



HAL
open science

L'Antiquité classique comme modèle dans les représentations d'artistes au travail à l'extérieur au XVI^e siècle

Martine Bucher

► **To cite this version:**

Martine Bucher. L'Antiquité classique comme modèle dans les représentations d'artistes au travail à l'extérieur au XVI^e siècle. Art et histoire de l'art. Université de Perpignan, 2021. Français. NNT : 2021PERP0048 . tel-04397247

HAL Id: tel-04397247

<https://theses.hal.science/tel-04397247>

Submitted on 16 Jan 2024

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

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

D



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale ED 544
Et de l'unité de recherche CRESEM

Spécialité :
Histoire, Histoire de l'art et Archéologie

Sous la direction de Monsieur Martin Galinier

Présentée par Madame Martine Bucher

**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

(Volume I. 1 Texte)

Soutenue le 16 décembre 2021 devant le jury composé de :

Madame Sabine FORERO-MENDOZA, Professeur des universités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur.
Monsieur Pascal JULIEN, Professeur des universités,
Université de Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur et Président.
Madame Cécile JUBIER-GALINIER, Maître de conférences, Université
de Perpignan Via Domitia, Co-directrice de la thèse.
Monsieur Esteban CASTAÑER MUÑOZ, Professeur des universités,
Université de Perpignan Via Domitia, Examineur.
Monsieur Martin GALINIER, Professeur des universités, Université de
Perpignan Via Domitia, Directeur de la thèse.

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA



**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

**Sous la direction de Monsieur Martin Galinier
Professeur d'Histoire de l'art antique (art romain)**

Remerciements

Je souhaite que Madame Cécile Jubier-Galinier, Maître de conférences, Histoire de l'Art et Archéologie Grecques, et Monsieur Martin Galinier, Professeur des Universités, Histoire de l'Art Romain, directeur du CRESEM, trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude pour avoir accepté de diriger cette recherche, dont le sujet original fut proposé par Madame Cécile Jubier-Galinier. Sans leurs conseils, leurs suggestions, leurs encouragements, leurs appréciations bienveillants et leur disponibilité, ce travail, auquel ils ont consacré beaucoup de temps et d'énergie, n'aurait pas pu exister. Je les prie d'accepter mes très sincères et vifs remerciements.

Je sais infiniment gré à Madame Sabine Forero-Mendoza, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, et à Monsieur Pascal Julien, professeur à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, d'avoir accepté la fonction de rapporteur malgré toutes les contraintes liées à la crise sanitaire. Je tiens à remercier très chaleureusement ces professeurs pour l'honneur qu'ils me font en participant à ce jury.

Alors qu'un cycle s'achève, mes remerciements s'adressent également à toute l'équipe pédagogique du département d'Histoire, Histoire de l'art et Archéologie de l'UPVD, et tout spécialement à Monsieur Esteban Castañer-Muñoz, Professeur des Universités, Histoire de l'Art Contemporain, qui a accepté d'être membre du jury.

Pour avancer dans ce travail de recherche, j'ai bénéficié de l'aide des personnels de la Médiathèque de la Ville de Perpignan, et de ceux de la Bibliothèque Universitaire, en particulier Madame Nadine Bouzan et Monsieur Olivier Clément, responsables du service du prêt entre bibliothèques, si souvent sollicités et qui, disponibles et remarquablement efficaces, m'ont toujours réservé accueil souriant et soutien. Qu'ils soient ici remerciés.

À mes amis qui ont manifesté de l'intérêt pour le thème de cette recherche, à Madame Claire Brieu, passionnée d'Italie, qui m'a volontiers fourni de précieux renseignements tant sur des œuvres d'art que sur des sites italiens, je dis à nouveau ma profonde gratitude.

L'affection et le soutien constant et indéfectible de ma sœur, Madame Brigitte Bucher-Sala, m'ont permis de surmonter les périodes de doute et de mener ce projet à son terme. Je ne saurais assez lui dire toute ma reconnaissance.

Je ne pouvais (en vérité) saouler de voir choses tant merveilleuses et disais en moi-même : « Si les fragments de la sainte Antiquité, si les ruines et brisures, voire quasi la poudre d'icelle, me donnent si grand contentement, que serait-ce s'ils étaient entiers ? ».

Traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin, 1546.

Résumé

Ce travail de recherche, *L'Antiquité classique comme modèle dans les représentations d'artistes au travail à l'extérieur au XVI^e siècle*, se fonde sur l'étude d'une sélection de peintures, dessins, dont des cartons de tapisseries, et estampes, exécutés au XVI^e siècle, dans lesquels est représenté un artiste au travail, à l'extérieur, devant un modèle antique, en s'intéressant aux raisons qui ont pu amener certains artistes à se représenter, ou à représenter d'autres artistes en acte devant une oeuvre antique, à cette époque précisément et dans des contextes politiques, sociaux et culturels divers. Les représentations d'artistes au travail existent depuis l'Antiquité, mais c'est à partir du XVI^e siècle que l'objet de l'acte poïétique devint un antique.

L'Antiquité classique comme modèle s'organise chronologiquement afin de documenter les événements historiques marquants de l'époque, les détails biographiques des hommes de l'art, de leurs commanditaires, de leur environnement social, artistique, intellectuel et culturel. En s'appuyant sur des références aux auteurs anciens, grecs et latins, connus en ces temps, ainsi qu'aux auteurs modernes, historiens, biographes, penseurs humanistes et théoriciens, ce travail de recherche avance l'idée que la spécificité des créations artistiques retenues ici, est, pour ainsi dire, une transcription graphique, un condensé visuel dans une ambiance néoplatonicienne, de la réception de l'Antiquité classique au XVI^e siècle, la *Restitutio Antiquitatis* soutenue par Marsile Ficin et les membres de son *Academia platonica rediviva*, la redécouverte et l'appropriation de nombreuses réalisations magistrales matérielles et immatérielles des Anciens, redécouverte et appropriation dans lesquelles les artistes eurent un rôle majeur.

Abstract

This dissertation, *Classical Antiquity as a Model in Representations of Artists at Work Outside in the Sixteenth Century*, conducts a study of a selection of sixteenth-century paintings, drawings and prints all representing an artist at work in front of an antique, with a view to examine what may have actuated some artists to produce such representations of themselves, of fellow, or even anonymous, artists, at work in front of an antique artwork, be it a monument or a statue, at that time (exactly between 1534 when Jan Cornelisz Vermeyen drew *L'Aqveduct de Ségovie*, and ca 1595, the moment when Federico Zuccaro illustrated his elder brother's struggle to train as an artist in Rome), and in different political, social and cultural contexts. Though representations of artists at work have existed since Antiquity, it is only from the sixteenth century on, that artists are depicted at work outside in front of ancient remains.

Methodologically, *Classical Antiquity as a Model in Representations of Artists at Work Outside in the Sixteenth Century*, moves chronologically, from 1534 to ca 1595, through historical events, biographical details of the artists selected, their patrons, their cultural, artistic and social environment. Through references to ancient authors, both Greek and Roman, to sixteenth-century writers, historians, biographists, humanist thinkers or theoreticians, this dissertation posits that the specific type of artistic creation discussed here is, so to say, a representation in act, a graphic transcription of the reception of classical antiquity in the sixteenth century, the *Restitutio Antiquitatis* advocated by Marsilio Ficino and the members of his *Academia platonica rediviva*, the rediscovery and appropriation of the numerous achievements, both material and immaterial of the Ancients, in which artists played a major part.

Sommaire

Volume I. 1

| | |
|---|--------|
| Introduction | p. 10 |
| Chapitre I | p. 45 |
| Jan Cornelisz Vermeyen (Beverwijk c. 1500 – Bruxelles 1559) : Portrait du peintre de la cour des Habsbourg en chroniqueur et antiquaire | |
| I. 1. Le peintre de la cour des Habsbourg vu par Dominique Lampson, Carel van Mander, Jan Wierix et lui-même | p. 47 |
| I. 2. Jan Cornelisz Vermeyen et l'Antiquité comme modèle : l'aqueduc romain de Ségovie | p. 54 |
| I. 2. 1. La documentation du voyage en Espagne de l'empereur et de sa suite : la course de taureaux d'Avila, et l'aqueduc de Ségovie vus par le peintre de la cour | p. 55 |
| I. 2. 2. La rencontre de l'artiste au travail et du géant antique | p. 60 |
| I. 3. Jan Cornelisz Vermeyen et la représentation de l'artiste au travail à l'extérieur : quels précurseurs ? | p. 64 |
| I. 3. 1. La représentation de l'artiste dans la première tapisserie de <i>La Conquête de Tunis</i> | p. 64 |
| I. 3. 2. La représentation de l'artiste au travail dans la dixième tapisserie de <i>La Conquête de Tunis</i> | p. 67 |
| I. 3. 3. La représentation de l'artiste au travail dans l'estampe <i>L'Aqvadvct de Ségovie</i> | p. 68 |
| I. 4. Jan Cornelisz Vermeyen et le rôle dévolu aux aqueducs romains de Ségovie et de Carthage | p. 72 |
| I. 5. La représentation des antiques de Ségovie et de Carthage dans le <i>Triptyque de la famille Micault</i> | p. 77 |
| Conclusion du chapitre | p. 84 |
| Chapitre II | p. 86 |
| <i>Tempus edax rerum</i> : Portrait de l'artiste au travail dans les vestiges du chaos | |
| II. 1. <i>Le Temps rongeur des choses</i> et l'urgence du travail de l'artiste | p. 88 |
| II. 1. 1. « Des vestiges à demi rongés et brisés » (Bracciolini) | p. 88 |
| II. 1. 1. 1. Les empreintes du temps cyclique et du temps linéaire | p. 89 |
| II. 1. 1. 2. « Le dévasté du soldat furieux, qui tant de fois (Rome) t'a saccagée » (Du Bellay) | p. 94 |
| II. 1. 1. 3. La rotonde ruinée | p. 99 |
| II. 1. 2. L'artiste au travail : « Le chemin vers la vérité sur la Rome antique est obstrué par du lierre et des ronces » (Pétrarque) | p. 103 |
| II. 2. Des ruines à la re-naissance | p. 111 |
| II. 2. 1. <i>Le Nil</i> et le <i>Tibre</i> comme modèles des artistes au travail | p. 112 |
| II. 2. 2. Des monuments d'invention à la cité rêvée | p. 116 |
| II. 2. 2. 1. L'espace encomiastique | p. 116 |

| | |
|--|--------|
| II. 2. 2. 2. La ville mystérieuse | p. 127 |
| II. 3. L'artiste, les commanditaires et les collectionneurs | p. 131 |
| II. 3. 1. Rome 1536 : Herman Postma devient Hermannus Posthumus | p. 131 |
| II. 3. 2. Hermannus Posthumus et le duc Louis X de Bavière-Landshut | p. 138 |
| II. 3. 3. Hermannus Posthumus et les « antiquaires » romains | p. 140 |
| II. 3. 3. 1. Le cardinal Rodolfo Pio da Carpi | p. 140 |
| II. 3. 3. 2. Les Colonna | p. 142 |
| Conclusion du chapitre | p. 147 |
| Chapitre III | p. 149 |
| Martin van Heemskerck (1498-1576) : | |
| L'artiste au travail parmi les vestiges de la Rome antique : Romaniste un jour, Romaniste toujours | |
| III. 1. Sources littéraires | p. 149 |
| III. 1. 1 Sources littéraires modernes | p. 150 |
| III. 1. 2. Sources littéraires contemporaines | p. 157 |
| III. 2. L'artiste au travail dans le Forum romain | p. 158 |
| III. 2. 1. <i>Room, dese Schilder-Academische Stadt</i> (Van Mander) | p. 158 |
| III. 2. 2. « Il dessina des ruines et des Antiques qui se trouvent en grand nombre dans cette ville [...] Ordinairement quand le temps était beau, il allait dessiner » (Van Mander) | p. 163 |
| III. 3. <i>Autoportrait devant les ruines du Colisée de Rome</i> : du Romaniste au notable de Haarlem | p. 172 |
| III. 3. 1. Portrait de l'artiste en gentilhomme | p. 172 |
| III. 3. 2. L'artiste au travail jambes croisées | p. 183 |
| III. 3. 3. L' <i>Autoportrait</i> et la collection d'Antoine Perrenot de Granvelle | p. 191 |
| III. 4. Page de titre des <i>Iudaeae gentis clades</i> (1568) : Portrait de l'artiste en connaisseur des antiques | p. 195 |
| III. 4. 1. Portrait de l'artiste en « autre Apelle » de notre siècle | p. 196 |
| III. 4. 2. Le modèle antique source inépuisable d'inspiration | p. 203 |
| III. 4. 3. <i>Vita brevis, ars longa, occasio praeceps</i> (Hippocrate) | p. 226 |
| III. 5. [L'artiste] « se pourra bien vanter d'avoir hors du tombeau tiré des vieux Romains les poudreuses reliques » (Du Bellay) | p. 231 |
| III. 5. 1. L'art de Martin van Heemskerck dans les estampes : <i>inventionis subtilitate nulli secundus</i> (Hadrianus Junius) | p. 232 |
| III. 5. 1. 1. Variations sur le Panthéon et les colonnes cochlides | p. 234 |
| III. 5. 1. 2. Mises en scène du <i>Jupiter assis</i> de la Villa Madama | p. 237 |
| III. 5. 2. La fortune des estampes de Martin van Heemskerck à travers les exemples de la salle d'apparat du château de Velthurns (1582-1584) et d'un cabinet d'écriture de l'atelier de Iacobus Fiamengo (c. 1600) | p. 245 |
| III. 5. 2. 1. La salle du prince-évêque du château de Velthurns | p. 245 |
| III. 5. 2. 2 Cabinet d'écriture (atelier de Iacobus Fiamengo), c. 1600 | p. 248 |
| Conclusion du chapitre | p. 251 |
| Volume I. 2 | |
| Chapitre IV | p. 253 |
| Le Colisée et autres colosses comme modèles d'élection : Les artistes au travail devant les <i>Mirabilia</i> | |
| IV. 1. L'intérêt pour l'Antique à l'époque médiévale à travers les sources littéraires | p. 253 |

| | |
|---|--------|
| IV. 2. Le Colisée et autres édifices colossaux de Rome comme modèles | p. 260 |
| IV. 2. 1. Le Colisée dans l'iconographie du XIV ^e siècle | p. 261 |
| IV. 2. 2. La place des colosses antiques dans les recueils d'estampes des éditeurs-entrepreneurs Antoine Lafréry et Hieronymus Cock | p. 266 |
| IV. 2. 3. La fortune des <i>Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta [...]</i> : des <i>Quatre Vents</i> (Anvers) à la <i>Villa Barbaro</i> (Maser, Vénétie) | p. 268 |
| IV. 2. 4. Les figures d'animation dans les vues <i>ad veri imitationem</i> | p. 271 |
| IV. 2. 5. Hieronymus Cock : la présence de l'artiste au travail dans les représentations, exécutées <i>avec art</i> et <i>ad veri imitationem</i> , du Colisée et du Temple de la Paix | p. 280 |
| IV. 2. 6. Fonction(s) de la représentation de l'artiste à l'œuvre devant les monuments antiques | p. 294 |
| IV. 3. Les statues colossales de Rome comme modèles | p. 299 |
| IV. 3. 1. La statue de Marforio | p. 301 |
| IV. 3. 1. 1 L'artiste, la statue parlante et l'épigraphie | p. 307 |
| IV. 3. 1. 2. La collaboration d'Antoine Lafréry et du juriste Jean Matal | p. 311 |
| IV. 3. 2. Les chevaux de marbre du Monte Cavallo | p. 319 |
| IV. 3. 2. 1. Les chevaux du Monte Cavallo et l'artiste au travail vu par Antoine Lafréry | p. 333 |
| IV. 3. 2. 2. Les chevaux du Monte Cavallo et l'artiste au travail vu par Vincenzo Scamozzi | p. 334 |
| IV. 4. Les antiques, la perspective et l'artiste au travail selon Léonard Thiry, <i>homo artis perspektivae peritissimus</i> | p. 341 |
| IV. 4. 1. Les antiques de Rome dans les propositions de perspectives théâtrales | p. 342 |
| IV. 4. 2. Léonard Thiry et l'intérêt pour les antiques de Rome | p. 347 |
| Conclusion du chapitre | p. 363 |
| Chapitre V | p. 365 |
| La place des antiques dans <i>Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro</i> | |
| V. 1. La série <i>Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo</i> dans l' <i>Abecedario</i> de Pierre-Jean Mariette et dans le <i>Catalogue du Cabinet de M. Paignon Dijonval</i> | p. 367 |
| V. 2. La série <i>Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo</i> : projet de décoration pour une pièce du Palazzo Zuccari ? | p. 371 |
| V. 3. Taddeo à Rome : un apprentissage problématique | p. 373 |
| V. 3. 1. Les façades peintes de Rome dans les années 1540, une « école » providentielle pour Taddeo | p. 382 |
| V. 3. 2 Première occurrence dans la série de vestiges antiques comme modèles (Pl. 33, dessin n° 12) | p. 387 |
| V. 3. 3. L'épuisement au travail de Taddeo et son retour à la maison familiale | p. 392 |
| V. 4. Retour de Taddeo à Rome : modification de la nutrition et de l'innutrition | p. 395 |
| V. 4. 1. « Il faut que les studieux des lettres ayent pour le moins autant de soin et d'égard à leur cerveau, leur cœur, leur foye, & leur estomach [...] » (Marsile Ficin) | p. 395 |
| V. 4. 2. Deuxième occurrence du modèle antique dans la série (dessin n° 17, Pl. 34) | p. 399 |
| V. 4. 3 Deux exemples de dessins d'après l'Antique exécutés par Taddeo et utilisés dans ses « inventions » | p. 401 |

| | |
|--|----------|
| V. 5. L'artiste au travail et l'indispensable nécessité de la culture antique : les exemples de l' <i>Hermathena</i> et de la <i>Diana Ephesia</i> | p. 404 |
| V. 5. 1. L' <i>Hermathena</i> et le contexte néoplatonicien | p. 404 |
| V. 5. 2. <i>Diana Ephesia</i> , celle qui génère toute création | p. 415 |
| Conclusion du chapitre | p. 426 |
| Conclusion | p. 427 |
| Volume I. 3 | |
| Table des illustrations | p. 476 |
| Bibliographie | p. 498 |
| Volume II | |
| Annexes | p. 1-121 |
| Volume III | |
| Planches et catalogue | p. 1-100 |

Introduction

L'Antiquité classique comme modèle dans les représentations d'artistes au travail à l'extérieur au XVI^e siècle, est le prolongement et l'approfondissement d'un travail de recherche entrepris, lors de la première année de master, sur un thème proposé par notre directrice, Madame Cécile Jubier Galinier. À partir de la suggestion initiale *L'Antiquité comme modèle dans les représentations d'ateliers et d'artistes au travail aux époques moderne et contemporaine*, s'engagea une exploration préalable destinée à vérifier l'intérêt du sujet, son originalité et sa faisabilité, avec pour premier objectif l'amorce de constitution d'un corpus établi selon les deux critères contenus dans le titre : la représentation dans ou hors d'un bâtiment, d'un artiste ou plus, au travail devant un modèle antique, monument, fragment de monument, vase, relief ou statue.

L'examen indispensable de l'état de la question nous amena à considérer que le sujet, tel que nous l'envisagions, n'avait pas reçu de traitement exhaustif. C'est un passage de la contribution de Rainbow Porthé « Artists, Techniques, Uses », dans l'ouvrage *The Virtual Tourist in Renaissance Rome : Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*¹, qui correspond le plus exactement au thème de notre recherche, bien que dans un cadre limité, puisque l'auteur s'interroge sur la signification possible de la représentation de l'artiste au travail tel qu'il apparaît dans certaines estampes du *Speculum Romanae Magnificentiae* conservé à la bibliothèque de l'université de Chicago². Car c'est bien là le cœur de notre propos : la polysémie de la représentation de l'acte poétique devant les antiques.

À ce stade préparatoire de la constitution du corpus, la consultation de l'ouvrage *D'après l'antique*, plus précisément la section intitulée *À l'école de l'antique 1. Le dessinateur dans les ruines*³, suggéra l'adjonction d'un critère supplémentaire aux critères

¹ ZORACH, 2008a, p. 110-115.

² The University of Chicago's Special Collection Research Center. Ce « Miroir de la Splendeur Romaine » regroupe neuf cent quatre-vingt-quatorze estampes.

³ PARIS, 2000, *D'après l'antique*, p. 377-386. Cette section de dix pages répertorie chronologiquement dix œuvres exécutées entre le XVI^e siècle et le XX^e siècle : l'huile sur toile *Paysage avec ruines antiques* (1536) de Herman Posthumus (Vienne, Liechtenstein Museum, Inv. GE740) ; l'estampe *Un dessinateur devant la statue de Marforio* (1581) de Nicolas Béatrizet (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. Est. 2513) ; le dessin *Taddeo Zuccaro copiant*

de sélection des œuvres retenues dans le corpus : la présence de l'artiste au travail à l'extérieur, confronté directement⁴ aux œuvres antiques ou ce qu'il en restait, en conversation pour ainsi dire, avec les *monimenta*⁵, hors des ateliers ou des académies où prévalaient comme modèles, par nécessité, les dessins, estampes, copies, moulages d'antiques, toutes choses bien utiles certes, mais qui ne sont qu'un succédané de l'expérience personnelle authentique, celle qui permet à l'artiste de mieux appréhender l'espace, les volumes, d'en comprendre l'organisation, les structures, et les articulations. Le travail *in situ* permet également d'opérer un choix, de s'intéresser à des vestiges peu représentés, peu connus, et de les faire partager. Ainsi la notion de travail à l'extérieur nous parut-elle suffisamment riche de possibilités pour devenir le troisième critère de sélection.

Cette précision thématique établie, le résultat de l'étape exploratoire s'avéra si ample qu'il fut nécessaire de définir des bornes temporelles resserrées et mieux marquées au sein de l'époque moderne. La date la plus haute retenue, 1534, attribuée à l'estampe de Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqveduct de Ségovie* (Pl. 1), s'imposa en l'absence d'œuvre antérieure⁶ et devint le terminus post quem ; à partir de là les œuvres retenues au catalogue s'enchaînèrent chronologiquement jusqu'à la fin du siècle (c. 1595). Les deux premiers critères retenus, l'Antiquité comme modèle d'une part et la représentation d'un

le Laocoon dans la cour du Belvédère (n. d.) de Federico Zuccaro (Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe. Inv. 11010 F.) ; l'huile sur toile *Paysage avec les Dioscures* (n. d.) de Jean Lemaire ou Pierre Lemaire (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Inv. 5760) ; l'estampe *Un jeune garçon (Cosimo de' Medici ?) dessinant le Vase Médicis* (1656) de Stefano della Bella (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie. Inv. Eb 24b fol) ; l'huile sur toile *L'Étude de l'art à Rome* (1662) d'Antoon Goubau (Anvers, musée royal des Beaux-arts. Inv. 185) ; le dessin à la sanguine *Un artiste dessinant dans le jardin Farnèse* (c. 1761-1762) d'Hubert Robert (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques ; Inv. RF 14 795) ; le dessin à la sanguine *Le Dessinateur du Vase Borghèse* (n. d.) d'Hubert Robert (Valence, musée de Valence. Inv. D. 28) ; le dessin à la plume et à l'aquarelle *Deux jeunes femmes qui dessinent dans les ruines de Rome* (1786) d'Hubert Robert (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques. Inv. RF 31 695) ; et la photographie *La Statue de Marc Aurèle sur le Capitole* (1965) de Leonard von Matt (Zurich, Fondation Suisse pour la Photographie, Kunsthaus).

⁴ Cette confrontation directe a existé pour la plupart des artistes retenus dans notre corpus ; le séjour à Rome de Hieronymus Cock (Anvers c. 1510-Anvers 1570), et celui de Léonard Thiry (? c. 1500- ? c. 1550), demeurent hypothétiques.

⁵ *Monimenta* : citation du titre du recueil d'estampes publié par Hieronymus Cock en 1551, *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*.

⁶ Ce qui, bien évidemment, ne signifie pas qu'il n'en existe pas ; mais à ce jour, nous n'avons pas trouvé d'œuvre antérieure (Jan Cornelisz Vermeyen : Beverwijk c. 1500-Bruxelles 1559).

artiste au travail d'autre part, pris séparément, ne sont certes pas des nouveautés au XVI^e siècle, comme cela va être brièvement rappelé ; en revanche, l'occurrence de leur association dans le deuxième quart du XVI^e siècle n'est pas fortuite mais intervient à une époque charnière à plus d'un titre.

L'antiquité comme modèle

Bien avant le XVI^e siècle, les artistes se sont intéressés aux œuvres antiques sans toutefois se représenter au travail devant ces modèles. Dans les exemples rapportés par Giorgio Vasari, les superlatifs abondent pour qualifier les œuvres antiques : *bellissima maniera*⁷, *perfettissimo disegno*⁸, *un pilo antico bellissimo*⁹, et *l'amore [...] all'arte*¹⁰ que les artistes leur portaient. Dans *Vita di Nicola, et Giovanni Pisani, Scultori, et Architetti*, Giorgio Vasari relate comment Nicola Pisano (?-entre 1278 et 1284), alors qu'il participait au chantier de la cathédrale et du baptistère de Pise, remarqua parmi les pilleries de marbre des soldats pisans, un bassin (*pilo*¹¹) particulièrement beau, *nel quale era sculpita la Caccia di Meleacro, e del porco Calcidonio, con bellissima maniera ; perche cosi gl' ignudi, come i vestiti, erano lavorati con molta pratica, & con perfettissimo disegno*¹².

C'est d'une figure de la façade d'un sarcophage (FIG. 1)¹³, où sont représentées les lamentations autour du lit de mort de Méléagre¹⁴, que s'est inspiré Nicola Pisano dans

⁷ VASARI, 1568 p. 98. Giorgio Vasari (Arezzo 1511-Florence 1574).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.* p. 306-307.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Quelques pages plus loin, dans la *Vita di Giotto pittore, scultore, et architetto fiorentino*, Vasari mentionne à nouveau Pise dont le Campo Santo était *dentro piene di pile, e sepulture antichi* (« à l'intérieur, plein de bassins et de sculptures antiques ») VASARI 1568, p. 122.

¹² VASARI 1568, p. 98 (« sur lequel était sculptée la Chasse de Méléagre, et du sanglier calédonien avec un art remarquable ; car les nudités et les vêtements étaient travaillés avec beaucoup de maîtrise, et une élaboration parfaite »).

¹³ Selon Ludovico Rebaudo, ce sarcophage représentant la mort de Méléagre serait celui qui fut longtemps conservé au Palazzo Ramirez de Montalvo, borgo Albizzi à Florence. Attribuée à Giuliano da Sangallo et réalisée avant 1485, la fresque qui orne la tombe de Francesco Sasseti dans l'église Santa Trinita de Florence, cite le bas-relief de ce sarcophage (REBAUDO 2014, p. 163-164 et 164, note 3).

¹⁴ Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 520-524.

le bas-relief illustrant le *Massacre des Innocents* (FIG. 2), l'un des six épisodes constitutifs de la chaire de la cathédrale de Sienne (1265-1268). Le peintre Giotto¹⁵ s'est lui-aussi souvenu de cette même figure quand, après avoir séjourné à Rome¹⁶, il peignit à fresque (1303-c. 1307) la scène de la *Déploration du Christ*, dans la chapelle des Scrovegni à Padoue (FIG. 3). Quelques années plus tard (c. 1310), lorsque l'artiste retourna à Assises pour décorer l'église inférieure de la basilique Saint-François, il reprit cette figure dans deux scènes différentes : la scène du *Massacre des Innocents* et celle de la *Crucifixion*.



FIG. 1 : Détail d'un sarcophage romain, II^e siècle, la *Mort de Méléagre* (Milan, Collection Torno).

Au pied du lit où repose le défunt Méléagre, tournée vers le mort, se tient une personne à la gestuelle singulière : buste penché en avant, les deux bras lancés en arrière dans une expression douloureuse d'incrédulité et d'impuissante devant la mort. Ce personnage féminin cheveux défaits, visage lacéré¹⁷, largement dépoitraillé¹⁸, est repris

¹⁵ Giotto di Bondone (Colle di Vespignano in Mugello c. 1267-Florence 1337).

¹⁶ ANDERLINI 2014, p 45. L'auteur ajoute : « il serait possible que Giotto se soit déjà rendu à Rome, avec Cimabue, vers 1280 » (*ibid.* p. 45, note 14). À Rome, il n'est pas exclu que Giotto ait eu la possibilité d'étudier, parmi toutes les œuvres antiques auxquelles il s'intéressa, un bas-relief inspiré du mythe de Méléagre.

¹⁷ Cette lacération est visible sur le bas-relief de la façade du sarcophage *Mort du héros Méléagre* conservé au Louvre (MR 879, n° usuel MA 539), appartenant à la collection Borghèse.

¹⁸ À propos de cette *donna disperata* (« femme désespérée »), voir FRANZONI 2013 et REBAUDO 2014. L. Rebaudo note que le geste de cette femme désespérée, *non appartiene ai gesti codificati dei compianti antichi, né fa parte dei gesti del dolore al di fuori del piccolo gruppo di sarcofagi con il mito di Meleagro* (« [ce geste] ne fait pas partie des gestes codifiés du répertoire antique du deuil, et il n'appartient pas non plus aux gestes exprimant la douleur, en dehors du petit groupe de sarcophages avec le mythe de Méléagre ») (REBAUDO 2014, p. 164). L. Rebaudo et C. Franzioni font état d'un skyphos en argent, sur lequel figure la mort de Sémélé. Debout à côté de

quasiment à l'identique mais tourné vers la gauche (FIG. 2), dans le *Massacre des Innocents* de Nicola Pisano ou celui de Giotto. Sur la fresque de la chapelle des Scrovegni, Giotto a fait de cette figure un homme tourné vers la gauche, nimbé¹⁹, enveloppé d'un ample manteau drapé ; dans les coins supérieurs du panneau de la *Crucifixion*, Giotto a donné cette gestuelle particulière à deux anges qui s'envolent horrifiés.

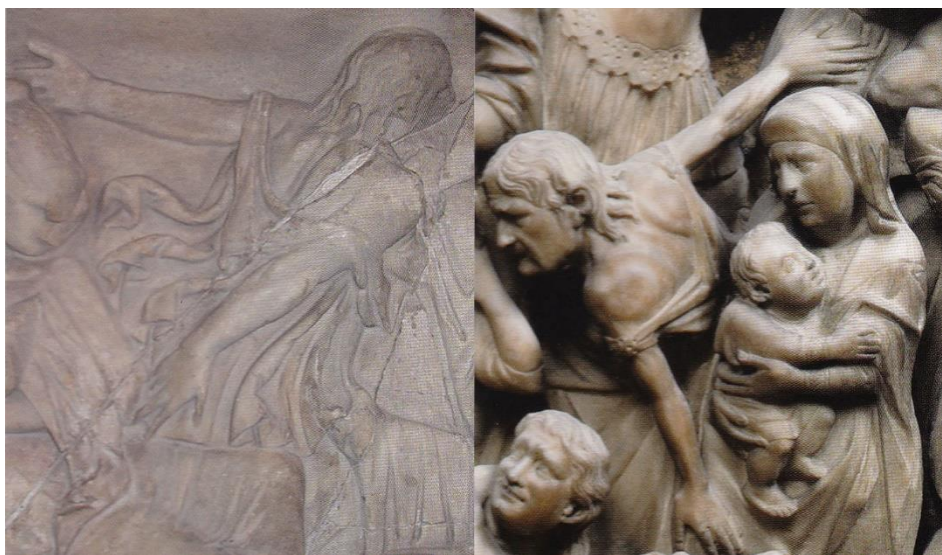


FIG. 2 : À gauche, détail du sarcophage antique (proposé en FIG. 1) ; à droite, Nicola Pisano, détail du bas-relief *Massacre des Innocents*, 1265-1268. (Sienne, chaire de la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption).

la parturiente, se tient une *donna disperata* (REBAUDO 2014, p. 162, FIG. 3). Le cartel concernant cet objet au Musée archéologique national à Naples, indique que ce skyphos, daté du I^{er} siècle, fait partie du trésor d'objets en argent mis au jour en 1930, à Pompéi, Maison de Ménandre.

¹⁹ Il s'agit du disciple Jean (*ibid*, p. 163).



FIG. 3 : Giotto di Bondone, *Déploration du Christ*, 1303-1305.
(Padoue, Chapelle des Scrovegni).

Un troisième exemple, concernant lui-aussi un sarcophage antique, est rapporté par Giorgio Vasari dans la *Vita di Filippo Brunelleschi Scultore et Architetto*. Lors d'une conversation entre Filippo Brunelleschi (Florence 1377-Florence 1446) et d'autres artistes dont son ami Donatello (Florence c. 1386-Florence 1466), ce dernier mentionna qu'il avait eu l'occasion de voir dans l'église de Cortone *un pilo antico bellissimo, dove era una storia di marmo*²⁰. Donatello loua avec un tel enthousiasme le maître qui avait exécuté cette œuvre, que Brunelleschi fut saisi d'un désir si fort de voir le bas-relief, qu'il quitta sur-le-champ Florence, et sans rien dire à personne *si lasciò portare o Cortona dalla volontà, & amore, che portava all'arte*²¹. Il vit le bassin, l'admira et en fit un dessin à la plume qu'il se hâta de montrer à Donatello dès son retour à Florence. L'amour que Filippo portait à l'art émerveilla Donatello.

²⁰ VASARI 1568, p. 306-307 (« un bassin antique très beau, sur le marbre duquel était sculptée une histoire »). G. Vasari souligne qu'à cette époque-là, il s'agissait d'une pièce rare (*cosa rara*), car les nombreux objets antiques visibles de son temps, n'avaient pas encore été mis au jour (*ibid.*).

²¹ « il se laissa porter à Cortone par le désir et l'amour qu'il vouait à l'art » : *ibid.* p. 307.

Ce sarcophage²² (FIG. 4), qui n'a pas disparu, est désormais conservé au Museo Diocesano de Cortone. Le relief qui orne la cuve représente un combat d'une grande violence dans lequel intervient Dionysos sur un char tiré par deux centaures armés, char dont l'aurige est une Victoire ailée. Deux hommes gisent au sol au pied des combattants parmi lesquels on remarque deux cavaliers dont une femme, probablement une Amazone, et cinq fantassins dont un rétiaire. L'identification du sujet est « déconcertante »²³ : s'agit-il d'un épisode de la guerre de Dionysos contre les Indiens, contre les Amazones, ou plus généralement contre les Barbares ? L'admiration qu'éprouvèrent Donatello et Brunelleschi pour ce relief, provenait probablement moins de l'histoire représentée que des figures diverses et fougueuses, habilement et diversement positionnées avec l'art de mettre les corps en valeur et d'estomper l'isocéphalie.



FIG. 4 : Sarcophage romain, II^e siècle, *Bacchus prenant part à un combat*.
(Cortone, Museo Diocesano).

La représentation de l'artiste au travail

Dès la période antique s'observe l'intérêt des artistes pour la représentation de l'acte poétique. Ce motif décoratif ne s'avère pas neutre, mais apparaît chargé de sens. Par exemple, au début du V^e siècle av. J.-C., le peintre d'Antiphon a orné d'un artiste au travail le tondo qui décore le fond d'une kylix à figures rouges (Fig. 5), soulignant ainsi l'aspect performatif²⁴ de son art : le peintre fait et, simultanément, montre le résultat du

²² À propos de ce sarcophage, voir NETHERSOLE 2018, p. 171-172.

²³ *Ibidem*, p. 172.

²⁴ Voir à ce propos FÉRAL 2013, p. 208

faire. L'homme est assis, buste découvert, himation autour de la taille, tenant fermement dans sa main gauche le pied de la kylix dont il décore la partie extérieure. L'auriculaire droit tendu aide le peintre à stabiliser son trait, à la fois délicat et d'une économie convaincante.



FIG. 5 : Peintre d'Antiphon, *Tondo d'une kylix fragmentaire*, c. 480. (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8073).

Vêtu d'un himation, et non d'une exomis, le peintre a pris soin d'indiquer clairement qu'il est un homme libre, un citoyen, en représentant les objets associés à ce statut : l'himation, le bâton²⁵ appuyé au mur, et le nécessaire pour la palestra, un strigile et un petit sac²⁶ accrochés au mur. Énoncer ainsi le statut de citoyen de celui qui peint

²⁵ « Cet objet est l'apanage ou, au moins, l'attribut du citoyen » (BRULÉ 2015, p. 213). Voir également Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, où Praxagora et ses compagnes, afin de passer pour des hommes, se munissent de « bâtons et de manteaux d'hommes » (*Assemblée*, 26, 75).

²⁶ L. D. Caskey mentionne le strigile et un aryballe, petit récipient contenant l'huile pour s'oindre le corps à la palestra (L. D. CASKEY, J.D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, n° 146). Madame Cécile Jubier-Galinier est d'avis qu'avec le strigile est suspendu un paquetage contenant un aryballe et une éponge (communication orale).

cette coupe destinée à la vente²⁷, témoigne de la fierté légitime de cet homme qui est artiste et homme libre.

Quelques siècles plus tard, à Pompéi, furent exécutés à fresque deux petits tableaux²⁸ dont chacun représente une peintresse au travail. L'œuvre proposée ici (FIG. 6), est à la fois attrayante et énigmatique. L'artiste, une jeune femme élégamment coiffée et vêtue, est assise dans une pièce largement ouverte vers l'extérieur. Sans quitter des yeux le pilier hermaïque qui lui fait face, elle charge d'un geste assuré son pinceau de pigments contenus dans le coffret ouvert à côté d'elle et, coupelle en main, s'apprête à intervenir sur un petit tableau posé au sol devant elle, et soutenu par un jeune enfant ; le travail est déjà bien avancé puisque sur le fond bleuté de l'œuvre se détache la silhouette d'un pilier hermaïque, inspiré de celui que regarde la peintresse. Deux femmes un peu en retrait derrière l'artiste, observent la scène. Selon Fabrizio Pesando, en plus de la rareté du sujet, *l'erma dipinta della pittrice e le espressioni diffidenti delle due osservatrici possono infatti alludere a un qualche soggetto di carattere misterico collegato al mondo femminile*²⁹. Quel que soit le sujet peint par cette femme, l'image renvoyée, celle d'une artiste talentueuse, autonome et capable d'aborder graphiquement des thèmes complexes, paraît à la fois éloignée des stéréotypes féminins de l'époque, et cependant bien séduisante pour qu'un ou une propriétaire souhaite l'intégrer au décor de sa demeure.

²⁷ Nous remercions Madame Cécile Jubier-Galinier d'avoir attiré notre attention sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'un objet votif destiné à un temple, mais bien d'un objet de consommation courante.

²⁸ Les deux tableautins sont conservés au Museo Archeologico Nazionale de Naples, où ils sont exposés côte à côte, inv. 9017, 50 × 49 cm, provenant de la Maison de l'Impératrice de Russie et inv. 9018, 38 × 38 cm, provenant de la Maison du Chirurgien. L'œuvre inv. 9017 est détaillée au chapitre III, p. 185-186, Fig. 76 et Fig. 77.

²⁹ (« L'hermès représenté par la peintresse et la mine circonspecte des deux observatrices, peuvent en fait faire allusion à quelque sujet de caractère mystérieux lié à l'univers des femmes ») PESANDO 2018, p. 169.



FIG. 6 : *La peintresse*, fresque de la Maison du Chirurgien, Pompéi, VI, 1, 10, c. 50-79. (Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9018).

Le dernier exemple est tiré d'un manuscrit du début du XV^e siècle, traduction en français de l'ouvrage *De mulieribus claris* (1361-1362) de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Il existe plusieurs manuscrits richement enluminés de cette traduction, *Le livre des femmes nobles et renommées que fist Jehan bocace de certalde [...]*, attribuée à Laurent de Premierfait³⁰. Le début de chaque chapitre est orné d'une miniature finement exécutée,

³⁰ De Laurent de Premierfait (c. 1370-1418), Patricia M. Gathercole écrit : *If we are to judge by the number and the length of his translations he is the most significant translator of fifteenth century France* (« À en juger par le nombre et la longueur de ses traductions, il est le traducteur le plus important de la France du quinzième siècle ») (GATHERCOLE 1954, p. 245). Nous proposons ici le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 12420, dont la rubrique finale, folio 167 v. indique : « Icy fine de Jehan bocace le livre des femmes renommées translate de latin en francois en lan de grace mil. CCCC. et un accompli le .XII^e. jour de septembre soubz le temps de tres noble tres puissant et redoubte prince charles .VI^e. Roy de France et duc de normandie. Deo gratias. &. ».

telle celle qui figure au folio 86r (FIG. 7), accompagnée de la rubrique suivante : *Cy sensuit de thamar³¹ la tres noble pointerresce fille de micon³² ; la LVI^e rubriche.*



FIG. 7 : Miniature de la LVI^e rubrique du *Livre des femmes nobles et renommées que fist Jehan bocace de certalde [...]*, après 1401. (Paris, Bnf. Département des manuscrits. Français 12420. Folio 86r).

Dans ce chapitre, Boccace cite Pline³³ : *Pinxere et mulieres : Timarete Miconis filia, Dianam quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae*³⁴. Pour représenter cette artiste peintre, fille de peintre, une professionnelle qui reçoit des commandes, dont celle d'un sanctuaire aussi prestigieux que celui d'Éphèse, l'enlumineur médiéval la montre à

³¹ Appelée Thamaris par Bocace et Timarete par Pline.

³² Il s'agit de Micon le Jeune, comme indiqué par Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 35, 2 : *Fuit et alius Micon, qui minoris cognomine distinguitur, cujus filia Timarete et ipsa pinxit* (« Il y eut un autre Micon, qui est différencié par le surnom de jeune, dont la fille Timarete peignit elle-même »).

³³ Pline, *Histoire naturelle*, livre XXXV, 40, 22. Pline mentionne un total de six artistes femmes, dont Lala de Cyzique qui vécut à Rome au temps de la jeunesse de Varron (*Marci Varronis juvena*) et fit son propre portrait au miroir (*suam quoque imaginem ad speculum*). Lala de Cyzique est appelée *Marcia Varronis* par Bocace et *Marcie* dans le *Livre des femmes nobles et renommées [...]* (folio 101 v, LXVI^e rubriche) ; elle est représentée assise à sa table de travail, miroir à la main, peignant son portrait.

³⁴ (« Des femmes aussi ont peint : Timarete, fille de Micon, a peint une Diane tableau votif qui est à Éphèse, un des ouvrages de peinture les plus anciens »).

son ouvrage dans un atelier, caractérisé par le broyeur de couleur pulvérisant du lapis lazuli, pierre au coût élevé. La peintresse est au travail, assise à son chevalet, les cheveux relevés en coques sur les oreilles, vêtue d'une longue robe seyante rose poudré, ornée de fourrure, signe d'aisance financière. Ce n'est pas la déesse Diane³⁵ qu'elle peint mais la Vierge Marie et l'Enfant, bien que le texte du chapitre précise que Thamar vivait *au temps que Archelaon regnoit sus les Macedoines*³⁶, soit de 413 à 399 av. J.-C. Il n'est toutefois pas exclu que cette mutation singulière de l'Éphésienne en Vierge Marie, ne fasse référence au concile d'Éphèse (431) lors duquel Marie fut définitivement déclarée Mère de Dieu³⁷.

Cette miniature du xv^e siècle, contient des éléments qui vont se préciser au siècle suivant : le goût pour les citations tirées d'auteurs anciens, tels Pline, *Histoire naturelle* Livre XXXV, comme c'est le cas ici ; l'attrait pour les notations ingénieuses et symboliques mettant à l'épreuve la perspicacité du regardeur ; le rôle incontournable de l'artiste, passeur de connaissances

Le xvi^e siècle, période charnière remarquable à plus d'un titre.

Trois données majeures se révèlent ici pertinentes. Tout d'abord, c'est au xvi^e siècle que s'accroît, dans toute l'Europe, la diffusion des travaux et des idées de Marsile Ficin et du cercle de Careggi. D'autre part, c'est dans le premier quart de ce siècle que virent le jour des chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël, créations qui marquèrent de façon indélébile le monde artistique. De plus, c'est vers le milieu du siècle que se développèrent l'industrie et le commerce de l'estampe.

³⁵ Le Maître de John Talbot (actif à Rouen c. 1440-1450), qui a exécuté les enluminures d'un manuscrit du *Livre des femmes nobles et renommées* conservé à Londres, British Library (Royal 16 G V), a représenté Thamar debout dans un lieu verdoyant occupée à peindre un tableau représentant une femme nue (f. 68v).
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=43537>

³⁶ BnF 12420, f. 86r.

³⁷ Voir à ce propos François Kirbihler : « En 431 se réunit à Éphèse un concile œcuménique qui, entre autres, encourage un culte marial déjà très populaire dans une ville ayant longtemps pratiqué le culte d'Artémis » (KIRBIHLER 2009, p. 207). Voir également Édouard Delebecque qui donne cette indication : « Le peuple d'Éphèse, en raison de sa dévotion particulière à Marie *Théotokos* accueillit la sentence par de grandes manifestations de joie » (DELEBECQUE 1956, p. 74).

Marsile Ficin et le cercle de Careggi

Au XVI^e siècle s'accrochèrent et se précisèrent la diffusion et l'influence du néoplatonisme à partir de Florence où eut lieu l'amorce de la *translatio* platonicienne³⁸. Là, Côme l'Ancien de Médicis³⁹, grand lecteur et collectionneur de manuscrits, confia en 1462 à Marsile Ficin, installé par ses soins à Careggi, le précieux manuscrit des œuvres de Platon qu'il possédait⁴⁰, afin qu'il le traduise en latin⁴¹ ; peu de temps après, il lui demanda de se consacrer en priorité à la traduction du manuscrit grec du *Corpus Hermeticum*⁴². Dès 1463, M. Ficin fut en mesure de lire des extraits du *Pimander*, *Mercurii Trismegisti Liber de sapientia et potestate Dei*, au chevet de Côme en fin de vie⁴³.

Côme avait eu la possibilité en 1439, à l'occasion de la tenue à Florence du concile de Ferrare-Florence, de rencontrer, parmi les délégués byzantins, Georges Gémiste Pléthon⁴⁴, dont Cyriaque d'Ancône disait qu'il était « l'homme le plus instruit de

³⁸ TAMBRUN-KRASKER 2009, p. 1 et p. 24.

³⁹ Côme l'Ancien de Médicis (Florence 1389-Florence 1464). Marsile Ficin (Figline Valdarno 1433- Careggi 1499).

⁴⁰ Manuscrit que possédait d'abord, selon toute vraisemblance, Gémiste Pléthon, et que Côme acquit au cours du concile de Ferrare-Florence (voir HANKINS 1990, p. 157, qui cite les travaux de Sebastiano Gentile « Note sui manoscritti greci di Platone utilizzati da Marsilio Ficino », in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pise 1987, p. 51-84).

⁴¹ B. Knös rappelle qu'au début du XV^e siècle, Leonardo Bruni (Arezzo 1370-Florence 1444) avait traduit plusieurs œuvres de Platon qu'il admirait (*Phédon*, *Gorgias*, *Criton*, *l'Apologie* et *Phèdre*), traductions qui furent peu appréciées au-delà d'un cercle d'érudits, « parce qu'elles ne donnaient qu'une insuffisante connaissance des vraies idées de Platon » (KNÖS 1950, p. 118).

⁴² Un agent de Côme avait acheté en Macédoine (c. 1460), un manuscrit contenant quatorze des quinze traités qui composent les enseignements hermétiques des Alexandrins (BLAMONT 2005, p. 282). Hermétiques : du nom d'un personnage légendaire, Hermès Trismégiste, qui aurait vécu au temps de Moïse et aurait enseigné la sagesse aux anciens Grecs, à commencer par Pythagore. Laurent-Henri Vignaud ajoute à ce sujet que « l'influence des écrits hermétiques a été considérable dans la culture scientifique du XVI^e siècle, et même encore au-delà de la Renaissance, par sa combinaison avec d'autres courants de pensée comme la Kabbale chrétienne, la médecine paracelsienne et certaines doctrines magnétiques ou mathématiques nouvelles. Ces écrits ont en effet servi de fondement doctrinal à l'alchimie, à l'astrologie et à la magie naturelle qui comptent pour beaucoup dans la redéfinition des rapports entre l'homme et la nature à l'Époque moderne » (VIGNAUD 2016, p. 78).

⁴³ 1471 : Première édition latine du *Corpus Hermeticum*, le succès du texte fut tel qu'il connut vingt-cinq rééditions et commentaires jusqu'en 1641, dont seize entre 1471 et 1500 (*ibid.*, note 1, p. 78 et BLAMONT 2005, p. 283). Après la mort de Côme en 1464, son petit-fils Laurent (Florence 1449-Florence 1492), dont Marsile Ficin fut le précepteur, devint cinq ans plus tard le maître de Florence et le protecteur du cercle de Careggi.

⁴⁴ Georges Gémiste Pléthon (Constantinople c. 1360-Mistra 1442). Cyriaque d'Ancône (Ancône 1391-Crémone 1452).

l'époque »⁴⁵. S'adressant à Laurent de Médicis, dédicataire de sa traduction en latin de la vie de Plotin (1492)⁴⁶, Marsile Ficin écrivit dans la préface⁴⁷ de l'ouvrage : *Magnus Cosmus [...] Philosophum graecum, nomine Gemistum, cognomine Plethonem : quasi Platonem alterum, de mysteriis Platonis disputantem frequenter audivit*⁴⁸. Au-delà des querelles théologiques⁴⁹, le concile de Ferrare-Florence fut aussi « un long colloque, une occasion exceptionnelle d'échanger livres et idées [...], un moment culminant dans le processus qui fit passer en Italie l'héritage de la pensée grecque »⁵⁰.

Quelques vingt années après ce concile, Marsile Ficin, passionné par la *restitutio antiquitatis* et le souci de *renovatio* humaine⁵¹, donna le nom d'*Academia*⁵² à son domaine de Careggi⁵³ où il travaillait, recevait des visiteurs et tenait des réunions avec des amis

⁴⁵ Voir KNÖS 1950, p. 106. Cyriaque d'Ancône avait visité Mistra en 1436 et 1447. Gémiste Pléthon participa au concile en tant que conseiller laïc de l'empereur Jean VIII Paléologue. Il fut reçu avec enthousiasme par l'aristocratie intellectuelle de Florence, « avide de connaître la vieille sagesse grecque et surtout Platon ; [...] jusqu'alors personne n'avait les moyens ni les connaissances pour défendre Platon contre le maître spirituel [*i.e.* Aristote] du moyen âge » (*ibid.* p. 120).

⁴⁶ *Plotini Vita composita a Porphyrio discipulo suo traducta vero a Marsilio Ficino Florentino*, édité à Florence en 1492 ; Laurent le Magnifique, le dédicataire, mourut un mois avant sa parution (« Vie de Plotin, composée par son disciple Porphyre, traduite fidèlement par Marsile Ficin Florentin »).

⁴⁷ *Prohemium Marsilii Ficini Florentini in Plotinum ad Magnanimum Laurentium Medicem Patriae Servatorem* (« Adresse de Marsile Ficin dans *Plotin*, au Magnanime Laurent Médicis Sauveur de la Patrie »).

⁴⁸ (« Côme le Grand écouta fréquemment le Philosophe grec, nommé Gémiste, surnommé Pléthon, pour ainsi dire un autre Platon, exposer point par point les mystères platoniciens »).

⁴⁹ Particulièrement à propos du *Filioque*, adjonction au *Credo* soutenue par les Latins.

⁵⁰ Voir HERSANT 1999, p. 123-124.

⁵¹ Voir à ce propos CHASTEL 1996, p. 49.

⁵² Selon André Chastel, M. Ficin donna à Careggi le nom d'*Academia* pour « se placer expressément sous l'invocation de Platon. L'académie ne désigne d'abord qu'un séjour » (CHASTEL 1996, p. 9). David S. Chambers quant à lui, souligne que M. Ficin lui-même attribuait à ce mot différentes acceptions ; en 1483, dans une lettre adressée à Bernardo Rucellai pour lui demander de contribuer financièrement à l'édition de son *Platon*, il écrivit : [...] *nostra haec sive academia sive bibliotheca Latinum Platonem graeco semine iamdiu conceptum parturit quotidie* (« [...] cette académie ou bibliothèque qui est la nôtre donne naissance quotidiennement à un Platon latin conçu il y a longtemps d'une semence grecque ») (CHAMBERS 1992, p. 4). Bernardo Rucellai (Florence 1448-Florence 1514), était le beau-frère de Laurent le Magnifique dont il partageait les options philosophiques et intellectuelles (voir à ce sujet GILBERT 1949, p. 104).

⁵³ Libéralité de Côme ; l'acte de donation, daté du 18 avril 1463, indique : *unum predium cum domo pro labore et hoste et terris laboratis et vineatis et olivatis [...]* (PONCET 2013, p. 70) (« un domaine avec une maison pour le travailleur et l'invité ainsi que des terres cultivées, des vignobles et des oliveraies [...] »).

dont Cristoforo Landino⁵⁴, Angelo Poliziano⁵⁵, Giovanni Pico della Mirandola⁵⁶ et même Laurent le Magnifique⁵⁷. Marsile Ficin mentionne ses *consuetudine familiares confabulatores*⁵⁸, parmi lesquels d'éminents lettrés humanistes, actifs dans la vie politique et diplomatique florentine : Amerigo di Giovanni Benci⁵⁹, Migliore di Lorenzo

⁵⁴ Hélène Casanova-Robin présente ainsi Cristoforo Landino (1424-1498) : « humaniste fameux du Quattrocento, ami intime de Marsile Ficin et précepteur de Laurent le Magnifique fut le titulaire de la chaire de rhétorique et poétique au *Studium* de Florence de 1457 à 1497. [...] Ce sont surtout ses *praelectiones* et ses commentaires de grandes œuvres antiques et modernes que la postérité a retenus, à côté de traités philosophiques d'inspiration platonicienne » (CASANOVA-ROBIN 2020). *Praelectiones* : leçons inaugurales.

⁵⁵ Angelo Ambrogini ou Agnolo Poliziano (dit Politien en français) (Montepulciano 1454-Florence 1494), eut pour maîtres Marsile Ficin et Cristoforo Landino ; homme d'une grande érudition, doué pour la poésie en latin, en grec, en langue vulgaire, « il semblait avoir tout lu ». Proche de Laurent de Médicis, Politien fut un temps précepteur de ses fils Pierre et Jean. Il devint en 1480 professeur de poétique et de rhétorique au *Studium* de Florence. Son œuvre unit poésie et philologie (voir MANDOSIO 2008 et CHOMARAT 1993, p. 2).

⁵⁶ Jean Pic de la Mirandole (Mirandola 1463-Florence 1494), homme de lettres à la culture encyclopédique, philosophe à la pensée complexe et déconcertante, platonicien et néoplatonicien mais également fasciné par la parole de Savonarole, Pic de la Mirandole, très tôt lancé dans les controverses, conçut le projet de débattre à Rome en 1486 de neuf cents *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae* ou thèses, dont treize furent jugées hérétiques, ce qui l'obligea à fuir en France, où il fut brièvement emprisonné au fort de Vincennes jusqu'à l'intervention de Laurent le Magnifique son protecteur qui l'installa près de Fiesole (sur le sol florentin mais pas à Florence même) ; il put donc conserver des liens étroits avec Politien, Ficin et son protecteur (Voir GENTILE 2014 et COPENHAVER 2016).

⁵⁷ Voir à ce sujet HANKINS 1990, p. 144.

⁵⁸ DELLA TORRE 1902, p. 547 (« interlocuteurs familiers habituels »). L'auteur signale l'intérêt que portaient aux travaux de Marsile Ficin les notables qui comptaient au sein de la République florentine : *Possiamo rilevare quanto interesse suscitasse intorno a sè Marsilio. Abbiamo già incontrati come sostenitori dei primi passi di lui oltre Cosimo, anche Amerigo di Giovanni Benci, Migliore di Lorenzo Cresci, Ottobuono od Ottone di Lapo Niccolini, Bernardo di Filippo Giugni, Piero di Andrea de' Pazzi e Benedetto Accolti, nomi questi ben noti tutti alla storia politica di Firenze [...] (ibid. p. 546-547) (« Nous pouvons souligner tout l'intérêt que suscita autour de lui Marsilio. Nous avons déjà rencontré en tant que soutiens de la première heure, en dehors de Côme, Amerigo di Giovanni Benci, Migliore di Lorenzo Cresci, Ottobuono ou Ottone di Lapo Niccolini, Bernardo di Filippo Giugni, Piero di Andrea de' Pazzi et Benedetto Accolti, ces noms tous bien associés à l'histoire politique de Florence [...] ») *ibid.* 546-547.*

⁵⁹ Amerigo di Giovanni Benci (Florence après 1431-Florence avant 1474), fut un collaborateur très actif dans les filiales commerciales de Côme de Médicis. Collectionneur et lecteur des œuvres grecques et romaines de l'antiquité classique, cet humaniste, membre éminent du cercle de Careggi, fut un protecteur des lettrés, des philosophes et des artistes, parmi lesquels Léonard de Vinci qui peignit le portrait de sa fille Ginevra Benci (Washington, National Gallery of Art, inv. 1967.6.1.a). Voir RENOARD 1966, p. 182-183.

Cresci⁶⁰, Ottobuono detto Otto di Lapo di Giovanni Niccolini⁶¹, Bernardo di Filippo Giugni⁶², Piero di Andrea de' Pazzi⁶³, Benedetto Accolti⁶⁴.

L'intérêt pour les travaux de Marsile Ficin et pour le cercle de Careggi alla bien au-delà de la République florentine, comme l'indique le réseau⁶⁵ de correspondants avec lesquels Marsile Ficin échangea des lettres⁶⁶ ; parmi ces correspondants figurent Matthias Corvinus roi de Hongrie⁶⁷ ; Miklós Báthory évêque de Vác⁶⁸ ; John Colet, doyen de la

⁶⁰ Migliore di Lorenzo Cresci (Florence 1428- ? après 1490), fut un ami de Ficin et des humanistes en vue de Florence ; actif dans la vie littéraire de la cité, il écrivit des sonnets en langue vulgaire. Il s'impliqua dans la vie politique de la République florentine et occupa des charges publiques majeures (voir VIGILANTE 1984).

⁶¹ Ottobuono detto Otto di Lapo di Giovanni Niccolini (Florence 1410-Naples 1470) : titulaire d'un doctorat *in Utroque Jure* (« en droit canon et en droit civil »), il devint rapidement un jurisconsulte éminent proche de Côme et participa activement à la vie politique florentine. Il fut également très impliqué dans la diplomatie et chargé de missions délicates auprès du pape et du roi de Naples (MORONI 2000, p. 311-312).

⁶² Bernardo Giugni (Florence 1396-Florence 1466), fut un des représentants majeurs du régime médicéen dont il obtint les plus hautes charges de l'État ; il eut une activité diplomatique de premier plan. Lié aux humanistes et aux intellectuels proches des Médicis, il soutint, avec Benedetto Accolti et Piero di Andrea de' Pazzi, les travaux de Marsile Ficin (voir ZACCARIA 2001).

⁶³ Piero di Andrea de' Pazzi (1416-1464), humaniste, collectionneur de livres et de manuscrits enluminés, fut proche de Côme de Médicis et participa activement à la vie politique de Florence ; il fut chargé d'une ambassade auprès du roi René d'Anjou, parrain de son fils aîné Renato (TRIPODI, 2015, p. 16-18).

⁶⁴ Benedetto Accolti (Arezzo 1415- Florence 1464) fut professeur de droit civil au *Studium* de Florence dès 1435 et jusqu'à sa mort, même après être devenu chancelier de la République. Humaniste, grand connaisseur de la littérature latine, le libraire florentin Vespasiano da Bisticci (c. 1421-1498), surnommé « le Prince des libraires », disait de Benedetto qu'il y avait peu de livres latins qu'il n'avait pas lus (PETRUCCI 1960, p. 101-102).

⁶⁵ Pour Jacques Blamont, « les douze tomes de ses lettres démontrent l'activité extraordinaire qu'il [Ficin] déploya pour répandre ses idées et le font apparaître comme le monarque spirituel de son temps » (CHASTEL 1996, p. 49 et BLAMONT 2005, p. 283). Marco Piana souligne que la correspondance de Ficin permet d'apprécier *the length of Ficino's international network of colleagues and benefactors, which spans from Spain to Rome, Germany, and Hungary* (PIANA 2017, p. 205). (« La dimension du réseau international de collègues et bienfaiteurs de Ficin, réseau qui s'étend de l'Espagne à Rome, à l'Allemagne et à la Hongrie »).

⁶⁶ Marsile Ficin conserva des copies de ses lettres qu'il publia dans une collection de douze livres en 1495 (Venise, chez Mattheus Capcasa). La première lettre est datée de décembre 1457, la dernière de décembre 1494. Certaines lettres circulèrent sous forme manuscrite avant 1495 (REES 2011, p. 45, note 2).

⁶⁷ Au sujet de Matthias Corvinus (1443-1490), voir KRISTELLER 1993, p. 180. L'auteur signale que le roi invita à plusieurs reprises Marsilio Ficino à venir enseigner la philosophie de Platon à la cour de Hongrie.

⁶⁸ Vác, ville de Hongrie, sise sur la rive gauche du Danube à trente-cinq kilomètres au nord de Budapest. Miklós Báthory (1445-1506), lettré humaniste, féru de latin et de grec, aurait étudié à Bologne puis auprès de Marsile Ficin. Proche du roi Matthias, il fut évêque de Vác de 1474 jusqu'à sa mort (MOLNÁR 2019, p. 574-575).

cathédrale Saint-Paul à Londres⁶⁹ ; Eberhard VI, comte de Wurtemberg et son conseiller Martin Prenninger⁷⁰ ; Federico da Montefeltro, duc d'Urbino⁷¹ ; Ermolao Barbaro⁷², Germain de Ganay⁷³. Ces quelques exemples donnent un aperçu de l'essaimage des propositions néoplatonistes à partir du cercle de Careggi et leur diffusion dans de nombreux pays européens où elles inspirèrent durablement les générations suivantes.

Il a été remarqué⁷⁴ que peintres et sculpteurs ne semblaient pas avoir été nombreux à visiter Careggi, mis à part Leon Battista Alberti⁷⁵, Antonio di Tuccio Manetti⁷⁶, les frères Antonio del Pollaiuolo et Piero del Pollaiuolo⁷⁷. Toutefois, comme le note Caroline Combronde, « les plus grands commanditaires et les amateurs d'art de Florence »⁷⁸

⁶⁹ John Colet (Londres 1467-Sheen, Surrey 1519), théologien humaniste, ami d'Érasme, admirateur de Ficin (MILES 1964, p. 274-277).

⁷⁰ Eberhard VI, comte de Wurtemberg (1447-1504), duc à partir de 1495. Martin Prenninger (Erding, Bavière 1450-Tübingen, Bade-Wurtemberg 1501), humaniste et juriste allemand, professeur de droit canon à l'université de Tübingen ; Marsile Ficin l'appelle « son meilleur ami » et « son frère bien-aimé » (FARNDELL 2015, p. xii).

⁷¹ REES 2002, p. 342. Le duc d'Urbino (Gubbio 1422-Ferrare 1482) fut le dédicataire du deuxième livre des *Epistolae Marsilii Ficini Florentini : Marsilius Ficinus Florentinus Federico Duci Urbinati semper invicto & apprime & sapienti atque clementi. S.D.* (FICIN 1497, folio XLVI v.) (« Marsile Ficin Florentin au Duc Federico d'Urbin, toujours vaincu, en première ligne, sage et clément, adresse ses salutations »).

⁷² Ermolao Barbaro (Venise 1453-Rome 1493), Vénitien, lettré humaniste, fut ambassadeur de Venise à Rome. Le pape Innocent VIII lui conféra la charge de Patriarche d'Aquilée (1491), que le Sénat vénitien lui enjoignit de refuser car il était interdit aux ambassadeurs vénitiens en poste d'accepter dons ou charges pendant leur mission. Le pape menaça d'excommunier Ermolao s'il refusait cette charge. Ermolao fut démis de sa mission et finit sa vie en exil à Rome (REES 2011, p. 45 et BIGI 1964, p. 96-99).

⁷³ Germain de Ganay (?-1520), personnage éminent, admirateur parisien de Ficin et de Pic de la Mirandole, conseiller-clerc au Parlement de Paris, chanoine de Notre-Dame, évêque de Cahors (1509), puis évêque d'Orléans (1514) (voir TILLEY 1918, p. 198, et TOUSSAINT 1999, p. 381-386).

⁷⁴ Voir par exemple, Jean Wirth (préface de CHASTEL 1996, p. iii) et COMBRONDE 1999, p. 272.

⁷⁵ M. Ficin citera Alberti (Gênes 1404-Rome 1472) parmi ses intimes « ceux avec qui je m'entretiens dans un échange réciproque d'idées » (CHASTEL 1996, p. 107). Selon P. Cayre, « Alberti s'est intéressé à l'Académie et aux travaux de Ficin et y a certainement participé. L'Académie à son tour a cherché à bénéficier du prestige d'Alberti et à récupérer son œuvre au service de son propre projet intellectuel » (CAYRE, p. 131).

⁷⁶ Antonio di Tuccio Manetti (Florence 1423-Florence 1497), mathématicien, architecte et astronome, ami de Ficin ; il est l'auteur probable d'une biographie de Filippo Brunelleschi (1377-1446) (voir TANTURLI 2007 et CHASTEL 1996, p. 36). Jean Wirth fait cette remarque : « il ne faut pas oublier qu'ils [Alberti et Manetti] étaient aussi des hommes de lettres » (CHASTEL 1996, préface p. iii).

⁷⁷ Antonio del Pollaiuolo (Florence c. 1431-Rome 1498) fut orfèvre, sculpteur et peintre ; Piero (ou Pietro, Florence c. 1441-Rome 1496) orfèvre, sculpteur et peintre fut le collaborateur de son frère.

⁷⁸ COMBRONDE 1999, p. 272, note 20.

étaient en contact avec la famille platonicienne autour de Marsile Ficin. Même sans « interaction immédiate »⁷⁹ avec Marsile Ficin et le cercle de Careggi, l'influence de cette pensée se manifesta durablement chez les commanditaires au XVI^e siècle⁸⁰, et chez les artistes.

Michel-Ange, né à Caprese en 1475⁸¹, vécut à Florence auprès des Médicis ce moment charnière du passage au XVI^e siècle ; trop jeune pour compter parmi les *consuetudine familiares confabulatores*, mais cependant bien informé des mythes antiques et des idées néoplatoniciennes⁸². Ascanio Condivi, dans sa *Vita di Michelagnolo Buonarroti*⁸³, rapporte comment Laurent le Magnifique, impressionné par le talent du jeune Michel-Ange alors âgé de quinze ans⁸⁴, décida de lui apporter aide et encouragement et lui fit rejoindre sa « Maison »⁸⁵. Là, le néoplatonisme de l'entourage de Laurent le Magnifique fit selon toute vraisemblance partie de l'éducation de

⁷⁹ Expression utilisée par J. Wirth (CHASTEL 1996, préface p. iii).

⁸⁰ Citons par exemple le cardinal Rodolfo Pio da Carpi (1500-1564), neveu de Pic de la Mirandole (voir chapitre II), Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) évêque d'Arras puis archevêque de Malines, et finalement cardinal (voir chapitres III et IV), les frères Barbaro, Daniele (1514-1570) et Marcantonio (1518-1595), neveux d'Ermolao Barbaro (voir chapitre III), le cardinal Alessandro Farnese (1520-1570), dit *Il Gran Cardinale*, petit-fils du pape Paul III (voir chapitre V).

⁸¹ Caprese se trouve à quatre-vingt-dix kilomètres au sud-est de Florence. En 1475, le père de Michel-Ange était bourgmestre (*podestà*) de Chiusi et de Caprese ; son mandat terminé, il rentra à Florence et laissa l'enfant en nourrice à Settignano (CONDIVI 1553, f. 2r-f2v).

⁸² Voir à ce sujet VAN DEN DOEL 2010, p. 113.

⁸³ Deux biographies de Michel Ange furent publiées du vivant de l'artiste : en 1550, celle qui concluait les *Vite* de Giorgio Vasari, et trois ans plus tard celle d'Ascanio Condivi (Ripatransone 1525-Ripatransone 1574) « *discepolo* » du Maître. Michael Hirst est d'avis que ces deux *Vies* sont indissociablement liées : c'est le mécontentement qu'éprouva Michel Ange à la lecture du texte de Vasari qui l'incita à promouvoir un correctif (HIRST 1997, p. 63).

⁸⁴ Voir CONDIVI 1553, f. 6r-6v : *Era Michelagnolo quando andò in Casa del Magnifico, d'età d'Anni quindici in sedici, et vi stette fin alla Morte di lui, che fu nel novanta due [...] (« Quand il intégra la Maison du Magnifique, Michelagnolo était âgé de quinze à seize ans, et il y resta jusqu'à la Mort du Magnifique qui advint en quatre-vingt-douze [...] »).*

⁸⁵ A. Condivi (CONDIVI 1553, f. 3r et f.4v) mentionne le soutien qu'apporta Francesco Granacci (Villamagna di Bagno a Ripoli 1469-Florence 1543), *discepolo di Domenico del Ghirlandaio* (Florence 1449-Florence 1494), au jeune Michel-Ange lors de son apprentissage ; ce fut F. Granacci qui le mena *al giardino de Medici a san Marco, il qual Giardino il Magnifico Lorenzo Padre di Papa Leone, huomo in tutte l'eccellenze singulare havea di varie statue antiche et de figure ornato* (« au jardin des Médicis près de Saint-Marc, Jardin que Laurent le Magnifique Père du Pape Léon, homme unique dans toutes les qualités de l'excellence, avait orné de différentes statues antiques et de têtes »). C'est là que Laurent le Magnifique remarqua le talent exceptionnel du jeune sculpteur alors qu'il achevait une copie d'une *Tête de Faune* très ancienne (CONDIVI 1553, f. 5r-5v). Les liens d'amitié entre Francesco Granacci et Michel-Ange perdurèrent ; F. Granacci fut l'un des cinq artistes que Michel-Ange appela à Rome en 1508, pour l'aider (en tant qu'exécutant) à réaliser les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine (GRASSO 2002, p. 432).

l'adolescent⁸⁶, et ce d'autant plus que Politien⁸⁷, qui faisait lui-aussi partie de cette maison, se prit d'affection pour Michel-Ange, entreprit de l'aider et de veiller à ce qu'il progresse : *conoscendo Michelagnolo di spirito elevatissimo, molto lo amava, et di continuo lo spronava ben que nonbisogniasse, allo studio, dichiarando gli sempre et dandogli da far qualche cosa. Tra le quali un giorno gli propose il ratto de Deianira, e la Zuffa de' centauri, dichiarandogli à parte per parte tutta la favola. Messesi Michelagnolo a farla in marmo di mezzo rilievo [...]. Le figure dono di grandezza di palmi due in circa*⁸⁸.

Ce bref récit se présente comme une mise en pratique des recommandations détaillées dans le *De pictura* par Leon Battista Alberti : *Non ab re erit, si poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa, cum pictore, habent ornamenta communia*⁸⁹. L'auteur poursuit en soulignant que ces échanges avec les érudits enrichissent la composition de l'*historia*, car c'est dans l'invention que repose toute louange⁹⁰. Ainsi, dans ce relief, inspiré des bas-reliefs que Michel-Ange avait pu observer et admirer dans le jardin des Médicis, un personnage particulier (FIG. 8), peut être lu comme un exemple de la richesse et de la diversité des indications que Politien partagea avec le jeune sculpteur. Alors que la plupart des combattants impliqués dans cet affrontement sont de jeunes hommes imberbes, debout à gauche se distingue un homme

⁸⁶ Voir VAN DEN DOEL 2010, p. 113 : *Through Michelangelo's introduction into this household, it is likely that the Neoplatonism of Lorenzo's circle was part of his education.*

⁸⁷ Ange Politien était le précepteur des enfants de Laurent le Magnifique, dont Pietro (1472-1503) qui succéda à son père et Giovanni (1475-1521) futur Léon X (HALL 2002, p. 9). D'autre part, Marieke van den Doel (*ibidem*) souligne les contacts que Michel-Ange noua avec Francesco Cattani da Diacceto (Florence 1466-Florence 1522), disciple fidèle de Marsile Ficin de 1493 à la mort du maître. Michel-Ange et Francesco Diacceto furent tous deux membres de la Sacra Accademia Medicea, active de 1515 à 1519. Avec le poète Girolamo Benivieni, les deux hommes signèrent la requête adressée au pape Léon X demandant que soit restituée à Florence la dépouille de Dante (pour la biographie de Francesco Diacceto, voir KRISTELLER 1979, p. 507-509).

⁸⁸ CONDIVI 1553, f.6v-7r. (« [Politien] reconnaissant en Michel-Ange un esprit des plus élevés, l'aimait beaucoup, et, bien que ce ne fût pas nécessaire, l'encourageait continuellement à l'étude, le documentant toujours, et lui donnant quelques tâches à faire. Parmi lesquelles un jour il lui proposa le Rapt de Déjanire et le Combat des Centaures, lui expliquant la légende point par point. Michel-Ange se mit à l'exécuter en demi-relief sur du marbre [...]. Les figures ont environ deux empans de haut »). Ce relief de 84,5 × 90,5 cm, réalisé vers 1492, est exposé à Florence, Casa Buonarroti, inv. 194.

⁸⁹ ALBERTI, *De pictura*, livre trois, (Bâle 1540) p. 101 (« Il ne sera pas hors de propos s'ils [les peintres] sont charmés par les poètes et les orateurs. En fait ces derniers ont vraiment beaucoup d'ornements de style en commun avec les peintres »).

⁹⁰ *Omnis laus in inventione consistit (ibid.)*.

âgé, chauve, moustachu et barbu, tenant à deux mains à hauteur de menton, une énorme pierre qu'il s'apprête à lancer (FIG. 9). À propos de ce personnage, Paul Barolsky⁹¹ cite le passage de la *Vie de Périclès* dans lequel Plutarque décrit l'Amazonomachie ornant le bouclier de la statue d'Athéna Parthénos, œuvre de Phidias. Au sein de ce combat, le sculpteur « s'était représenté lui-même sous les traits d'un vieillard chauve soulevant de ses deux mains une grosse pierre »⁹².



Fig. 8 : MICHEL-ANGE, *Combat des Centaures*, c. 1490-1492, marbre, 84,5 × 90,5 cm. (Florence, Casa Buonarroti, inv. 194).

⁹¹ Voir BAROLSKY 1997, p. 107. L'auteur tire cette conclusion : *By representing Phidias's self-portrait on a similar battle relief, Michelangelo implied the phidian character of his own work, as if he were a « Phidias redivivus »* (« En incluant l'autoportrait de Phidias dans un relief représentant lui-aussi une bataille, Michel-Ange faisait allusion à la nature phidiesque de son propre travail, comme s'il était un "Phidias ressuscité" »). Nous préférons penser qu'à l'âge de quinze ou seize ans, Michel-Ange songeait plus à émuler un jour peut-être Phidias qu'à se comparer au Maître grec.

⁹² Plutarque, *Périclès*, 31.

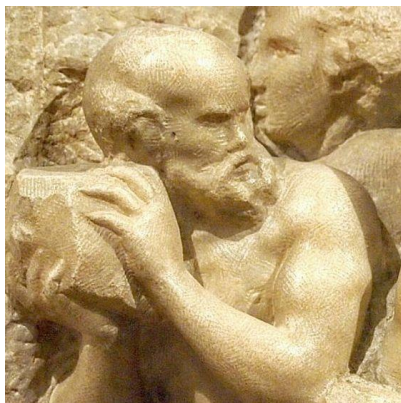


FIG. 9 : MICHEL-ANGE, *Combat des Centaures*, c. 1490-1492 (détail), marbre 84,5 × 90,5 cm (Florence, Casa Buonarroti, inv. 194).

Dans la représentation de ce combat qui oppose les Lapithes civilisés aux Centaures ensauvagés et avinés, Michel-Ange n'a pas différencié les adversaires en ne donnant pas aux Centaures leur caractéristique équine. À quel parti alors le vieil homme appartient-il ? Bien que rudimentaire et parfois associé aux Centaures⁹³, le projectile que ce batailleur s'apprête à lancer est, par un jeu sur les mots, un indice qui le situe du côté de la civilisation, car la pierre, *lapis* en latin, fait écho aux deux premières syllabes du nom des Lapithes⁹⁴.

La présence dans ce relief de ces deux propositions érudites et intrigantes, littéraire pour l'une et lexicologique pour l'autre, soumises comme des énigmes à la perspicacité de ceux qui confrontent l'œuvre d'art, sous-tend une sorte de défi culturel, trait répandu dans les créations du XVI^e siècle qui sont l'objet de cette recherche⁹⁵. La *restitutio antiquitatis* à laquelle les artistes participent concerne tout ce qui se rattache à l'Antiquité, aussi bien les œuvres littéraires que les vestiges architecturaux, les statues, les inscriptions lapidaires. La part prise par les artistes dans la réception des antiques n'est

⁹³ Ce projectile pourrait associer le vieil homme aux Centaures ; voir à ce sujet Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 4 : attirés par l'odeur du vin contenu dans la jarre que le Centaure Pholos venait d'ouvrir pour satisfaire Héraclès son hôte, les autres Centaures arrivèrent à la caverne de Pholos, armés de pierres et de bâtons.

⁹⁴ Voir à ce sujet BAROLSKY 1997, p. 107.

⁹⁵ Voir par exemple le tableau *Tempus edax rerum* de Hermannus Posthumus (chapitre II, Pl. 4) ou encore la page de titre des *Iudaeae gentis clades* de Martin van Heemskerck (chapitre III, Pl. 8).

nullement subalterne, comme l'indique la représentation de l'artiste au travail devant un modèle antique ; les artistes ont à cœur de montrer qu'ils font partie des passeurs de savoir, au même titre que les lettrés.

La déclaration enthousiaste contenue dans la lettre qui clôt le onzième livre des *Lettres de Marsile*⁹⁶, lettre adressée à son ami Paul Middelburg⁹⁷, si elle n'eut pas d'effet immédiat visible, offrait aux artistes la certitude d'être plus que des artisans et soutenait l'espoir d'accéder au statut auquel ils aspiraient, puisque Marsile Ficin évoquait avec lyrisme le nouvel âge d'or qui voyait renaître les disciplines libérales à la dignité desquelles il élevait la peinture, la sculpture et l'architecture, qu'il ne considérait plus comme des arts mécaniques :

*Hoc. n. saeculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in luce. Grammaticam : Poesim : Oratoriam : Picturam : Sculpturam : Architecturam : Musicam. Antiquum ad orphycam Lyram carminum cantum. Idq3 florentiae*⁹⁸.

Première moitié du XVI^e siècle : Le temps des œuvres d'exception, confondantes et inspirantes

Les souverains pontifes furent les commanditaires de la plupart des chefs-d'œuvre conçus et réalisés dans la première partie du XVI^e siècle, créations qui eurent un retentissement considérable et attirèrent à Rome un grand nombre de visiteurs et d'artistes, ces œuvres devenant, tout comme les antiques de Rome, des modèles quasi

⁹⁶ *Finis Undecimi Epistolarum Marsilii*. La lettre s'ouvre ainsi : *Marsilius Ficinus Paulo Middelburgensi insigni physico & Astronomo. S.P.D.* (« Marsile Ficin à Paulus de Middelburg éminent physicien et astronome, adresse tous ses compliments ») (FICIN 1495, folio CLXXXVI recto).

⁹⁷ Pour la biographie de Paul Middelburg ou Paolo di Middelburg (Middelburg 1446-Rome 1534), nous avons eu recours à Demetrio Marzi (MARZI 1896, p. 39-58) qui indique avoir été en mesure de consulter la *Vita* de Paolo, rédigée par l'Urbinate Bernadino Baldi (1553-1617). Né à Middelburg en Zélande, Paul Middelburg étudia la philosophie, la théologie, la médecine, les mathématiques et l'astrologie, devint chanoine, enseigna à Louvain puis à Padoue ; en 1481 il fut médecin et astrologue du duc d'Urbino, puis en 1494 fut nommé par le pape Alexandre VI évêque de Fossombrone (situé à vingt kilomètres à l'est d'Urbino). Paul Middelburg fit partie, avec son ami Copernic (1473-1543) de la Commission du Calendrier lors du cinquième concile du Latran (1513-1517).

⁹⁸ (« Ce siècle qui est le nôtre, comme un âge d'or a ramené à la lumière les arts libéraux presque éteints. Grammaire, poésie, art oratoire, peinture, sculpture, architecture, musique. Chant ancien des hymnes aux accents de la Lyre orphique. Et cela à Florence »).

incontournables pour mener à l'excellence, comme l'expose Federico Zuccaro (c. 1539-1609), dans les dessins retraçant les années d'apprentissage à Rome de son frère aîné Taddeo (1529-1566)⁹⁹.

Le tableau suivant propose un bref récapitulatif des œuvres majeures dont les souverains pontifes furent les commanditaires.

| Souverains pontifes de 1492 à 1549 | Commandes marquantes des mécénats pontificaux |
|--|---|
| Alexandre VI, pontife de 1492 à 1503. Roderic Llançol i de Borja né en 1431 à Xàtiva (Valence). | 1492 : devenu souverain pontife, Alexandre VI demanda à Pinturicchio (Pérouse 1454-Sienne 1513) de décorer à fresque les six salles de réception de son appartement au Vatican. |
| Pie III, pontife du 22 septembre au 18 octobre 1503. Francesco Todeschini Piccolomini, né en 1439 à Sienne. | Ce pontificat ne dura que vingt-six jours. |
| Jules II, pontife de 1503 à 1513. Giuliano della Rovere, né en 1443 à Albissola Marina (province de Savone), neveu de Sixte IV (1471-1484). | 1503 : Jules II chargea Donato Bramante de reconstruire la basilique Saint-Pierre. 1503 : Le pape demanda à Michel-Ange de concevoir, puis de réaliser un tombeau grandiose. 1508 : le pape imposa à Michel-Ange la décoration à fresque de la voûte de la chapelle Sixtine. L'œuvre fut terminée en décembre 1512. 1508 : le pape fit réaliser par Raphaël la décoration à fresque des salles de son appartement, situé juste au-dessus de l'appartement Borgia. Le chantier fut terminé en 1525. |
| Léon X, pontife de 1513-1521. Giovanni de Lorenzo de' Medici, né en 1475 à Florence (fils de Laurent le Magnifique). | 1514 : Léon X confia à Raphaël la réalisation des cartons pour une suite de tapisseries destinée à couvrir le bas des murs de la chapelle Sixtine. Tissée à Bruxelles, la suite entière fut accrochée en place en 1521. |
| Adrien VI Pontife 1522-1523 Adriaan Florenszoon d'Edel, né en 1459 à Utrecht. | Ce pontife ne manifesta aucun intérêt pour les arts. Il nomma son compatriote Jan van Scorel |

⁹⁹ Cela sera mis en évidence dans le chapitre V. Ainsi furent pris pour modèles les fresques de Raphaël, à la Villa Chigi, celles des *Chambres* de Raphaël au Palais du Vatican, le *Jugement Dernier* de la chapelle Sixtine, le *Moïse* de Michel-Ange à Saint-Pierre-aux-Liens à Rome, et le *Prophète Isaïe*, fresque de Raphaël à Saint-Augustin de Rome.

| | |
|--|---|
| | (Schoorl 1495-Utrecht 1562) conservateur des collections pontificales du Vatican. |
| Clément VII, pontife de 1523 à 1534 Giulio di Giuliano de' Medici, né en 1478 à Florence, cousin germain de Léon X. | La politique de mécénat papal s'effondra avec le sac de Rome en 1527. En 1533, peu avant de mourir, le pape demanda à Michel-Ange de préparer le carton pour la décoration du mur derrière l'autel de la chapelle Sixtine avec pour thème <i>Le Jugement Dernier</i> . |
| Paul III, pontife 1534-1549 Alessandro Farnese, né en 1468 à Canino (Viterbe, Latium) | Le pape Paul III veilla à la réalisation du projet initié par son prédécesseur (1536-1541), puis demanda à l'artiste d'exécuter une partie du décor de la chapelle Pauline édifée dans le prolongement de la chapelle Sixtine. |

Le pontificat de Jules II commença en même temps que le siècle et, sans attendre, le souverain pontife lança dès 1503 une campagne de reconstruction du Vatican qu'il confia à Donato Bramante¹⁰⁰. La même année, selon Ascanio Condivi¹⁰¹, Jules II, désireux d'avoir un monument funéraire exceptionnel, demanda à Michel-Ange de lui soumettre un projet. Ce que l'artiste proposa¹⁰² plut tant au pape, qu'il envoya sans plus attendre le sculpteur à Carrare chercher le marbre nécessaire¹⁰³. Malheureusement, ce chantier commencé sous les meilleurs auspices¹⁰⁴ connut querelles, retards, jalousies et modifications au grand dam de Michel-Ange, si bien qu'il devint pour lui *La Tragedia della sepoltura*¹⁰⁵, d'autant plus que Jules II décida que l'artiste devait abandonner ce

¹⁰⁰ Voir HALL 2002, p. 17. Le pape décida de ne pas restaurer la basilique Saint-Pierre ; il chargea D. Bramante (Fermignano près d'Urbino 1444-Rome 1514) de démolir et de reconstruire l'édifice. Le chantier colossal dura plus de quatre-vingts ans.

¹⁰¹ CONDIVI 1553, f. 14v. Michel-Ange avait alors vingt-neuf ans.

¹⁰² *Ibid.* 14v. *In tutta l'opera andavano sopra quaranta statue* (« Dans l'œuvre entière figuraient plus de quarante statues »).

¹⁰³ La quantité de marbre nécessaire était telle que, rapporte Ascanio Condivi : *Stette in quei monti con due servitori, et una cavalcatura senza altra provisione, se non del vitto, meglio d'otto mesi* (« Il resta dans ces montagnes avec deux aides et un cheval de selle, sans autres provisions, hormis de la nourriture, pendant plus de huit mois ») (*ibid.*, f. 14v). Cela eut lieu en 1505.

¹⁰⁴ *Ibid.* f. 15r : *[Il papa] tanti favori et cosi smisurati faceva à Michelagnolo, che havendo' egli cominciato à lavorare, più et più volte l'andò fin à casa à trovare, quivi seco non altrimenti ragionando, et della sepoltura et d'altre cose, che harebbe fatto con un suo fratello* (« [Le pape] accorda à Michel-Ange tant de faveurs et d'égards insignes, que lorsqu'il eut commencé de travailler, il l'alla voir chez lui maintes et maintes fois, bavardant là avec lui aussi bien de la tombe que d'autres sujets, tout comme il l'aurait fait avec un frère à lui »).

¹⁰⁵ (« La Tragédie du sépulcre » *ibid.* f. 26r et f. 35v). Le projet initial fut considérablement réduit ; la sépulture définitive, *rattoppata et rifatta* (« rafistolée et ravaudée ») (*ibid.*, f. 35v), se dresse

chantier pour décorer à fresque le plafond de la chapelle Sixtine. Le sculpteur, malgré qu'il en eût (*scusandosi che non era sua arte*)¹⁰⁶, signa en 1508 le contrat acceptant cette commande¹⁰⁷, et créa de 1508 à 1512, le chef-d'œuvre que l'on sait. *Si mise a fare quel opera, che hoggi in Palazzo del Papa si vede, con ammiratione et stupor del mondo, laqual tanta riputatione gli arrecò, che lo pose sopra ogni invidia*¹⁰⁸.

C'est le pape Clément VII qui décida d'employer Michel-Ange, de retour à Rome, à peindre à fresque le mur derrière l'autel de la chapelle Sixtine : [...] *ultimamente si resolvè, a fargli fare il giorno del estremo giudicio, stimando per la varietà et grandezza della materia, dover dare Campo à questo huomo, di far prova delle sue forze, quanto potessero*¹⁰⁹. Son successeur, Paul III, en fit l'inauguration en 1541. Giorgio Vasari loua l'œuvre en ces termes : *E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità, e grandezza dell'opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affette, avendogli tutti maravigliosamente espressi*¹¹⁰.

Raphaël (Urbino 1483-Rome 1520), quant à lui, reçut en 1508 une commande de Jules II, pour décorer à fresque les chambres de l'appartement que le pontife occupait au second étage du palais pontifical. En 1511, le richissime banquier, par ailleurs bailleur de fonds du Vatican¹¹¹, Agostino Chigi (Sienne 1465-Rome 1520) confia au peintre, qui était

depuis 1545 dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, à Rome. Là, les visiteurs viennent admirer un chef-d'œuvre du sculpteur, le *Moïse*, figure colossale (2,35 m), *Opera maravigliosa et piena d'arte, ma molto più, che sotto così belli panni di che è coperto, appar tutto l'o igniudo, non togliendo il vestito l'aspetto della bellezza del corpo* (*ibid.* f. 36r) (« Œuvre merveilleuse et pétrie de génie, d'autant plus que sous le beau drapé dont il est couvert, toute l'anatomie transparaît, le vêtement ne gommant pas le rendu de la beauté du corps »).

¹⁰⁶ *Ibid.* f. 20v. (« demandant d'être excusé car ce n'était pas sa profession »).

¹⁰⁷ HALL 2002, p. 17. C'est parce qu'une fissure avait endommagé la voûte de la chapelle Sixtine qu'il fallut en refaire la décoration après réparation. Le *Jugement Dernier* qui décore le mur derrière l'autel, a été commandé à Michel-Ange par le pape Clément VII, six ans après le terrible sac de Rome et peu de temps avant de mourir.

¹⁰⁸ (« Il [Michel-Ange] se mit à faire cette œuvre que le monde voit aujourd'hui dans le Palais du Pape, avec émerveillement et étonnement, et qui lui conféra une réputation telle qu'elle le place au-dessus de toute jalousie ») (CONDIVI 1530, f. 20v).

¹⁰⁹ *Ibid.* f. 34r-34v. (« enfin, il [Clément VII] se résolut à lui faire peindre le jour du Jugement Dernier, estimant devoir donner à cet homme, par la diversité et la dignité du sujet, la possibilité de faire montre de ses talents, autant que faire se pouvait »).

¹¹⁰ VASARI 1568b, p. 748 (« Et en vérité la profusion des figures, la *terribilità*, la majesté de l'œuvre sont telles, qu'on ne peut en donner une description, vu qu'elle abonde de tous les affects humains possibles, tous merveilleusement rendus »).

¹¹¹ En décembre 1500, la Chambre apostolique conclut un accord avec Agostino Chigi pour l'exploitation à ferme des mines d'alun de Tolfa (non loin de Civit  Vecchia). Voir FAVIER 1965, p. 593.

son ami, la décoration de la Villa Chigi¹¹² que Baldassare Peruzzi (Sienne 1481-Rome 1537) venait d'achever sur la rive droite du Tibre. En 1514, le pape Léon X chargea Raphaël de l'exécution des cartons grandeur nature (par exemple 495×610 cm pour *La pêche miraculeuse*), d'une série somptueuse de dix tapisseries (plus les bordures¹¹³), tenture somptueuse illustrant des scènes du *Livre des Actes des Apôtres*, et destinée à couvrir la partie inférieure des murs de la chapelle Sixtine. Tissées à Bruxelles dans la manufacture de Pieter van Aelst¹¹⁴, sept tapisseries furent mises en place en décembre 1519, le reste en 1521, suscitant l'admiration générale¹¹⁵. La série fut refaite à l'identique (fils de soie, d'or et d'argent) par ceux qui en avaient les moyens, tels François I^{er} et Henri VIII d'Angleterre. Quant aux cartons de Raphaël, chefs-d'œuvre à part entière et reconnus comme tels, ils furent copiés, voire décalqués à de multiples reprises, étudiés pour le traitement de la perspective, de l'anatomie et du mouvement, leur influence esthétique et artistique fut considérable et contribua à inciter visiteurs et artistes à entreprendre le « voyage en Italie » avec Rome et ses antiques en point d'orgue.

Pour ceux qui ne furent pas en mesure d'entreprendre pareille aventure, il y eut la possibilité d'avoir recours aux estampes dont la circulation s'intensifia au XVI^e siècle dans toute l'Europe et même au-delà.

Le XVI^e siècle et l'intensification de la diffusion des estampes

Les estampes circulèrent en Europe dès le XV^e siècle, proposant des motifs d'une grande diversité¹¹⁶ : thèmes religieux, figures apotropaïques, images « à indulgence », ou

¹¹² Raphaël décora d'abord la *Loge de Galatée*, puis de 1516 à 1518, la *Loge de Psyché*, où l'évocation du mythe de Cupidon et Psyché figure à la fois l'histoire d'amour d'Agostino et de Francesca Ordeaschi, sa seconde épouse, mais aussi le thème platonicien de l'ascension de l'âme grâce à l'Amour (voir à ce sujet FERRIGNO 2013, p. 230).

¹¹³ Les bordures horizontales et verticales des tapisseries sont détaillées dans MÜNTZ 1897, p. 29-33. Lors de l'exposition exceptionnelle de la série dans la chapelle Sixtine (du 17 au 23 février 2020), à l'occasion du cinq-centième anniversaire de la mort de Raphaël, furent suspendues « à leurs clous d'origine », les dix tapisseries et deux bordures : la bordure des *Heures* et celle des *Saisons* (voir RODOLFO 2020, p. 2 : « due fregi delle *Ore* et delle *Stagioni* »).

¹¹⁴ Pieter van Aelst (Pieter van Edingen, Waterloos-lez-Alost c. 1450-Bruxelles 1532/1533).

¹¹⁵ Voir DELMARCEL 1999, p. 142.

¹¹⁶ Voir à ce propos RUDY 2013, p. 149 ; p. 155 ; p. 166 ; p. 172-174. Images « à indulgence » : images spécifiques (*Christ en croix, Sainte Face, Christ souffrant* ...) devant lesquelles la récitation de certaines prières était censée abrégier le temps que l'âme passerait au purgatoire.

à visée didactique, mais aussi des sujets profanes, des cartes à jouer¹¹⁷, des drôleries au caractère souvent licencieux. Le peintre Andrea Mantegna¹¹⁸ fut l'un des premiers grands artistes à s'intéresser à la gravure pour diffuser ses dessins, faire connaître ses talents, élargir le cercle de ses commanditaires. Le succès de ses estampes fut immédiat non seulement auprès des amateurs, mais aussi auprès des artistes qui les exploitèrent largement¹¹⁹. *Le Combat des dieux marins* est l'un des premiers exemples d'estampe d'interprétation de grande taille gravée sur plusieurs plaques (deux dans ce cas, mais *Le Triomphe de César* en comporte neuf, plus le frontispice et deux estampes figurant des colonnes à découper et à insérer entre les panneaux de la frise)¹²⁰. La circulation des estampes d'interprétation s'intensifia grâce à des maîtres tels que Marcantonio Raimondi qui, lors de son séjour à Rome, devint *il più fecondo e prezioso divulgatore della opera di Raffaello*¹²¹. Ces estampes reçurent l'approbation du maître qui, lui-aussi, s'intéressa à ce moyen de faire connaître à un nombre élevé de connaisseurs ses inventions picturales.

La possibilité d'atteindre un vaste public grâce à l'estampe, avec les bénéfices afférents, ne manqua pas d'intéresser les institutions et hommes de pouvoir. La *Vue perspective de Venise*¹²² dessinée par Jacopo de' Barbari, associé au marchand imprimeur Anton Kolb, œuvre innovante d'une dimension et d'une précision sans précédent, proclamait la magnificence et la spécificité de cette ville étonnante construite au milieu

¹¹⁷ Ce n'étaient pas des cœurs, piques, carreaux, trèfles comme de nos jours, mais des oiseaux, des fleurs, des lions, des ours et des cervidés (*ibid.* p. 148).

¹¹⁸ Andrea Mantegna (Isola di Carturo, près de Vicence, c. 1431-Mantoue 1506), « ami d'humanistes, imprégné de culture antique » (LAMBERT 1999, p. 191).

¹¹⁹ CHRISTIANSEN 1993, p. 606. Les estampes de Mantegna inspirèrent entre autres Dürer, Raphaël, Rubens et Rembrandt (*ibid.* p. 607).

¹²⁰ *Le Combat des dieux marins*, (1476-1488) 28 × 82,7 cm, pour l'exemplaire conservé au Victoria & Albert Museum, à Londres, inv. DYCE 993. Cette composition est inspirée d'un fragment de relief de sarcophage qui se trouve actuellement à la Villa Médicis.

¹²¹ (« le vulgarisateur le plus fécond et le plus précieux de l'œuvre de Raphaël ») (GIANSANTE 2016, p. 230). Marcantonio Raimondi (San Martino in Argine 1480-Bologne 1534) était à la fois graveur, imprimeur et marchand.

¹²² La réalisation de cette *Vue*, inscrite *VENETI[A]E / MD [À VENISE 1500]*, requit trois années. L'exemplaire conservé au Minneapolis Institute of Art (MIA), inv. 2010.88, mesure 132,72 × 277,5 cm ; chacune des six feuilles 66 × 99 cm, taille exceptionnelle alors en Europe. L'entreprise d'un coût élevé fut financée par le marchand-imprimeur nurembergeois, résidant alors à Venise, Anton Kolb, qui demanda et obtint de la *Serenissima* l'autorisation de vendre l'œuvre hors de Venise, au prix de trois florins l'exemplaire, somme élevée correspondant à un mois de salaire pour un ouvrier qualifié (voir HUFFMAN 2019, p. 168, note 10). Jacopo de' Barbari, peintre et graveur, né vraisemblablement à Venise vers 1440-1450, mort peut-être à Bruxelles avant 1515/1516.

d'une lagune, et mettait en exergue le dynamisme et l'inventivité de ses entrepreneurs et hommes de l'art¹²³. Placée sous la double domination de Mercure (*Mercurius pre ceteris huic fauste emporiis illustro*) et de Neptune (*Aequora tuens portu resideo hic Neptunus*)¹²⁴, Venise s'affirmait comme la première puissance maritime et commerciale d'Europe qui, sous un bon gouvernement, prospérait jusqu'en Orient.

Parmi les hommes de pouvoir, c'est probablement l'empereur Maximilien I^{er} (Wiener Neustadt 1459-Wels 1519), dont on sait qu'il employa Jacopo de' Barbari et Anton Kolb dès 1504¹²⁵, qui utilisa de la façon la plus spectaculaire les estampes à des fins de propagande. Du programme très ambitieux conçu en 1512, l'empereur ne put voir que l'*Arc d'honneur (Ehrenpforte)* achevé peu avant sa mort. Tiré à quelques sept cents exemplaires, mesurant 295 × 357 cm, constitué de cent quatre-vingt-douze planches, cette création monumentale inspirée des arcs de triomphe romains, devait être fixée dans les Maisons de ville et les palais des princes pour proclamer la puissance et la magnificence de Maximilien et de maison des Habsbourg, pour la postérité. La généalogie de la famille, avec ses ancêtres réels et ses ancêtres fictifs (dont Hector et Noé), figurait en bonne place, preuve des droits de souveraineté du monarque, de sa légitimité¹²⁶. Quant à la *Procession triomphale (Triumphzug)*, cette frise de cinquante-quatre mètres de long, restée inachevée, voulait émuler les triomphes de la Rome antique.

Ces exemples, bien que divers, concernaient un public certes élargi mais encore quelque peu réduit. Au fil du temps, des entrepreneurs à la fois imprimeurs et éditeurs¹²⁷ surent diversifier les sujets et thèmes proposés, en appréciant les attentes d'un plus grand nombre d'acheteurs. Ils surent également susciter leur désir d'achat en les invitant, par exemple, à constituer des collections d'estampes¹²⁸. Associés aux citations littéraires d'auteurs anciens, les vestiges de l'Antiquité occupèrent une place importante dans la

¹²³ *Ibidem*, p. 167-170.

¹²⁴ Voir SCHULZ 1978, p. 468 (« Moi, Mercure, j'illumine favorablement cette place commerciale supérieure à toutes les autres ») ; (« Moi, Neptune, je réside ici, protégeant les plaines marines dans ce port »).

¹²⁵ LANDAU 1994, p. 43.

¹²⁶ GHERMANI 2014, p. 168-169.

¹²⁷ Par exemple Antonio Salamanca (? 1478-Rome 1577), bien installé à Rome dès les années 1530 ; son associé et successeur Antoine Lafréry (Orgelet 1512-Rome 1577) ; Hieronymus Cock et son épouse qui fondèrent à Anvers leur maison d'édition *Aux quatre vents* en 1548. Le chapitre IV leur est consacré.

¹²⁸ Antoine Lafréry proposa à la vente une page de titre avec l'inscription *Speculum Romanae Magnificentiae* (« Miroir de la magnificence romaine »). Voir chapitre IV, FIG. 150, p. 294.

production de cette époque en Europe. Les auteurs revendiquèrent véridicité et source d'information authentique, en prenant soin de préciser que les antiques « étaient reproduits avec art, tels qu'ils étaient vraiment » (*ad veri imitationem affabre designata*), loin des *strane bugie* contenues dans les *Mirabilia* et dénoncées par Andrea Palladio¹²⁹. Les artistes soulignèrent également leur désir d'œuvrer « pour le bien de tous » (à *beneficio commune del mondo*) et « afin [que ces estampes] soient utiles non seulement aux peintres, mais aussi aux architectes » (*affine che giovino non solamente à i pittori, ma à egli architetti anco*)¹³⁰. Le graveur-dessinateur Nicolas Béatrizet indiqua, dans la légende d'une estampe, qu'il travaillait *ad communem omnium qui rebus antiquis oblectantur utilitatem*¹³¹. Diana Mantovana (Mantoue 1535-Rome 1587), graveur et imprimeur, mentionna la même intention sur une estampe gravée d'après un dessin que son mari *publice utilitati formabat*¹³². Cette déclaration d'utilité, ajoutée à l'attrait des antiques et à la conformité au modèle, évoque la trilogie vitruvienne, respectivement *utilitas, venustas, firmitas*, et ce faisant, établit l'artiste comme acteur à part entière de la *restitutio antiquitatis* puisqu'il rend les antiques qu'il représente, accessibles à un large public, à des fins de délectation, d'information ou d'étude.

Dans ce contexte spécifique, qu'ajoute à la représentation d'un modèle antique la présence de l'artiste au travail ? Plusieurs hypothèses, qu'il conviendra de vérifier par la confrontation avec les œuvres retenues au catalogue, viennent à l'esprit. Un autoportrait avéré de l'artiste au travail peut être lu comme une signature parlante, destinée à attester la présence de l'artiste sur les lieux, donc certifier la véracité de ce qui est représenté ; une telle signature peut aussi être une tentative pour essayer, sans beaucoup d'illusion¹³³, de dissuader les plagiaires. L'homme de l'art anonyme, mais bien présent, probable représentant générique, peut signaler la difficulté de sa tâche – aux prises avec des monuments ou statues colossaux dans des lieux peu ou mal fréquentés – et par là-même

¹²⁹ Andrea Palladio (Padoue 1508-Maser 1580) : *un certo libretto intitolato Le cose maravigliose di Roma, tutto pieno di strane bugie* (« un certain opuscule intitulé *Les choses merveilleuses de Rome*, rempli d'étranges menteries ») (PALLADIO 1555, f. A ii recto.). Cette question sera développée au chapitre IV.

¹³⁰ SCAMOZZI 1582, dédicace, n. p.

¹³¹ Nicolas Béatrizet (Nancy ou Lunéville c. 1510-Rome c. 1577) (« pour l'intérêt partagé de tous ceux qui sont charmés par les choses de l'Antiquité »). Voir les détails de cette estampe au chapitre IV.

¹³² (« [que son mari] avait mis en forme au profit de tout le monde »).

¹³³ Voir à ce sujet le procès qui opposa à Venise Albrecht Dürer à Marcantonio Raimondi qui avait copié ses estampes, signature comprise.

rendre manifeste son talent ainsi que la prise de risque que comporte cette démarche dans l'intérêt commun (*ad communem utilitatem*). L'artiste qui se déplace pour travailler sur le terrain, sert également l'intérêt commun de façon moins immédiatement perceptible, en sauvant de façon certes matériellement fugace mais archéologiquement pérenne, de la destruction par la ruine ou par les hommes, donc de l'oubli, ce qui est encore temporairement debout¹³⁴.

Afin de rendre manifeste l'attitude valorisante et respectueuse vis-à-vis des antiques de l'artiste, ce dernier, assidu à sa tâche, détonne face aux personnages désœuvrés, bons à rien, et pire encore, ceux qui souillent ou détruisent les œuvres antiques. L'artiste au travail, conscient de son rôle au service des antiques, se distingue de ces individus non seulement par son activité créatrice, mais aussi par l'image qu'il projette par ses vêtements et par sa gestuelle. L'homme de l'art ne saurait semble-t-il, envisager son tête-à-tête avec les antiques autrement qu'en manifestant la même attention au décorum que celle dont fait état Machiavel, qui entre *rivestito condecemmente* « dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité »¹³⁵. Vêtu avec soin et élégance, l'artiste se présente le plus souvent assis, dos bien droit, jambes croisées, position de celui dont le corps est au repos mais dont l'esprit travaille intensément, donc signe « convenu »¹³⁶ d'une activité mentale intense. Ainsi devient patente la distance qui sépare l'artiste de l'artisan au statut dévalorisant, et du même coup se trouve justifiée la revendication d'appartenance à un art libéral, proposition soutenue, comme cela a été signalé, par Marsile Ficin dans sa lettre à Paul Middelburg. La dimension intellectuelle de l'activité de l'artiste peut également être mise en valeur par les légendes, souvent rédigées en latin, qui accompagnent les œuvres, et aussi par des citations plus ou moins explicites d'auteurs anciens, parfois énigmatiques, non dépourvues d'humour à l'occasion, comme un jeu de l'esprit afin de donner au connaisseur l'occasion d'exercer sa perspicacité.

Une seule interprétation ne saurait donc donner la clef de la représentation de l'acte poïétique devant les antiques ; néanmoins, un dénominateur commun sous-tend

¹³⁴ Par exemple l'élévation de la basilica Aemilia, édifice dont il ne reste plus grand-chose sur le Forum romain, est connue par un dessin de Giuliano da Sangallo (Florence c. 1445 ou 1452-Florence 1516) conservé au Vatican (codex Barberini latin. 4424, fol. 28r).

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4424.

¹³⁵ (« vêtu décentement »), citation de la lettre de Machiavel à son ami Francesco Vettori, 10 décembre 1513 (voir chapitre IV).

¹³⁶ La signification de ce motif, utilisé dès l'Antiquité, sera développée au chapitre III.

cette polysémie : la nécessité éprouvée par l'homme de l'art, de rendre ainsi apparent le rôle indispensable joué par les artistes dans la *restitutio Antiquitatis*, laquelle ne saurait être cantonnée exclusivement aux érudits, aux savants en matière de lettres. L'artiste est l'intermédiaire, le médiateur qui rend les antiques visibles, accessibles à tous les amateurs ; la collaboration des artistes avec les érudits fonctionne dans les deux sens, les artistes ne sauraient être réduits au rang d'utilités.

Présentation de l'approche ordonnancée de 1534 à c. 1595.

Pour documenter, vérifier ou infirmer ces prémisses, les cinq chapitres du développement, articulés chronologiquement, proposent un échantillonnage d'œuvres apportant éclairages et perspectives spécifiques et multiples, quant à la représentation de l'artiste au travail devant les antiques. Pour une meilleure compréhension des créations retenues au catalogue, seront brièvement évoqués les faits historiques et économiques marquants de l'époque, par exemple la nomination de Raphaël en tant que *praefectus marmorum et lapidum omnium* par le pape Léon X (1515)¹³⁷, le sac de Rome (1527) ou la conquête de Tunis par Charles Quint (1535).

L'œuvre la plus anciennement datée qui figure dans le catalogue est l'estampe de Jan Cornelisz Vermeyen (Beverwijk vers 1500 – Bruxelles 1559), artiste dont la présence à Ségovie est attestée en 1534. Cette estampe (Pl. 1) porte en lettres capitales romaines la légende en français : *L'AQVEDVCT DE SEGOVIE*. En tant que peintre à la cour des Habsbourg, l'artiste faisait partie de la suite de Charles Quint lors du voyage impérial en Espagne, qui précéda l'expédition militaire menée par l'empereur à partir de Barcelone pour la conquête de Tunis (1535). Cet épisode victorieux fit, quelques années plus tard, l'objet d'un traitement iconographique exceptionnel sous la forme d'une tenture de douze tapisseries, dont les cartons furent réalisés par Jan Cornelisz Vermeyen. Chroniqueur de la geste impériale tout au long de l'épisode, l'artiste croisa au cours de ce périple singulier deux aqueducs, d'abord celui de Ségovie puis celui d'Hadrien (Pl. 3c), ouvrages spectaculaires de l'ingénierie des Romains du I^{er} siècle, devant lesquels Jan Cornelisz Vermeyen se représenta au travail. Le premier chapitre explore le contexte de la création

¹³⁷ Nomination considérée en détail au chapitre II.

de ces deux œuvres, ainsi que les connotations politiques et personnelles qu'elles contiennent.

À Ségovie comme à La Goulette, quand il est représenté au travail, Jan Cornelisz Vermeyen est accompagné d'un auxiliaire imberbe, au sujet duquel Nicole Dacos émet de façon convaincante l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'Herman Postma¹³⁸. La présence de cet artiste est attestée à Rome en 1536 où il fut engagé avec d'autres *Fiamminghi*, pour réaliser certains des décors éphémères mis en place à l'occasion de l'entrée triomphale de Charles Quint de retour de Tunis. La même année, le Frison signa de son nom latinisé, Hermannus Posthumus, le tableau (Pl. 4) *Tempus edax rerum*¹³⁹, œuvre singulière à plus d'un titre, qui fait l'objet du deuxième chapitre. Trois artistes au travail figurent sur ce tableau, tous trois attachés à promouvoir la *restitutio antiquitatis* et soucieux d'apprendre la leçon des antiques, dans une accumulation de vestiges dont l'identification met à l'épreuve la perspicacité du connaisseur, et l'invite également à retrouver des citations de l'ouvrage le plus célèbre de l'époque, l'*Hypnerotomachia Poliphili*¹⁴⁰. Nous verrons l'adresse et la subtilité avec lesquelles Hermannus Posthumus, sans doute avisé par un Romain (ou une Romaine) d'importance, entremêle références au passé antique, considérations politiques sur les événements du moment (le sac de Rome, la victoire africaine de Charles Quint), et vision d'une cité fantasmagique.

Martin van Heemskerck (Heemskerk 1498-Haarlem 1574) lors du séjour qu'il fit en Italie (1532-1536/37), et particulièrement à Rome, participa, comme Hermannus Posthumus, à la création des décors éphémères édifiés à l'occasion de l'entrée à Rome de Charles Quint. Peut-être les deux artistes nouèrent-ils amitié puisqu'un graffiti de leurs noms gravés sur une paroi de la *Domus aurea*, atteste qu'ils explorèrent ensemble ce lieu¹⁴¹. Se remarque également la proximité thématique qui existe entre le tableau de

¹³⁸ Herman Postma (Frise orientale c. 1512/1514-Amsterdam 1566/1586), voir DACOS 2004, p. 153.

¹³⁹ Le titre attribué à l'œuvre (inv. GE740) par le Musée Liechtenstein (Vienne), est *Landschaft mit Römischen Ruinen* (« Paysage avec ruines romaines »). Nous préférons utiliser les premiers termes de la citation des *Métamorphoses* d'Ovide, XV, 234-235, gravée bien en vue au premier plan sur une plaque de marbre.

¹⁴⁰ Imprimé à Venise par Alde Manuce en 1499. Ce roman, à la trame complexe, conte la quête de Poliphile pour retrouver Polia, son aimée. L'allégorie érotique dissimule un parcours philosophique d'inspiration néoplatonicienne (voir GABRIELE 2015, p. 78-89).

¹⁴¹ Un troisième artiste participa à cette aventure et inscrivit aussi son nom, il s'agit de Lambert Sustris (Amsterdam 1515/1520-Venise ou Padoue après 1568).

Heemskerck *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (daté deux fois : 1535 at 1536)¹⁴² et l'œuvre de Posthumus *Tempus edax rerum*. Les deux hommes ont possiblement échangé sur leur intérêt commun pour l'Antiquité, ainsi que sur la représentation de l'artiste au travail devant un modèle antique, image spéculaire de leur activité quotidienne du moment.

Le troisième chapitre est organisé autour de trois œuvres signées et datées de Martin van Heemskerck (Pl. 5, Pl. 6, Pl. 7), qui s'échelonnent comme autant de jalons significatifs (1535, 1553 et 1568) tout au long de la carrière de l'artiste, indélébilement marquée par son expérience romaine qu'il évoqua avec une fierté légitime. L'analyse de ces trois moments prégnants de la vie de Martin van Heemskerck, révèle un artiste renommé comptant parmi les notables de sa ville de Harlem, à la fois homme de l'art et connaisseur pour qui les antiques dessinés lors de son séjour romain furent certes un modèle, mais aussi un objet d'étude en collaboration avec les lettrés, humanistes et néoplatoniciens de son entourage, une source d'inspiration dans la création de ses « inventions » dont la richesse et la complexité mettaient à l'épreuve la sagacité et les connaissances des lecteurs.

À partir des années 1550, Martin van Heemskerck délaissa peu à peu la peinture pour se consacrer à la création de dessins destinés à être gravés, dans lesquels la connaissance que l'artiste avait des antiques de Rome tient une large place. Plus de six cents estampes furent ainsi éditées dans un contexte marqué par l'essor de l'industrie graphique ; elles connurent une belle fortune, dont plusieurs exemples sont considérés dans ce chapitre.

Le quatrième chapitre retrace l'intérêt séculaire pour les *Mirabilia urbis Romae* qui, dès le haut Moyen Âge, marquèrent les esprits des pèlerins et des voyageurs, souvent frappés d'étonnement parfois même de stupeur. Ajoutés au prestige de la Ville, les récits de voyage émaillés de légendes fantaisistes excitèrent l'imagination des lecteurs et créèrent un appétit pour des images de qualité de Rome et ses merveilles. Au XVI^e siècle, le nombre de lettrés croissant, des imprimeurs et éditeurs jugèrent qu'une opportunité commerciale prometteuse se présentait. Ces entrepreneurs, associés à des artistes – dont

¹⁴² Baltimore, The Walters Art Museum (inv. 37.656).

Martin van Heemskerck – et à des érudits, se lancèrent avec le soutien de mécènes¹⁴³, dans une diffusion sans précédent d'estampes représentant les antiques de Rome *ad veri imitationem affabre designata*, ainsi que l'atteste la présence de l'artiste au travail. Cette activité entrepreneuriale et commerciale autour des estampes représentant les antiques se développa en Europe¹⁴⁴, prospérant sur un fonds commun, une koinè, déjà observé dans le réseau des correspondants de Marsile Ficin : nous l'analysons ici.

Le dernier chapitre est consacré à une suite de vingt-quatre dessins accompagnés de tercets en italien comme autant de commentaires, dessins qui furent admirés mais jamais gravés, telle n'était pas leur destination. Première représentation en image d'un fragment de vie d'artiste, cette série, qui relate les quatre années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro (Sant'Angelo in Vado 1529-Rome 1566), a été réalisée vers 1595 soit un demi-siècle après les faits rapportés, et plus de trente ans après la mort de Taddeo, par Federico Zuccaro (Sant'Angelo in Vado c. 1540-Ancône 1609), son frère cadet.

Structurée en plusieurs épisodes qui exposent les vicissitudes auxquelles le jeune apprenti fit résolument face jusqu'à obtenir la réussite, cette série est ponctuée par la survenue de personnages allégoriques apportant une densité supplémentaire à ce récit illustré, à la fois factuel, didactique et élogieux. Les modèles devant lesquels Federico a choisi de représenter Taddeo au travail, qu'il s'agisse de statues et fragments antiques (Pl. 32, Pl. 33), ou d'œuvres inspirées par des modèles antiques matériels ou immatériels, tout particulièrement les façades peintes par Polidoro da Caravaggio et Maturino¹⁴⁵, les fresques exécutées par Raphaël à la Villa Chigi ou le *Jugement Dernier* de Michel-Ange, ces modèles ressortissent tous de la *restitutio antiquitatis*. Pour le jeune garçon, la leçon fut double : celle tirée des vestiges eux-mêmes, et celle proposée par les maîtres qu'il admirait, dans l'art avec lequel ils tirèrent parti des antiques. C'est avec les figures complexes de l'*Hermathena* et de la *Diana Ephesia* que Federico termine la série, mettant

¹⁴³ Antoine Perrenot de Granvelle (Besançon 1517-Madrid 1586), par exemple, qui apporta son soutien à Hieronymus Cock.

¹⁴⁴ Par exemple à Rome Antonio Salamanca (Salamanque 1478-Rome 1562) et Antoine Lafréry (Orgelet c. 1512-Rome 1577), à Anvers Hieronymus Cock (Anvers c. 1510-Anvers 1570) et son épouse (? c. 1525-Anvers 1600), à Fontainebleau Jacques Androuet du Cerceau (Paris 1519/1520-Paris ou Montargis 1585/1586), à Nüremberg Virgil Solis (Nüremberg 1514-Nüremberg 1562).

¹⁴⁵ Polidoro da Caravaggio (Caravaggio c. 1500-Messine 1543). Maturino da Firenze (Florence c. 1489-Rome 1527/1528).

ainsi en relief l'aptitude de son frère, dessinateur hors pair, à manier les concepts cicéroniens et néoplatoniciens, sources d'inspiration et d'inventions. Artiste complet, Taddeo pouvait se réclamer d'un art libéral, en écho à la déclaration de Marsile Ficin qui, dès la fin du XV^e siècle, élevait la peinture à la dignité de discipline libérale.

Convoquer la représentation de l'acte poïétique devant un modèle antique, à l'extérieur, quasiment tout au long du XVI^e siècle, constitue une approche fructueuse pour mettre en évidence le rôle joué, et revendiqué, par les artistes dans la *restitutio antiquitatis*. C'est cette analyse sur le long terme, en écho avec les contextes historiques et culturels du siècle, qui est envisagée dans les pages qui suivent¹⁴⁶.

¹⁴⁶ La bibliographie et l'historiographie relatives à chaque dossier seront présentées dans le chapitre où il est étudié.

Chapitre I

Jan Cornelisz Vermeyen (Beverwijk vers 1500 – Bruxelles 1559) : Portrait du peintre de la cour des Habsbourg en chroniqueur et antiquaire

Les années 1534-1535 marquèrent durablement la carrière de Jan Cornelisz Vermeyen, peintre de la cour, qui suivit l'empereur Charles Quint d'abord en Espagne puis lors de l'expédition victorieuse de Tunis. Au cours de ces mois d'une itinérance organisée en haut lieu, l'artiste fit de nombreux dessins et croquis dont l'estampe intitulée *L'Aqueduc de Ségovie* est une des rares traces. La documentation rapportée de Tunis a, quant à elle, servi à la réalisation du grand œuvre du peintre¹⁴⁷ : les cartons pour la tenture *La Conquête de Tunis*, douze tapisseries aux dimensions exceptionnelles commandées par l'Empereur.

Estimé de son vivant, Jan Cornelisz Vermeyen figure dans les deux premières éditions de *Pictorum aliquot Celebrium Germaniae inferioris effigies*, publiées à Anvers, datées de 1572¹⁴⁸, et dans l'édition de 1610 publiée également à Anvers par Théodore Galle, et l'édition de 1694 intitulée *The True Effigies Of the most Eminent Painters and other Famous Artists that have Flourished in Europe [...]*¹⁴⁹ imprimée à Londres pour D. Brown et T. Brown. La fortune des *Effigies* montre tout l'intérêt que suscita durablement ce recueil de portraits célébrant des artistes, ouvrage « original voire sans précédent »¹⁵⁰

¹⁴⁷ Voir HORN 1989, p. XII : « Vermeyen et la conquête de Tunis s'avèrent inséparables ».

¹⁴⁸ Recueil conçu par l'imprimeur anversoise Hieronymus Cock (vers 1510-1570), mais publié par sa veuve en 1572. (« Portraits de quelques peintres célèbres de Germanie inférieure »).

¹⁴⁹ *The True Effigies/ Of the most Eminent/ Painters,/ and other/ Famous Artists/ That have Flourished in/ Europe./ Curiously Engraven on Copper-Plates./ Together/ With an Account of the Time when they Lived, the/ most remarkable passages of their Lives, and most con-/siderable Works./ Very useful for all such Gentlemen as are Lovers of / Art and Ingenuity./ Printed in the Year, MDCXCIV* (« Effigies authentiques des plus éminents peintres et autres artistes célèbres, qui se sont épanouis en Europe. Singulièrement gravés sur plaques de cuivre. Avec un compte-rendu de l'époque à laquelle ils vécurent, des périodes les plus remarquables de leur vie, et de leurs œuvres les plus en vue. Des plus utiles pour les messieurs épris d'art et d'ingéniosité. Imprimé au cours de l'année MDCXCIV »). La biographie succincte de *John Mayo commonly called Vermeyen* est présentée p. 2 (n° 15) et son portrait (n° 15), n. p., cinquante pages plus loin.

¹⁵⁰ MEIERS 2006, p. 2 : *Appearing at a time when the artist's status as a member of the cultural elite was ambivalent, the celebratory portrait series devoted to artists was unusual, if not*

à cette époque. Y figurer relevait d'une notoriété certaine, proclamait d'incontestables succès professionnels¹⁵¹.

Jan Cornelisz Vermeyen a également sa place dans *Le Livre des peintres* de Carel van Mander (1604)¹⁵² dont Joachim von Sandrart s'inspirera pour rédiger la notice consacrée à Jan Cornelisz Vermeyen dans sa *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* de 1675¹⁵³. Ensuite, la fortune critique de l'artiste s'éteint. Il est vrai que de nombreuses œuvres ont été détruites lors de la crise iconoclaste de 1566 et que, d'autre part, la tenture *La Conquête de Tunis*, réservée par destination à un public choisi mais limité, était peu visible. Quant aux cartons de Jan Cornelisz Vermeyen qui servirent aux lissiers pour la réalisation des tapisseries, ils étaient par nature voués à une existence éphémère. Découpés en bandes de la largeur d'un métier de basse lisse, ils furent cependant conservés ; P. J. Mariette les vit à Bruxelles et les mentionne dans son *Abecedario*¹⁵⁴ :

Lorsque j'étais à Bruxelles on y retrouva les cartons qu'il [Vermeyen] avait peints, et dans lesquels étaient représentées les conquêtes de Charles V. On les mit en tapisseries, et, n'en connaissant pas l'auteur, on n'hésita pas de les attribuer au Titien, et véritablement il y avait des parties dignes du pinceau de ce grand peintre.

Leur qualité artistique et aussi leur valeur documentaire ont sans doute permis que dix de ces cartons nous soient parvenus. Désormais marouflés sur toile, ils sont exposés à Vienne au Kunsthistorisches Museum¹⁵⁵ et présentés exhaustivement dans

unprecedented. [...] It is obvious that the series impacted on generations of artists and authors (« Publiée à une époque où le statut de l'artiste en tant que membre de l'élite culturelle était ambivalent, la célèbre série de portraits consacrée à des artistes était une originalité, pour ne pas dire sans précédent. [...] Il est évident que la série eut un fort impact sur des générations d'artistes et d'auteurs »).

¹⁵¹ MEIERS 2006, p. 8.

¹⁵² S. Meiers souligne que Van Mander replit à son compte la plus grande partie des vers flatteurs des *Effigies* dans son œuvre sur les maîtres du Nord (MEIERS 2006, p. 2).

¹⁵³ SANDRART 1675, II, livre 3, p. 255-256.

¹⁵⁴ MARIETTE, édité par CHENNEVIÈRES 1859-1860, T. 6, p. 46, cité dans PINCHART 1875, p. 422.

¹⁵⁵ Le Kunsthistorisches Museum de Vienne conserve dix des douze cartons de la série (il manque le carton de la première tapisserie et celui de la neuvième). Ces cartons ont évidemment les mêmes dimensions que les tapisseries, ainsi les détails sont-ils particulièrement soignés et visibles. Outils de travail des lissiers qui les découpèrent, par nécessité, en bandes dans le sens vertical, ces cartons n'étaient pas destinés à être exposés.

l'ouvrage dirigé par Wilfried Seipel *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien* (2000)¹⁵⁶.

Quelques auteurs contemporains se sont intéressés à l'artiste, tout particulièrement Hendrick Horn dont l'ouvrage en deux volumes *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis* (1989) est une somme incontournable ; Nicole Dacos, qui consacre à Vermeyen un chapitre intitulé *Avec Jan Cornelisz Vermeyen : Tunis, juillet-août 1545* dans son ouvrage *Roma Quanta Fuit ou l'invention du paysage de ruines* (2004). Dans leur *Histoire des derniers rois de Tunis d'après Marmol et Vermeyen* (2007) Jean-Pierre Vittu et Mika ben Miled analysent avec précision le théâtre et les acteurs des différentes opérations représentées par l'artiste sur les cartons de la tenture *La Conquête de Tunis*.

Ce chapitre documente l'importance qu'eut la période 1534-1535 dans la carrière de l'artiste, la perception qu'eurent de lui ses contemporains, et la façon dont il choisit de se représenter au travail, non seulement devant l'aqueduc de Ségovie mais aussi sur le champ de bataille lors de la conquête de Tunis. Ce chapitre aborde également la question des modèles dont Vermeyen a pu s'inspirer dans ses représentations de l'acte poétique, et apprécie le rôle dévolu par l'artiste aux aqueducs antiques de Ségovie et de Carthage.

I. 1. Le peintre de la cour des Habsbourg vu par Dominique Lampson, Carel van Mander, Jan Wierix et lui-même

Avant d'examiner l'estampe *L'Aqueduc de Ségovie* (Pl. 1 et Pl. 2), nous considérerons deux sources qui renseignent en partie sur la biographie de l'artiste : d'une part l'ouvrage intitulé *Pictorum aliquot Celebrium Germaniae inferioris effigies*, recueil conçu par l'imprimeur anversois Hieronymus Cock (vers 1510-1570), mais publié par sa veuve en 1572 ; d'autre part *Le Livre des peintres* de Carel van Mander, publié en 1604.

Les *Effigies* de 1572 comportent vingt-trois entrées organisées chronologiquement, chacune consacrée à un artiste selon une mise en page identique pour tous (FIG. 10) : un portrait gravé et, au-dessous, quelques vers élogieux rédigés par

¹⁵⁶ Nous remercions Monsieur Martin Galinier qui nous a confié l'exemplaire qu'il possède de cet ouvrage.

Dominique Lampson¹⁵⁷. D'emblée Jan Cornelisz Vermeyen y est présenté comme le peintre de la cour, attaché au service de Charles Quint qu'il suivit lors de nombreux déplacements *terra sequitur mari*, sur terre et sur mer, allusion directe à l'expédition de Tunis (1535) ; c'est d'ailleurs à l'Empereur que le poète s'adresse : *te Carole Caesar et tibi*. Certes la gloire de servir un monarque aussi considérable n'était pas mince, mais l'art du peintre était indispensable au grand homme pour rendre visuellement compte de ses actions d'éclat *dextrae fortia facta tuae*, et tout particulièrement de la conquête de Tunis qui reçut un traitement exceptionnel, puisque la réalisation de la tenture *La Conquête de Tunis*, par son ampleur, sa richesse et son coût, est sans équivalent¹⁵⁸. D. Lampson ajoute immédiatement que l'art du peintre, auteur des cartons de cette tenture, est plus admirable que la somptuosité des tapisseries tissées de soie, d'or et d'argent.

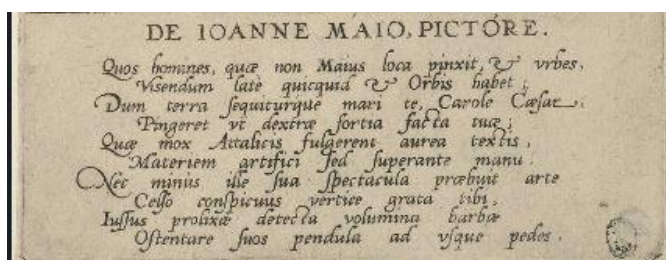


FIG. 10 : Johannes Wierix (attribué à), *Portrait de Jan Cornelisz Vermeyen*, c. 1572, (Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen).

¹⁵⁷ Érudit, humaniste, poète, dont le nom latinisé est *Dominicus Lampsonius*. C'est Hieronymus Cock qui lui avait demandé de rédiger les vers. Walter S. Melion fait cette remarque : *Van Mander concludes many of the biographies by quoting from the Effigies, and, more important, bases his appraisals on Lampsonius's verses* (« Van Mander conclut un grand nombre de ses biographies en citant les *Effigies*, et, chose plus importante encore, fonde ses appréciations sur les vers de Lampsonius ») (MELION 1991, p. 143).

¹⁵⁸ H. Horn souligne que les tapisseries furent toujours d'un coût ruineusement élevé, mais la tenture *La Conquête de Tunis*, qui comptait douze tapisseries monumentales, dut battre des records (HORN 1989, p. 141).

À PROPOS DE JOHANNES MAIUS, PEINTRE.
 Quels hommes, quels lieux, quelles villes Maius n'a-t-il pas peints ?
 Ainsi que tout ce qui est digne d'être vu par le vaste Monde,
 Alors qu'il te suivait, toi, Carolus Caesar, sur terre et sur mer,
 Afin de peindre les hauts faits de ton bras ;
 Lesquels brillèrent bientôt de l'or des étoffes Attaliques¹⁵⁹,
 Quoique la main du peintre fût plus admirable que les matières employées.
 Tout autant que son art, l'artiste était agréable à ta vue
 Car il avait le front haut
 Et ne cachait pas les boucles opulentes de sa barbe
 Qui lui tombait jusqu'aux pieds.¹⁶⁰

Le portrait de Jan Cornelisz Vermeyen qui figure dans les *Effigies* de 1572 (FIG. 10) présente des similitudes avec la description d'un autoportrait aujourd'hui perdu, que Van Mander dit avoir vu dans la maison de la fille du peintre, tableau qu'il décrit en ces termes :

Son propre portrait, fait de sa propre main se trouve toujours à Middelburg en Zélande chez sa fille Maria [...]. Fort artistique et de belle exécution, avec à l'arrière-plan un paysage qui s'étend en profondeur avec la ville de Tunis d'après nature ; le peintre est assis et dessine, protégé par un groupe de soldats. Parmi d'autres choses, il a ajouté une belle femme, vaincue et corpulente portant une blessure béante au bras.¹⁶¹

Dessiner sur le motif devait être alors suffisamment original pour être souligné, puisque seul parmi les vingt-trois peintres qui figurent dans les *Effigies* de 1572 Jan Cornelisz Vermeyen est représenté au travail à l'extérieur, alors que tous les autres artistes sont debout ou assis à l'intérieur d'une pièce devant un mur uni et sans décor¹⁶². Wierix montre l'artiste, carnet de croquis – ou de notes – appuyé sur son genou, le pied sur un rocher, signalant par ce détail qu'il se trouve bien à l'extérieur et non devant un panneau

¹⁵⁹ Allusion à la tenture *La Conquête de Tunis*, tissée de fils de soie, de sayette, d'or et d'argent. Selon Pline, l'invention de la confection de ces étoffes précieuses serait due au roi Attale de Pergame : « C'est encore dans l'Asie que le roi Attale a trouvé le moyen de joindre les fils d'or aux broderies », PLINE, *Histoire naturelle*, VIII, 74, et aussi « Quant aux étoffes attaliques, il y a longtemps qu'on y fait entrer de l'or en fil ; c'est une invention des rois de l'Asie » (PLINE *Histoire naturelle*, XXXIII, 19).

¹⁶⁰ Nous proposons cette traduction à partir à la fois du texte latin des *Effigies* et des versions en anglais qui figurent dans HORN 1989, p. 338 ainsi que sur le site de The Courtauld Institute of Art, rubrique *Picturing the Netherlandish Canon*, à la page consacrée à Vermeyen. <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/16.html>

¹⁶¹ Nous donnons ici la traduction de la version anglaise proposée dans HORN 1989, p. 339.

¹⁶² À deux exceptions près cependant : derrière Rogier van der Weyden (n° 4) est suspendu un petit tableau cintré représentant une *Pietà* et sous le tableau, deux documents sont glissés dans une soutache clouée au mur. Derrière Henri Met de Bles (n° 14), une petite niche abrite une chouette, allusion à celle qu'il peignait de façon récurrente dans ses œuvres.

peint. Ainsi le portrait de Jan Cornelisz Vermeyen le distingue-t-il de ceux de ses confrères : non seulement l'artiste est celui dont la barbe aux boucles opulentes a une longueur rarement vue, mais il est aussi celui qui a voyagé jusqu'en Afrique, terre d'islam comme l'indiquent à l'arrière-plan le marabout et le palmier planté dans son enclos. Il est surtout celui qui quitte l'atelier pour dessiner d'après nature, sur le motif *Visendum late quicquid et Orbis habet*.

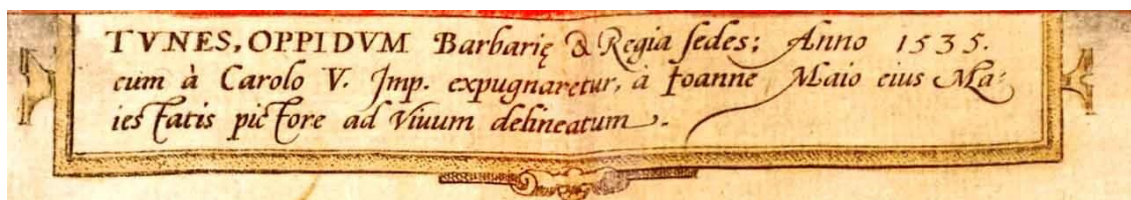


FIG. 11. Franz Hogenberg, *Tunes, Oppidum* (détail), d'après un dessin (perdu) de Jan Cornelisz Vermeyen.

Georg BRAUN et Franz HOGENBERG, *Civitates Orbis terrarum*, II 57, Cologne, 1575.

Le portrait gravé par Wierix est également très proche de l'autoportrait qui figure sur le carton (FIG. 12) exécuté par l'artiste en vue de la réalisation de la dixième tapisserie de la tenture *La Conquête de Tunis*¹⁶³ (FIG. 13). Dans les deux œuvres le peintre est représenté debout en train de travailler à l'extérieur, non loin des remparts de la ville de Tunis. Un autre indice révélateur de l'importance accordée à ce travail d'après nature, exécuté lors de l'expédition victorieuse de Charles Quint en 1535, se trouve dans le texte du cartouche (FIG. 11) portant le titre d'une vue de Tunis gravée d'après un dessin qu'en fit Jan Cornelisz Vermeyen, titre où il est expressément rappelé que Tunis fut *ad viuum delineatum* par le peintre Joannes Maius.

¹⁶³ William de Pannemaker, qui fut chargé de l'exécution de *La Conquête de Tunis*, travailla en basse lisse en raison des dimensions hors normes de la tenture composée de douze tapisseries. La dixième, dont il est question ici, mesurait à l'origine 522 × 847,5 cm, soit plus de 44 m² ; par comparaison, les tapisseries tissées à Fontainebleau entre 1540 et 1550 mesurent 332 × 638 cm. pour *Cléobis et Biton* par exemple (voir PRESSOUYRE 1972, p. 122, note 69). En basse lisse, la précision du dessin est plus grande que celle obtenue en haute lisse. Le lissier travaille sur l'envers : le carton est situé sous le métier placé horizontalement, ce qui explique l'inversion du motif par rapport au dessin du carton (HORN 1989, p. 117).



FIG. 12 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la dixième tapisserie de La Conquête de Tunis*, (détail), 1546-1550 (Vienne Kunsthistorisches Museum).

Dans l’autoportrait du carton de la dixième tapisserie (FIG. 12), l’artiste dessine ou prend des notes à l’encre, comme l’indiquent la plume, bien identifiable à ses barbes, qu’il tient dans une main, et l’objet à la fois étui à plumes et encrier qu’il tient en même temps que son carnet largement ouvert, dans l’autre main. À l’arrière-plan (FIG. 13) se remarque un ensemble cimétériel représenté avec le souci d’exactitude qui caractérise Vermeyen : un marabout entouré d’un enclos autour duquel sont disposées des pierres tombales¹⁶⁴. La précision dans le détail, tout particulièrement évidente dans la configuration des pierres tombales en bâtière, ornées d’un disque, ne peut qu’être – en ces temps-là – celle d’un témoin oculaire.

¹⁶⁴ Sur la tapisserie, cet ensemble de tombes se trouve au pied des remparts de Tunis.



FIG. 13 : William de Pannemaker, *Dixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), 1548-1550 (Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).

Sur l'estampe de Johannes Wierix, et encore plus nettement sur le carton, le peintre est vêtu avec l'élégance qui sied à un membre non subalterne de la suite impériale, amené – comme le soulignent Lampson et Van Mander – à côtoyer l'empereur qui appréciait autant l'art de Jan Cornelisz Vermeyen que sa prestance :

Souvent il plaisait à l'Empereur de montrer son peintre Vermey à quelques grands Seigneurs ou grandes Dames, fier qu'il était de sa figure et de sa stature inhabituelles. Car, grand et beau de sa personne, il avait une magnifique barbe fournie si longue qu'il pouvait marcher dessus. Il arrivait parfois que, se tenant debout près de ces Princes à cheval, le vent fasse voler sa barbe jusque dans leur visage¹⁶⁵.

Le carton et la tapisserie montrent Jan Cornelisz Vermeyen épée au côté, coiffé d'une toque et enveloppé dans une courte cape taillée dans une belle étoffe aux reflets chatoyants, qui laisse tout juste voir ses hauts-de-chausse bouffants¹⁶⁶. Sur l'estampe de Wierix (FIG. 10), l'artiste n'est pas armé, seule une escarcelle bien rebondie, signe évident

¹⁶⁵ Nous traduisons ici le passage de Van Mander proposé en anglais dans HORN 1989, p. 340.

¹⁶⁶ Les vêtements de Vermeyen et ceux de Felipe de Guevara sont beaux mais sans ostentation. Ils n'ont pas la richesse de ceux que porte, par exemple, le Marquis de Vasto (1502-1546) qui est représenté au premier plan de la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*.

de réussite matérielle, est suspendue à la ceinture nouée sur le pourpoint. Dans les deux cas l'artiste a belle allure et beaucoup de distinction, jusque dans la façon dont il tient, auriculaire relevé, sa plume (FIG. 12 et 13) ou son portemine (FIG. 10).

Légèrement en retrait derrière l'artiste impavide, se tient un personnage à l'air préoccupé, lui aussi épée au côté. Sa cape largement ouverte laisse voir une chaîne et son médaillon, cadeau princier¹⁶⁷ mis en évidence comme il se doit. L'identité de ce courtisan a pu être établie grâce à un portrait daté de 1531¹⁶⁸ que peignit de lui Jan Cornelisz Vermeyen ; il s'agirait de Felipe de Guevara, antiquaire, numismate, collectionneur et théoricien de l'art, *gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos V*¹⁶⁹, autrement dit officier de la maison impériale, qui accompagna l'empereur en Afrique du Nord. En se représentant sur un pied d'égalité avec ce courtisan lettré, Jan Cornelisz Vermeyen montre clairement qu'il fréquente « les poètes, orateurs et autres savants en matière de lettres », comme le préconise Alberti¹⁷⁰ ; le peintre souligne d'autre part que son statut à la cour n'a rien de médiocre. S'il en avait été autrement, il n'aurait pas été accepté qu'il se représentât au travail à sept reprises¹⁷¹ sur la tenture, singularité inouïe¹⁷² sur un ensemble aussi considérable et prestigieux que *La Conquête de Tunis* dont la réalisation

¹⁶⁷ H. Horn signale que ce médaillon est semblable à celui que porte Marguerite d'Autriche sur le portrait que G. Vasari peignit d'elle dans la salle de Léon X au Palazzo Vecchio de Florence. (HORN, p. 248, note 280).

¹⁶⁸ Ce portrait (**Annexe I. 1, p. 6**) est conservé au Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, Massachusetts (HORN 1989, Vol. II, A32). C'est Friedländer qui a identifié le modèle grâce à la teneur de la lettre que le personnage rédige : « *..fin de je vous advise quil y a .38. ans q je sers ceste maison et n'avoy que .12. quant j ly vins /faict abruseles le 28^e de novembre 1531* ».

¹⁶⁹ C'est ainsi qu'est présenté Felipe de Guevara sur la page de titre de son ouvrage *Commentarios de la pintura*, rédigé vers la fin de sa vie mais publié à Madrid en 1788 seulement (voir GUEVARA 1788 et VÁZQUEZ DUEÑAS 2008, p. 100).

¹⁷⁰ Cité par D. Chateau (CHATEAU 2008, p. 53).

¹⁷¹ Jan Cornelisz Vermeyen s'est représenté sur les première, quatrième, sixième, huitième, dixième, onzième et douzième tapisseries de la tenture *La Conquête de Tunis*. En annexe est proposée la représentation de l'artiste au travail dans la douzième tapisserie, alors que les préparatifs du retour vont bon train et que des morts sont enterrés (**Annexe I. 2, p. 7**).

¹⁷² C'est ce que remarque David Kunzle : *From Vermeyen's prominent self-incorporation we might deduce that he saw himself as more than a mere chronicler, more than official iconographer, standing as he does slightly ahead of Guevara, writing down or drawing what he sees while the historiographer looks up to him with vague (bewildered ?) gestures* (« À la façon dont Vermeyen s'est ostensiblement représenté, il est permis d'inférer qu'il se voyait plus qu'un simple chroniqueur, plus qu'un iconographe officiel, debout un peu en avant de Guevara, prenant des notes ou dessinant ce qu'il voit alors que l'historiographe lève les yeux vers lui avec des gestes vagues (désorientés ?) ») KUNZLE 2002, p. 75.

fut très étroitement surveillée par la commanditaire, Marie de Hongrie, agissant en tant qu'agent pour son frère Charles Quint¹⁷³.

Vêtus comme à la cour, bien qu'étant sur un champ de bataille, ces deux hommes distingués incarnent le courtisan, tel que Baldassare Castiglione en a brossé le portrait dans *Il Cortegiano* (1528), œuvre bien connue à la cour impériale où Castiglione avait été nonce apostolique de 1524 à 1529 ; de plus, l'ouvrage avait été traduit en espagnol dès 1533¹⁷⁴. En se plaçant en avant de Felipe de Guevara, le peintre fait savoir qu'il n'a rien d'un subalterne : carnet de croquis largement ouvert, c'est à son art et à ses qualités qu'il doit son nouveau statut et qu'il est jugé digne de faire partie des membres de la cour impériale.

I. 2. Jan Cornelisz Vermeyen et l'Antiquité comme modèle : l'aqueduc romain de Ségovie

C'est par une lettre que Jan Cornelisz Vermeyen adressa en 1533 aux exécuteurs du testament de Marguerite d'Autriche (1480-1530), fille de l'empereur Maximilien 1^{er} qui l'avait nommée gouverneur général des Pays-Bas, qu'est connue la date à laquelle l'artiste entra au service de Marie de Hongrie :

Plaise à MM les exécuteurs du testament de feu madame avoir regard et entendre que, environ cinq ans avant le trespas de ma dite feu dame, elle retint en son service M^e Jehan Vermay en estat de son paincte au traictement et pencion de cent livres par an [...]¹⁷⁵.

Jan Cornelisz Vermeyen serait donc devenu peintre de cette cour en 1525¹⁷⁶. Après le décès de Marguerite d'Autriche, l'artiste resta attaché au service de Marie de Hongrie, nièce de la défunte et sœur de Charles Quint qui la nomma à son tour gouverneur général des Pays-Bas. C'est dans ce contexte que l'artiste passa au service de l'empereur lors du

¹⁷³ Dans les lettres échangées avec sa sœur Marie de Hongrie, l'empereur, obligé de se déplacer sans cesse, se tenait au courant de l'avancement des travaux des lissiers. Quand les tapisseries furent achevées, il exprima le regret de ne pouvoir aller les voir à Bruxelles (HORN 1989, p. 115-117).

¹⁷⁴ Voir HORN 1989, p. 16 ; H. Horn conclut que l'influence de *Il Cortegiano*, même si elle n'explique pas tout, a sans doute contribué à créer un climat intellectuel qui a permis au peintre d'avoir un statut particulier.

¹⁷⁵ HORN 1989, note 52, p. 61.

¹⁷⁶ H. Horn signale que l'apprentissage de Jan Cornelisz Vermeyen est mal documenté et qu'aucune œuvre antérieure à 1528 n'est connue, d'où les hésitations sur la date de 1525 (HORN 1989, p. 5).

voyage qui le mena en Espagne en 1534¹⁷⁷, et qui précéda l'expédition de Tunis dont Jan Cornelisz Vermeyen fut le peintre officiel.

I. 2. 1. La documentation du voyage en Espagne de l'empereur et de sa suite : la course de taureaux d'Avila, et l'aqueduc de Ségovie vus par le peintre de la cour

Le trait vif et rapide du dessin à la plume de Jan Cornelisz Vermeyen représentant *una fiesta de toros* (FIG. 14), à laquelle assistèrent Charles Quint et la cour le 8 juin 1534 à Avila, permet de penser que l'œuvre a été exécutée sur le motif par l'artiste présent à ce spectacle, organisé en l'honneur de la visite impériale. Ce dessin s'avère d'autant plus digne d'intérêt que quelques jours seulement le séparent de celui, perdu, de l'aqueduc de Ségovie.

Dans l'article qu'il consacre à ce dessin, L. Menéndez Pidal¹⁷⁸ en compare les dimensions, que malheureusement il n'indique pas, à celles du carnet de croquis que Vermeyen tient à la main dans l'autoportrait de la dixième tapisserie (FIG. 12) ; les dimensions du carnet de croquis sont évaluées par rapport à la figure de l'artiste¹⁷⁹. L. Menéndez Pidal conclut que l'ordre de grandeur est identique, ainsi ce dessin peut-il être lu comme un témoignage fiable de l'activité de l'artiste dessinant sur le motif dans la plus grande dimension possible afin de soigner les détails :

Ciertamente deja entender este autorretrato cómo Vermayen hacía sus dibujos en presencia de las escenas que reproducía, trazándolas á pluma y en el mayor tamaño posible, lo cual habla muy alto de su extremada pericia : pero, además la proporción que en el retrato tiene el álbum, con relación á la figura, indica que las dimensiones de éste eran las mismas que las de aquel en que Vermayen ejecutó el dibujo de la fiesta de toros¹⁸⁰.

¹⁷⁷ MARIETTE, édité par CHENNEVIÈRES 1859-1860, p. 46 : « Étant en Espagne, à la suite de l'empereur, il grava une vue du palais royal à Madrid, et celle des fameux aqueducs de Ségovie. Tout ce qu'il a gravé est rare ».

¹⁷⁸ Luis MENÉNDEZ PIDAL, *Una fiesta de toros en el siglo XVI* dans *La Esfera*, AñoV, n° 228, 11 mai 1918, n. p.

¹⁷⁹ H. Horn estime que ce carnet de croquis (*field-book*), bien visible à plusieurs reprises sur différentes tapisseries, devait mesurer vingt centimètres sur trente (HORN 1989, p. 17). Ces dimensions sont confirmées par le dessin (sur une double page) conservé au Louvre (inv. 19191), intitulé *Fantasia à Tunis*, 41,4 × 69,2 cm (voir infra p. 79).

¹⁸⁰ « Cet autoportrait montre à coup sûr, comment Vermayen a exécuté ses dessins en présence des scènes qu'il reproduisait, les traçant à la plume et dans le plus grand format possible, ce qui en dit long sur son art ; d'autre part, la taille du carnet de croquis estimée proportionnellement à

L'auteur remarque ensuite que les taureaux en pleine course de ce dessin servirent de modèles pour les bovidés qui s'égaillent dans la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (FIG. 13).



FIG. 14 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Course de taureaux à Avila*, 8 juin 1534. (*La Esfera*, año V- Num 228, 11 de mayo de 1918).

Quelques semaines avant les festivités d'Avila, l'empereur visitait Ségovie¹⁸¹ et c'est probablement à cette occasion que Jan Cornelisz Vermeyen a pu dessiner l'aqueduc romain¹⁸² de cette ville (Pl. 1), *la obra de ingeniería civil romana más importante de España*, monument spectaculaire, qui domine la cité de ses cent soixante-dix arches sur une longueur de neuf cents mètres, avec une hauteur maximale de vingt-huit mètres¹⁸³. Francisco Jurado Jiménez, l'architecte qui s'est occupé pendant huit années de la restauration de l'ouvrage d'art, souligne qu'à la différence d'autres constructions similaires, cet aqueduc a favorisé la création d'un centre urbain, et ajoute : « Il ne s'agit pas d'un vestige du passé plus ou moins bien conservé, qui est resté en marge du

la figure de l'artiste, indique que ce carnet avait les mêmes dimensions que celui sur lequel Vermeyen exécuta le dessin de la course de taureaux ». Nous remercions Madame Matilde Genièvre pour son aide dans la traduction de ce passage.

¹⁸¹ Ségovie se trouve à moins de soixante-dix kilomètres au nord-est d'Avila.

¹⁸² L'aqueduc fut probablement construit dans la seconde moitié du I^{er} siècle. Voir à ce sujet ALFÖLDY 1992, p. 245.

¹⁸³ Voir à ce sujet JURADO 1993, p. 19 (« L'Aqueduc romain de Ségovie est l'œuvre de génie civil la plus importante d'Espagne »).

développement de la ville, il ne s'agit pas d'un monument mort qui ne peut qu'être contemplé comme un objet de musée et vénéré pour son importance historique »¹⁸⁴. Jan Cornelisz Vermeyen a sans doute été sensible à l'aspect original et inattendu de cet édifice antique exceptionnel. Il n'existerait pas de représentation plus ancienne de ce monument que le dessin que l'artiste en fit en 1534, et qu'il grava ou fit graver ensuite, soit dans les Pays Bas méridionaux, soit en France comme le suggère l'inscription en français¹⁸⁵.

Bien que géographiquement très éloigné des constructions antiques les plus connues, visitées et représentées, l'aqueduc de Ségovie suscitait néanmoins autant d'admiration au XVI^e siècle que de nos jours, comme l'indique le témoignage d'Andrea Navagero (1483-1529), humaniste, chroniqueur de la ville de Venise, collaborateur d'Alde Manuce, bibliothécaire de Saint-Marc, qui fut élu en 1523 ambassadeur de la Sérénissime à Madrid. Il rédigea à cette occasion *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia*¹⁸⁶, dans lequel sont signalés les principales curiosités et monuments observés lors de son périple, dont justement l'aqueduc de Ségovie qui a impressionné le voyageur :

Non ha cosa più bella, ne per altro è più degna d'esser veduta, che per uno acquedutto anticho, che vi è bellissimo, ed al quale non ho veduto io par alcuno, ne in Italia, ne in altra parte. (...) È tutto fatto di pietra viva di opera rustica, come l'Amphiteatro di Verona, al qual da lontano par molto simile, per la grossezza delle pile che ha, ed altezza de' volti, in alcuni lochi tre un sopra l'altro [...]

Dans la représentation de cet impressionnant monument antique admirablement conservé, Jan Cornelisz Vermeyen fait montre d'un souci quasi archéologique : il a fidèlement représenté les blocs à bossage rustique assemblés sans ciment, les cavités ménagées dans ces blocs de pierre pour introduire les extrémités des pinces auto-serrantes des machines de levage, les corniches qui rythment les arches, ainsi que le petit baldaquin surmontant la niche abritant une statue, juste au-dessus de la plaque qui portait la dédicace de l'aqueduc, inscription déjà réduite à cette époque aux seules perforations dans lesquelles se plaçaient les tenons des lettres de bronze. À partir de ces mortaises, Géza

¹⁸⁴ JURADO JIMÉNEZ 2000, p. 1.

¹⁸⁵ BOORSCH 1997, p. 55.

¹⁸⁶ Ouvrage édité à Venise en 1563. La citation qui suit se trouve p. 33. « [la ville] n'a pas de chose plus belle, du reste, elle n'est digne d'être vue que pour un aqueduc antique qui est admirable ; je n'en ai vu aucun de semblable ni en Italie ni ailleurs. [...] Il est entièrement construit en pierre de taille à bossage, comme l'Amphithéâtre de Vérone, auquel de loin il paraît très semblable par la dimension des piles, la hauteur des arches qui en certains endroits s'élèvent sur trois niveaux ». Nous remercions Madame Claire Brieu pour son aide pour cette traduction.

Alföldy a proposé une reconstitution de l'inscription en l'honneur de l'empereur Trajan et des deux édiles qui œuvrèrent à la restauration du monument en 98¹⁸⁷.

L'artiste qui figure discrètement en bas à gauche, en train de dessiner cet ouvrage d'art exceptionnel a été identifié par N. Dacos¹⁸⁸ comme étant Vermeyen lui-même, reconnaissable, sinon aux traits de son visage, du moins à la longueur sans pareille de sa barbe bouclée. Installé en hauteur sur la volée la plus élevée de l'escalier situé à l'extrémité nord-ouest de l'aqueduc romain, l'artiste avait une bonne vue d'une cinquantaine d'arches, ainsi que du quartier de Ségovie situé au pied de l'édifice antique, côté Plaza del Azoguejo. Les palmiers bien visibles parmi les maisons en contrebas indiquent un pays du sud ; de plus, comme il fait chaud, Vermeyen n'a plus sa cape sur les épaules mais l'a drapée autour de la taille. Vêtu de manière plus informelle que sur l'autoportrait de la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*, l'artiste ne se présente pas ici comme l'égal d'un courtisan lettré mais bien comme un virtuose qui possède une telle maîtrise de son art qu'il va travailler à l'extérieur – et à l'encre – ne se contentant pas, tel l'artiste routinier¹⁸⁹, de suivre les recettes d'atelier ou de copier les estampes en circulation.

Les genoux fléchis de l'artiste, qui appuie son carnet de croquis sur le parapet, signalent qu'il est assis sur un support dont d'ailleurs l'unique pied est visible ; il pourrait s'agir d'une sorte de canne-siège, accessoire pratique et commode à transporter. Ce siège pliable, le plumier encrier et le carnet de croquis (FIG. 12 et FIG. 15) sont autant d'indices que le peintre s'était constitué un équipement pour travailler à l'extérieur, donc qu'il ne s'agissait pas là d'une occurrence ponctuelle. D'ailleurs l'artiste n'est pas seul, il est accompagné d'un acolyte imberbe chapeauté, plus jeune que lui, chargé de l'assister, de lui faciliter la tâche comme cela se produit à l'instant représenté sur l'estampe. En effet, ce jeune homme, qui ne dessine pas, fait alors signe à deux personnages vendeurs d'eau, un homme et une femme chargée d'une grande aiguière en métal, gravissant en contrebas la première volée de l'escalier. Cette touche de couleur locale ne manque pas d'humour, plaçant côte à côte les quelques litres contenus dans l'aiguière et les millions de mètres

¹⁸⁷ ALFÖLDY 1992, p. 245 et planches X a et X b. Sont proposées en annexe les deux planches ainsi que la reconstitution de l'inscription et sa traduction (**Annexes I. 3, p. 8 ; I. 4, p. 8 ; I. 5, p. 9**).

¹⁸⁸ DACOS 2004, p. 12.

¹⁸⁹ À ce propos voir CHATEAU 2008, p. 61.

cubes débités par le géant de pierre. Ces porteurs d'eau de *L'Aqueduc de Ségovie*, tout comme un autre vendeur d'eau, celui-là avec son ânon bâté et chargé de jarres¹⁹⁰, qui figure parmi la foule composite du dessin de la *Course de taureaux à Avila* (FIG. 14), peuvent être lus comme des indices de la présence effective de l'artiste sur les lieux.

C'est probablement le même acolyte¹⁹¹ qui est représenté sur la quatrième tapisserie de *La Conquête de Tunis*, attentif à protéger de son bras Vermeyen au travail en plein champ de bataille, directement sous le feu d'un arquebusier (FIG. 15). N. Dacos a montré qu'il se pourrait bien que cet acolyte fût Hermannus Posthumus, né vers 1512 en Frise orientale. Âgé d'environ vingt-deux ans en 1534, il aurait sans doute été plus qu'un modeste apprenti puisque, quelques mois plus tard seulement, il participa à la réalisation des décors éphémères¹⁹² destinés à orner Rome à l'occasion de l'entrée solennelle de Charles Quint dans la ville. En représentant Posthumus à ses côtés dans le rôle d'apprenant, Vermeyen a probablement voulu rappeler la part qu'il avait prise dans la formation du jeune artiste qui, non seulement eut ainsi la possibilité de suivre l'empereur en Espagne puis en Afrique et finalement en Italie, mais put aussi voir le maître à l'œuvre dans son activité de chroniqueur au travail à l'extérieur. En ces circonstances, Posthumus fit aussi, sans doute pour la première fois de sa vie, l'expérience inoubliable de la confrontation directe aux œuvres architecturales antiques.

¹⁹⁰ MENÉNDEZ PIDAL 1918, n. p. [...] *el asnillo con aguaderas y cántaros que un vendedor ambulante conduce entre la multitud* [...] (« l'ânon avec bât caractéristique et jarres qu'un vendeur ambulant conduit parmi la foule »).

¹⁹¹ DACOS 2004, p. 142.

¹⁹² DACOS 2004, p. 153.



FIG. 15 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la quatrième tapisserie de La Conquête de Tunis*, (détail) (Vienne Kunsthistorisches Museum).

Le voyage en Espagne de l'artiste de la cour jusque-là principalement portraitiste, l'amena donc à dessiner sur le motif et à proposer des illustrations des faits et gestes de l'empereur ainsi que des lieux visités et de leurs habitants, comme l'indiquent d'ailleurs les vers de Lampson (FIG. 10).

I. 2. 2. La rencontre de l'artiste au travail et du géant antique

Jan Cornelisz Vermeyen, qui ne s'était probablement pas encore rendu en Italie¹⁹³, fut tout aussi impressionné que Navagero par ce géant de pierre auprès duquel les hommes ne sont guère que des lilliputiens : juchés au sommet de l'aqueduc antique les deux personnages qui s'agitent non loin du groupe central de sonneurs de trompettes, sont une allusion aux paroles de Bernard de Chartres, rapportées par Jean de Salisbury : « Nous

¹⁹³ H. Horn est d'avis que Vermeyen ne connut l'Italie qu'au retour de Tunis dans la suite de l'empereur qui passa par la Sicile, Naples et Rome (HORN 1989, p. 25).

sommes des nains perchés sur les épaules de géants »¹⁹⁴. Ces personnages n'en n'illustrent cependant que la lettre alors que l'artiste, quant à lui, en saisit l'esprit en homme cultivé qu'il est : en choisissant l'aqueduc romain pour modèle¹⁹⁵, il rend hommage aux bâtisseurs de l'ouvrage et montre qu'il sait apprécier l'importance et la valeur de l'héritage antique, dont il peut s'instruire. La représentation de l'instant poétique, de « l'artiste en acte »¹⁹⁶, distingue nettement le dessinateur des autres hommes qui, quoique juchés sur les épaules du géant, semblent n'en apprécier que la hauteur, et la possibilité d'attirer sur eux l'attention.

En prenant le parti de se montrer au travail devant cet édifice monumental, Jan Cornelisz Vermeyen était sans doute animé par un souci de véridicité. Par la représentation de l'acte poétique, qui signait l'œuvre, l'artiste indiquait clairement qu'il travaillait d'après nature – et non d'après le travail d'un autre – donc, qu'il avait une connaissance directe, précise et authentique de cet aqueduc exceptionnel, source de culture prestigieuse et de connaissance, qu'il entendait partager en la diffusant par l'estampe. Il est intéressant de noter que l'artiste a gravé, ou fait graver, l'œuvre à l'envers, anticipant ainsi l'inversion produite lors de l'impression, afin que l'ouvrage antique apparaisse sur l'estampe tel que le spectateur pourrait le voir à Ségovie. Cela est vérifiable sur place puisque l'escalier, sur lequel s'était posté l'artiste, existe toujours et se gravit depuis la Plaza del Azoguejo¹⁹⁷ jusqu'aux remparts et aux premières arches de l'aqueduc (FIG. 16) au sortir de la colline. La représentation du quartier de Ségovie qui longe ce segment de l'aqueduc¹⁹⁸, atteste également de la présence de l'artiste *in situ*. Au pied du monument s'élèvent encore de nos jours quelques maisons médiévales, mais l'église Santa Columba, bien visible au premier plan de l'estampe, a été détruite au siècle dernier. Sur la colline, à droite de l'estampe, se dresse le couvent des Franciscains dont il ne reste aujourd'hui que le cloître gothique.

¹⁹⁴ *Nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes*. Jean de Salisbury mourut en 1180 à Chartres dont il fut l'évêque de 1176 à 1180. La citation est extraite de son *Metalogicon* (JEAUNEAU 1967, p. 79).

¹⁹⁵ Ségovie possède également un *alcázar* remarquable.

¹⁹⁶ CHATEAU 2008, p. 34.

¹⁹⁷ Place du 'marché de la viande', du côté ouest de l'aqueduc.

¹⁹⁸ Dans sa traversée de Ségovie, l'aqueduc romain change quatre fois de direction. Vermeyen a représenté toute la première section jusqu'au changement d'orientation qui se produit au pied du couvent des Franciscains, où l'édifice, d'abord orienté nord-ouest-sud-est, file vers l'est.



FIG. 16 : Ségovie, Escalier d'accès aux premières arches de l'aqueduc, depuis la Plaza del Azoguejo (photographie prise le 15 septembre 2016).

Si la présence d'un acolyte près du maître peut être lue comme un façon d'attester de la notoriété acquise par ce dernier grâce à son talent, elle est aussi, tout comme la représentation de Felipe de Guevara aux côtés de l'artiste (FIG. 12 et FIG. 13), destinée à consolider l'affirmation de véridicité déjà présente dans les représentations de l'artiste en acte : Felipe de Guevara et Herman Posthumus peuvent tous deux témoigner du travail accompli d'après nature, même dans des circonstances difficiles, voire périlleuses, comme ce fut le cas lors de la conquête de Tunis (FIG. 15 et FIG. 23).

La production d'estampes, si elle permettait de faire connaître largement le nom et le talent de l'artiste, ouvrait également la voie à des copies, souvent médiocres, pillages dévalorisant le travail de l'inventeur, contre lesquels, par exemple, s'indigna Albrecht Dürer dans le colophon placé sous la dernière xylogravure du cycle *Vie de la Vierge* (1511) : *Heus tu insidiator : ac alieni laboris : & ingenii : surreptor : ne manus temerarias his nostris operibus incias. Cave [...]*¹⁹⁹. Un demi-siècle plus tard, en 1567,

¹⁹⁹*Sources on Copyright* (1450-1900), éd. L. BENTLY & M. KRETSCHMER www.copyrighthistory.org (« Hé, toi, traître pilleur du travail et du talent d'autrui, ne jette pas ta main impudente sur ces œuvres qui sont les nôtres. Prends garde [...] »). Suit un rappel du privilège accordé à Dürer par l'empereur Maximilien ; cette protection n'était cependant pas valable hors de l'empire.

Titien fustigeait de même « les hommes ignorant de l'art qui copient pour se faciliter la tâche, par cupidité et pour en tirer profit, qui portent atteinte à l'honneur de l'inventeur des estampes en les dévalorisant, qui escroquent le public avec des estampes sans valeur. »²⁰⁰

La signature 'parlante' de Vermeyen pourrait donc être comprise comme une revendication de la paternité de l'œuvre, une tentative pour confondre les copieurs, même si l'exemple du procès que, selon G. Vasari²⁰¹, Albrecht Dürer intenta à Venise au graveur Marcantonio Raimondi, atteste de la difficulté voire de l'impossibilité d'en finir avec les contrefacteurs.

Une autre dimension, plus générale celle-là, s'attache à la représentation de l'artiste en train de dessiner : celle de gommer « l'effacement du travail qui a produit l'œuvre d'art »²⁰² et ce faisant, d'ajouter une dimension suspensive qui évoque le *faciebat* (en lieu et place du *fecit*) que, selon Pline, les meilleurs auteurs tels Apelle et Polyclète utilisaient pour montrer que l'œuvre n'est jamais achevée :

[...] je voudrais que l'on interprêtât mes intentions d'après celles de ces fameux créateurs de la peinture et de la sculpture, qui, tu le verras dans mes volumes, mettaient à des œuvres achevées, même aux chefs-d'œuvre que nous ne nous laissons pas d'admirer, une inscription suspensive, telle que : « APELLE » ou « POLYCLÈTE Y TRAVAILLAIT », comme si l'art était une chose toujours commencée et toujours inachevée [...] ²⁰³.

I. 3. Jan Cornelisz Vermeyen et la représentation de l'artiste au travail à l'extérieur : quels précurseurs ?

²⁰⁰ Cité (en anglais) dans WITCOMBE 2004, p. xxvii ; il s'agit d'un extrait de la requête que Titien présenta au Sénat de Venise afin d'obtenir un '*privilegio*' pour des estampes.

²⁰¹ A. BARTSCH met en doute l'existence même de ce procès, les dates avancées pour le voyage à Venise, le procès et les œuvres contrefaites ne coïncidant pas (BARTSCH 1808, p. 8). Selon Vasari, (VASARI, *Le Vite* [...], éd. CHASTEL, t. 7, p. 66), le jugement rendu obligeait Raimondi à ne pas signer du nom de Dürer les copies des estampes qu'il pourrait encore faire. J. Lothe fait la remarque suivante : « On ne peut guère mettre en doute que le Sénat ait rendu un jugement plutôt favorable à Dürer mais il était loin de reconnaître et de protéger la propriété intellectuelle et artistique » (LOTHE 2009, n. p.).

²⁰² CHATEAU 2008, p. 34.

²⁰³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Livre I, préface, 26.

L'Aqueduc de Ségovie de Vermeyen qui ouvre le parcours chronologique de ce travail de recherche, est la première occurrence repérée²⁰⁴ de la représentation d'un artiste au travail devant un monument antique au XVI^e siècle. Toutefois, si Jan Cornelisz Vermeyen inaugure, pour ainsi dire, le motif particulier qui nous intéresse ici, il ne l'invente pas entièrement à proprement parler. Des réminiscences de deux œuvres d'Albrecht Dürer (1471-1528) et d'une estampe attribuée à Lucantonio degli Uberti, graveur italien actif dans la première moitié du XVI^e siècle, sont décelables dans les représentations de Jan Cornelisz Vermeyen travaillant à l'extérieur.

I.3.1. La représentation de l'artiste dans la première tapisserie de *La Conquête de Tunis*

L'importance que Jan Cornelisz Vermeyen attachait à son rôle de chroniqueur et de témoin oculaire authentique est soulignée par la présence de l'artiste (FIG. 17) dans le coin inférieur droit de la première tapisserie de la Conquête de Tunis, intitulée *Carte de la Méditerranée occidentale avec les mouvements de la flotte*.

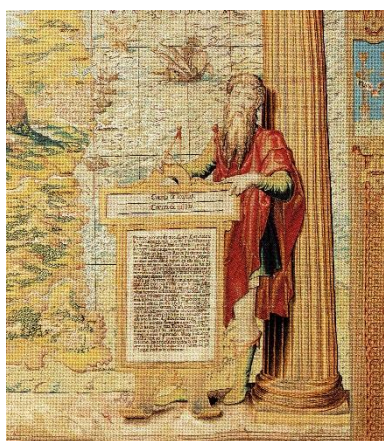


FIG. 17 : William de Pannemaker, *Première tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), 1548-1554. (Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).

Adossé à une colonne corinthienne, rappel de l'emblème impérial²⁰⁵ mais aussi allusion à sa connaissance des œuvres antiques, dont la représentation de l'aqueduc de Ségovie porte témoignage, l'artiste, reconnaissable à sa longue barbe mais dont le nom

²⁰⁴ Ce qui, bien sûr, ne signifie nullement qu'il n'existe pas une ou plusieurs œuvres antérieures que nous n'avons pas trouvée(s).

²⁰⁵ Deux colonnes corinthiennes portant la devise (en français) *Plus outre*. Voir infra, chapitre II.

n'apparaît pas, s'est représenté muni d'un compas, debout derrière un cartouche en forme de pupitre portant un texte en castillan intitulé *Cuenta de leguas / Cuenta de millas*²⁰⁶. Ce compas fait écho aux termes mêmes du contrat passé entre Marie de Hongrie, « royne régente et gouvernante », et lui-même « Maistre Jehan Vermay, painctre résident à Bruxelles » à qui il est demandé de « à diligence faire et conduire l'ouvrage des patrons de tapisserie du voïge de l'Empereur au royaume de Thunes, pour sur iceulx conduire la tapisserie que Sa Majesté entend faire faire », contrat rédigé le 15 juin 1546 dans lequel il est précisé que l'artiste :

[...] fera tout ledit ouvraige avec juste mesure et par compas commil appertient et qu'il est bien requis, avec aussi toute perfection, le plus nettement [...] ²⁰⁷.

H. Horn voit dans ce compas l'instrument du cosmographe²⁰⁸, car la maîtrise de cette science s'avéra indispensable pour la réalisation des cartons de toute la tenture *La Conquête de Tunis*. Au demeurant, si Jan Cornelisz Vermeyen s'est muni de cet instrument, allusion directe au *quadrivium*, c'est afin de souligner la prépondérance de l'activité intellectuelle dans la conception et la réalisation de son œuvre. Placé dans le coin inférieur droit, ce n'est pas seulement la première tapisserie que Jan Cornelisz Vermeyen présente, mais la tenture toute entière puisque les douze pièces constitutives, suspendues selon l'ordre chronologique des événements représentés, dans une salle construite à cet effet, devaient être lues chacune de droite à gauche, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre pour la tenture.

²⁰⁶ (« Compte de lieues / Compte de milles marins »).

²⁰⁷ Le texte intégral du contrat est conservé aux archives de Lille. Voir HOUDOY 1873, p. 15-17.

²⁰⁸ HORN 1989, p. 182 ; la cosmographie désigne alors à la fois la cartographie et la géographie.

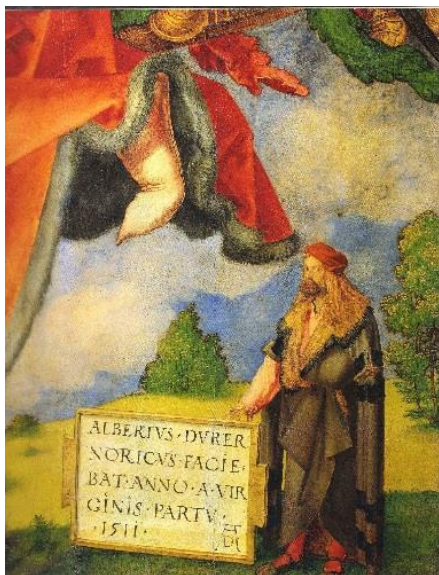


FIG. 18 : Albrecht Dürer, *Adoration de la Sainte Trinité* (détail), 1511. (Vienne Kunsthistorisches Museum).

Les similitudes entre les deux autoportraits, celui de Jan Cornelisz Vermeyen dans la première tapisserie et celui de Albrecht Dürer²⁰⁹ (FIG. 18), l'artiste le plus en vue de son vivant, admiré, fêté de toutes parts lors de son voyage aux Pays-Bas en 1520-1521²¹⁰, sont révélatrices de la fierté légitime qui animait l'auteur de cette tenture exceptionnelle, et du statut particulier qu'il revendiquait. Jan Cornelisz Vermeyen a eu au moins une connaissance indirecte de l'*Adoration de la Sainte Trinité*²¹¹ par l'intermédiaire de son ami et associé, le peintre Jan van Scorel qui s'était rendu à Nuremberg en 1519 pour y recevoir l'enseignement d'Albrecht Dürer. Le Frison avait donc pu y voir, exposé dans une chapelle de la ville, le célèbre retable peint en 1511, et aussi le *Martyre des dix mille chrétiens*, daté de 1508, dont il sera bientôt question.

Les artistes portent tous deux un vêtement ample et élégant, large manteau ou cape, et jettent au spectateur un regard interpellatif l'invitant à lire le cartel qu'ils tiennent devant eux. Cependant, alors qu'Albrecht Dürer s'est représenté à l'écart de la scène d'adoration à laquelle il ne participe aucunement, et que sa taille peut être évaluée à dix pour cent de la hauteur totale de l'œuvre, le rapport de taille est de cinquante pour cent pour Jan Cornelisz Vermeyen qui se tient devant la *Carte de la Méditerranée occidentale*

²⁰⁹ Rapprochement mentionné également dans HORN 1989, p. 182.

²¹⁰ Voir ZUFFI 2000, p. 141 et, toujours à propos de ce voyage de Dürer aux Pays-Bas : « l'itinéraire triomphal se poursuit entre les banquets, les fêtes, les réceptions officielles » p. 28.

²¹¹ Également appelé *Retable Landauer* du nom de son commanditaire.

avec les mouvements de la flotte, dans la position de l'admoniteur, celui qui montre, explique et commente, non sans fierté, son œuvre, le compas tenant lieu du *faciebat* inscrit sur le cartel tenu par Albrecht Dürer.

1. 3. 2. La représentation de l'artiste au travail dans la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*



FIG. 19 : Albrecht Dürer, *Martyr des dix mille chrétiens* (détail), 1508. (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

La représentation de l'artiste accompagné de Felipe de Guevara dans la dixième tapisserie (FIG. 12 et FIG. 13), peut être rapprochée des figures d'Albrecht Dürer et Conrad Celtis²¹² dans le tableau des *Dix mille martyrs chrétiens* (1508), conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne²¹³ (FIG. 19). Vêtus de noir au milieu de corps pour la plupart nus et ensanglantés par les pires sévices, torturés à mort, Albrecht Dürer et son compagnon paraissent être les témoins impuissants des horreurs qui les entourent, comme s'ils appartenaient à une autre dimension rendant toute intervention impossible²¹⁴. Placé

²¹² Selon les spécialistes, il s'agirait soit de Conrad Celtis (1459-1508) soit de Willibald Pirckheimer (1470-1530). Voir SKRINE 1973, p. 33.

²¹³ Gemäldegalerie 835, bois marouflé sur toile, 99 x 87 cm ; l'artiste tient à la main un bâton au bout duquel est fixée une bande de papier portant l'inscription : *Iste fatiebat ano domini 1508 alberto Dürer aleman*, et son monogramme.

²¹⁴ Citation probable de Dante et Virgile dans les cercles infernaux.

en retrait, à droite de l'artiste, Conrad Celtis détourne légèrement la tête, le visage consterné, et montre de la main droite une scène de crucifixion épouvantable alors que Albrecht Dürer fixe le spectateur du regard.

Jan Cornelisz Vermeyen et Felipe de Guevara (FIG. 12 et FIG. 13) sont quant à eux au milieu d'une scène de pillage à laquelle ils assistent effectivement, sans toutefois y participer ; ils sont les témoins bien présents et attentifs, surtout l'artiste qui travaille, carnet de croquis à la main. La façon dont ils sont campés (sur la tapisserie), l'Espagnol un peu en retrait à droite de l'artiste, montrant un objet indéterminé de la main droite, se présente comme une citation du *Martyr des dix mille chrétiens*.

Les réminiscences de ces deux tableaux de Dürer, l'*Adoration de la sainte Trinité* et le *Martyr des dix mille chrétiens*, perceptibles dans les cartons et les tapisseries de la *Conquête de Tunis*, montrent que Jan Cornelisz Vermeyen avait observé avec attention la façon dont le maître allemand, *alter Phidias et alter Apelles*²¹⁵, avait choisi de se représenter dans deux de ses œuvres majeures. Ces citations peuvent être comprises comme un hommage rendu au maître, mais également comme un désir d'émulation lors de la réalisation d'une œuvre prestigieuse, destinée à marquer sinon une époque du moins un règne exceptionnel, et à distinguer son auteur, qui cependant reste humble puisque, contrairement à Dürer, il ne se nomme pas. Il se pourrait toutefois qu'il ait jugé que la longueur bien connue et fort réputée de sa barbe permettait de l'identifier sans peine.

1.3.3. La représentation de l'artiste au travail dans l'estampe *L'Aqueduc de Ségovie*

Le Kupferstichkabinett du Staatliches Museen de Berlin conserve une xylographie de grande taille, intitulée *Vue de Florence 'à la chaîne'*²¹⁶ (FIG. 20), dont Jan Cornelisz Vermeyen a pu se souvenir, mais pour des raisons différentes de celles qui viennent d'être proposées.

²¹⁵ *Ad pictorem Albertum Dürer Nurnbergensem [...] Alter Phidias et alter Apelles*, éloge rédigé par Conrad Celtis, cité dans HUTCHISON 2000, p. 2 et note 9, p. 17.

²¹⁶ Il s'agit en fait de l'assemblage de huit xylographies. Cette œuvre, considérablement agrandie, ornait tout un mur de l'exposition *Le printemps de la Renaissance, La sculpture et les arts à Florence, 26 septembre 2013 – 6 janvier 2014* », qui s'est tenue au musée du Louvre.

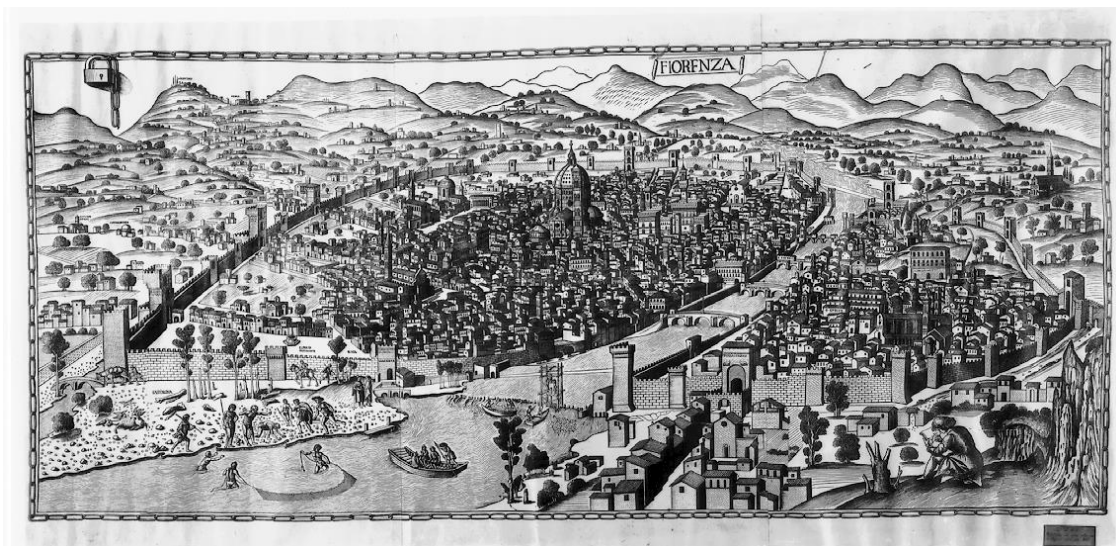


FIG. 20 : Lucantonio degli Uberti (attribué à) d'après Francesco Rosselli,
Vue de Florence à la chaîne, c. 1500-1510.
 (Berlin, Staatliches Museen, Kupferstichkabinett).

La vue de la ville, inscrite *Fiorenza*, entourée de ses remparts et d'une partie de la campagne environnante, est cernée d'un contour rectangulaire en forme de chaîne fermée par un petit cadenas. Hein-Theodor Schulze Altcapenberg observe que le motif de la chaîne n'est ni singulier, ni limité aux arts graphiques italiens, mais que, par contre, il ne connaît pas d'autre exemple d'un cadenas mis en valeur de cette façon²¹⁷, à l'extrémité supérieure de la diagonale dont l'autre extrémité est occupée par le dessinateur au travail. Assis à même le sol sur une éminence qui lui permet de voir la ville dans sa totalité, penché sur son carnet, l'artiste commence son œuvre par le dessin des murailles d'enceinte les plus éloignées. La diagonale en question matérialise, pour ainsi dire, sa ligne de mire.

La *Vue de Florence à la chaîne* attribuée à Lucantonio degli Uberti, sculpteur sur bois actif entre 1503 et 1554 à Venise et Florence, est une copie, ou plutôt une re-création, d'une œuvre antérieure de Francesco Rosselli (Florence 1445-Florence avant 1513), gravée sur six plaques dans les années 1480, dont il ne reste plus qu'un fragment conservé à l'Accademia 'La Colombaria' à Florence. Le cadenas et le dessinateur (FIG. 21) sont

²¹⁷ DÜCKERS 1994, p. 258, v. 17 : *Die Gliederkette als umlaufendes Ornamentband ist zwar weder singulär noch auf italienische Graphik beschränkt ; doch ist mir kein weiteres Beispiel mit einem Schloß bekannt, das so exponiert erscheint.*

deux éléments originaux ajoutés par Lucantonio et, à ce titre, porteurs d'une signification particulière²¹⁸.

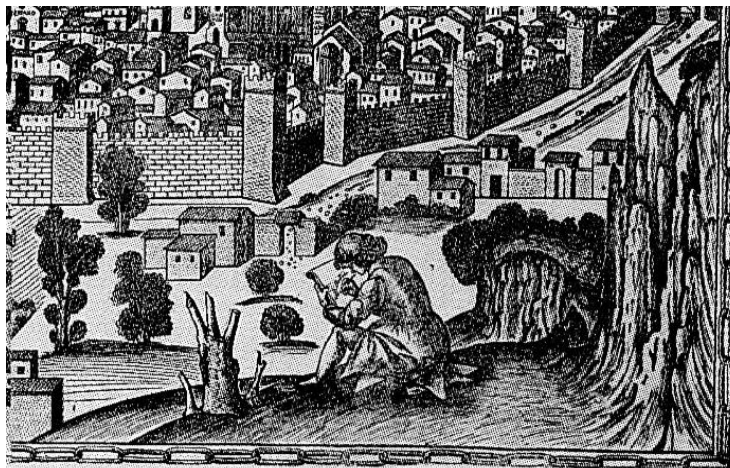


FIG. 21 : Lucantonio degli Uberti (attribué à) d'après Francesco Rosselli, *Vue de Florence à la chaîne*, (détail) c. 1500-1510. (Berlin, Staatliches Museen, Kupferstichkabinett).

En montrant l'acte poétique en cours, donc bien avant de pouvoir « cadenasser » sa création, l'artiste qui a conçu et réalisé cette vue détaillée avec précision de la ville et de son territoire environnant, rend manifeste tout le travail invisible de réflexion et d'exécution inhérent à l'œuvre d'art. La chaîne cadenassée peut être interprétée comme un signe explicite que l'œuvre est aboutie, et ne nécessite ni amendement ni modification. Mais l'artiste va plus loin en ajoutant à cette complétude la dimension politique de bon gouvernement auquel il ne faut rien changer puisque l'ordre et la paix règnent, les habitants vaquent à leurs occupations dans un lieu bien organisé et prospère, comme en témoignent les tours, remparts et ponts en parfait état. C'est bien ainsi qu'était perçue Florence, à l'époque où Rosselli exécutait l'œuvre originelle, comme en témoigne Domenico Ghirlandaio : « En l'année 1490, cette cité, la plus belle, renommée pour sa puissance [...], ses réalisations artistiques et ses bâtiments, jouit d'une grande prospérité et de la paix »²¹⁹.

La situation avait toutefois beaucoup changé quand Lucantonio reprit l'œuvre de Rosselli. Au gouvernement des Médicis, chassés de Florence en 1495, avait succédé la

²¹⁸ DÜCKERS 1994, p. 258, v. 17.

²¹⁹ Cité par Maurice Rheims dans VASARI, édité par C. MEYER 1999, p. x.

dictature théocratique de Savonarole, épisode tourmenté – particulièrement pour les artistes²²⁰ – qui s’était achevé sur le bûcher en 1498. H. Altcapenberg établit²²¹ que la xylographie de Lucantonio peut être datée des premières années du XVI^e siècle, dès lors il est possible de penser que l’artiste proposa cette évocation insigne d’un bon gouvernement et de la prospérité qu’il générerait, pour se réjouir de son retour ou l’espérer fortement, après des heures sombres. La boucle était bouclée ou plutôt « cadenassée », chaîne et cadenas matérialisant un profond désir de pérennité.

La *Vue de Florence à la chaîne* a été largement diffusée bien au-delà de l’Italie, si bien que Jan Cornelisz Vermeyen en a probablement eu connaissance, et s’il n’a pas retenu le motif de la chaîne cadenassée, la représentation de l’artiste au travail a pu lui paraître pertinente et transférable. Lucantonio degli Uberti et Jan Cornelisz Vermeyen ont un autre point en commun : désireux tous deux de représenter l’acte poïétique, ils n’engomment pas moins un élément important. Lucia Nuti note en effet que le dessinateur de la *Vue de Florence à la chaîne* n’est muni que d’un simple crayon, alors que la réalité est tout autre :

[...] une étude approfondie a démontré de manière convaincante que la description de la ville est le fruit non seulement d’observations directes, mais aussi du mesurage de la position des principaux monuments et de corrections fondées sur la connaissance de la perspective²²².

Jan Cornelisz Vermeyen, comme Lucantonio degli Uberti, se représente équipé seulement d’une plume alors que la précision du dessin de l’aqueduc, tout particulièrement de la partie la plus éloignée de l’artiste, est telle que le spectateur est en droit de conclure qu’un instrument optique a été utilisé²²³.

L’Aqueduc de Ségovie, comme la *Vue de Florence à la chaîne*, contient également une appréciation politique qui peut être complétée en confrontant l’estampe à la représentation de l’artiste au travail devant l’aqueduc de Carthage, dans la sixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (Pl. 3 et FIG. 23).

²²⁰ Les bûchers des Vanités datent de 1497.

²²¹ En raison des hachures serrées, non croisées et des filigranes (DÜCKERS 1994, p. 258, v. 17).

²²² NUTI 2000, p. 22.

²²³ À notre connaissance, aucun auteur ne mentionne cette éventualité.

1.4. Jan Cornelisz Vermeyen et le rôle attribué aux aqueducs romains de Ségovie et de Carthage

Le Metropolitan Museum de New York conserve une feuille de 35,2 x 48,4 cm²²⁴ sur laquelle deux plaques, aux dimensions identiques mais aux sujets différents, ont été imprimées : *L'Aqueduc de Ségovie* dans la moitié supérieure et *Le Chateau de Madrid* dans l'autre moitié (Pl. 2). Sur l'estampe *L'Aqueduc de Ségovie* conservée au British Museum²²⁵ ne figure que l'aqueduc, imprimé à partir de la même plaque que sur la feuille du Metropolitan : les dimensions sont identiques²²⁶, et surtout, les deux œuvres portent la même déchirure en haut, quasiment au centre.

La juxtaposition de l'aqueduc de Ségovie et du château de Madrid dans la feuille du Metropolitan Museum peut relever d'une intention informative, celle de faire connaître des lieux remarquables de ces deux villes peu éloignées l'une de l'autre, visitées par l'empereur lors de son voyage en Espagne²²⁷. Cependant une autre intention, politique celle-là, se dégage de l'observation attentive de la feuille du Metropolitan Museum.

L'estampe intitulée *Le Chateau de Madrid*²²⁸ montre, dominant la campagne environnante, une forteresse médiévale aux tours quadrangulaires massives et imposantes équipées de mâchicoulis. Cette place forte matérialise la puissance et l'inexpugnabilité du pouvoir dont elle est le siège. Dans l'estampe, *L'Aqueduc de Ségovie*, il est également question de pouvoir, même si l'artiste a préféré s'intéresser au monument romain plutôt qu'à l'alcázar de la ville.

Tout en haut de l'aqueduc (FIG. 22), se remarque un groupe de sonneurs de trompettes, dont les instruments sont ornés de panonceaux portant l'aigle bicéphale des Habsbourg. La visite de l'empereur Charles Quint fut, malgré le souvenir de la répression des *Comuneros*²²⁹, une grande occasion pour la ville de Ségovie et le souverain fut,

²²⁴ Numéro d'inventaire : 17.50.19-13 a, b.

²²⁵ Numéro d'inventaire : 1878, 1012. 579.

²²⁶ 17,3 x 48,7 cm.

²²⁷ Madrid ne deviendra capitale qu'en 1561, sous Philippe II ; mais dès 1537 Charles Quint avait décidé de transformer l'Alcázar de Madrid (voir BENNASSAR 2013, p. 21 et 35-36).

²²⁸ Il s'agit d'un *unicum* ; il n'existe aucune autre représentation du château royal de Madrid tel qu'il se présentait dans la première moitié du XVI^e siècle (voir BOORSCH 1997, p. 55).

²²⁹ Dans ces terres de Castille, quelques quinze années plus tôt (1520-1521), avaient eu lieu les soulèvements armés des *Comuneros* (ou *Comunidades* de Castille), sévèrement réprimés (voir PÉREZ 1982, p. 5-6). La visite de Charles Quint (Charles 1^{er}, roi des Espagnes et des Deux Siciles,

vraisemblablement, salué comme il se devait par des sonneurs de trompette. Mais certainement pas dans les conditions dessinées par Vermeyen. En effet, la partie sommitale de l'aqueduc, construite en *opus caementicium*, comme indiqué par les hachures obliques des contours de cette zone, est entièrement occupée par la gaine de la conduite d'eau sur laquelle, d'après ce que nous avons pu constater sur place²³⁰, il n'est possible de circuler qu'à ses risques et périls, vu l'étroitesse de la dalle de couverture et l'absence de garde-fou. L'artiste a donc, dans ce cas précis, abandonné son souci de véridicité pour célébrer l'empereur, Charles de Habsbourg, de façon originale.

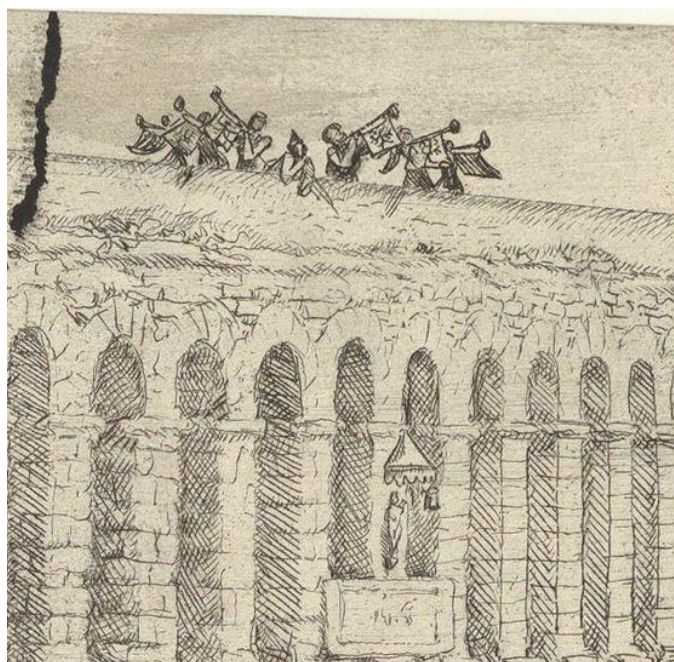


FIG. 22 : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqueduc de Ségovie* (détail).
(Metropolitan Museum, New York).

Le groupe de sonneurs de trompettes se trouve exactement à la verticale de l'espace réservé à l'inscription dédicatoire qui, déjà dépourvue de ses lettres de bronze, était censée louer, à n'en pas douter sur un monument aussi considérable, l'empereur romain du temps de sa construction. Apparenter étroitement Charles, roi d'Espagne, élu

souverain des Amériques), revêtait alors une importance toute particulière dans la réaffirmation du pouvoir royal.

²³⁰ L'accès à cette partie sommitale étroite est, de nos jours, barré par de fortes grilles munies de fils barbelés.

empereur des Romains en 1519, à un empereur romain du Haut Empire, était une évidence qui en amenait une autre : éгалer son empire et son gouvernement à l'emblématique et prestigieux Empire romain au temps de son apogée, modèle insigne de bon gouvernement évergète, soucieux de faire édifier pour le bien de ses populations des monuments aussi spectaculaires qu'admirables qui défiaient le temps, tels l'aqueduc de Ségovie auquel pas une seule pierre ne manquait quelques quinze siècles plus tard. Cet état de conservation remarquable dont l'artiste rend fidèlement compte, n'était en rien dû au hasard mais au bon gouvernement de Charles, roi d'Espagne et chef d'un empire à la puissance stable et pérenne, tout l'inverse de ce qui prévalait en terre d'islam, comme le montre l'état de l'aqueduc sur lequel l'artiste au travail attire l'attention du spectateur (FIG. 23).

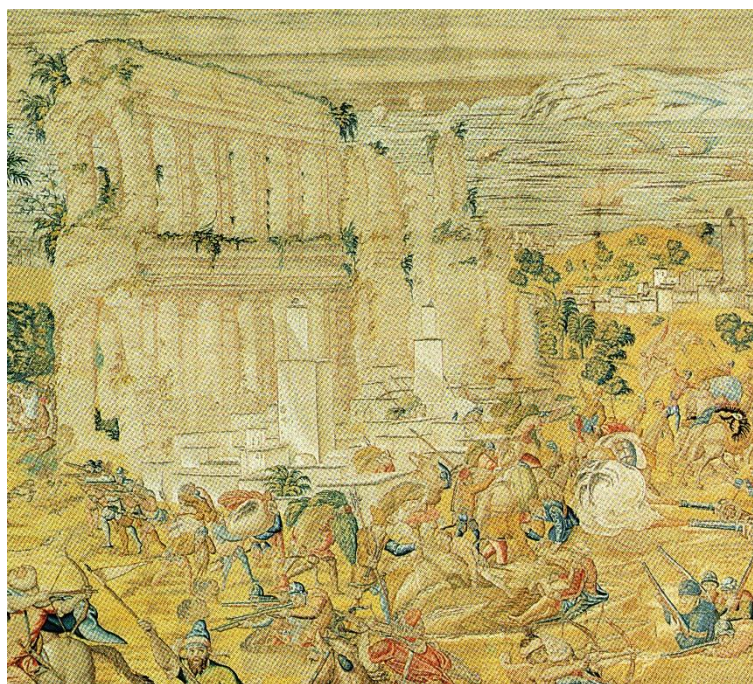


FIG. 23 : William de Pannemaker, *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail)
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).

Les fragments encore en place de l'aqueduc de Carthage²³¹ ponctuent les scènes de la tapisserie illustrant la conquête de Tunis, comme autant de repères topographiques. À cette notation pratique s'ajoute une appréciation spéculative, comme le laisse à penser

²³¹ Il s'agit de l'un des vestiges du complexe hydraulique romain de Zaghuan-Carthage, également appelé Aqueduc d'Hadrien.

la présence de l'artiste au travail dans la sixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (Pl. 3)²³². Là, Jan Cornelisz Vermeyen s'est représenté à l'œuvre²³³, face à quelques arches relativement épargnées de l'aqueduc majestueux, au pied duquel se trouvent des maisons typiques de la région, peu élevées, au toit en terrasse, dominées par deux tours, probablement des minarets, dont la hauteur paraît bien insignifiante comparée à celle de l'aqueduc. L'artiste est assis sur le sol recouvert de bottes de foin, dans un espace délimité par une faible levée de terre, qui ne lui assure aucune protection alors que la bataille fait rage derrière lui. L'artiste n'est pas la seule personne à s'intéresser à l'aqueduc antique : à peu de distance, Charles Quint, à la tête d'un escadron de cavalerie en ordre de bataille²³⁴, a lui-aussi le visage et le regard tournés vers ce qu'il reste du monument prestigieux. Ce rapprochement reflète l'intérêt que les deux hommes portent à la *restitutio Antiquitatis*, raison supplémentaire pour le peintre d'affirmer la noblesse de son art.

Le délabrement de l'édifice romain n'est en aucune façon dû au conflit en cours, comme en attestent les touffes de végétation qui ont colonisé les interstices et fissures propices à leur développement, mais à la négligence, voire l'incurie des gouvernements en place, qui ont laissé se dégrader un ouvrage d'art remarquablement conçu pour alimenter en eau potable les populations. Le contraste entre les majestueuses ruines antiques et les constructions locales plutôt chétives situées à leur pied, souligne la médiocrité des gouvernements locaux. À travers eux, et tout particulièrement Khayr ad-Dîn, dit Barberousse, pacha de la flotte ottomane depuis 1533, qui s'était emparé de Tunis, c'est l'Empire ottoman qui est décrié, la ruine de l'aqueduc matérialisant sa

²³² Et aussi **Annexe I. 6, p. 10.**

²³³ La comparaison avec des photos actuelles de l'aqueduc et la précision du dessin de Jan Cornelisz Vermeyen, montre que l'artiste a manifestement étudié l'ouvrage antique de très près. Les représentations de l'artiste au travail sur le théâtre des opérations, ne permettent pas toujours de savoir avec exactitude ce qu'il dessine, mais l'aqueduc est un modèle récurrent. Des fragments de l'édifice romain figurent sur les première, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et douzième tapisseries de *La Conquête de Tunis*.

²³⁴ Le texte, rédigé en espagnol, qui figure dans la bordure supérieure de la sixième tapisserie, donne l'indication suivante : le marquis d'Alarcon, parti chercher de la nourriture pour les chevaux, fut attaqué par tant de maures qu'il fut nécessaire de lui prêter main forte, et c'est l'Empereur qui le secourut (voir volume III, Pl. 3).

déliquescence²³⁵. La victoire remportée par Charles Quint signait de façon éclatante la supériorité manifeste de l'Empire des Habsbourg sur l'Empire ottoman.

Dans l'estampe *L'Aqueduc de Ségovie* (Pl. 1) et dans la sixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (Pl. 3), Jan Cornelisz Vermeyen nous invite à observer attentivement les deux édifices romains devant lesquels il s'est représenté au travail. La mise en perspective de ces deux œuvres permet de mieux apprécier l'intention encomiastique exprimée de façon plutôt discrète dans l'estampe.

En se montrant au travail devant le modèle antique, Jan Cornelisz Vermeyen soulignait la nouveauté et l'importance du travail à l'extérieur, hors de l'atelier et de ses modèles figés, voire fantaisistes²³⁶. L'artiste en acte apposait ainsi le sceau de l'authenticité à la représentation de ces ouvrages spectaculaires, *ad viuum delineatum*. Donner à voir le travail qui produisait l'œuvre d'art, disait du même coup le talent de l'artiste capable de création à partir de presque rien – de la pierre noire et d'une feuille de papier – et ce, quelles que soient les circonstances et les dangers. C'est ce talent et ses qualités d'homme cultivé, averti des sciences du *quadrivium* (FIG. 17)²³⁷, qui valurent à Jan Cornelisz Vermeyen d'avoir un statut enviable à la cour, statut qu'il exposa avec une fierté légitime dans la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (FIG. 12 et FIG. 13) en se montrant l'égal d'un courtisan en vue.

²³⁵ Dans l'estampe de Jan Cornelisz Vermeyen intitulée *Portrait de Mulay Ahmad* (cette estampe est proposée en annexe, **Annexe I. 7, p. 11**) conservée au Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam (L 1959 / 51 PK), l'aqueduc d'Hadrien, en grande partie ruiné, occupe monumentalement l'arrière-plan du portrait de ce prince, fils du roi de Tunis, Mulay Hasan. Th. M. Wijntjes précise que le *terminus ante quem* pour la création de l'estampe est 1543, date à laquelle Mulay Ahmad accéda au pouvoir après avoir déposé et aveuglé son père (WIJNTJES 1999, p. 216).

²³⁶ J-P Vittu souligne que les vues réalisées par Jan Cornelisz Vermeyen « demeurent inestimables à côté des fantaisies des gravures de circonstance » (VITTU 2007, p. 37).

²³⁷ Voir supra, I. 3. 1.

I. 5. La représentation des antiques de Ségovie et de Carthage dans le *Triptyque de la famille Micault*

L'estampe *L'Aqueduc de Ségovie*, qui offrait la possibilité d'une large diffusion, ressortissait à la fois, comme cela a été indiqué, de l'instrument de propagande impériale, du moyen de faire connaître l'héritage de l'Antiquité à un plus grand nombre²³⁸, mais aussi de la possibilité d'accès à une notoriété plus large pour l'artiste, qui sut tirer parti de la connaissance précise et directe qu'il avait des antiques romains de Ségovie et de Carthage, comme l'atteste le *Triptyque de la famille Micault* (FIG. 24), que Jan Cornelisz Vermeyen exécuta entre le 2 avril 1547 et le 12 novembre 1549²³⁹. Sur les volets de cette œuvre figurent les antiques que l'artiste avait vus et dessinés d'abord à Ségovie, puis à Tunis. La création de ce triptyque et l'élaboration de son contenu sont sous-tendues par deux intentions agonistiques convergentes : celle du commanditaire et celle de l'artiste.

²³⁸ H. Horn estime que Vermeyen, qui avait demandé et obtenu du Conseil du Brabant, le 26 mai 1536, le '*privilegio*' pour imprimer « certains portraits et représentations des armées de sa Royale Majesté et du siège devant Tunis », souhaitait rentabiliser son expérience africaine (HORN 1989, p. 19). En annexe est proposé en exemple le portrait du prince Mulay Ahmad (**Annexe I. 7, p. 11**), estampe qui porte en légende *cum gracia et previlegio*. Jan Cornelisz Vermeyen avait aussi exécuté un portrait à l'huile, aujourd'hui perdu, de ce prince, portrait qui a eu une fortune remarquable puisqu'il a servi à plusieurs reprises de modèle à Pierre Paul Rubens (**Annexe I. 8, p. 12 ; I. 8 bis, p. 13**) et à Frank II Francken par exemple (voir à ce sujet WIJNTJES 1999, p. 215-220).

²³⁹ Ces dates correspondent respectivement au décès de la veuve de Jean Micault et au mariage du fils Nicolas Micault (VAN DEN BERGEN-PANTENS 1978, p. 125). L'artiste a entrepris cette œuvre alors qu'il avait déjà signé le contrat pour la réalisation des « grands patrons » de la tenture *La Conquête de Tunis*.



FIG. 24 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault* c. 1547-1549 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

Jan Micault (?-1539), le père de cette famille très fortunée, était devenu en 1506 argentier de Philippe le Beau, puis en 1507 receveur général des finances, poste qu'il occupa aussi sous Charles Quint jusqu'en 1535. Il termina sa carrière en tant que maître de la Chambre des Comptes et trésorier de l'ordre de la Toison d'or²⁴⁰. Les enfants issus de son mariage avec Livina Cats van Welle figurent auprès de leurs parents, sur le triptyque que commandita le deuxième fils du couple, Nicolas Micault, après le décès de sa mère. Cette œuvre exaltant le statut exceptionnel de la famille, devait orner la chapelle du Saint-Sacrement dans l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles, lieu d'inhumation des époux Micault. Là, l'œuvre allait voisiner avec le triptyque de la famille de Philippe Hanneton, personnage lui-aussi de premier plan, prédécesseur de Jan Micault aux fonctions d'audiencier et aussi de trésorier de l'ordre de la Toison d'or. Il importait donc

²⁴⁰ Pour la carrière de Jan Micault, voir VAN DEN BERGEN-PANTENS 1978, p. 125.

de rivaliser avec, et de surpasser, le *Triptyque Hanneton* (FIG. 25) peint par Bernard van Orley (1487/1488-1541), peintre de la cour²⁴¹.



FIG. 25 : Bernard van Orley, *Triptyque Hanneton*, (avant 1542).
(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

Alors que dans le *Triptyque Hanneton* les personnages occupent tout l'espace dans un cadrage très serré, sur un fond dépourvu de toute référence anecdotique au lieu ou au temps de la scène, dans le *Triptyque de la famille Micault*, les personnages néotestamentaires²⁴² ainsi que les donateurs, sont représentés devant des paysages d'une belle profondeur. Les hommes de la famille²⁴³, à la tête desquels se trouve Jan Micault en armure, revêtu du somptueux manteau rouge de trésorier de l'ordre de la Toison d'or, sont représentés à genoux sur le volet gauche – mais à la dextre héraldique – partie la plus noble, qui leur est réservée. Sur le volet droit sont agenouillées les filles de la famille, luxueusement vêtues, derrière leur mère toute en noir, son chien de manchon à côté d'elle.

Les paysages représentés sont censés tout à la fois évoquer les temps et lieu de la vie du Christ, en Orient sous l'empire romain, et contenir une allusion personnalisée aux

²⁴¹ Selon H. J. Horn, Bernard van Orley aurait pu être un des maîtres possibles de Jan Cornelisz Vermeyen, dont il était en mesure de faciliter l'introduction à la cour de Marguerite d'Autriche, qu'il servait (HORN 1989, p. 6-7).

²⁴² Le panneau central est consacré à l'épisode décrit par l'évangéliste Jean (11, 1-44), la résurrection de Lazare.

²⁴³ Le père et ses trois fils. Le plus jeune, en costume de chasse, tient un arc et serre une petite croix contre sa poitrine. Les archives familiales ne disent rien de cet enfant sans doute mort jeune (à la chasse ou nommé Sébastien, patron des archers et saint antipesteux, ou victime d'une épidémie), voir VAN DEN BERGEN-PANTENS 1973, p. 50, note 64.

donateurs. Ainsi, l'arrière-plan du volet gauche (FIG. 26) est-il occupé par les vestiges de l'amphithéâtre de Carthage²⁴⁴ et de l'aqueduc d'Hadrien. Les cavaliers maures traversant au grand galop l'arène de l'édifice antique, évoquent la conquête de Tunis que la propagande impériale présenta comme une croisade victorieuse contre les Infidèles. Il était important pour les commanditaires de faire allusion à cet épisode glorieux en y associant les hommes de la famille.

²⁴⁴ L'amphithéâtre de Carthage ne figure sur aucune des tapisseries de la tenture. Selon H. J. Horn, on ne connaît pas d'autres représentations que celles que fit Jan Cornelisz Vermeyen de cet édifice, détruit complètement au XIX^e siècle (HORN 1989, p. 35 et note 95). L'amphithéâtre ruiné figure également dans le tableau *La Sainte Trinité avec donateurs* (Madrid, collection privée) peint par l'artiste vers 1537-1539 (ce document est proposé en annexe, **Annexe I. 9, p. 14**). Les cavaliers maures, quant à eux, sont tirés du dessin intitulé *Fantasia à Tunis*, œuvre de Jan Cornelisz Vermeyen conservée au Louvre (inv. 19191 r), 41,4 × 69,2 cm, plume, encre brune, lavis brun et lavis gris.



FIG. 26 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault*, c. 1547-1549 (détail).
(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

L'antiquité romaine est évoquée sur le volet droit, où figurent les femmes de la famille²⁴⁵, par l'aqueduc de Ségovie²⁴⁶ dont la silhouette bien reconnaissable barre l'horizon, et par la présence inattendue d'une colonne cochlide, visible à travers les arches

²⁴⁵ La mère et ses filles. La plus jeune tient une petite croix, signifiant qu'elle est morte jeune, comme son plus jeune frère, avant l'été 1551, tous deux pourraient avoir été victimes d'une épidémie (voir VAN DEN BERGEN-PANTENS 1973, p. 62).

²⁴⁶ H. J Horn signale que Jan Micault était peut-être lui-aussi à Ségovie en 1534 (HORN 1989, p. 36 et p. 95, note 360).

de l'aqueduc, colonne qui n'existe pas à Ségovie mais que l'artiste a pu voir tout à côté de l'aqueduc de Carthage, comme il en fait état dans la huitième tapisserie de *La Conquête de Tunis*²⁴⁷(FIG. 15). Autre proximité tout aussi inattendue : parmi les constructions au pied de l'aqueduc, se remarque une église à nef unique et chevet semi-circulaire²⁴⁸ qui domine un ensemble cimétériel musulman, inspiré de celui qui est visible dans la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*²⁴⁹. L'artiste a donc associé sur ce volet, Ségovie et des citations de *La Conquête de Tunis*, défaite des Ottomans, avec une intention de rappeler à la fois la longue occupation de l'Espagne par des populations de religion islamique, et surtout la reconquête achevée par les grands-parents de l'empereur, ancêtres prestigieux dont Charles Quint, croisé victorieux à Tunis, savait se montrer digne.

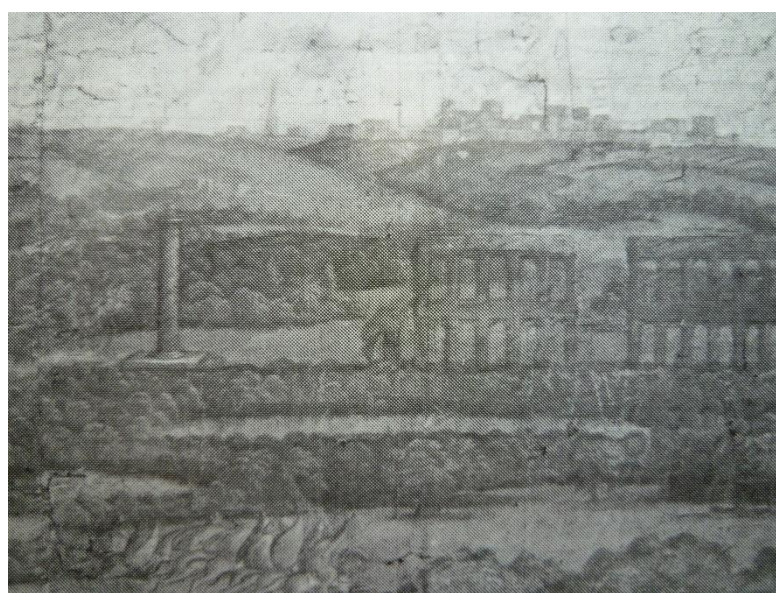


FIG. 27 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la huitième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), 1546-1550. (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

²⁴⁷ Cette colonne isolée était peut-être l'ultime vestige d'un des édifices somptueux, tels les thermes d'Antonin, construits en ces lieux. Cette colonne figure également en bonne place sur la pièce orfèvrée, Bassin dit de Charles Quint, conservée au Louvre (pièce proposée en annexe, **Annexe I. 10, p. 15**).

²⁴⁸ Rappel de l'église Santa Columba qui se trouvait naguère au pied de l'aqueduc de Ségovie (voir supra, p. 61).

²⁴⁹ On reconnaît l'ensemble cimétériel de la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (FIG. 13, p. 52).



FIG. 28 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault*, c. 1547-1549 (détail)
(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

La mémoire de la mère de famille de la famille Micault, Livinia Cats van Welle est honorée par un antique sarcophage monumental²⁵⁰, copie de celui qui se trouvait alors devant le Panthéon, tel que le dessina Martin van Heemskerck²⁵¹ lors de son séjour à Rome (ce dessin est proposé en annexe, **Annexe I. 11, p. 16**). Juché sur ce sarcophage, un personnage muni d'une aiguière verse de l'eau qui rejaillit en fontaine, allusion au

²⁵⁰ La précision des détails de ce sarcophage particulier laisse à penser que Jan Cornelisz Vermeyen est revenu de Tunis en passant par Rome, où il a pu remarquer cet antique.

²⁵¹ Voir également le dessin qu'en fit Francisco de Holanda (proposé p. 124, FIG. 48).

nom *Welle*, « fontaine » en flamand²⁵². Rien n'est laissé au hasard d'une fonction purement décorative ; la polysémie des paysages représentés sur les volets du triptyque a été mûrement réfléchi. La prépondérance d'édifices antiques « exotiques » et pertinents signale la distinction de la carrière, du statut et de la culture aussi bien des commanditaires que de l'artiste auteur de l'œuvre.

Conclusion.

À propos du *Triptyque de la famille Micault*, H. J. Horn fait cette remarque :

[...] *The combination of Tunisian and Roman monuments looks more authentic and appropriate to the Biblical subject matter than do the exclusively Roman monuments that Jan van Scorel depicted in the second plan of his earlier Raising of Lazarus*²⁵³.

L'authenticité signalée par H. J. Horn est posée explicitement par la représentation de l'artiste au travail devant l'aqueduc de Ségovie, puis devant celui de Carthage ; cette signature « parlante » attestant sa qualité d'auteur, manifeste un lien fort entre le créateur et son œuvre, car Jan Cornelisz Vermeyen était à l'époque, mis à part son acolyte Hermannus Posthumus, le seul artiste à pouvoir s'enorgueillir d'avoir de l'aqueduc romain de Ségovie, et aussi des antiques romains de la région de Tunis, une connaissance directe, précise et incontestable, propre à séduire des commanditaires, mais aussi, principalement grâce à l'estampe de l'aqueduc de Ségovie, tous ceux que la *restitutio Antiquitatis* intéressait. En donnant à voir ces édifices remarquables, l'artiste poursuivait le travail entrepris *in situ*, comme il l'avait montré, confirmant ainsi le *faciebat* contenu, dans la représentation de l'artiste au travail.

²⁵² Voir à ce sujet VAN DEN BERGEN-PANTENS 1978, p. 128. Le thème de l'eau occupe dans ce volet une place importante. L'auteur ajoute qu'il y a là également une allusion à la belle demeure bruxelloise « *de Fonteyne* », où résidait la dame à sa mort.

²⁵³ HORN 1989, p. 36 (« [...] L'association d'édifices tunisiens et romains paraît plus authentique et appropriée au sujet biblique que les monuments exclusivement romains que Jan van Scorel représenta au deuxième plan de la *Résurrection de Lazare*, œuvre peinte quelques années auparavant »). Cette œuvre est proposée en annexe (**Annexe I. 12, p. 17**). Les vestiges de l'aqueduc de Carthage dans le panneau central du *Triptyque de la famille Micault*, matérialisent la ruine de l'ancienne religion remplacée par le christianisme, et situent cette scène néotestamentaire du côté de Carthage, ce qui paraît doublement pertinent, car il y a là une évocation de l'Orient où vécut le Christ, et aussi une allusion à l'Église chrétienne de Carthage des premiers siècles.

Le modèle antique ajoutait à ces œuvres une dimension quasi ontologique : la conscience de ne pouvoir s'élever qu'en montant sur les épaules des géants de l'Antiquité²⁵⁴, conviction partagée par le disciple du maître, Hermannus Posthumus, et développée dans le tableau *Tempus edax rerum*²⁵⁵ que cet artiste exécuta à Rome en 1536, œuvre qui fait l'objet du chapitre suivant.

²⁵⁴ Voir supra, p. 61, note 194).

²⁵⁵ *Le Temps rongeur des choses* ou *Paysage avec des ruines romaines* (*Landschaft mit Römischen Ruinen*), Vienne, Liechtenstein Museum, Inv. GE740.

Chapitre II

Tempus edax rerum

Portrait de l'artiste au travail dans les vestiges du chaos

Lorsque le tableau *Tempus edax rerum*, daté et signé *Hermañus Posthumus pingebat 1.5.3.6* (Pl. 4), fut acquis par le prince de Liechtenstein en 1983 pour enrichir ses collections, l'artiste qui avait signé l'œuvre n'était alors connu que pour sa participation, au cours des années 1540-1542, à la décoration de la résidence citadine (*Stadtresidenz*) du duc Louis X de Bavière à Landshut²⁵⁶.

Ce tableau attira aussitôt l'attention de spécialistes, dont Ruth Olitsky Rubinstein, qui publia en 1985 dans le *Burlington Magazine* l'article « '*Tempus edax rerum*', A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus ». Dans cet article, l'auteur s'intéressait au contenu du tableau et dressait un catalogue très complet des antiques représentés. Dans le même numéro de ce magazine, Nicole Dacos publia « Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut », où elle replaça ce peintre, jusque-là quasiment inconnu, dans son contexte artistique, et suggéra qu'il était très tentant d'identifier le mystérieux Anonyme A avec Posthumus²⁵⁷, hypothèse qu'examina avec attention en

²⁵⁶ La ville de Landshut se trouve à environ soixante kilomètres au nord-est de Munich.

²⁵⁷ DACOS 1985, p. 434. Christian Huelsen et Hermann Egger publièrent en 1913-1916 *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* ; les deux érudits avaient remarqué (comme l'avait déjà noté Leon Preibisz en 1911) que toutes les feuilles de ces deux recueils conservés à Berlin, Staatliche Museen Kupferstichkabinett, n'étaient pas de la main de Martin van Heemskerck ; ils en isolèrent un certain nombre appartenant à un artiste qu'ils ne purent identifier et qu'ils se résignèrent à dénommer « Anonyme A ». Ce nouvel ensemble reçut le nom de *Mantuaner Skizzenbuch* car un grand nombre de dessins sont des copies des décorations

1988 Hubertus Günther dans « Herman Postma und die Antike ». Dans *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, publié en 2004, Nicole Dacos consacre une grande partie de l'ouvrage à Posthumus, détaillant le tableau *Tempus edax rerum*, la connaissance que l'artiste avait de Rome et de ses antiques, et particulièrement des décors de la *Domus Aurea* qu'il explora en compagnie d'autres *Fiamminghi*²⁵⁸, les travaux qu'il exécuta à Rome, puis à Landshut et finalement à Amsterdam²⁵⁹. L'auteur évoque également la forte probabilité pour que Posthumus soit l'Anonyme A, proposition que Karel G. Boon met en doute dans son article « Two Drawings by Herman Postma from his Roman Period », publié en 1991²⁶⁰.

Désormais exposé au Liechtenstein Museum de Vienne, ce tableau fut dès 1985 présenté à New York lors de l'exposition qui eut lieu au Metropolitan Museum du 26 octobre 1985 au 1^{er} mai 1986, intitulée *Liechtenstein, the Princely Collections*²⁶¹. D'autres expositions suivirent, dont, plus récemment, celle de Landshut *Ewig blühe Bayerns Land* du 28 mai au 27 septembre 2009²⁶² et celle du Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, du 18 octobre 2011 au 22 janvier 2012 *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*²⁶³. La singularité de l'œuvre attire toujours autant.

Ce chapitre examine l'art avec lequel Hermannus Posthumus a articulé spatialement et thématiquement ce tableau, la place et le rôle impartis aux artistes au travail dans cette accumulation de vestiges, appréciation spéculaire de sa situation de

exécutées par Giulio Romano et son atelier, au Palais ducal et au Palais du Té de Mantoue (BOON 1991, p. 174).

²⁵⁸ Quelle que fût leur origine, tous les 'hommes du Nord', autrement dit les ressortissants des dix-sept provinces des anciens Pays-Bas et des régions avoisinantes, descendus dans la péninsule pour se mettre à l'étude de l'antique et des grands maîtres italiens, furent appelés *Fiamminghi* par les Italiens au XVI^e siècle (DACOS 1964, p. 9-10).

²⁵⁹ DACOS 2005.

²⁶⁰ Ilja M. Veldman met également en doute la proposition de N. Dacos : *The comparison with the album sheets with other drawings attributed to Postma, such as the 'Adoration of the Shepherds' in the Berlin Print Room, is not always satisfying. It is even conceivable that 'Anonymous A' is a group consisting of more hands than one* (VELDMAN 2012, p. 14). (« La comparaison des feuillets de l'album avec d'autres dessins attribués à Postma, par exemple l'*Adoration des bergers* conservé à Berlin, n'est pas toujours satisfaisante. Il est même concevable que l'Anonyme A soit un groupe composé de plusieurs mains »).

²⁶¹ NEW YORK 1985, p. 250-252, notice rédigée par Guy C. Bauman.

²⁶² MUNICH 2009, p. 318-319, notice rédigée par Brigitte Langer.

²⁶³ MADRID 2011, p. 160, notice rédigée par Mar Borobia.

« romaniste »²⁶⁴. Ce chapitre s'intéresse ensuite à l'évocation d'événements contemporains que le peintre glisse dans son œuvre, évocation qui amène à s'interroger sur l'identité de la personne qui a pu être le, ou la, propriétaire, voire commanditaire, de cet *unicum*.

II. 1. Le Temps rongeur des choses et l'urgence du travail de l'artiste

II. 1. 1 « Des vestiges à demi rongés et brisés » (Poggio Bracciolini)²⁶⁵

Le titre donné au tableau *Tempus edax rerum* correspond aux premiers termes de l'inscription qui figure en lettres capitales sur une plaque de marbre (9)²⁶⁶, bien en vue au premier plan :

*TEMPVS EDAX RE
RVM TVQVE INVI
DIOSA VETVSTA
O[MN]IA DESTRVITIS (sous ce mot : CONSVMITIS)*

Le ton élégiaque de cette citation tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, XV, 234-235, souligne l'impression de désolation, de saccage et de ruine irréversible qui s'empare du spectateur à la fois subjugué et intrigué par l'accumulation, en apparence désordonnée, de vestiges antiques plus ou moins fragmentaires qui s'étagent sur plusieurs niveaux. Il faut un peu de temps pour que le regard distingue les personnages arpentant les lieux et les artistes au travail, sans la présence desquels l'effet ne serait que nostalgique et attristant.

Ce paysage de ruines est parcouru dans sa partie médiane par une faille abrupte qui le coupe dans le sens longitudinal. Cette faille résulte d'un effondrement dû, sans

²⁶⁴ En histoire de l'art, terme utilisé pour qualifier les 'peintres du Nord' qui se rendirent en Italie au XVI^e siècle, attirés par le rayonnement de la culture italienne puis, dans le dernier quart de ce siècle, contraints par les vagues d'iconoclasme. L'auteur précise que c'est E. Fromentin (FROMENTIN 1876, p. 12-25) qui a contribué à vulgariser ce néologisme utilisé pour la première fois par Alfred Michiels dans le cinquième volume de la deuxième édition de son *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 2^e édition, Paris, 1865-1876, 10 vol. (DACOS 1980, p. 162 et note 2 p. 162). (Pour l'historique du terme 'romaniste', voir DACOS 1980, p. 161-172).

²⁶⁵ BRACCIOLINI, texte établi et traduit par J.-Y. BORIAUD, 1999, p. 20.

²⁶⁶ Les indications entre parenthèses correspondent à la numérotation des objets sur la Planche 4a du catalogue.

doute, à la faiblesse du sous-sol rendu instable par la présence de salles ou passages souterrains ; ce décrochement a ouvert des accès qui permettent d’entrevoir, à la lueur rougeoyante des torches de quelques visiteurs audacieux, la riche décoration murale inspirée des fresques de la *Domus Aurea*²⁶⁷. Cette zone affaissée visible au premier plan, jonchée de vestiges de toutes sortes, a entraîné dans sa chute une bonne partie de l’édifice à colonnes dont quelques-unes se dressent encore à droite, sur la partie en surplomb, constituée de deux niveaux occupés quant à eux par des vestiges de grande taille, et relativement peu encombrés. L’horizon est fermé à gauche par une colline qui évoque Tivoli²⁶⁸, mais dont le pied est baigné par une étendue d’eau sur la rive de laquelle se déploie une ville opulente, traitée dans des tons ivoire et bleutés qui en accentuent l’éloignement et l’aspect onirique.

II. 1. 1. 1 Les empreintes du temps cyclique et du temps linéaire

Vu d’un point situé légèrement en hauteur, le premier niveau, où dominant des tons sombres, est un replain herbeux assez étroit, reposant sur des substructions de brique. Cet espace plat, encore relativement ferme mais d’une stabilité que l’on imagine précaire, est occupé sur toute sa longueur par une quantité d’objets inégalement éclairés,

²⁶⁷ L’exploration de la *Domus aurea* de Néron commença en 1480 (BECK 1994, p. 40). Nous reprenons ici la description que fait de cette décoration Nicole Dacos, citée dans OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429 : **a** : frise de motifs noirs sur fond ocre, avec un aigle aux ailes éployées ; **b** : sous un motif de méandre ocre sur fond noir on distingue une scène de sacrifice dans laquelle le victimaire, et l’animal qu’il va immoler sont séparés par une guirlande d’un personnage voilé revêtu d’une *toga atra*. Il semblerait que le peintre ait incisé un phallus sous la guirlande, allusion possible aux inscriptions obscènes qui apparaissent parfois parmi les graffiti de la *Domus Aurea*. **c** : le registre supérieur est occupé par un personnage féminin vêtu de blanc précédé d’un satyre barbu qui charge un homme nu sur une mule ; ils sont suivis d’un Dionysos barbu vêtu à l’orientale qui tient ce qui semble être une patère. Le registre inférieur porte des motifs ornementaux. **d** : un personnage dansant vêtu de blanc suivi d’un homme qui conduit deux animaux, peut-être des panthères, attelés à un char dans lequel a pris place un personnage habillé d’une longue tunique ; il pourrait s’agir de Dionysos. **e** : départ de voûte ornée de losanges décorés alternativement d’un panier de fleurs sur fond noir et d’une tête de satyre sur fond ocre [...].

Ces scènes, telles qu’elles sont décrites par N. Dacos, figurent dans la représentation que fit Francisco de Holanda (1517-1584) lors de son voyage à Rome (1538-1547), du plafond de la *Sala Dorada* de la *Domus aurea* (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, RBME 28-I-20, fol. 47 bis v et fol. 48 r) ; on peut y voir, entre autres scènes, Cybèle sur son char tiré par des lions (n° 21), un victimaire sacrifiant un taureau (n° 22), Silène que l’on hisse sur un âne (n° 26). La numérotation des scènes est celle proposée dans TORMO 1940, p. 214-215. (Voir en annexe la représentation de la scène où Silène est hisse sur un âne, **Annexe II. 1, p. 20**).

²⁶⁸ Comparaison proposée par R. Olitsky Rubinstein (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 433) et par H. Günther (VENISE 1994, p. 433). Les deux auteurs évoquent aussi le Palatin de Rome.

tous différents et plus ou moins endommagés, qui évoquent le commentaire de Poggio Bracciolini à son ami Antonio Loschi, alors que les deux hommes contemplaient les « solitudes de la Ville » :

(...) quand, chaque jour, je la parcours afin de l'explorer, je ne peux que m'étonner, et aussi déplorer, de ne voir apparaître, de cette fameuse ville antique, nul objet intact, ou presque, mais seulement des vestiges, en bien petit nombre, et encore, à demi rongés et brisés²⁶⁹.

Cet amoncellement, morceau de bravoure en forme de catalogue composite, est toutefois structuré par des regroupements significatifs : à gauche une coulée de vases et de vasques, au centre principalement des têtes de statues et des torses acéphales, et à droite des fragments architectoniques, tels que colonnes, chapiteau, portions d'entablements et de frises, tombés de l'édifice ruiné qui dresse encore une partie de sa rotonde élégante sur la zone non effondrée, en surplomb.

Les objets les mieux conservés visibles sur ce replat qui occupe le premier plan du tableau, sont – non sans ironie – ceux qui ont un lien direct avec le Temps : un ménologe (1), un terme (3), et la plaque inscrite (9) portant les vers d'Ovide, tous vivement éclairés. Le peintre a placé le ménologe bien en évidence en le surélevant sur un autel circulaire (2) orné de génies guirlandophores dont la ronde évoque le temps cyclique, inscrit en détail juste au-dessus. Le *Menologium rusticum Vallense*²⁷⁰ est constitué d'un cadran solaire posé sur une base cubique, où sont gravés sur trois faces les détails d'un calendrier rural, à raison de quatre mois par face. Le peintre a reproduit avec

²⁶⁹ Poggio Bracciolini, *De Varietate Fortvnae*, Livre I, p. 16. Quelques lignes plus haut (p. 12), Poggio avait dit de la Ville qu'elle gisait « comme un immense cadavre décomposé et rongé de partout ». Raphaël, dans la Lettre à Léon X dit « l'immense douleur » que lui cause la vue du « cadavre – ou presque – de cette noble patrie, qui fut la reine du monde, ainsi misérablement lacéré » (RAPHAËL, traduction de F. CHOAY 2005, p. 31). Clément VII, dans la lettre adressée le 24 octobre 1528 à Charles Quint, écrivit à propos de Rome : « Nous n'avons plus devant nos yeux qu'un cadavre en lambeaux » (cité dans CHASTEL 1984, p. 249).

²⁷⁰ Voir OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 425 et p. 426 ; selon l'auteur, Posthumus a fait de ce ménologe le point de départ de trois itinéraires dans les ruines.

La Bibliothèque Vaticane conserve des feuilles autographes du carnet de notes de Pomponio Leto (1428-1497) qui fut le premier à relever les inscriptions de ce ménologe que l'on dit perdu (Vat. Lat. 3311 fol. 180 v. Ce document est proposé en annexe, **Annexe II. 2, p. 21**). Nous présentons l'estampe de Jean-Jacques Boissard (1528-1603) qui montre les détails des quatre mois d'été et les proportions réelles de l'objet (FIG. 1). Patricia Falguières signale que Lello Della Valle (c. 1415-1476), helléniste lié au cercle de Pomponio Leto, accumula les inscriptions, une tête de Jupiter, le *Menologion Rusticum* etc. [...] (FALGUIÈRES 1988, p. 256).

Un dessin de ce ménologe (c. 1515), attribué à Andreas Coner, est conservé au Sir John Soane's Museum à Londres (ASHBY 1904, p. 3).

une grande précision les indications figurant sur l'objet²⁷¹ : dans le bandeau supérieur, la représentation iconographique des signes du zodiaque qui correspondent aux mois, dont les noms sont juste au-dessous, en tête de colonne ; se lisent clairement ensuite le nombre de jours du mois, le jour où commencent les nones (cinquième ou septième), le nombre d'heures du jour, le nombre d'heures de la nuit²⁷². La partie inférieure, soit la moitié du calendrier rural, a été omise ; ainsi n'apparaissent ni le signe dans lequel se trouve le soleil, ni la divinité maîtresse du mois, ni les travaux agricoles qui doivent être exécutés, ni les fêtes religieuses à célébrer²⁷³. L'estampe de Jean Jacques Boissard et Théodore de Bry restitue les proportions réelles de l'objet et les détails des quatre mois d'été (FIG. 29).

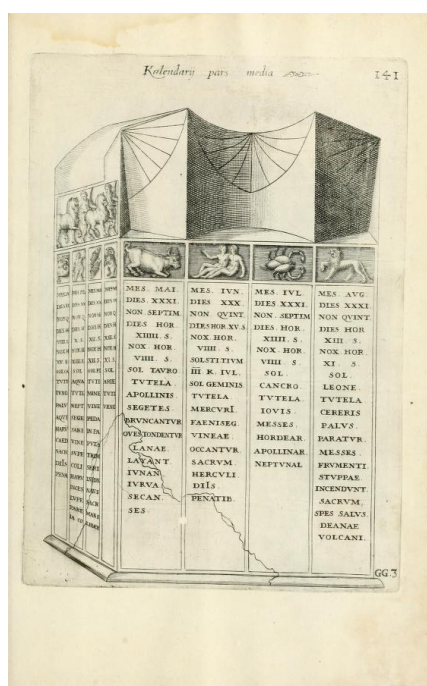


FIG. 29 : Jean Jacques Boissard, Théodore de Bry, *Kalendarium in marmore candidissimo et quadrangulari sculptum. Quod erectum est ad parietem minoris arcae domus Episcopi Vallaei. Kalendarij pars media*, 141, Francfort, 1597.

²⁷¹ Ce ménologe ne nous est pas parvenu, mais il a été dessiné avec précision par Jean-Jacques Boissard (FIG. 29). Le Museo Archeologico Nazionale di Napoli conserve un ménologe voisin de celui qui nous intéresse ici, le *Menologium rusticum colotianum* (MN, inv. 2632), mentionné dans le premier inventaire des sculptures du Palais Farnèse, établi en 1566 (SÉNÉCHAL 1996, p. 242) ; le numéro 40 de cet inventaire indique : *Un calendario antico sopra un pie di legno* (« un calendrier antique sur un pied de bois ») *ibidem*, p. 252. Il est ainsi possible d'apprécier la fidélité du travail de Posthumus, tant dans le dessin des lettres majuscules romaines que dans l'*ordinatio* des lignes et les abréviations.

²⁷² Par exemple pour le mois de mai : le signe du taureau / MES. MAI / DIES XXXI. / NON. SEPTIM. / DIES HOR. / XIII. S. / NOX. HOR. / VIII. S.

²⁷³ Par exemple pour le mois de juillet : SOL / CANCRO. / TVTELA IOVIS / MESSES / HORDEAR. / APOLLINAR. / NEPTVNAL.

Il se peut que le peintre ait souhaité, pour des raisons plastiques, changer les proportions réelles du ménologe afin de donner visuellement la même importance au cadran solaire, qui marque le passage des heures de la journée, et au calendrier qui marque le passage des mois. Il est possible également que le peintre ait imaginé cette amputation de moitié, signalée par l'aspect écaillé, comme scié grossièrement, de l'arête inférieure, alors que toutes les autres arêtes sont lisses et franches, pour stigmatiser les mutilations volontaires, le plus souvent à des fins de remploi pour une construction moderne ou un four à chaux, dégâts calamiteux qui privent à jamais d'indications précieuses, sources de connaissance. Cette suppression peut aussi être lue comme une manière de rappeler que les sources antiques peuvent parvenir tronquées, et pas uniquement à cause du Temps, mutilation susceptible d'en altérer la signification. D'où, évidemment, la nécessité du travail de conservation indispensable pour garder une trace de ces données irremplaçables.

Un terme (3) dont le visage est, logiquement pour un gardien des lieux, tourné vers le bord du tableau, a glissé de sa position verticale et se trouve maintenant en appui oblique sur le ménologe : ainsi se trouvent liés physiquement et métaphoriquement le temps cyclique des saisons, des mois et de jours et le temps linéaire, irréversible, représenté par le dieu romain *Terminus*, maître des limites, qu'elles soient physiques, comme la borne à l'extrémité d'un champ, ou temporelles, comme la fin de l'existence²⁷⁴. L'évocation de la Mort est d'ailleurs matérialisée non loin de là, par le sarcophage à strigiles (10) sur lequel est dressée la plaque inscrite (9) des vers d'Ovide à la tonalité funèbre. La *tabula* centrale de la façade de la cuve²⁷⁵ est occupée par deux

²⁷⁴ Voir à ce sujet WOODS-MARSDEN 1998, p. 250 : *Terminus's links with Death seem to have been widely known in the sixteenth century since it appears as one of six emblems signifying death in Alciati's Emblemata* (« Les liens de Terminus avec la Mort semblent avoir été largement connus au XVI^e siècle puisque le dieu des limites est l'un des six emblèmes représentant la mort dans les *Emblemata* d'Alciati »). Voir cet emblème : *Emblema CLVII* dans ALCIATI 1577, p. 514. Edgar Wind, dans son commentaire sur l'emblème d'Érasme, mentionne les conversations érudites des humanistes du cercle d'Alde Manuce (1449-1515) dont Terminus était le sujet, et tout particulièrement l'énigme proposée par Aulu-Gelle dans *Les Nuits attiques*, XII, 6, énigme dont la clef est *Terminus* qui refusa, quand le Capitole fut achevé, de céder la place à Jupiter. Ovide fait également allusion à ce refus dans *Les Fastes*, II, 667-670 (WIND 1983, p. 78). Monsieur Galinier nous rappelle que Terminus et Juventas avaient chacun un petit sanctuaire dans le temple de Jupiter Optimus Maximus à Rome.

²⁷⁵ Un sarcophage à strigiles dont Posthumus a pu s'inspirer, figure dans la cour de l'ancien palais Della Valle telle que l'a dessinée Martin van Heemskerck (Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin). Nous proposons ce document en annexe (**Annexe II. 3, p. 22**).

personnages debout, têtes et visages voilés, représentation habituelle des défunts. Le thème de la destruction et de la mort, contenu à la fois dans le sarcophage et dans l'inscription, est souligné par le torse mutilé (11) dépourvu de tête et de membres, appuyé contre le sarcophage. Ce torse est vêtu d'une tunique ceinturée haut sous la poitrine et d'un manteau drapé sur l'épaule gauche, vêtements aux plis opulents que portent souvent les Muses et aussi Apollon musagète²⁷⁶. L'évocation d'une de ces divinités ne saurait étonner à proximité de la citation d'un poème célèbre qui échappe aux atteintes du Temps.

Au pied du ménologe s'étale un amas de vaisseaux colossaux renversés et endommagés, d'une part des récipients très larges et peu profonds, vasques et bassins destinés à recevoir de l'eau, et d'autre part des vases qui sont plutôt réservés au service du vin lors d'un banquet, tels des cratères (6 et 7) richement décorés de reliefs et une amphore (8)²⁷⁷. Moment fort et caractéristique de la civilisation antique disparue, « lieu commun de la culture classique »²⁷⁸, le *symposium* bachique auquel il est fait référence est représenté sur le vase (5) que R. Olitsky Rubinstein rapproche du vase Cesi-Albani-Torlonia, cratère néo-attique en marbre dont les godrons de la partie inférieure sont surmontés d'une frise concave décorée d'un banquet²⁷⁹. Transformé en fontaine, ce cratère ornait alors le jardin du cardinal Paolo Emilio Cesi, comme le montre le dessin de Martin van Heemskerck. Associée à trois termes, cette fontaine a également retenu l'attention de Francisco de Holanda (FIG. 30) :

²⁷⁶ Voir OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429, n° 16 ; nous proposons comme exemple, en annexe (**Annexe II, 4, p. 23**) le dessin de Martin van Heemskerck représentant deux muses de la Villa Madama (Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin).

²⁷⁷ La forme de l'épaule de ce vase ventru évoque également la typologie de l'hydrie. Cependant, aucun vestige de la troisième anse n'est visible.

²⁷⁸ POMMIER 2007, p. 398.

²⁷⁹ OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 426, n° 7 et aussi BOBER 1987, p. 124, 92. Martin van Heemskerck a dessiné ce vase (restauré et transformé en fontaine) parmi les antiques du jardin Cesi (Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, album I, 79D2, fol. 25 recto). En annexe est proposée l'estampe de ce vase transformé en fontaine, signée par l'Anversois Pieter Perret (1555-1639), **Annexe II 5, p. 24**. Luca Leoncini signale que ce vase fut « un des antiques les plus fréquemment représentés à l'époque de la Renaissance » (*one of the antiquities most frequently depicted during the Renaissance*) et ajoute « Il y avait peu de sources visuelles de *symposia* bachiques à Rome au cours des quinzième et seizième siècles » (*there were few visual sources for bacchic symposia in Rome during the fifteenth and sixteenth centuries*). Les trois massives pattes de lion et le support cylindrique central sont probablement des additions du XVI^e siècle (LEONCINI 1991, p. 99 et p. 106).



FIG. 30 : Francisco de Holanda, *Simulacra metarum de lapidibus, Romae, sic faciundum, curavi* (détail), 1539-1540, (Madrid, Bibliothèque de l'Escorial).

L'eau et le vin étaient les deux liquides indispensables à la bonne tenue des réunions festives de gens civilisés, au cours desquelles le vin se buvait coupé d'eau. La vaisselle colossale représentée au pied du ménologe peut aussi faire allusion aux *epula*, les banquets sacrés des dieux, mentionnés sur le calendrier : la colonne du mois de septembre s'achève par *EPULUM/MINERVAE*. Vases et bassins sont renversés, abandonnés, cassés, leur usage est perdu tout comme la splendeur de la civilisation à laquelle ils appartenaient. Le contraste est frappant entre la splendeur passée et la désolation présente.

II. I. 1. 2. : « Le dégast du soldat furieux, qui tant de fois (Rome) t'a saccagée »²⁸⁰

« Le ronger des siècles envieux »²⁸¹ et « la fureur destructrice de la Fortune »²⁸² n'ont pas été seuls à l'œuvre comme l'indique au centre de ce replain le deuxième amoncellement de vestiges, issu d'une intention sélective évidente puisqu'autour d'un

²⁸⁰ DU BELLAY 1558, p. 5.

²⁸¹ DU BELLAY 1558, p. 5. Voir également ce qu'écrit Raphaël dans la *Lettre à Léon X* : « On dit que le temps – comme jaloux de la gloire des mortels – décida, ne se fiant pas entièrement à la valeur de ses propres forces, de s'allier avec la fortune et avec les barbares ignorants et scélérats. Ceux-ci ajoutèrent à la lime vorace et à la morsure vénéneuse du temps la fureur impie, le fer et le feu et tous les moyens nécessaires pour entraîner la destruction de la ville ». Dans cette même lettre, Raphaël stigmatise les pontifes qui « auraient dû défendre ces pauvres vestiges de Rome [mais] se sont eux-mêmes longuement appliqués à les détruire. [...] Combien de pontifes se sont appliqués à ruiner temples antiques, statues, arcs et autres glorieux édifices ! Combien ont accepté que, dans le simple but de prélever de la pouzzolane, on mette à nu les fondations d'édifices qui n'ont pas tardé ensuite à s'effondrer ! Quelle quantité de chaux n'a-t-on pas obtenue à partir de statues et autres ornements antiques ! » (RAPHAËL/CASTIGLIONE, traduction de F. CHOAY 2005, p. 33)

²⁸² BRACCIOLINI, traduction de J-Y. BORJAUD 1999, p. 20

cratère monumental (12), duquel émerge une tête de statue (13), ont été déposés majoritairement têtes et bustes acéphales. Placés un peu en avant de cet amas, une tête coiffée d'un casque à cimier et protège joues (20) et un pied droit (21), tous deux colossaux, évoquent « le dégast du soldat furieux », les sacs des barbares, mais surtout, les exactions perpétrées par les soudards impériaux qui, en 1527, à peine huit ans avant la réalisation du tableau, prirent Rome et se lancèrent dans le plus horrible saccage tel que le relate dans son journal un habitant français de Rome :

Depuis lundi VI de cedict moys²⁸³ circa. XI heures entrèrent en Rome par la porte du Saint Esprit les gendarmes dudict et puys ledict sieur²⁸⁴ au soir *circa* XXII heures entrèrent par la porte Suttimana et par le mur rompu lesdicts gens d'armes, et depuys commencèrent à saquager toute Rome sans espargner nul homme de quiconque sorte et génération qu'il fust et faire de mauix infinis tellement que les Gotz ne firent jamais le *simile*, car toute Rome fut mise à sac, églises, et aultres. Après ce fait, *videlicet* la prise et sac de ladite ville commencèrent lesdicts gens d'armes à faire prisonniers toutes sortes de gens, hommes, femmes et enfens de toutes sortes, nonobstant le sac davant fait et mirent à taille tout le monde de Rome tellement que n'echapa home qui fust en Rome qui ne fust prisonnier et sacquegé et paya rançon, car jamais homme ne vit ne leut en quiconque *histoire* plus grant crudelité que ce fist à l'heure et dura ledict sac par l'espace de plus de 30 jours continuels et plus.²⁸⁵

Tout au long de ce sac, l'argent et les bijoux, mais aussi les œuvres d'art et en particulier les antiques, furent des butins recherchés :

Combien de statues de marbre et de bronze, sculptées avec un talent remarquable, combien de médailles d'Empereurs, de rois et de Papes, conservées depuis des siècles, rassemblées à force de soins, remontant à la plus haute antiquité et d'un travail exquis, devinrent en un moment la proie de ces barbares !²⁸⁶

En faisant main basse sur tous ces objets, les lansquenets et leurs comparses savaient qu'ils trouveraient facilement des acquéreurs, comme l'indique la lettre que le marquis de Mantoue²⁸⁷ adressa à l'une de ses connaissances, un des chefs du corps italien, le *condottiere* Fabrizio Maramaldo, pour orner, sans scrupules, ses résidences de Marmiolo et du Té :

²⁸³ Le siège fut mis devant Rome le samedi 4 mai 1527.

²⁸⁴ Il s'agit de « Charles qui se dit duc de Bourbon ».

²⁸⁵ MADELIN 1902, p. 290.

²⁸⁶ BONAPARTE 1527, p. 68.

²⁸⁷ Comme le marquis de Mantoue (Frederic II de Mantoue : Mantoue 1500-Marmiolo 1540), Alfonse d'Este (Alfonse Ier d'Este, duc de Ferrare, Ferrare 1476-Ferrare 1534), cherchait lui aussi à s'approvisionner en œuvres d'art (CHASTEL 1984, p. 131).

Il y a ici deux gentilshommes de bien dont je suis grand ami : votre Seigneurie en connaît l'un personnellement et l'autre de réputation. Tous deux vous tiennent pour généreux et aimable et prompt à satisfaire les personnes qui le méritent. Tous deux souhaitent une grâce de vous et ont donc sollicité ma recommandation auprès de vous. L'un est Marmirolo, l'autre le Té. Ils désirent s'orner de pièces antiques : têtes, jambes, bustes ou statues complètes, de bronze ou de marbre. Comme ils savent que vous tenez Rome à merci, ils désirent avoir grâce à votre libéralité de ces choses dont ni vous ni vos soldats ne faites de cas, car vous en pillez d'autre sorte. Ainsi, mon cher Fabrizio, ne manquez pas de donner satisfaction à mes deux amis pour qu'ils ne perdent pas la bonne opinion qu'ils ont de votre Seigneurie. Autrement, je le sais, ils diraient pire de Fabrizio Maramaldo qu'on n'a jamais fait du plus grand pirate du monde. Faites en sorte que je puisse défendre votre honneur.

Bien à vous, le Marquis de Mantoue²⁸⁸.

Les vestiges qui entourent le cratère antique ont l'aspect d'un regroupement opéré par des pilliers agissant sur commande, ou en tout cas bien au courant de ce qui était susceptible d'intéresser des collectionneurs, et pas des moindres. La tête (13) qui émerge du vase monumental est inspirée de celle de la Junon Cesi-Ludovisi²⁸⁹ que Posthumus a pu voir dans le jardin du cardinal Cesi, où la vit aussi F. de Holanda (FIG. 31). Sa position bien en vue, quoique modérément éclairée, reflète l'admiration dont elle était l'objet, et qui ne se démentait toujours pas au XVIII^e siècle, à en juger par l'enthousiasme manifesté par Goethe à son sujet :

Le 6 janvier 1787

Hier, j'ai fait apporter dans notre salon le plâtre d'une colossale Tête de Junon, dont l'original se trouve à la villa Ludovisi. Cette tête était mon premier amour à Rome, je la possède enfin. Il n'est point de paroles qui puissent décrire sa beauté ; c'est un chant d'Homère. Au reste, je ne me suis octroyé cette récompense que parce que je crois l'avoir méritée.²⁹⁰

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 137 et note 32 p. 137, où il est indiqué que la lettre de Frédéric Gonzague, daté du 22 mai, est tirée de l'ouvrage d'Alessandro Luzio, *Fabrizio Maramaldo. Nuovi documenti*, Ancône, 1886, p. 26. (Fabrizio Maramaldo : Naples c. 1494- Naples 1552).

²⁸⁹ Cette tête fit partie de la collection Cesi jusqu'en 1622, date à laquelle elle fut acquise par la famille Ludovisi (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429, n° 26). À l'époque où Posthumus peignit le tableau *Tempus edax rerum*, les deux plus importantes collections d'antiques de Rome appartenaient aux familles Cesi et Della Valle (TORMO 1940, p. 118, qui cite Aldovrandi).

²⁹⁰ GOETHE, traduit par A. L. de CARLOWITZ 1855, p. 90.



FIG. 31 : Francisco de Holanda, *Simulacra metarum de lapidibus Romae* (détail : tête de la *Juno Cesi*) 1539-1540 (Madrid, Bibliothèque de l'Escorial).

Le cratère de marbre²⁹¹ qui sert de support à cette tête, est décoré d'une frise en relief représentant des personnages féminins qui se déplacent vers la gauche en se tenant par la main, et symbolisent par leur ronde celle des *Horae*, du temps cyclique qui s'écoule imperturbablement, temps cyclique déjà évoqué par la ronde des génies guirlandophores de l'autel soutenant le ménologe (2). Une plaque de marbre (14)²⁹² vivement éclairée cache le pied du vase ; elle porte un décor constitué d'une guirlande en relief qui souligne une inscription dont quelques lettres encore lisibles indiquent la destination funéraire. De part et d'autre de cette plaque, deux têtes sont posées à même le sol (FIG. 32) : la tête d'une femme (18) aux cheveux dénoués, coiffés en arrière, réminiscente de Niobé²⁹³ et la tête d'un homme plutôt âgé (19), à l'expression douloureuse, bouche ouverte, évoquant le *Laocoon*²⁹⁴. Posthumus a rassemblé ici trois têtes dont les visages sont marqués par la tristesse, l'affliction voire la douleur, sentiments appropriés dans ce contexte funèbre.

²⁹¹ Voir OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429, 23. Ce cratère faisait partie en 1536 des collections de la famille Della Valle ; il fut acquis par les Farnèse et très restauré en 1796 avant d'être envoyé à Naples. Il se trouve actuellement au Musée National.

²⁹² R. Olitsky Rubinstein pense qu'il s'agit d'un autel funéraire dont les angles sont ornés de faisceaux (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429, 26).

²⁹³ La date la plus haute concernant les *Niobides* actuellement aux Offices est 1583 ; cependant il existe des sarcophages dont les reliefs représentent la mort des *Niobides*, par exemple le sarcophage romain conservé au Vatican, Gall. Dei Candelabri 2635 (LIMC, VI-1, p. 919, 9 et VI-2, p. 610, 9).

²⁹⁴ Cette tête rappelle également celle du buste qui se trouve dans la niche la plus haute de la *Cour de la Casa Sassi*, dessinée par Martin van Heemskerck (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, KdZ 2783).

La plaque funéraire est flanquée de deux torses d'hommes jeunes à la musculature bien développée²⁹⁵, présentés l'un de profil (15), l'autre de face (16) (FIG. 32).



FIG. 32: Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536. (Vienne, Liechtenstein Museum).

Posthumus a pu s'inspirer là de la collection de sculptures rassemblées dans le jardin de la Casa Galli, comme l'indique le dessin de ce jardin par Martin van Heemskerck, sur lequel figurent deux torses semblables à ceux du tableau, comme eux dressés de part et d'autre d'une plaque funéraire ornée d'un relief représentant une sphinge, créature psychopompe (FIG. 33).



FIG. 33 : Martin van Heemskerck, *Jardin de la Casa Galli* (détail), 1532-1536. (Berlin, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin).

L'artiste a repris, quasiment à l'identique, la disposition qui était celle de ces trois objets dans le jardin de la Casa Galli. Dans la pénombre se distingue à droite un troisième torse acéphale (17), de taille colossale mais à bien des égards semblable à celui qui est en appui sur le sarcophage, entièrement vêtu d'une tunique longue ceinturée, plissée en V sur la poitrine, un manteau drapé en biais au bas des hanches.

²⁹⁵ Malgré sa poitrine quelque peu protubérante, le torse de gauche aux hanches drapées est bien celui d'un homme musclé. R. Olitsky Rubinstein rapproche ce torse de celui du *Jardin de la Casa Galli*, en signalant que Hülsen et Egger l'identifient comme étant celui d'un homme.

Ces têtes arrachées, ces torsos mutilés, rassemblés en demi-cercle autour du cratère central, sont comme un écho de la ronde qui anime le vase, mais sur un mode mélancolique puisqu'il ne reste plus désormais que des fragments de statues disloquées par « la lime de l'âge »²⁹⁶, mais aussi la barbarie telle qu'elle est décrite dans le *Songe de Poliphile* :

Ô sacrilège barbarie exécrationnelle, tu as assailli la plus noble part du trésor latin, accompagnée d'avarice insatiable, et as couvert d'ignorance maudite l'art tant digne qui fit fleurir et triompher Rome.²⁹⁷

Cette barbarie était encore à l'œuvre moins de trois décennies plus tard, en 1527, et toujours « accompagnée d'avarice insatiable » comme le montrent le comportement cruel et destructeur des lansquenets impériaux et la lettre du marquis de Mantoue citée plus haut.

II. 1. 1. 3. La rotonde ruinée

Le niveau d'effondrement du premier plan est visuellement relié à la partie qui le surmonte par les multiples fragments – colonnes (25), chapiteaux (26), portions de frise (23) ou d'entablement (24), autel parallélépipédique²⁹⁸ (27) – qui ont dévalé la pente ou y sont encore en équilibre instable. Cette accumulation n'est pas sans évoquer la description que fait Poliphile de l'architecture à demi démolie qu'il rencontre peu après être sorti de « la forêt épouvantable », dans laquelle il s'égare tout au début du songe :

Là y avait de toutes sortes de colonnes, partie tombées et rompues, partie entières, et en leurs lieux, avec leurs chapiteaux, architraves, frises, corniches et soubassements de singulière invention et ouvrage, avec plusieurs autres pièces de noble sculpture, totalement hors de connaissance quelle en avait été la taille et quasi réduits à leur première forme, trébuchés et dissipés çà et là par la campagne : emmi laquelle et entre ces fragments étaient sorties plusieurs plantes sauvages, herbes et arbrisseaux de maintes sortes comme myrtes, lentisques, olivâtres, centaurée, verveine, groseliers et câpres. [...] Il y avait merveilleuse abondance de porphyres, jaspes et serpentines de toutes couleurs, fort belles et riches : ensemble grande quantité de pièces de diverses histoires de bosse et demi-taille, montrant l'excellence de leur temps, blâmant et accusant le nôtre, auquel la perfection de cet art est comme toute anéantie.²⁹⁹

²⁹⁶ OVIDE, *Les Métamorphoses*, XV, 235.

²⁹⁷ *Le Songe de Poliphile*, p. 34. Nous citons la traduction de Jean Martin publiée à Paris par Kerver en 1546. *L'Hypnerotomachia Poliphili*, ouvrage emblématique de la Renaissance, attribué à Francesco Colonna, fut publié à Venise en 1499 par Alde Manuce.

²⁹⁸ R. Olitsky Rubinstein mentionne « un autel romain, orné d'une plaque anépigraphique entouré d'un encadrement mouluré » (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430, 42).

²⁹⁹ *Le Songe de Poliphile*, p. 26.

La plupart des vestiges représentés dans cette partie du tableau proviennent de l'édifice à plan centré (30) qui ne dresse plus qu'une modeste partie de sa circonférence, cinq paires de colonnes monolithes de granit rouge pour les unes, vert antique pour les autres, sommées de chapiteaux corinthiens reliés par une architrave disposée radialement. Les grandes arcades sont ornées de caissons³⁰⁰ tout comme ce qui est encore en place de la coupole en grande partie effondrée, désormais envahie par la végétation opportuniste. La représentation des vestiges de cet édifice par Posthumus est voisine de la description du *Polyandrion* qu'admire Poliphile :

[...] je parvins à l'édifice qui avait jadis été un temple rond, superbe le possible [...] car encore s'y trouvait-il grande quantité de fragments admirables à savoir pilastres, architraves, corniches et colonnes de toutes sortes et matières.³⁰¹

Au pied même de cet édifice s'entassent d'autres fragments, dont des pans entiers de la coupole (28), au milieu desquels, en partie enseveli mais miraculeusement intact, se remarque un putéal³⁰² (29) orné d'un bas-relief représentant une frise de personnages habillés de long, qui circulent vers la gauche en se tenant par la main. Ce relief est une nouvelle allusion à la ronde des *Horae*, au thème du temps qui s'écoule inexorablement. Quant au putéal, par sa situation et son décor, il est à bien des égards semblable à celui que décrit Poliphile :

Au milieu de ce temple, était levée la bouche d'une citerne faée à l'entour de laquelle se montrait, taillée en demi-bosse, une danse de nymphes qui n'avaient faite, sinon de la parole, tant [elles] étaient bien contrefaites avec leurs habits volant de bonne grâce.³⁰³

Ce monument ruiné est une citation précise de la rotonde intérieure du mausolée antique de Sainte-Constance, bâti au IV^e siècle sous Constantin à Rome, et qui se dresse

³⁰⁰ Monsieur Galinier rapproche ces caissons hexagonaux de ceux de la basilique de Maxence (TURCAN 1995, p. 325), et de ceux des thermes de Dioclétien (TURCAN 1995, p. 323).

³⁰¹ *Le Songe de Poliphile*, p. 228.

³⁰² R. Olitsky Rubinstein reconnaît dans cette margelle de puits le putéal entré dans la collection Cesi au XVI^e siècle, et qui se trouve maintenant dans la Villa Albani Torlonia. Martin van Heemskerck a dessiné ce putéal qui se trouvait alors au Forum de Nerva (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430, 45). Le dessin de Martin van Heemskerck est proposé en annexe, **Annexe II. 6, p. 25.**

³⁰³ *Le Songe de Poliphile*, p. 198. G. Polizzi donne la précision suivante à propos du mot "faée" : « Transposition, archaïsme pour *uno putealio orificio di una fatale cisterna*. Le *puteal* romain est un puits, bordé d'une balustrade, où étaient ensevelis les objets frappés par la foudre » (POLIZZI 1994, p. 445, note 2, p. 198).

toujours, dans son intégrité, à l'intérieur du complexe monumental de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, au deuxième mile de la Via Nomentana (FIG. 34).



FIG. 34 : Rome, *intérieur du mausolée de Sainte-Constance* (V^e siècle).
(Photographie prise en mai 2016).

Un dessin de Francisco de Holanda (FIG. 35) montre le mausolée tel qu'il était en 1537-1538, donc tel que Posthumus a pu le voir, paré de toutes ses mosaïques figurant des entrelacs de vignes et des putti vendangeurs, décoration qui lui valut alors le nom de *Tempio di Bacco*³⁰⁴. Le peintre a cependant choisi de ne représenter qu'un fragment de la rotonde, sans suggérer le départ de la voûte en plein cintre du déambulatoire circulaire. Il n'y a pas trace non plus des mosaïques qui, à l'époque, ornaient encore la coupole³⁰⁵. Hermannus Posthumus a donc fait le choix de ruiner un édifice qui ne l'était pas, ce qui peut être compris comme une vision pessimiste ou tristement prémonitoire : il en va ainsi de toute construction humaine, menacée par le temps, les aléas des conflits, mais aussi les destructions volontaires, pour récupérer à bon compte de beaux matériaux de construction, comme l'indique la *Lettre ou bref de Léon X à Raphaël d'Urbin* :

³⁰⁴ Dans son ouvrage *Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés tres exactement*, chapitre II, sous l'intitulé *Du Temple de Bacchus*, Antoine Desgodetz écrit : « Ce Temple est hors de la porte Pie que l'on nomme aussy de Ste Agnès, il est à présent l'Eglise de Ste Constance, on ne sçait point par qui il a esté basti, ny a quelle intention, quelques-uns tiennent que c'estoit une Sepulture, a cause d'un tombeau que l'on a trouvé dedans, & d'autres croient que c'estoit un temple dédié à bacchus, à cause que dans quelques-unes des voutes on voit des ornemens de Mosaïque entre lesquels il y a de petits enfans qui vendangent. La Sculpture du Tombeau represente aussy de ces petits vendangeurs » (DESGODETZ 1682, p. 63).

³⁰⁵ Les mosaïques de la coupole ont été remplacées par des fresques en 1620.

Rome, 27 août, l'an 3 de notre pontificat.

Comme il est de la plus grande importance pour la fabrique du temple romain du prince des apôtres, d'avoir à sa commodité des pierres et des marbres, de l'abondance desquels on a le plus grand besoin, et que ces divers matériaux ont l'avantage d'être sur les lieux, sans qu'il soit nécessaire de les faire venir du dehors ; que je sais que quelques ruines de Rome en fournissent une très grande quantité, et que presque chacun retire de ses fouilles des marbres de toute espèce, soit dans la ville ou dans les environs, pour bâtir ou pour toute autre cause ; je veux, d'après ces considérations, que vous présidiez à toutes les excavations, puisque je vous ai donné la direction de cet édifice, afin que vous achetiez dès ce moment, jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné, tous les marbres et toutes les pierres que vous jugerez convenir à la fabrique de ce temple, dans Rome ou hors de cette ville, jusqu'à la distance de dix milles.³⁰⁶

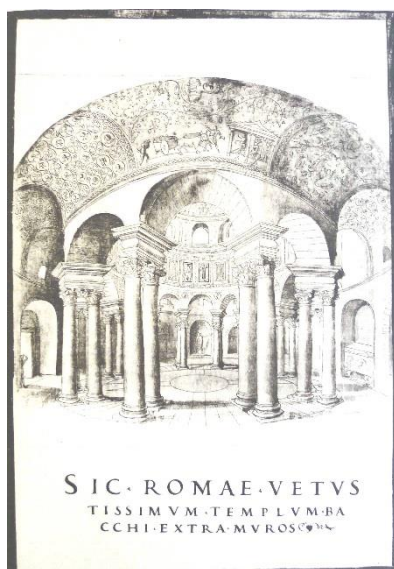


FIG. 35 : Francisco de Holanda, *Sic Romae vetustissimum templum Bacchi extra muros*, 1539-1540. (Madrid, Bibliothèque de l'Escorial).

Ainsi ruinée par Posthumus, la rotonde, qui ne dresse plus qu'une faible partie de sa colonnade, évoque explicitement le *Polyandrion* tel que Polia le présente à Poliphile :

Le temple était fameux au loin pour son architecture élégante et pour les sacrifices qu'on y observait, et il était célébré avec beaucoup de respect par les habitants de cette terre. Mais parce qu'à présent est abolie et ignorée sa dignité, tu vois comme il gît désormais, détruit, ruiné et clairement abattu : on appelait ce temple Polyandrion³⁰⁷.

Le choix par le peintre de cette structure s'avère doublement pertinent, aussi bien esthétiquement que symboliquement. Afin d'équilibrer sa composition, l'artiste a pu souhaiter utiliser une architecture svelte et transparente pour faire pendant à la masse assez compacte de la colline qui évoque Tivoli (ou le Palatin). La colonnade intérieure du *Tempio di Bacco* a de quoi séduire par sa rotondité, son originalité³⁰⁸ et son élégance ; le

³⁰⁶ JAY 1817, p. 16-18. *Lettre ou bref de Léon X à Raphaël, d'Urbain* [1516].

³⁰⁷ FURNO 2003, p. 21. *Polyandrion* : « cimetière collectif » (p. 21, note 5).

³⁰⁸ [...] *primo esempio delle colonne binate*, NIBBY 1830, p. 281.

dessin de Francisco de Holanda (FIG. 35) – et la photographie (FIG. 34) – montrent qu’il était malaisé d’en tirer visuellement le meilleur parti dans cette section du tableau, sans le ruiner. D’ailleurs, « l’œuvre amputée et détériorée peut gagner en puissance émotive ce qu’elle perd en perfection formelle »³⁰⁹.

Les vestiges qui occupent le premier plan du tableau peuvent paraître, à première vue, jetés là pêle-mêle dans un grand désordre de dépôt hétéroclite, *een krankzinnige verzameling monumentaal bric-à-brac*³¹⁰, alors que les objets sont en fait regroupés en ensembles signifiants, reliés et comme unifiés, par des notations récurrentes. La ronde des *Horae*, cela a été mentionné, scande à trois reprises cet espace, matérialisation du temps qui s’égrène implacablement jusqu’à la mort, la mort figurée sans fard et brutalement par le sarcophage, les têtes éparses, les bustes mutilés, les objets délabrés et à l’abandon. Le *Tempio di Bacco* s’avère particulièrement approprié pour borner à droite cette zone de vestiges en convoquant à nouveau Bacchus déjà présent à deux reprises, dans le *symposium* (5), et, au centre, par la représentation sur la paroi souterraine du cortège dionysiaque (c et d) avec Silène hissé sur son âne³¹¹. Le temple (30) dont la dignité est « abolie et ignorée »³¹² signe la fin du culte au dieu du vin et de la fête « qui libère les humains de toutes les chaînes et qui fait oublier tous les chagrins »³¹³. Cependant, même si l’allusion au *Polyandrion* du *Songe de Poliphile*, suscite l’effroi associé à Pluton maître du royaume des Ombres, la présence de Bacchus-Dionysos, le deux fois-né, plus fort que la mort, apporte une note optimiste dans ce lieu peu amène, ou malgré tout une renaissance est possible comme le signifie l’artiste au travail.

II. 1. 2. L’artiste au travail : « Le chemin vers la vérité sur la Rome antique est obstrué par du lierre et des ronces » (Pétrarque)³¹⁴

Au premier plan, bien au centre et en position plutôt précaire, tout au bord de ce replat jonché de vestiges abandonnés dans l’herbe folle et les broussailles, dans une zone

³⁰⁹ FORERO-MENDOZA 2002, p. 11.

³¹⁰ « Une collection folle de bric-à-brac monumental » (Cees Nooteboom dans NOOTEBOOM 2016 n. p.).

³¹¹ TORMO 1940, p. 214-215, n° 26.

³¹² FORERO-MENDOZA 2002, p. 11.

³¹³ GAGGADIS-ROBIN 2012, p. 209, qui cite TURCAN, 1999, p. 101.

³¹⁴ Voir GÜNTHER 1995, p. 263 dans VENISE-WASHINGTON-PARIS-BERLIN 1995.

vivement éclairée, un artiste est au travail (22) (FIG. 36), assis sur une colonne renversée provenant du *Tempio di Bacco* qui ferme la perspective à droite du tableau. L'homme, à la barbe et à la moustache brunes, est coiffé et vêtu de façon assez originale et quelque peu inattendue dans ce contexte que l'on imagine volontiers romain. Il porte un volumineux turban blanc, une tunique blanche dont le drapé n'est pas sans évoquer celui des torses dressés non loin de lui, et un manteau bleu paon enroulé autour des hanches. L'artiste s'est déchaussé et a retroussé ses vêtements, découvrant bras et jambes afin d'être plus à l'aise, car c'est l'été comme l'indique la partie la plus éclairée et la plus lisible du ménologe. D'ailleurs un baigneur (4), visible à gauche du terme, s'essuie après un bain dans le ruisseau qui dévale la pente de la colline.



FIG. 36 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536.
(Vienne, Liechtenstein Museum).

Le turban à l'allure orientale pourrait signaler que cet homme avait, comme Posthumus, voyagé en Afrique où il avait observé d'autres antiques et élargi sa culture. Peut-être même s'agit-il d'un érudit « oriental »³¹⁵, venu, par exemple, à la suite de Charles Quint, après la conquête de Tunis et le traité signé avec Mulay Hassan, rétabli sur son trône. Il se pourrait tout aussi bien que cette coiffure ne signale rien d'oriental du

³¹⁵ Dans la fresque de Raphaël, *L'École d'Athènes*, Chambre de la Signature au Vatican, le personnage dont on pense qu'il s'agit d'Averroès est coiffé d'un turban.

tout, sinon une proximité formelle. Ainsi, sur le portrait conservé à la Casa Buonarroti³¹⁶, Michel-Ange arbore-t-il une étoffe blanche à franges, nouée en turban autour de la tête, coiffure plus spectaculaire et plus seyante qu'un bonnet ordinaire³¹⁷, peut-être plus pratique aussi, surtout pour un sculpteur³¹⁸. Posthumus aurait donc pu glisser ici une allusion au grand artiste, antiquaire, architecte, peintre et sculpteur, de retour à Rome depuis 1534. Cette allusion à Michel-Ange semble d'autant plus envisageable qu'il y a dans la position même de l'artiste au travail tel que le dépeint Posthumus, une citation de l'œuvre du maître. Pieds nus, une jambe repliée sur la colonne qui lui sert de siège, buste en torsion du côté de cette jambe, cet artiste évoque en miroir, à l'exception de la position des bras et de la tête, un des *ignudi* du plafond de la Chapelle Sixtine, l'*ignudo* qui se trouve à droite sous la *Création d'Ève* (FIG. 37), et qui est lui-même – comme tous les autres *ignudi* – une citation du *Torse*³¹⁹.

³¹⁶ *Portrait de Michel-Ange au turban* de Giuliano Bugiardini (cette œuvre est proposée en annexe, **Annexe II. 7, p. 26**). Voir également le *Portrait de Michel-Ange* attribué à Baccio Bandinelli, 1552, huile sur bois, 49 × 36 cm (Paris, Musée du Louvre, inv. 874).

³¹⁷ Voir par exemple, l'*Autoportrait* peint par Titien, Madrid, Musée du Prado, inv. P00407.

³¹⁸ J. Woods-Marsden rappelle que cette étoffe drapée en turban que porte Michel-Ange sur le tableau du Louvre, a été interprétée comme « une allusion ostensible au *Labor*, puisque sa fonction était de protéger la tête du sculpteur de la poussière de marbre » (WOODS-MARSDEN 1998, p. 63).

³¹⁹ La citation du *Torse* (pas encore 'du *Belvédère*' quand Michel-Ange peignit le plafond de la Chapelle Sixtine entre 1508-1512, puisque la sculpture entra au Belvédère dans les années 1530), par Michel-Ange n'est pas limitée à cet *ignudo* particulier, comme le souligne L. Barkan : *Which of the ignudi [...] does not appear to be influenced by the Torso ? All of them are prominently muscular and sharply turned at the waist* (« Y a-t-il un seul des *ignudi* qui ne semble pas avoir été influencé par le *Torse* ? Ils sont tous remarquablement musclés et présentent une forte torsion au niveau de la taille » (BARKAN 1999, p. 198).



FIG. 37 Michel-Ange, *La Création d'Ève*, (détail), 1512. (Vatican, plafond de la Chapelle Sixtine).

Le détail, assez surprenant dans cet espace sauvage envahi de ronciers et autres plantes épineuses, des pieds nus de l'artiste au travail, semble destiné à orienter l'attention du spectateur vers cette citation de la voûte de la Chapelle Sixtine. Certes il fait chaud, l'homme s'est mis à l'aise, mais ni chaussures ni sandales ne sont visibles à proximité, ce qui peut paraître étonnant : qui s'aventurerait là pieds nus ? Peut-être un va-nu-pieds justement, mais l'artiste paraît très éloigné d'un nécessaire. En rendant bien visible la plante du pied droit, la position en torsion inattendue et d'aspect inconfortable – Michel-Ange a pris soin d'asseoir l'*ignudo* en question sur un coussin volumineux – Posthumus invite le spectateur à constater la proximité entre les deux représentations.

L'artiste au travail, qui a glissé sa plume dans son turban, au-dessus de l'oreille droite, est muni d'un compas avec lequel il prend les mesures d'une base de colonne (22) ; l'homme a placé sur le sol, devant lui, la feuille sur laquelle il reporte ses notes et dessine des croquis. Posée à cheval sur la colonne rose, une grande équerre à laquelle est accroché un objet pesant, sans doute un encrier³²⁰, est à portée de main derrière l'artiste. Le croquis visible sur la feuille de notes, un cercle inscrit dans un carré, avec la matérialisation du diamètre et du rayon, a requis pour son exécution l'utilisation du compas et de

³²⁰ R. Olitsky Rubinstein décrit ainsi cet « intrigant objet cylindrique muni d'un couvercle attaché à la partie inférieure par un double cordon » le long duquel il peut monter et descendre. Il ne s'agirait ni d'un fil à plomb ni d'une pierre d'aimant dans un étui en laiton ou en argent, mais d'un encrier, hypothèse que corroborent la plume visible au bord du turban, et le dessin à l'encre sur la feuille de notes au pied de l'artiste (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 429, n° 21). Mar Borobia voit dans cet objet *un peso* (« un poids ») (MADRID 2011, p. 161).

l'équerre³²¹. Concentration et réflexion peuvent se lire sur le visage de l'homme, car les mesures précises qu'il est en train de relever lui permettront de faire des projections et des reconstitutions à partir des dimensions du socle de la colonne ; il pourra donc espérer « ressusciter ces poudreuses ruines »³²², mettre de l'ordre dans ce désordre³²³. C'est d'ailleurs ainsi que procède Poliphile, qui a lu attentivement Vitruve lui aussi :

Je mesurai la hauteur d'une base, doublant laquelle, je trouvai le diamètre du pied de la colonne, et par celle-là même, connus sa longueur qui passait vingt et huit coudées³²⁴.

Raphaël, nommé *praefectus marmorum et lapidum omnium* par le pape Léon X³²⁵, est un autre modèle prestigieux possible pour cet artiste au travail opérant avec rigueur et méthode, élaborant « une argumentation bien fondée », muni des instruments associés aux mathématiques et à la géométrie, deux arts spéculatifs attachés au *quadrivium* :

Votre Sainteté m'ayant donc demandé de représenter, au moyen du dessin, la Rome antique autant qu'on peut la connaître d'après ce qu'on en voit encore aujourd'hui, avec les édifices qui en offrent des restes suffisants pour qu'on puisse, par une argumentation bien fondée, déduire sans conteste leur aspect initial, en reconstituant leurs membres ruinés qu'on ne distingue plus, de façon qu'ils s'accordent avec ceux qui demeurent visibles, j'ai déployé toute la diligence en mon pouvoir afin de satisfaire sans faute le souhait de Votre Sainteté [...] ³²⁶.

Dans la représentation de l'artiste en homme de terrain, l'accent est mis sur l'urgence de la tâche à accomplir, comme l'indique sa position périlleuse tout au bord d'une faille dans laquelle la base de colonne qu'il mesure, déjà en partie enfoncée dans

³²¹ Ces instruments sont mentionnés par Joachim du Bellay pour « qui voudrait figurer la Romaine grandeur en ses dimensions [...] à la ligne, & au plomb, au compas, à l'équerre sa longueur & largeur, hauteuse et profondeur [...] » (DU BELLAY, *Les Antiquitez*, 26, p. 300).

³²² DU BELLAY, *Les Antiquitez*, 27, p. 301.

³²³ Voir à ce sujet la remarque d'Yves Pauwels : « Qu'il s'agisse de ruines ou de textes, de théorie ou de pratique, le legs antique manque évidemment d'ordre. Un tel défaut est insupportable aux yeux d'un homme de la Renaissance. L'ordre est en effet une qualité primordiale de la réalité telle qu'elle doit être. » (PAUWELS 2008, p. 45). Confrontés au chaos, les artistes figurés par Posthumus remplissent une fonction quasi démiurgique, tel le suprême ordonnateur qui, « du désordre fit sortir l'ordre » (PLATON, *Timée* 30a).

³²⁴ *Le Songe de Poliphile*, p. 51. G. Polizzi apporte à ce propos les précisions suivantes : « Les proportions de la colonne dépendent de l'ordre adopté : multipliant la base de la colonne (égale à 1 rayon), Poliphile en détermine la hauteur (égale à 14 rayons). Si le total égale vingt-huit coudées et la hauteur de la base deux coudées, il s'agit de colonnes doriques » (VITRUVÉ, IV, 3, et POLIZZI 1994, p. 419 et p. 51, note 1).

³²⁵ Le 27 août 1515.

³²⁶ RAPHAËL, traduction de F. CHOAY 2005, p. 35. La *Lettre de Léon X à Raphaël d'Urbin*, citée plus haut, révèle l'ambiguïté de cette mission, la reconstruction de Saint-Pierre restant l'objectif prioritaire.

les fourrés, ne va pas tarder à glisser et disparaître, allusion directe au travail d'archéologue que préconisait Poggio Bracciolini³²⁷, et auquel il se livrait pour rassembler, malgré les difficultés rencontrées sur le terrain, les épigrammes qu'il allait rechercher dans la Ville³²⁸ et au dehors, avant qu'elles ne disparaissent :

[...] c'est bien dans l'intérêt général que je les ai toutes soigneusement recopiées, mot à mot, en entier, les arrachant parfois aux ténèbres, parmi les ronces et les broussailles, pour les révéler au public. De la sorte, si les Romains, ce qu'on les a souvent vu faire, les détruisent, du moins demeurera le souvenir de ces inscriptions³²⁹.

Le choix de la base de colonne comme objet d'étude de l'artiste est symbolique à plus d'un titre. La base est le fondement de l'édifice dont elle supporte *in fine* toute la structure et en assure la stabilité ; intimement liée à la colonne, comme l'indique Poliphile, la base contient les données mesurables qui, devenues des cotes, permettront de restituer tout ou partie de l'élévation de l'édifice dont elle est le vestige. En accordant toute son attention à cet objet, certes moins spectaculaire qu'une statue ou qu'un vase, moins monnayable également, l'artiste se différencie nettement des pilliers d'antiques, tels ceux qui ont accumulé têtes et torses à proximité : à eux la recherche effrénée et destructrice d'objets à vendre, à lui l'étude archéologique des vestiges, source de savoir.

³²⁷ Poggio Bracciolini (1380-1458) a achevé le *De varietate Fortvnae* entre mars 1447 et février 1448. Dans la traduction à l'introduction du Livre I de *De Varietate Fortvnae* de Poggio Bracciolini, Philippe Coarelli et Jean-Yves Boriaud remarquent, à propos de Poggio, que « sa fonction d'éveilleur et sa contribution méthodologique doivent être considérées comme décisives pour la naissance d'une archéologie scientifique », aussi bien pour la topographie de la Rome antique que pour le champ de l'épigraphie. Les auteurs soulignent ensuite que « le point fondamental » qui émerge des pages consacrées aux ruines de Rome « c'est cette nouveauté méthodologique radicale qui met à bas et renouvelle radicalement ce qui avait été jusqu'alors réalisé en matière d'antiquité romaine [...]. Nous nous trouvons ici devant à la fois un document-programme et la mise en application, dans tous ses éléments et dans toutes ses nuances, d'une archéologie qui assume pour la première fois le statut de discipline scientifique spécifique. Nous sommes par conséquent en présence d'une rupture épistémologique, une des plus radicales et en même temps une des plus créatrices de développements futurs, pour la culture européenne » (BRACCIOLINI, traduit par BORIAUD 1999, p. XLVI-XLVII).

³²⁸ Poggio Bracciolini propose l'exemple des recherches qu'il fit sur la Pyramide de la Porte d'Ostie, « le fameux tombeau de C. Cestius, membre du Collège des sept épulons, monument achevé en 330 jours, suivant les instructions du Testament de Ponthus Clamela, comme le rappelle l'inscription qui y est gravée. L'épigramme est encore intacte : je m'étonne d'autant plus qu'un érudit comme Francesco Petrarca écrive dans une de ses lettres que c'est là le tombeau de Rémus ; je crois que, suivant l'opinion commune, il n'a pas cru important de rechercher l'épigramme cachée dans les fourrés. En la lisant, ses successeurs, sans doute moins savants, ont montré plus de scrupules ». Poggio déplore le manque de rigueur face aux histoires des *Mirabilia*, produits de la tradition médiévale.

³²⁹ BRACCIOLINI, traduction de J.-Y. BORIAUD 1999, Livre I, p. 16.

*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*³³⁰. La dimension intellectuelle du travail de fond qu'effectue l'artiste et son souci de préserver ce qu'il peut de l'héritage antique, non seulement afin d'enrichir ses connaissances et sans doute aussi par « plaisir », mais également « dans l'intérêt général », sont ainsi mis en valeur au premier plan du tableau. Il est possible d'y voir, là encore, une allusion à la tâche entreprise par Raphaël telle qu'elle est décrite dans la *Lettre à Léon X*³³¹. L'artiste souligne la nécessité d'aller sur le terrain étudier les vestiges *in situ*, mais aussi confronter ces vestiges aux textes des « bons auteurs » :

Ayant étudié avec assez d'attention ces antiquités et déployé beaucoup de soin et de minutie à les rechercher et à les mesurer, après avoir lu les bons auteurs et confronté ces réalisations à leurs écrits, je pense avoir acquis quelque notion de l'architecture antique. Ce qui, d'un côté, me procure un immense plaisir par la connaissance d'une chose aussi excellente et, de l'autre, me cause une immense douleur quand je vois le cadavre – ou presque – de cette noble patrie, qui fut la reine du monde, ainsi misérablement lacéré³³².

La citation d'un des *ignudi* de la Chapelle Sixtine, création inspirée du *Torse*, renvoie à un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline³³³, où il est question de Polyclète de Sicyone qui, « seul parmi les humains passe pour avoir fait l'art même dans une œuvre d'art », œuvre copiée par les artistes qui en font une sorte de loi, et donc utilisent cette

³³⁰ « Combien Rome fut grande, ses ruines mêmes l'enseignent » (DACOS 2004, p. 26). Selon Sabine Forero-Mendoza, l'idée de cette maxime est tirée des vers de Hildebert de Lavardin (1056-1133) qui fit le voyage de Rome et écrivit les poèmes intitulés *De Roma* dans lesquels se trouvent « les premiers et uniques vers consacrés aux ruines de Rome durant l'époque médiévale : Rien n'est égal à toi, ô Rome, alors même que tu es presque toute ruinée. Combien tu fus grande quand tu étais intacte, tu le montres, étant mutilée » (FORERO-MENDOZA 2002, p. 91 et aussi GIARDINA 2000, p. 58). Selon Brian A. Curran, la maxime apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de Francisco Albertini (1469-1510) *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (1510), puis dans la marge supérieure d'un dessin de l'Anonyme A portant la date de 1536 (Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D2a, fol. 87 verso) (voir BURKE 2012, p. 37 et note 34 p. 52). N. Dacos signale que la maxime se retrouve, la même année, dans une version presque identique, sur la peinture du plan de Rome conservée à Mantoue *Quant'ego iam fuerim sola ruina docet* (« ce que je fus un jour seules mes ruines l'enseignent ») ; en 1540, elle figure sur le frontispice du *Troisième livre* de Serlio (DACOS 2004, p. 26 et notes 28, 29, 30 p. 31 et 32).

³³¹ Selon Françoise Choay, la *Lettre à Léon X* est « l'épître dédicatoire qui aurait dû accompagner un relevé de la Rome antique par Raphaël », voire même « préluder à un traité d'architecture illustré par des dessins d'édifices antiques » (RAPHAËL, traduction de F. CHOAY 2005, p. 11).

³³² *Ibid.* p. 31.

³³³ PLINE, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, 55-56. [*Polyclitus*] *Fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur* (« [Polyclète] a fait [cette statue] que les artistes appellent Canon y cherchant, comme dans une loi pour ainsi dire, les linéaments de l'art ; seul parmi les hommes il passe pour avoir réalisé l'art lui-même dans une œuvre d'art »). Pline cite plusieurs œuvres du sculpteur grec Polyclète (v^{ème} siècle avant J. -C.) dont le *Doryphore* et le *Diadumène*.

œuvre d'art pour faire d'autres œuvres d'art³³⁴. L'artiste au travail que Posthumus place au centre du premier plan du tableau, montre à la fois le travail de recherche et d'approfondissement effectué sur les vestiges antiques, sources de connaissance, et, par la citation de la chapelle Sixtine, l'aboutissement magistral de l'« innutrition » qui en découle.

II. 2. Des ruines à la re-naissance

L'espace suivant, compris entre le ménologe et le *Tempio di Bacco* ruiné, est relativement étroit, cerné qu'il est d'un côté par la faille d'effondrement et de l'autre par des substructions dont certaines voûtes laissent entrevoir des passages souterrains qu'explorent des visiteurs. La section centrale de ce replat, plutôt bien éclairé et de couleur ocre, à la végétation rare et aux vestiges peu nombreux, est occupée en totalité par deux superbes dieux-fleuves colossaux (31 et 32) (FIG. 38), auxquels s'intéressent deux artistes et quelques promeneurs, dont les gestes donnent à penser qu'ils sont animés des mêmes émotions que Poliphile qui se disait « ravi et surpris d'un plaisir souverain, contemplant les reliques de l'Antiquité sainte, vénérable et tant à estimer »³³⁵.

³³⁴ Voir à ce sujet BARKAN 1999, p. 253-255.

³³⁵ *Le Songe de Poliphile*, p. 61.

II. 2. 1. Le *Nil* et le *Tibre* comme modèles des artistes au travail



FIG. 38 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536.
(Vienne, Liechtenstein Museum).

Le thème de l'eau, déjà évoqué sur le replain au premier plan avec les vasques brisées, se poursuit sur ce ressaut plutôt étroit et ensoleillé, sur un mode moins mélancolique puisque Posthumus a introduit, tout à gauche de ce niveau, une touche d'humour en la personne d'un baigneur qui s'essuie (4), assis au bord du cours d'eau qui dévale la pente. Le linge blanc qu'il utilise s'étale en large plis sur le bas de son corps à la manière des manteaux des dieux-fleuves tout proches. Cependant « bain » associé à « fleuve » évoque assurément la fuite implacable du temps, telle que la formule Héraclite d'Éphèse : « On ne peut pas entrer une seconde fois dans le même fleuve, car c'est une autre eau qui vient à vous »³³⁶.

Les deux statues des dieux-fleuves³³⁷, apparemment peu endommagées, se font face et semblent en conversation. Le *Nil* à gauche, coude appuyé sur le sphinx, a perdu sa main droite, le *Tibre* à droite, dépourvu d'avant-bras gauche, est identifiable grâce à la petite tête triangulaire de la louve, visible sous le bras droit. Dans la représentation de ces dieux-fleuves, Posthumus s'est inspiré des deux paires de ces divinités qui se trouvaient

³³⁶ THONNARD 1953, p. 3-4.

³³⁷ Au sujet des dieux-fleuves, voir OLITSKY-RUBINSTEIN 1985, p. 430, 50 et 52.

alors à Rome, l'une sur la place du Capitole, l'autre au Belvédère ; les deux statues sont disposées face à face comme elles l'étaient au Belvédère où elles inspirèrent Martin van Heemskerck (FIG. 39)³³⁸.

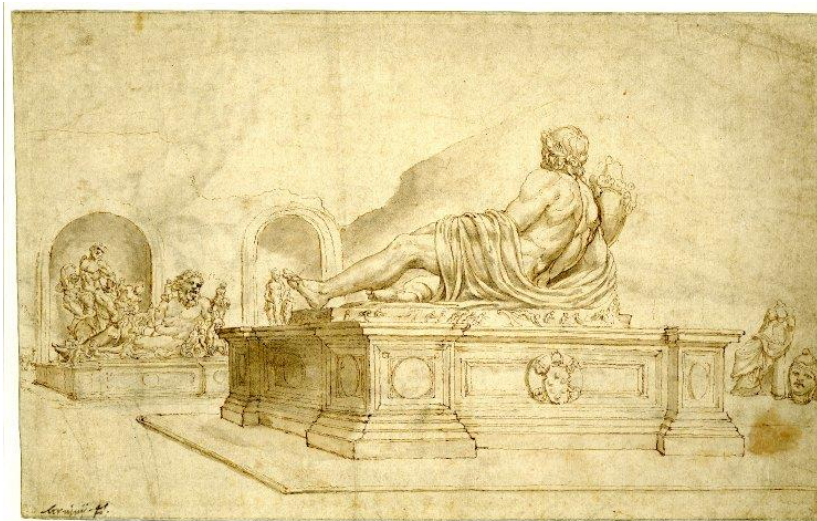


FIG. 39 : Martin van Heemskerck, *Vue du jardin du Belvédère en direction du mur méridional*, c. 1532-1533 (Londres, British Museum).

Le *Nil*, tel que le peint Posthumus, emprunte à la statue du Belvédère sa position tête tournée vers la gauche mais n'en reprend ni la nudité, ni les seize *putti* qui l'entourent et l'escaladent³³⁹ ; par contre, il a le bas du corps recouvert d'un manteau, comme le *Nil* du Capitole. Quant au Tibre, à l'instar de la statue du Capitole – qui est en 1536 le *Tigre* et sera plus tard restauré en *Tibre* – il a un manteau sur les jambes mais tourne la tête vers la droite tel le *Tibre* qui se trouvait alors au Belvédère³⁴⁰. Au centre, dans l'espace entre les dieux-fleuves, Posthumus a placé un sphinx sculpté dans une pierre verte³⁴¹ devant lequel, tourné vers le *Tibre*, un artiste au travail dessine, carton à dessin sur les genoux. Deux personnages debout derrière lui observent la progression de son travail. Vêtu de

³³⁸ Voir également la description qu'en donne Johann Carl von Fichard qui visita le Belvédère en 1536 (citation proposée en annexe, **Annexe II, 8, p. 27**).

³³⁹ Selon Pline, ces *putti* sont censés représenter les seize coudées que le Nil devait atteindre au minimum lors de ses crues, pour assurer la fertilité des terres (BOBER 1987, p. 103-104, n° 66).

³⁴⁰ La statue peut être admirée au Louvre où elle est exposée depuis 1797, inv. Ma 593.

³⁴¹ R. Olitsky-Rubinstein signale qu'il s'agit d'un mâle et cite les dessins de Heemskerck dans lesquels figure un sphinx : Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin Album I, 79 D 2, fol. 27 recto, et 79 D 2, fol. 72 recto et surtout Album II, 79 D 2 a, fol. 26 verso (œuvre proposée en annexe, **Annexe II, 9, p. 28**). Voir également le dessin de Francisco de Holanda (TORMO 1940, fol. 26 v, proposé en annexe, **Annexe II, 9 bis, p. 29**).

rouge, un manteau bleu paon recouvrant son siège de fortune, ce dessinateur porte un turban blanc comme son collègue au premier plan du tableau. Il se pourrait donc que les artistes occupés à des tâches différentes représentent en fait le même homme aux multiples talents, à la fois dessinateur, sculpteur et architecte, qui s'adonne à l'étude attentive des antiques pour en découvrir les secrets cachés³⁴², qui seraient suggérés ici par le sphinx devant lequel cet homme s'est placé.

Le troisième artiste (FIG. 40), minuscule comme son confrère, mais nullement découragé par la taille des statues, est juché en équilibre précaire au plus près de l'épaule droite du *Nil*, dont il mesure le bras tout en se cramponnant tant bien que mal à la couronne du dieu-fleuve pour ne pas choir :



FIG. 40 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536.
(Vienne, Liechtenstein Museum).

³⁴² Kathleen Wren Christian note qu'une des raisons d'être du voyage d'étude à Rome qui émergea au XV^e siècle fut *the idea that antique sculptures provided artists with the 'rules' of their profession* (« l'idée que les sculptures antiques livraient aux artistes les "règles" de leur profession »). L'auteur cite également Dominique Lampson qui rapporta que Lambert Lombard (1505-1566), dont le voyage à Rome eut lieu en 1537, était d'avis que : *in the masterpieces of Antiquity, there was something hidden that was more solid, fail-safe and sheltered from criticism [than in modern works]* (CHRISTIAN 2012, p. 143) (« dans les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, était caché quelque chose qui était plus consistant, plus fiable et plus exempt de critique [que dans les œuvres modernes] »).



FIG. 41 : Francisco de Holanda, *Le Nil du Vatican*, 1538-1539. (Madrid, Bibliothèque de l'Escorial).

Avec humour, il évoque l'un des seize putti signalés plus haut : celui qui est assis sur l'épaule de la divinité dont il agrippe la coiffure (FIG. 41). Nain hissé sur l'épaule d'un géant, il fait directement allusion aux paroles de Bernard de Chartres rapportées par Jean de Salisbury, dont il a déjà été fait mention³⁴³. Maniant le compas comme son collègue qui mesure la base d'une colonne, il procède à un relevé précis des dimensions des proportions de la statue antique. Une feuille est posée dans l'herbe, non loin de lui (FIG. 40) ; quoiqu'un peu hors de portée, elle pourrait bien contenir les détails de son mesurage. Son relatif éloignement signifierait alors que le fruit de ce travail est destiné à être partagé, porté à la connaissance d'un grand nombre, ces relevés étant effectués « dans l'intérêt général » pour reprendre les termes de Poggio Bracciolini³⁴⁴.

Les trois artistes au travail, le dessinateur, le sculpteur et l'architecte, sont tous placés dans l'axe central du tableau, ce qui indique bien qu'ils ne sont pas là uniquement pour donner l'échelle ou animer la composition, rôles pouvant être dévolus aux promeneurs visibles çà et là. L'artiste qui étudie la base d'une colonne, à la fois archéologue et architecte, est le plus proche du spectateur, le plus grand par la taille et le plus en vue. Cette importance accordée à l'architecture est une illustration de ce que dit Raphaël de cet art :

³⁴³ Voir chapitre I. p. 60-61. H. Günther fait également référence à cette citation (*nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes*) et considère qu'elle caractérise parfaitement le début de la Renaissance, qui, par définition, signifie le retour à l'existence du monde classique au moyen de la recherche systématique et objective (GÜNTHER 1995, cat. 11).

³⁴⁴ Voir supra, p. 108.

Bien que les lettres, la sculpture, la peinture et presque tous les autres arts eussent depuis longtemps entamé leur déclin et n'eussent cessé de se dégrader jusqu'à l'époque des derniers empereurs, on continuait à pratiquer l'architecture selon la bonne règle et à élever des édifices selon la même règle que les premiers : parmi tous les arts, l'architecture fut ainsi la dernière à se perdre³⁴⁵.

Les vestiges antiques auxquels les trois artistes s'intéressent, sont pour eux source de savoir. En s'attachant à en comprendre la structure, puis à les reproduire, les hommes de l'art peuvent espérer parvenir à une maîtrise du langage classique, non pour le copier servilement mais pour créer des œuvres originales « selon la bonne règle » et se montrer capables d'égaliser, voire de surpasser leurs modèles³⁴⁶. Aucun artiste ayant quelque ambition, ne peut se passer de l'étude approfondie des antiques, comme le rappelle d'expérience Francisco de Holanda :

*Porém n'esta cousa da pintura nunca creroi que pode alguém alcançar cousa da pintura que não seja pouca, nem menos na architectura e statuaria, se não peregrinar d'aquí a Roma e por muitos dias e estudo não frequentar suas antigas e maravilhosas reliquias [...]*³⁴⁷.

Les deux édifices (35 et 37) représentés dans la partie médiane du tableau ne sont pas des antiques, mais des constructions modernes imaginées à partir du vocabulaire antique. Résultat visible du travail de recherche et d'appropriation mené par les trois artistes au travail dans le tableau, ces créations se présentent ici comme des architectures « parlantes ».

II. 2. 2. Des monuments d'invention à la cité rêvée

II. 2. 2. 1 L'espace encomiastique

³⁴⁵ RAPHAËL, traduit par F. CHOAY 2005, p. 39.

³⁴⁶ Voir à ce sujet KRISTELLER 1990, p. 26 et GIARDINA 2000, p. 53. P. van der Coelen rappelle que dans le *Ciceronianus* (1528), Érasme met en garde contre l'imitation sans discernement des maîtres antiques (VAN DER COELEN 2008, p. 37).

³⁴⁷ FRANCISCO DE HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, 1918, I, 10 p. 90 (traduction donnée dans DESWARTE-ROSA 1985, p. 57 : « En peinture, comme d'ailleurs en architecture ou en statuaire, je ne croirai jamais que l'on puisse atteindre quelque résultat important, sans faire le pèlerinage d'ici à Rome et sans côtoyer et étudier pendant de nombreuses journées ses antiques et merveilleuses reliques [...] »).

Dans la partie médiane du tableau plusieurs éléments déclinent le thème de l’Afrique : *le Nil* (32) le sphinx de pierre verte (33), et l’obélisque (36)³⁴⁸ qui gît dans l’herbe et les broussailles, brisé en trois énormes fragments. Posthumus a pu s’inspirer de l’obélisque brisé, tombé à l’emplacement qui avait été le sien sur la *spina* du cirque de Maxence, appelé alors cirque de Caracalla, dont Stéphane du Pérac dessina les vestiges quelques années plus tard (FIG. 42) :

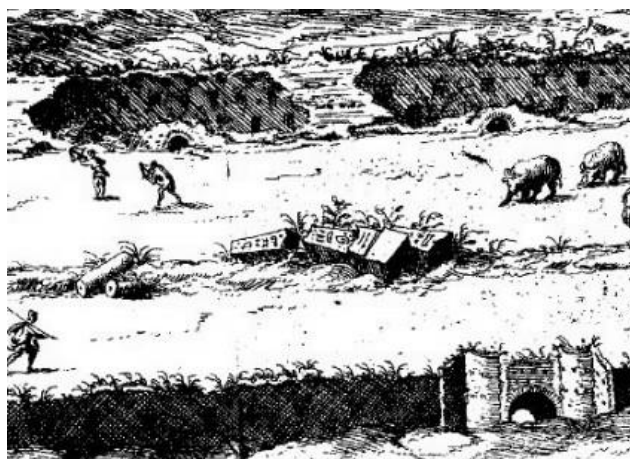


FIG. 42 : Étienne Dupérac, *I vestigi dell’antichita di Roma raccolti et rittrati in prospettiva da Stefano Dv Perac Parisino* (détail), Rome, MDLXXV, n.p.

³⁴⁸ S. Serlio signale deux obélisques brisés : « L’obelisce signée de la lectre Q est a S. Roch au mitant de la rue, despiecee & rompue en trois pièces » et aussi « Lobelisce marquee de R, est *nel circo di antonino Caracalla*, estant cassee comme en la forme lon peult apparcevoir » (SERLIO 1550, p. 30).

La raison de cette allusion à l’Afrique – associée à Rome comme l’indiquent la proximité du *Nil* et du *Tibre* ainsi que le piédestal, marqué SPQR, de la coupe colossale à godrons (34) – se trouve dans les deux monuments d’invention installés l’un (35) dans l’axe central (FIG. 43), l’autre (37) en milieu de pente au-dessus du ménologe (FIG. 47). Ces deux édifices se lisent comme des rébus.



FIG. 43 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536.
(Vienne, Liechtenstein Museum).

L’édicule pyramidal³⁴⁹ (FIG. 43) situé sur l’axe central du tableau, est constitué de plusieurs niveaux dont le premier, à moitié enterré, mais que la végétation n’a pas encore envahi, présente une baie unique en plein cintre qui s’ouvre largement sur une exèdre abritant un petit autel de section carrée. Le deuxième niveau est occupé par un socle cubique massif, à la façade ornée d’un relief figurant l’aigle jupitérienne aux ailes

³⁴⁹ R. Olitsky Rubinstein utilise le mot *invenzione* pour décrire cet édifice (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430).

éployées, tenant le foudre dans sa serre gauche, tête tournée vers son aile droite. Ce motif est inspiré d'un relief qui fut décrit et dessiné (FIG. 16) mais dont la trace a été perdue³⁵⁰.



FIG. 44 : Anonyme, *Relief d'un aigle*, vers 1550 *Codex Coburgensis*.
(Veste Coburg).

Debout, de part et d'autre de ce socle cubique sur lequel ils s'appuient, se tiennent Atlas et Hercule qui supportent la sphère céleste ceinturée du cercle zodiacal. Le Titan Atlas, condamné après sa révolte à porter le monde sur ses épaules, reçoit ici l'aide d'Hercule, debout à droite, identifiable à la léonté qu'il a posée devant lui et qui pend le long du socle. Sur la sphère trône la statue de Jupiter inspirée de la sculpture au bras droit mutilé, qui ornait alors le jardin de la Villa Médicis³⁵¹ et que Martin van Heemskerck a représentée en ce lieu³⁵² (FIG. 45).

³⁵⁰ R. Olitsky Rubinstein précise que ce motif correspond à la description que donne Aldrovandi d'un relief de la *Casa Savelli*, et aussi à un dessin du *Codex Coburgensis* (OLITSKY RUBINSTEIN, 1985, p. 430, 53a).

³⁵¹ La Villa Médicis n'est devenue la Villa Madama qu'après la mort en 1537 d'Alexandre de Médicis, premier époux de la fille de Charles Quint.

³⁵² Berlin, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen Album I 79 D 2 fol. 24 recto. De nos jours, il ne reste de cette statue que la partie inférieure (de la taille aux pieds). Dans le Census ID : 152877, elle est appelée Ciampolini Zeus et Ciampolini-Madama-Farnese Jupiter. Giovanni Ciampolini (?-1505) était un marchand d'art, antiquaire passionné, dont la collection d'antiques était si importante que de nombreux érudits, dont Ange Politien, vinrent la voir. Giovanni Ciampolini a entretenu une correspondance d'antiquaire avec Laurent le Magnifique (HIRAI 2015, p. 48).



FIG. 45 : Martin van Heemskerck, *Jardin en terrasse de la Villa Madama* (détail), 1532-1536. (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen).

Ce monument d'invention (FIG. 43) se présente comme une création laudative à la gloire de Charles Quint. L'association d'Atlas et d'Hercule soutenant le globe terrestre évoque l'épisode des pommes d'or du jardin des Hespérides, conté par Apollodore (II, 5, 11), lieu mythique aux confins de la péninsule ibérique et de l'Afrique, deux terres associées désormais au pouvoir de Charles Quint. L'or des pommes, promesse d'un nouvel Âge d'Or, fait également référence aux richesses des Amériques récemment découvertes.



FIG. 46 : Christophe Plantin, *Emblème de Charles Quint*. Anvers, 1559.

L'emblème de Charles Quint (FIG. 46), imaginé par Luigi Mariano³⁵³, se compose des armes de l'Empereur, dominant la mer, flanquées de part et d'autre de deux colonnes autour desquelles s'enroule la devise *Plus Oultre*. Ainsi sont convoquées les colonnes d'Hercule mentionnées par Diodore de Sicile : « Hercule parcourut la Libye jusqu'à Gadès et il éleva deux colonnes sur les bords de l'un et de l'autre continent »³⁵⁴. Considérées pendant longtemps comme une limite qu'on ne pouvait dépasser, elles sont désormais devenues une ouverture, un passage vers de nouveaux territoires. C'est ce qu'indique la devise *Plus Oultre* qui proclame que le souverain est allé au-delà de ces confins, puisqu'il règne sur un empire qui ne voit jamais le soleil se coucher, tâche herculéenne qui nécessite « la plus haute vertu »³⁵⁵.

Le signe astrologique des Poissons – Charles Quint était né le 24 février 1500 – est bien en évidence sur le cercle zodiacal ceinturant la sphère sur laquelle trône la statue de Jupiter, associant explicitement le souverain à *Jupiter Optimus Maximus*, homologie répandue chez les princes de la Renaissance³⁵⁶. L'aigle du socle devient à la fois une allusion à l'oiseau de Jupiter et à celui des Habsbourg. Ainsi dans ce monument d'invention (FIG. 43), destiné à exalter le souverain et sa puissance, l'artiste étoffe les allusions à la réalité historique et politique du moment au moyen de citations mythologiques, exprimées graphiquement grâce à sa familiarité avec les antiques de Rome.

³⁵³ Lors du premier chapitre de la Toison d'Or tenu par Charles (1516), l'humaniste Luigi Mariano, dans le discours qu'il prononça à cette occasion, souligna la puissance politique dont le jeune roi était l'héritier et qui l'obligeait à être « un nouvel Hercule, un nouvel Atlas » pour en porter le poids (BATAILLON 1975, p. 13).

³⁵⁴ DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, IV, 18, cité dans Tervarent 2014, p. 137-138. Voir également Pindare, *Néméennes IV* (« Mais on ne peut aller vers le couchant au-delà de Gadès »). Concernant la Libye, Pline donne cette indication (*Histoire naturelle*, V, 1) : « L'Afrique a été appelée Libye par les Grecs ».

³⁵⁵ Selon Jean Jacquot, la devise *Plus oultre* avait une double signification : celle d'un agrandissement territorial illimité, et celle d'un dépassement de soi-même dans un effort pour atteindre la plus haute vertu, d'où le recours au mythe herculéen d'un labeur surhumain. (JACQUOT 1975, p. 479).

³⁵⁶ *Renaissance rulers including Federico da Montefeltro, Federico Gonzaga, Charles V and Philip II all symbolically aligned themselves with Jupiter optimus maximus, carrying associations with conquest and the promise of the Golden Age. Alfonso's father, Ercole I d'Este, had also symbolically aligned his image as ruler with the virtuous Hercules* (FIORENZA 2008, p. 64) (« À la Renaissance, les souverains, dont Federico da Montefeltre, Federico Gonzaga, Charles Quint et Philippe II, s'égalèrent symboliquement à *Jupiter optimus maximus*, porteur d'associations avec l'idée de conquête et la promesse d'un Âge d'Or. Le père d'Alphonse d'Este, Hercule I d'Este, avait aussi symboliquement égalé son image de souverain avec le vertueux Hercule »).

Tout aussi encomiastique, l'autre création monumentale (FIG. 47), renvoie à un épisode de l'histoire romaine dans le contexte particulier des combats menés par les Scipion en Afrique du nord, lieu d'où Charles Quint revenait triomphant en 1536. Ce second monument, quoique passablement envahi par la végétation, paraît peu endommagé bien que de nombreux fragments architectoniques de grande taille jonchent le sol sur son côté droit. Plus ample que l'édifice précédent, ce mausolée (qui contient un sarcophage de porphyre, visible au troisième niveau), se dresse sur trois étages dont l'élévation est marquée par un rythme ternaire inspiré de la typologie des arcs de triomphe³⁵⁷ : trois ouvertures aux premier et deuxième niveaux et une serlienne³⁵⁸ à l'attique. Dans cet édifice, la victoire militaire est évoquée par plusieurs trophées d'armes : celui qui couronne l'édifice et les trophées en bas-relief qui ornent les extrémités du premier niveau. Dans ce cadre guerrier, le buste lauré³⁵⁹ du *togatus*, visible dans la niche centrale au deuxième niveau, représenterait donc le portrait du vainqueur revêtu non d'une cuirasse, mais de la *toga picta* portée le jour du triomphe à Rome.

³⁵⁷ R. Olitsky Rubinstein considère que cet édifice est en partie inspiré du *Nymphaeum Aquae Giuliae* sur l'Esquilin, qui portait encore en 1536 les *Trophées de Marius* transférés au Capitole en 1590 (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430, 47).

³⁵⁸ Krista de Jonge signale qu'Hermannus Posthumus « copia avec soin les mêmes exemples de l'Antiquité romaine que ceux utilisés par Serlio pour ses livres III et IV dans une partie du codex de Cassel connu sous le nom de *Carnet de Cassel* ». L'auteur ajoute qu'au cours des années qu'il passa en Italie (1435-1539) le peintre « semble avoir eu accès aux sources italiennes les plus avancées en la matière » (DE JONGE 2013, p. 44).

³⁵⁹ R. Olitsky Rubinstein pense que l'artiste s'est peut-être inspiré du buste placé en hauteur dans la cour des Sassi, dont il existe un dessin de Martin van Heemskerck (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, KdZ 2783).

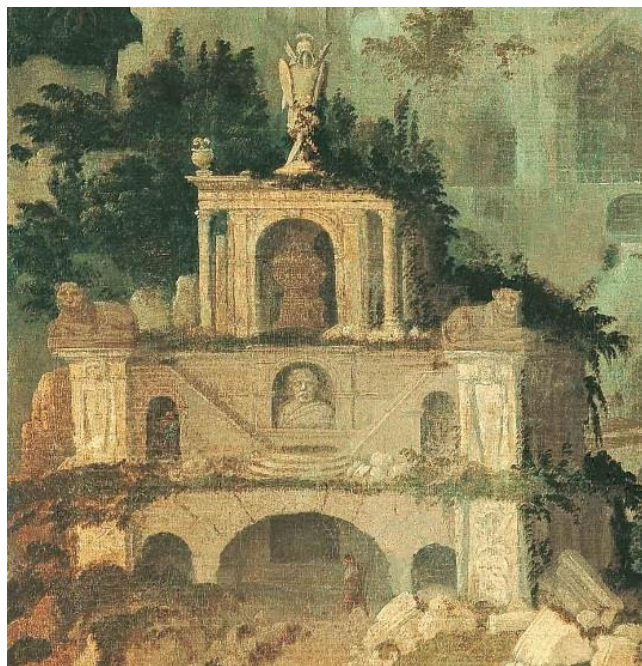


FIG. 47 : Hermann Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536.
(Vienne, Liechtenstein Museum).

Sur ce monument, l’Afrique est évoquée par les piliers hermaïques égyptiens³⁶⁰ qui encadrent le deuxième niveau, les deux lions égyptiens couchés aux angles du troisième étage, et le sarcophage de porphyre placé au centre de ce dernier niveau. Posthumus s’inspire ici des lions et du sarcophage qui se trouvaient alors devant le Panthéon où ils ont été dessinés par Francisco de Holanda (FIG. 48), et par Martin van Heemskerck³⁶¹.

³⁶⁰ R. Olitsky Rubinstein les décrits ainsi : *a pair of mummified herms* (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430, 47, e, g).

³⁶¹ Martin van Heemskerck, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79D2 fol. 10 recto. Il existe également une estampe publiée en 1549 par Antoine Lafréry d’après un dessin de Nicolas Béatrizet, représentant le Panthéon ainsi que les lions et le sarcophage placés devant son portique (Bibliothèque de l’Université de Chicago, *Speculum Romanae Magnificentiae*, A15). Voir également la description que fit des lions et du sarcophage de porphyre Johan Carl von Fichard qui visita Rome en 1536 (FICHARD 1536/1815, p. 56-57).



FIG. 48 : Francisco de Holanda, *Romae iuxta porticum Pantheonis*, 1539-1540.
(Madrid, Bibliothèque de l'Escorial).

Ce monument (FIG. 47) par son ampleur, sa décoration et le sarcophage de porphyre, peut être décrit comme le mausolée d'un Romain de conséquence ; les trophées d'armes et les lions indiquent qu'il s'agit d'un chef de guerre vainqueur en Afrique. Parmi les victoires romaines africaines emblématiques figurent celles remportées sur les Carthaginois, or Charles Quint revenait justement de Tunis, auréolé de sa victoire sur Kheir ed Din-Barberousse, affidé de Soliman I^{er}. Tels les glorieux vainqueurs romains, l'Empereur était gratifié d'une entrée triomphale à Rome en avril 1536³⁶² et les décors des monuments éphémères mis en place pour l'occasion³⁶³ saluaient ce « troisième Africain », digne successeur des deux Scipion³⁶⁴. Ces glorieux Romains furent des

³⁶² En 1530, Charles Quint avait été couronné empereur par Clément VII à Bologne, non à Rome. En 1536, Paul III Farnèse, successeur de Clément VII, reçut en grande pompe Charles Quint à Rome. « Entrer à Rome et y être accueilli par le pape était pour l'Empereur le moyen de compléter ostensiblement sa victoire et en même temps de substituer à l'action malgré tout un peu embarrassante de 1527 un " triomphe " en bonne et due forme » (CHASTEL 1984, p. 293).

³⁶³ Au retour de Tunis, l'Empereur visita ses royaumes de Sicile et de Naples, ville où il fit son entrée « le vingt cinquième dudict mois de novembre [1535] », comme l'indique Guillaume de Montoiche cité dans GACHARD 1881, p. 384. Arrivé avant l'Empereur et sa suite à Rome, Posthumus fut engagé avec d'autres *Fiamminghi*, pour exécuter certains des décors éphémères (MADRID 2011, p. 160, cat. 21, rédigé par Mar Borobia).

³⁶⁴ Scipion l'Africain figure parmi les modèles suggérés à Charles Quint, dès 1526, par son historiographe, le franciscain Antonio de Guevara (voir infra, p. 221, note 659).

références constantes dans la décoration de la première partie du parcours triomphal³⁶⁵, comme en témoigne la lettre que Zanobio Ceffino écrivit au duc de Florence pour lui rendre compte de l'événement, détaillant la composition du cortège impérial, l'itinéraire qu'il suivit³⁶⁶ et les décors imaginés pour l'occasion.

L'entrée dans Rome se fit par la porte Capène³⁶⁷, qualifiée de *gloriosa porta*³⁶⁸, celle-là même qu'avaient franchie en leur temps les glorieux vainqueurs des Africains. Au-dessus de l'architrave étaient placés les portraits inscrits des trois premiers rois de Rome³⁶⁹, et sur l'attique on pouvait lire *in un bellissimo Epithafio : Carolo V. Ro. Imp. Semper Aug. Tertio Africano*. Sur la façade des tours encadrant le passage d'entrée, deux tableaux évoquaient les Scipion : à droite *si vedeva il maggior Africano Vittorioso, per la medesima porta a Roma ritorna[n]te* et à gauche *si vedeva una bellissima battaglia con la ricevuta Vittoria di minore Africa[n]o*³⁷⁰. La décoration de l'intérieur du passage, à l'image de l'iconographie de l'intrados de l'arc de Titus, était consacrée aux triomphes des Scipion. À droite *si vedeva il Trio[m]phante maggiore Africano, con doi pregiati al suo carro legati, li nomi delli q[a]lli alli piedi scritto tenevano i Xiphias luno, & l'altro Numidia ma ambi doi Re [...]*³⁷¹, et à gauche un autre triomphe *da piedi al Triompho si leggeva Africanus Minor*. Sur la place de la Conca, à proximité du Palais Saint-Marc s'élevait *uno riccho & bellissimo Arco a sua M. dedicato [...], quasi in sul modello de l'arco di Constantino*³⁷², orné de statues représentant quatre empereurs de la lignée de Charles Quint, et de tableaux retraçant les épisodes de la Conquête de Tunis. Témoin

³⁶⁵ A. Chastel fait le commentaire suivant à propos de la première partie du parcours jusqu'à la place Saint-Marc : « La symbolique impériale est colorée de Tite-Live et de la tradition latine, sans allusion contemporaine » (CHASTEL 1975, p. 200, cité dans VISCEGLIA 2001, p. 165).

³⁶⁶ Arrivé la veille à Saint-Paul-hors-les-Murs, où il passa la nuit, Charles Quint fit son entrée dans Rome le mercredi cinq avril. Le cortège passa par la porte Capène, puis le Septizonium, l'arc de Titus, l'arc de Septime Sévère, quitta le Forum à la hauteur du Marforio, prit la direction du Palais Saint-Marc ; l'itinéraire se poursuivit par le *Campo di Fiore*, le pont du château Saint-Ange et arriva place Saint-Pierre (CEFFINO 1536).

³⁶⁷ C'est non loin de la Porte Capène, sur le côté gauche (en quittant Rome) de la Via Appia que s'élevait le tombeau des Scipion (SULLIVAN 1955, p. 17).

³⁶⁸ CEFFINO 1536, p. 3. Nous remercions Madame Claire Brieu pour son aide dans la traduction de cette lettre.

³⁶⁹ *Quirinus Pater, Numa Pompilius Rex, Tullius Ostilius Rex* (*ibid.* p. 2).

³⁷⁰ (« On voyait Scipion l'Africain revenant victorieux à Rome par la même porte ») et (« on apercevait une très belle bataille avec la victoire connue de Scipion l'Émilien ») (*ibid.*, p. 3 et 4).

³⁷¹ *Ibidem* (« On voyait Scipion l'Africain avec deux prisonniers attachés à son char, les noms desquels figuraient à leurs pieds, Xiphias pour l'un et Numidie pour l'autre mais tous deux rois »).

³⁷² *Ibidem* (« Un riche et splendide arc de triomphe dédié à sa Majesté [...] presque sur le modèle de l'arc de Constantin »).

oculaire de cette campagne militaire à laquelle il avait participé aux côtés de Jan Cornelisz Vermeyen³⁷³, Hermannus Posthumus a, selon toute vraisemblance, joué un rôle non négligeable dans la réalisation de ces toiles.

Les thématiques développées dans l'iconographie des décors éphémères mis en place pour l'entrée triomphale de l'Empereur dans Rome, permettent de mieux cerner l'intention qui a sans doute prévalu lors de l'élaboration des monuments d'invention (FIG. 43 et FIG. 47) représentés sur le tableau du Liechtenstein Museum. Le premier édifice (FIG. 43) est tout à la gloire de celui qui règne sur un empire qui s'étend *plus outre* et ceinture le monde ; ce souverain, tel Jupiter, est le maître de l'ordre : il a combattu en Afrique pour rétablir sur le trône de Tunis Mulay Hassan, destitué par Barberousse à la solde des Turcs. Le mausolée (FIG. 47) n'évoque pas simplement la mémoire d'un Romain vainqueur en Afrique, mais celle des illustres Scipion, aussi bien l'Africain³⁷⁴ que l'Émilien, incomparables chefs de guerre et surtout *exempla virtutis*.

Cette intention encomiastique pourrait paraître étonnante à côté de l'évocation du sac de 1527, épisode particulièrement douloureux et dévastateur bien présent dans les esprits, s'il n'y avait eu les dénégations de Charles Quint et les écrits d'Alfonso de Valdès (Cuenca c. 1490-Vienne 1532). Critiqué sans ménagement de toutes parts, Charles Quint s'adressa le 2 août 1527 à tous les princes chrétiens pour professer sa bonne foi : « Le coupable est Clément qui ne cesse pas de perturber la chrétienté. Les troupes impériales ont fait marche sur Rome contre les ordres de leurs chefs. Le sac est, certes, une insulte, mais voulue par le jugement de Dieu »³⁷⁵. Alfonso de Valdès reprit les mêmes arguments lorsqu'il composa l'apologie de Charles Quint intitulée *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*³⁷⁶. L'empereur ne portait donc pas la responsabilité de ce désastre, tout au moins dans l'esprit de ses partisans.

³⁷³ Voir chapitre I.

³⁷⁴ « Le destin fulgurant de Scipion l'Africain (v. 235-183 av. J. C.), vainqueur d'Hannibal et de Carthage au terme de la deuxième guerre punique, a fasciné les hommes de la Renaissance [...]. On admirait en lui le tacticien de génie, successeur d'Alexandre et préfiguration de César, mais surtout sa vertu et son respect des lois de la République » (GIARDINA 2000, p. 63). Selon Lactance, « [Hercule] est parmi les dieux ce que fut autrefois parmi les Romains l'illustre Africain », Lucius Caecilius Firmianus Lactantius, *Divinae Institutiones / Institutions divines*, I, IX, I.

³⁷⁵ MAISSEN 1997, p. 185.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 183. L'auteur indique qu'Alfonso de Valdès, érasmien convaincu, était le secrétaire du chancelier impérial Gattinara. Pour l'analyse du *Diálogo*, voir MICHAUD 2000.

Dans le tableau *Tempus edax rerum*, parsemé de vestiges brisés témoins de la magnificence passée d'une ville puissante, l'évocation des Scipion remet aussi en mémoire les paroles de l'Émilien devant Carthage vaincue :

[Scipion l'Émilien] voyant que la ville était en train de mourir complètement dans un désastre complet fondit en larmes, laissant voir qu'il pleurait sur l'ennemi [...]. Tournant les yeux vers l'historien Polybe, il dit, soit à dessein, soit que ces vers lui eussent échappé : « Il y aura un jour où périra la sainte Ilion et Priam et son peuple à la bonne lance de frêne. » Et comme Polybe lui demanda en toute liberté (car il était aussi son pédagogue) ce qu'il entendait par là, on dit qu'il ne se retint pas de prononcer clairement le nom de sa patrie, pour laquelle, eu égard aux vicissitudes de la condition humaine, il éprouvait sans doute des craintes³⁷⁷.

La voix de Scipion l'Émilien faisant sienne la prémonition douloureuse d'Hector résonne de façon poignante dans ce contexte désolé, non seulement pour les contemporains qui furent témoins, et probablement victimes, du sac de 1527, mais également pour les spectateurs ultérieurs, jusqu'à nous-mêmes, alors que des villes entières sont détruites par les conflits ; *Casurae stant. Omnes hic exitus manet* écrit Sénèque³⁷⁸, elles ne sont debout que pour tomber, cette fin les attend toutes et n'épargne même pas celle qui fut en son temps *caput mundi*, comme l'entrevit Scipion l'Émilien.

La grande cité à l'aspect engageant qui s'élève à l'arrière-plan du tableau, pourrait s'inscrire en faux contre l'affirmation de Sénèque, si des éléments énigmatiques et troublants ne venaient brouiller cette impression.

II. 2. 2. 2 La ville mystérieuse

Traité dans une gamme azurine et ivoire rosé, tout l'arrière-plan du tableau est occupé par « un paysage cosmique, panoramique dans une tradition inaugurée quelques années plus tôt par Joachim Patinier »³⁷⁹. Au pied d'une chaîne de montagnes aux flancs boisés, s'étend une ville importante construite au bord d'un lac ou d'un bras de mer, dont on ne sait si elle a été inondée, ruinée, abandonnée. Dans cette étendue

³⁷⁷ Filippo Maria Pontani cite ici APPIEN 8. 132. Scipion, quant à lui, cite HOMÈRE, *L'Iliade* 6, 448-449. Voir PRETI 2015, p. 128.

³⁷⁸ SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, 91.12 (PRETI 2015, p. 149) (« Elles sont destinées à s'écrouler. Cette fin les attend toutes »).

³⁷⁹ SELLINK 2013, p. 52. Joachim Patinier, ou Patinir (Dinant c. 1483-Anvers 1524) ; Albrecht Dürer, qui le connaissait, le qualifiait de *gute Landschaftmaler* (MARCHAL 1978, p. 176).

lagunaire³⁸⁰ se distinguent des ponts, certains intacts, d'autres détruits partiellement ou en totalité ; cependant il semble bien que l'accès à l'agglomération à partir de la rive opposée est impossible. C'est ce que paraissent indiquer les petits personnages debout au bord du rivage, apparemment perdus dans la contemplation du panorama attrayant mais inaccessible, dans lequel ils peuvent distinguer une prolifération étonnante de constructions antiques de tous ordres : un aqueduc, des pyramides, des obélisques dressés ou à terre, un vestige d'amphithéâtre, des arcades, des portiques, une rade à l'abri d'un môle en arc de cercle terminé par un promontoire à degrés orné d'une statue. Se discernent également des constructions plus récentes tel le bâtiment (39) surmonté d'une tour crénelée³⁸¹.

Cette cité étrange dans laquelle se trouve tout un échantillonnage de ce qui pouvait être vu à Rome, a tout l'aspect d'un paysage fantasmé car aucun personnage ne l'anime, aucune embarcation, de quelque taille que ce soit, n'est visible sur toute l'étendue liquide, et la rade n'abrite aucun esquif ; rien, ni brise ni poisson, ne vient rider la surface de l'eau aussi lisse qu'un miroir. Aucune végétation, aucun débris n'encombre le rivage ou une pile de pont. Il n'y a aucune trace de vase, tout est net et limpide dans cette ville toute entière vouée à la minéralité architecturale, comme surgie d'un univers aquatique, une ville anadyomène en quelque sorte, qui se présente comme un conservatoire des créations antiques les plus diverses, dont certaines n'ont pas échappé à la destruction puisqu'un obélisque gît à terre, des piliers ne portent plus que les arrachements des arcs qu'ils soutenaient jadis, des voûtes se sont effondrées. Dans cette cité pourtant construite de main d'homme, il n'y a âme qui vive, pas la moindre trace d'existence sous quelque forme

³⁸⁰ Ce paysage comporte peut-être des réminiscences de Carthage ou de Tunis où Posthumus venait de séjourner. N. Dacos propose une comparaison avec le *Panorama avec l'Enlèvement d'Hélène parmi les merveilles de l'Ancien Monde*, tableau conservé à Baltimore, The Walters Art Museum (inv. 37.654), peint par Martin van Heemskerck, daté deux fois, 1535 et 1536 (DACOS 2004, p. 30 et 80-81). À propos du tableau de Baltimore, A. Mérot fait le commentaire suivant : « Il combine la tradition flamande de la vue panoramique à une érudition architecturale et archéologique complaisamment étalée. Pour le spectateur, la lecture d'un tel paysage implique des allées et venues constantes entre la perception d'un ensemble grandiose, produisant un choc visuel, et le déchiffrement un à un des multiples éléments qui le composent, avec tout le plaisir des références savantes mises en jeu, des souvenirs évoqués » (MÉROT 2009, p. 71).

³⁸¹ R. Olitsky Rubinstein est d'avis que cet édifice est un *quattrocento palace*, réminiscent du Palazzo S. Marco tel qu'il est représenté dans la vue de Rome au palais ducal de Mantoue, vue peinte en 1536. L'auteur considère également que le bâtiment en bout de pont est semblable à l'exèdre du Belvédère, conçue par Bramante et achevée par Peruzzi en 1535-1536 (OLITSKY RUBINSTEIN, 1985, 62-65).

que ce soit. Comment comprendre ce qu'il est advenu, pourquoi cette ville portuaire qui présente les marques de l'opulence, est vide de toute humanité ? La proximité de l'édifice pyramidal (FIG. 43), dont la décoration évoque l'épisode des pommes d'or du jardin des Hespérides, permet d'associer la vision de cette ville au passage de l'*Histoire naturelle* (Livre V, 1, 3-4), dans lequel Pline signale au sud de Tingi (Tanger), la ville de Lixus « très puissante », située sur l'estuaire aux bras sinueux du fleuve Lixus (Oued Loukkos), qui enserrait une île sur laquelle se trouvaient un autel consacré à Hercule (*ara Herculis*) et le fameux bosquet aux pommes d'or, dont il ne restait, au I^{er} siècle, que des oliviers sauvages. Au XVI^e siècle, Lixus, abandonnée, ne conservait que le souvenir de sa puissance passée, dont Posthumus semble proposer ici une vision fantasmée, illustration du *Casurae stant. Omnes hic exitus manet* de Sénèque³⁸².

Cette absence totale de vie dans une telle création architecturale, invite à rapprocher cette ville portuaire de celle peinte, un siècle plus tard, par François de Nomé³⁸³ sur une toile intitulé *Le Silence* qui montre un port « déserté, abandonné par les hommes, sans âme qui vive, ni trace d'existence sous quelque forme que ce soit [...] Pas d'animaux ou de chiens errants, pas même de cadavres qui trahiraient l'éruption volcanique ou la peste, la guerre ou l'expédition punitive, plus de vie [...] » selon la description qu'en fait Michel Onfray³⁸⁴ qui en tire la conclusion suivante :

La toile est une vanité au sens classique du terme, une invitation à mesurer la vacuité de toute entreprise humaine, de la plus solide et durable – la construction architecturale, la volonté minérale et monumentale – à la plus précaire – la pêche ou le commerce qui obligent à l'usage des bateaux. Rien ne dure, ni le temple et ses divinités, ni l'esquif et le navire, pas plus les maisons d'habitation ou les infrastructures portuaires, urbanistiques. Rien, voilà le maître mot, l'ultime vérité [...] ³⁸⁵.

Dans le tableau *Tempus edax rerum*, « la vacuité de toute entreprise humaine » est contenue dans *omnia destrvitis* ; cependant, l'œuvre de Posthumus, si elle contient de

³⁸² Voir supra p. 127.

³⁸³ François de Nomé (Metz, c. 1592/1593- Naples c. 1623/1624) et Didier Barra (Metz c. 1589- Naples c. 1656). « Réunis dans une œuvre à quatre mains, par l'énigmatique Monsù Desiderio ils ont traversé les siècles et provoquent toujours une résonance au présent » (METZ 2004, p. 20).

³⁸⁴ ONFRAY 2013, p. 39. L'auteur propose deux illustrations de ce tableau (p. 36 et 40), mais ne donne ni les dimensions ni le lieu de conservation. Dans METZ 2004 p. 68 se trouve uniquement l'indication suivante : *Le Silence*, ancienne collection Bloch.

³⁸⁵ ONFRAY 2013, p. 40.

multiples éléments l'apparentant à une vanité³⁸⁶, ne peut être limitée à cela. Contrairement à la toile intitulée *Le Silence* dont le ciel et les architectures sont exécutés dans des tons très sombres, éclairés çà et là de touches lumineuses ou incandescentes qui en accentuent l'aspect lugubre et profondément inquiétant, la ville énigmatique imaginée par Posthumus, bien que dénuée de vie, émerveille et séduit les promeneurs qui l'observent depuis la rive opposée ; une cité qui s'offre aux regards sous le soleil avec la promesse d'une renaissance possible comme le formulera quelques années plus tard Girolamo Borgia (1475- c. 1550) :

Mais aujourd'hui, comme si aucun ennemi hérissé d'armes n'avait cruellement détruit la ville, je contemple avec admiration le renouveau : tout fleuri et reprend forme, une forme auguste, tout retrouve son éclat et une vigueur joyeuse³⁸⁷.

Le tableau tout entier pourrait être lu comme une progression vers cette vision étonnante, depuis le premier plan sombre, à l'atmosphère amèrement élégiaque sur lequel le Temps destructeur aurait paru régner sans partage, n'eût été la présence de l'artiste au travail ; puis le niveau médian, plus engageant, investi par de nombreux personnages dont deux hommes de l'art, espace où s'élèvent les monuments d'invention à la gloire de l'empereur Charles Quint, bâtis selon les leçons apprises de l'Antiquité grâce aux « bons auteurs » auxquels Raphaël fait référence³⁸⁸, mais surtout grâce aux travaux archéologiques, comme le donne à voir Posthumus en présentant trois artistes appliqués à « récupérer par l'étude ce qui a été perdu »³⁸⁹. Leur application illustre la maxime *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, puisqu'ils mettent à profit cette leçon contenue dans les vestiges en se livrant à un travail archéologique méthodique, exhumant les objets, les mesurant, les dessinant, pour compléter leur culture et stimuler leur réflexion, afin de proposer des créations dignes de cette érudition qui les différencie des « manouvriers gâte-pierres modernes, ignorant les bonnes lettres et ne suivant ni raison ni mesure »³⁹⁰.

³⁸⁶ S. Forero-Mendoza qualifie ainsi le tableau : « Dans cette œuvre faite de fragments antiques juxtaposés, ordre métonymique et ordre métaphorique entrent en correspondance pour composer une véritable vanité » (FORERO-MENDOZA 2002, p. 120, cité dans CHRISTIAN 2012 p. 152).

³⁸⁷ Girolamo Borgia, *Urbis Romae renovatio*, Rome, 1542, n. p., cité par G. Labrot dans LABROT 1987, p. 63 et note 2 p. 391.

³⁸⁸ RAPHAËL, traduction de F. CHOAY 2005, p. 31.

³⁸⁹ DACOS 2004, p. 25.

³⁹⁰ *Le Songe de Poliphile*, p. 133.

C'est toute la dimension intellectuelle du travail de recherche, d'étude et d'appropriation qui précède et mène à la création, que Posthumus donne à voir.

R. Olitsky Rubinstein propose de lire dans ce tableau mystérieux « un appel implicite aux *cognoscenti* pour qu'ils collectionnent, et aux artistes pour qu'ils étudient ce qui restait encore afin de le conserver »³⁹¹. Le même auteur est d'avis que « ce tableau semble avoir été conçu pour les contemporains qui connaissaient bien les antiquités de Rome [...] et qui pouvaient relever le défi ludique proposé à leur connaissance »³⁹². Auteur d'un tableau complexe qui fait référence à la fois aux objets conservés dans des collections en vue de Rome, aux écrits antiques, au texte incontournable de l'époque, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, et aux événements politiques du moment, Posthumus se révèle dans cette œuvre en tant que romaniste certes, mais également en tant que Romain, fêru d'Antiquité et associé à des lettrés pour lesquels – voire même *avec* lesquels – cette peinture a pu être élaborée, dans le sillage de la *restitutio Antiquitatis* impulsée par Marsile Ficin et le cercle de Careggi.

II. 3. L'artiste, les commanditaires et les collectionneurs

II. 3. 1. Rome 1536 : Herman Postma devient Hermannus Posthumus

Daté de 1536, le tableau *Tempus edax rerum*, qui témoigne de l'attrait du peintre pour l'Antiquité, fut exécuté peu de temps après son arrivée à Rome. L'expédition de Tunis s'était achevée victorieusement en août 1535 et quelques mois plus tard seulement, Posthumus participait déjà à la réalisation des décors mis en place pour l'entrée triomphale de Charles Quint dans Rome, le 5 avril 1536. L'artiste avait donc pris le parti, à un moment donné, de voyager plus rapidement que le cortège impérial pour regagner Rome où il retrouva d'autres *Fiamminghi*, dont Martin van Heemskerck qui avait, comme lui, fréquenté l'atelier de Jan van Scorel (1495-1562)³⁹³. Il existe un témoignage des relations, sinon amicales du moins cordiales, qu'entretenaient Martin van Heemskerck et

³⁹¹ *An implicit appeal to cognoscenti to collect, and to artists to study what still remained in order that it might be preserved* (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 425).

³⁹² *Ibidem* : *The painting seems to have been designed for contemporaries who knew the antiquities of Rome well [...] and who could accept its playful challenge to their knowledge.*

³⁹³ BOON 1991, p. 175 ; DACOS 2004, p. 60.

Herman Postma puisqu'en compagnie de Lambert Sustris³⁹⁴ (c. 1515- après 1568), ils visitèrent les vestiges de la *Domus Aurea* et inscrivirent leurs noms sur l'une des parois³⁹⁵ (FIG. 49).

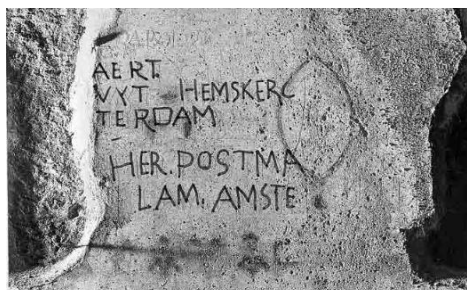


FIG. 49 : Martin van Heemskerck, Herman Postma, Lambert Sustris, *Graffiti de la Volta Nera de la Domus Aurea*, Rome (1535-1536).

Cette exploration des couloirs et salles de la somptueuse demeure de l'empereur Néron, encore enterrée sous les décombres et sédiments, a été pour ces artistes un moment fort de leur expérience romaine, évoqué dès 1535-1536 aussi bien dans l'*Enlèvement d'Hélène*³⁹⁶ que dans *Tempus edax rerum*, tableau dans lequel Posthumus a représenté, s'enfonçant dans des salles souterraines, deux personnages dont les gestes traduisent l'émerveillement devant les décors qu'ils découvrent à la lueur de leurs torches (FIG. 50).



FIG. 50 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536. (Vienne, Liechtenstein Museum).

³⁹⁴ Appelé Lamberto di Amsterdam ; il aurait lui aussi fréquenté l'atelier de Jan van Scorel (DACOS 2004, p. 109).

³⁹⁵ VELDMAN 2012, p. 14 ; DACOS 2004, p. 35-41, BOON 1991, p. 173.

³⁹⁶ Martin van Heemskerck a surtout retenu l'impression de grotte, en tant que lieu notoire de rendez-vous galants (DACOS 2004, p. 35-36). Voir également le tableau *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (Baltimore, The Walters Art Museum).

Quelques années plus tard, en 1540-1542, lorsqu'il exécuta le tableau principal du retable destiné à la chapelle du bâtiment « à l'italienne » de la *Stadtresidenz* de Louis X de Bavière Landshut, le peintre fit revivre cette expérience inoubliable en situant la scène de *l'Adoration des bergers* dans une cryptosalle (FIG. 51), dont les murs et le plafond portent des décors inspirés de ceux de la *Domus Aurea*³⁹⁷.

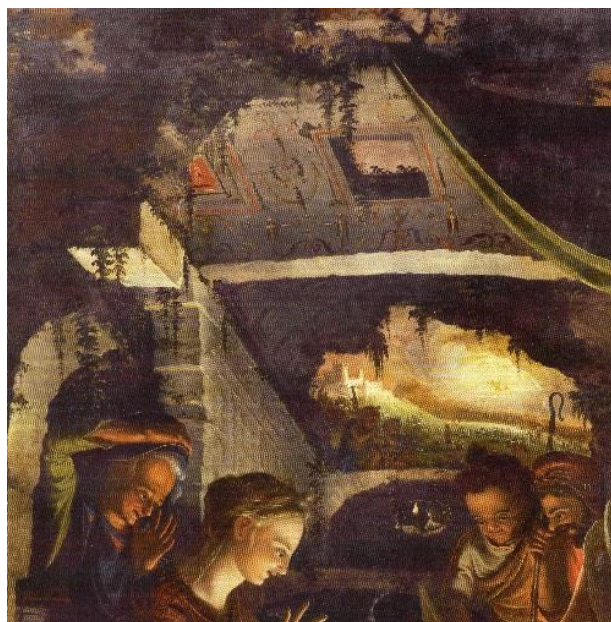


FIG. 51 : Hermannus Posthumus, *Adoration des bergers* (détail), 1540-1542. Tableau du retable de la chapelle (Landshut, Stadtresidenz).

Sur la prédelle de ce retable (FIG. 52), l'artiste a peint *l'Adoration des rois* qu'il a située dans un coin peu éclairé d'un édifice antique ruiné, au milieu de décombres de grande taille, dont un fragment d'entablement ; l'Enfant est posé sur un petit autel antique orné d'une guirlande. Tout à droite, une large baie s'ouvre sur l'extérieur, laissant voir au premier plan des dromadaires et toute l'escorte royale, bigarrée et nombreuse, massée devant une suite d'arcades et les vestiges d'un édifice à colonnes. Le paysage qui se déploie à l'arrière-plan, traité dans des tons ivoire et azurins, est très proche par ses

³⁹⁷ DACOS 2004, p. 37 et p. 194. L'auteur signale que le peintre fait allusion au décor de la voûte des Chouettes, « rinceaux, stucs et petits triptyques que Vitruve appelait *pinakes* ».

couleurs, par les innombrables vestiges antiques qui l'occupent, et par l'enthousiasme qu'il suscite chez les spectateurs admiratifs, de l'arrière-plan de *Tempus edax rerum*.

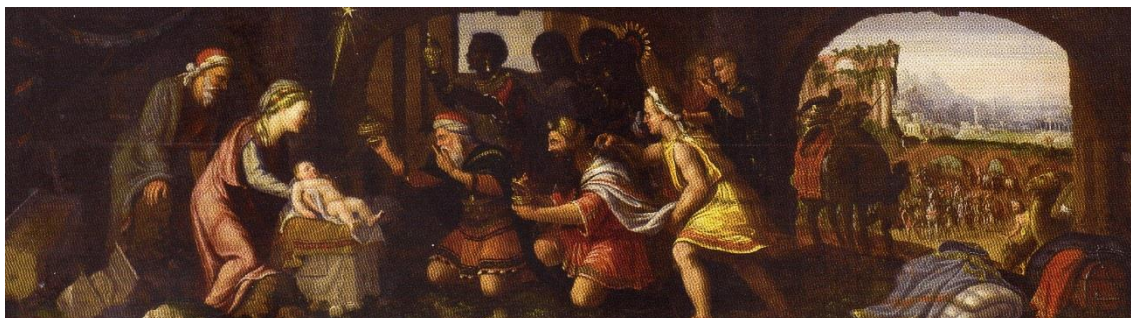


FIG. 52 : Hermannus Posthumus, *Adoration des rois*, prédelle du retable de la chapelle (1540-1542), Stadtsresidenz Landshut.

Karl Gerard Boon a publié en 1991 un dessin conservé à l'Ensba (Paris), représentant une *Adoration des bergers*³⁹⁸, qu'il attribue à Hermannus Posthumus³⁹⁹. Ce dessin est signé du monogramme *HP*, tout comme l'*Allégorie de la Tempérance* (FIG. 56) désormais conservée à Landshut⁴⁰⁰. La scène représentée dans le dessin de l'Ensba est située dans un recoin d'un édifice antique monumental ruiné, au pied d'une volée d'escalier que descendent deux bergers. Selon K. G. Boon, ce dessin « atteste d'une connaissance spécifique des vestiges classiques de Rome, que Posthumus avait acquise, comme le révèle le tableau *Tempus edax rerum* »⁴⁰¹. Le bonnet phrygien porté par le berger qui a posé un genou sur un fragment d'entablement (FIG. 53) témoigne également de la familiarité avec l'antique qu'avait le peintre ; K. G. Boon souligne qu'il s'agit là d'un motif « que l'on trouve rarement dans les œuvres des contemporains de l'artiste »⁴⁰². Ce motif, Posthumus avait pu l'observer sur des reliefs représentant des personnages associés à l'Orient, tels que Pâris, Orphée, Mithra, mais aussi les rois mages figurés sur certains sarcophages chrétiens. Dans ce dessin de l'*Adoration des bergers*, Hermann Posthumus a donné au berger coiffé du bonnet phrygien la posture (en miroir) de Mithra

³⁹⁸ Paris, ENSBA, Mas. 1900 ; ce dessin est proposé en annexe (**Annexe II. 10, p. 30**).

³⁹⁹ BOON 1991, p. 174-175 et note 9 p. 180.

⁴⁰⁰ Tableau cintré, probablement un dessus de porte. Huile sur bois, 132 x 96 cm., Landshut, Residenz-Museum (voir DACOS 2004, note 26, p. 178).

⁴⁰¹ BOON 1991, p. 175.

⁴⁰² [...] which one rarely finds in the paintings of (his) contemporaries (BOON 1991, p. 175).

sacrifiant le taureau : genou droit en appui sur un support, jambe gauche tendue pied au sol, bras gauche tendu vers l'avant, bras droit replié. Lors de son séjour à Rome, le peintre a pu voir, encore *in situ* dans le passage souterrain situé sous la colline du Capitole⁴⁰³, le grand relief mithriaque (FIG. 54) qui était connu à Rome dès le XIV^e siècle⁴⁰⁴.



FIG. 53 : Hermannus Posthumus, *Adoration des bergers* (détail).
(Paris, Ensba).

⁴⁰³ Ce passage souterrain est renseigné dans l'ouvrage de Flaminio Vacca (VACCA 1594, p. 6), proposé en annexe (**Annexe II, 11c, p. 33**).

⁴⁰⁴ Voir CLARAC 1830, p. 4. Le comte de Clarac (1777-1847), qui fut conservateur des antiques du Musée royal de 1818 à son décès, a mis en doute l'authenticité de la majeure partie des inscriptions « prétendues antiques qui sont modernes et n'offrent que des noms italiens latinisés » visibles sur ce bas-relief (*ibid.*, p. 6). Ainsi l'inscription *TOMAS PIS BONONIES*, correspondrait, selon l'auteur, à : Thomas de Pisan, Bolognais (c. :1310-c. 1385, père de la femme de lettres Christine de Pisan 1364-1430), ce qui a permis de dire que le bas-relief était connu au XIV^e siècle. On peut mentionner une autre inscription datant du XV^e siècle celle-là : *CORAL LUG*, soit *CORAL LUGDUNENSIS*, qui signerait la présence du Lyonnais Stephanus Corallus, imprimeur actif à Parme dans les années 1470 (*ibid.*, p. 8). Nous proposons en annexe (**Annexe II, 11b, p. 32**) un dessin du bas-relief avec ses lacunes, tiré du *codex pighianus* (1550-1555) du nom de Stephanus Vinandus Pighius (c. 1520-1604), qui fut soutenu par le cardinal Marcello Cervini (1501-1555), futur pape Marcel II, (pontife du 10 avril au 1^{er} mai 1555) et par Antoine Perrenot de Granvelle (DE VOCHT 1959, p. 4). Voir également à propos de ce relief BEGER 1692, n^o XXI, n. p. (**Annexe II, 11a, p. 31**).



FIG. 54 : Mithra tauroctone, 1^{er}-2^{ème} siècle, marbre, 250 × 275 × 80 cm (Paris, Musée du Louvre).

Tel les artistes archéologues représentés sur le tableau *Tempus edax rerum*, Posthumus mit à profit son séjour à Rome pour étudier avec précision les antiques qui s'offraient à lui. Les inscriptions lapidaires auxquelles il fut inévitablement confronté dans cet environnement, le marquèrent de façon durable.

Sur la paroi de la *Domus Aurea* (FIG. 49), le patronyme du peintre, Postma⁴⁰⁵, n'a pas encore été latinisé en Posthumus ; ce sera chose faite quand l'artiste signera le tableau *Tempus edax rerum*. H. Günther note que cette signature est rédigée en cursive, « dans le style italien d'écriture *all'antica* que les humanistes avaient remis au goût du jour, en référence à une minuscule carolingienne, pour se différencier de l'écriture gothique

⁴⁰⁵ Günther signale que le lieu d'origine du peintre, « Holzke », mentionné sur un document (voir infra p. 138, note 409), est introuvable, et se demande s'il ne pourrait pas s'agir de l'ancienne paroisse de Holte près d'Aurich en Frise orientale. C'est à Aurich que vivait la personne qui hérita d'une partie des biens de Posthumus décédé sans héritier direct (GÜNTHER 1988, p. 14).

qu'Heemskerck, par exemple, utilisait encore »⁴⁰⁶. Le retable de Landshut est quant à lui signé sur la prédelle : HERMANN POSTHVMVS PINX. en lettres capitales latines.

L'intérêt, sinon le goût, de Posthumus pour l'épigraphie latine se remarque à la façon précise dont il a traité les inscriptions qui figurent sur le ménologe (1) et sur la plaque portant les vers d'Ovide (9). Sur cette dernière, le peintre a même matérialisé les lignes que le sculpteur avait tracées pour guider sa gravure. Un autre objet remarquable est la plaque funéraire (FIG. 55), à la mémoire à la fois de son épouse hollandaise Petronella, âgée de trente ans, morte *mox post partum* à Landshut, et de son fils Hercule, âgé de dix jours à peine, plaque que le peintre fit poser sur le mur nord de l'église Saint-Martin à Landshut en 1540.



FIG. 55 : Plaque funéraire à la mémoire de l'épouse et du fils de Posthumus, 1540. (Landshut, église Saint-Martin).

Alfons Beckenbauer, qui a étudié cette plaque funéraire en 1979, deux ans après sa mise au jour à l'occasion de travaux sur le mur extérieur de l'église Saint-Martin, note que son inscription « en lettres majuscules romaines appelées capitales, remises en honneur à la Renaissance », porte les caractéristiques des épigraphes funéraires antiques et comporte peu d'erreurs grammaticales ou syntaxiques⁴⁰⁷. L'*ordinatio* des quinze lignes de l'épitaphe rédigée en latin est soignée, la gravure de ses lettres et le relief de la moulure d'encadrement ouvragée sont de belle qualité. Par cette plaque, dont le coût a dû être

⁴⁰⁶ GÜNTHER 1988, p. 10 : *Der italienische Schrifttyp all'antica, den die Humanisten in Anlehnung an Karolingische Minuskeln erneuert hatten – im Unterschied zur gotischen Schrift, die beispielsweise Heemskerck gebrauchte.*

⁴⁰⁷ BECKENBAUER 1979, p. 15-19. L'auteur n'indique malheureusement pas les dimensions de cette plaque.

élevé, Hermannus Posthumus, qui se présente comme « le peintre du duc Louis »⁴⁰⁸, honore ses défunts « couchés là au milieu de morts inconnus, comme des étrangers »⁴⁰⁹, et dans son affliction trouve du réconfort en s'inspirant de ce qu'il a pu voir et apprendre à Rome. L'intérêt de l'artiste pour la culture antique se révèle dans le choix de l'invocation de la première ligne, *D. O. M.*, directement inspiré du *I. O. M.* des inscriptions romaines. *Iovi Optimo Maximo* est devenu *Deo Optimo Maximo*, titulature inattendue mais justifiable, comme le commente A. Beckenbauer : « le fait que dans une religion monothéiste ces superlatifs n'avaient plus de sens, ne gênait pas les hommes de la Renaissance »⁴¹⁰.

Hermannus Posthumus et son épouse avaient choisi d'appeler leur fils Hercule, prénom qui certes donne à l'enfant les mêmes initiales que celles de son père, mais qui peut sembler singulier pour le premier né d'une famille chrétienne⁴¹¹. Pour un père aimant, pénétré de culture antique, ce choix avait probablement une visée apotropaïque : bien conscient de la fragilité de son petit enfant, sans doute espérait-il lui insuffler ainsi un peu de la force du héros mythologique qui, encore bébé, avait étranglé deux serpents.

Cette plaque funéraire qui appartient à la vie privée, n'est en aucun cas destinée à faire connaître l'artiste en tant qu'"antiquaire" mais témoigne de son goût pour la culture qu'il a étudiée et dont il s'est imprégné. Après quelques mois seulement à Rome, il exécuta un tableau si original qu'il ne pouvait être apprécié que par un public choisi. Quelques indices peuvent renseigner sur les commanditaires ou mécènes possibles de cette œuvre.

II. 3. 2. Hermannus Posthumus et le duc Louis X de Bavière-Landshut

La présence de Posthumus à Landshut est attestée par la plaque funéraire à la mémoire de son épouse et de son fils (FIG. 55), et aussi par les paiements mentionnés

⁴⁰⁸ Ligne 11 : HERMANNVS POSTHVMVS. L. D. PICTOR (L. D. : Ludovici Ducis).

⁴⁰⁹ *Hic inter ignota cadavera peregrini conditi* (lignes 7-8).

⁴¹⁰ *Daß in einer monotheistischen Religion solche Superlative eigentlich keinen Sinn mehr haben, war für den Menschen der Renaissance belanglos* BECKENBAUER 1976, p. 16.

⁴¹¹ Petronella est dite *christianissima* (ligne 3) et les deux défunts *resur[r]ectionem in Christo dormientes ex[s]pectant* (lignes 9-10).

dans les archives de Burg Trausnitz⁴¹² concernant les travaux de la *Stadtresidenz* pour les années 1540-1542⁴¹³. Pourtant, en janvier 1539, alors que l'artiste était à Rome, un document atteste qu'il reçut la somme élevée de cent quatre-vingt-dix-sept florins, des mains du mandataire des banquiers Fugger d'Augsbourg agissant pour le compte du duc Louis de Bavière. Dans ce document, le peintre *M. Hermanno Posthanns von Holczke* est ainsi qualifié : *dieser Zeit meines Gnädigen Herrn Herzog Ludwigs von Bayern Maler*⁴¹⁴. Brigitte Langer s'interroge sur les raisons du paiement d'une telle somme à cette date et ajoute que – même si l'hypothèse est tentante – il n'est pas possible de démontrer que le tableau *Tempus edax rerum* ait pu être exécuté pour ou acheté par le duc Louis de Bavière⁴¹⁵. La nature des travaux réalisés à ce moment-là (*dieser Zeit*) par le peintre du duc (*Herzog Ludwigs Maler*) demeure, à ce jour, un mystère.

Le duc Louis voyagea en Italie de février à novembre 1536⁴¹⁶. Même si son séjour à Rome au cours de ce voyage n'est pas documenté, « il est chronologiquement possible car entre le séjour à Florence, le 3 mars 1536, et son arrivée à Marmirolo le 16 avril, le duc aurait eu assez de temps pour voyager jusqu'à Rome et faire partie des princes, mentionnés dans un compte rendu de l'époque, qui étaient présents lors de l'entrée triomphale de Charles Quint à Rome »⁴¹⁷. Il existe d'autre part une lettre datée du 3 mars 1536, écrite de Florence par le duc Louis de Bavière et adressée au duc de Ferrare, lettre qui « permet de supposer que Ludwig partit à cheval à la rencontre de l'Empereur qui séjournait dans le sud de l'Italie »⁴¹⁸. À Rome, le duc aurait pu rencontrer l'humaniste et

⁴¹² Demeure ancestrale de la famille ducale, ce château médiéval domine la ville de Landshut.

⁴¹³ MITTERWIESER 1922, p. 131. L'auteur précise que le nom de famille du peintre Hermann n'est jamais mentionné : *der Maler Hermann, der nie mit seinem Zunamen genannt wird*. Il n'en est pas de même pour les peintres Bocksberger et Reffinger dont les villes d'origine (respectivement Salzburg et Munich) sont également indiquées *Hannsen Pockhsperger, maller von Salltzpurg* et *Ludwigen Reffinger, maller von München*.

⁴¹⁴ (« en ces jours, peintre de Monseigneur le duc Louis de Bavière »). Document conservé dans les archives des banquiers Fugger d'Augsbourg, cité dans GÜNTHER 1988, p. 16, note 30 : *Ausgaben per Rom : 197 fl. zahlten wir auf Herrn Quirino Gallers Schreiben, ist um soviel zahlt er M. Hermanno Posthanns von Holczke, dieser Zeit meines Gnädigen Herrn Herzog Ludwigs von Bayern Maler, gegen seiner Quittung* (« Dépense via Rome : nous payons 197 florins à Monsieur Quirino Gallers, contre son reçu, cela afin qu'il paye la même somme à M. Hermanno Posthanns de Holczke, en ces jours peintre de Monseigneur le duc Louis de Bavière »).

⁴¹⁵ MUNICH 2009, p. 318-319.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 315. Le duc de Bavière était l'allié de l'empereur Charles Quint (*ibid.*, p. 267).

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 267.

philologue allemand Johann Albrecht von Widmanstetter (c. 1506-1557)⁴¹⁹ qui entra à son service en 1539 et épousa sa fille naturelle ; Louis X de Bavière aurait pu, en cette occasion, être amené à connaître le peintre Posthumus, qui avait contribué à la réalisation d'une partie de la décoration éphémère mise en place à l'occasion de l'entrée dans la Ville de l'empereur. Que le séjour à Rome du duc de Bavière ait eu lieu ou pas, des contacts existèrent entre Louis de Bavière et J. A. von Widmanstetter qui put servir de trait d'union entre le duc et Hermannus Posthumus, *ein Maler mit besonderer Affinität zu den Werken der Antike, die er in Rom studierte*⁴²⁰. Par contre, il semble bien que le tableau *Tempus edax rerum* n'ait pas quitté Rome où il avait vraisemblablement trouvé acquéreur.

II. 3. 3. Hermannus Posthumus et les « antiquaires » romains

II. 3. 3. 1. Le cardinal Rodolfo Pio da Carpi

Kathleen Wren Christian s'est intéressée à l'inventaire après décès des peintures du cardinal Rodolfo Pio da Carpi (Carpi 1500-Rome 1564), collectionneur⁴²¹ et mécène. Parmi les œuvres citées dans ce document, se trouvent plusieurs tableaux d'Herri met de Bles (c. 1480-c. 1560) et autres *Fiamminghi*, cinq tableaux peints par Martin van Heemskerck, dont le *Panorama avec l'Enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique*, et deux peintures aux dimensions identiques, peut-être des pendants, qui représentent *certe belle anticaglie da presso e da lontano*⁴²². Dans la même pièce – la loggia – du palais Pallavicini, était exposé *un altro quadro della medesima grandezza pur colorito a olio in tela fatto di paese con molti fragmenti di antichità*⁴²³, sans nom d'artiste. K. W. Christian suggère qu'il pourrait bien s'agir là du tableau de Posthumus, *Tempus edax rerum* dont les dimensions (96 × 141 cm) correspondent à ce qui est indiqué dans le

⁴¹⁹ Johann Albrecht Widmanstetter fut secrétaire de Clément VII à partir de 1533, puis du cardinal-archevêque de Capoue dès 1536. Un rôle important dans la conception du programme pictural de la Résidence de Landshut lui est attribué (*ibid.*, p. 315).

⁴²⁰ (« Un peintre ayant une affinité toute particulière pour les œuvres de l'Antiquité qu'il avait étudiées à Rome »), LANGER 2009 b, p. 315.

⁴²¹ Rodolfo Pio da Carpi avait hérité de son oncle (Alberto III da Carpi) sa collection d'antiques qu'il installa en partie dans la « vigne suburbaine de Montecavallo », acquise en 1549 (voir AL KALAK 2015, p. 94).

⁴²² CHRISTIAN 2012, p. 148-149. Les deux tableaux mesuraient 1,34 x 1,56 cm (« Quelques belles antiquités vues de près et de loin »).

⁴²³ *Ibid.*, p. 149 (« Un autre tableau de la même taille mais peint à l'huile sur toile représentant un paysage avec de nombreux fragments d'antiques »).

document. Rédigé presque trente ans après la création du *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* et de *Tempus edax rerum*, l'inventaire propose un état de la collection en 1565 et permet de constater que le cardinal Rodolfo Pio manifestait un vif intérêt pour les œuvres des artistes des écoles *fiamminga e olandese* dont il possédait *una buona trentina*⁴²⁴.

Elena Filippi observe qu'en humaniste cultivé et habitué aux séjours à l'étranger, le Cardinal avait constitué plus qu'une collection thématique de paysages, mais surtout un aperçu de l'évolution du genre :

Rodolfo non si accontenta di possedere opere che riproducono in modo immediato un dato contesto paesistico, ma ricerca altresì l'elemento culturale, spirituale, e proprio in virtù di ciò egli riesce a cogliere il passaggio da un paesaggismo spontaneo, naturalistico, che pure gustava, ad un paesaggismo intenzionale, che evidenzia cioè consapevolmente la traccia di una storia culturale – nonché l'enigma interpretativo che vi è sotteso – e che potremmo chiamare « rovinismo », che l'alto prelato vuole documentato nella sua collezione. In fondo, di tratta di una evoluzione interna all'arte fiamminga, difficile da cogliere per un romano, per il quale non v'è differenza fra paesaggismo e rovinismo (data la familiarità congenita con una peculiare percezione della natura « civilizzata » : i colli romani pullulano di rovine !⁴²⁵.

Dans un tel contexte, cet *unicum* qu'est *Tempus edax rerum*, a pu retenir l'attention du cardinal da Carpi et l'inciter à l'ajouter à sa collection, et ce d'autant plus que l'œuvre de Posthumus contient plusieurs allusions à l'*Hypnerotomachia Poliphili*, publié par Alde Manuce. Ce dernier fut le protégé du prince da Carpi – neveu de Pic de la Mirandole – et précepteur de son fils Alberto Pio, oncle de Rodolfo Pio⁴²⁶. Qui plus est, la famille da Carpi avait soutenu financièrement l'activité d'imprimeur d'Alde Manuce. Ainsi, les références à l'incunable le plus singulier de l'époque pourraient-elles être lues comme un compliment en direction de ceux qui en avaient permis la publication.

⁴²⁴ FILIPPI 2004, p. 124.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 130-131 (« Rodolphe ne se contente pas de posséder des œuvres qui reproduisent de façon *immédiate* un contexte paysager donné, mais recherche également l'élément culturel, spirituel, et précisément en vertu de cela, il réussit à saisir le passage d'un paysagisme *spontané*, naturaliste, qu'il appréciait aussi, à un paysagisme *intentionnel*, qui met volontairement en lumière la trace d'une histoire culturelle – ainsi que l'interprétation énigmatique qui est sous-jacente – que nous pourrions appeler 'ruinisme', et que le grand prélat veut documenter dans sa collection. Au fond, il s'agit d'une évolution interne à l'art flamand, difficile à saisir pour un Romain, pour qui il n'y a pas de différence entre le paysagisme et le ruinisme (étant donnée la familiarité innée avec une perception particulière de la nature 'civilisée' : les collines romaines regorgent de ruines !) »).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 132, note 9.

Les éléments qui viennent d'être proposés ne sont pas inconsistants et le cardinal da Carpi, bien qu'absent de Rome en 1536⁴²⁷, a pu s'intéresser à l'œuvre dès sa création. Cependant d'autres données, qui suggèrent celles-là le nom des Colonna, autre famille en vue de Rome, doivent être prises en compte.

II. 3. 3. 2. Les Colonna

L'*Hypnerotomachia Poliphili* fut publié anonymement, cependant l'acrostiche formé par les lettrines des têtes de chapitre : *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*⁴²⁸, fit attribuer l'œuvre à un moine vénitien du nom de Francisco Colonna. Que l'auteur fût ou non membre de la puissante famille romaine des Colonna, ce nom célèbre, assurément évoqué dans *Tempus edax rerum* par diverses références à l'ouvrage, comme cela a été mentionné, se laisse également deviner, en plusieurs occasions, dans le tableau de Posthumus.

Les monuments d'invention à la gloire de Charles Quint revenant en vainqueur d'Afrique, ne sont guère surprenants dans le contexte de son entrée triomphale à Rome. Toutefois, un élément attendu et régulièrement mis en avant par la propagande impériale, est absent du tableau : il s'agit de la figure de l'Empereur en tant que champion et défenseur de la chrétienté après la conquête de Tunis, entendue comme une croisade victorieuse contre les Infidèles. En fait, un seul édifice pourrait faire référence à l'Église à travers son chef, mais dans un registre très différent.

La colline qui ferme l'horizon à gauche du tableau est flanquée d'une fortification (38) dont la rotondité rappelle le château Saint-Ange de Rome⁴²⁹, l'énorme forteresse du Borgo, ultime refuge de Clément VII lors de la prise de Rome en 1527. Le pape y avait

⁴²⁷ Rodolfo Pio, qui n'était pas encore cardinal, était alors nonce apostolique permanent auprès de François I^{er}. Il fut élevé à la pourpre cardinalice en décembre 1536.

⁴²⁸ (« Frère Francesco Colonna a aimé Polia intensément »).

⁴²⁹ Selon R. Olitsky Rubinstein, il s'agirait là d'un « calembour visuel » faisant allusion à l'actualité de 1536. Marguerite d'Autriche (dont le titre était '*Madama*'), fille naturelle de Charles Quint, venait d'épouser à Naples Alexandre de Médicis (29 février 1536). Castel Sant'Angelo, dirigé alors par les Médicis, était le nom du village fortifié situé à environ sept kilomètres de Tivoli. Devenue veuve, Marguerite en hérita et la bourgade devint Castel Madama (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 433, 56-61).

eu la vie sauve mais avait enduré l'humiliation de la défaite et du siège, comme le rappelait le *Romance del Saco de Roma, por las tropas del condestable de Borbón* :

Triste était le Saint-Père
Plein d'angoisse et de peine
En son château saint-Ange,
En haut d'une tourelle,
La tête sans tiare,
Suante et sale de poussière,
Il voyait la reine du monde
Entre des mains étrangères⁴³⁰.

Sur le tableau de Posthumus, la construction puissante est écrêtée, ce qui peut être vu comme une allusion à la défaite politique du pape, dont le pouvoir temporel était considéré illégitime. La structure est cependant placée à l'arrière-plan et peu éclairée, signifiant que l'épisode traumatisant de 1527 n'est certes pas oublié, mais que les temps ont changé : Clément VII n'est plus et c'est Paul III Farnèse qui reçoit l'Empereur à Rome. Il semble probable que la personne – quelqu'un épris d'art et de culture, un connaisseur, "antiquaire", – qui fut le (ou la) commanditaire ou le (ou la) dédicataire de ce tableau dans lequel un espace glorifie Charles Quint, était gibelin⁴³¹. Or, les Colonna faisaient partie, depuis longtemps, des soutiens très actifs et très proches de l'empereur. Dans les clauses de la capitulation du pape (6 juin 1527), il était expressément stipulé que *The Pontiff was to absolve the Colonnas from the Censures which they had incurred*⁴³².

Le nom de cette famille puissante est fortement suggéré dans le tableau par la base de colonne que mesure l'artiste au travail, ainsi que par la colonne sur laquelle il est assis. La proximité qui existait entre la famille Colonna et Charles Quint est soulignée par plusieurs observations dans la narration de Gregorio Rosso, *Istoria delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo V. Cominciando dall'anno 1526 per insino all'anno 1537*. L'auteur mentionne que Charles Quint ne quitta Naples pour Rome – le 22 mars 1536 – qu'après qu'ait été « conclu et effectué » le mariage du prince de Solmona et de Madame

⁴³⁰ Nous citons la traduction d'un célèbre *romance* espagnol (CHASTEL 1975, p. 35 et BATAILLON 1975, p. 416).

⁴³¹ Rodolfo Pio da Carpi n'était pas gibelin ; cependant, lors de sa nonciature à Paris, il avait été accusé d'intelligence avec les Impérialistes.

⁴³² GUICCIARDINI 1561, p. 320 (« Le souverain pontife devait restaurer les prérogatives dont les Colonna avaient été privés »). Il est vrai que depuis quelques quatre siècles, « la puissante et turbulente famille Colonna n'avait cessé d'intriguer contre l'Église, ses papes et ses cardinaux » (MICHAUD 2000, p. 395).

Isabelle Colonna, duchesse de Trajetto, fille de Vespasiano Colonna⁴³³. D'autre part, lors du séjour à Rome :

*Se compiacque l'Imperatore [...] de andare vedendo privatamente con alcuni suoi più familiari le cose sante, et le curiose di quella Città, e dello stesso modo encore se degnò di andare a vedere alle loro case Donna Giovanna d'Aragona Duchessa di Tagliacozzo, mogli di Ascanio Colonna, e Vittoria Colonna Marchesa di Pescara, mogli, che fu dello gran Marchese di Pescara, Ferrante Francesco de Avolos, le quali Signore allora se ritrovavano a Roma*⁴³⁴.

Les deux belles-sœurs, Giovanna d'Aragon⁴³⁵ et Vittoria Colonna étaient des femmes cultivées, qui encourageaient artistes, poètes et éditeurs ; or, dans le tableau de Posthumus, les références érudites ne manquent pas. Quant à l'absence de toute allusion religieuse conventionnelle, elle pourrait s'expliquer par l'attention que portaient ces dames aux idées de Juan de Valdès⁴³⁶, arrivé à Naples en 1533. Un élément supplémentaire à même de suggérer la famille Colonna, et tout particulièrement Vittoria, figure dans la représentation de l'artiste au travail au premier plan, assis sur une colonne, dans la position d'un des *ignudi* de la Chapelle Sixtine, dont nous avons dit qu'il pourrait être une double allusion à Michel-Ange. Il se trouve que le maître entretenait des relations fortes d'amitié⁴³⁷ avec Vittoria Colonna.

⁴³³ ROSSO 1635, p. 135.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 137-138 (« Il plut à l'Empereur d'aller voir de façon non officielle avec quelques-uns de ses plus intimes les choses saintes, et les curiosités de cette Ville, et de la même façon il eut aussi la bonté d'aller rendre visite, chez elles, à Madame Giovanna d'Aragon duchesse de Tagliacozzo, épouse d'Ascanio Colonna et à Vittoria Colonna, marquise de Pescara, qui fut l'épouse du célèbre marquis de Pescara, Ferrante Francesco de Avolos : ces dames se trouvaient alors à Rome »). Nous remercions Madame Claire Brieu pour son aide dans cette traduction.

⁴³⁵ « Les beaux Esprits de son temps firent sonner ses éloges d'une façon extraordinaire [...]. Les poésies qui furent faites à sa louange, ont été recueillies par Jérôme Ruscelli, et publiées à Venise en 1554 sous le titre de *Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona* » (BAYLE 1702, p. 278-279).

⁴³⁶ Juan de Valdès (c. 1500-1541), frère d'Alfonso de Valdès, érudit et humaniste espagnol. Après la publication de son ouvrage *Diálogo de Doctrina Cristiana* (1529), « catéchisme érasmien », l'Inquisition instruisit contre lui un procès qui le força à trouver refuge en Italie. « À Naples il devint, selon la définition de Celio Secondo Curione (1503-1569), docteur et pasteur de personnes nobles et illustres » (RENAUDET 1927, p. 293 et 295).

⁴³⁷ Vittoria Colonna et Michel-Ange échangèrent une abondante correspondance dont seules sept lettres nous sont parvenues : cinq écrites par Vittoria, deux par Michel-Ange. *The letters create an impression of frequent, often daily meetings, during which Colonna and Michelangelo would talk at length and in depth : a constant feature of their relationship, from the beginning to the end* (BRUNDIN 2016, p. 275) (« Ces lettres laissent supposer des rencontres fréquentes, souvent quotidiennes, durant lesquelles Colonna et Michel-Ange s'entretenaient longuement et de façon approfondie : caractéristique constante de leur relation, depuis le début jusqu'à son terme »).

Un détail notable de *Tempus edax rerum*, le traitement particulier de la nudité, peut laisser supposer qu'une dame, qui pourrait être Vittoria Colonna, est, sinon la commanditaire, du moins concernée par la création de l'œuvre. Les dieux-fleuves (31 et 32), le baigneur (4), Atlas et Hercule (35), ont tous le bas-ventre couvert, et il en est de même pour les torses de part et d'autre de la plaque funéraire (14) : l'un a les hanches drapées et le pubis de l'autre est dissimulé par la tête d'une statue (FIG. 32). Le seul personnage représenté tout nu, mais de dos, est peu visible car il se trouve sur une fresque de la salle souterraine⁴³⁸. Donc pas de nudité en-dessous de la taille pour les hommes et toutes les femmes sont vêtues ; ainsi le peintre évite-t-il de représenter « ce que l'honnêteté veut que l'on cache » ou « la partie qui doit être couverte »⁴³⁹. Il est possible qu'un (ou une) commanditaire soit intervenu(e) auprès de l'artiste ; il se peut aussi que Posthumus ait gardé à l'esprit la recommandation faite par Alberti : « Mettons-nous toujours au service de la pudeur et de la retenue. Qu'à tout le moins les parties honteuses du corps et toutes celles qui ont peu de grâce soient dissimulées par un pan de vêtement, le feuillage ou la main »⁴⁴⁰. C'est exactement ce que fera l'artiste quand il peindra *La Tempérance* (FIG. 56) pour la résidence du duc Louis X de Bavière. Le petit Bacchus plongé dans un sommeil aviné cache sa nudité de la main. D'autre part, dans le tableau et la prédelle du retable de Landshut ainsi que dans les dessins représentant l'*Adoration des bergers*⁴⁴¹, Posthumus représente l'Enfant nu mais toujours de façon à ce que son sexe ne soit pas visible.

⁴³⁸ Voir note 10 c.

⁴³⁹ *Le Songe de Poliphile*, p. 72 et 92.

⁴⁴⁰ ALBERTI (édition de T. GOLSENNE 2004), p. 141-145.

⁴⁴¹ *Adoration des bergers* et *Adoration des rois* sur le retable de Landshut ; *Adoration des bergers* pour le dessin de l'Ensba, et aussi pour le dessin de Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 27439, attribué à Posthumus par K. G. Boon (BOON 1991, fig. 5, p. 178).



FIG. 56 : Hermann Posthumus, *La Tempérance* c.1542.
(Munich, Bayerische Schlösserverwaltung, Landshut, Stadtresidenz).



FIG. 57 : Martin van Heemskerck, *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (détail), 1535-1536.
(Baltimore, The Walter Art Museum, inv. 37.656).

Ce traitement particulier de la nudité ne se constate pas chez Martin van Heemskerck dont le *Panorama avec l'Enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* est l'exact contemporain de *Tempus edax rerum*. Le collègue de Posthumus ne voyait pas d'objection à représenter des nudités intégrales et à introduire

malicieusement des détails très explicites (FIG. 57). Le cardinal Rodolfo Pio da Carpi, qui fut le possesseur de ce tableau, ne s'en inquiéta pas non plus.

Conclusion

Même si les données exposées ci-dessus ne sont au mieux que des conjectures, la singularité et la complexité du tableau *Tempus edax rerum* invitent à subodorer la présence du peintre dans l'entourage de personnes cultivées, susceptibles d'orienter sa création, un cercle de connaisseurs férus d'Antiquité, actifs dans leur époque, probablement impliqués politiquement du côté gibelin ; le nom des Colonna, particulièrement celui de Vittoria Colonna, est fortement évoqué. Cela ne saurait minorer l'art du peintre qui dut donner corps dans un ensemble cohérent, harmonieux et original, à une œuvre destinée à des spectateurs avertis dont la perspicacité est sollicitée pour identifier les vestiges antiques représentés, mais également pour déchiffrer les rébus proposés et en apprécier la pertinence. Pour ainsi dire, un tableau qui est comme un écho à cette dédicace que le cardinal Andrea Della Valle fit placer dans son jardin vers 1525 : *Ad Amicorum Jucunditatem Civium Advenarumque Delectationem*⁴⁴².

Les trois artistes au travail représentés dans le tableau portent témoignage de façon spéculaire de « l'enthousiasme du peintre pour les antiques »⁴⁴³ et donnent à voir ce qui d'ordinaire n'est pas visible : tout le travail de recherche, de réflexion, d'interprétation, d'innutrition qui a permis à Posthumus d'élaborer une œuvre inédite, soutenue par tout un réseau de références érudites, de citations d'auteurs latins – Ovide, Vitruve, Pline, Sénèque – et d'auteurs contemporains inspirés par les antiques, tels qu'Alberti, Colonna et Serlio. En définitive, une œuvre inclassable certes, mais à l'étrangeté stimulante.

⁴⁴² Nous citons ici une des huit inscriptions qui se trouvaient dans les jardins du cardinal Della Valle, et furent recopiées par Johann Carl von Fichard (1512-1581) en 1536 (FICHARD 1536, p. 69) (« Pour le ravissement des amis et le plaisir des citoyens et des étrangers »).

⁴⁴³ *Posthumus' 1536 in Rom entstandenes Gemälde einer fantastischen Ruinenlandschaft ist eindrucksvolles Zeugnis seiner Antikenbegeisterung* (« le tableau exécuté à Rome en 1536 par Posthumus, un stupéfiant paysage de ruines, est un témoignage impressionnant de son enthousiasme pour les Antiques »)(MUNICH 2009, p. 315).

Tout autant qu'Hermannus Posthumus, son collègue Martin van Heemskerck, auquel le chapitre suivant est consacré, mit à profit son séjour romain pour apprendre la leçon des antiques – *ruina ipsa docet* – enseignement qu'il évalua positivement de façon explicite, puis qu'il l'évoqua précisément, longtemps après avoir quitté Rome, dans sa *Vue du Forum Romain depuis le Capitole en direction du Palatin* (1535), son *Autoportrait avec le Colisée* (1553), et la page de titre des *Désastres du peuple juif* (1568).

Chapitre III

Martin van Heemskerck (1498-1574) L'artiste au travail parmi les vestiges de la Rome antique : Romaniste un jour, Romaniste toujours

En quel point du globe, pourrait-on dire, le nom du petit village de Heemskerck en Hollande n'a-t-il pas pénétré, par cela seul qu'il a été le berceau de l'habile peintre Martin Heemskerck, né en 1498 ? [...]

Van Mander⁴⁴⁴

Biographie du peintre : quelques points de repère

1498 : Naissance du peintre à Heemskerck, près d'Alkmaar (Pays-Bas), fils de fermier.

Début des années 1510 ? : Martin van Heemskerck reçut son premier enseignement à Haarlem chez Cornelis Willemsz (?-Haarlem 1560). Rappelé à la ferme familiale, il s'en éloigna pour reprendre son apprentissage à Delft, dans l'atelier de Jan Lucasz (artiste mentionné en 1541 en tant que doyen de la Guilde de Saint-Luc de Delft).

1527 : L'artiste rejoignit l'atelier de Jan Scorel (1495-1562) qui avait voyagé jusqu'en Terre Sainte, puis avait séjourné à Rome où son compatriote, le pape Adrien VI, lui avait attribué en 1522 la charge des collections pontificales du Belvédère.

1532-1536/1537 : Voyage et séjour à Rome. Avant son départ pour l'Italie, le peintre offrit à la Guilde de Saint-Luc de Haarlem, le tableau *Saint Luc peignant la Vierge*.

Deux albums de dessins (*Skizzenbücher*) conservés à Berlin, Staatliche Museen, témoignent du grand intérêt porté par l'artiste aux antiques de Rome.

1537 : Retour à Haarlem de l'artiste au talent reconnu et apprécié.

1548 : La production graphique de Heemskerck prit de plus en plus d'ampleur.

⁴⁴⁴ VAN MANDER 1604, p. 362.

c. 1550 : Après la mort de sa première épouse, l'artiste se maria avec Marytgen Gerritsdr, fille de l'ancien bourgmestre Gerrit Adamsz.

1553 : Heemskerck peint l'*Autoportrait devant les ruines du Colisée à Rome* (The Fitzwilliam Museum, Cambridge, RU).

1553-1559 et 1562-1572 : L'artiste fut marguillier de l'église Saint-Bavon à Haarlem et membre de la Chambre de rhétorique haarlémoise *De Wijngaardranken*.

1555-1556 : Création de la série des *Victoires de Charles Quint*, gravée par Dirck Volkertszoon Coornhert (Amsterdam 1522-Gouda 1556).

1566 : Crise iconoclaste (*Beeldenstorm*). Destruction de nombreux tableaux exécutés par Martin van Heemskerck.

1568 : Création de la série des *Judaeae Gentis Clades*, gravée en 1569 par Philips Galle (Haarlem 1555-Anvers 1612).

1570 : En tant que citoyen émérite et généreux, la ville de Haarlem reconnaissante exempta l'artiste de tous les impôts municipaux.

1572 : Parution de la série des *Huit Merveilles du Monde (Octo Mundi Miracula)* gravée par Philips Galle d'après les dessins de Martin van Heemskerck.

1574 : L'artiste s'éteignit à Haarlem.

III. 1. Sources littéraires

Si la biographie et l'œuvre d'Hermannus Posthumus sont peu documentés, il n'en est pas de même de ceux de Martin van Heemskerck qui sont renseignés par plusieurs auteurs. Thomas Kerrich (1748-1828) propose, et commente, une liste d'auteurs anciens « qui ont écrit expressément sur M. Heemskerck, ou l'ont mentionné incidemment »⁴⁴⁵. Ces hommes, dont certains furent des contemporains de l'artiste ou purent recueillir les témoignages de personnes l'ayant connu, ont rédigé des observations qui permettent de mieux situer le maître dans son temps. Ces auteurs sont présentés dans le tableau synoptique suivant :

⁴⁴⁵ KERRICH 1829, p. 16-18 (*who have written about M. Heemskerck expressly, or mentioned him incidentally*).

III. 1. 1 Sources littéraires modernes

| Auteur | Fonction (s) | Œuvre citée |
|--|--|--|
| Lodovico Guicciardini (Florence 1521-Anvers 1589) | Négociant italien, écrivain, historien, annaliste | <i>Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i Paesi Bassi [...]</i> , Anvers, 1567 |
| Giovanni Paolo Lomazzo (Milan 1538-Milan 1592) | Peintre, puis, frappé de cécité (1572), écrivain, théoricien du maniérisme | <i>Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et architettura [...]</i> , Milan, 1584 |
| Guillaume du Choul (Lyon c. 1496-Lyon 1560) | Officier royal, antiquaire, écrivain | <i>Discours de la religion des Anciens Romains [...]</i> , Lyon, 1556 |
| Giorgio Vasari (Arezzo 1511-Florence 1574) | Peintre, architecte, écrivain, biographe, historien de l'art | <i>Delle Vite de 'piu eccellenti Pittori Scultori et Architettori [...]</i> , Florence, 1568 |
| Carel van Mander (Meulebeke 1548-Amsterdam 1606) | Peintre, poète, écrivain, biographe, théoricien de l'art | <i>Het Schilder-Boeck</i> , Haarlem, 1604. |
| Hendrick Hondius (Duffel 1573-La Haye 1650) | Graveur, cartographe, éditeur | <i>Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae Inferioris Effigies</i> , La Haye, 1610. |
| Theodorus Schrevelius (Haarlem 1572-Leyde 1649) | Gymnasiarque, écrivain, poète | <i>Harlemias, ofte, om beter te seggen, De eerste stichtinghe der Stadt Haerlem [...]</i> , Haarlem, 1648. |

Le premier auteur cité par Th. Kerrich est Lodovico Guicciardini (Florence 1521-Anvers 1589), qui note simplement : *Martino Hemskerck d'Holanda discepolo di Giovanni Scorle*, dans une dense énumération d'artistes liés à la ville d'Anvers et conclut :

I quali dipintori, architettori, & scultori mentionati sono stati quasi tutti in Italia, chi per imparare, chi per vedere cose antiche, & conoscere gli huomini eccellenti della loro

*professione, & chi per cercar ventura, & farsi conoscere, onde adempiuto il desiderio loro, ritornano il piu delle volte alla patria con esperienza, con facultà, & con honor.*⁴⁴⁶

L'appréciation du Florentin, qui passa cinquante années de sa vie à Anvers où il mourut⁴⁴⁷, ne manque pas d'intérêt d'autant qu'elle figure dans un ouvrage à visée historico-géographique et économique qui connut une forte diffusion : deux rééditions et des traductions en différentes langues⁴⁴⁸. Bien que mentionné succinctement, Martin van Heemskerck de Hollande fait néanmoins partie des peintres qui revinrent d'Italie « riches d'expérience, de connaissance et d'honneurs ».

Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), dans son *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et architettura* [...], Livre III, chapitre IX intitulé *De i colori trasparenti, & come si adoprano*, juge très sévèrement les peintres qui, sans aucunement s'embarrasser des préceptes de la peinture, ne se soucient que de la « *vaghezza* »⁴⁴⁹ ; l'auteur loue des Flamands qui, fuyant *queste vaghezze di trasparenze*, exécutent des œuvres admirables à voir, et cite *Gill Mostard, Pier Brugli, Giacomo Grimaldo, Francesco Flor e Martin Henscherch* dont il a pu voir *certi quadri ad oglio fatti di nuovo in casa del nobile antiquario Giulio Calistano*⁴⁵⁰. Giulio Calistano, dont les dates de naissance et de décès ne sont pas connues, est un personnage *piuttosto misterioso*⁴⁵¹, « singulier amateur de l'Antiquité » selon Guillaume du Choul (c. 1496-1560) qui a été en contact avec cet homme⁴⁵², à la fois collectionneur et marchand, au rôle non négligeable dans le commerce

⁴⁴⁶ GUICCIARDINI 1581, p. 145 et p. 147. (« Martin Heemskerck de Hollande, disciple de Jan Scorel » ; « Ces peintres, architectes et sculpteurs mentionnés ci-dessus, sont presque tous allés en Italie, qui pour apprendre, qui pour voir des antiquités, et connaître les hommes renommés dans leur profession, qui pour chercher l'aventure, qui pour se faire un nom, afin de combler leur désir, le plus souvent ils retournèrent dans leur patrie, riches d'expérience, de connaissance et d'honneurs »). L'*editio princeps* de la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* [...] est datée de 1567.

⁴⁴⁷ Pour une biographie détaillée de Lodovico Guicciardini, voir *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 61 (2004). www.treccani.it, consulté le 12 juin 2017.

⁴⁴⁸ Numa Broc considère cet ouvrage comme « le chef d'œuvre de la littérature descriptive et quantitative de la Renaissance » (BROC 1980 p. 108).

⁴⁴⁹ LOMAZZO 1584 p. 197. *Vaghezza* : « Ce terme a différentes significations en Peinture : tantôt il signifie des tons brillants et lumineux, ou des touches larges et méplates ; tantôt il désigne un grand goût de dessein, de grandes parties de jour et d'ombre et enfin une certaine vapeur qui semble répandue sur tous les objets du tableau » (PERNETY 1756, p. 546, qui cite De Piles).

Pour une interprétation contemporaine de *vaghezza* dans ce contexte, voir GÖTTLER 2014 p. 220.

⁴⁵⁰ LOMAZZO 1584 p. 198. Gillis Mostaert (1528-1598), Pieter Brueghel (c. 1525-1569), Jacob Grimaer (c. 1525-1590), Frans Floris (c. 1519-1570). (« Dans la demeure du noble antiquaire Giulio Calistano, certains tableaux peints à l'huile exécutés récemment »).

⁴⁵¹ HOCHMANN 2008, p. 257.

⁴⁵² DU CHOUL 1556, p. 135 (cité dans HOCHMANN 2008, p. 257).

d'art de son temps. Pour Christine Göttler⁴⁵³, les voyages à Rome, Lyon et Paris de Giulio Calistano, ainsi que les relations qu'il entretenait avec des membres importants des cercles d'antiquaires⁴⁵⁴, montrent que la circulation de ces nouveaux tableaux « flamands » se faisait par les mêmes réseaux d'amateurs d'art et de collectionneurs que les pièces de monnaie anciennes, les antiques, les objets rares, les curiosités. Les œuvres des artistes cités par Lomazzo, et plus particulièrement celles de Martin van Heemskerck, appréciées par d'éminents amateurs d'art, bénéficiaient donc d'une diffusion qui allait bien au-delà des lieux de résidence de ces peintres.

Giorgio Vasari (1511-1574), qui avait rencontré Martin van Heemskerck à Rome⁴⁵⁵, évoque brièvement l'artiste dans la *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*⁴⁵⁶, pour mentionner des estampes, gravées par Hieronymus Cock à partir des « inventions » de l'artiste : *Ieronimo Cocca similmente Fiaminglio ha intagliato col disegno, & invenzione di Martino Ems KYCR [...]*⁴⁵⁷, suit une énumération d'estampes sans aucune allusion aux œuvres peintes de l'artiste.

Les pages que Carel van Mander (1548-1606) consacre à *Het leven van Marten Hemskerck, constigh vermaert Schilder*⁴⁵⁸ dans son ouvrage *Het Schilder-Boeck* (1604), furent et restent une source incontournable souvent citée. L'auteur met l'accent sur la notoriété « mondiale » qui fut celle de Martin van Heemskerck, l'impossibilité d'énumérer tous les tableaux, retables, portraits, dont il fut l'auteur, et le nombre quasi infini d'estampes gravées d'après ses dessins⁴⁵⁹. L'auteur ajoute que l'artiste se distinguait dans tous les styles, qu'il était particulièrement à l'aise dans les nus, qu'il avait

⁴⁵³ GÖTTLER 2014, p. 221.

⁴⁵⁴ M. Hochmann signale que Calistano, dont la collection de monnaies et médailles antiques était admirée des principaux experts de l'époque, était en relation avec Francesco I de Médicis, par l'intermédiaire du marchand Ercole Basso (HOCHMANN 2008, p. 257).

⁴⁵⁵ VELDMAN 2015 d, p. 10.

⁴⁵⁶ VASARI 1568, p. 294-312 (« Vie de Marcantonio, Bolonais, et d'autres graveurs d'estampes »).

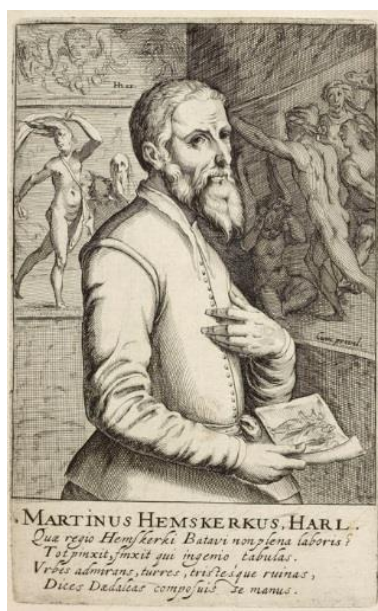
⁴⁵⁷ VASARI 1568, p. 309 (« Hieronymus Cock, lui aussi flamand, a gravé à partir des dessins et inventions de Martin van Heemskerck [...] »). Alors que quelques lignes plus haut, Vasari mentionne *Giovanni di Calcare Fiamingo, pittore Eccellentissimo*, il n'a pas de compliment élogieux pour *Martino Ems KYRC*. Il est vrai que Joachim von Sandrart (1606-1688) attribue à Jan van Calcar (c. 1499- c. 1550) les portraits des artistes qui figurent dans *Delle Vite* (1568). Voir à ce sujet PASSIGLI 1832-1838, p. 696, note 57.

⁴⁵⁸ VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, 1604, f. 244v - f. 247r (« La vie de Martin van Heemskerck, peintre savant et illustre »). T. Kerrich propose une traduction de ces pages au début de son ouvrage (KERRICH 1827, p. 1-7).

⁴⁵⁹ Voir KERRICH 1827, successivement p. 1, p. 10, p. 12.

une bonne connaissance des règles de l'architecture, et que les productions de son génie inventif ont rempli quasiment le monde entier. Malheureusement, lors de la crise iconoclaste (1566), puis quand Haarlem fut prise par les Espagnols (1573), presque tous les meilleurs tableaux du peintre furent volés, vendus ou détruits⁴⁶⁰.

Publié quelques années plus tard, en 1610 par Hendrick Hondius (1573-1650), l'ouvrage *Pictorum aliquot celebrium, praecipué Germaniae Inferioris effigies*⁴⁶¹ propose un portrait de l'artiste, accompagné d'un quatrain élogieux rédigé en latin (FIG. 58). Comme Van Mander avant lui, l'auteur du quatrain met l'accent sur le renom du peintre, le nombre élevé d'œuvres conçues par son génie créateur, et sa connaissance de l'architecture qui justifie la comparaison avec la figure mythique de Dédale. Les tableaux qui figurent à l'arrière-plan de l'estampe, et dont, par son geste, le peintre revendique la création, illustrent son talent, particulièrement dans les représentations de nus, et aussi par la culture qui nourrit le génie créatif de l'artiste, ses « inventions ».



MARTINUS HEMSKERKUS, HARL.

*Quae regio Hemskerki Batavi non plena laboris ?
 Tot pinxit, finxit qui ingenio tabulas.
 Urbes admirans, turres, tristesque ruinae,
 Dices Daedaleas composuisse manus.*

Dans quelle région les œuvres de Hemskerck le Batave n'abondent-elles pas ?

Lui qui peint et dont le génie conçut tant de tableaux.

En admirant villes, tours et amères ruines,
 Tu dirais que les mains de Dédale les eussent réalisées.

FIG. 58 : Hendrick Hondius, *Pictorum aliquot celebrium, praecipué Germaniae Inferioris effigies* (détail), p. 67, La-Haye 1610.

⁴⁶⁰ *Ibid.* successivement p. 11, p. 10, et p. 14.

⁴⁶¹ L'ouvrage de Hondius, non paginé, comprend soixante-huit portraits d'artistes de « Germanie inférieure » non numérotés. Le portrait de Martin Van Heemskerck est le trentième de la série.

À l'arrière-plan, à droite, figure une scène qui pourrait représenter Mars châtiant Cupidon⁴⁶² ; à gauche, le personnage dévêtu qui avance à grandes enjambées est *Kairos*, personnification du *kairos*⁴⁶³, le moment opportun, l'instant favorable, identifiable à la longue mèche de cheveux ramenée en avant sur son front, alors que la partie postérieure de sa tête est chauve. Les personnages affligés représentés à gauche de *Kairos*, dont ils n'ont pu saisir la mèche au passage, semblent incarner le Regret, compagnon habituel de *Kairos*. La rareté du sujet de cette œuvre – la représentation de *Kairos* et *Metanoia* – est soulignée par Ilja Veldman⁴⁶⁴, qui cite comme source d'inspiration possible pour Heemskerck l'ouvrage de Giglio Gregorio Giraldi (1479-1552), *De deis gentium varia & multiplex historia* (1548), dans lequel sont incluses deux épigrammes, celle de Posidippe *Sur une statue de l'Occasion*⁴⁶⁵, et celle d'Ausone *Sur les statues de l'Occasion et du Regret*⁴⁶⁶. Giraldi explique qu'il cite ces deux épigrammes dans le but d'aider les peintres qui veulent représenter *Kairos* à faire un choix⁴⁶⁷. Même si Heemskerck n'avait pas consulté Giraldi, il avait selon toute vraisemblance eu connaissance de ces épigrammes dont Hadrianus Junius (1511-1576), humaniste et érudit proche du peintre, s'inspira lorsqu'il rédigea *Sur l'Occasion représentée par le célèbre peintre Martin van Heemskerck*⁴⁶⁸.

⁴⁶² VELDMAN 1974, p. 53.

⁴⁶³ Voir PLATON, *République II*, 370b : *ἐάν τις τινοῦ παρῆ ἔργου καιρόν, διόλλυται* (« si on laisse passer l'occasion de faire une chose, on la manque »), cité dans GUILLAMAUD 1988, p. 362.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 50 cite WITTKOWER 1937 p. 173-174 qui signale un tableau de Girolamo da Carpi (1501-1556), *L'Occasion et le Regret*, 1541, Dresde, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 142 (ce tableau est proposé en annexe, **Annexe III. 1, p. 36**), et un dessin d'après un croquis de Vasari conservé aux Offices de Florence (**Annexe III. 1bis, p. 37**). *Metanoia* est la personnification du Regret.

⁴⁶⁵ Deuxième quart du III^e siècle av. J.-C. ; *Anthologie de Planude* 275.

⁴⁶⁶ EP. 12, *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*, *Œuvres complètes d'Ausone*, traduction nouvelle par E. F. Corpet, tome premier, Paris, 1842, p. 35. Ausone a utilisé le mot grec *Metanoia* au lieu de *Paenitentia* pour une raison de scansion.

⁴⁶⁷ Voir VELDMAN 1974, p. 51.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 50. *In Occasionem a Martino Hemskerchio nobili pictore expressam* (Publication posthume dans *Poëmatum Hadriani Ivni Hornani Medici*, Liber Primus, Lyon, 1598, p. 160). Junius remplace « *Sycione* » par « *Hemskerc* » et « *Lysippe* » (devenu « *Phidias* » chez Ausone) par « *Martin* ». Junius, à court d'argent, avait essayé sans succès de publier ces *poemata* de son vivant (*ibid.*, note 36, p. 44).

I. Veldman souligne qu'il n'y a aucun tableau, aucune estampe, aucun dessin connu dans tout l'œuvre de Heemskerck correspondant à la description que fait Junius d'une déesse debout sur une roue, chaussée de sandales ailées, un rasoir acéré en main. Quant au personnage debout à l'arrière-plan de l'estampe de Hondius, il est dépourvu de ces attributs.

Dans l'estampe représentant Heemskerck (FIG. 58), Hondius souligne à la fois la notoriété de l'artiste, la large diffusion de ses œuvres, ses capacités d'architecte et sa créativité soutenue par une solide culture. Ce ne sont pas là vaines louanges, attendu que dans son ouvrage *Harlemias, ofte, om beter te seggen, De eerste stichtinghe der Stadt Haerlem [...]* publié en 1648, Theodorus Schrevelius (1572-1649) note qu'en 1570 Van Heemskerck fut exempté à vie de tous les impôts municipaux. Dans le catalogue *Painting in Haarlem 1500-1850 : The Collection of the Frans Halls Museum* (Gand, 2006), figure la biographie du peintre, rédigée par Irene van Thiel-Stroman⁴⁶⁹ ; l'auteur cite le compte-rendu de la délibération du conseil municipal qui prit cette décision en faveur de Master Maerten van Eemskerck Jackobz : *who leads a good life and is extremely knowledgeable in the art of painting, as a consequence of which he and this city are renowned in all provinces [...]*⁴⁷⁰.

Ces témoignages dressent le portrait élogieux d'un artiste célèbre, érudit, homme admiré, respectable et respecté, dont la réputation internationale – indéniable – résulta en partie du grand nombre d'estampes de qualité gravées d'après ses dessins⁴⁷¹. Les auteurs qui mentionnèrent l'artiste, du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e siècle, « vécurent largement d'emprunts faits à Van Mander, tout en s'abstenant de le citer »⁴⁷². Le nom de Martin van Heemskerck ne disparut pas de divers recueils de *Vies*, cependant la célébrité de l'artiste fut éclipsée par les peintres des générations suivantes⁴⁷³.

⁴⁶⁹ KÖHLER 2006, p. 198.

⁴⁷⁰ *Ibid.* « qui mène une vie honnête, est particulièrement expert dans l'art de peindre, en conséquence de quoi lui et cette ville sont renommés dans toutes les provinces [...] ». Il est également indiqué que l'exemption est due au fait que le peintre, lui-même sans enfant, instruit et éduque les enfants des citoyens [...] et sert la communauté religieuse et les églises, étant en position de les soutenir.

⁴⁷¹ Plus de six cents estampes ont été répertoriées (VELDMAN 2015a, p. 17). Les estampes furent à coup sûr, moins vulnérables aux fléaux dévastateurs que les tableaux.

⁴⁷² VAN MANDER, traduit par HYMANS 1884-1885, p. 4. Voir également KERRICH 1829, p. 17-18. Il s'agit d'auteurs tels que André Félibien (1619-1695) : FÉLIBIEN 1725a, p. 362-364 ; Joachim von Sandrart (1606-1688) : SANDRART 1675, p. 270-275 ; Roger de Piles (1635-1709) : DE PILES, 1699, p. 379-380 ; Florent Le Comte (1655-1712) : LE COMTE 1699, p. 249-250 ; Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) : DESCAMPS 1753, p. 60-67 ; Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) : DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 74-80.

⁴⁷³ VELDMAN 2015d, p. 7.

III. 1. 2. Sources littéraires contemporaines

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, Heemskerck fut jugé « "non hollandais", voire "extravagant", parce qu'il intégrait dans ses œuvres tant de motifs de l'Antiquité et qu'il adaptait son style à celui du maniérisme de la peinture italienne »⁴⁷⁴. Alfred Michiels (Rome 1813-Paris 1892), par exemple, eut des mots singulièrement acerbes pour qualifier le style du peintre à son retour d'Italie : « Il ne suivait plus les traces de Schoreel⁴⁷⁵, mais ses tableaux n'en valaient pas mieux [...]. Pareil à certains malades, il ne voyait pourtant pas sa propre décadence ». Et plus loin d'ajouter : « Cette déplorable métamorphose »⁴⁷⁶.

Plus tard enfin, Martin van Heemskerck fut apprécié pour ce qu'il fut : un des artistes majeurs des Pays-Bas ; son œuvre est désormais le sujet de nombreux ouvrages et communications. L'empreinte persistante du séjour romain (peu après le 23 mai 1532-fin 1536 ou début 1537)⁴⁷⁷, et aussi les liens noués à Haarlem entre l'artiste et des humanistes tels que Dirck Volckertsz. Coornhert (Amsterdam 1522-Gouda 1590) et Hadrianus Junius (Hoorn 1511-Arnhem 1575)⁴⁷⁸ ont particulièrement intéressé plusieurs auteurs dont Ilja Veldman ; les travaux de cette historienne de l'art sur Martin van Heemskerck et son œuvre, sont multiples et incontournables. Parmi les contributions récentes⁴⁷⁹ de cet auteur, peuvent être citées : « Maarten van Heemskerck : vivre à Haarlem sans jamais oublier Rome », « Les dessins d'antiquité de Maarten van Heemskerck », « *Les Emblemata* de Hadrianus Junius » et « Maarten van Heemskerck : Le Jugement de Pâris ». Marco Folin et Monica Preti se sont intéressés plus particulièrement aux *Clades Iudaeae Gentis*⁴⁸⁰ dans « *Les Désastres du peuple juif* de Maarten van Heemskerck : une œuvre polysémique ».

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Jan van Schorel (Schoorl 1495-Utrecht 1562).

⁴⁷⁶ MICHIELS 1846, p. 216.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷⁸ FOLIN 2015, p. 24, où est mentionnée, dans le domaine de la gravure, « sa collaboration étroite avec certains des personnages les plus en vue du monde culturel néerlandais du temps, parmi lesquels Dirck Volckertsz. Coornhert et Hadrianus Junius ».

⁴⁷⁹ Ces contributions sont rassemblées dans l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition éponyme *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck : images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle* (FOLIN 2015). Elles figurent respectivement aux pages 7-19, 85-90, 102-103, 116-117.

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 20-84.

Ce chapitre met en perspective trois œuvres du maître dans lesquelles figure un artiste au travail devant un édifice romain antique : respectivement l'arc de Septime Sévère, le Colisée, et des vestiges évoquant le Palatin. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, d'un dessin à la plume effectué durant le séjour à Rome de l'artiste, daté de 1535 (Pl. 5), du tableau intitulé *Autoportrait devant les ruines du Colisée à Rome*, daté de 1553 et conservé à Cambridge (Pl. 6), et de la page de titre de la série des *Iudaeae Gentis Clades* (dessin préparatoire et estampe⁴⁸¹), publiée en 1569 (Pl. 7 et Pl. 8). Ce chapitre examine comment ces œuvres, réalisées alors que le peintre était âgé d'abord d'environ trente-cinq, puis de cinquante-cinq et de soixante et onze ans, jalonnent et éclairent la carrière artistique ainsi que le parcours social de Martin van Heemskerck.

III. 2. L'artiste au travail dans le Forum romain (1535)

III. 2. 1. *Room, dese Schilder-Academische Stadt*⁴⁸²

Carel Van Mander rapporte que : *Marten dan van jongs⁴⁸³ aen natuerlijck tot der Schilder-const aenghelockt, heeft zijn eerste onderwijs in de Const aenghevanghen te Haerlem, by eenen Cornelis Willemsz. wesende den Vader van Lucas en Floris, die oock beyde redelijcke goede Schilders zijn gheweest, Italien, Room, en ander plaetsen besocht hebbende*⁴⁸⁴. Rappelé par son père à la ferme familiale, malgré le peu qu'il en eût, il y effectua les tâches agricoles *met grooten onwill⁴⁸⁵* et finalement s'enfuit à Delft. Là, il reprit ses études de peinture chez un certain Jan Lucasz. ; Van Mander signale qu'il s'appliqua avec tant d'industrie qu'il fit de grands progrès en peu de temps⁴⁸⁶. En 1527,

⁴⁸¹ La série des *Clades Iudaeae Gentis* fut gravée par Philips Galle d'après les dessins de Martin van Heemskerck, et publiée en 1569.

⁴⁸² VAN MANDER 1604, fol. 246 r (« Rome, cette ville, l'Académie des Peintres »).

⁴⁸³ Jefferson C. Harrison, cité par Arthur J. DiFuria (DIFURIA 2008, p. 32) situe cet apprentissage au début des années 1510 (HARRISON 1987, p. 6).

⁴⁸⁴ VAN MANDER 1604, fol. 245r (« Dès son jeune âge, Marten manifesta une disposition naturelle pour l'art de peindre et commença son premier enseignement dans cet art à Haarlem, auprès d'un certain Cornelis Willemsz. père de Lucas et Floris, qui tous deux ont été d'assez bon peintres et avaient visité l'Italie, Rome, et d'autres lieux ». Cornelis Willemsz. est également mentionné comme premier maître de Jan Schoorel : *Willem Cornelisz. taemlijck Schilder nae sulcken tijdt* (« Willem Cornelisz., assez bon peintre pour ce temps-là ») (VAN MANDER 1604, fol. 235r).

⁴⁸⁵ VAN MANDER 1604, fol. 245v (« avec beaucoup de mauvaise volonté »).

⁴⁸⁶ *Ibidem*. Voir également la traduction proposée par W. Stechow : STECHOW 1966, p. 44.

il revint à Haarlem pour travailler dans l'atelier de Jan van Scorel (1495-1562)⁴⁸⁷ qui était alors « célèbre par la nouvelle et belle manière qu'il avait rapportée d'Italie et qui plaisait à tout le monde, particulièrement à Martin »⁴⁸⁸. Le disciple concurrença bientôt le maître qui, selon Van Mander⁴⁸⁹, en prit ombrage et le congédia. Il se pourrait également que Martin van Heemskerck, alors trentenaire et maîtrisant désormais « la nouvelle et belle manière », ait jugé que l'heure était venue de quitter l'atelier, d'être reçu maître à la guilde de Saint-Luc d'Haarlem, d'avoir sa propre clientèle. « Il peignit un grand nombre de tableaux avant d'aller à Rome » écrit Van Mander⁴⁹⁰ ; ainsi acquit-il une notoriété certaine puisqu'il quitta Haarlem muni de « lettres de recommandation qui lui assurèrent, en arrivant [à Rome], le gîte et le couvert chez un cardinal »⁴⁹¹.

⁴⁸⁷ À la lecture de Van Mander, on comprend pourquoi intégrer l'atelier de Jan van Scorel, son aîné d'à peine trois ans, avait tant d'importance pour Martin van Heemskerck : « Les Italiens ont pu arriver de bonne heure [grâce au puissant secours des antiques] à la juste conception de la vraie nature, tandis que nos Flamands s'appliquaient encore à chercher le progrès par un travail routinier, sans autres modèles que la nature vulgaire, restant, en quelque sorte, plongés dans les ténèbres ou, tout au moins, médiocrement éclairés, jusqu'au jour où Jean van Schoorel rapporta d'Italie, pour les leur mettre sous les yeux, les formes les plus parfaites de notre art. Et sans doute parce qu'il fut le premier à visiter l'Italie et à venir éclairer chez nous l'art de peindre, Frans Floris et d'autres l'avaient qualifié, dit-on, d'éclaireur et de pionnier de la peinture des Pays-Bas » VAN MANDER 1604, fol. 245v (traduction éd. HYMANS 1884, p. 306-307).

Van Mander indique comment, une fois son apprentissage terminé, Jan van Scorel avait visité, tout en travaillant, Cologne, Spire, Strasbourg, Bâle, Nuremberg (où il fréquenta l'atelier de Dürer), puis Venise, d'où, âgé d'environ vingt-cinq ans, il partit pour la Terre Sainte. De retour à Venise puis à Rome, il se vit attribuer en 1522 par son compatriote, le pape Adrien VI nouvellement élu, la charge des collections pontificales au Belvédère. Puis il quitta Rome après la mort du pape (1523) et s'installa d'abord à Utrecht, puis, lorsqu'une guerre locale éclata, se réfugia temporairement à Haarlem en 1527 (STECHOW 1966, p. 44, note 4). Ajoutons qu'avant de mourir, Adrien VI désigna Jan van Scorel pour le premier canonicat qui deviendrait vacant à Utrecht ; cette nomination conféra au peintre le droit de porter le titre en attendant d'être *canonicus prebendatus* (« chanoine prébendé ») (HOOGWERFF 1923, p. 20).

⁴⁸⁸ VAN MANDER 1604, fol. 245v

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Ibidem*. Nous remercions Madame Jeanet Dekker pour son aide dans cette traduction.

W. Stechow (STECHOW 1966, p. 46, note 10) pense qu'il pourrait s'agir de Willem van Enckevoirt (Mierlo-Hout 1464-Rome 1534). Adrien VI, dont il était le compatriote, le nomma dataire (chef de la chancellerie), lui attribua l'évêché de Tortosa et lui conféra la pourpre cardinalice en 1523, treize jours avant de mourir. Ce cardinal demeura un homme très influent après le décès du pape. Clément VII lui attribua l'évêché d'Utrecht en 1529 (voir BERTON 1857, p. 870-871).

Selon N. Dacos, Enckevoirt n'était pas intéressé par les vestiges du monde antique, et « l'on peut se demander s'il ne s'agissait pas plutôt d'Andrea della Valle [...] qui avait réuni l'une des collections d'antiques les plus prestigieuses de Rome, plusieurs fois illustrée par Heemskerck » (DACOS 2004, p. 71). Enckevoirt mourut en juin 1534 et Della Valle au mois d'août suivant ; mais cela n'écourta pas le séjour de l'artiste à Rome.

« Et il alla à Rome, où il avait depuis longtemps le désir de se rendre, pour voir les Antiques et les œuvres des grands maîtres d'Italie »⁴⁹². Cette forte motivation, *grooten lust*, que souligne Van Mander, avait d'abord amené l'artiste trentenaire à solliciter un rôle d'assistant dans l'atelier de Jan van Scorel⁴⁹³, puis à partir à Rome en 1532, à l'âge où Scorel avait regagné les Pays-Bas. Martin van Heemskerck était donc bien décidé à ne se contenter ni d'une carrière routinière, ni d'une connaissance de seconde main de ce que les artistes pouvaient voir à Rome. Le peintre ressentait le besoin d'innover ; le *Saint Luc peignant la Vierge* (FIG. 59), offert avant son départ à ses collègues de la Guilde de Saint-Luc d'Haarlem, témoigne à la fois de son intérêt pour les antiques et de son souci de renouvellement.



FIG. 59 : Martin van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1532. (Haarlem, Frans Hals Museum).

Le jeune homme couronné de lierre, qui se tient derrière le peintre, a retenu l'attention de Van Mander qui s'interroge sur la signification possible de ce personnage, s'agit-il d'un poète, d'un autoportrait du peintre à cette époque de sa vie ? Heemskerck voulait-il dire que peintres et poètes composaient de la même façon, que les peintres avaient besoin du même esprit d'invention que les poètes ? Ou bien, plus prosaïquement,

⁴⁹² VAN MANDER 1604, fol. 246 r : *En is doe getrocken nae Room, waer naer hy lange grooten lust hadde gehad, om d'Antijcken, en die groote Meesters van Italien dingen te sien.*

⁴⁹³ Arthur DiFuria signale à ce sujet qu'Heemskerck, qui n'avait que trois ans de différence avec Scorel, intégra l'atelier de ce dernier en tant qu'assistant et non en tant qu'apprenti (DIFURIA 2008, p. 34).

voulait-il laisser entendre que l'histoire représentée était une légende ? Van Mander conclut qu'il l'ignore⁴⁹⁴. I. Veldman propose de voir dans ce jeune homme une représentation de l'inspiration de l'artiste ou l'*inventio* de l'artiste, et ajoute : « c'était un élément absolument neuf pour un peintre du Nord : jusqu'à cette époque, on appréciait en effet davantage la maîtrise technique d'un peintre que ses idées »⁴⁹⁵.

L'intérêt de l'artiste pour les objets antiques, dès avant son voyage à Rome, apparaît dans ce tableau⁴⁹⁶ prévu pour être placé au-dessus de l'autel de la Guilde de Saint-Luc, dans la cathédrale de Saint-Bavon à Haarlem⁴⁹⁷. La face bien éclairée du siège en forme de cube sur lequel Luc est assis, au premier plan en bas à droite, attire l'attention, car elle a tout l'aspect d'un bas-relief sculpté représentant un taureau chevauché par un personnage nimbé. L'allusion à l'image symbolique qui accompagne ordinairement l'évangéliste est évidente, mais ce taureau bondissant, et surtout la position instable⁴⁹⁸ du personnage qu'il transporte, font d'emblée penser à une représentation de l'*Enlèvement d'Europe*⁴⁹⁹. La partie supérieure du chevalet, sculptée en forme de tête, peut quant à elle, évoquer un terme⁵⁰⁰, ou aussi les grotesques de la *Domus Aurea*. Avant de partir à Rome, le peintre avait donc commencé à explorer le parti qu'il était possible de tirer de la connaissance des antiques, répondant en cela à l'intérêt croissant pour l'Antiquité et l'art italianisant qui se manifestait alors aux Pays-Bas⁵⁰¹, sous l'influence de l'humanisme néo-platonicien.

De même, dans le tableau *La Madone et l'Enfant devant un paysage* (FIG. 60), daté de 1530, l'arrière-plan exécuté dans le style des *überschaubandschaften* de Patinier (Dinant 1485-Anvers 1524), s'en différencie néanmoins par la présence d'éléments architecturaux inspirés de l'Antique. Ainsi la partie droite du tableau, derrière la Madone, est-elle occupée par un édifice composite, comportant un obélisque très effilé⁵⁰²terminé

⁴⁹⁴ VAN MANDER 1604, 245v.-246r

⁴⁹⁵ VELDMAN 2015, p. 9.

⁴⁹⁶ Voir également Floriane Franco (FRANCO 2015, p. 78).

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Le personnage est assis en amazone, jambes écartées et découvertes.

⁴⁹⁹ OVIDE, *Métamorphoses* II, 833-875.

⁵⁰⁰ Nous remercions Monsieur Galinier pour cette suggestion.

⁵⁰¹ Voir à ce sujet DIFURIA 2008, p. 36.

⁵⁰² Un obélisque identique à celui-là, ainsi qu'une colonne à chapiteau corinthien surmonté d'une statue, figurent dans le paysage du tableau *Le Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, que le peintre peignit vers 1530, huile sur bois, 57,7 × 74,7 cm, Washington, National Gallery of Art, INV. 161.9.36 (ce tableau est proposé en annexe, **Annexe III. 2, p. 38**).

par une petite sphère métallique, posé sur une structure peu ample, de plan carré, composée de quatre colonnes corinthiennes soutenant un entablement, structure qui paraît inspirée de l'angle encore en place du pronaos du divin Vespasien au Forum romain. L'effet de cette association architecturale est insolite et le peintre a certainement ressenti le besoin de ne plus être tributaire de l'expérience romaniste de Gossaert (Maubeuge c. 1478-Anvers 1532) ou de Jan Scorel, en se rendant lui-même à Rome, « cette académie des peintres », en 1532.



FIG. 60 : Martin van Heemskerck, *La Vierge et l'Enfant devant un paysage* 1530.
(Bâle, Kunstmuseum Basel).

III. 2. 2. « Il dessina des ruines et des Antiquités qui se trouvent en grand nombre dans cette ville [...]. Ordinairement quand le temps était beau, il allait dessiner »⁵⁰³

Des témoignages de cette activité « ordinaire » du peintre durant son séjour romain⁵⁰⁴, ont résisté aux siècles et se trouvent désormais à Berlin sous la forme, comme cela a été dit, de deux albums : les *Skizzenbücher*⁵⁰⁵, qui furent vendus en 1879 et 1890 par l'architecte et collectionneur français Hippolyte Destailleur (1822-1893)⁵⁰⁶, à ce qui était alors le Königl. Kupferstichkabinett de Berlin. Le premier album est en grande partie constitué de dessins provenant d'un carnet de croquis dont Martin van Heemskerck se servit durant son séjour à Rome, utilisant la pierre noire, la sanguine, la plume et encre brune, parfois avec lavis⁵⁰⁷. À une époque indéterminée, les feuillets ont été détachés du carnet, découpés, « collés dans un ordre totalement différent, au point de séparer deux moitiés d'un dessin couvrant originellement deux pages du carnet »⁵⁰⁸. Christian Hülsen et Hermann Egger, qui étudièrent les deux albums⁵⁰⁹, se fondèrent sur le format, le type de papier, la couleur grisâtre du bord des pages et leurs deux coins arrondis, pour identifier cent trente-deux pages d'un carnet de croquis de Heemskerck. Ils attribuèrent également à l'artiste dix autres folios qui ne faisaient pas partie du carnet⁵¹⁰. Les quelques feuillets qui ont échappé au coup de ciseaux, et qui sont reconnaissables à la marque de la pliure centrale, permettent d'évaluer les dimensions du carnet : environ 20 × 15 cm, donc un objet maniable, transportable dans une poche.

La Vue du Forum Romain depuis le Capitole en direction du Palatin (Pl. 5, Pl. 5a et Pl. 5b), se présente sous deux états dans les collections du Kupferstichkabinett,

⁵⁰³ VAN MANDER 1604, p. 246r.

⁵⁰⁴ Arthur DiFuria situe le séjour romain du début de l'été 1532 jusqu'au printemps de 1536, si ce n'est plus tard, en 1537, date de la première mention du retour du peintre aux Pays-Bas (DIFURIA 2008, p. 45, note 102).

⁵⁰⁵ « Deux albums du XVIII^e siècle contenant en tout cent soixante-douze folios de dessins, datant majoritairement du deuxième quart du XVI^e siècle et exécutés à Rome. [...] Presque tous les folios du premier album ont des dessins au recto et au verso » (VELDMAN 1977, p. 106).

⁵⁰⁶ GEFFROY 1890, p. 153.

⁵⁰⁷ VELDMAN 1977, p. 106. Le deuxième album contient également un certain nombre de dessins exécutés par Heemskerck.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Les deux chercheurs publièrent en 1913 et 1916 les résultats de leurs travaux dans deux volumes, un volume par album, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*

⁵¹⁰ *Ibidem*.

Staatliche Museen de Berlin. Cette *Vue* occupait deux pages consécutives du carnet de croquis de l'artiste (Pl. 5a et Pl. 5b) ; lors du découpage du carnet, elles furent séparées mais sur la page originellement à gauche (Pl. 5a), la continuation du dessin se lit facilement. Afin que les deux pages aient la même dimension (23,6 × 27,7 cm), une bande de papier d'environ 5 cm de large a été collée tout le long du bord supérieur de la page de gauche (Pl. 5a), dissimulant une petite partie de l'entablement ruiné du temple de Vespasien. Le deuxième état de cette *Vue* est le dessin entier (Pl. 5), repris si fidèlement des deux pages du carnet qu'il semble avoir été décalqué ; Heemskerck a signé et daté (1535) ce nouveau dessin dont les lignes et les ombres sont plus marquées que sur les pages originelles (Pl. 5a et Pl. 5b).

Le centre de cette œuvre est magistralement occupé dans toute sa hauteur, par les vestiges de l'angle du pronaos du temple du divin Vespasien, trois colonnes corinthiennes qui soutiennent encore une portion réduite de l'entablement. À en juger par la proximité qu'a le spectateur de ces colonnes, Heemskerck se serait tenu devant les arcades soutenant le *Tabularium*⁵¹¹. Un dessin préparatoire à la gravure d'Étienne Dupérac⁵¹² (FIG. 61), permet de situer le secteur où Heemskerck s'était placé, sans doute un peu à droite des deux personnages debout au pied du *Tabularium*, qui, de leur bras tendu, désignent les trois colonnes du temple de Vespasien.

⁵¹¹ HÜLSEN ET EGGER 1913, I. 54, cités dans KARMON 2011, p. 205.

⁵¹² Le *Codex Resta (Libro d'Arabeschi)* conservé à Palerme, contient deux cent quatre-vingt-douze dessins et quinze estampes, collectionnés par le Padre Sebastiano Resta (Milan 1635-Rome 1714). Le collectionneur a conservé les dix-sept calques de la série des *Vestigi delle Antichità di Roma* d'Étienne Dupérac.

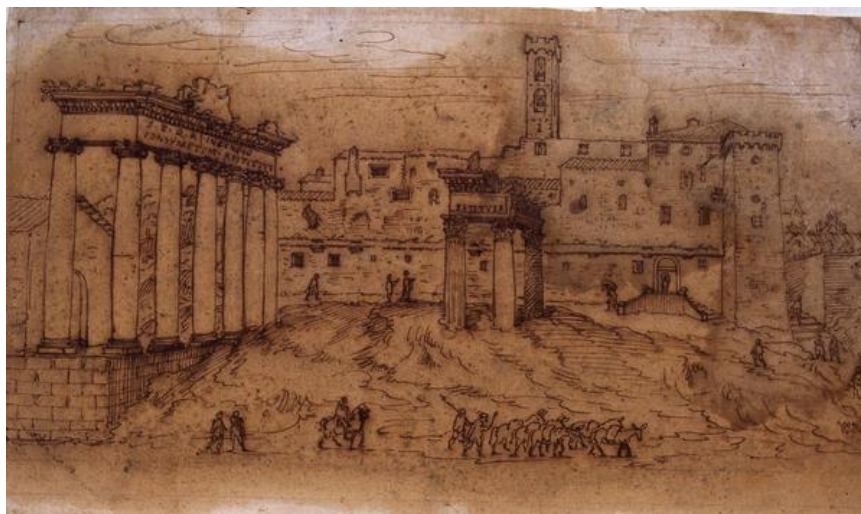


FIG. 61 : Étienne Dupérac, *Foro romano con il Campidoglio* (avant 1575).
Codex Resta (Libro d'Arabeschi, Padre Sebastiano Resta) n. p.
 (Palerme, Biblioteca Comunale).

Ces trois colonnes, dont les bases et la partie inférieure des fûts sont ensevelies, émergent de la masse des colluvions, bien visibles le long du bord inférieur du dessin. Heemskerck avait choisi avec précision ce point de vue qui lui permettait d'inclure dans son champ de vision la colonne de Phocas, les vestiges du temple de Castor et Pollux et, au loin, la silhouette du Colisée. Entre les vestiges du temple flavien et la colonnade ionique du temple de Saturne, une belle échappée permet d'englober le trajet de la *Via Sacra*, depuis l'arc de Septime Sévère, dominant de son élégante architecture ouvragée les modestes constructions médiévales et modernes visibles alentour, jusqu'à l'arc de Titus encore encombré de la gangue de murailles médiévales. La ligne d'horizon de la ville se profile sur un ciel sans nuages et sans oiseaux, qui occupe la moitié de l'œuvre, donnant ainsi plus de majesté aux vestiges des deux temples qui s'élèvent au premier plan. La précision dans la configuration topographique du lieu et de ses édifices est remarquable, si bien qu'elle donne à l'œuvre une dimension historique et archéologique.

Sous la signature de l'artiste, mise en évidence sur le mur latéral de la petite église médiévale des Saints-Serge-et-Bacchus⁵¹³, la date de 1535 revêt un intérêt particulier à

⁵¹³ Cette église, mentionnée dans l'*Itinéraire d'Einsiedeln*, échappa aux démolitions de 1536 mais fut détruite en 1562 sur ordre de Pie IV (KARMON 2011, p. 205 qui cite HÜLSEN 1927, p. 461-462).

plus d'un titre. Heemskerck a alors passé plus de deux ans à Rome, suffisamment pour constater que les ruines antiques sont considérées comme une carrière inépuisable, livrant sans fin des matériaux de grande qualité pour la construction, ou le four à chaux. Peut-être l'artiste n'a-t-il pas entièrement partagé « l'immense peine que la destruction des vestiges causait à Raphaël »⁵¹⁴, néanmoins il n'a pu que percevoir l'urgence qu'il y avait à faire connaître ce qui était encore en place, avant qu'il ne soit trop tard. Le dessin du *Forum romain* contient donc une dimension archéologique dont il y a tout lieu de penser que le peintre avait parfaitement conscience.

En cette année 1535, une autre urgence, celle de montrer ce qui allait incessamment disparaître, a pu motiver l'artiste car aux destructions qui pourraient être qualifiées d'habituelles, pour alimenter en matériaux de valeur les divers chantiers en cours, dont celui de Saint-Pierre, s'ajoutèrent en effet les démolitions induites par la préparation de l'entrée triomphale de Charles Quint de retour de Tunis. Peu d'éléments objectifs permettent de dater au mois près cette vue du Forum romain. À l'exception de quelques touffes d'herbe sur l'entablement du temple de Saturne, la végétation, constituée de buissons et arbustes, est reléguée à la périphérie du côté du Palatin. Du feuillage est bien visible, vague indication sur la saison de l'année. Si c'est l'été qui s'achève, alors la conquête de Tunis a eu lieu, Charles Quint est en route vers la Sicile et Naples, l'entrée triomphale⁵¹⁵ se profilerait donc, avec la perspective d'un aménagement urbain important comportant des démolitions, dont Rabelais rendit compte ainsi :

On a commencé en cette ville gros apparat, pour le [l'Empereur] recevoir : Et l'on a fait par le commandement du Pape un chemin nouveau, par lequel il doit entrer. Sçavoir est, de la porte Saint Sebastien, tirant au Champ-doly, *Templum pacis* & l'Amphi-Theatre ; Et le fait on passer, sous les Antiques Arcs Triomphaux, de Constantin, de Vespasian, & Titus, de Numetianus, & autres [...]. Pour lequel chemin dresser et égasler, on a démoly & abbatu plus de deux cens Maisons, & trois ou quatre Eglise ras terre. *Ce que plusieurs interpretent en mauvais présage. [...] Mais c'est pitié de voir la ruine des maisons qui ont esté demolies, & n'est fait payement, ni recompense aucune es Seigneurs d'icelles.*⁵¹⁶

⁵¹⁴ WEISS 1969, p. 98.

⁵¹⁵ L'entrée triomphale de Charles Quint à Rome eut lieu le 15 avril 1536.

⁵¹⁶ RABELAIS /SAINTE-MARTHE 1710, Lettre VIII, p. 20-21 (les italiques sont recopiées du texte originel). Cité en partie par D. Karmon qui signale que des propriétaires furent indemnisés par le pape (KARMON 2011, p. 107).

Au moment où Heemskerck dessine le *Forum romain*, les travaux de déblaiements préparatoires à l'entrée triomphale n'ont pas encore eu lieu : le sol du Forum est très bosselé, les baies de l'arc de Septime Sévère⁵¹⁷ sont encombrées jusqu'au tiers environ de leur hauteur, de sédiments et aussi d'objets entreposés là, tels des madriers ; les stylobates des colonnes de façade sont complètement recouverts de terre, et les ouvertures intérieures permettant la communication entre les passages des arcades sont obstruées jusqu'à l'arrachement de leur arc de voûte. L'arc lui-même porte encore à son sommet, du côté nord, une tour lignagère médiévale (FIG. 62), dont la silhouette grêle et l'architecture sommaire contrastent avec l'art déployé dans la construction et la décoration de l'édifice antique. Des moignons du crénelage associé à cette tour bordent encore l'attique⁵¹⁸, zébré de deux fissures profondes. Les antiques, tel *Marforio* mis à l'écart dans une encoignure non loin de l'arc de Septime Sévère, sont à l'abandon dans l'indifférence générale. Le *Forum romain* est devenu le *Campo vaccino*⁵¹⁹ : Heemskerck a représenté deux vaches à proximité de la statue de *Marforio*, et du bétail dans l'enclos et dans la grange situés à côté des vestiges du temple des Dioscures. Des ânes et des piétons lourdement chargés se dirigent vers la *Via di San Pietro in Carcere*, qui permet de regagner l'*abitato*⁵²⁰.

⁵¹⁷ Dans sa lettre, Rabelais nomme par erreur l'arc de Septime Sévère : « [l'arc] de Numetianus ». Richard Cooper corrige : « Rabelais se trompe en attribuant cet arc à un certain Numetianus ». (COOPER 1991, p. 282).

⁵¹⁸ R. Krautheimer signale que l'arc de Septime Sévère était surmonté de deux tours « sans doute bien antérieures à la première attestation en 1199 » (KRAUTHEIMER 1999, p. 811). La tour du côté nord, représentée par Heemskerck, est encore visible sur l'estampe d'Étienne Dupérac intitulée *Vestigi dell'arco di Settimio Severo quali fu d'opera composta [...]*, dans *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...]*, 1575, BnF, Réserve des livres rares, J- 3432. Étienne Dupérac a choisi de représenter la façade sud-est de l'arc sur laquelle le crénelage médiéval est mieux conservé (FIG. 62).

Le musée du Louvre conserve un dessin de Matthijs Bril le Jeune (1550-1583) qui représente également la façade est de l'arc de Septime Sévère, portant la tour et le crénelage. Inv. 20955r. (Voir : **Annexe III. 3, p. 39**).

⁵¹⁹ (« Le champ des vaches »).

⁵²⁰ D. Karmon caractérise ainsi l'*abitato* : *the most densely populated part of the postclassical city from the Castle Sant'Angelo to the Colonna Antoniana* (« la partie la plus densément peuplée de la ville postclassique, du Château Saint-Ange à la colonne Antonine »).



FIG. 62 : Étienne Du Pérac, *Vestigy dell'arco di Settimo Severo [...] I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...] da Stefano Du Perac Parisino* (Rome, 1575).

La longueur et la direction des ombres portées indiquent la fin de l'après-midi, instant de la journée où cette façade de l'arc reçoit la lumière frissante du soleil, qui sculpte les modénatures et les reliefs. C'est le moment qu'a choisi un artiste pour dessiner tout ou partie du monument antique le mieux conservé du Forum romain, construit au pied du Capitole, sur la *Via Sacra*, dernier arc de triomphe à être franchi lors d'un *Triumphus*, avant de monter au Capitole par le *clivus capitolinus*. Comme tous les personnages qui animent cette *Vue*, l'artiste au travail est de très petite taille, à peine perceptible, identifiable principalement grâce à sa position : il est assis à même le sol, un carnet sur ses genoux repliés (FIG. 63). Trois personnages sont debout près de lui, dont un qui se penche pour regarder la progression de son travail.

Cet artiste au travail, dont le champ de vision est tout entier occupé par l'arc de Septime Sévère, peut être lu comme une représentation spéculaire de Heemskerck, non visible quant à lui, qui dessine la vue du Forum que le spectateur a sous les yeux. Comme cela a déjà été suggéré à propos de l'artiste au travail représenté dans l'estampe de Vermeyen *L'Aqueduc de Ségovie*, le travail qui a produit l'œuvre d'art est rappelé ici, plutôt discrètement étant donnée la taille de l'artiste. Dans cet ensemble grandiose où les antiques, malgré l'état de délabrement de certains, absorbent l'attention du spectateur, Heemskerck a voulu que l'artiste au travail soit présent, mais l'a rendu à peine perceptible et anonyme pour témoigner à la fois de la difficulté inhérente à l'acte poétique dans ce

contexte tout particulièrement, et de l'humilité nécessaire pour l'entreprendre et le mener à bien.



FIG. 63 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum Romain depuis le Capitole en direction du Palatin*, (détail) 1535 (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen).

Seul, parmi tous les personnages représentés, à s'intéresser activement aux antiques, l'artiste n'est cependant pas esseulé. Trois hommes se sont arrêtés près de lui ; l'un d'eux échange un signe du bras avec un piéton qui, sous la baie centrale, se dirige dans leur direction, un autre se penche vers le dessinateur. Rien d'insolite dans cette saynète qui peut s'observer régulièrement quand un artiste est au travail à l'extérieur. Ces personnes pouvaient être des passants admiratifs, ou peut-être simplement curieux, des connaissances, ou même des collègues du peintre, à moins que – comme le suggère Monsieur Galinier – ces hommes ne soient occupés à estimer et anticiper les travaux de déblaiement nécessaires pour permettre le passage du cortège triomphal à venir, le long de la *Via sacra* et sous la baie centrale de l'arc de Septime Sévère⁵²¹. En 1535, Heemskerck n'était pas un dessinateur anonyme ; séjournant à Rome depuis plus de deux ans, le peintre était connu, et son talent reconnu puisqu'il œuvrait alors pour des commanditaires romains, et non des moindres. Ainsi, un des tableaux sur lesquels il travaillait cette année-là, le *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique*, devait rejoindre les collections du cardinal Pio da Carpi⁵²². La notoriété

⁵²¹ Nous remercions Monsieur Galinier pour cette suggestion (communication orale).

⁵²² Mentionné au chapitre II, ce tableau aux dimensions exceptionnelles (147 × 383,5 cm), daté deux fois (1535 et 1536), comporte un nombre impressionnant de monuments antiques ruinés ou intacts (Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 37656).

du peintre attirait sans doute des admirateurs et connaisseurs bien intentionnés, mais pouvait également attirer des prédateurs.

Van Mander rapporte comment un jour, pendant qu'il était sorti, Heemskerck fut victime d'un vol commis dans son logement par « un Italien de ses connaissances »⁵²³, qui découpa deux tableaux de leur châssis et s'empara aussi de ses dessins qu'il tenait dans un coffre⁵²⁴. S'approprier frauduleusement le travail d'artistes doués pour s'en servir de modèle, s'en inspirer ou procéder à la revente⁵²⁵ n'était pas une nouveauté : Pline relate comment Apelle, à peine arrivé à Rhodes où vivait Protogène, qu'il souhaitait rencontrer, se rendit incontinent à l'atelier du maître : *Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam picturae, anus una custodiebat*⁵²⁶. Concernant le début de l'époque moderne en Italie, Barbara Furlotti⁵²⁷ donne les exemples de victimes prestigieuses de vols, tels Ercole de' Roberti (c. 1450-1496), Giulio Romano (c. 1499-1546), Michel-Ange (1475-1564)⁵²⁸. La crainte de se voir dépouiller de dessins, cartons, projets, mais aussi d'« inventions », amena certains peintres à se défier même de leurs apprentis⁵²⁹. Federico Zuccaro documente graphiquement⁵³⁰ la façon dont le peintre Giovanni Pietro Condopulo, quand il consultait un dessin de Raphaël qu'il tenait caché dans un coffre, obligeait son apprenti, Taddeo Zuccaro (1529-1566), à détourner la tête afin qu'il ne vît rien de cette source possible d'inspiration, jalousement gardée par son maître⁵³¹. Ainsi, la

⁵²³ *Een Italiaen van zijn kennis* VAN MANDER 1604, p. 246r.

⁵²⁴ Van Mander ajoute que le peintre « très affligé », put cependant récupérer son bien mais, d'un naturel timide, redoutant des représailles du voleur, préféra rentrer aux Pays-Bas (*ibidem*).

⁵²⁵ Des collectionneurs manifestaient de l'intérêt pour les dessins d'artistes. Michel-Ange fut très sollicité : l'Arétin, par exemple, lui demanda (en vain) « un fragment de ces cartons que vous avez l'habitude de jeter au feu » (D'ANCONA 1966, p. 74).

⁵²⁶ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 19-20 (« Ce dernier était absent mais un tableau d'amples dimensions se trouvait sur le chevalet préparé pour la peinture, une vieille femme montait la garde »).

⁵²⁷ FURLOTTI 2012, p. 674-675.

⁵²⁸ *Ibidem*. L'auteur souligne que Michel-Ange fut « victime de plus d'un vol dans sa vie et put voir certaines idées qu'il avait jetées sur le papier, exécutées par d'autres peintres ». Le *Saint Sébastien* du *Polyptique Averoldi* (église Saint-Nazaire-et-Saint-Celse de Brescia, Lombardie), exécuté par Titien en 1520-1522, est vraisemblablement inspiré d'un dessin de l'*Esclave rebelle* (aujourd'hui au Louvre), soustrait à Michel-Ange (FURLOTTI 2012, p. 675, note 20 ; et SCHULZ 1998, p. 44, note 15).

⁵²⁹ La fresque de Raphaël représentant le prophète Isaïe, église Saint-Augustin de Rome, est un plagiat d'une des sybilles de la Sixtine. Le peintre avait été introduit quasiment frauduleusement dans la chapelle par son ami Bramante, qui en avait la clef, en l'absence de Michel-Ange (voir infra, volume I. 2, chapitre V, p. 414-415).

⁵³⁰ Voir volume I. 2, chapitre V, p. 381, FIG. 198, et **Annexe V. 8a p. 105**.

⁵³¹ FURLOTTI 2012, p. 674. Dessin de Raphaël ou d'après Raphaël.

présence des trois personnes à proximité du dessinateur peut-elle être le signe d'un comportement amical ou neutre, ou bien dissimuler des intentions malveillantes.

La représentation de ces trois personnages illustre également un autre passage de Van Mander : « Il [Heemskerck] ne perdit pas son temps à faire la grasse matinée ou à flemmarder avec les Néerlandais, à se saouler ou autre, mais se mit à copier nombre de choses, aussi bien d'après l'Antique que d'après les œuvres de Michel-Ange [...] »⁵³². Les trois comparses debout près de l'artiste pourraient être des compatriotes suggérant au dessinateur de se joindre à eux pour quelque rassemblement festif et arrosé ; le signe de la main serait alors adressé à quelque joyeux drille du groupe. Cette proposition, pour aussi attrayante qu'elle soit, n'intéresse visiblement pas l'artiste, qui ne tourne pas la tête vers la personne qui se penche vers lui, mais, le regard fixé sur le monument, continue ce qu'il a entrepris. La *virtus* de l'homme de l'art se manifeste ici par le choix qu'il fait de consacrer au travail le temps précieux – et limité – qu'il passe à Rome, sans relâchement, fuyant l'indolence.

L'artiste représenté ici dans l'humilité de l'anonymat, face à un monument antique impressionnant par ses dimensions, par la riche complexité de son décor et surtout par son histoire, n'est pas simplement en train d'ajouter à son carnet de croquis « des modèles qu'il pourra copier, adapter ou paraphraser chaque fois qu'il en éprouvera le besoin »⁵³³, il est également en mesure de mieux appréhender l'espace, de s'imprégner de l'esprit du lieu, de faire l'expérience unique de la proximité avec les antiques, d'en saisir l'organisation et les subtilités. L'artiste a aussi, grâce à son art, la capacité d'apporter un témoignage de ce qu'était devenu le Forum romain en 1535. Dépourvu du pouvoir politique de sauvegarder les vestiges antiques, il lui appartenait cependant d'en proposer une représentation fiable, aussi bien pour ses contemporains qui ne pouvaient visiter Rome, que pour la postérité. Démarche esthétique et archéologique d'hommes qui savaient qu'ils contribuaient à conserver les vestiges d'une civilisation brillante dont toutes les « leçons »⁵³⁴ n'avaient pas encore été apprises. Il convient d'ajouter ici que la

Federico Zuccaro (c. 1540-1609) a représenté cette scène dans une série illustrant les débuts difficiles de son frère aîné à Rome. Le dessin est conservé à Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 99.GA.6.7.

⁵³² VAN MANDER 1604, fol. 246r. Nous remercions Madame Jeanet Dekker de son aide pour cette traduction.

⁵³³ WEISS 1969, p. 180.

⁵³⁴ Voir chapitre II : *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*.

fréquentation et l'étude des antiques eurent pour Heemskerck une dimension supplémentaire, plus personnelle, que mettent en lumière les deux autoportraits dont il va être question maintenant.

III. 3. *Autoportrait devant les ruines du Colisée à Rome*⁵³⁵ : du Romaniste au notable de Haarlem.

III. 3. 1. Portrait de l'artiste en gentilhomme

Dans cet autoportrait peint en 1553 (Pl. 6), près de vingt ans après son séjour à Rome et son retour dans le Nord, Martin van Heemskerck s'est représenté en buste, visage de trois-quarts tourné vers le spectateur⁵³⁶. L'artiste est austèrement vêtu de noir avec pour seul ornement visible un étroit ruché blanc orné d'un picot délicat, qui dépasse du col montant du pourpoint taillé dans une belle étoffe, et fermé par de nombreux petits boutons de jais. La sévérité de la mise n'exclut pas un certain raffinement, voire un luxe discret, qui fait écho aux recommandations de Castiglione concernant ce qu'il entend « du vêtement ordinaire » : n'être extrême en aucune manière, « tendre plus vers le grave et le sérieux que vers le vain », être noir car, à son avis, « la couleur noire a meilleure grâce que toute autre ; et si toutefois elle n'est pas noire, au moins qu'elle tire sur le sombre ». Il convient de montrer dans sa mise « la sobriété qu'observe si bien la nation espagnole, parce que les choses extérieures souvent portent témoignage des choses intérieures »⁵³⁷. Le peintre est vêtu comme un gentilhomme, avec la dignité et la respectabilité requises par sa position sociale et par son art, un art qu'il revendique libéral.

⁵³⁵ Alors que la représentation de l'artiste au travail devant l'arc de Septime Sévère n'a pas, à notre connaissance, suscité de commentaire particulier – sa petite taille le rendant, il est vrai, peu repérable – l'*Autoportrait devant le Colisée*, bénéficie d'une célébrité qui ne se dément pas. Le tableau est régulièrement présenté dans des expositions, et la littérature le concernant est abondante. Nous verrons plus bas que cette œuvre a vraisemblablement appartenu à l'un des personnages les plus puissants de l'époque, Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586).

⁵³⁶ Ce parti pris n'est pas une exception : Raphaël s'est représenté ainsi, vêtu austèrement, buste de profil et visage de trois-quarts tourné vers le spectateur auquel il adresse un regard interpellatif plutôt triste (Raphaël, *Autoportrait*, Florence, Galerie des Offices, inv. 1706, voir **Annexe III. 4, p. 40**).

⁵³⁷ CASTIGLIONE 1585, p. 213.

Ce portrait exécuté avec sobriété s'inscrit dans les conventions de l'autoportrait établies à l'époque de la Renaissance, selon lesquelles « l'artiste se présente comme quelqu'un de sérieux, bien vêtu, rarement souriant, mais plus volontiers le front marqué des rides profondes de la concentration et de l'application »⁵³⁸. C'est d'ailleurs ainsi que sont représentés presque tous les artistes⁵³⁹ qui figurent dans le recueil *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*⁵⁴⁰. Un front marqué de la sorte donne à l'expression du visage « un air d'énergie intellectuelle »⁵⁴¹ ; Hans-Joachim Raupp y voit « un symbole de *contemplatio*, une association délibérée avec l'intellect »⁵⁴². En se représentant en buste coupé à mi-poitrine, bien au-dessus des mains, Heemskerck a choisi de ne pas faire figurer au premier plan du tableau « la main exercée qui donne forme à l'idée conçue par l'esprit », mais uniquement la tête, l'autre « instrument de l'artiste »⁵⁴³. L'intention du peintre est de mettre l'accent sur la dimension intellectuelle de son activité, où l'esprit l'emporte sur la maîtrise technique, indispensable certes mais insuffisante à elle seule, illustrant ainsi ce qu'affirmait Léonard de Vinci : *La pittura e cosa mentale*⁵⁴⁴.

⁵³⁸ Voir CARTWRIGHT 2007 qui cite VAN DE WETERING 1999, p. 16 : *The artist as a serious sort, well dressed, rarely smiling, but rather with the furrowed brow of diligent concentration.*

⁵³⁹ Voir Cornelis Vermeyen (chapitre I, p. 48, FIG. 10) et Frans Floris (FIG. 64).

⁵⁴⁰ Publié en 1572 par la veuve de Hieronymus Cock.

⁵⁴¹ DARWIN 1872, p. 222. L'auteur ajoute que, pour produire cet effet, le visage ne doit pas être affecté par d'autres signaux, comme dans le cas d'un homme de mauvaise humeur ou grincheux, ou d'une personne qui a longuement souffert, yeux battus et mâchoire tombante.

⁵⁴² RAUPP 1984, p. 120-123, cité par I. Cartwright, CARTWRIGHT 2007, p. 49.

⁵⁴³ Nous citons ici Joanna Woods Marsden : *the artist's two instruments, head and hand – the trained hand that mediates the idea born in the intellect* (WOODS MARSDEN 1998, p. 35). Quelques pages plus loin (p. 38) l'auteur fait ce commentaire *Heemskerck's huge intellect dominates the sky in a work in which the Colosseum, symbol of ancient Rome, is given special meaning as the artist's self-claimed attribute* (« L'ample intellect de Heemskerck domine le ciel dans une œuvre où le Colisée, symbole de la Rome antique, reçoit une signification particulière puisqu'il devient l'attribut autoproclamé de l'artiste »).

⁵⁴⁴ À propos de *La pittura e cosa mentale*, Bernard Lafargue fait ce commentaire « La célèbre saillie de Léonard dit le fond de la révolte, qui s'avère, *stricto sensu*, une révolution, une renaissance : la peinture est un art de l'esprit, à l'égal de la dialectique ; car peindre, c'est penser en couleurs et en lignes. Et penser, c'est non pas enluminer la Bible, mais penser par soi-même [...]. Être libre, comme Zeuxis, de dess(e)iner son idea, son monde, le monde ?, à partir de son propre fonds, de sa propre " sub-stance ", de sa " per-spective " » LAFARGUE 2004, p. 17.



FIG. 64 : Wolcxken Cock (éd.), *Francisco Floro Anverpiano Pictori*, 1572, *Pictorum aliquot celebrium, praecipuae Germaniae Inferioris effigies*, 22 (détail). (Londres, British Museum).

Loin de l'artiste anonyme et quasiment invisible dans la *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin* (Pl. 5), Heemskerck se présente ici au premier plan, bien reconnaissable, avec assurance et fierté dans cet autoportrait inspiré des bustes de médailles. Le procédé n'est pas nouveau depuis Leon Battista Alberti (1404-1472) qui conçut le premier autoportrait autonome d'un artiste (FIG. 65), inspiré des monnaies et camées romaines ; l'auteur s'est représenté de profil, coiffé à la Titus, une étoffe drapée autour du cou le nez droit, la mâchoire carrée, l'air austère, tel Jules César. En proposant que les intellectuels modernes, et pas uniquement les personnages puissants, aient droit à leur portrait coulé dans le bronze, Alberti revendiquait dignité et statut social élevé⁵⁴⁵. Pour compléter cet autoportrait à la fois inspiré de l'Antiquité et tout à fait innovant, Alberti a ajouté à son buste deux éléments qui signent son identité : ses initiales et son

⁵⁴⁵ Voir à ce sujet GRAFTON 2000, p. 101-108.

emblème, l'oeil ailé⁵⁴⁶. Comme Alberti, Martin van Heemskerck a indiqué son nom dans la légende du cartel, et sa distinction de Romaniste au travail devant le Colisée.



FIG. 65 : Leon Battista Alberti, *Autoportrait*, c. 1435.
(Washington, National Gallery of Art).

En 1553, Martin van Heemskerck pouvait être très satisfait du développement de sa carrière, ainsi que de la position enviable et en vue qui était la sienne au sein de la société haarlémoise. Artiste au talent reconnu et très apprécié, c'est à cette époque qu'il peignit de nombreux tableaux pour les églises et cloîtres de Delft. En 1550, il obtint une rente annuelle de cent *guilders* pour une *Adoration des mages* destinée à l'église Sainte-Agathe de Delft, et la même année il reçut trois cents *guilders* pour un tableau d'autel pour la *Oude Kerk* – Vieille église – de cette cité⁵⁴⁷. Le peintre était également un citoyen éminent de sa ville, un notable, qui avait été pendant l'année 1547 l'un des

⁵⁴⁶ « L'éloge de l'œil sera pendant toute la Renaissance un signe révélateur de l'influence néoplatonicienne » (CHASTEL 1996, p. 93). Alberti a fréquenté l'Académie de Ficin à Careggi. « Dieu est cet œil par lequel voient tous les yeux et, selon le mot d'Orphée l'œil qui voit tout en chaque objet, et véritablement aperçoit toutes choses en lui-même » (FICIN, *Opera*, p. 968, cité et traduit dans CHASTEL 1996, p. 93). Pour Ficin les hiéroglyphes sont très exactement « des idées platoniciennes rendues visibles », par un accord extraordinaire entre une certaine forme sensible et la notion absolue (*ibid.* p. 82).

⁵⁴⁷ Ces informations biographiques et les suivantes sont tirées de KÖHLER 2006, p. 198 (biographie de Martin van Heemskerck rédigée par Irene van Thiel-Stroman), et de VAN MANDER 1604, fol. 247r.

administrateurs de la Maison des Lépreux. En 1553, il devint marguillier, *Kerk-meester*, écrit Van Mander, de l'église Saint-Bavon, la plus grande église, *Grote Kerk*, de Haarlem, et il occupa cette fonction jusqu'en 1559, puis à nouveau de 1562 à 1572. Van Mander signale, non sans perfidie, que vers 1550, l'artiste avait épousé : « une vieille fille qui n'avait ni beauté ni esprit mais une belle dot ». Marytgen Gerritsdr, c'était son nom, fille de l'ancien bourgmestre Gerrit Adamsz, ouvrit à son mari les portes du patriciat local⁵⁴⁸. L'aisance financière dans laquelle se trouvait Heemskerck se doublait d'une généreuse attention aux autres. Ainsi, quelques années après leur mariage, n'ayant pas d'enfant, son épouse et lui prirent des dispositions notariales pour que les revenus annuels de deux lopins de terre puissent servir de dot à deux jeunes filles pauvres, à condition toutefois que leur mariage fût célébré sur la tombe des époux Van Heemskerck⁵⁴⁹.

Quasiment toute la moitié gauche de l'*Autoportrait* est occupée par le buste de l'artiste en gros plan, qui cache le coin inférieur gauche du cartouche peint en trompe-l'œil, fixé par des pastilles de cire rouge sur le tableau – dont on ne voit pas les bords – devant lequel l'artiste a choisi de se représenter. Ce détail du buste couvrant un coin du cartouche, indique au spectateur qu'il se trouve devant un tableau dans le tableau, l'autoportrait masquant en partie une œuvre antérieure peinte par Heemskerck lui-même, comme l'indique le nom de l'artiste écrit en toutes lettres dans la légende du cartouche. La date indiquée sur le cartouche, 1553, est complétée par l'âge du peintre indiquée en toutes lettres : *A/O Aetatis suae : LV*. Malgré ces données, Robert F. Chirico est d'avis que l'artiste porte trop beau pour un quinquagénaire, et suggère qu'il aurait plutôt l'âge qu'il avait à son retour de Rome⁵⁵⁰. Toutefois, il s'avère que le peintre s'est représenté à

⁵⁴⁸ FOLIN 2015, p. 24.

⁵⁴⁹ Il s'agissait bien là de la générosité de Martin puisque ces dispositions inhabituelles déplurent à l'épouse du peintre qui, après le décès de son mari, tenta, mais en vain, de les faire annuler. (KÖHLER 2006, p. 198).

Adriaan van der Willigen (1810-1876) précise : « D'après les croyances populaires un mariage célébré sur un tombeau procurait la paix à l'âme de celui qui y était enterré. C'est à ce préjugé qu'on doit attribuer la fondation de Heemskerck pour jeunes gens pauvres mais honnêtes qui se marieraient sur son tombeau » (VAN DER WILLIGEN, 1870, p. 349).

⁵⁵⁰ De l'avis de Robert F. Chirico, Heemskerck aurait alors symboliquement représenté une période particulière de sa vie avec un événement spécifique appartenant à cette époque (CHIRICO 1975, p. 21).

ce moment-là de sa vie (FIG. 66), en 1539-1543, donc peu d'années après son retour à Haarlem.



FIG. 66 : Martin van Heemskerck,
Polyptyque de Saint-Laurent (détail),
1539 et 1543.
(Suède, Linköping, cathédrale de Linköping).

Sur la face externe du volet droit du *Polyptyque de Saint-Laurent*, qu'il exécuta pour la Grande église Saint-Laurent d'Alkmaar⁵⁵¹, l'artiste s'est représenté parmi les hommes qui accompagnent saint Laurent en train de distribuer les biens de l'Église aux pauvres. Malgré son air soucieux, le visage ne porte pas les rides profondes qu'il aura en 1553, rides que d'ailleurs le peintre n'a pas cherché à atténuer.



FIG. 67 : Martin van Heemskerck,
Autoportrait devant le Colisée (détail), 1553.
(Cambridge, R. U., The Fitzwilliam Museum).

⁵⁵¹ L'œuvre de très grande taille (570 × 790 cm) est datée deux fois : 1539 (face interne) et 1543 (face externe). La ville d'Alkmaar devint protestante, et en 1581 le polyptyque fut vendu à Albart Nolleman qui le vendit au roi Johan III de Suède. Le souverain en fit don à la cathédrale de Linköping, où le retable se trouve toujours. Voir à ce sujet HEERMA VAN VOSS 2018, p. 11.

Dans l'*Autoportrait devant le Colisée*, l'artiste, qu'on imagine debout devant un de ses tableaux, en cache largement la moitié gauche, un paysage en friche parcouru par quelques personnes circulant sur les voies et sentiers de terre battue de cette zone inhabitée de Rome, le *disabitato*⁵⁵², qui entourait le Colisée. Par un trait d'humour en forme de rébus, le peintre souligne sa nouvelle stature acquise grâce à son séjour à Rome, à sa connaissance des antiques. Les personnages visibles à l'arrière-plan dans l'espace en jachère, sont rapidement esquissés à l'exception d'un seul qui se signale par sa mise colorée et bien détaillée, mais surtout par sa très grande taille (FIG. 67). La confrontation avec le tableau révèle qu'il s'agit bel et bien là d'une sorte de géant que le peintre a placé à proximité de son épaule, devenue soudain colossale par rapport à ce quidam, inversant ainsi malicieusement le *nanos gigantum humeris insidentes*⁵⁵³, puisque le voilà tout aussi « géant » que le colosse antique.

Les ruines imposantes de l'amphithéâtre flavien, colonisées par une végétation clairsemée, et investies par quelques personnages aux motivations incertaines⁵⁵⁴, dominant de leur masse la moitié droite de l'œuvre de Heemskerck. Représentant métonymiquement Rome, mais aussi l'art et la science inégalés des constructeurs de l'Antiquité, le Colisée fascine par sa masse, sa structure, son élévation, son mur extérieur tout en blocs de travertin charroyés à grand-peine depuis les carrières de Tivoli, ses espaces intérieurs, où la circulation est magistralement conçue, ses contrastes de lumière et d'ombre. Le souvenir prégnant de l'édifice apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Heemskerck : par exemple dans le tableau (FIG. 68) intitulé *Course de taureaux à l'antique dans le Colisée en ruines* (1552)⁵⁵⁵, dans les estampes *Les Dangers de l'ambition humaine* (1549)⁵⁵⁶, le *Paysage avec saint Jérôme et le dieu Tibre* (FIG. 69)⁵⁵⁷, *Élisée recevant le manteau d'Élie* (FIG. 70)⁵⁵⁸, et *Le Colisée* dans la série intitulée *Octo Mundi Miracula*⁵⁵⁹.

⁵⁵² Pour la description du *disabitato* autour du Colisée, voir KARMON 2011, p. 47.

⁵⁵³ « Des nains assis sur les épaules de géants » (voir chapitre I, p. 60-61).

⁵⁵⁴ Les ruines étaient parcourues par des visiteurs mais aussi par des personnages interlopes, dont il sera fait mention au chapitre IV, p. 288.

⁵⁵⁵ Lille, Palais des beaux-arts, huile sur bois, 73,5 × 121 cm. Inv. P819.

⁵⁵⁶ Gravé par Dirk Volkertsz, signé et daté 1549.

⁵⁵⁷ Gravé par Hieronymus Cock, signé et daté 1552, Université de Liège, Inv. 11349.

⁵⁵⁸ Signé *Martinus Heemskerck Inventor, PGalle Fecit, 1571* (voir VELDMAN 1993, p. 122).

⁵⁵⁹ Dans cette série, le Colisée est considéré comme la huitième merveille du monde, citation de l'épigramme du poète Martial intitulée *In Amphitheatrum Caesaris*, qui ouvre le *Livre des*



FIG. 68 : Martin van Heemskerck, *Course de taureaux dans le Colisée*, 1552.
(Lille, Musée des Beaux-Arts).



FIG. 69 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck,
Paysage avec Élisée recevant le manteau d'Élie, 1571.
(Amsterdam, Rijksmuseum).



FIG. 70 : Hieronymus Cock, d'après Martin van Heemskerck,
Paysage de ruines avec saint Jérôme pénitent (1552).
 (Amsterdam, Rijksmuseum).

Dans ces œuvres, le monument antique, quoique bien identifiable, est dans un triste état de ruine avancée qui ne correspond pas à l'aspect qu'il avait dans les années 1530⁵⁶⁰. Pourtant lors de son séjour à Rome, l'artiste avait vu et dessiné le Colisée aussi bien de très près que de loin, comme en témoignent les dessins⁵⁶¹ des albums conservés à Berlin. Dans le contexte érémitique (Saint Jérôme) ou vétérotestamentaire (*2 Rois 2 : 11-13, Enlèvement d'Élie*), la décrépitude du monument paradigmatique de l'Antiquité pourrait être entendue comme une métaphore de la ruine de l'ancienne religion polythéiste ; cependant, le point commun de ces divers exemples dans lesquels l'édifice est réduit à un demi-cercle autour de l'arène centrale, est la possibilité pour l'artiste de représenter à l'extrémité gauche de l'ouvrage, une vue tout à fait remarquable et originale du Colisée, dans laquelle l'organisation interne complexe et magistrale des couloirs de circulation est révélée par l'écroulement d'un section de la partie annulaire. Le monument est vu, pour ainsi dire, en coupe verticale. Martin van Heemskerck s'est inspiré du dessin qu'il en a fait lors de son séjour à Rome (FIG. 71), moment poétique important pour lui,

⁵⁶⁰ Ni actuellement d'ailleurs.

⁵⁶¹ Nous citerons neuf dessins du Colisée dans l'ordre proposé par le site bpk BILDAGENTUR : *Le Colisée vu de l'ouest*, Album II, 79 D 2a, fol. 94v ; *Vue à l'intérieur du Colisée*, Album II, 79 D 2a, fol. 71r ; *Dans le Colisée*, Album II, 79 D 2a, fol. 59v ; *L'extrémité nord-ouest de la partie extérieure du Colisée*, Album I, 79 D 2, fol. 69v ; *Le Colisée vu du côté occidental*, Album II, 79 D 2 a, fol. 47r ; *Le Colisée*, Album I, 79 D 2, fol. 70r ; *Intérieur du Colisée vu par un vomitoire*, Album I, 79 D 2, fol.3r ; *Vue depuis le Capitole en direction du Colisée*, Album I, 79 D 2, fol. 11r.

qu'il reproduit exactement dans le tableau *Autoportrait devant le Colisée*, comme l'indique le dessin en cours de réalisation (FIG. 72).



FIG. 71 : Martin van Heemskerck,
Extrémité nord-ouest de la partie annulaire extérieure du Colisée, 1532-1536.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).



FIG. 72 : Martin van Heemskerck,
Autoportrait devant le Colisée (détail) 1553.
 (Cambridge, R. U., The Fitzwilliam Museum).

Le temps et les événements ont malmené le colosse de pierre dont on voit maintenant les entrailles. Sans doute Martin van Heemskerck, dont le visage a lui aussi été marqué par le temps, a-t-il voulu évoquer, comme son collègue Hermannus Posthumus, le « Temps rongeur des choses »⁵⁶², qui n'épargne rien ni personne. Le tableau se présenterait alors comme une *vanitas*⁵⁶³, un *memento mori* exposant le caractère transitoire des choses, l'instabilité de la Fortune, les ravages du temps et l'implacabilité de la vieillesse, sœur de la décrépitude. Au demeurant, le regard interpellatif que l'artiste au premier plan lance au spectateur n'est pas dépourvu d'une teinte de mélancolie. Ce qui domine cependant est le sentiment justifié de fierté du

⁵⁶² *Tempus edax rerum* (OVIDE, *Les Métamorphoses*, 15, 234).

⁵⁶³ Bernard Beck, par exemple, commente ainsi l'œuvre : « Il ne faut pas y lire seulement une allusion au séjour romain de l'artiste, fier de sa culture humaniste, mais aussi une *vanitas*, un symbole de la chute de la Rome antique, autrefois si puissante, une image aussi de l'inéluctable pouvoir de la mort. Le peintre nous transmet à la fois sa propre image et ce qui reste du passé, représenté par le Colisée » (BECK 2000, p. 41).

Cités par Arthur J. DiFuria (DIFURIA 2009, note 7, p. 104), Rainald Grosshans et Josua Bruyn sont aussi d'avis qu'il s'agit d'une *vanitas*. (Rainald GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck, Die Gemälde*, Berlin, 1980, cat. 79 ; Josua BRUYN, « Old and new elements in 16th-century imagery », *Oud Holland*, vol. 102, n° 2 1988, p. 90-113).

Romaniste devant le fruit de son travail, cette vue architecturale du Colisée qu'il ne doit à personne d'autre que lui-même.

III. 3. 2. L'artiste au travail jambes croisées.

L'artiste au travail devant le Colisée (FIG. 72) s'est installé un peu en hauteur face à la section méridionale de l'édifice au mur extérieur effondré, là où l'herbe rase recouvre les sédiments accumulés sur les fragments architectoniques tombés à terre. D'ailleurs, quelques blocs affleurent encore çà et là, et c'est sur l'un d'eux, appareillé en tenon et cintré sur un côté, que s'est installé le dessinateur, carton à dessin sur les genoux, tenant à la main gauche cet objet à la fois encrier et étui à plumes déjà observé dans la main de Vermeyen (FIG. 12). Le spectateur peut voir le dessin en cours de réalisation, directement à la plume, sur une feuille de grandes dimensions posée sur un support rigide ; le peintre n'est donc pas en train d'enrichir le carnet de croquis dont il a été question plus haut, mais s'emploie à un projet différent, plus conséquent, peut-être destiné à la vente, les admirateurs de ce monument prestigieux ne manquant pas, et le talent de l'artiste connu.

L'artiste au travail est coiffé d'un chapeau à calotte ronde et bord ondulé. Il est enveloppé d'une ample cape noire qui ne découvre que ses jambes et ses avant-bras, assez cependant pour constater que cet homme jeune encore, moustachu et barbu, est élégamment vêtu d'un pourpoint rouge et de bas de couleur assortie. Une collerette et des manchettes blanches agrémentent cette mise. L'opulence et l'ampleur de la cape sont soulignées par le soin avec lequel la cape a été étalée sur le siège de fortune. L'artiste est assis, une jambe passée sur l'autre, pied droit pointant vers le *cartellino*, si bien que le spectateur peut se demander si l'identité inscrite sur le cartouche situé entre les deux personnages ne s'applique pas aussi bien à l'homme en buste qu'à l'artiste au travail. Heemskerck se serait donc représenté deux fois : tel qu'il était devenu en 1553, et tel qu'il se remémorait avoir été, vingt ans plus tôt, quand il dessinait les antiques et en particulier le Colisée. Le pied tendu en manière de fléchage vers le *cartellino* indiquerait donc au spectateur, dans un souci de véridicité, que c'est bel et bien de lui qu'il s'agit.



FIG. 73 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait devant le Colisée*, 1553.
(Cambridge, RU, Fitzwilliam Museum).

La distance qui sépare l'artiste de l'artisan, au statut dévalorisant, est manifeste dans la façon dont le dessinateur est vêtu, avec la recherche et l'élégance d'un gentilhomme qui fréquente les palais des cardinaux ; cette distance s'exprime également dans l'attitude déagée, dos bien droit, une jambe passée sur l'autre. Cette position jambes croisées, et sa signification, sont déjà bien repérées dès l'Antiquité⁵⁶⁴. Le motif est utilisé, par exemple, pour la représentation de l'*Ambassade auprès d'Achille* (FIG. 74) dans laquelle le peintre met magistralement en scène, face à face, Achille entortillé dans son himation et sa rancœur, et Ulysse, visiblement à l'aise, assis jambes croisées⁵⁶⁵, dans la position de celui dont le corps est au repos mais dont l'esprit travaille intensément, car l'homme « expert en ruses de tout genre autant qu'en subtils pensers »⁵⁶⁶, doit trouver les arguments qui persuaderont Achille de retourner au combat. À la même époque (480-470 avant J.-C.), sur une kylix à figures rouges conservée au Vatican (FIG. 75), Œdipe face au Sphinx est représenté assis, jambes croisées, signe « convenu » d'une activité mentale

⁵⁶⁴ Les vases cités n'étaient pas connus à l'époque de Martin van Heemskerck. Ce qui nous intéresse ici, c'est la signification donnée à cette position dès le V^e siècle av. J.-C.

⁵⁶⁵ Voir au sujet de la représentation d'Ulysse assis jambes croisées, Elizabeth Langridge-Noti qui explore ce qu'elle nomme *a formulaic visual vocabulary* (« un vocabulaire visuel convenu ») (LANGRIDGE-NOTI 2009, p. 125, 130 et 133, note 52). Nous remercions Madame Cécile Jubier-Galinier qui nous a signalé cette communication.

⁵⁶⁶ *Iliade*, iii, 191 *sq.*, c'est Hélène qui décrit ainsi Ulysse.

intense alors qu'il mobilise toutes ses capacités intellectuelles pour trouver la réponse qui décidera de sa vie ou de sa mort.



FIG. 74 : Peintre de Triptolème, *Ambassade auprès d'Achille*, 480/470 av. J. -C. (Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig).

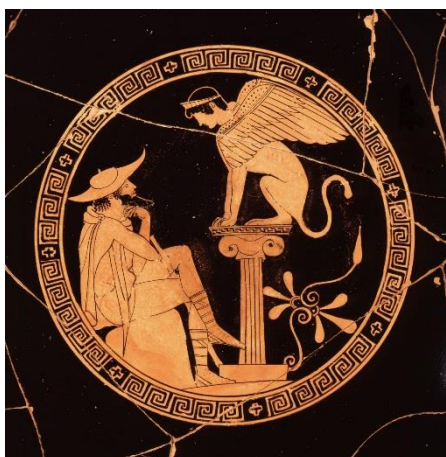


FIG. 75 : Peintre d'Œdipe, *Œdipe et la Sphinge*, Kylix à figures rouges, 480-470. (Rome, Vatican, Musée Grégorien Étrusque).

Lors des fouilles de la *Casa dell'Imperatrice di Russia*, à Pompéi, une fresque représentant une peintresse au travail (FIG. 76) fut mise au jour ; palette en main, cette dame apporte les touches finales au tableau qu'elle peint, posé sur une table et tenu par une aide. Une autre dame, assise derrière elle, observe attentivement l'œuvre. L'artiste a les jambes croisées – le dessin de Giuseppe Abbate⁵⁶⁷ le montre nettement (FIG. 77) – et

⁵⁶⁷ Giuseppe Abbate (?-1877) participa au chantier des fouilles de Pompéi de 1854 à 1862 ; il occupa la charge de *Primo disegnatore dei Reali Scavi di Pompei* (« Premier dessinateur des Fouilles Royales de Pompéi »), de 1854 à 1862 (GARCIA Y GARCIA 2012, Lettera A, p. 2).

son visage empreint de la plus grande attention alors qu'elle ajoute un titre ou une légende, indique toute la concentration et l'activité intellectuelle nécessaires.



FIG.76 : *Peintresse*, fresque de la *Casa dell'Imperatrice di Russia*, Pompei (I^{er} siècle).
(Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli).



FIG. 77 : Giuseppe Abbate, dessin de la fresque 9017, *Peintresse*, (c. 1854-1862).
(Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

À l'époque médiévale, le motif des jambes croisées est, selon Pierre Georgel, principalement réservé « aux Apôtres, Évangélistes, évêques, et aux princes, juges et dignitaires siégeant, supposés plongés dans la méditation »⁵⁶⁸. Sculptés dans le deuxième quart du XIII^e siècle, Hérode, au tympan du Portail de la Vierge, bras nord du transept de Notre-Dame de Paris (FIG. 78) et Pilate, dans l'épisode « *Pilate et la Servante* » du jubé de la cathédrale de Bourges (FIG. 79), sont représentés tous deux jambes croisées, « motif conventionnel »⁵⁶⁹, position de l'*otium sapientis*, qui indique l'inactivité de l'intellectuel physiquement au repos alors qu'il est mentalement dans un état d'intense activité. Cette position n'était toutefois pas limitée aux personnages mentionnés par P. Georgel, comme le montre l'illustration figurant dans le *Reiner Musterbuch*⁵⁷⁰ (vers 1208-1213), folio 2 verso (FIG. 80). Sous un arc en plein cintre retombant sur les chapiteaux ouvragés de deux colonnes, deux personnages sont assis face à face, celui de gauche, penché sur un pupitre, besogne à des tâches d'écriture, tandis que la personne qui lui fait face est un artiste

⁵⁶⁸ GEORGEL 1987, p. 40-41.

⁵⁶⁹ JOUBERT 1979, p. 347 et 352.

⁵⁷⁰ « Livre de modèles » conservé à Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, *Codex Vindobonensis Palatinus* 507.

occupé à peindre une figure féminine ; l'environnement architectural laisse penser qu'il s'agit d'une sainte, et les fleurs qu'elle tient dans les mains suggèrent sainte Dorothee, dont elles sont l'attribut habituel. À la différence du copiste, l'artiste a les jambes croisées, indication explicite de la dimension intellectuelle de son activité de création, indissociable de l'idée, de l'*inventio*. Presque trois siècles avant Léonard de Vinci, l'auteur (anonyme) de cette page, affirmait sans ambages que la peinture était un art libéral.



FIG. 78 : Notre-Dame de Paris, *Tympan du Portail du Cloître*, bras nord du transept (détail), c. 1250 (Paris, cathédrale Notre-Dame).



FIG. 79 : Jubé de Bourges (détail), *Pilate et la Servante*, c. 1237. (Bourges, cathédrale Saint-Étienne).

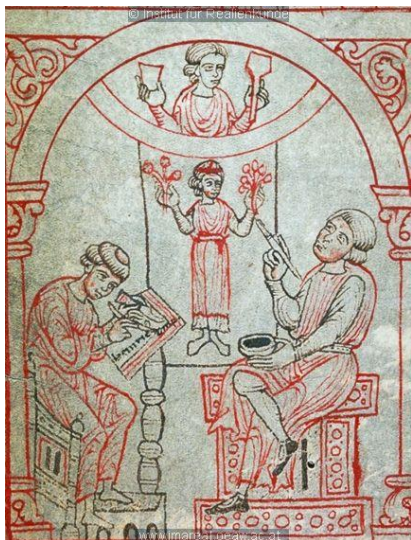


FIG. 80 : Reiner Musterbuch (détail),
Le peintre et le copiste, 1208-1213.
 (Vienne, Bibliothèque nationale).

Contemporain de Martin van Heemskerck, Dosso Dossi (1489-1542), dans le tableau *Jupiter, Mercure et la Vertu* (c. 1523-1524)⁵⁷¹ (FIG. 81), a représenté un artiste, et non des moindres puisqu'il s'agit de Jupiter en personne, reconnaissable à son attribut, le foudre posé à ses pieds. Assis, jambes croisées, accompagné de Mercure⁵⁷², il peint des papillons, qui sont « une image de l'âme »⁵⁷³. Andrée Hayum fait remarquer que Dosso a représenté un peintre qui œuvre sans modèle, qui crée *ex nihilo*, suggérant ainsi que « l'éphémère papillon est emblématique d'une invention conçue de l'imagination de l'artiste »⁵⁷⁴. Le motif des jambes croisées souligne l'activité abstraite de l'esprit de l'artiste au travail.

⁵⁷¹ Aussi intitulé *Jupiter peignant des papillons*.

⁵⁷² Association recommandée par Marsile Ficin (Figline Valdarno 1433-Careggi 1499) « il faut associer Jupiter et Mercure » (voir CHASTEL 1996, p. 10). Nous reviendrons au chapitre V sur cet aspect du néoplatonisme.

⁵⁷³ POMMIER 2007, p. 18. Voir aussi CHASTEL 1987, p. 14.

⁵⁷⁴ Andrée Hayum citée dans CREȚIU 2006, p. 163 : *The use of the ephemeral butterfly is emblematic : a figment of the artist's imagination*.



FIG. 81 : Dosso Dossi, *Jupiter, Mercure et la Vertu*, c. 1523-1524.
(Cracovie, Château royal du Wawel).

La position jambes croisées de l'artiste au travail devant le Colisée, signale que l'activité en cours n'est pas uniquement graphique, et souligne toute la dimension intellectuelle contenue dans l'apprentissage des leçons des « merveilleuses reliques antiques », sans lesquelles le peintre ne pourrait atteindre « quelque résultat important »⁵⁷⁵. Heemskerck propose un raccourci entre d'une part l'artiste reconnu et prisé qu'il est devenu, et d'autre part ses années romaines, période de formation irremplaçable au contact des vestiges de l'Antiquité dont il apprit la « leçon », au contact également des artistes romains les plus en vue de l'époque, familiers des antiques, et aussi des humanistes néoplatoniciens⁵⁷⁶. Par la représentation proéminente du Colisée, le peintre indique de façon évidente que ce sont avant tout les antiques qui s'avèrent formateurs, ou tout au moins que ce furent les antiques qui eurent ce rôle primordial pour lui. Car, bien que dégradées par le Temps, les aléas de la Fortune, l'impéritie et l'appât du gain des hommes, les ruines n'en demeurent pas moins les témoins de la grandeur de Rome ; le peintre est là pour en rendre compte et arrêter, quoique fugacement, le temps d'un tableau, les ravages destructeurs.

⁵⁷⁵ Nous reprenons ici une partie de la citation de Francisco de Holanda (voir chapitre II, p. 127, note 343).

⁵⁷⁶ Nous verrons plus bas comment l'artiste cite l'*Hypnerotomachia Poliphili*, œuvre s'inscrivant dans « la triple tradition scolastique, rhétorique et néoplatonicienne » (JEANNIN CORBIN 2008 n. p.).

Le buste qui occupe fièrement toute la partie gauche de l'œuvre, montre combien le travail effectué lors du séjour romain a été fructueux. Ce faisant, il raille les critiques auxquelles il eut à faire face à son retour de Rome :

Heemskerck de retour dans sa patrie avait modifié sa précédente manière de peindre d'après Schoorel : cependant, de l'avis des meilleurs peintres, il ne l'avait pas améliorée, excepté dans le traitement de la lumière qui était moins anguleux, moins abrupt. Il lui fut rapporté par un de ses garçons d'atelier, ce qui se disait, qu'il peignait mieux auparavant à la manière de Schoorel qu'ensuite depuis son retour de Rome, il répondit : « Fils, je ne savais pas alors ce que je faisais »⁵⁷⁷.

De son séjour à Rome, l'artiste ne ramena pas seulement « beaucoup de bons dessins et beaucoup d'argent »⁵⁷⁸, mais toute une culture, tout un savoir qui lui permirent d'acquérir le statut enviable dont il se montre, ici, particulièrement fier.

III. 3. 3. L'Autoportrait et la collection d'Antoine Perrenot de Granvelle.

Cet autoportrait de qualité (Pl. 6) faisait peut-être partie de ceux qui se trouvaient à Alkmaar, dans la maison de Jaques van de Heck, neveu de Heemskerck, tableaux réalisés à l'huile et à diverses époques de la vie du maître, et que Van Mander qualifie de « très agréables, plaisants, et bien exécutés »⁵⁷⁹. Il se pourrait également que cette œuvre très réussie, ait fait partie de la collection de peintures du cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (Besançon 1517-Madrid 1586), dont le rôle politique fut considérable puisqu'il occupa en 1550, après son père, Nicolas Perrenot de Granvelle (Ornans ? 1486-Augsbourg 1550), et à la mort de ce dernier, la fonction de premier conseiller d'État de Charles Quint⁵⁸⁰. Le cardinal, qui avait été l'élève de Pietro Bembo à l'université de Padoue, fut aussi protecteur des lettres, des sciences et surtout des arts ; sa collection

⁵⁷⁷ VAN MANDER 1604, fol. 245 v. Pour la traduction : KERRICH 1829, p. 7-8.

⁵⁷⁸ VAN MANDER 1604, fol. 246 r *veel goets gheteyckent en veel gelt*.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, fol. 247v : *seer heerlijck, aerlich, en wel gedaen*.

⁵⁸⁰ Les indications biographiques sont des citations de GAUTHIER 1902, p. 305-318.

Antoine Perrenot de Granvelle fut nommé évêque d'Arras à l'âge de vingt-deux ans, archevêque de Malines en 1559, puis cardinal en 1561.

Juan Carlos d'Amico qui cite l'évêque Pietro Bertano da Fano, nonce apostolique, dans une lettre au cardinal Farnèse en 1548, écrivait que l'empereur était en réalité le troisième homme dans la hiérarchie de la cour, Nicolas de Granvelle occupant la première place, l'évêque d'Arras, son fils, la deuxième (D'AMICO 1996, p. 192).

d'œuvres d'art était remarquable et marquée par « un intérêt très vif pour l'Antiquité classique, pour ses auteurs et les études qui traitent de cette période »⁵⁸¹. L'inventaire dressé après le décès en 1607 de l'héritier du cardinal, son neveu François Perrenot, comte de Cantecroix (1559-Prague 1607), donne un aperçu de la richesse des collections, de la bibliothèque et du mobilier du palais Granvelle de Besançon. Auguste Castan a recopié les deux cent soixante-quatre entrées de la section de cet inventaire, intitulée *Pourtraicts tant d'hommes que de femmes, peysages et aultres peintures, de l'haulteur et largeur qu'elles sont au pied romain*⁵⁸². Dans ce document se trouve le tableau de Martin van Heemskerck ainsi décrit :

Pourtraict, de Martin van Eemskerck, de la ruine d'un vieux Colisée, de sa main, d'haulteur d'un pied sept polces, large d'un pied treize polces, sa molure de nouhier, n° 125.

Arthur J. DiFuria⁵⁸³, citant C. Malcom Brown, « le premier qui fit remarquer que ces lignes ne décrivaient pas un portrait, mais "une représentation par [H]eemskerck, des ruines d'un vieux Colisée" », est d'avis que l'inventaire répertoriait là le tableau de Heemskerck (FIG. 68), intitulé *Course de taureaux dans le Colisée en ruine*⁵⁸⁴. La statue de Jupiter qui domine la scène serait une citation de la statue (FIG. 82)⁵⁸⁵ offerte en 1541 à Nicolas Perrenot de Granvelle par Marguerite d'Autriche, alors duchesse de Parme. Selon C. M. Brown : *It is not impossible that the picture was commissioned by Cardinal Antonio or his father for the express purpose of celebrating one of the more noted objects*

⁵⁸¹ DINARD 2009, § 32.

⁵⁸² CASTAN 1867, p. 109-139. La collection de la famille de Granvelle comptait, entre autres, des œuvres d'Arcimboldo, Bosch, Le Corrège, Cranach, Dürer, Floris, Goltzius, Holbein, Tintoret, Titien, pour ne citer que quelques artistes des plus connus.

⁵⁸³ DiFURIA 2009, p. 100-101 ; et BROWN 1979, p. 51.

⁵⁸⁴ Daté de 1552, Musée de Lille, inv. P. 189 (Fig. 68). L'estampe inspirée de ce tableau fut gravée par Hieronymus Cock, qu'Antoine de Granvelle a soutenu très activement dès la création des *Quatre Vents* (DiFURIA 2009, p. 100).

⁵⁸⁵ Cette statue, datée du II^e siècle après J. - C., fut découverte à Rome en 1525 ; Heemskerck a représenté cet événement, auquel il n'a pas assisté, au centre de son tableau *Vue de Rome avec le Bon Samaritain* (Haarlem, Frans Hals Museum, inv. : osl-142. Voir **Annexe III. 5a, p. 41**). Le pape Clément VII la fit placer *in vinea Mediceorum Romae* (BROWN 1979, p. 49), où Heemskerck la vit alors qu'elle gisait, rompue en deux parties à hauteur de la taille (Album I, 79 D 2, fol. 46r. Voir **Annexe III. 5b, p. 42**). Installée dans l'atrium du palais Granvelle à Besançon en 1546, offerte à Louis XIV en 1683, la statue, transformée en terme à une époque indéterminée, se trouve au musée du Louvre depuis 1798 : *Buste de divinité barbue, dit Jupiter de Versailles*, inv. MR 251.

*in the collection*⁵⁸⁶. Le tableau de Lille aurait donc été exécuté pour être agréable à l'évêque d'Arras, peut-être même à sa demande.

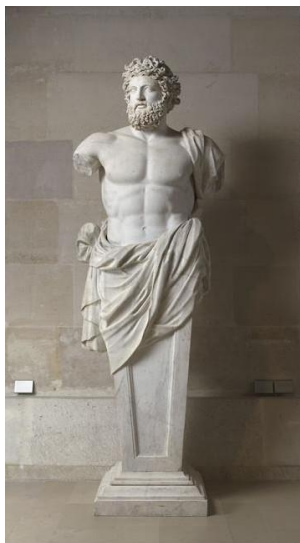


FIG. 82 : *Buste de divinité barbue, dit Jupiter de Versailles*, IIe siècle après J.- C. (buste). (Paris, Musée du Louvre).

L'hypothèse formulée par C. M. Brown, et reprise par A. DiFuria, semble quelque peu infirmée par une lecture attentive de l'inventaire. Tout d'abord l'intitulé même du document notarial cantonne l'utilisation du mot « pourtraict » aux représentations d'hommes et de femmes, non à la représentation d'édifices. Le tableau n° 20, par exemple, est décrit en ces termes : « Tour de Babilonne de Gilis Valkembroch »⁵⁸⁷, le mot « pourtraict » n'est pas employé par le rédacteur. D'autre part, aucun autre descriptif de monument de cet inventaire, ne comporte à la fois le nom du peintre et la mention « de sa main ». Enfin, et surtout, les dimensions indiquées pour le tableau de Heemskerck : « d'haulteur d'un pied sept polces, large d'un pied treize polces », ne correspondent pas à celles du tableau de Lille⁵⁸⁸ (73,7 × 121 cm) mais plutôt à celles de l'*Autoportrait*

⁵⁸⁶ (« Il n'est pas impossible que le tableau ait été commandé par le cardinal Antoine ou son père dans le but évident d'exalter une des pièces les plus célèbres de la collection ») (BROWN 1979, p. 51). C. M. Brown ajoute que Heemskerck a inclus ce *Jupiter*, dans d'autres œuvres. Par exemple le tableau *Momus critique les créations des dieux*, 1561. (Berlin, Staatliche Museen, Inv. 655) ; l'estampe gravée par Philips Galle d'après un dessin de Martin Heemskerck, huitième merveille de la série *Octo mundi miracula*, inscrite *AMPHITHEATRUM*, 1572 (Londres, British Museum, Inv. 1875, 0710. 2822).

⁵⁸⁷ CASTAN 1866, p. 111.

⁵⁸⁸ Et ce, même en attribuant au « pied de Besançon » la valeur de 0,3147 cm, qu'il avait à la Révolution (GUILHIERMOZ 1913, p. 292). Nous pensons que le « pied romain » indiqué dans l'inventaire était inférieur à 0,29 cm.

(42, 2 × 54 cm). Par ailleurs, la collection Granvelle comprenait d'autres autoportraits ou portraits d'artistes : ceux de Hans von Aachen (1552-1615), de Jérôme Bosch (1450-1516), de Peetrez Guertuerz (?), le double portrait de Raphaël et de Pordenone (1483-1520 et 1484-1539)⁵⁸⁹. L'*Autoportrait avec les ruines du Colisée à Rome* avait parfaitement sa place dans la riche collection de l'homme politique puissant⁵⁹⁰ qu'était alors l'évêque d'Arras, passionné d'œuvres d'art, authentique mécène et protecteur des artistes qu'il fréquentait assidûment⁵⁹¹. Il convient d'ajouter cependant qu'Antoine Perrenot de Granvelle, « chargé de forger l'image officielle de Charles Quint », était parfaitement conscient « des bénéfices que la propagande impériale pouvait tirer du maintien de bonnes relations avec le milieu culturel »⁵⁹². C'est dans ce contexte qu'A. DiFuria⁵⁹³ place la publication en 1556 par Hieronymus Cock – sans doute à l'initiative d'Antoine Perrenot de Granvelle – de la série *DIVI CAROLI. V. IMP. / OPT. MAX. VICTORIAE. EX / MVLTI PRAECIPVAE*, gravée par Dirck Volckertsz Coornhert d'après les dessins de Martin van Heemskerck.

Les contacts qu'Antoine Perrenot de Granvelle a pu avoir avec Heemskerck ne sont pas documentés. Cependant, Hieronymus Cock dont l'entreprise d'imprimerie a été soutenue dès l'origine par l'évêque d'Arras, a pu servir d'intermédiaire entre l'artiste et le premier conseiller de Charles Quint⁵⁹⁴. Un autre personnage a également pu jouer ce rôle ; il s'agit du cardinal Pio di Carpi (Carpi 1500-Rome 1564)⁵⁹⁵, qui entretint des relations épistolaires avec Antoine Perrenot de Granvelle. Cette correspondance révèle que le cardinal, connaissant le goût très vif de l'évêque d'Arras pour les pièces

⁵⁸⁹ « Le pourtraict de Hans von Achez fait de sa main » (n° 71, p. 116) ; « Pourtraict de Geronimus Bos » (n° 101, p. 120) ; « Pourtraict dudict Peetrez Guertuerz, fait de sa main et d'un frère » (n° 233, p. 135. Note 1, p. 134, A. Castan ajoute « Probablement Pieters (Ghérard), d'Amsterdam » ; « Le pourtraict de Rafael d'Urbain et dudict Perdonone, faictz sur toile » (n° 261 p. 138). Dans la note 4 de cette page, A. Castan s'interroge : « Serait-ce le double portrait qui est au Louvre [...] ? »).

⁵⁹⁰ En 1550 à la mort de son père, Antoine de Granvelle « prend en main la direction des affaires de l'état ; son pouvoir à la cour est énorme » (D'AMICO 1996, p. 192).

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 192-193.

⁵⁹² D'AMICO 1996, p. 194.

⁵⁹³ DIFURIA 2009, p. 103. La série des *Victoires de Charles Quint* fut publiée à l'occasion de l'abdication de l'empereur et dédiée à son successeur, Philippe II.

⁵⁹⁴ DIFURIA 2009, p. 100 et p. 103.

⁵⁹⁵ Rodolfo Pio di Carpi était le neveu d'Alberto III di Carpi (Carpi 1475-Paris 1531), lui-même neveu de Pic de la Mirandole qui avait veillé à son éducation, avec pour précepteur Alde Manuce.

d'antiquités, lui offrit « une tête de Socrate très rare »⁵⁹⁶ – présent particulièrement estimé des humanistes néoplatoniciens. Rodolfo Pio da Carpi, qui possédait plusieurs œuvres de Martin van Heemskerck, dont le *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique*⁵⁹⁷, a pu mentionner tout l'intérêt que méritait cet artiste, fin connaisseur des antiques qu'il était allé étudier à Rome. Il se peut également qu'Antoine Perrenot de Granvelle, précisément informé par ses agents de tout ce qui était imprimé dans l'empire⁵⁹⁸, n'ait eu besoin de personne pour apprécier le travail d'un artiste dont l'œuvre favorisait la diffusion dans le Nord de la connaissance des antiques.

L'importance qu'eurent pour Heemskerck ses années romaines, fut à nouveau mise en évidence dans le dessin – et l'estampe qui en fut gravée – de la page de titre de la série des *Iudaeae gentis clades*. Quinze ans après l'*Autoportrait*, l'expérience vécue à Rome n'avait rien perdu de sa force et vivifiait toujours l'activité créatrice de l'artiste, malgré le passage du temps et les violences de l'époque.

III. 4. Page de titre des *Iudaeae Gentis Clades* (1568) : Portrait de l'artiste en connaisseur des antiques

Dessinée par Martin van Heemskerck en 1568 (Pl. 7), l'œuvre fut gravée⁵⁹⁹ et mise sous presse par Philips Galle l'année suivante (Pl. 8) ; elle tient lieu de frontispice pour une série de vingt-deux estampes⁶⁰⁰ illustrant des désastres ayant frappé le peuple juif⁶⁰¹. Ces deux documents, le dessin et l'estampe, figuraient dans l'exposition *Les villes*

⁵⁹⁶ [...] *una testa di Socrate assai rara*. J. C. d'Amico mentionne cinq lettres du cardinal Rodolfo Pio da Carpi à l'évêque d'Arras (du mois d'août 1548 au mois de décembre 1550) (D'AMICO 1996, p. 224, note 98).

⁵⁹⁷ Voir Chapitre II, p. 145, FIG. 57.

⁵⁹⁸ D'AMICO 1996, p. 194.

⁵⁹⁹ Il n'y a rien de minorant dans le fait que ce dessin était destiné à être gravé. C'est ce que souligne Anja Eichler : « L'essor de la gravure et l'évolution conjointe de l'art européen permirent aux artistes de ne plus travailler uniquement sur commande, mais de concrétiser des idées artistiques inédites, nées des échanges avec les humanistes et les hommes de science » (EICHLER 2007, p. 100).

⁶⁰⁰ Ces *Inventiones Heemskerckianae* sont gravées d'après les dessins de Martin van Heemskerck.

⁶⁰¹ L'opuscule ne portait pas de titre, mais l'inscription sur le socle figurant dans le frontispice informait le lecteur que l'opuscule (*libellus*) qu'il avait entre les mains, exposait les désastres les plus mémorables du peuple juif (*memorabiliores Iudaeae gentis clades*), afin de servir d'exemple.

détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle, organisée par le Musée du Louvre et l'Institut national d'histoire de l'art, en partenariat avec la Bibliothèque royale de Belgique, du 13 novembre 2015 au 23 janvier 2016, à Paris. Dans cette exposition étaient présentées de nombreuses œuvres, livres illustrés, dessins et estampes, dont les vingt-deux planches de l'opuscule des *Iudaeae gentis clades*. Un catalogue au titre éponyme a été publié, sous la direction de Marco Folin et Monica Preti ; ces derniers, dans leur contribution intitulée *Les désastres du peuple juif de Maarten van Heemskerck : une œuvre polysémique*⁶⁰², explorent les différents niveaux de lecture qui se superposent dans cette œuvre relativement peu commentée.

III. 4. 1. Portrait de l'artiste en « autre Apelle de notre siècle ».

La page de titre de la série est presque exclusivement consacrée à la présentation de l'artiste, et très secondairement à celle du sujet traité. Le créateur, *inventor*, apparaît à cinq reprises : outre ses deux portraits, son nom est mentionné deux fois en toutes lettres *Martinus Heemskerck* et une fois par les initiales *M H* enlacées et entourées. L'œuvre est dominée par l'imposant piédestal cubique d'une colonne – laquelle n'est pas visible – dont la base est entourée d'une volumineuse couronne de lauriers, tout comme la colonne de Trajan ou celle de Marc-Aurèle à Rome. Afin de matérialiser le volume de ce piédestal, et d'en montrer deux faces, l'artiste en a situé une arête sur l'axe central du dessin. Présenté de profil alors que le visage est légèrement de trois-quarts, le buste « à la française » de Martin van Heemskerck⁶⁰³, est placé dans la niche quadrangulaire peu profonde, ménagée dans une face de ce piédestal ; cette niche se révèle toutefois trop exigüe pour accueillir confortablement la sculpture. Une simple feuille de papier

La mention *Inventiones Heemskerckianiae ex utroque testamento* fut ajoutée le long du bord supérieur du frontispice, pour la quatrième édition de l'opuscule en 1571 (FOLIN 2015, p. 26).

⁶⁰² FOLIN 2015.

⁶⁰³ Buste dépourvu de bras et coupé en demi-cercle à la poitrine. Selon I. Veldman, il s'agirait d'une copie de l'autoportrait du peintre tel qu'il figure sur le tableau de Cambridge. Dans la description qu'il fait de l'estampe, Thomas Kerrich note que ce buste est *colossal* et *of an enormous size in respect of the figures* (KERRICH 1829, p. 2 du catalogue).

sommairement fixée sur l'autre face visible, juste au-dessous du chiffre de Heemskerck, porte l'inscription suivante :

*Martinus Heemskerck.
Pictor, alter nostri
Saeculi Apelles, in
ventionum Pater ad
vium expressus.*⁶⁰⁴

Les arêtes du piédestal sont chanfreinées, gougées et ornées à leur extrémité supérieure de crânes de béliers aux cornes retournées et enroulées, auxquelles sont suspendues des guirlandes. Ce motif présente des similitudes avec le décor d'un stylobate de colonne, décrit et représenté dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (FIG. 83), dont Martin van Heemskerck a pu s'inspirer :

Aux angles d'iceux stylobates, spécialement au-dessous de leurs moulures, y avait des têtes de mouton sèches avec leurs cornes ridées et renversées, éssuelles pendaient plusieurs beaux festons ou faisceaux de verdure [...]⁶⁰⁵.

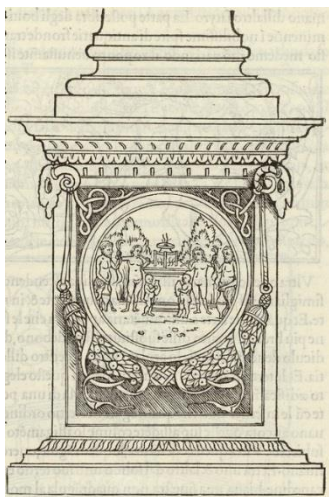


FIG. 83 : *Hypnerotomachia Poliphili*, n. p.
(Venise, 1499).

⁶⁰⁴ (« Martin Heemskerck. Peintre, le nouvel Apelle de notre temps, père de ces inventions dessinées d'après nature »).

⁶⁰⁵ Nous citons la traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, édition de 1994, p. 314. L'illustration est tirée de l'exemplaire de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, édition de 1499, que possède la BnF, exemplaire non paginé. L'ouvrage a été numérisé et mis en ligne. La page numérisée que nous citons porte l'indication « vue 357 ». Poliphile et Polia viennent de pénétrer à la suite de Cupidon, dans l'amphithéâtre de l'île de Cythérée.

Sur un dessin exécuté pendant le séjour à Rome de l'artiste, figure une base de candélabre ouvragée (FIG. 84), qui porte entre autres ornements dans sa partie supérieure une tête de mouton placée sur un angle ; ce motif a pu également être une source d'inspiration⁶⁰⁶.



FIG. 84 : Martin van Heemskerck, *Base de candélabre* (détail), 1532-1536.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

L'idée du bloc quadrangulaire, orné de « têtes de mouton sèches » et de « faisceaux de verdure », portant le buste de l'artiste sur une des faces visibles, et son chiffre sur l'autre, a été reprise quelques années plus tard par l'artiste aux multiples talents, Hugues Sambin (Gray c. 1520-Dijon 1601)⁶⁰⁷, en guise de signature, au pied de la représentation de la colonne triomphale dédiée au duc de Mayenne, gravée à l'occasion de la visite du duc que la ville de Dijon recevait en grande pompe.

L'estampe de 1582 (FIG. 85) porte l'inscription suivante : « Hugues Sambin, Architecte Dijonnais inventeur ».

⁶⁰⁶ Le motif de « têtes de mouton sèches » et de « faisceaux de verdure » a été repris par Lambert Sustris dans son tableau *Le Bain de Vénus* (ou *Femmes au bain dans des ruines antiques*), vers 1550-1553. Ce motif décore le socle d'un obélisque qui se dresse dans le paysage (proposé en annexe, **Annexe III. 6, p. 43-44**).

⁶⁰⁷ Pour la biographie d'Hugues Sambin, voir GIROUX 1980 et DIJON 1989, p. 9-10 (texte de Henri Giroux). Hugues Sambin, maître-menuisier, fut aussi ornemaniste, ingénieur, architecte, sculpteur, graveur (GIROUX 1980, p. 361).



FIG. 85 : Hugues Sambin,
Colonne en l'honneur du duc de Mayenne, 1582
(Cliché Inventaire de Bourgogne).

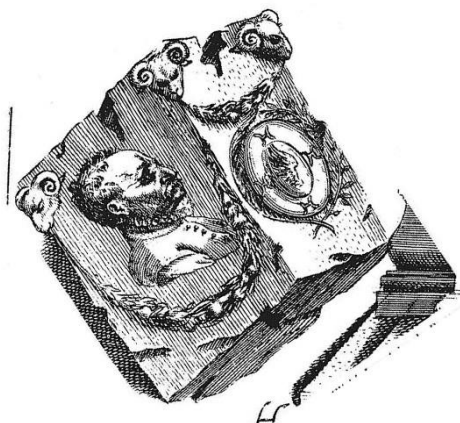


FIG. 86 : Hugues Sambin, *Colonne en l'honneur du duc de Mayenne* (détail).
(Cliché Inventaire de Bourgogne).

Le bloc (FIG. 86), quelque peu ébréché, est posé en équilibre instable sur une arête. La face la moins bien éclairée porte le buste d'un homme, gravé en relief. Selon Henry Giroux : « Il ne peut s'agir du duc [de Mayenne], né en mars 1554 et qui n'a que vingt-huit ans [en 1582], alors que la figure conviendrait fort bien au sexagénaire qu'est

Sambin »⁶⁰⁸. Sur l'autre face est sculpté un médaillon ovale, inscrit dans une couronne de lauriers, et orné de quatre lettres « H » placées aux extrémités des axes de l'ovale. L'intérieur du médaillon est meublé par une aile déployée, signifiant rapidité mais aussi possibilité d'élévation, élan de l'esprit et donc « invention ». Ce motif, qui figure sur le blason d'Heemskerck (FIG. 87), a probablement inspiré Sambin. La diffusion du *libellus*⁶⁰⁹ des *Clades* s'étendait donc bien au-delà des frontières de la Hollande.

Sur le piédestal imaginé par Heemskerck, les guirlandes ne sont pas uniquement végétales ; de part et d'autre du buste de l'artiste, sont suspendus deux cordons auxquels ont été noués les outils caractéristiques du peintre : palettes, pinceaux, brosses, compas, règle, équerre, fil à plomb⁶¹⁰, étui à plumes et aussi un petit récipient en forme d'aiguière (FIG. 87).



FIG. 87 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Iudaeae Gentis Clades* (détail du frontispice), 1569. (Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums).

⁶⁰⁸ GIROUX 1980, p. 380. Pour la description de toute la colonne, voir DIJON 1989, Cat. 2, p. 21-24 (notice de Claudie Barral).

⁶⁰⁹ C'est ainsi que le recueil est nommé sur le piédestal du monument : *Damus tibi, benigne lector, uno libello tanquam in speculo exhibitas, memorabiliores Iudaeae gentis clades [...]*

⁶¹⁰ Ces quatre instruments : le compas, la règle, l'équerre et le fil à plomb (l'axe indispensable à la voie du juste milieu), rattachent l'art de peindre au *quadrivium*.

Ce motif original des outils « montés en trophée »⁶¹¹ évoque les reliefs (FIG. 88) du monument funéraire du sculpteur Andrea Bregno (1418-1506)⁶¹² à Sainte-Marie-Sopra-Minerve, à Rome, œuvre que Heemskerck a pu voir lors de son séjour dans la ville. Heemskerck a remplacé les outils du sculpteur-architecte par ceux du peintre, et en lieu et place de l'*imago clipeata* de Bregno, se trouve le buste du peintre. L'épithaphe gravée sur le monument à Andrea Bregno indique que l'artiste égalait Polyclète⁶¹³ : *Statuario celebrimo cognomento Polycleto* ; Heemskerck, quant à lui, est un autre Apelle⁶¹⁴ : *Alter nostri saeculi Apelles*. Établir une comparaison flatteuse entre l'artiste et ses prédécesseurs grecs était un thème récurrent⁶¹⁵, mais pas nécessairement galvaudé, car ainsi les artistes deviennent « les héritiers d'une histoire qu'ils partagent avec les Grecs, et dont ils retirent leur dignité intellectuelle et sociale »⁶¹⁶. La comparaison avec les prestigieux artistes grecs est associée au motif prosaïque des outils du peintre ou du sculpteur, instruments indispensables à la création artistique, à la mise en œuvre de l'*inventio*. La main et l'esprit ne sauraient être dissociés, comme le soulignait un siècle plus tôt Marsile Ficin :

⁶¹¹ Expression d'É. Pommier (POMMIER 2007, p. 162), qui résume l'humour contenu dans ces guirlandes d'outils en lieu et place des trophées d'armes du piédestal de la colonne Trajane.

⁶¹² (« Andrea Bregno, sculpteur admiré, mort en 1506, après une existence qui lui avait apporté considération et richesse ») (POMMIER 2007, p. 135).

⁶¹³ « Polyclète de Sicyone seul entre tous, il passe pour avoir fait l'art même dans une œuvre d'art. [...] Il passe pour avoir porté la statuaire au plus haut degré » (PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 19, 6-7).

⁶¹⁴ « Mais tous les peintres précédents et suivants ont été surpassés par Apelle de Cos, dans la cent douzième olympiade. À lui seul il a presque davantage contribué au progrès de la peinture que tous les autres ensemble [...]. Il eut surtout la grâce en partage » (PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 17 -Traduction CROISILLE 1985).

⁶¹⁵ Nous citerons comme autre exemple un tableau peint vraisemblablement à Utrecht et que Heemskerck a pu voir, l'*Autoportrait* d'Anthonis Mor (Antonio Moro), 1558, Florence, Galerie des Offices (voir **Annexe III. 7, p. 45**) ; le peintre est assis, palette en main, devant une toile vierge, sur laquelle est épinglée une feuille de papier portant douze vers élogieux en grec, rédigés par Lampsonius : « O ciel ! de qui est cette image ? Du plus célèbre des peintres ; de celui qui, surpassant Apelle et Zeuxis, les anciens, les modernes, de sa main même s'est représenté se regardant dans un miroir de métal. O le noble artiste ! More est ici figuré ; peut-être parlera-t-il ». Pour le texte grec voir REALE GALLERIA 1817, p. 167-168. Pour la traduction, voir HYMANS 1910, p. 101.

Heemskerck s'est peut-être souvenu de la feuille de papier fixée sommairement sur la toile d'Anthonis Mor, lorsqu'il a utilisé ce motif sur une des deux faces visibles du piédestal.

⁶¹⁶ POMMIER 2007, p. 76.

Dans les tableaux et les constructions rayonnent le savoir de l'artiste ; nous pouvons y voir la disposition et comme l'image de son esprit, car l'esprit s'y exprime et s'y reflète aussi bien qu'un miroir réfléchit le visage de celui qui s'y regarde⁶¹⁷.

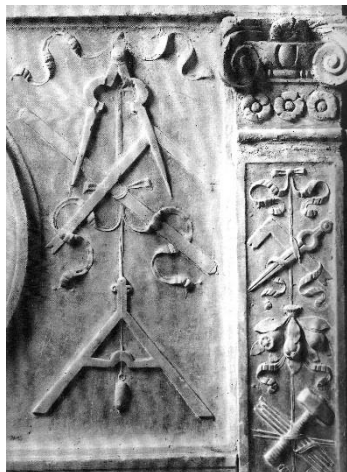


FIG. 88 : Attribué à Luigi Capponi,
Monument funéraire à Andrea Bregno (détail), 1506.
(Rome, Sainte-Marie-Sopra-Minerva).

Lors de la réalisation du piédestal, seize ans s'étaient écoulés depuis l'*Autoportrait devant les ruines du Colisée à Rome* : le visage du peintre a, normalement, vieilli : la barbe est un peu plus échevelée, les cheveux plus courts et crépelés, le sourcil plus inquiet. Le front marqué de rides profondes, comme dans l'*Autoportrait* de Cambridge, met l'accent sur les qualités de réflexion, de spéculation de l'artiste. Le regard, tourné hors champ et plutôt méditatif, est toujours aussi perçant. L'homme porte bien le poids des ans. Il est vêtu moins austèrement, mais avec la même élégance que dans l'*Autoportrait*, d'un pourpoint de damas ou de brocard, agrémenté d'un col de fine batiste dont les pointes, à la mode de ce temps-là, sont très allongées. Le bord inférieur de la niche dans laquelle se trouve le buste, est orné de bas-reliefs représentant le blason de l'artiste (FIG. 87)⁶¹⁸ soutenu par deux appuie-main, avec de part et d'autre, des pinceaux à gauche, des crayons et un parchemin à droite.

Heemskerck se présente comme un homme de conséquence, au statut enviable de notable et de célébrité, statut qui lui permet d'avoir un monument honorifique inspiré d'un modèle romain prestigieux, sur lequel sa qualité d'artiste n'est pas gommée. L'inscription et les outils sont là pour souligner que c'est par son art et son talent que

⁶¹⁷ Ficini, *Opera omnia*, Bâle, 1576, p. 229, cité (en anglais) dans GILBERT 1952, p. 205 ; cité également (en français) mais sans indication d'origine dans CHASTEL 1995, p. 74.

⁶¹⁸ Voir infra pour la description complète de ce blason.

l'artiste a pu accéder à cette dignité. Le crâne séché⁶¹⁹ et les instruments indispensables à la création artistique disent le labeur, l'activité manuelle qu'il n'y a pas lieu de taire, au contraire, car le buste au front soucieux, dépourvu de bras, met en évidence la prééminence de l'activité intellectuelle de celui qui est devenu *Alter nostri saeculi Apelles, inventionum Pater*. Alberti ne dit-il pas : « L'invention fait le principal mérite [de l'histoire représentée]. L'invention a une telle force qu'elle plaît à elle seule, sans la peinture »⁶²⁰.

III. 4. 2. Le modèle antique, source inépuisable d'inspiration.

Pour devenir ce maître non seulement du dessin mais aussi du dessein, l'artiste rappelle qu'il ne s'est pas contenté de l'apprentissage traditionnel et de recettes d'atelier, mais qu'il a fait le voyage à Rome où, comme l'écrit Van Mander cité plus haut : « Il ne perdit pas son temps à faire la grasse matinée ou à flemmarder avec les Néerlandais, à se saouler ou autre, mais se mit à copier nombre de choses, aussi bien d'après l'Antique que d'après les œuvres de Michel-Ange »⁶²¹. Ce sont bien ses années romaines qu'évoque l'artiste au travail, assis sur le socle du piédestal de la colonne, prenant pour modèle les ruines antiques qui se dressent devant lui, sur une hauteur dont les pentes sont encombrées de sédiments et jonchées de blocs tombés des voûtes puissantes ornées de caissons. Ces vestiges peuvent être rapprochés de deux dessins que Heemskerck exécuta à Rome, sur les carnets conservés à Berlin. Tout d'abord le dessin intitulé *Vue du versant occidental du Palatin*⁶²², montrant en contre-plongée les voûtes – à caissons pour certaines – ruinées et couronnées de plumets de verdure de la *Domus Augustana* et *Severiana* (FIG. 89). La

⁶¹⁹ Le motif de « l'os de la tête d'un bœuf avec des instruments rustiques liés aux cornes » apparaît p. 45 du *Songe de Poliphile*, comme premier « hiéroglyphe » en relief sur le soubassement de l'éléphant colossal ; Poliphile lui attribue le sens de « labeur ». Gilles Polizzi signale à ce propos que « les hiéroglyphes de Colonna s'inspirent en partie des motifs décoratifs d'une frise antique provenant de San Lorenzo in Campo Verano (Rome) » (POLIZZI 1994, p. 418, note 1 p. 45). Kristine Hess note que cette frise antique, dont l'origine et l'iconographie étaient romaines, fut une source importante pour les hiéroglyphes de la Renaissance (HESS 2008, p. 162, note 173). Cette frise a retenu l'attention de Heemskerck qui l'a dessinée (Album I, 79 D 2, fol. 21r et Album I, 79 D 2, fol. 53v, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin. Voir **Annexe III. 8, p. 46**). Ce bas-relief est aujourd'hui conservé aux Musées du Capitole à Rome.

⁶²⁰ ALBERTI, *De Pictura III*, 53.

⁶²¹ VAN MANDER 1604, fol. 246r.

⁶²² Album I, 79 D 2, fol. 20r.

topographie des lieux amène cette vue en contre-plongée, cependant, le choix que fait l'artiste de se représenter au travail au pied des vestiges, et dominé par eux, est une marque à la fois de déférence et d'humilité.



FIG. 89 : Martin van Heemskerck, *Vue du versant occidental du Palatin* (1532-1536).
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).



FIG. 90 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum de Nerva*, 1532-1536/1537.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Une autre feuille (FIG. 90), *Vue du Forum de Nerva*, tirée des carnets utilisés à Rome, semble avoir inspiré l'édifice dressé sur un podium de cinq degrés, qui se trouve le plus à gauche sur la page de titre des *Clades*. Il s'agit des deux colonnes corinthiennes soutenant un entablement, qui s'élèvent face aux *colonnace* dans la partie gauche⁶²³ du dessin.

⁶²³ Partie du Forum de Nerva détruite pour ouvrir la Via Alessandrina, tout au bord de laquelle s'élève de nos jours, la partie épargnée surnommée par les Romains, *le colonnace*.



FIG. 91 : Martin van Heemskerck, *Paysage de ruines*, 1532-1536/1537
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Un troisième dessin, *Paysage de ruines* (FIG. 91), sans modèle romain bien identifié, a pu suggérer la forme de l'édifice voisin du monument précédent, un quadrifrons vu en contre-plongée, avec plafond en caissons et arrachements de voûtes couronnés de touffes de végétation. Ce motif du quadrifrons en partie ruiné et colonisé par des arbustes, figure également dans le tableau *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (FIG. 92). La récurrence de cette structure suggère que l'artiste en appréciait l'aspect stable et équilibré, qui donne moins de prise à la ruine et résiste mieux à la destruction.



FIG. 92 : Martin van Heemskerck,
Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique (détail)
 1535-1536
 (Baltimore, The Walters Art Museum).

Dans le frontispice des *Clades*, la représentation de l'artiste au travail assis sur le socle du piédestal en contrebas de ces vestiges antiques romains, brouille quelque peu les repères temporels. La cape que l'homme a relevée sur son épaule, découvre une jambe musclée, tendue en direction de l'inscription *M. Heemskerck / inventor*⁶²⁴, procédé déjà utilisé dans l'*Autoportrait*, et interprété comme un fléchage destiné à attirer l'attention du spectateur sur l'identité de l'artiste. Barbu comme Heemskerck et d'allure encore jeune, à en juger par sa musculature et son dos bien droit, l'artiste arbore cependant le chapeau à bord étroit et calotte très haute, qui lui valut le nom de « pain de sucre », couvre-chef à la mode dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Puisqu'il est assis sur le socle du monument honorifique qui porte le buste de Martin van Heemskerck septuagénaire, il ne peut qu'avoir au moins le même âge, et n'est donc plus à Rome autrement qu'en souvenir. Cette part de l'imagination, de l'invention, du génie propre à l'artiste, est bien indiquée en même temps que son identité : *M. Heemskerck inventor*, et soulignée sur la feuille sommairement fixée au socle de la colonne, par le titre de *inventionum pater*. L'artiste au travail sur le motif – *ad vivum expressus* – souligne l'importance du séjour à Rome, qui stimula sa créativité et nourrit son inspiration tout au long de sa carrière. Ce fut là un

⁶²⁴ *M. Heemskerck / inventor* (sur le dessin), et *Martinus Heems : / kerck. Inventor. / Philippus. Galle. / Fecit.* (sur l'estampe).

tournant décisif. Bref, Heemskerck ne s'arrêta jamais de dessiner les antiques, littéralement et métaphoriquement.

D'ailleurs, à droite du piédestal, Rome est encore évoquée par trois monuments et deux sculptures placées sur le socle comme l'artiste au travail. Ces deux statues sont, d'une part, un terme dont la position oblique laisse supposer qu'il a, au moins provisoirement, été arrêté dans sa chute par le piédestal, figure métaphorique du travail de l'artiste qui fige l'évolution de la ruine, et d'autre part la statue en ronde bosse, en partie mutilée, d'un homme jeune dévêtu, allongé sur le dos, dans un raccourci très maîtrisé. Seule la moitié inférieure de ce corps nu⁶²⁵ est visible, mais c'est assez pour reconnaître le *Niobide mourant*⁶²⁶ (FIG. 93), statue que Martin van Heemskerck a vue et dessinée alors que cette œuvre se trouvait à Rome dans la cour de la demeure des *Maffei*⁶²⁷, avec d'autres pièces de la collection d'antiques de cette famille (FIG. 94).

⁶²⁵ Sur le dessin, la statue est entièrement nue, comme l'est le modèle ; le graveur, quant à lui, a pudiquement emmaillotté le bas ventre.

⁶²⁶ À propos de cette identification, voir le site <http://census.bbaw.de>, Census ID 156860.

⁶²⁷ La collection Maffei passa à la famille Bevilacqua et fut exposée à Vérone où Goethe la vit : « La collection des antiques est superbe ; un fils de Niobé couché est excellent » (GOETHE 1862, p. 106, traduction de J. PORCHAT). Puis la collection fut acquise (1810-1811) par le futur roi Louis I de Bavière et transportée à Munich. Selon Heinrich Brunn : « Des trois répliques de marbre [du *Niobide mourant*] celle de Munich est la plus appréciée, supérieure à celles de Florence et de Dresde » (BRUNN 1879, p. 163-164).

Le *Prospettivo Milanese Dipintore* mentionne la statue de la collection Maffei qui fait souvent couler ses larmes : *Han molte cose poi certi maphei /giaquato un nudo vinto dal sopore / ve che colar fa spesso gliochi mei* (« Certains Maphei aussi ont beaucoup de choses, il y a là, gisant, un nu vaincu par le sommeil qui fait souvent couler mes yeux ») (*Antiquarie prospettiche romane*, c. 1499-1500, Folio 1 recto, colonne II, Rome, Bibliothèque Casanatense, vol. Inc. 1628). Voir également www.liberliber.it, ainsi que SETTIS 2008, p. 26 et Amico Aspertini (**Annexe III. 9, p. 47**).



FIG. 93 : *Niobide mourant*, copie d'un original grec c. 320 av. J. - C.
(Munich, Glyptothèque).



FIG. 94 : Martin van Heemskerck, *Cour de la Casa Maffei* (1532-1536)
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)



FIG. 95 : Martin van Heemskerck,
Cour de la Casa Maffei (détail), 1532-1536
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

À l'arrière-plan de la page de titre des *Clades* se distinguent, à droite, les vestiges d'un édifice qui se profile derrière deux obélisques⁶²⁸, semblables à ceux que Martin van Heemskerck avait dessinés lors de son séjour romain (FIG. 96, FIG. 97, FIG. 98).



FIG. 96 : Martin van Heemskerck,
L'obélisque du Capitole, le Forum vu du Capitole, et un conge (congium), 1532-1536
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

⁶²⁸ Les albums de Berlin contiennent plusieurs dessins d'obélisques que Martin van Heemskerck a pu voir à Rome. En plus des exemples proposés ici, on peut signaler *Chantier de Saint-Pierre*, Album II, inv. 79 D 2 a, fol. 7r, et *Vue du Capitole*, Album II, 79 D 2 a, fol. 72r.



FIG. 97 : Martin van Heemskerck, *Le Forum vu du Capitole*, 1532-1536, (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).



FIG. 98 : Martin van Heemskerck, *L'obélisque du Vatican et Santa Maria della Febbre*, 1532-1536. (Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin).

L'un des deux obélisques, incliné parallèlement au terme appuyé sur le piédestal, menace ruine. L'autre est dressé sur un socle juché au sommet d'un haut perron pyramidal, œuvre étonnante, prouesse technique, qui est représentée dans *l'Hypnerotomachia Poliphili* (FIG. 99). Observant cette « grande pyramide » qu'il juge de structure antique, Poliphile fait ce commentaire : « si merveilleuse que j'estimai la dépense inestimable, la longueur du temps à la faire, incroyable, la multitude des hommes

qui y besognèrent, innumérable et infinie »⁶²⁹. Avec cette « grande pyramide », Heemskerck paraît avoir trouvé une association architecturale plus satisfaisante techniquement que celle observée dans le tableau *La Madone et l'Enfant devant un paysage* (FIG. 60) daté de 1530, donc avant le voyage à Rome. L'architecture remarquable de cette pyramide, amène Poliphile à formuler plusieurs questions :

D'où put naître une telle audace, une si ardente passion d'assembler un tel monceau, un tel fardeau, une telle accumulation de pierres ? Avec quelles voitures, avec quelles grues, quels chariots, quels rouleaux a-t-on pu remuer un tel amoncellement de matériaux ? Sur quel appui a-t-on pu les asseoir et les conjoindre ? Quelle masse de ciment n'a-t-il pas fallu pour fonder l'édifice de cet obélisque si élevé, de cette immense pyramide ?⁶³⁰

Toutes questions que Martin van Heemskerck a dû se poser en contemplant et dessinant les vestiges de la Rome antique, tout particulièrement le Colisée, « monceau » sans égal lui aussi, chef-d'œuvre d'ingénierie et d'audace.

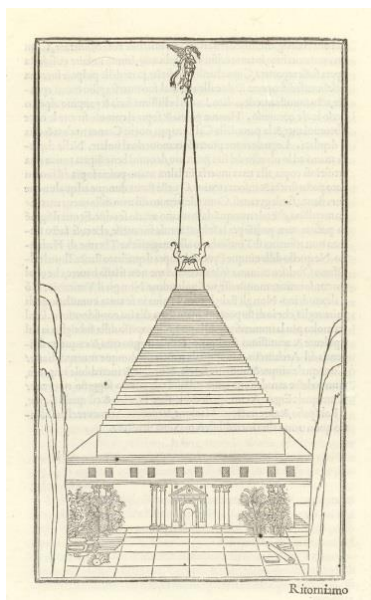


FIG. 99 : *Hypnerotomachia Poliphili*,
Le bâtiment qui servait de clôture à une vallée.
(Venise, 1499, n. p.).

Cette « grande pyramide » terminée par un obélisque, figure également à droite à l'arrière-plan du dessin intitulé *Piramidi Ægypti* (FIG. 100) exécuté par Martin van Heemskerck en 1570 – et gravé deux ans plus tard par Philippe Galle – pour la série *Octo*

⁶²⁹ COLONNA 1499c, p. 27, texte traduit par POLIZZI.

⁶³⁰ COLONNA 1499b, p. 39, texte traduit par POPELIN.

Mundi Miracula. L'artiste appréciait certainement cette structure architecturale pour son allure mais aussi pour son contenu symbolique. Francesco Colonna en fait une « clôture » qui « adhère si parfaitement » aux deux parois rocheuses taillées perpendiculaire de la cime au sol, « qu'on ne pouvait entrer dans le vallon ou en sortir qu'en passant par la haute porte » que comportait cet édifice⁶³¹. Ce passage obligé, dérobé à la vue par un amas rocailleux dans *Piramides Ægypti* (FIG. 100), franchi par Poliphile, marque le début de son parcours initiatique où abondent, entre autres éléments étonnants et mystérieux, des inscriptions en chaldéen, grec, latin⁶³² et bien entendu, des « hiéroglyphes ou caractères égyptiens [...] cette vieille écriture sacrée »⁶³³. Dès lors, la présence de cette structure dans la page de titre des *Clades*, reflète l'intérêt de l'artiste, et de son époque, pour l'Égypte et ses mystères, pour l'antique sagesse de l'Égypte⁶³⁴, pour le *Corpus Hermeticum* d'Hermès Trismégiste *Pontifex maximus Egyptiae*⁶³⁵, traduit du grec par Marsile Ficin⁶³⁶.

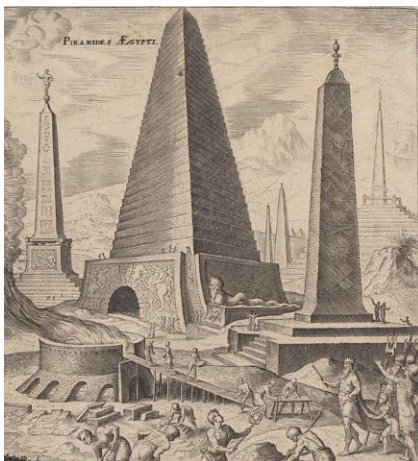


FIG. 100 : Martin van Heemskerck, *Piramides Ægypti*, (détail) 1570-1572. (Washington DC, National Gallery of Art).

⁶³¹ COLONNA 1499 b, p. 30, texte traduit par POPELIN.

⁶³² *Ibid.*, p. 49. Et aussi des inscriptions ioniques et arabes (p. 51), ou en hébreu, attique et latin (p. 54).

⁶³³ *Ibid.* p. 52 et p. 57.

⁶³⁴ THILLET 1968, p. 173. L'auteur signale « la véritable passion pour les "égypteries" » et donne comme exemple les *Hieroglyphica* d'Horapollon qui connurent quinze éditions et traductions différentes entre 1505 et 1599.

⁶³⁵ CHASTEL 1996, p. 171.

⁶³⁶ KLUTSTEIN 1990, p. 214-215 : Il s'agit d'un manuscrit parvenu de Macédoine aux mains de Cosme de Médicis qui demanda à Ficin de le traduire. L'auteur ajoute que ces textes sont apocryphes ; s'ils ont eu un tel impact sur les érudits de la Renaissance et sur Ficin lui-même c'est que leur authenticité n'était pas mise en doute.

L'intérêt pour les savoirs anciens peut également expliquer la présence du personnage qui se tient devant l'artiste au travail, assis au pied de la colonne dans le frontispice des *Clades*. Ce jeune homme imberbe, à la chevelure courte et bouclée, est vêtu à l'antique d'une tunique courte ceinturée, et chaussé de sandales montant sur le mollet mais laissant les orteils découverts ; il a la tête levée et le regard tourné vers le monument honorifique qu'il désigne, avec un commentaire sans doute élogieux, de son bras tendu, geste qui signale la prise de parole. Sa jeunesse et son vêtement, qui évoque une *exomis*, pourraient le désigner comme un élève, un apprenti du maître. Il est néanmoins tentant de rapprocher ce personnage de celui qui se tient, bras tendu lui aussi, à côté du peintre dans le tableau *Saint Luc peignant la Vierge*, conservé à Haarlem (FIG. 59) ; personnage énigmatique, dont Van Mander dit qu'il ressemble à un poète, vu qu'il est couronné de lierre⁶³⁷. Le jeune homme, debout devant l'artiste, dans la page de titre des *Iudaeae Gentis Clades*, pourrait bien représenter, lui-aussi, un personnage allégorique⁶³⁸, un inspirateur, détenteur des savoirs des créateurs antiques, comme le donne à entendre l'outil, à la fois règle et équerre, dont il est muni. Son geste en direction du monument honorifique signifierait alors qu'il faut apprendre la leçon des antiques pour espérer atteindre l'excellence et la renommée. L'outil qu'il tient, associé au compas⁶³⁹ représenté sur la guirlande en bas-relief sur le côté droit de la niche, figure la rationalité de la géométrie et des mathématiques ; la connaissance de ces arts libéraux est indispensable, comme le soulignèrent en leurs temps d'abord Alberti (1435) :

Je souhaite qu'il [le peintre] soit savant, autant que possible dans tous les arts libéraux, mais je désire surtout qu'il soit versé en géométrie⁶⁴⁰.

puis Marsile Ficin (c. 1484) :

⁶³⁷ Voir *supra*.

⁶³⁸ La jeunesse du personnage, son vêtement à l'antique, ses cheveux courts et bouclés amènent à penser que Heemskerck a pu s'inspirer là d'un des personnages de la fresque *L'École d'Athènes* peinte par Raphaël, *Chambre de la Signature* au Vatican. Il s'agit du jeune homme peu vêtu qui entre en coup de vent, parchemin roulé et codex sous le bras, tout à gauche de l'œuvre (voir **Annexe III. 10, p. 48**). Debout à côté de lui se tient un homme âgé, portant vêtement et couvre-chef, modernes ; selon Daniel O. Bell, il pourrait s'agir de Marsile Ficin, professeur et traducteur des auteurs grecs, très admiré des humanistes, qui introduirait dans l'assemblée des philosophes le « Génie de l'Histoire » (*the Spirit of History*) (BELL 1995, p. 640, note 7).

⁶³⁹ Dürer pensait que les artistes de l'Antiquité détenaient un secret qu'il s'employa à découvrir durant toute sa vie, au moyen du « compas et de la règle » (EICHLER 2007, p. 64).

⁶⁴⁰ ALBERTI 1435. Traduit par POPELIN 1869, p. 174.

On appelle arts les sciences qui ont recours aux mains ; ils doivent avant tout leur acuité et leur perfection à la puissance mathématique, c'est-à-dire à la faculté de compter, de mesurer, de peser, qui relève plus que toutes de Mercure et de la raison. Sans elle tous ces arts hésitent à la merci de l'illusion, ils sont le jouet de l'imagination, de l'expérience, de la conjecture⁶⁴¹.

La règle elle-même rappelle l'importance de la ligne, dont la maîtrise est une signature pour le peintre ; c'est ce qu'enseigne l'anecdote de la rencontre entre Apelle et Protogène, dont le début a été mentionné plus haut. La vieille femme qui gardait le tableau demanda quel était le nom du visiteur :

« Le voici », répondit Apelle ; et, saisissant un pinceau ; il traça avec de la couleur, sur le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité. Protogène de retour, la vieille lui raconte ce qui s'était passé. L'artiste, dit-on, ayant contemplé la délicatesse du trait, dit aussitôt qu'Apelle était venu, nul autre n'étant capable de rien faire d'aussi parfait. Lui-même alors, dans cette même ligne, en traça une encore plus déliée avec une autre couleur, et sortit en recommandant à la vieille de la faire voir à l'étranger, s'il revenait, et de lui dire : « Voilà celui que vous cherchez ». Ce qu'il avait prévu arriva ; Apelle revint, et, honteux d'avoir été surpassé, il refendit les deux lignes avec une troisième couleur, ne laissant plus possible même le trait le plus subtil. Protogène s'avouant vaincu, vola au port chercher son hôte⁶⁴².

Pour arriver à un tel degré de maîtrise, la discipline d'une pratique quotidienne est indispensable, et c'est là encore l'exemple proposé par Apelle, et suivi par l'artiste au travail, puisqu'il s'entraîne toujours à dessiner les antiques, des années après son séjour à Rome :

Apelle avait une habitude à laquelle il ne dérogeait jamais : c'était, quelque occupé qu'il fût, de ne pas laisser passer un seul jour sans s'exercer en traçant quelque trait ; cette habitude a donné lieu à un proverbe⁶⁴³.

La leçon des antiques ne s'apprend donc pas uniquement au contact des vestiges archéologiques, mais également à la lecture des textes des auteurs anciens. Cela, Heemskerck a choisi de l'indiquer sur son blason, qui figure en relief sous la niche dans

⁶⁴¹ *Scientiae, quae utuntur manibus, dicantur artes : hae[c] perspicatiam perfectionemque suam habent, in primis mathematica facultate, scilicet numerandi, metiendi, librandi... Absque huius munere artes omnes titubant, fallaci videlicet sensu, vel imaginatione, experientia, coniecturaque confisae [...]*, FICIN, *Commentarium in Philebum*, II, 53 (*Opera* 1561, p. 1267), cité et traduit en anglais dans TATARKIEWICZ 1974, p. 111. Pour la traduction en français, voir CHASTEL 1996, p. 76 et note 3 p. 79.

⁶⁴² PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 19-20, traduction d'Émile LITTRÉ, 1877.

⁶⁴³ *Ibid.*, XXXV, 36, 22. Le texte latin indique *lineam*.

laquelle est placé son buste, et en bas-relief sur le monument en forme d'obélisque que l'artiste fit élever à la mémoire de son père, en 1570, dans le cimetière de la ville de Heemskerck⁶⁴⁴ (FIG. 101) :



FIG. 101 : *Monument élevé par Martin van Heemskerck à la mémoire de son père (détail).* (Cimetière de Heemskerck, Pays-Bas).

Le monument lui-même en forme d'obélisque, ainsi que le bas-relief représentant un génie porte-flambeau, sont des réminiscences – non dépourvues de nostalgie – de Rome. Le putto, ou Éros funèbre à la torche baissée, symbole de mort, est une citation d'un relief ornant un sarcophage ou une stèle romaine, qui se trouvait Casa Maffei⁶⁴⁵ où Heemskerck l'a dessiné (FIG. 102). Ce motif figure également sur le monument funéraire de Jan van

⁶⁴⁴ Ce monument, décrit et photographié par Ilja Veldman, porte deux inscriptions : « Ci-gît Jacob Willemsz. Van Veen, qui mourut le seizième jour de septembre 1535, âgé de 79 ans » ; et sur la face principale : « À Dieu très grand, très puissant, Martijn Heemskerck a dédié ce monument par piété pour son très cher père, Iacobus Venius, fils de William. Il vécut 79 ans. » I. Veldman pense que ce monument est plus à la gloire de Heemskerck lui-même qu'à celle de son père (VELDMAN 1977, p. 152). Cette association tombeau/obélisque se trouve également dans l'estampe *La rencontre de Saül avec les deux hommes près du tombeau de Rachel, et les trois hommes au Chêne de Tabor* (Samuel 10 :1-11), gravée par Dirck Volkertsz. Coornhert d'après Martin van Heemskerck, 1549 (voir **Annexe III. 11, p. 49**) ; la tombe de Rachel, en forme de sarcophage, est surmontée d'un obélisque inscrit *Sepulcru[m] Rachel* (Yale University Art Gallery, inv. 2008.31.1). Dans le texte biblique en latin, il est rapporté que Jacob érigea une inscription (*titulus*) sur le tombeau de Rachel ; dans le texte grec, c'est le mot pilier (*στήλη*) qui est employé.

⁶⁴⁵ À propos de ce document, le musée indique : *Antiken aus Casa Maffei, männlicher Torso, Eros mit gesenkter Fackel* (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Scorel, dans l'église Sainte-Catherine d'Utrecht⁶⁴⁶. Deux dadophores en encadrent l'épithaphe (FIG. 103).



FIG. 102 : Martin van Heemskerck, *Antiques de la Casa Maffei*, (détail, *Éros funèbre appuyé sur un flambeau renversé*), 1532-1536. (Berlin, Kupferstichkabinett, Museen zu Berlin).



FIG. 103 : *Monument funéraire de Jan van Scorel* (détail), 1562. (Utrecht, Musée du couvent Sainte-Catherine).

⁶⁴⁶ REZNICEK 1985, p. 7. Deux fragments de ce monument sont conservés au Musée du couvent Sainte-Catherine à Utrecht. « COGITA MORI » fait écho à « FINIS MORS » (début de l'épithaphe de Jan van Scorel).

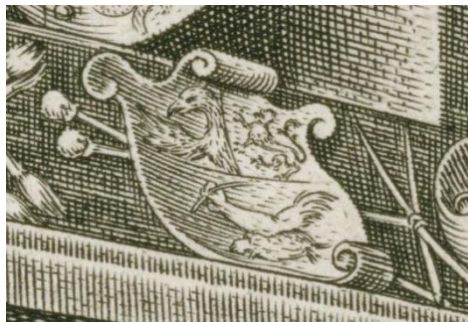


FIG. 104 : D'après Martin van Heemskerck, *Page de titre des Iudaeae Gentis Clades* (détail), 1569. (Amsterdam, Rijksmuseum).

Le blason choisi par Heemskerck, visible en bas-relief sur le monument funéraire du cimetière de Heemskerck, et dessiné sous le buste du frontispice des *Clades* (FIG. 104), se présente, selon le vocabulaire héraldique, « coupé mi-parti en chef », avec la moitié supérieure occupée à gauche par un quart d'aigle à double tête, citation de l'aigle impériale⁶⁴⁷, et à droite par un lion rampant – qui figure dans les armes de la ville de Heemskerck ainsi que dans les armoiries de Charles Quint. La moitié inférieure du blason contient un « hiéroglyphe » : une tortue sur la carapace de laquelle s'appuie un bras nu ailé, dont la main tient une plume ou un crayon. Van Mander en donne l'interprétation suivante :

[Ce hiéroglyphe] fait allusion (je crois) au conseil d'Apelle de ne pas travailler trop lentement et de ne pas encombrer l'esprit par une charge excessive de travail – cela étant l'observation faite à Protogène par Apelle⁶⁴⁸.

L'observation à Protogène dont il est question est une citation de l'*Histoire Naturelle* de Pline :

Admirant un tableau de Protogène d'un travail immense et d'un fini excessif, il [Apelle] dit que tout était égal entre lui et Protogène, ou même supérieur chez celui-ci ; mais qu'il avait un seul avantage, c'est que Protogène ne savait pas ôter la main de dessus un tableau : mémorable leçon, qui apprend que trop de soin est souvent nuisible.⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Heemskerck est l'auteur de la série de douze estampes *Les Victoires de Charles Quint (Divi Caroli V. imp. opt. max. victoriae, ex multis praecipuae)*, gravées par Dirk Volckertsz. Coornhert, et publiées par Hieronymus Cock en 1556. Ces images exaltant les glorieux faits d'armes de l'empereur donnent à penser que l'artiste éprouvait de l'admiration pour ce prince. Bart Rosier est d'avis qu'il a pu s'agir d'une commande émanant d'Antoine Perrenot de Granvelle (ROSIER 1990, p. 38). Un cabinet à écrire en ébène, conservé au Philadelphia Museum of Art (inv. 1930-1-188), œuvre de Iacobus Fiamengo, actif à Naples entre 1594 et 1602, est orné d'incrustations d'ivoire représentant les estampes de cette série (voir infra, p. 248, FIG. 122 et FIG. 123).

⁶⁴⁸ VAN MANDER 1604, fol. 247v, cité par I. Veldman (VELDMAN 1977, p. 146).

⁶⁴⁹ PLINE *Histoire Naturelle*, livre XXXV, 35, 18.

Ce motif associant le bras ailé et la tortue figure dans deux ouvrages⁶⁵⁰ dont Heemskerck a eu connaissance : l'*Hypnerotomachia Poliphili* et l'*Emblemata* de Hadrianus Junius⁶⁵¹, où il est repris quasiment à l'identique mais dans un environnement paysager élaboré. Or, Hadrianus Junius, médecin et érudit versé en grec et en latin, composa un grand nombre d'inscriptions pour les estampes de Heemskerck⁶⁵², dont il était un ami proche. L'existence de cette relation amicale fructueuse est soulignée par Ilja Veldman dans la conclusion de sa communication documentant les échanges entre le peintre et l'humaniste :

It can be concluded [...] that Heemskerck and Junius, who were approximately the same age, famous in their separate fields and both of whom belonged to that small circle of scholars and artists which made up the social and cultural upper stratum of Haarlem, were on close and friendly terms⁶⁵³.

Quelques lignes plus loin l'auteur ajoute que les échanges entre les deux hommes se faisaient sur un pied d'égalité, et non entre un peintre doué mais peu instruit et un érudit

⁶⁵⁰ I. Veldman note qu'il n'y avait que ces deux ouvrages (*Hypnerotomachia Poliphili* et *Emblemata*) « qui mettaient l'accent sur la nature antithétique des hiéroglyphes de la tortue et des ailes », et ajoute que Heemskerck s'est certainement inspiré de « l'ouvrage le plus facilement accessible, celui de Junius, qui habitait Haarlem lui-aussi, ouvrage publié trois ans avant la première occurrence de ce blason dans l'œuvre de l'artiste » (VELDMAN 1977, p. 152- 153). Nous pensons que lors de son séjour de plusieurs années à Rome, Heemskerck, comme Posthumus, eut accès à l'*Hypnerotomachia Poliphili* ainsi qu'à l'ouvrage d'Horapollon, *Hieroglyphica*.

⁶⁵¹ Dans *Batavia*, son ouvrage sur l'histoire de la Hollande, écrit entre 1565 et 1570 mais publié à titre posthume (1588), Hadrianus Junius compare Heemskerck à Apelle : « Les élèves de Jan van Scorel furent Maarten van Heemskerck et Anthonis Mor, [...] tous deux considérés comme comptant parmi les personnages les plus célèbres et presque de nouveaux Apelle [...]. Maarten, cependant, semblerait être celui qui mérite le plus le titre de second Apelle, non seulement parce qu'il organise son temps si soigneusement qu'il n'y a pas de jour qui ne le voit occupé à travailler à son art, à pratiquer son art en dessinant une ligne, mais aussi parce qu'il est si extraordinairement prolifique, produisant des œuvres de toute sorte, des peintures aussi bien que des dessins desquels sont tirées des estampes » (VELDMAN, 1977).

⁶⁵² Voir VELDMAN 2015b, p. 102-103. I. Veldman note que rien de certain n'est connu sur l'éducation que reçut Martin van Heemskerck ; ainsi, rien ne prouve qu'il maîtrisait le latin, quoique des inscriptions en latin apparaissent dès ses premières œuvres connues (VELDMAN 1977, p. 97). Sa collaboration fructueuse avec Hadrianus Junius rappelle qu'Alberti recommandait aux peintres de fréquenter les lettrés : « Il ne sera pas déplacé qu'ils [les peintres] trouvent du charme aux poètes et orateurs : car ceux-ci partagent bien des ornements avec le peintre. Et ils seront d'un grand secours ces lettrés qui fournissent à foison des connaissances sur quantité de choses, pour bien organiser la composition de l'histoire représentée, dont l'invention fait le principal mérite » (ALBERTI, édition de THOMAS GOLSENNE 2004, p. 179).

⁶⁵³ VELDMAN 1974a p. 54. « On peut conclure que Heemskerck et Junius, qui avaient sensiblement le même âge, célèbre chacun en son domaine, appartenant tous deux au même cercle d'érudits et d'artistes qui constituait l'élite de Haarlem, entretenaient d'étroites relations amicales ».

dont il dépendait pour sélectionner et élaborer les thèmes à traiter. Hadrianus Junius lui-même qualifiait ainsi Heemskerck : *inventionis subtilitate nulli secundus*⁶⁵⁴.

Le goût pour les emblèmes et devises se perpétuait depuis le temps de l'Académie de Ficin qui, plus qu'aucun autre groupe humaniste « a contribué à mettre le langage allégorique à la mode »⁶⁵⁵. Ange Politien (Montepulciano 1454-Florence 1494)⁶⁵⁶, dans une lettre datée de 1490 « se plaint des innombrables demandes d'"*imprese*"⁶⁵⁷ et d'emblèmes qu'il est obligé de satisfaire : devises pour poignées d'épées ou anneaux, pour les lits ou les meubles [...]. Avec les motifs de la mythologie, les *signa aegyptica*, dont Politien passait pour averti, semblent déjà recherchés »⁶⁵⁸

Dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, Poliphile remarque au milieu d'un pont, « sur les accoudoirs ou appuis, à plomb de la clef de la grande-arche » ce hiéroglyphe « qu'il n'entend point » (FIG. 105) :

[...] una matrona d'uno serpente instrophiolata, Solum cum una nate sedente, & cum l'altra gamba in acto de levarse, Cum la mano dilla sua sessione, uno paro di ale, et nel altro del levarse una testudine teniva.

Une dame ceinte d'un serpent, assise seulement d'une jambe et tenant l'autre haussée en contenance de se vouloir lever. De la main du côté de son siège, elle tenait deux ailes et de l'autre, une tortue.⁶⁵⁹

⁶⁵⁴ *Ibidem* « Insurpassable par la finesse de ses inventions ».

⁶⁵⁵ CHASTEL 1996, p. 157.

⁶⁵⁶ Ange Politien, ami de Laurent de Médicis (1449-1492) qui le fit nommer professeur de poétique et rhétorique (*poesia et arte oratoria*) à l'université de Florence alors qu'il n'avait que vingt-six ans, avait eu Ficin pour maître (pour la biographie de Politien, voir MANDOSIO 2008).

⁶⁵⁷ *imprese* : devises, emblèmes.

⁶⁵⁸ CHASTEL 1996, p. 157 et note 21, p. 165 (lettre du 22 avril 1490 à Hieronymus Donatus). M-L. Coupé donne une autre traduction de ce qu'écrit Politien à Donatus (*Angelus Politianus Hieronymo Donato suo S. D.*) : « J'ai mille petites affaires, des minuties, des bagatelles, si vous voulez, mais elles m'enlèvent tout mon loisir ; car si l'on trouve une petite inscription sur le pommeau d'une épée, un emblème sur une bague, un vers au-dessus d'un lit ou dans une chambre, une empreinte sur l'argent, même sur la terre la plus commune, c'est toujours à Politien que l'on a recours. Ma chambre n'est plus remplie que de titres et d'inscriptions. On me demande la finesse des vers fescennins qu'on chantait dans les bacchanales, les formules saintes usitées dans les initiations, les chétives odes qu'on chantait sur la cythare, l'explication des vers licencieux du *Pervigilium* » (COUPÉ 1797, p. 144). Les vers fescennins (*Fescennini versus*) étaient des chants populaires satiriques et licencieux en usage dans la Rome antique. Quant au *Pervigilium Veneris* (*La Veillée de Vénus*) il s'agit d'un poème daté, selon les auteurs, du II^e siècle ou du IV^e siècle.

⁶⁵⁹ *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499, n.p. ; *Le Songe de Poliphile*, p. 132.



FIG. 105 : Illustration tirée de *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499 (n. p.).

Les nymphes qui accompagnent le jeune homme lui en expliquent le sens : *Velocitatem sedendo, arditatem surgendo tempera*, c'est-à-dire, modère la célérité par t'asseoir et la tardiveté par te lever⁶⁶⁰. À cette explication donnée par les nymphes, correspond la devise qui figure au-dessus du dessin de l'*Emblème XXXII* (FIG. 106) de l'ouvrage de Hadrianus Junius *Celeritatem mora, & haec illam vicissim temperet*⁶⁶¹. Ces deux préceptes invitent à méditer sur l'importance de la notion de juste milieu, *aurea mediocritas*⁶⁶².



FIG. 106 : Hadrianus Junius, *Emblemata xxxii*, 1565. (Bibliothèque nationale de France).

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ (« La lenteur devrait réguler la hâte et la hâte réguler la lenteur »).

⁶⁶² (« La médiocrité toute d'or »), HORACE, *Odes*, II, X (HORACE traduction de F. VILLENEUVE, 2002, p. 69). Dans la lettre à Chantelou du 24 novembre 1647, Poussin utilise les termes de « médiocrité ou modération » (cité dans MÉROT 2009, p. 303). A. Mérot souligne que la notion aristotélécienne de « juste milieu » était au centre des traités de poétique de la Renaissance, comme celui de Castelvetro (1505-1571) (*ibid.*, p. 304).

Ce hiéroglyphe (FIG. 105) – et celui qui lui succède dans l’ouvrage de Colonna, intitulé *medium tenere beati*⁶⁶³ – sont représentés à l’identique, ainsi que leurs légendes respectives, quoiqu’inversées, sur un des bas-reliefs du cloître de l’université de Salamanque (FIG. 107). Le programme iconographique des bas-reliefs de la façade, de la rampe d’escalier et du cloître de cette université, sont tout à la gloire de Charles Quint sur le modèle du panégyrique impérial, initié par Pline le Jeune pour l’empereur Trajan⁶⁶⁴. Sur la façade principale (FIG. 108) se remarquent les *imagines clipeatae* de l’empereur⁶⁶⁵ et des illustres modèles⁶⁶⁶ de l’Antiquité : Alexandre, Scipion l’Africain, César, Auguste, Trajan et Marc-Aurèle, dont l’empereur régissant partage l’excellence et les vertus⁶⁶⁷. Ces vertus sont à nouveau évoquées sur les sept bas-reliefs qui ornent le cloître. Cinq d’entre eux ont pour modèle cinq hiéroglyphes tirés de l’*Hypnerotomachia Poliphili*, dont le hiéroglyphe (FIG. 105) illustrant la Modération, la Tempérance du prince.

⁶⁶³ (« Les bienheureux s’en sont tenus au juste milieu »).

⁶⁶⁴ GABAUDAN 1998, n. p.

⁶⁶⁵ Sont également représentés Ferdinand d’Aragon et Isabelle de Castille, grands-parents de Charles Quint, et aussi l’épouse (ou la mère, selon les auteurs) de l’empereur.

⁶⁶⁶ P. Gabaudan donne cette indication : [...] *al mentor de Carlos, Antonio de Guevara, en una carta escrita en el día de Reyes de 1526 – ni el día, ni el año son casuales – le da como modelo, Julio César, Alejandro, Escipión el Africano, Marco Aurelio, Augusto y Trajano* (GABAUDAN 1998, n. p.) (« Le conseiller de Charles, Antonio de Guevara, dans une lettre écrite le jour des Rois en 1526 – ni le jour, ni l’année ne sont fortuits – lui propose comme modèles, Jules César, Alexandre, Scipion l’Africain, Marc-Aurèle, Auguste et Trajan »). Antonio de Guevara (c. 1480-1545), frère franciscain, fut nommé par Charles Quint prédicateur de la cour et historiographe de l’empereur. Il participa à l’expédition de Tunis (COSTES 1923, p. 322-323).

⁶⁶⁷ Antonio de Guevara propose Marc-Aurèle en exemple *por su filosofía, estoicismo teñido de platonismo ; lo escoge también por español, y lo dice bien claro ; por su pacifismo, su virtud, su servicio al Bien Soberano [...]* (GABAUDAN 1998, n. p.) (« en raison de sa philosophie, stoïcisme teinté de platonisme ; il le choisit également en tant qu’Espagnol, et le dit très clairement ; pour son pacifisme, sa vertu, son engagement au service du Bien Souverain ; [...] »). L’*imago clipeata* de Trajan figure, au même titre que celles de Scipion et de Marc-Aurèle, sur le corps central de la façade de l’Université de Salamanque (FIG. 108). L’empereur Trajan, dont Dion Cassius rapporte qu’il « brillait au plus haut par sa justice, par son courage et par la simplicité de ses mœurs » (DION CASSIUS, *Histoire romaine*, LXVIII, 6), était né en Hispanie, à Italica,



FIG. 107 : *Bas-relief du cloître de l'université de Salamanque.*
(Espagne, Université de Salamanque).



FIG. 108 : José Antonio Pascual, *Corps central de la façade* (c. 1525-1530).
(Université de Salamanque).

Ces incontournables de l'art aulique – les empereurs de l'Antiquité et les hiéroglyphes ou emblèmes – sont des éléments récurrents de la décoration des monuments éphémères érigés à l'occasion des entrées triomphales des personnages royaux dans les villes ; ces apparats et inventions, « se développèrent en Espagne comme une importation bourguignonne »⁶⁶⁸. Heemskerck n'était pas éloigné de ces décors, lui qui participa, cela

⁶⁶⁸ Voir à ce sujet LÓPEZ POZA 2007, p. 122. L'auteur relate comment l'arrivée en Espagne en 1517 du nouveau roi, Charles I^{er} d'Espagne (futur empereur Charles Quint), éduqué en milieu

a été mentionné, à la réalisation des monuments éphémères mis en place lors de l'entrée de Charles Quint à Rome en 1536⁶⁶⁹. Dans la page de titre des *Clades*, l'association de l'évocation d'un empereur romain remarquable et perçu comme vertueux (Trajan ou Marc-Aurèle), de la citation d'un hiéroglyphe de l'*Hypnerotomachia di Poliphili*, et de la présence d'un quart de l'aigle impériale, prend un sens particulier. Assurément Heemskerck ne revendique aucun *imperium*, hormis celui de l'excellence dans son art – cela est explicitement formulé sur le piédestal *alter nostri saeculi Apelles* – mais se présente ici en loyal sujet du prince⁶⁷⁰, ainsi qu'en homme cultivé et soucieux de modération, de mesure, dans une époque chaotique.

D'ailleurs, dès 1550, l'*aurea mediocritas* est représentée et inscrite *Maticheijt* (« Modération ») (FIG. 109) sur une estampe gravée d'après un dessin de Heemskerck. Cette allégorie de la Modération fait partie d'un édifice en forme d'arc de triomphe (FIG. 110), à l'ornementation très abondante, largement inspirée de l'Antiquité romaine, construction savante qui fut le blason d'une des deux Chambres de rhétorique⁶⁷¹ de la ville de Haarlem, *De Wijngaardranken* (« Les vrilles de la vigne »), dont la devise, empreinte de néoplatonisme, était *Lieeft boven al* (« L'Amour par-dessus tout »)⁶⁷². L'artiste dut se sentir particulièrement concerné car il était membre de cette Chambre⁶⁷³. La figure de la *Modération*, représentée debout jambes croisées, est munie de deux attributs : le compas et la règle-équerre, deux instruments hautement symboliques, cela a été mentionné plus haut, et qui figurent en bonne place sur le monument honorifique de la page de titre des *Clades*, de part et d'autre du portrait de Heemskerck (FIG. 87). L'ambition de l'artiste est visiblement d'élever son art au rang des arts libéraux, en

flamand, constitue le début d'une nouvelle ère culturelle. « Le jeune roi, accompagné de sa suite flamande et bourguignonne, accoutumé qu'il était aux splendides fêtes courtoises des Pays-Bas, contempla avec ironie les pâles célébrations que firent en son honneur, des Asturies à Valladolid, ses sujets espagnols. La réception que la ville de Burgos fit au roi en 1520 servit d'exemple aux entrées suivantes » (*ibidem*).

⁶⁶⁹ Voir chapitre II, p. 123-126.

⁶⁷⁰ En 1555, Charles Quint a abdiqué ses droits sur les Pays-Bas en faveur de son fils Philippe.

⁶⁷¹ Dans son *Précis de l'histoire littéraire des Pays-Bas*, Matthijs Siegenbeek consacre plusieurs pages à l'origine, à l'organisation, aux activités et au succès de ces sociétés littéraires. (SIEGENBEEK 1827, p. 39-49).

⁶⁷² Devise portant la marque du néoplatonisme. Marsile Ficin rédigea en 1469 le *Commentaire sur le Banquet de Platon* ou *De Amore*.

⁶⁷³ VELDMAN 2015d, p. 17 : « Du point de vue social, Heemskerck faisait partie de la haute bourgeoisie. Il entretenait des liens d'amitié avec de grandes familles de Haarlem [...]. Il était également membre de la Chambre de rhétorique haarlémoise *De Wijngaardranken* ».

soulignant qu'il est « aussi strictement réglé, nécessaire et universel que les sciences nobles du *quadrivium* »⁶⁷⁴.



FIG. 109 : Dirk Volkertsz. Coornhert, d'après un dessin de Martin Heemskerck, *Maticheijt*, détail du blason de la Chambre de rhétorique de Haarlem, *De Wijngaardranken*, 1550. (Amsterdam, Rijksprentenkabinet).

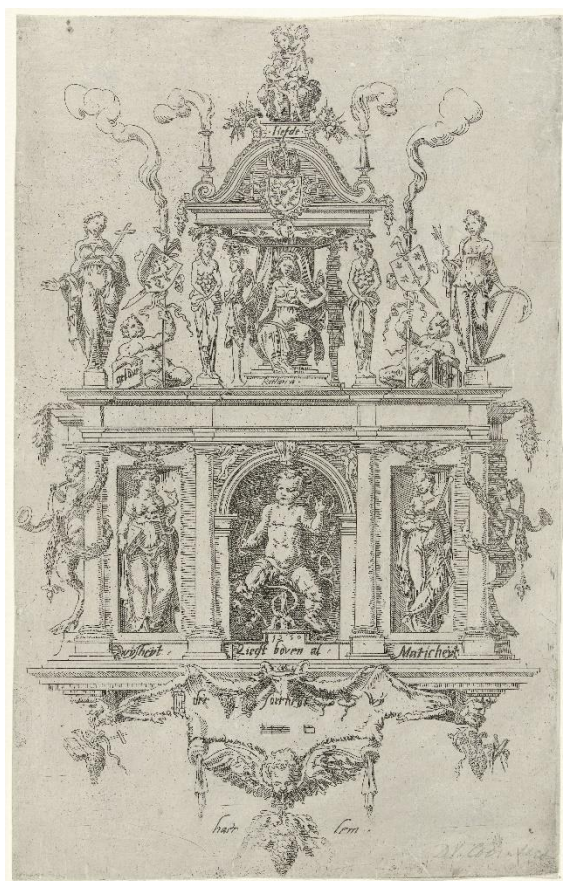


FIG. 110 : Dirk Volkertsz. Coornhert, d'après un dessin de Martin Heemskerck, *Blason de la Chambre de rhétorique de Haarlem*, *De Wijngaardranken*, 1550. (Amsterdam, Rijksprentenkabinet).

⁶⁷⁴ CAYE 2001, p. 128.

III. 4. 3. *Vita brevis, ars longa, occasio praeceps*⁶⁷⁵

Sur le dessin et sur l'estampe de la page de titre des *Clades*, le piédestal et le buste, tous deux colossaux, la niche trop petite pour contenir le buste du peintre, donc son talent et sa renommée, la comparaison avec Apelle, l'admiration du jeune homme debout devant l'artiste au travail, les allusions à l'art aulique, tous ces éléments pourraient être lus comme des manifestations de fierté, voire d'arrogance, d'hybris même, bien éloignées de la modération dont il vient d'être question. Cependant, une observation plus précise révèle que l'intention de Heemskerck est tout autre.

L'angle en saillie du piédestal ne repose pas sur le socle, et ce surplomb assez inattendu, menace *ipso facto* la stabilité du monument. Les arêtes du piédestal sont déjà ébréchées par endroits, et le buste, en équilibre au bord de la niche qui l'abrite, subira tôt ou tard le même sort que le terme voisin, dont la tête n'est pas sans évoquer celle de l'artiste : même visage allongé, mêmes cheveux courts frisottés, même barbe. Quant à l'inscription élogieuse convoquant Apelle, elle n'est pas gravée dans la pierre mais simplement rédigée sur une feuille de papier⁶⁷⁶, sommairement fixée au piédestal, donc soumise aux aléas météorologiques et autres, tels que vent, pluie, graffiti, vandalisme... L'artiste au travail a bien conscience de la vanité et de la caducité de ces éloges, lui qui tourne ostensiblement le dos au monument honorifique et se concentre sur l'étude des antiques, soulignant ainsi, encore une fois, toute leur importance, leur immutabilité en tant que modèle malgré les ravages subis. Les hommes, comme leurs productions, subissent inexorablement les injures du temps et aussi celles de leurs congénères, Heemskerck ne le savait que trop, lui qui avait vu nombre de ses œuvres détruites lors de la fureur iconoclaste, *De Beeldenstorm*, en 1566⁶⁷⁷. La statue du Niobide à terre, dénudé, mutilé, humilié, a été choisie par l'artiste pour symboliser cette fureur mais aussi les horreurs de la guerre, de la répression impitoyable, des massacres et exactions du duc d'Albe en Flandre⁶⁷⁸, qui débutèrent en 1568 justement. La notice inscrite sur la façade

⁶⁷⁵ HIPPOCRATE, traduit par Émile LITTRÉ 1844, p. 81 (« La vie est courte, l'art est long, l'occasion fugace [...] »). Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς [...].

⁶⁷⁶ Monsieur Martin Galinier voit dans cette feuille de papier qui va s'envoler au gré du vent, comme une allusion à la raison d'être de l'estampe, faite pour être dispersée « aux quatre vents », emportant au loin l'œuvre et la renommée de son auteur (communication orale).

⁶⁷⁷ VELDMAN 2015d, p. 12.

⁶⁷⁸ Ferdinand Alvarez de Tolède, duc d'Albe, nommé Gouverneur-Général de la Flandre en 1568 par Philippe II ; « Son administration fut signalée [...] par les exécutions les plus multipliées, [...]

du socle indique explicitement que les désastres contemporains, qui se lisent dans la série des *Désastres du peuple juif* comme dans un miroir, *tanquam in speculo*, doivent servir d'exemple aujourd'hui et à l'avenir, *ita cum praesenti tum posterae aetati pro exemplis*.⁶⁷⁹

Les monuments antiques représentés dans la page de titre des *Clades*, le piédestal inspiré de celui des colonnes cochlides à Rome, les obélisques, l'évocation du Palatin, sont comme un rappel des édifices devant lesquels passe le char triomphal de *Superbia* (FIG. 111), troisième triomphe du *Cycle des vicissitudes des affaires humaines*, dessiné par Heemskerck quatre ans avant les *Clades* et gravé par Cornelis Cort (Hoorn c. 1533-Rome 1578) en 1564.

par l'intolérance la plus outrée. » (ROBINET 1777, p. 162-163). Van Mander signale qu'en 1572, alors que la ville de Haarlem était assiégée par les Espagnols, Heemskerck, avec la permission du Conseil de sa ville, fut accueilli chez Jacob Ravaert à Amsterdam (VAN MANDER 1604, fol. 247v.). Avec d'autres habitants fortunés de Haarlem, le peintre contribua au paiement de la rançon exigée par l'ennemi pour ne pas mettre la ville à sac.

⁶⁷⁹ (« [...] afin qu'ils soient des exemples non seulement pour le temps présent mais pour les temps à venir »). Antoine Caron (1521-1599) a utilisé les antiques de Rome (édifices et statues) pour créer le décor des *Massacres du Triumvirat* (1566), allusion à peine voilée aux massacres de Protestants (Musée du Louvre R. F. 1939-28).



FIG. 111 : Cornelis Cort, d'après Martin van Heemskerck, *Circulus vicissitudinis rerum humanarum* (3), *Triomphe de l'Orgueil*, 1564. (New York, Metropolitan Museum).

Le char longe un ensemble urbain dominé par une concentration imposante de monuments antiques comprenant une pyramide, deux obélisques, un édifice composite colossal à degrés, dont les deux premiers niveaux circulaires, percés d'arcades encadrées par des colonnes, sont inspirés du Colisée⁶⁸⁰ ; à côté de cet édifice se dressent une colonne cochlide, un arc de triomphe évoquant l'arc de Constantin⁶⁸¹, et la statue géante d'un

⁶⁸⁰ Ce monument d'invention tient à la fois du Colisée et, pour le troisième niveau, du Mausolée d'Halicarnasse tel qu'il apparaît dans la série des *Octo Mundi Miracula* (voir Catz'Arts, BIB Masson 2904.24). La statue colossale, par son emplacement, fait référence au *Colossus Neronis*. Quoique dépourvue de l'aigle et du foudre, cette statue évoque, par son piédestal cylindrique, sa taille et son contrapposto, le Jupiter de Perrenot de Granvelle, tel que Heemskerck l'a représenté à plusieurs reprises, par exemple dans les tableaux *Course de taureaux dans le Colisée* (1552, Palais des Beaux-Arts de Lille, P. 819, proposé supra, p. 178, FIG. 68) et *Momus critique les œuvres des dieux* (1561, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen, inv. 655), ainsi que dans des dessins dont *Nabuchodonosor et les trois jeunes Hébreux dans la fournaise* (Daniel 3 : 1-30) (1564, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1885-A-547) et le *Colisée des Octo Mundi Miracula* (1570, Musée du Louvre, cabinet des dessins, RF 36729 recto).

⁶⁸¹ Bien que percé d'une seule baie et avec les statues des Daces placées au-dessus de l'attique.

guerrier barbu et casqué. Associés à l'*Arrogance* et à son triomphe dans cette série datant de 1564, ces ouvrages architecturaux, en partie ruinés dans le frontispice des *Clades*, sont emblématiques de la gloire éphémère qui ne résiste pas aux ravages du temps et des hommes. Ces ravages figurent dans l'estampe *Le Triomphe du Temps* (FIG. 112), l'une des six estampes de la série des *Triumphes de Pétrarque* (c. 1565), gravées par Philips Galle d'après les dessins de Martin van Heemskerck, et assorties de légendes en vers latin rédigées par Hadrianus Junius⁶⁸². Le char triomphal du Temps ailé passe devant un ensemble de ruines antiques comprenant, sur le côté droit, les mêmes objets que dans le frontispice des *Clades* : un obélisque à terre, renversé de son piédestal, un fragment de voûte à caissons, le squelette d'un édifice élevé ruiné. Les vers d'Hadrianus Junius soulignent l'implacabilité du Temps véloce qui détruit toute chose, et n'épargne rien. Ces vers font écho au *Tempus edax rerum* d'Ovide⁶⁸³.

*Sum Tempus volucre, ac rerum irreparabilis ordo.
Alipedes ducunt cervi : fugitivaque stipant
Gens horae : consumo annos, et deteror illis :
Omnia pessundo, et vestigia nulla relinquo.*⁶⁸⁴

⁶⁸² VELDMAN 1974 a, p. 46.

⁶⁸³ Voir supra, chapitre II.

⁶⁸⁴ (« Je suis le Temps véloce, et l'irréremédiable ordre des choses. Des cerfs aux pieds ailés mènent [mon char] et les Saisons fugaces me font cortège : je consume les années et suis usé par elles : je ruine tout et ne laisse aucun vestige »).



FIG. 112 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck,
Les Triomphes de Pétrarque, Triomphe du Temps, c. 1565.
 (Londres, The British Museum).

Dans la page de titre des *Clades*, Heemskerck propose, plus qu'une *vanitas* ou un *memento mori*, un tombeau, étant donné, d'une part les analogies observées avec l'organisation de la tombe d'Andrea Bregno, et d'autre part l'emplacement du buste dans le piédestal de la colonne, allusion directe à la chambre funéraire ménagée dans le piédestal de la colonne de Trajan qui reçut l'urne contenant les cendres de cet empereur⁶⁸⁵. Le terme qui s'affaisse, et dont la tête évoque celle de l'artiste, constitue également une allusion à la fin de la vie. Quant à l'obélisque sommé d'une sphère, il renvoie lui-aussi à un tombeau, celui de Jules César, dont les cendres, croyait-on alors, étaient contenues dans la sphère qui surmontait l'obélisque situé à proximité de Saint-Pierre⁶⁸⁶. D'ailleurs, c'est un monument en forme d'obélisque que l'artiste a fait ériger dans le cimetière de la ville de Heemskerck à la mémoire de son père (FIG. 101) ou bien, comme le propose Ilja Veldman, en pensant à sa sépulture personnelle⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ DION CASSIUS LXIX, 2, cité dans PLATNER 1929, p. 243.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 370. La sphère fut ouverte quand l'obélisque fut déplacé en 1586 sur ordre du pape Sixte Quint. Elle ne contenait rien.

⁶⁸⁷ VELDMAN 1977, p. 152, comme déjà mentionné *supra*.

Heemskerck, âgé de soixante-dix ans quand il créa la suite des *Clades*, savait assurément, quoiqu'en possession de tous ses moyens, qu'il atteignait le terme de sa vie, et ce, dans un contexte politique et religieux alliant violence et cruauté. Conscient de l'inconstance de la Fortune, l'artiste, lecteur attentif de la Bible, savait que « la poussière retourne à la poussière »⁶⁸⁸ mais il pouvait espérer que ses créations lui survivraient, *vita brevis, ars longa*.

III. 5. [L'artiste] « se pourra bien vanter d'avoir hors du tombeau tiré des vieux Romains les poudreuses reliques »⁶⁸⁹.

L'importance du travail parmi les antiques est marquée tout au long de ce condensé de carrière que proposent les trois documents retenus, depuis le séjour romain jusqu'à l'affirmation de la réussite tant artistique que sociale de l'artiste, exprimée sur un mode enjoué dans l'*Autoportrait*, et sur un mode plus sombre dans la page de titre des *Clades*. Les années passées à Rome marquèrent un tournant décisif dans l'existence du peintre, aussi bien artistiquement que culturellement, et pourtant le succès n'était pas assuré lorsqu'il quitta Haarlem pour Rome. Dans l'atelier de Scorel, il avait atteint, dit Van Mander, « un tel degré d'excellence qu'il était extrêmement difficile de distinguer ses œuvres de celles du maître »⁶⁹⁰, et ce que Heemskerck créait donnait satisfaction aux commanditaires, puisqu'il avait peint « un grand nombre de tableaux »⁶⁹¹ avant son départ pour Rome. Il fallut au peintre de l'abnégation et du courage, de l'humilité aussi, pour se mettre à nouveau en position d'apprenant ; mais Heemskerck avait assurément l'ambition de ne pas se contenter de n'être qu'un autre Scorel, s'il pouvait devenir « un autre Apelle »⁶⁹², grâce à la connaissance qu'il aurait des œuvres de l'Antiquité et de celles des maîtres italiens, familiers des antiques. Quand l'occasion se présenta (*occasio praeceps...*), il saisit, pour ainsi dire, la mèche de Kairos et n'eut aucune raison de le regretter.

⁶⁸⁸ *Ecclésiaste* 12 : 7.

⁶⁸⁹ DU BELLAY 1558, *Au Roy*, n. p.

⁶⁹⁰ VAN MANDER 1604, fol 245 v. et KERRICH 1829, p. 2-3.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² *Alter Apelles* détail de l'inscription fixée sur le piédestal.

Les critiques ne manquèrent pas, cela a déjà été signalé, lorsqu'il revint dans sa patrie et fut en butte aux appréciations négatives des « meilleurs juges » qui préféraient son « ancienne manière d'après Scorel ». Cependant, sûr d'avoir fait le bon choix, Heemskerck évaluait lucidement ses productions antérieures : « je ne savais pas alors ce que je faisais »⁶⁹³. C'est fier d'avoir appris la leçon des antiques et d'avoir réussi brillamment, en dépit des jugements mal informés, que l'artiste se présente dans l'*Autoportrait*, riche de son expérience romaine. Quinze ans plus tard, la renommée, la réussite sociale étaient toujours là, et ce, malgré les désastres du temps, évoqués très concrètement dans les *Clades*. La représentation de l'artiste au travail dans l'environnement peu amène de la page de titre de cette série, met en évidence le rôle stimulant et inspirant des antiques dans les créations du maître, tout au long de sa carrière. Car le travail sur le terrain, devant les antiques, ne fut pas une simple activité formelle, mais devint une véritable appropriation dont l'aboutissement fut dûment salué par Hendrick Hondius : [...] *Urbes admirans, turres, tristesque ruinae, dices Daedaleas composuisse manus*⁶⁹⁴.

III. 5. 1. L'art de Martin van Heemskerck dans les estampes : *inventionis subtilitate nulli secundus* (Hadrianus Junius).

Dans la communication qu'ils consacrent aux *Clades*, Marco Folin et Monica Preti⁶⁹⁵ observent que, dès le début des années 1550, Martin van Heemskerck délaissa progressivement la peinture pour se consacrer de plus en plus au dessin de planches destinées à la gravure, si bien que cette activité devint prépondérante dans le travail de l'artiste, comme en témoigne le nombre très élevé – plus de six cents – d'estampes dont il fut « l'inventeur ». Cette nouvelle orientation du travail de l'artiste intervint dans l'environnement favorable de l'essor de l'industrie graphique, non seulement aux Pays-Bas mais aussi en Italie, et la concurrence fut parfois très rude. Un autre élément important fut la présence de graveurs professionnels capables de reproduire les dessins très détaillés de Heemskerck⁶⁹⁶.

⁶⁹³ [...] *doe en wist niet wat ick maecte* (VAN MANDER 1604, fol. 246 v.).

⁶⁹⁴ Voir FIG. 1.

⁶⁹⁵ FOLIN 2015a, p. 24.

⁶⁹⁶ VELDMAN 2015, p. 16.

C'est en 1548 que Hieronymus Cock, dont Heemskerck était proche, fonda sa maison d'édition, *Aux quatre vents*, spécialisée en gravures de qualité⁶⁹⁷, à Anvers, ville très dynamique commercialement et culturellement⁶⁹⁸. L'artiste ne fut certainement pas insensible aux atouts de la production d'estampes. Quoique d'aspect fragile, l'estampe s'avérait moins vulnérable qu'une œuvre peinte, dont la destruction ou la perte étaient irrémédiables. De plus, par sa facilité de diffusion et un coût moindre, l'estampe permettait d'atteindre un public plus vaste qu'un tableau, de mieux faire connaître son art et ses idées dans un périmètre très élargi. Comme mentionné plus haut⁶⁹⁹, cela est suggéré dans le frontispice des *Clades* par la dédicace rédigée sur une modeste feuille de papier, qui portera au loin la louange de l'artiste plus sûrement qu'une inscription gravée dans le marbre d'un piédestal indéplaçable.

Heemskerck s'intéressa particulièrement à la production de séries⁷⁰⁰, plus commodes à réaliser et manipuler sous forme d'estampes, peut-être aussi plus propices à des développements dynamiques. La mise en images d'allégories, de sujets historiques, mythologiques, bibliques, fut l'occasion pour l'artiste de dérouler ses *inventiones* en racontant une histoire sur plusieurs estampes, et aussi d'utiliser avec maestria les connaissances précises qu'il avait des antiques de Rome. Cela a été dit pour le frontispice des *Clades*, les *Triomphes de Pétrarque*, le *Cycle des vicissitudes humaines*, *l'Histoire des trois jeunes Hébreux*. Ce travail d'appropriation n'est pas sans rappeler ce qui a été observé précédemment à propos du tableau *Tempus edax rerum*. Dans cette œuvre, Hermannus Posthumus, après avoir montré les artistes au travail, donnait à voir les créations⁷⁰¹ qui étaient l'aboutissement de cet effort de recherche, d'étude, d'innutrition, figurant ainsi « la résurgence d'un passé exemplaire »⁷⁰², une « métensomatose » ou renaissance telle que purent la concevoir Ficin et ses amis. La façon dont Heemskerck s'est

⁶⁹⁷ Cock se consacra « avec un vif succès à des techniques d'impression en taille douce, comme l'eau-forte et la gravure au burin sur cuivre, destinées aux segments supérieurs du marché. Rien que par ce choix fondamental, Cock se démarquait de bon nombre de ses contemporains et concurrents, dont le nom était attaché à des éditions de moindre qualité ou qui continuèrent à pratiquer la gravure sur bois » (VAN GRIEKEN 2013, p. 71).

⁶⁹⁸ VAN DER STOCK 2013, p. 14-21.

⁶⁹⁹ Voir III, 3, 3.

⁷⁰⁰ L'artiste produisit cinquante-trois séries d'estampes, dont trente-huit traitant de sujets tirés de l'Ancien Testament (voir à ce sujet EICHBERGER 2016, p. 225).

⁷⁰¹ Chapitre II. 2. 2. 1, deux édifices numérotés 35 et 37.

⁷⁰² GANDILLAC 1991, p. 83.

approprié, et a proposé au *benigne lector*, la leçon apprise devant les modèles antiques romains, peut être illustrée par quelques estampes, parmi un vaste choix.

III. 5. 1. 1. Variations sur le Panthéon et les colonnes cochlides

Tirée de l'*Histoire de Josias* (huit estampes), la quatrième estampe, *Destruction des chevaux dédiés au Soleil à l'entrée du Temple de Yahvé*⁷⁰³ (FIG. 113), est dominée par le temple en question, qui se présente comme une variation hybride sur l'architecture du Panthéon de Rome et celle du Colisée, avec trois étages en retrait croissant, percés d'ouvertures séparées par des colonnes. L'artiste a supprimé le fronton triangulaire du pronaos tétrastyle du Panthéon, afin de pouvoir installer les chevaux et le char du Soleil⁷⁰⁴ ; mais le corps intermédiaire entre le pronaos et la rotonde, a été conservé, ainsi que le fronton de ce corps intermédiaire⁷⁰⁵. Quant au cheval sur le point d'être jeté à terre, c'est une réplique exacte de la monture du groupe du Monte Cavallo⁷⁰⁶ inscrit *opus praxitelis* (au XVI^e siècle).

⁷⁰³ Rois, II, 23 : 11. Dans l'estampe 5 de cette série, *Destruction des temples d'Astarté, Kemosh et Milkom* (Rois II, 23 : 15), la scène se déroule dans un décor reproduisant l'intérieur du Panthéon.

⁷⁰⁴ En supprimant le fronton, l'artiste a du même coup éliminé le clocheton médiéval plutôt chétif, qui existait encore au moment où Heemskerck a dessiné le monument (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 10r). Voir **Annexe III. 12, p. 50**.

⁷⁰⁵ Une construction très semblable représente le Temple de Jérusalem dans la vingt-et-unième estampe des *Clades*, illustrant la destruction de ce temple par Titus (Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. A 128262). Le vainqueur occupe la même position, à gauche au premier plan, que le roi Josias dans la *Destruction du char du Soleil*, et un quadrigé orne l'attique du pronaos (voir **Annexe III. 13, p. 51**).

⁷⁰⁶ Heemskerck a dessiné les *Dioscures du Monte Cavallo* (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.158).



FIG. 113 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Histoire du roi Josiah, Destruction des chevaux du Temple de Yahvé* (4/8), c. 1569 (Norfolk, Virginie, USA, Chrysler Museum of Art).

Un bâtiment circulaire du même style ⁷⁰⁷, figure dans l'estampe *Judith brandissant la tête d'Holopherne devant les habitants de Bétulie* (Judith, 13 : 13-16), septième des huit estampes de la série *Histoire de Judith* (FIG. 114). L'héroïne est debout sur une tribune maçonnée, inspirée des Rostres du Forum romain, à proximité de cette rotonde massive dont les étages en retrait portent des torches allumées. Cet édifice est flanqué de deux colonnes cochlides inspirées de celles de Rome ; l'une porte sur son attique, structurellement conforme à celui des deux modèles antiques romains ⁷⁰⁸, un pot à feu incandescent, ornement en adéquation avec le texte biblique : « Les gens [...] firent du feu pour y voir » (Judith, 13 : 13).

⁷⁰⁷ Semblable aussi à l'édifice figurant dans la première des dix estampes de *l'Histoire de Daniel, Bel et le serpent* (Daniel 14 : 5) ; le bâtiment massif occupe l'arrière-plan visible par les larges baies de la salle du trône du roi Cyrus (The British Museum, D5. 85).

⁷⁰⁸ À l'époque où Heemskerck se trouvait à Rome, les statues en bronze des empereurs Trajan et Marc-Aurèle avaient disparu des attiques des colonnes. Ce fut en 1587 et 1589 que le pape Sixte Quint fit placer la statue de saint Pierre sur la Trajane et celle de saint Paul sur l'Aurélienne.



FIG. 114 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck,
Judith brandissant la tête d'Holopherne devant les habitants de Béthulie.
 (Londres, The British Museum).

C'est une variation de ces colonnes commémoratives de Rome que l'artiste propose dans la première estampe des *Clades* (FIG. 115) dans laquelle Noé, à genoux, fait un riche sacrifice à Yahvé lors de la décrue des eaux⁷⁰⁹. Le paysage alentour porte les stigmates du terrible déluge, de nombreux cadavres d'hommes et de bêtes jonchent le sol parmi les ruines. Miraculeusement épargnée, une colonne se dresse encore sur son piédestal ; alors que la Trajane et l'Aurélienne sont ornées d'une frise en relief qui s'enroule en spirale jusqu'au sommet, ici, chacun des sept tambours de la colonne est orné d'une frise indépendante de celles des tambours voisins. À proximité se trouvent, jetés au sol, six tambours, vestiges d'une colonne voisine similaire qui n'a pas résisté au désastre ; ces tambours, décorés individuellement eux-aussi d'une frise circulaire, laissent voir leur structure intérieure, l'escalier en colimaçon qui permettait d'accéder au sommet de la construction. Le départ au sol de ce colimaçon est dessiné avec précision, tout comme l'est la stéréotomie de l'autel du sacrifice en *opus quadratum*, celle des ouvertures des salles souterraines, au premier plan à droite, et celle du bâtiment dont les voûtes

⁷⁰⁹ La légende de l'estampe indique *Prima Noe imponit pingues holocausta per aras / Decrescente unda, penetravit ad aethera nidor* (« Les eaux décroissant, Noé plaça sur les autels les meilleures graisses offertes en sacrifice, et les fumets pénétrèrent l'éther ») (*Genèse*, 8 : 20-21).

robustes en caissons, citation de la basilique de Maxence et de Constantin, gisent au sol. Plus loin, dans un repli du terrain, deux pyramides évoquent celle de Cestius qu'Heemskerck dessina lors de son séjour à Rome⁷¹⁰ et fit déjà figurer dans le majestueux *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (1535- 1536)⁷¹¹.



FIG. 115 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck,
Noé sacrifie à Yahvé (Clades, 1/8), 1565.
 (Philadelphia Museum of Art).

III. 5. 1. 2. Mises en scène du *Jupiter assis de la Villa Madama* (Fig. 45)

Dans la deuxième des dix estampes de l'*Histoire de Daniel, Bel et le serpent* (*Daniel* 14 : 22)⁷¹², la statue de l'idole Bel, devant laquelle le roi Cyrus mène Daniel

⁷¹⁰ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 54v (dessin proposé en annexe, **Annexe III. 14, p. 52**).

⁷¹¹ Tableau mentionné au chapitre précédent (p. 145, FIG. 57), conservé à Baltimore, The Walters Art Museum, inv.37.656.

⁷¹² Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, 1565 (Londres, The British Museum, D,5.94).

(FIG. 116), est semblable au *Jupiter* que Heemskerck a pu voir et dessiner dans le jardin de la Villa Médicis (future Villa Madama) à Rome⁷¹³. L'artiste a reconstitué le bras mutilé de la statue et a revêtu le buste d'une cuirasse. Afin d'associer clairement l'idole et Jupiter, Heemskerck a ajouté l'aigle jupitérienne que Bel flatte de la main.



FIG. 116 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Livre de Daniel, Cyrus montrant la statue de Bel à Daniel* (2/10). (Londres, The British Museum)

C'est également à cette statue de Jupiter, qu'Heemskerck se référa pour 'inventer' la troisième estampe de la série des *Octo Mundi Miracula* (1570-1572), intitulée *Olympy Iovis simulachrum* (FIG. 117). De la statue chrysléphantine du Zeus d'Olympie, œuvre de Phidias, il reste principalement les témoignages des auteurs anciens⁷¹⁴ ; Pausanias, par exemple, en fait une description très détaillée dans sa *Périégèse de la Grèce* (V, 11, 1-9).

⁷¹³ Cette statue a été mentionnée dans le chapitre II, p. 119, FIG. 45 ; Posthumus s'en est inspiré dans son tableau *Tempus edax rerum* (n° 35). Heemskerck s'est également inspiré de cette statue pour représenter l'idole vénérée par les habitants de Aï, dans la huitième estampe des *Clades : Lapidation d'Akân et destruction de Aï* (*Livre de Josué*, 7 : 24-25 et 8 : 18-19).

⁷¹⁴ Voir à ce sujet RICHTER 1966, p. 166-167. L'auteur note qu'il n'existe aucune copie sculptée, de quelque taille que ce soit, de cette statue qui fut très célèbre ; les seules traces iconographiques de cette statue se trouvent sur des monnaies romaines frappées entre 98 et 198, ainsi que sur des gemmes taillées en intaille (dont une bague en cornaline conservée au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, inv. 58.1421 bis).

Heemskerck a pu prendre connaissance de ce texte, dont une traduction complète par Abraham Læscher (1520-1575) fut publiée en 1550 à Bâle⁷¹⁵. Peut-être n'en eut-il pas la possibilité ou bien s'en éloigna-t-il délibérément, mais nombre de notations précises de Pausanias ne figurent pas dans l'estampe *Olympy Iovis simulachrum*.



FIG. 117 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Olympy Iovis Simulachrum*. (Lyon, Bibliothèque Municipale).

Le Zeus d'Olympie « assis sur un trône d'or et d'ivoire [...] tient dans la main droite une Niké [...]. Dans sa main gauche, il y a un sceptre orné de fleurs faites de toutes sortes de métaux, l'oiseau posé sur le sceptre est l'aigle »⁷¹⁶. Heemskerck a représenté le dieu assis, tenant le foudre d'une main et le globe terrestre soutenu par l'aigle de l'autre. Le trône très ouvragé, décrit minutieusement par Pausanias⁷¹⁷, n'est pas visible dans l'estampe.

⁷¹⁵ Voir GENGLER 1999, p. 63. L'auteur précise que l'*editio princeps*, *Ἑλλάδος περιήγησις*, sortit des presses d'Alde Manuce en 1516, un an après la mort de ce dernier.

⁷¹⁶ PAUSANIAS V, 11, 1, traduction de Jean POUILLOUX.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

Heemskerck a imaginé la statue au centre d'une rotonde largement ouverte vers l'extérieur ; cette structure architecturale est, en quelque sorte, une dilatation de l'exèdre couverte dans laquelle était placé le *Jupiter* de la Villa Médicis⁷¹⁸, avec la même alternance de pilastres et de niches abritant des statues ; cette construction, très différente du périptère hexastyle d'Olympie, se veut néanmoins grandiose à en juger par la taille des porteurs d'offrandes. Cette rotonde échancrée reçoit une coupole solidement nervurée et percée en son centre d'un oculus qui évoque celui du Panthéon. Quant aux puissantes nervures, elles s'apparentent ostensiblement à celles de la coupole du nymphée monumental⁷¹⁹ construit dans les jardins de la résidence de l'empereur Licinius Gallienus, vestige que Heemskerck a dessiné lors de son séjour à Rome (FIG. 118). La proximité formelle entre le nymphée à l'ouverture béante accidentelle et la rotonde délibérément échancrée, amène à penser que l'artiste a trouvé dans le monument antique la structure appropriée pour recevoir la statue colossale de Jupiter. Cet espace intérieur quelque peu contraint est en conformité avec la remarque que fit Strabon⁷²⁰ à propos de la statue de Zeus dans le sanctuaire d'Olympie :

[..] due au talent de l'Athénien Phidias, fils de Charmide, elle est en ivoire et d'une taille si colossale que, malgré les dimensions considérables du temple, l'artiste paraît n'avoir pas respecté les justes proportions ; il a représenté le dieu assis, touchant presque le sommet du toit, il donne ainsi l'impression que, s'il se dressait de toute sa taille, il soulèverait le toit de l'édifice⁷²¹.

Peut-être le *Jupiter* de Heemskerck, en se mettant debout, n'aurait-il pas « soulevé le toit » puisque l'artiste avait prévu, non sans humour, un oculus par lequel passer, éventuellement, la tête.

⁷¹⁸ Voir FRANCO 2015, p. 45 et supra, p. 119, FIG. 45.

⁷¹⁹ Appelé aussi, à tort, *Temple de Minerva Medica* ; c'est la troisième plus grande coupole de Rome (vingt-cinq mètres de diamètre), après le Panthéon et les Thermes de Caracalla.

⁷²⁰ La version grecque de l'œuvre de Strabon arriva à Florence en 1439 avec le philosophe byzantin Gémiste Pléthon qui venait participer (en tant que laïc), au concile de Florence. L'humaniste Guarino Guarini de Vérone (1374-1460) traduisit en latin, à la demande du pape Nicolas V (1447-1455), la *Géographie* de Strabon ; traduction achevée en 1458 (voir PISTILLI 2003, p. 357).

⁷²¹ STRABON, *Géographie*, VIII, 3, 30, traduit par Raoul BALADIE.



FIG. 118 : Martin van Heemskerck, *Minerva Medica* (1532-1536).
(Berlin Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).



FIG. 119 : Martin van Heemskerck,
Antiques du Capitole, Rome (1532-1536).
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

À l'extérieur de la rotonde, mais à proximité immédiate, se trouve une statue d'Héraclès reconnaissable à la léonté dont il est couvert, à la massue de belle taille qu'il tient contre sa jambe, et à la pomme du jardin des Hespérides qu'il tend à Zeus son père,

regard tourné vers lui. Pour représenter le demi-dieu, Heemskerck s'est souvenu de la statue en bronze⁷²² vue à Rome, place du Capitole, et qu'il avait dessinée (FIG. 119). De cette statue de bronze dont il avait une connaissance directe, Heemskerck a repris le contrapposto, la belle musculature, la massue et la pomme tenue dans la main gauche (main qui n'est pas visible sur le dessin). L'artiste a ajouté la léonté, et a orné le piédestal de la statue d'un bas-relief représentant justement Héraclès terrassant le lion de Némée, premier des douze travaux imposés par Eurysthée.

La présence d'Héraclès à côté du sanctuaire de Zeus se justifie non seulement par sa filiation, mais aussi par la part prise, selon Pindare, par le demi-dieu dans l'organisation des Jeux : « Il [Hercule] avait institué à la fois le jugement intègre des grands Jeux et la fête quinquennale, près des coteaux divins de l'Alphée »⁷²³ ; Hercule s'était également soucié du sanctuaire lui-même, pour lequel, selon le poète⁷²⁴, il était allé chercher chez les Hyperboréens, « l'arbre qui donnerait son ombrage à la foule des visiteurs et fournirait des couronnes aux athlètes » car « la terre de Pélops n'était point encore [...] couverte de beaux arbres »⁷²⁵. Ainsi, le premier plan de l'estampe est-il occupé par des athlètes qui concourent, deux par deux, dans les épreuves de lutte et de course, sous le regard de la divinité et de plusieurs juges, les hellanodices ; c'est d'ailleurs l'un deux, assis sous les frondaisons d'un bel arbre – marque de la sollicitude d'Hercule – qui ceint la tête d'un vainqueur d'une couronne de rameaux d'olivier. Les deux lutteurs, à droite, dont l'un va « projeter » son adversaire, évoquent le combat qui opposa Hercule à Antée, au moment de la prise fatale pour ce dernier. Pour représenter les deux athlètes, Heemskerck a utilisé un de ses dessins du groupe *Hercule et Antée* (FIG. 120) qui se trouvait alors au Belvédère, où, bien que lacunaire, le groupe était très admiré⁷²⁶.

⁷²² La statue, haute de 241 cm se trouve aux Musei Capitolini, inv. MC1265.

⁷²³ PINDARE, *Olympiques* III, antistrophe 2.

⁷²⁴ PINDARE, *Olympiques* III, strophe 2.

⁷²⁵ *Ibid.* antistrophe 2.

⁷²⁶ Ce groupe fragmentaire, en marbre, fut installé dans la cour du Belvédère dès 1509 par Jules II, et y demeura jusqu'en 1564, date à laquelle cette œuvre, « l'une des figures les plus admirées dans les premières années de la collection [du Belvédère] » fut offerte à Cosme I^{er} et envoyée à Florence (HASKELL 1999, p. 18-19). Le groupe fut restauré et exposé au Palais Pitti où il se trouve toujours (Le Gallerie degli Uffizi, inv. OdA n° 607). Le dessin de Heemskerck montre fidèlement les lacunes de la sculpture avant restauration. Vers 1519, Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, dit l'Antico (Mantoue c. 1460-Gazzuolo, près de Mantoue, 1528), exécuta un petit bronze (43,2 cm) de ce groupe, avec extensions (voir **Annexe III. 15, p. 53**).

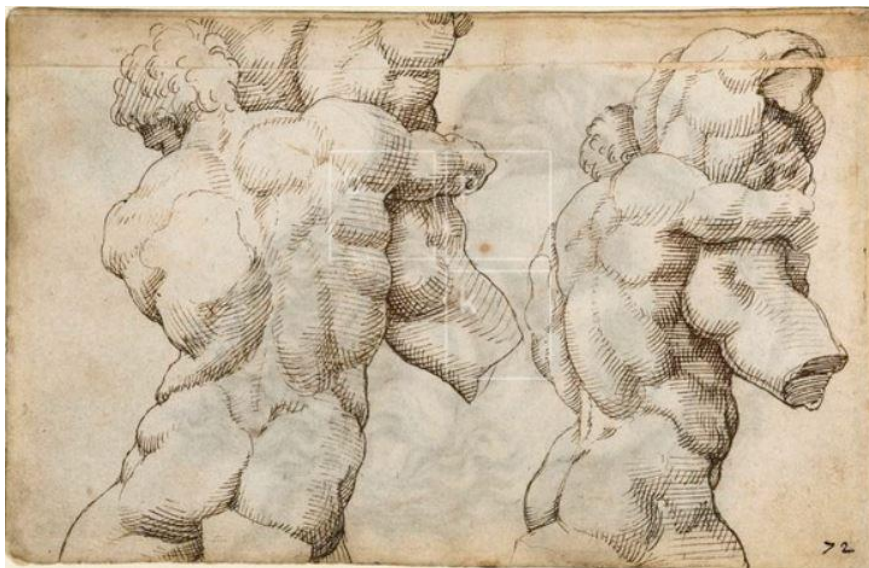


FIG. 120 : Martin van Heemskerck, *Hercule et Antée* (1532-1536).
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Les notations précises qui viennent d'être relevées, la présence d'Hercule, à la fois organisateur des Jeux et jardinier attentif du sanctuaire, présence redoublée par la citation du groupe du Belvédère, les bois ombrageant le lieu, les athlètes en action pour la victoire, un vainqueur recevant sa couronne, toutes ces notations laissent à penser que Heemskerck était familier de certains textes anciens, dont vraisemblablement la *Troisième Olympique* de Pindare. Les vers d'Hadrianus Junius⁷²⁷, au bas de l'estampe, confortent cette hypothèse car le poète mentionne l'Élide, *Elis olympiadum mater* et les Jeux, puis l'œuvre de Phidias, la statue en ivoire de Jupiter *Phidiacumque Iovem ostentat niveo ex elephanto* et commente finalement sur la conformité de l'œuvre avec son modèle, le maître de l'Olympe : *qualis caesarie ac nutu concussit Olympum*, par un recours à une citation du Chant I de l'*Iliade* : « Et le Kroniôn, ayant parlé, fronça ses sourcils bleus. Et la chevelure ambrosienne s'agita sur la tête immortelle du Roi, et le vaste Olympos en fut ébranlé »⁷²⁸.

⁷²⁷ Ces vers figurent *verbatim* p. 178 dans le recueil *Poëmatum Hadriani Iunii Hornani Medici, Liber primum*, publié à Lyon en 1598.

⁷²⁸ Homère, *L'Iliade*, Chant I, vers 528-530. ἦ καὶ κνανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων / ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον. La traduction est celle de LECONTE DE LISLE 1867, p. 17. Traduction du texte de

Aboutissement des échanges fructueux entre l'érudit humaniste et Heemskerck, versé dans l'art et les antiques étudiés à Rome, cette *inventio heemskerckiana* se présente au spectateur à la fois en tant qu'objet de délectation, mais aussi – comme cela a été mentionné au sujet du tableau *Tempus edax rerum*⁷²⁹ – en tant que « défi ludique »⁷³⁰, un jeu d'esprit complexe, proposant d'identifier les antiques conservés dans les collections romaines en vue (capitoline, médicéenne, vaticane), et les citations des textes anciens.

III. 5. 2. La fortune des estampes de Martin van Heemskerck à travers les exemples de la salle d'apparat du château de Velthurns (1582-1584) et d'un cabinet d'écriture de l'atelier de Iacobus Fiamengo (c. 1600).

Les estampes gravées d'après les dessins de Heemskerck plurent par leur qualité, leur originalité et leur inventivité, soutenues par une solide érudition. Deux exemples, chacun étant un hapax dans sa catégorie, illustrent l'intérêt avec lequel elles furent reçues. Il s'agit d'une part d'une salle d'apparat (FIG. 121) et d'autre part d'un cabinet d'écriture, deux créations très différentes par nature mais qui partagent, dans la conception et la réalisation de leur décor, un même goût pour les modèles antiques, rendus accessibles par les estampes, dont celles de Heemskerck.

III. 5. 2. 1. La salle du prince-évêque du château de Velthurns

La construction du château de Velthurns (*Schloss Velthurns*)⁷³¹, résidence d'été du prince-évêque de Trente et Bressanone (Trient und Brixen)⁷³², commença en 1577, sous le principat du cardinal Christoph von Madruzzo (1512-1578). Son successeur et neveu, Johann VI Thomas von Spaur (1528-1591), poursuivit les travaux tout juste entrepris et conçut la décoration exceptionnelle de la salle d'audience dont les murs, le plafond à caissons et même le sol, sont recouverts de boiseries aux essences précieuses, travaillées en colonnes, pilastres, chapiteaux ioniques, entablements, frontons, consoles,

Junius : (« L'élide, mère des olympiades [...]. Avec Phidias fait parade d'un Jupiter d'ivoire blanc comme neige, / tel qu'il ébranla l'Olympe, par sa chevelure et son signe de tête ».

⁷²⁹ Voir chapitre II. 2. 2. 2.

⁷³⁰ *Ibid.* nous citons R. Olitsky Rubinstein (OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 425).

⁷³¹ Pour l'historique de cette demeure, voir SCHÖNWÄLDER 2011, p. 10-12.

⁷³² L'italien et l'allemand sont les deux langues officielles du Haut-Adige.

cuir découpés, masques, frises d'oves, de rais de cœurs, de triglyphes, le tout orné de motifs en *intarsia*. Inspiré d'images circulant largement en estampes à l'époque⁷³³, le vocabulaire décoratif maniériste qui se déploie dans cette salle, fut traité avec raffinement et sûreté, sous la direction du nouveau prince-évêque dont l'oncle, le cardinal Madruzzo, avait veillé à ce qu'il fasse ses études à Paris, Pavie et Pise⁷³⁴.

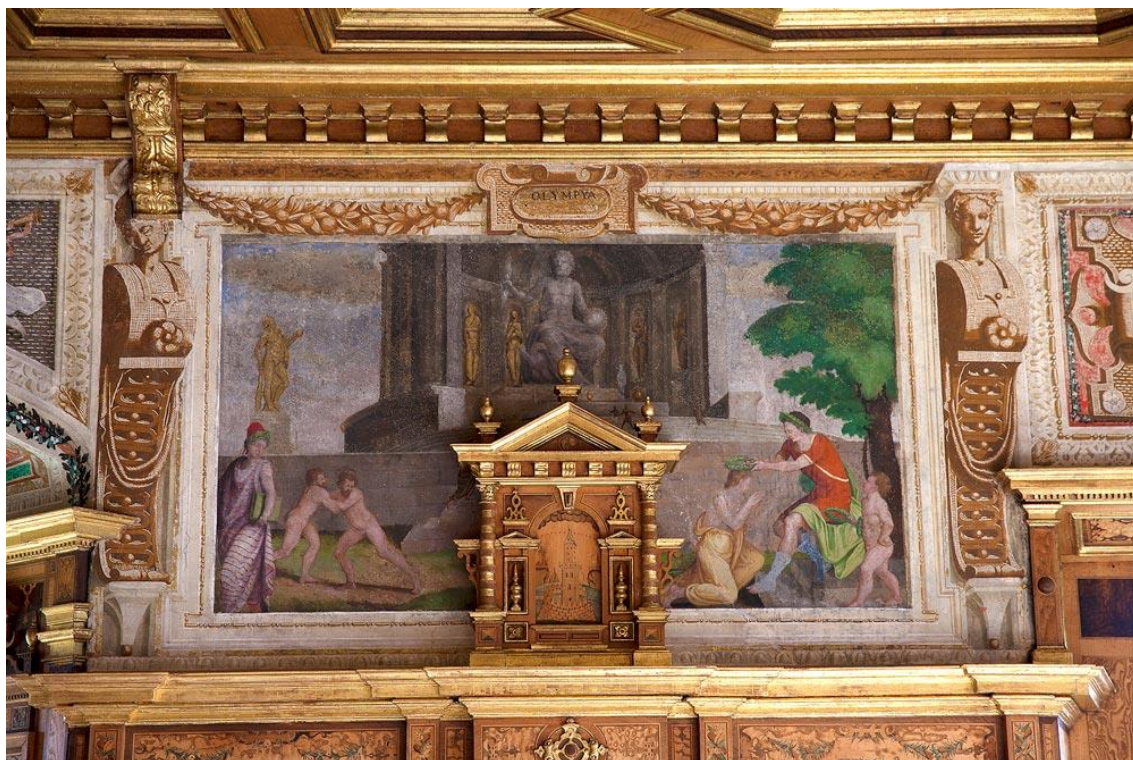


FIG. 121 : Pietro Maria Bagnadore, *Salle du prince-évêque*, mur sud, 1582-1584, (détail)
Château de Velthurns.
(Italie, Haut-Adige, Commune autonome de Bolzano, Feldthurns / Velturno).

⁷³³ Parmi les sources d'inspiration pour ces décors, J. Schönwälder cite *Il Terzo Libro* de Sebastiano SERLIO, Venise 1540, *Geometria & Perspectiva* de Lorenz STÖER, Augsbourg 1567, et *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Venise 1556 (SCHÖNWÄLDER 2011, p. 24-28).

⁷³⁴ *Ibid.* p. 13. L'auteur signale que la famille Spaur avait des liens de parenté avec les Fugger d'Augsbourg.

Occupant l'espace entre les boiseries et le plafond, les peintures murales exécutées *a secco*⁷³⁵ par Pietro Maria Bagnadore (c. 1550-1603)⁷³⁶, reproduisent en couleur la série des *Octo Mundi Miracula* de Martin van Heemskerck, dont l'*Olympy Iovis simulachrum* (FIG. 117). Dans ce tableau, l'artiste italien a supprimé des personnages et traité la rotonde et la statue de Zeus en grisaille avec rehauts d'or, afin d'en accentuer l'illusion de relief, comme pour faire écho à l'édicule placé juste en dessous, en forme de porte de ville à l'antique⁷³⁷, qui laisse voir par sa baie centrale une tour carrée à deux niveaux⁷³⁸, entourée à sa base d'un mur fortifié. Ce motif, réalisé en *intarsia*, évoque la tour du Palazzo Pretorio de Trente, qui fut la résidence du prince-évêque, donc un lieu de pouvoir, placé juste à l'aplomb de Zeus trônant dans toute sa puissance incontestée. Car c'est bien de pouvoir qu'il s'agit dans la conception et la signification de cette salle étonnante.

Le principat du prince-évêque Thomas von Spaur fut marqué par des rivalités conflictuelles avec l'archiduc Ferdinand II de Tyrol (1529-1595), comte de Tyrol⁷³⁹. Thomas von Spaur décida de contrer son puissant adversaire, en affichant et affirmant son statut, son pouvoir et sa culture par la création à Bressanone d'une pièce remarquable et remarquable, à même de concurrencer le cabinet de curiosités du château d'Ambras⁷⁴⁰, résidence habituelle du comte de Tyrol. Jürgen Schönwälder considère qu'en plaçant sous les yeux des visiteurs de cette salle d'exception la série des *Octo Mundi Miracula* de Martin van Heemskerck, le prince-évêque proposait une thématique qui amenait le

⁷³⁵ *Ibid.* p. 12.

⁷³⁶ Pietro Maria Bagnadore ou Pier Maria Bagnatori, naquit et mourut à Orzinuovi (province de Brescia). Peintre et architecte, il travailla de nombreuses années à la cour du comte Alfonso Gonzaga di Novellara (Turin 1529- Novellara 1589). Novellara se trouve dans la province de Reggio d'Émilie. Antonio Fappani juge que Bagnadore fut meilleur architecte que peintre : *un pittore povero di inventiva ma ricco di mestiere, abili nell'uso del colore, sapiente nell'uso della luce. Ma fu più grande come architetto* (FAPPANI, 2007, vol. 1, p. 77) (« Peintre pauvre en inventivité mais riche en métier, habile coloriste, rompu à l'utilisation de la lumière »). Collectionneur passionné de dessins et d'estampes, sa collection remarquable fut vendue au comte Camillo Gonzaga di Novellara (Novellara 1581-1650), mais dispersée ensuite (*ibid.*).

⁷³⁷ Deux colonnes soutiennent un entablement surmonté d'un fronton triangulaire.

⁷³⁸ La fortification qui couronne le premier niveau de cette tour est semblable à celle de l'actuelle Torre Civica, à Trente. Le second niveau a disparu. La tour fut édifiée à l'emplacement de la *Porta Veronensis* dont des vestiges sont encore visibles sous les fondations. (www.cultura.trentino.it, consulté le 09 avril 2019).

⁷³⁹ Afin d'augmenter son pouvoir, l'archiduc voulait remettre en cause la qualité d'« immédiat d'Empire » du prince-évêque, qui ne relevait d'aucun autre seigneur ou pouvoir que de l'empereur lui-même (voir BRETSCHEIDER 2018, n. p. Glossaire : *Reichsunmittelbar* : immédiat d'empire).

⁷⁴⁰ Le château d'Ambras est situé à proximité d'Innsbruck, à quatre-vingt-cinq kilomètres environ au nord de Bressanone/Brixen.

regardeur à associer à ces huit merveilles du monde (*Weltwunder*), la nouvelle merveille (*Wunderkammer*) qu'il avait conçue⁷⁴¹. Pour élaborer le programme iconographique de cette salle qu'il voulait prestigieuse, Thomas von Spaur, en homme cultivé qu'il était, a sans doute trouvé un interlocuteur avisé en la personne de l'artiste qu'il avait retenu, Pietro Maria Bagnadore, collectionneur passionné d'estampes⁷⁴².

III. 5. 2 Cabinet d'écriture (atelier de Iacobus Fiamengo), c. 1600

Le second exemple de fortune originale d'une série gravée d'après les dessins de Martin van Heemskerck, est un cabinet d'écriture⁷⁴³ en ébène portant un décor foisonnant d'inclusions d'ivoire (FIG. 122). Ce meuble somptueux et rare, a été réalisé aux alentours de 1600, dans l'atelier du maître ébéniste marqueteur, tailleur d'ivoire, Iacobus Fiamengo, actif à Naples entre 1580 et 1630. La série des *Victoires de Charles Quint*⁷⁴⁴ (douze estampes), gravée par Dirck Volkertsz. Coornhert (1556), figure en totalité dans la décoration en ivoire de l'extérieur et de l'intérieur de ce meuble⁷⁴⁵, parmi d'autres motifs décoratifs et architecturaux empruntés à des recueils d'estampes circulant largement au XVI^e siècle : cartes géographiques⁷⁴⁶, grotesques, figures, trophées, frises végétalisantes, rinceaux, cuirs découpés, colonnes à chapiteaux composites, balcons en balustres, vases d'ivoire tourné⁷⁴⁷. Ces ornements appartiennent au même vocabulaire décoratif maniériste, déjà observé dans la *Fürstenzimmer* de Velthurns.

⁷⁴¹ SCHÖNWÄLDER 2011, p. 12.

⁷⁴² FAPPANI, 2016, vol. 1, p. 77.

⁷⁴³ Dimensions : 63,2 × 90,8 × 42,5 cm. Ce cabinet est conservé à Philadelphie, Museum of Art, inv. 1930-1-188. « Le premier emploi connu du mot "cabinet" pour désigner un meuble se trouve dans un inventaire dressé pour François I^{er} en 1528 » (RICCARDI-CUBITT 1993, p. 10).

⁷⁴⁴ Titre de l'édition de 1556 : *DIVI CAROLI. V. IMP. OPT. MAX. VICTORIAE, EX MULTIS PRAECIPVAE. MAGNO PHILIPPO, DIVI CAROLI. V. F., REGI HISPAN. ANGL. FRANC. &c [...]* (VELDMAN 1994, p. 201).

⁷⁴⁵ Gravées sur des plaques d'ivoire de tailles différentes, cinq *Victoires* sont représentées sur la surface extérieure, et les sept autres *Victoires* à l'intérieur.

⁷⁴⁶ Arthur DiFuria cite comme modèles pour les cartes géographiques (locales, régionales, de pays et même du monde entier), les estampes de cartographes renommés : Abraham Ortelius (1527-1598), Egnazio Danti (1536-1586), Antonio Salamanca (1479-1562), Antoine Lafréry (1512-1577), Georg Braun (1541-1622) et Franz Hogenberg (1535-1590) (DIFURIA 2017, p. 158).

⁷⁴⁷ *Ibid.* sont citées les estampes et dessins de Sebastiano Serlio (c. 1475-1554/1555), Israhel van Mekenem (c.1445-1503), Cornelis Bos (1508-1555), Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) et Hieronymus Cock (c. 1510-1570). Peuvent être ajoutés à cette liste les recueils d'estampes de Jacques Androuet du Cerceau (c. 1515-1585), par exemple : *Lectori, En nostrum tibi denuo prodit opus de ludicro picturae genere [...]* *Grotescam vulgo dicunt [...]*, Paris, 1562 ; [*Petits cartouches*



FIG. 122 : (Attribué à) Atelier de Iacobus Fiamengo, Naples, *Cabinet d'écriture*, c. 1600.
(Philadelphie, Philadelphia Museum of Art).

de Fontainebleau], Paris, 1545/1547 ; [Cartouches ou Fleurons] 1548/1549 ; [Trophées] 1545/1550.



FIG. 123 : Atelier de Iacobus Fiamengo, Naples, *Cabinet d'écriture*, c. 1600 (intérieur).
(Philadelphie, Philadelphia Museum of Art).

La façade principale du cabinet en s'ouvrant devient écritoire et révèle une riche décoration architecturale, organisée de façon symétrique et orthogonale autour de la reproduction fidèle, sur plaque d'ivoire, de la première estampe des *Victoires*, qui montre l'empereur Charles Quint parmi ses ennemis vaincus⁷⁴⁸ (FIG. 123). L'évocation de ces faits mémorables est doublement mise en valeur, d'abord par la taille de la plaque d'ivoire en position centrale et aussi par son encadrement à l'antique : deux colonnes de part et d'autre, surmontées d'un fronton brisé⁷⁴⁹. L'Empereur est inspiré du *Jupiter* de la Villa Médicis à Rome, tout comme le sera quelques années plus tard le *Zeus d'Olympie*. Assis en position haute sur un trône surélevé, Charles Quint tient de la main gauche un globe crucigère, et brandit une épée de la main droite. L'aigle impériale, posée à ses pieds contre

⁷⁴⁸ À gauche de Charles Quint, les princes allemands : le duc de Saxe, le duc de Clèves, le landgrave de Hesse. À sa droite : François I^{er}, le pape Clément VII, et, seul à ne pas être attaché, Soliman I^{er} qui s'éloigne, l'œil mauvais (voir **Annexe III. 16, p. 54**).

⁷⁴⁹ Ce motif central est entouré de façon symétrique de motifs *all'antica* dont des bustes d'empereurs romains dans de petits médaillons (DIFURIA 2017, p. 166).

ses jambes, tient dans son bec un anneau auquel sont attachés les liens qui assujettissent ses adversaires.

La richesse du décor de ce meuble, réalisé « autant pour le plaisir que pour l'utilité »⁷⁵⁰, n'est pas exceptionnelle dans la production attribuée à l'atelier de Jacobus Fiamengo⁷⁵¹, par contre la reproduction des *Victoires* est unique. La référence à cette série, quasiment un demi-siècle après sa création lors de l'abdication de Charles Quint, montre l'estime dans laquelle était tenue l'œuvre de Heemskerck, et aussi l'impact que ces estampes avaient encore. Alors que le règne de Philippe II (1598) arrivait à son terme et que le souvenir des déboires de l'Invincible Armada (1588) était encore vif, le commanditaire de ce meuble – pièce peut-être destiné à être offerte lors d'échanges diplomatiques⁷⁵² – souhaitait rappeler la puissance de l'empire sur lequel avait régné Charles Quint tel un empereur romain, son étendue documentée par les cartes de géographie, sa culture évoquée par l'utilisation de motifs *all'antica*. L'intention ne paraît pas nostalgique, mais plutôt porteuse de l'espoir d'assister au renouveau d'un empire puissant et prestigieux⁷⁵³.

Conclusion

Pour Martin van Heemskerck, la représentation de l'artiste au travail devant les antiques de Rome, atteste le séjour fructueux qu'il fit dans la Ville, met en scène avec fierté la leçon qu'il y apprit auprès des vestiges, témoigne de sa familiarité avec les œuvres de l'Antiquité et celles des maîtres italiens familiers des antiques, et souligne le

⁷⁵⁰ Nous citons ce qu'écrivit Maurice Scève (1501 ?-1560 ?) dans son ouvrage *Microcosme* (1562) à propos de « tous les arts sédentaires » dont ceux utilisant « Le bois, pierre, & fer mis en ouvrage gentil / Par rabbot, par cizeau, & par marteau subtil / Fabriles, & ouvrés, ou de manufacture [...] ». (SCÈVE 1562, p. 92). Ce passage est brièvement évoqué, sans numéro de page, par Monique Riccardi-Cubitt (RICCARDI-CUBITT 1993, p. 51).

⁷⁵¹ Voir, par exemple, le cabinet conservé à Londres, au Victoria and Albert Museum (inv. W. 36. 1, 2-1981), le *Cabinet Onians* conservé au Los Angeles County Museum of Art (LACMA, inv. M. 2000. 64. 1), ou le « cabinet d'apparat Renaissance » proposé par l'antiquaire Philippe Gédél à Fougères (<http://antiquites-gledel-philippe.chez-alice.fr> ; consulté le 20/04/19).

⁷⁵² Voir à ce propos RICCARDI-CUBITT, 1993, p. 50.

⁷⁵³ A. DiFuria est d'avis que les fresques de la *Chambre de Constantin* (Vatican) ont inspiré Heemskerck quand il exécuta la série des *Victoires*, et cite également un bas-relief de l'arc de Constantin comme source d'inspiration pour l'estampe *Charles Quint parmi ses ennemis vaincus* (DIFURIA 2017, p. 171-176). Ce bas-relief est situé sur la face nord de l'arc, juste au-dessous de l'inscription *sic XX*, attestant la perpétuation à venir du pouvoir de Constantin.

rôle stimulant et inspirant des modèles antiques dans ses créations, ses *inventiones*, tout au long d'une carrière exemplaire, marquée par la collaboration de l'artiste et de lettrés tels Hadrianus Junius et Dirk Volkertsz. Coornhert, ainsi que le soutien de mécènes, humanistes érudits, aussi importants que le cardinal Rodolfo Pio da Carpi, petit-neveu de Pic de la Mirandole, et Antoine Perrenot de Granvelle, conseiller d'État de Charles Quint.

Dans le chapitre du *Schilder-Boek* que Van Mander consacre à l'artiste, l'auteur déclare : « C'était un excellent créateur, oui un homme qui remplit quasiment le monde entier de ses inventions, c'était aussi un bon architecte, comme cela est visible dans toutes ses œuvres »⁷⁵⁴. La grande diffusion des estampes gravées d'après les dessins de Heemskerck, telle que la rapporte Van Mander, due à leur qualité et à la profondeur de leur intellection⁷⁵⁵, se situe dans un contexte favorable, un marché florissant dans lequel de nombreux créateurs s'investirent. La diversité des thèmes traités⁷⁵⁶, souvent soutenue par des représentations des antiques de Rome ou des variations architecturales qui s'en inspiraient, attira un large public comprenant aussi bien des dévots, des curieux, des amateurs, des connaisseurs, des érudits, des artistes, ou des collectionneurs.

Au chapitre suivant nous verrons comment, conforté par la diffusion des idées du néoplatonisme, l'intérêt pour les antiques, particulièrement ceux de Rome, les *Mirabilia*, répertoriés de longue date, généra la production d'estampes représentant ces monuments et statues, témoins de la grandeur de la Rome antique. Parmi ces vestiges figurent à l'occasion des artistes au travail, à la fois hommes de terrain proposant des vues *ad veri imitationem*, et créateurs soucieux d'apporter non seulement délectation mais également savoir à leurs « lecteurs ».

⁷⁵⁴ VAN MANDER 1604, 246v : *Hy was een seer goet ordinerder, jae een Man die de heele Weerelt schier vervult heeft zijn inventien, vesende oock een goet Architect, ghelijck in al zijn dinghen overvloedich te sien is.* Comme mentionné plus haut, dans le titre du chapitre qui lui est consacré, *Het leven van Marten Hemsckerck, constigh vermaert Schilder*, l'artiste est qualifié de « peintre savant et illustre ».

⁷⁵⁵ DIFURIA 2017, p. 170 : *their depth of intellection.*

⁷⁵⁶ Par exemple des images pieuses, des scènes religieuses, bibliques, mythologiques, historiques, des cartes de géographie, des vues de villes, des représentations de tableaux modernes, de monuments antiques romains... la liste n'est pas exhaustive.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale ED 544
Et de l'unité de recherche CRESEM

Spécialité :
Histoire, Histoire de l'art et Archéologie

Sous la direction de **Monsieur Martin Galinier**

Présentée par **Martine Bucher**

**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

(Volume I. 2 Texte)

Soutenue le décembre 2021, devant le jury composé de :

Madame Sabine FORERO-MENDOZA, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur.

Monsieur Pascal JULIEN, Professeur, Université de Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur.

Madame Cécile JUBIER-GALINIER, Maître de conférences, Université de Perpignan Via Domitia, Co-directrice de la thèse.

Monsieur Esteban CASTAÑER MUÑOZ, Professeur, Université de Perpignan Via Domitia, Membre du jury.

Monsieur Martin GALINIER, Professeur, Université de Perpignan Via Domitia, Directeur de la thèse.

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA

**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

**Sous la direction de Monsieur Martin Galinier
Professeur d'Histoire de l'art antique (art romain)**

Volume I. 2. Texte

Chapitre IV

Le Colisée et autres colosses comme modèles d'élection : Les artistes au travail devant les *Mirabilia*

Parties intégrantes du paysage de Rome, certains vestiges antiques ne furent jamais ensevelis et restèrent visibles tout au long de l'époque médiévale. Giorgio Vasari fait observer qu'après le déclin de la pratique des arts à Rome, des traces de ces pratiques artistiques furent conservées dans « les amphithéâtres, théâtres, thermes, aqueducs, temples, obélisques, colisées, pyramides, arcs de triomphe, dépôts, trésors publics, et enfin sur les sarcophages »⁷⁴⁸, et ajoute plus loin que les hommes « avaient beau avoir eu sous les yeux les vestiges des arcs de triomphe, des amphithéâtres, des statues, des bases, des colonnes décorées, malgré les pillages, les destructions et les incendies de Rome, jamais ils n'avaient su les apprécier ni en tirer parti »⁷⁴⁹. Toujours selon le même auteur, c'est aux alentours de 1250 que les hommes de l'art se mirent à comprendre et à s'inspirer de ces œuvres.

IV. 1. L'intérêt pour l'Antique à l'époque médiévale à travers les sources littéraires

Tableau synoptique des sources littéraires mentionnées dans cette partie :

| Titre du document | Date de création et lieu de conservation |
|---|--|
| <i>Itinéraire dit d'Einsiedeln.</i> | IX ^e /X ^e siècle Einsiedeln, Suisse, Stiftsbibliothek, Codex 326(1076). |
| <i>Adventus archi epi[scopi] n[ost]ri Sigerici ad Roma[m]</i> (« Arrivée de notre archevêque Sigeric à Rome »). Nouvellement nommé archevêque de Canterbury, Sigeric se serait rendu à Rome en 990 pour y recevoir son <i>pallium</i> . | Manuscrit daté du XI ^e siècle. The British Library, Cotton M S. Tiberius B V. f.23v. ⁷⁵⁰ |

⁷⁴⁸ VASARI, traduit par CHASTEL, 1981, p. 225 (ce passage est cité dans BUSH 1976, p. 53).

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 232.

⁷⁵⁰ Le document est répertorié sous le titre : *Itinerary of Archbishop Sigeric*. Ce manuscrit est une copie de l'original ; il comprend deux parties : la liste des églises de Rome visitées par l'archevêque Sigeric de Canterbury est suivie par une liste des quatre-vingts lieux (*submansiones*), qui furent des étapes pour l'archevêque sur son chemin de retour.

| | |
|--|---|
| <i>Leiðarvísir ok borgaskipan</i> (« Itinéraire et liste de cités »), écrit (ou dicté) par Nikulás, premier abbé de l'abbaye bénédictine de Munkaþverá (Islande), de retour d'un voyage en 1154 ⁷⁵¹ . | c. 1155. Manuscrit 194 8vo (fol. 11r-16r), Collection Arnabagnaeanske, Université de Copenhague. |
| <i>Liber Censuum Romanae Ecclesiae</i> (dont la troisième partie est consacrée aux <i>Mirabilia</i>). Rédigé par Cencio Savelli (?-1227), camérier du pape Innocent III (1160-1216). | 1192. Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 4188. |
| <i>Narracio de mirabilibus urbis Romae</i> Magister Gregorius (dont le séjour romain est antérieur au départ des papes pour Avignon) ⁷⁵² . | c. 1300 (manuscrit non autographe). Cambridge, St. Catharine's College, (Ms. E. 4.96, f. 190-203). |
| <i>Ly Myreur des Histors</i> . Jean d'Outremeuse (Liège 1338-1440) a rédigé cette chronique dans la deuxième moitié du XIV ^e siècle ; son manuscrit est perdu. | Le moine bénédictin Jean de Stavelot (Stavelot 1388-Liège 1449), a transcrit la chronique de Jean d'Outremeuse en quatre volumes, dont deux seulement nous sont parvenus. Le <i>Bruxellensis</i> 10455, écrit en 1440 ⁷⁵³ , recouvre le premier livre du <i>Myreur</i> , qui nous intéresse ici car c'est lui qui contient des emprunts importants aux <i>Mirabilia</i> . Bruxelles, KRB, ms 10455. |
| <i>Les Voyages de Seyfried Rybisch, étudiant silésien : itinéraire 1548-1554</i> (traduction de Jean Hiernard du manuscrit intitulé <i>Itinerarium</i> , 2017). | <i>Itinerarium</i> : M 1375, Bibliothèque universitaire de Wroclaw, Pologne (anciennement Breslau, Silésie). |
| <i>Le cose maravigliose della cita di Roma : con il nome delle Reliquie : e Stationi : con le Indulgentie che di giorno in giorno in tutte le Chiese di essa sono. [...]</i> . Auteur anonyme, ouvrage non paginé. Date possible : 1510. | Document numérisé par le Getty Research Institute, consulté le 10 août 2020. https://archive.org/details/lemirabilierom/ec00unse/mode/2up |
| <i>L'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Racolta brevemente da gli autori Antichi, & Moderni. Novamente posta in luce. Con gratia et Previlégio per anni diece. In Roma Appresso Vincenzo Lucrino. 1554.</i> | Vicence, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, CAP A XVI 2. |

⁷⁵¹ Tommaso Marani montre que le *Leiðarvísir* n'est pas un récit de voyage mais plutôt un texte énumérant les étapes d'un périple (jusqu'à Jérusalem et retour en passant par Rome) (voir MARANI 2012, p. 233).

⁷⁵² Voir WOLFF 2005, p. 162.

⁷⁵³ Voir BRUYÈRE 2009, p. 123 (notice rédigée par Renaud ADAM et Alain MARCHANDISSE). Le *Bruxellensis* 10456, manuscrit mutilé, daté entre 1442 et 1445, reprend le troisième livre du *Myreur*. Le ms 10463 est une copie par le frère Waha (1596) du manuscrit, perdu pour nous, du deuxième livre par Jean de Stavelot. L'édition contemporaine du *Myreur des Histors* est l'œuvre – à partir des manuscrits disponibles – des auteurs Adolphe Borgnet (Tomes I, 1864, II, 1869, III, 1873, V, 1867) et Stanislas Bormans (Tomes IV, 1877, VI, 1880). Le passage citant largement les *Mirabilia* est placé juste après la mention de la fondation de Rome (BORGNET 1864, tome I, p. 58-85).

L'Itinéraire d'Einsiedeln.

L'intérêt pour les vestiges antiques existait déjà avant le XIII^e siècle. Dès la fin du VIII^e siècle, l'*Itinéraire d'Einsiedeln* proposait, à l'intention des pèlerins qui se rendaient à Rome, et qui avaient accès à ce manuscrit : « onze itinéraires [...] tracés dans un double objectif : premièrement indiquer au pèlerin les chemins, sinon les plus directs, du moins les plus attrayants, de basilique à basilique, de cimetière à cimetière, et en second lieu, répertorier les monuments les plus remarquables »⁷⁵⁴. Ainsi dans l'itinéraire *a porta numentana usq. Forum romanum* (FIG. 124), sont mentionnés, sans aucun commentaire et au même titre que les églises du trajet considéré : à gauche (*ins*) : *Thermae diocletianae*, *Thermae constantini*, et à droite (*ind*) : *Thermae salustianae*⁷⁵⁵, *cavalli marmorei*⁷⁵⁶ (sur la même ligne que *Sancta susanna*⁷⁵⁷) et *Forum traiani*.

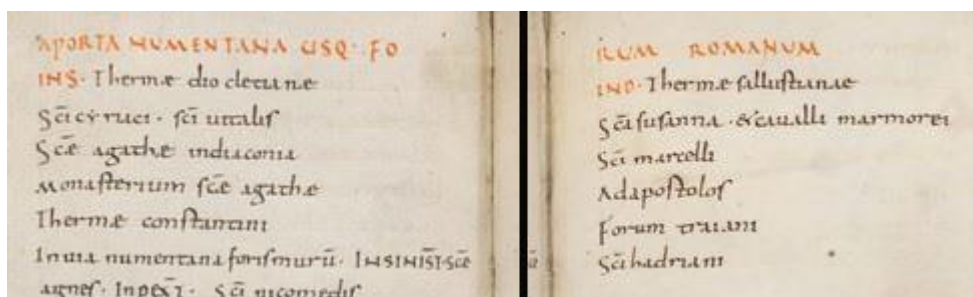


FIG. 124 : *Itinéraire d'Einsiedeln* (détail).
(Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 326(1076), f. 80v + f. 81r).

⁷⁵⁴ LANCIANI 1891, p. 14. L'itinéraire comporte des erreurs que Louis Duchesne explique ainsi : « Tout le monde est d'accord que les noms marqués dans l'*Itinéraire* ont été relevés sur un plan de Rome [...]. Dans une carte ou un plan, on voit souvent marqué à droite le nom d'un point qui en réalité se trouve à gauche [...], quand on veut reproduire les noms sans le plan, il y a bien des chances d'erreurs » (DUCHESNE 1897, note 1, p. 23).

⁷⁵⁵ Selon Rodolfo Lanciani, il s'agit en fait de « l'élégant édifice, ou groupe d'édifices, au début de la vallée entre le Quirinal et le Pincio » (LANCIANI 1891, p. 28).

⁷⁵⁶ R. Lanciani note que l'itinéraire ne mentionne que les chevaux de marbre et ne dit rien du *Templum Solis* dont ils décoraient peut-être le pronaos (*ibid.* p. 31).

⁷⁵⁷ Présentés au nominatif comme *Sancta Susanna*, les chevaux de marbre ne sont donc pas introduits en tant que points de repère (par exemple : *apud cavallos marmoreos*).

Ce que Sigeric, archevêque de Canterbury, a vu à Rome (990).

Dans le compte-rendu de leur séjour à Rome, tous les pèlerins n'ont pas répertorié les antiques. Peut-être ne le jugeaient-ils pas nécessaire, le but premier du pèlerinage étant de parcourir les lieux de culte de la Ville. Ainsi Sigeric, archevêque de Canterbury (989/990-994), ne rapporte-t-il que la liste des vingt-trois églises qu'il a pu visiter⁷⁵⁸.

Le pèlerinage à Rome de Nikulás, abbé de Munkaþverá (1154).

Quelques cent cinquante années plus tard, Nikulás, abbé du monastère bénédictin de Munkaþverá, quitta sa lointaine Islande pour se rendre à Rome⁷⁵⁹. La relation de son pèlerinage, qu'il fit vers 1154, comporte des détails sur les églises visitées, les localisations géographiques, les distances parcourues et quelques notations succinctes sur des monuments séculiers : la *Porta Latina*, les thermes de Caracalla, le mausolée d'Hadrien, le Panthéon et l'obélisque du Vatican⁷⁶⁰, monuments qui, cependant, ne sont pas considérés comme des *Mirabilia*.

Mirabilia urbis Romae*, troisième partie du *Liber Censuum Romanae Ecclesiae

Des « correspondances significatives »⁷⁶¹ existent entre l'*Itinéraire d'Einsiedeln* et un texte qui bénéficia d'une fortune particulière, texte intitulé *Mirabilia urbis Romae*. « On le considère comme un *Urtext* parce qu'il a connu, au Moyen-Âge et au début des temps modernes, un succès tel qu'il a donné naissance à toute une série de versions, manuscrites d'abord, imprimées ensuite, écrites tantôt en latin tantôt dans une langue vernaculaire »⁷⁶². Abondamment traduit (dès le XIII^e siècle), plus ou moins fidèlement, en

⁷⁵⁸ Selon Veronica Ortenberg, Rome comptait alors « au moins cent dix-sept églises » (ORTENBERG 1990, p. 101). Pour le détail du pèlerinage de Sigeric, archevêque de Canterbury, voir également MAGOUN 1940.

⁷⁵⁹ MAGOUN 1940, p. 271 et 277-280.

⁷⁶⁰ Le mausolée d'Hadrien est appelé *Arx Crescentii*, car Crescentius II (mort en 998) en fit une forteresse. « La demeure que possédait le roi Dioclétien », située « non loin de l'église San Giovanni a Porta Latina », désigne en fait les thermes de Caracalla. « L'église de Tous-les-Saints » qui « est ouverte en haut comme l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem », n'est autre que le Panthéon.

⁷⁶¹ POU CET 2012, n. p. § 2 a.

⁷⁶² *Ibid.* (0 Introduction).

plusieurs langues, il fut aussi intégré à des récits de voyage, par exemple⁷⁶³. Cet *Urtex*⁷⁶⁴ d'une dizaine de pages fait partie du *Liber Censuum Romanae Ecclesiae*, dont le prologue porte la date de 1192. Composé par le camérier du pape Innocent III⁷⁶⁵, le *Liber Censuum* « comprend six grandes parties⁷⁶⁶ rédigées en dix-huit quaternions »⁷⁶⁷ ; la troisième partie est dédiée aux *Mirabilia*⁷⁶⁸ et compte douze sections, dont les titres détaillent les contenus (voir la traduction de cette partie proposée en annexe, **Annexe IV. 1 p. 57-81**).

L'auteur du *Liber Censuum* effectue, moyennant quelques zigzags, un parcours dans les vestiges de la Rome antique, avec pour points de repère les nombreuses églises dans lesquelles il est souvent fait usage de *spolia* ; l'espace concerné par ce cheminement est un quadrilatère borné par la basilique Saint-Pierre, les termes de Dioclétien, Saint-Jean de Latran et le premier milliaire de la via Portuensis au Trastévère. Même si, à l'occasion, le texte est émaillé d'anecdotes légendaires⁷⁶⁹, ces dernières n'ocultent pas l'intérêt de ce texte qui donne des indications précieuses⁷⁷⁰ sur des édifices encore visibles, au moins en partie, à l'époque (*oculis nostris vidimus*), ou dont la mémoire n'était pas perdue (*ab antiquis audivimus*).

⁷⁶³ Dans son *Diarum italicum* (1702), Bernard de Montfaucon insère à la fin du chapitre XX, consacré aux dix-neuvième et vingtième jours (*Dies XIX & XX*) de sa visite à Rome, « un opuscule anonyme des Merveilles de Rome, & quelques notes » (*Anonymi opusculum de Mirabilibus Romae, & notae quaedam*). Voir MONTFAUCON 1702, p. 283-298. L'ouvrage en latin de Montfaucon a été traduit en anglais et publié en 1712.

⁷⁶⁴ Louis Duchesne, éditeur moderne du *Liber Censuum* (Paris, 1910), a attribué le texte des *Mirabilia* à un certain Benoît, chanoine de Saint-Pierre, et proposé 1143 comme *terminus ante quem* (POUCET 2012, n. p. § 2 a).

⁷⁶⁵ Cencio Savelli (? - 1227), chanoine de Sainte-Marie-Majeure, puis camérier du pape Innocent III, devint pape sous le nom d'Honorius III (1216-1227).

⁷⁶⁶ 1. La table des cens. 2. Deux listes d'évêchés et de monastères immédiatement soumis au Saint-Siège. 3. Les *Mirabilia*. 4. L'*Ordo Romanus*. 5. Deux chroniques de papes. 6. Le cartulaire. (MONTECCHI-PALAZZI 1984, p. 51).

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ Paul Fabre, qui a publié et commenté le texte du *Liber censuum* donne cette indication : « Les documents numérotés XXXI-XLIII forment un ensemble connu sous le nom de *Mirabilia Romae*. Ils ont figuré, avant Cencius, dans d'autres compilations analogues à la sienne, notamment, celle de Benoît, chanoine de Saint-Pierre, et celle du cardinal Albinus » (FABRE 1890, p. 262). P. Fabre mentionne ici le *Polyptyque du chanoine Benoît* ou *Liber politicus*, manuscrit 512 de la Bibliothèque municipale de Cambrai, c. 1140 (FABRE 1889, p. 7), et le *Digesta pauperis scholaris* du cardinal Albinus († c. 1197) (voir FABRE 1890, p. 262).

⁷⁶⁹ Par exemple les statues à clochettes du Capitole.

⁷⁷⁰ F. Van Haeperen, par exemple, se réfère aux *Mirabilia* pour proposer l'identification des vestiges du temple de Cybèle sous Sainte-Marie-Majeure (VAN HAEPEREN 1998, p. 231-235).

***Narracio de mirabilibus urbis Romae* (Magister Gregorius, c. fin du XII^e siècle)**

Peut-être Magister Gregorius⁷⁷¹, l'auteur de la *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, difficile à dater avec précision⁷⁷², mais que John Osborne situe plutôt vers la fin du XII^e siècle⁷⁷³, avait-il eu connaissance des *Mirabilia urbis Romae*, quand il prit la plume à la demande de ses collègues, au retour de son voyage à Rome. Rien n'est moins sûr car sa *Narracio* retient l'attention par l'intérêt, quasiment exclusif, qu'il porte aux vestiges antiques⁷⁷⁴, le refus d'accorder le moindre crédit à certaines fables racontées par les pèlerins, et l'indifférence manifeste envers la Rome chrétienne. Ce récit de voyage est « une Rome sans églises et sans martyrs, c'est la Rome des statues de marbre et de bronze, des grands palais impériaux et des arcs de triomphe, c'est la Rome classique dont les ruines sont interrogées et observées avec la plus grande attention »⁷⁷⁵. En parlant de Magister Gregorius, Cristina Nardella ajoute : *Siamo di fronte ad un esteta, ad un amante dell'arte antica in quanto tale, capace di apprezzare i canoni dell'architettura e della scultura classica*⁷⁷⁶. Selon J. Osborne, la *Narracio* de Magister Gregorius témoigne du renouveau d'intérêt pour les vestiges de l'ancien monde qui se manifesta au XII^e siècle, tout en allant plus loin que les autres productions littéraires de son temps⁷⁷⁷.

Avec la proclamation de la première Année Sainte par le pape Boniface VII, en 1300, le nombre de pèlerins augmenta fortement⁷⁷⁸. Ces personnes avaient besoin d'informations pour mener à bien leur pèlerinage, bénéficier des indulgences qu'offrent

⁷⁷¹ Magister Gregorius : un homme cultivé, au vocabulaire soigné, qui connaissait les auteurs classiques et l'histoire ancienne de Rome, mais qui ne savait pas lire les inscriptions (ce qui n'a rien d'étonnant à cette époque) ; lors de son séjour à Rome il fréquenta des membres de la curie et des cardinaux (WOLFF 2005, p. 163).

⁷⁷² Manuscrit non autographe conservé à la bibliothèque de St Catharine's College, Cambridge, dont la datation est imprécise : le *terminus ante quem* est 1309 puisque le pape est encore à Rome. Un *Terminus post quem* est indiqué par la citation de deux vers d'un poème sur Rome rédigé par Hildebert de Lavardin (1056-1133) (voir WOLFF 2005, p. 162-163).

⁷⁷³ OSBORNE 1987, p. 13.

⁷⁷⁴ Seules deux églises sont mentionnées : Saint-Pierre et Saint-Jean-de-Latran, et uniquement en tant que points de repère pour situer l'obélisque du Vatican et les bronzes du Latran. Le Panthéon est décrit et mesuré ; Magister Gregorius ajoute simplement qu'il est devenu une église appelée *Santa Maria Rotunda*.

⁷⁷⁵ NARDELLA 2001, p. 440, cité dans POU CET 2012, n. p. §3 b.

⁷⁷⁶ (« Nous sommes en face d'un esthète, d'un amoureux de l'art antique en tant que tel, capable d'apprécier les canons de l'architecture et de la culture classiques ») (NARDELLA 2001, p. 441).

⁷⁷⁷ OSBORNE 1987, p. 7-8.

⁷⁷⁸ Les contemporains évoquent la présence de 200 000 pèlerins cette année-là (POUCET 2012, n. p. § 6).

les églises et parcourir la ville, ce qui amena la multiplication des guides, dont les rédacteurs successifs se recopièrent régulièrement, « parfois sans bien se comprendre, aboutissant même à des contresens »⁷⁷⁹. La naissance et la diffusion de l'imprimerie permirent une large diffusion de ces textes, qui furent édités en différentes langues⁷⁸⁰.

Ly Myreur des Histors (Jean d'Outremeuse 1338-1440).

L'intérêt suscité par les *Mirabilia* amena un auteur tel que Jean d'Outremeuse (Liège 1338-Liège 1400) à insérer des sections importantes des *Mirabilia Urbis Romae*, traduites par ses soins du latin en moyen français, dans sa chronique universelle⁷⁸¹ intitulée *Ly Myreur des Histors*. La chronologie qui doit structurer l'œuvre est quelque peu mise à mal, puisque c'est juste après avoir mentionné la fondation de Rome que l'auteur, néanmoins conscient du décalage, présente la Rome médiévale⁷⁸².

Andrea Palladio, *L'Antichità di Roma* (1554).

La publication de ces ouvrages, qui pouvaient aussi être un succédané pour ceux qui n'avaient pas la possibilité, ou les moyens, de se rendre à Rome, perdurait au XVI^e siècle⁷⁸³, et c'est après avoir lu l'un d'eux, *un certo libretto intitolato : Le cose meravigliose di Roma, tutto pieno di strane bugie*⁷⁸⁴, qu'Andrea Palladio (1508-1580) « compila le plus succinctement possible » *L'Antichità di Roma* à partir des écrits des auteurs antiques et modernes⁷⁸⁵. Cet opuscule ne comportait aucune illustration, alors que

⁷⁷⁹ POUCKET 2012, n. p. §3 e.

⁷⁸⁰ Les traductions en allemand sont les plus nombreuses (POUCET 2012, n. p. § 4 c).

⁷⁸¹ Genre littéraire courant au Moyen Âge, allant de la création du monde à l'époque de l'auteur.

⁷⁸² Voir à ce sujet POUCKET 2018, p. 12-13 et BORGNET 1864, p. 58-85.

⁷⁸³ Par exemple *Les Voyages de Seyfried Rybisch, étudiant silésien : itinéraire 1548-1554* (Seyfried Rybisch, Breslau 1530-1584) ; le manuscrit de cette *peregrinatio academica* a été traduit et commenté par Jean Hiernard qui, en introduction, donne la liste des ouvrages publiés précédemment et dont Rybisch s'est inspiré, sans les citer (RYBISH, traduction de HIERNARD, 2017, note 1). Le manuscrit (M 1375, conservé à la bibliothèque universitaire de Wrocław, Pologne) ne serait pas un autographe de Seyfried mais une copie.

⁷⁸⁴ PALLADIO 1555. *Alli Lettori*. (« Un certain opuscule intitulé *Les choses merveilleuses de Rome*, tout plein de mensonges étranges »). A. Palladio ne donne aucun détail, hormis le titre de cet opuscule dont il existe plusieurs éditions différentes. Nous proposons ici un ouvrage d'un auteur anonyme antérieur à 1554 (datation supposée : 1510) : *Le cose meravigliose della citta di Roma : con il nome delle Reliquie : e Stationi : con le Indulgentie che di giorno in giorno in tutte le Chiese di essa sono [...]* (« Les choses merveilleuses de la ville de Rome : avec les noms des Reliques : et des Stations : avec les Indulgences attachées jour après jour à ses églises [...] »). Voir en annexe le passage consacré à l'église Santa Maria in Ara Coeli al Campidoglio (**Annexe IV. 2, p. 82**).

⁷⁸⁵ [...] *mi sono ingegnato di racorre il presente libro, con quanta piu brevita ho potuto, da molti fidelissimi auttori, Antichi, et Moderni, che di ciò hanno diffusamente scritto (ibidem)*.

l'immense prestige de la Ville créait un « appétit »⁷⁸⁶ pour ses images. Ce fut l'essor de la gravure⁷⁸⁷, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, qui permit une diffusion inconnue jusque-là, des images des monuments, statues et reliefs de l'antiquité romaine. D'un prix relativement abordable⁷⁸⁸ et faciles à se procurer, les estampes furent utilisées diversement par leurs possesseurs⁷⁸⁹, par exemple pour constituer des collections⁷⁹⁰, illustrer un livre de raison, décorer une pièce, faire un cadeau.

Dans ce contexte, des entrepreneurs imprimeurs et éditeurs s'engagèrent dans la production d'estampes à destination de ce public amateur d'antiques, activité économique jugée prometteuse. La concurrence étant rude, le succès fut en partie tributaire de la qualité et de l'originalité des dessins destinés à être gravés, fournis par les artistes, les « inventeurs ». Ce rôle, aussi indispensable que celui du graveur, est rappelé dans certaines estampes, qu'elles soient imprimées à Rome, à Anvers ou à Paris, par la présence d'un artiste en train de dessiner l'antique dont l'estampe va assurer une diffusion sans précédent. L'objet de ce chapitre est d'examiner l'intention qui a prévalu dans la représentation de l'artiste en acte devant des *Mirabilia* et des variations sur ce thème.

IV. 2. Le Colisée et autres édifices colossaux de Rome comme modèles.

*Non tamen annorum series, non flamma, nec ensis
Ad plenum potuit hoc abolere decus. [...]
Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans*

⁷⁸⁶ WEISS 1969, p. 90.

⁷⁸⁷ Bernard Beck constate que la technique de la gravure fit « un saut à la fois qualitatif et quantitatif aux alentours de 1500 », et ajoute que ce sont Urs Graf (c. 1485-c. 1528) et Albert Dürer (1471-1528) qui expérimentèrent la gravure à l'eau-forte (le procédé de la chalcographie ayant été inventé par les orfèvres et armuriers allemands et florentins vers le milieu du XV^e siècle) ; c'est Dürer « qui est également responsable, par son sens commercial, de la mise en place du marché de l'estampe en Europe » (BECK 2000, p. 48).

⁷⁸⁸ Evelyn Lincoln donne cette indication : *low price*, sans préciser l'ordre de grandeur (LINCOLN 2000, p. 2). Peter Parshall note que les estampes étaient : *comparatively inexpensive* (PARSHALL 2006, p. 3). Rebecca Zorach, quant à elle, fait cette constatation : « Alors qu'une seule estampe pouvait être dans les moyens d'une personne peu fortunée, un album d'estampes de grande taille, relié *in-folio*, nécessitait une certaine richesse pour acheter, relier, transporter et conserver un tel ouvrage » (ZORACH 2008 a, p. 13). L'estampe restait inabordable pour des personnes comme les journaliers qui gagnaient à peine de quoi survivre.

⁷⁸⁹ Voir à ce sujet LINCOLN 2000, p. 2.

⁷⁹⁰ B. Beck note à ce propos : « l'estampe est un outil d'accumulation des images car, dans ce temps assoiffé de connaissances nouvelles, la mince feuille de papier se prête à la collection et à la constitution de corpus, de thésaurus, de recueils, avant que n'apparaissent au XVII^e siècle les premières encyclopédies » (BECK 2000, p. 54).

*Aequari potest, diruta nec refici.*⁷⁹¹

Ces vers qu'Hildebert de Lavardin (1056-1133) adresse à la ville de Rome, disent l'admiration non dénuée de stupeur que suscitent les monuments antiques de l'*Urbs*. Aux yeux des hommes du Moyen Âge et de la Renaissance, la taille imposante des constructions romaines témoignaient de la grandeur de Rome⁷⁹², et l'Amphithéâtre Flavien, gigantesque comparé aux constructions médiévales ou modernes, devint l'édifice quasi emblématique de la ville et de sa splendeur passée, bien avant que les artistes du XVI^e siècle ne s'en emparent et contribuent à la diffusion d'une image du colosse de pierre, souvent – mais pas toujours – plus fidèle à la réalité que les descriptions et représentations qui avaient cours jusque-là, et dont la diffusion resta nécessairement limitée à cause du coût et de la nécessité de savoir lire le latin.

IV. 2. 1. Le Colisée dans l'iconographie du XIV^e siècle.

*Coliseum fuit templum Solis [...]; et coopertum erat c[a]elo [a]jereo et deaurato*⁷⁹³. C'est donc couvert d'une coupole que le Colisée (inscrit *coliseus*) est représenté, face au Capitole (*capitoliu[m]*) et non loin du Panthéon (*Sa Ma Rotu[n]da*), sur le plan de Rome qui figure dans l'ouvrage *Satirica ystoria* (1328-1343) de Paulin de Venise⁷⁹⁴ (FIG. 125).

⁷⁹¹ HAURÉAU 1882, p. 60. « Mais ni l'écoulement des années, ni la flamme, ni le glaive / N'ont pu complètement abolir ton éclat. [...] Il en subsiste tant, et tant s'est écroulé, que ce qui reste debout / Ne saurait être égalé, ni la partie détruite rétablie. » traduction : MORTIER 1974, p. 24.

⁷⁹² H. Günther rappelle que la Renaissance jugeait ses propres édifices et ceux de l'Antiquité, surtout d'après leur taille. « Les plus grands étaient les plus admirés [...]. Cette admiration avait sans doute quelque chose de naïf, mais elle se justifiait aussi sur le plan théorique, le *decorum* constituant le principe suprême en architecture. La notion de *decorum* désigne l'adéquation entre la forme et la fonction (VITRUVÉ, I, 2). Ainsi, il fallait, comme cela a été affirmé depuis l'Antiquité, que les édifices correspondent au rang de leur commanditaire (CICÉRON, *De officiis*, livre I, 39). Inversement, cela signifie aussi que l'architecture témoigne du rang du commanditaire. Plus les édifices étaient grands, plus leurs commanditaires étaient importants » (GÜNTHER 1994a, p. 294).

⁷⁹³ (« Le Colisée fut un temple du Soleil [...] : il était entièrement couvert d'un ciel d'airain doré »). Citation tirée de *Mirabilia Rome*, imprimé à Rome par Marcellus Silber, 1512. Ouvrage non paginé, Bayerische Staatsbibliothek, GW M23529.

⁷⁹⁴ Paolino da Venezia (c. 1275/1278-1344), frère franciscain, inquisiteur, diplomate, polygraphe, nommé évêque de Pouzzoles en 1324. *Satirica ystoria* signifie « histoire mélangée » (HEULLANT-DONAT 1993, p. 381-392).



FIG. 125 : Paolino da Venezia, *Satirica ystoria*, manuscrit du XIV^e siècle (détail).
(Le Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana).

Au revers de la Bulle d'or de 1328 de Louis de Bavière, figure une vue de la ville de Rome enserrée dans une muraille percée de plusieurs portes (FIG. 126). Le Colisée, non ruiné et dépourvu de dôme de couverture, s'élève derrière le palais des Sénateurs qui occupe le centre de la représentation. Dans un espace d'environ neuf centimètres carrés, entouré de la devise *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi*⁷⁹⁵, les principales "merveilles" antiques de la ville sont représentées : l'arc de Titus à côté du Colisée et devant la pyramide de Cestius, une des colonnes cochlides (avec les spires tournant vers la gauche), le Panthéon, et sur l'autre rive du Tibre, l'obélisque du Vatican⁷⁹⁶.

⁷⁹⁵ (« Rome capitale du monde tient les rênes de la terre entière »).

⁷⁹⁶ Pour la description des édifices, voir STRUVE 2002, p. 179. Excommunié en 1324 par Jean XXII, alors en Avignon, Louis IV de Bavière se fit couronner empereur à Rome en 1328 par le représentant du peuple romain, le sénateur – il n'y en avait qu'un à cette époque – Sciarra Colonna (FAVIER 2006, p. 441). Le palais des Sénateurs du Capitole, placé bien au centre de la bulle d'or, rappelle l'événement et situe le nouvel empereur dans la lignée prestigieuse des empereurs romains.



FIG. 126 : Bulle d'or de l'empereur Louis IV de Bavière, 1328, (revers).
(Bamberg, Staatsarchiv Bamberg, Brandenburg-Bayreuth).

Amer urbain⁷⁹⁷ incontournable, le Colisée, inscrit *co/li/se/o*, et coiffé d'une coupole plus réduite que le dôme de couverture observé plus haut (FIG. 125), est situé au-dessus de la construction inscrite *Templum Pacis*, et tout à côté de la vieille femme en noir, dans l'enluminure intitulée *Roma*, folio 18r du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti⁷⁹⁸ (FIG. 127), composé à partir de 1346 et jusqu'à la mort de l'auteur vers 1367, puis édité en 1447. C'est quasiment un demi-siècle plus tard, en 1493, dans la vue en perspective de la ville de Rome (FIG. 128) de l'incunable *Liber Cronice* de Hartmann Schedel, publié à Nuremberg en 1493⁷⁹⁹, que le Colisée (inscrit *Coloseiüs*) est représenté plus

⁷⁹⁷ Brice Gruet utilise cette expression dans son commentaire de la *Forma Urbis Romae* (GRUET 2006, p. 141 et 143).

⁷⁹⁸ Fazio degli Uberti (c. 1301-c. 1367). *Il Dittamondo* est un poème dont l'argument est un voyage en Europe, dans la partie septentrionale de l'Afrique, et en Palestine ; il s'interrompt à la mort de l'auteur. Le protagoniste est Fazio lui-même accompagné de la Vertu et guidé par Caius Julius Solinus, auteur romain qui vécut au III^e ou au IV^e siècle de notre ère.

⁷⁹⁹ Il s'agit là de la chronique la plus illustrée du XV^e siècle avec plus de mille huit cents gravures sur bois, réalisées par deux des plus remarquables artisans d'art de Nuremberg, Michael Wolgemut (1434/37-1519) et Wilhelm Pleydenwurff (1450-1494) (TRUDEL 2005, p. 2).

conformément à la réalité, sans aucune couverture et avec ses quatre niveaux. Le dessinateur n'a peut-être pas fait le voyage à Rome puisque l'attique du monument est semblable aux trois autres niveaux.



FIG. 127 : Maître des *Vitae Imperatorum*, Roma 1446-1447, folio 18r du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti. (Paris, Bibliothèque nationale de France).



FIG. 128 : Hartmann Schedel, Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff, *Roma* (détail), *Registrum huius operis libri cronicarum [...]*, fol. lvii v, 1493. (Munich, Bayerische Staatsbibliothek).

Ces représentations de Rome, par leur nature même – sceau, manuscrit, ouvrage illustré et d'un coût élevé – ne pouvaient connaître qu'une diffusion restreinte auprès d'une audience réduite de gens fortunés, aussi bien religieux que laïcs, alors qu'un public beaucoup plus vaste, car le nombre de personnes lettrées croissait⁸⁰⁰, s'intéressait, ce faisant, à la *restitutio Antiquitatis*, et souhaitait avoir accès à des images de Rome, des images de qualité⁸⁰¹. Dans ce contexte, la production de dessins et d'estampes devint pléthorique. Toutefois, l'enjeu principal étant le profit dans le commerce de l'estampe, la qualité des produits a pu parfois laisser à désirer, si bien que G. Vasari parle d'estampes de mauvaise qualité à cause de l'âpreté au gain des imprimeurs ; ainsi les estampes étaient-elles, selon ses termes : *tirati piu dal guadagno, che dall'honore*⁸⁰². Il est vrai qu'une plaque gravée représentait un investissement et pouvait être utilisée pendant trop

⁸⁰⁰ Peter Parshall note que la demande d'estampes et de livres crût fortement tout au long du XVI^e siècle, en même temps que le public lettré demandeur (PARSHALL 2006, p. 8).

⁸⁰¹ Jan van der Stock souligne que « la dimension commerciale de la production de gravures était déjà un élément incontournable au XV^e siècle [à Anvers] » et ajoute qu'à partir des années 1540, de nouveaux débouchés prometteurs apparurent en Europe occidentale pour les éditeurs de gravures qui voulaient vendre de « l'art » aux artistes et aux collectionneurs (VAN DER STOCK 2013, p. 15).

⁸⁰² (« Imprimées plus pour le profit que pour l'honneur ») (VASARI 1568a, p. 307, cité par R. Zorach dans ZORACH 2008a, p. 21, note 15).

longtemps, puis rafraîchie au burin, ce qui nuisait évidemment à la qualité du trait. Les plaques étaient particulièrement recherchées dans ce contexte de concurrence acharnée ; quand elles changeaient de main, le nom de l'imprimeur était effacé et remplacé par celui du nouveau propriétaire. À la mort de l'imprimeur Antoine Lafréry (Orgelet, Jura 1512-Rome 1577), des rivaux essayèrent de voler une partie de son stock – dont les plaques gravées – et un de ses employés fut assassiné⁸⁰³.

L'énorme potentiel de ce marché fut bien perçu par les éditeurs d'estampes, et tout particulièrement, pour ce qui concerne les sujets antiques et les estampes de qualité, Antoine Lafréry (Antonio Lafreri) à Rome, ainsi que Hieronymus Cock et son épouse Volcxken Diericx, à Anvers.

IV. 2. 2. La place des colosses antiques dans les recueils d'estampes des éditeurs-entrepreneurs Antoine Lafréry et Hieronymus Cock.

Antoine Lafréry⁸⁰⁴ quitta sa Franche-Comté natale vers 1540 pour Rome, où il commença à éditer et publier des estampes. Au vu de la carrière qu'il fit ensuite, on peut supposer qu'il était graveur, bien qu'aucun document n'en apporte la preuve⁸⁰⁵. En 1553, il s'associa avec Antonio Salamanca (? 1478 - Rome 1562), bien établi à Rome à partir des années 1530⁸⁰⁶ dans l'édition et la publication de livres et d'estampes⁸⁰⁷. Après le décès de son associé, Lafréry continua seul l'entreprise, avec un succès qui ne se démentit jamais, malgré les rivalités brutales qui allèrent jusqu'à la mort violente d'un graveur sur cuivre de la *bottega* de Lafréry, Girolamo Modenese, dont le corps fut jeté dans le Tibre. Lors du procès qui eut lieu, un autre graveur, Egidio « de Ruere » fit cette déclaration :

⁸⁰³ ZORACH 2008a p. 13.

⁸⁰⁴ La tombe d'Antoine Lafréry se trouve à Rome dans l'église Saint-Louis-des-Français (ROLAND 1910, p. 325).

⁸⁰⁵ PARSHALL 2006, p. 4 ; ROLAND 1910, p. 332-334.

⁸⁰⁶ TSCHUDI 2017, p. 34. David Landau dit de Salamanca qu'il était *the first, the most active and most enterprising of all Roman print publishers* (« le premier, le plus actif et le plus entreprenant de tous les éditeurs romains ») (LANDAU 1994, p. 166).

⁸⁰⁷ Salamanca avait son imprimerie au Campo dei Fiori. La tombe de l'imprimeur se trouve à Rome dans l'église San Lorenzo in Damaso de ce quartier (Rione Parione) ; l'inscription confirme que « Salamanca » n'était pas un nom de famille mais une provenance. Aucun document n'atteste ni n'infirme que Salamanca appartenait à la communauté juive chassée d'Espagne par l'édit d'expulsion de 1492 (PAGANI 2000, p. 148). P. Parshall relève qu'avant son association avec Salamanca, la moitié des estampes publiées par Lafréry étaient des copies de gravures déjà publiées par Salamanca qui ne disposait pas du privilège (PARSHALL 2006, p. 4).

*La bottega del Lafréry è invidiata da gl'altri perché veramente quella bottega è la più grande di Roma et ha le più belle opere di Roma di quest'arte*⁸⁰⁸.

À la même époque, à Anvers⁸⁰⁹, Cock et son épouse ouvrirent en 1548 leur maison d'édition *Aux Quatre Vents*, spécialisée dans l'édition d'estampes de qualité tant sur le plan technique qu'artistique⁸¹⁰. Le recueil *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*⁸¹¹ fut publié par Cock en 1551⁸¹² ; le dédicataire en était Antoine Perrenot de Granvelle, alors évêque d'Arras, dont Cock signale « qu'en tant que défenseur de la vertu et de l'éducation, et admirateur de la vénérable antiquité, il a donné l'impulsion à la publication de ces ruines »⁸¹³. Selon Jocelyn Bouquillard, ce fut « l'un des premiers recueils d'estampes sur les ruines monumentales de la Rome antique »⁸¹⁴. Grâce à cette publication, des reproductions précises des monuments romains, dans leur état de l'époque, furent pour la première fois accessibles à un large public à travers toute l'Europe⁸¹⁵. L'exemplaire que possède l'Institut archéologique allemand de Rome comprend la page de titre et trente-sept planches⁸¹⁶ qui sont, pour la plupart, animées de personnages, parmi lesquels un artiste au travail, sur les planches A, F et N, (Pl. 9, Pl. 10, Pl. 11), portant chacune une légende en lettres inspirées de capitales romaines : *COLOSSÆI*

⁸⁰⁸ MASETTI ZANNINI 1981, p. 549 (« La boutique de Lafréry est enviée par les autres parce qu'elle est vraiment la plus importante de Rome et qu'à Rome, elle a les plus belles œuvres de cet art »).

⁸⁰⁹ Au milieu du XVI^e siècle, le développement soutenu d'Anvers, grâce à un essor commercial international exceptionnel, avait fait de la ville un des plus grands pôles culturels européens. Les imprimeurs de livres et les éditeurs d'estampes s'y étaient installés en nombre (voir VAN DER STOCK 2013, p. 14-15 et BECK 2000, p. 48).

⁸¹⁰ LUIJTEN 2013a, p. 10.

⁸¹¹ (« Quelques monuments de premier ordre des ruines de l'antiquité romaine, dessinés avec art tels qu'ils sont, en vues animées »).

⁸¹² Le recueil comportait vingt-quatre eaux-fortes précédées d'une dédicace à Antoine Perrenot de Granvelle, en impression typographique.

⁸¹³ FUHRING 2013, p. 90.

⁸¹⁴ BOUQUILLARD 2003, p. 84.

⁸¹⁵ VAN GRIEKEN 2013c, p. 89. Cock se démarqua de bon nombre de ses concurrents en se consacrant avec succès, à des techniques d'impression comme l'eau-forte et la gravure au burin sur cuivre, destinées au segment supérieur du marché (VAN GRIEKEN 2013b, p. 71).

⁸¹⁶ Nous avons consulté cet ouvrage sur le site <http://arachne.uni-koeln.de>. Les vingt-trois premières planches (après la page de titre), portent une numérotation alphabétique de A à Y (les lettres J, U, W, Z n'ont pas été utilisées), puis AA pour la suivante. Les autres planches ne sont pas numérotées. Le recueil initial ne comportait que vingt-cinq planches (BANZ 2000, p. 395). Dans la réédition de 1561, Cock a ajouté douze nouvelles compositions gravées par les frères Doetecum (FUHRING 2013, p. 90). Johannes van Doetecum l'Aîné (Deventer 1528/1532- 1605), Lucas van Doetecum (15..-avant 1589) fut actif de 1554-1605.

· RO · ALIVS PROSPECTVS ·⁸¹⁷, COLOSSÆI RO · PROSPECTVS · 7 ·, RVINARVM TEMPLI PACIS, / PROSPECTVS · I ·.

Le succès que connut cette publication de Hieronymus Cock peut s'expliquer par la qualité et la nouveauté de ses *prospectus*, mais aussi pour ce qui fut perçu comme leur conformité aux descriptions des paysages antiques proposées par Vitruve (*De architectura*, VII, 5) et par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 37).

IV. 2. 3. La fortune des *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...]* : des *Quatre Vents* (Anvers) à la *Villa Barbaro* (Maser, Vénétie).

L'estampe A (Pl. 9) présente de telles similitudes avec un dessin de l'amphithéâtre Flavien par Martin van Heemskerck⁸¹⁸ (FIG. 129), qu'elle semble en être très précisément inspirée, peut-être copiée, même s'il est évident que l'organisation de la structure intérieure du monument n'est pas comprise par le graveur : la *cavea*, en particulier, dessinée d'un trait léger mais précis par Heemskerck, qui a effectivement observé les lieux, devient dans l'estampe A (Pl. 9), une rangée de moignons d'arcades.

⁸¹⁷ « Autre vue du Colisée de Rome », alors que l'estampe porte la lettre A. Le « *prospectus I* » se trouve sur la planche AA qui a pour légende : COLOSSÆI RO A BARBARIS / DIRVTI, PROSPECTVS I (« Vue du Colisée de Rome détruit par les barbares »). Cette estampe est signée COCK FECIT Il y a huit *prospectus* du Colisée dans le recueil considéré ici (celui de l'Institut archéologique allemand de Rome) et même neuf en comptant l'estampe H : PROSPECTVS COLOSSÆI CUM ÆDIBUS ET VARIIS RUINIS ILLI CONTIGUIS (« Vue du Colisée avec les temples et les divers vestiges qui lui sont voisins »). Suivent quatre vues du Palatin, estampes I, K, L, M : RUINARUM PALATHI MAIORIS, PROSPECTVS ; le Septizonium voisin est visible dans les estampes K et L. La basilique de Maxence-Constantin figure sur les estampes N et O : RUINARUM TEMPLI PACIS PROSPECTVS. Le Septizonium et les vestiges voisins sont représentés dans l'estampe P : SEPTIZONII SEVERI IMP. CUM CONTIGUIS / RUINIS, PROSPECTVS VNUS. L'estampe Q propose une vue des thermes de l'empereur Dioclétien : EX RUINIS THERMARUM IMP DIOCLITIANI, PROSPECTVS VNUS et l'estampe R, une vue des thermes d'Antonin le Pieux : EX RUINIS THERMARUM ANTONINI PII PROSPECTVS. L'estampe T montre le Forum romain vu depuis le pied du Capitole : EX VARIIS, APUD CAPITOLIUM / RUINIS, PROSPECTVS VNUS. Les estampes V et X sont deux vues différentes de « quelques ruines mal identifiées de l'antiquité romaine » (il s'agit en fait du forum de Nerva) : EX INCERTIS QUIBUSDAM RO ANTIQVITATIS RUINIS, PROSPECTVS I (PROSPECTVS ALTER pour l'estampe X). D'autres « ruines mal identifiées » occupent l'estampe Y : INCERTE CUIUSDAM RUINE PROSPECTVS.

⁸¹⁸ Heemskerck fournit des centaines de dessins qui servirent à des imprimeurs du Nord, aussi bien de son vivant que jusqu'à plus d'un siècle après sa mort (HASKELL, 1988, p. 32).

Ce détail peut laisser supposer que le graveur, Cock peut-être, mais l'estampe n'est pas signée, n'a pas fait le voyage à Rome⁸¹⁹.



FIG. 129 : Martin van Heemskerck, *Le Colisée vu de l'ouest*, 1532-1536.
(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen).

Dans les deux documents, l'estampe A et le dessin (FIG. 129), le Colisée est représenté décharné par la ruine, au milieu de monceaux de sédiments. La vue en contre-plongée accentue l'aspect squelettique d'un monument menacé à la fois d'écroulement et d'ensevelissement. À gauche s'élève la section nord-ouest du mur extérieur, qui a conservé son élévation originelle à quatre niveaux et dont l'attique, bien identifiable avec ses ouvertures rectangulaires caractéristiques est correctement représenté. La stéréotomie de la construction est figurée avec précision. La comparaison de cette représentation du Colisée avec le dessin (FIG. 130) qu'en fit Jan Gossaert (c. 1478-c. 1536) lors de son voyage à Rome (1508-1509), permet de mesurer le parti pris de dépouillement qui anima Heemskerck. Gossaert en revanche, n'a supprimé aucun ornement, a donné du relief aux impostes des arcs et aux entablements, a détaillé l'aménagement de l'attique, avec les consoles de soutien et les trous d'ancrage des mâts auxquels s'arrimaient jadis les cordages qui tendaient le *velum*.

⁸¹⁹ Certains auteurs pensent que Cock a séjourné à Rome de 1546 à 1548 (HEUER 2009, p. 396), mais d'autres s'interrogent car ce voyage n'est pas documenté (Jan VAN DER STOCK 2013, p. 21, note 34. SELLINK 2013, p. 53).



FIG. 130 : Jan Gossaert (Jennin Mabuse, c. 1478-c. 1536), *Coloseus*, 1509. (Berlin, Kupferstichkabinett).

Dans les *Praecipua*, Cock a fait en sorte que les monuments soient représentés sur l'estampe comme sur un dessin exécuté *in situ*, tel que le visiteur pouvait les voir, et non gravés en contrepartie. Les derniers mots du titre du recueil, *ad veri imitationem affabre designata*, sont tout à fait explicites à ce sujet : les monuments sont « reproduits avec art, tels qu'ils sont ». C'est donc une image inversée des vues⁸²⁰ que Cock a pris la peine de graver ou faire graver, dans un souci évident de véridicité et d'information authentique, préoccupation qui n'anima pas Giovanni Battista Pittoni (1520-1583) lorsqu'il copia ces estampes (Pl. 12 et 13)⁸²¹.

Afin de souligner le caractère authentique des vues proposées, les monuments antiques ne sont pas représentés dans un lieu solitaire, à l'écart de toute vie, mais dans un espace où s'activent des personnages appartenant à une agglomération que le regardeur imagine proche. Ces figures d'animation relèvent aussi du souci de conformité aux prescriptions antiques, telles qu'elles furent détaillées par Vitruve et Pline.

⁸²⁰ C'est également ce qu'avait fait Jan Cornelisz Vermeyen quand il avait gravé ou fait graver *l'Aqueduc de Ségovie* (voir chapitre I, Pl. 1).

⁸²¹ Giovanni Battista Pittoni publia à Venise (*In alma Venetiar[um] civitate per Baptistam Pitonum Vicentinum*) en 1561 puis en 1575, sous le même titre que le recueil de Cock *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...]*, un recueil d'estampes dont plusieurs sont copiées de celles de Cock, mais gravées en contrepartie. Il utilisa à nouveau ces estampes dans *Discorsi sopra le antichità di Roma* (1582).

IV. 2. 4. Les figures d'animation dans les vues *ad veri imitationem*.

Les personnages qui figurent dans la majorité des vues⁸²² des *Praecipua*, participent de cette revendication d'authenticité exprimée par Cock, comme cela vient d'être dit. Déserté par la population romaine qui, pour des raisons de sécurité, s'était regroupée dans l'anse du Tibre, le *disabitato*, dominé par les vestiges antiques et situé à l'intérieur de la muraille aurélienne, était parcouru, comme le montre Cock, par nombre d'individus occupés à des activités quotidiennes plus ou moins dynamiques : artistes au travail, flâneurs, visiteurs, journaliers, bouviers, bohémiens, sans-logis, désœuvrés, mais aussi malfrats, violeurs, assassins, pilleurs d'antique... Ces figures d'animation peuvent être lues comme un motif caractéristique de l'art du Nord, diversement jugé à l'époque. Francisco de Hollanda rapporte que, pour Michel-Ange, il s'agissait là d'un des éléments convenus de ce que les gens des Flandres appelaient « paysages », catégorie que l'artiste n'appréciait guère :

*O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d'arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas feçuras para ca e muitas para acola ; e tudo isto, inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razao nem arte [...]*⁸²³.

Néanmoins, ces figures d'animation ne sauraient être réduites à de simples éléments de remplissage des paysages car, comme l'indique Paula Nuttall, dès le XV^e siècle, des auteurs tels que Bartolomeo Fazio (c. 1405/1410-1457)⁸²⁴, Cyriaque d'Ancône

⁸²² Sur les vingt-trois premières estampes des *PRAECIPUA* de Cock, celles qui portent les lettres A jusqu'à Y et AA, cinq seulement, les estampes E, K, R, S et Y, sont dépourvues de personnages.

⁸²³ DE HOLLANDA 1538, p. 11 (fol. 104 v.) (« Leur peinture [en Flandre] n'est qu'étoffes, bâtisses, verdure de champs, ombres d'arbres, et rivières, et ponts, qu'ils nomment paysages, et maintes figures par-ci, et maintes figures par-là. Et tout cela, bien que passant pour bon aux yeux de certains, est fait en réalité sans raison ni art [...] »). Pour la traduction, voir aussi De Hollanda mis en français par Léo ROUANET 1911, p. 28-29.

⁸²⁴ « Fazio admires the detailed landscape in Van Eyck's *Women Bathing* » (NUTTALL 2004, p. 37) (« Fazio admire la minutie du paysage dans le tableau de Van Eyck *Femmes au bain* »). Ce tableau, aujourd'hui perdu, se trouvait alors chez Ottaviano della Carda, neveu et conseiller de Federico da Montefeltre (BRUNON 2015, p. 60-61).

(c. 1391-c. 1455)⁸²⁵, Leon Battista Alberti (1404-1472)⁸²⁶, apprécièrent les arrière-plans des œuvres des artistes du Nord pour leur conformité au modèle de Studius⁸²⁷, peintre qui vécut à l'époque d'Auguste et auquel Pline l'Ancien rend hommage ⁸²⁸ :

Il ne faut pas non plus priver de son dû Studius, qui vécut à l'époque du divin Auguste : il fut le premier à imaginer une façon tout à fait charmante de peindre les parois, y figurant des maisons de campagne et des ports, et aussi des créations de l'art topiaire, bois sacrés, bosquets, coteaux, bassins, euripes, rivières, rivages, au gré de chacun, ainsi que diverses figures allant et venant en ces lieux, à pied ou en barque, et se rendant à dos d'âne ou en voiture à des maisons de campagne. Certains personnages en train de pêcher et de chasser à l'affût ou de chasser du gibier, ou aussi en train de vendanger. Célèbres parmi ses œuvres, sont celles où, sur l'accès marécageux à une maison de campagne, des hommes qui, engagement pris, transportent sur leur dos des femmes, chancellent, à la grande alarme de celles qu'ils portent : et mille autres sujets de ce genre, pleins de vivacité et d'esprit⁸²⁹.

Ce lien entre les œuvres des artistes du Nord et les écrits de Pline l'Ancien, et aussi ceux de Vitruve⁸³⁰, pourrait sembler bien tenu un siècle plus tard, entre les estampes

⁸²⁵ *Van den Weyden's fame in Italy was consolidated during his trip to Rome for the 1450 Jubilee. In 1449 Ciriaco d'Ancona praised the "miraculous art" of a lost triptych, a Deposition of Christ from the Cross, which he had seen at the d'Este court in Ferrara, describing the excellence of the details and the intensity of emotion portrayed* (BODART 2008, p. 72) (« La renommée de Van den Weyden fut confortée durant le voyage à Rome du peintre à l'occasion du Jubilé de 1450. En 1449 Cyriaque d'Ancône loua "l'art miraculeux" d'un triptyque, aujourd'hui perdu, qu'il avait vu à Ferrare, à la cour d'Este, décrivant l'excellence des détails et l'intensité des émotions dépeintes »).

⁸²⁶ Pour Alberti, la référence serait, selon Gombrich cité par Nuttall, les tapisseries exécutées dans le Nord (NUTTALL 2015, p. 269, note 55).

⁸²⁷ NUTTALL 2004, p. 37 et p. 202-203. *Ludius* ou *Studius*.

⁸²⁸ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 37.

⁸²⁹ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 37. *Non fraudando et Ludio, divi Augusti ætate, qui primus instituit amœnissimam parietum picturam, villas et porticus, ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species, aut navigantium, terraque villas adeuntium aselis aut vehiculis. Jam piscantes, aucupantesque, aut venantes, aut etiam vindemiantes ; sunt in ejus exemplaribus nobiles palustri accessu villæ, succolatis sponsione mulieribus, labantes trepidique feruntur : plurimæ præterea tales argutiæ facetissimi salis [...].* Pour la traduction voir CROISILLE 1985, p. 85-86 et BRUNON 2015, p. 58.

⁸³⁰ VITRUVÉ, *De architectura*, VII, 5 : [...] *ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus, imagines exprimentes ; pinguntur enim portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores ; non nulli locis item signorum megalographiam habentem : deorum simulacha seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia ceteraque, quæ sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata* (« [...] pour les galeries, ils tirèrent parti des espaces que procure leur grandeur, et les décorèrent de paysages variés, empruntant des images à des particularités topographiques précises : on peint ainsi des ports, des promontoires, des rivages, des cours d'eaux, des sources, des euripes, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers [...] ») (traduction de Bernard LIOU et Michel ZUINGHEDAU 2003, p. 23). Voir aussi BRUNON 2015, p. 57 : « Le début de la liste [de

de Cock et les textes anciens, s'il n'y avait les fresques que Paolo Véronèse (1528-1588) exécuta pour le décor intérieur exceptionnel de la villa palladienne des frères Barbaro à Maser⁸³¹, Daniele (1514-1570) et Marcantonio (1518-1595), issus du patriciat vénitien, érudits, diplomates, connaisseurs, mécènes. Daniele⁸³² fut l'auteur de plusieurs ouvrages, dont la traduction et le commentaire du *De architectura* de Vitruve, qu'il publia en 1556. Selon Richard Cocke⁸³³, le programme iconographique du décor de la Villa Maser, est directement inspiré des remarques concernant le chapitre 5 du livre VII, intitulé *De ratione pingendi parietes*⁸³⁴.

Ce décor comporte des paysages où figurent des vestiges antiques⁸³⁵, dont certains pour lesquels Véronèse⁸³⁶ s'est inspiré d'estampes tirées des *Praecipua* de Cock⁸³⁷. Pour les deux paysages qui vont être examinés, Véronèse a repris directement l'estampe A, *Colossaei ro alius prospectus*, (Pl. 9) et l'estampe X, *Ex incertis quibusdam Ro Antiquitatis ruinis, prospectus alter*⁸³⁸ (FIG. 134). L'ouvrage de Cock était très probablement connu de Daniele Barbaro, car le patriarche d'Aquilée était en contact avec

Pline] s'avère proche de celle donnée par Vitruve, mais le net enrichissement du répertoire des figures rend compte d'une certaine évolution de la peinture de paysage ».

⁸³¹ Maser, ville italienne de la province de Trévise en Vénétie. Dans son testament, Daniele Barbaro appelle Andrea Palladio *architetto nostro amorevole* (« notre aimable architecte ») (voir BOUCHER 1979, p. 280).

⁸³² Daniele Barbaro fut patriarche d'Aquilée de 1550 à 1570.

⁸³³ COCKE 1972, p. 226 : *Barbaro's formulation of his demands for a decorative scheme occurs in his edition of Vitruvius, in his comments on chapter V of Book VII* (« La stipulation des attentes de Barbaro, concernant un projet décoratif, apparaît dans ses commentaires du chapitre V, livre VII, de son édition de Vitruve ») (voir BARBARO 1556, p. 188 pour les commentaires sur le chapitre V du livre VII).

⁸³⁴ (« De la manière de peindre les parois »).

⁸³⁵ « *topia* », Vitr. 7, 5. Des ruines antiques figurent dans nombre de paysages dont ceux de la Stanza del Cane, de la Stanza della Lucerna, de la Stanza di Bacco, de la Sala dell'Olimpo, de la Stanza dell'Amore, et de la Sala a Crociera (voir les planches p. 105, 120, 121, 133-138 et 142-146 dans PIGNATTI 1992).

⁸³⁶ Teréz Gerszi rappelle que les fresques de la Villa Barbaro-Volpi furent un temps attribuées à Lodewijk Toeput (GERSZI 1992, p. 378).

⁸³⁷ Cet exemple inspiré d'un artiste du Nord n'est pas unique : la villa palladienne Godi Malinverni, située à Lonedo di Lugo (Vicence), fut elle-aussi décorée à fresque. Dans la *sala dei Trionfi* se trouve un paysage de grande taille représentant le port de Rhodes, dont l'entrée est enjambée par le célèbre Colosse. Ce paysage paraît directement inspiré de celui qui se déploie à l'arrière-plan de l'œuvre de Heemskerck, *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (conservé à Baltimore, Walters Art Gallery). La fresque fut exécutée vers 1550 par Gualtiero Dell'Arzere (c. 1510-c. 1552). Un port (*portus*) figure aussi bien dans la liste de Vitruve que dans celle de Pline.

⁸³⁸ (« Autre vue de quelques ruines romaines antiques mal identifiées »). Il s'agit en fait du forum de Nerva, bien identifié dans l'ouvrage de Vincenzo SCAMOZZI (1582), p. 6, tavola VI : *In questa tavola si mostra il Foro, e Tempio di Nerva, & de' suoi ornamenti* (« Dans cette planche sont montrés le Forum et le Temple de Nerva et de ses ornements »).

le dédicataire – et inspireur – des *Praecipua*, Antoine Perrenot de Granvelle, à qui Daniele dédia l'édition de 1567 de la traduction et des commentaires du *De architectura*⁸³⁹. Le cardinal, comme cela a été mentionné, fut l'un des commanditaires et mécènes de Cock qu'il soutint dès la création des *Quatre Vents*.

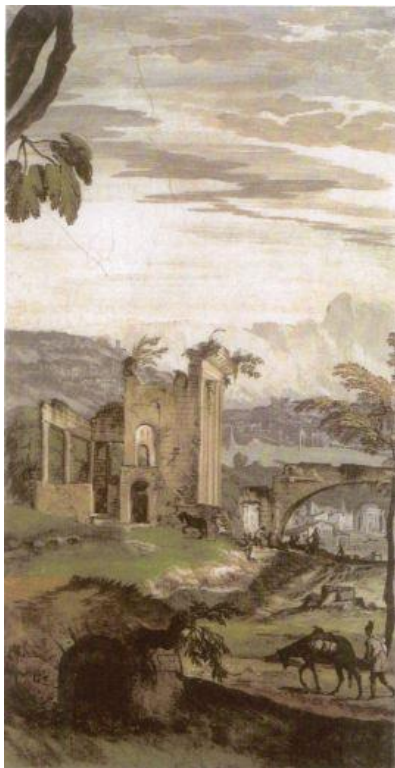


FIG. 131 : Paolo Veronese, *Paysage avec ruines classiques*
Fresque, *Stanza di Bacco* c. 1560.
(Maser, Villa Barbaro).

Une partie du travail préparatoire exécuté par Véronèse pour la réalisation des fresques de la villa, et plus particulière le paysage de la *Stanza di Bacco* (FIG. 131) a été conservée. Il s'agit d'une feuille d'esquisses de la main de l'artiste⁸⁴⁰ (FIG. 132), « the only certain preparatory studies for the famous frescoes that Veronese executed c. 1560 for Daniele Barbaro and his brother Marcantonio Barbaro [...] »⁸⁴¹, feuille dont Gloria

⁸³⁹ *M. Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari electi Patriarchae Aquileiensis [...]*, Venetiis M. D. LXVII. Voir à ce sujet BOUCHER 1979, note 10, p. 279, où l'auteur précise que le dédicataire de la première édition des *I dieci libri dell'architettura* [...] fut le cardinal Hippolyte d'Este, et celui de l'édition de 1567 fut le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle : *Illustriss. et reverendiss. Cardinali Granvellano, Domino D. Antonio Perrenoto Archiepiscopo Mecliniensi* (archevêque de Malines, Mechelen en latin).

⁸⁴⁰ 21,4 × 31,1 cm. Acheté en 2010 par le propriétaire actuel (New York, collection privée).

⁸⁴¹ (« Les seules esquisses préparatoires certaines pour les célèbres fresques que Véronèse exécuta vers 1560 pour Daniele Barbaro et son frère Marcantonio Barbaro [...] »). L'auteur souligne que, jusque-là, un seul dessin avait été mis en relation avec la décoration de la Villa Barbaro, l'*Étude de tête de femme*, conservée aux Offices, à Florence (Inv. S 743 I). Voir GALLUCCI 2010, p. 327 et notes 2 et 3, p. 340.

Gallucci propose l'étude documentée. Cette étude fournit des indications sur la façon dont Véronèse utilisa les estampes de Cock.

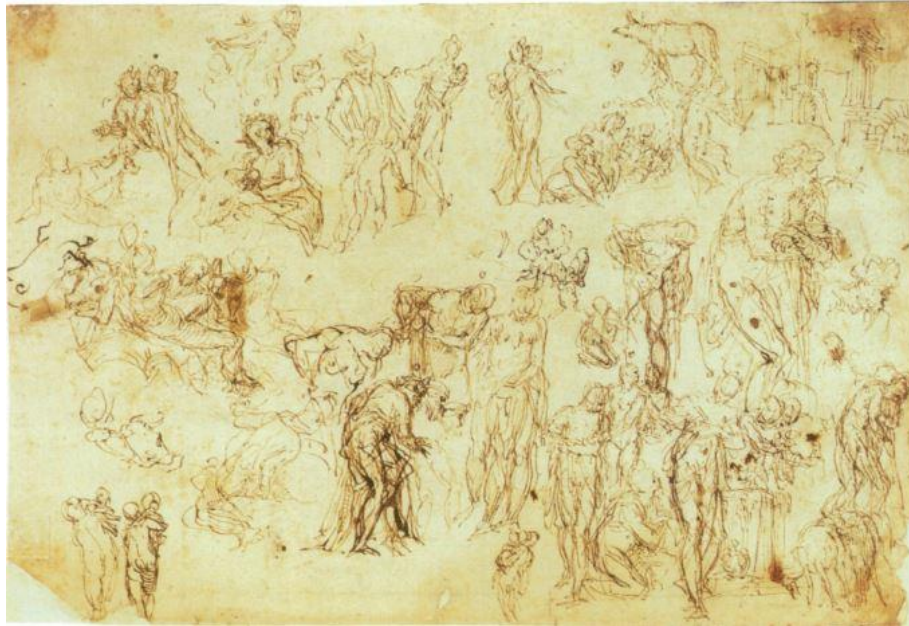


FIG. 132 : Paolo Veronese, *Feuille d'esquisses*.
(New York, Collection particulière).

Dans le coin supérieur droit de cette feuille de dessins, Véronèse a reproduit à échelle réduite, mais très précisément, d'un trait assuré et sans aucun repentir⁸⁴², les vestiges de l'édifice antique qui occupent la majeure partie de l'estampe X de Cock (FIG. 134). C'est cet édifice uniquement qui a retenu l'attention du peintre ; le contexte paysagé alentour n'a pas été pris en compte (FIG. 133), le dessein de l'artiste étant de lui substituer un cadre en adéquation avec la villa, et contenant des citations des deux passages antiques connus, mentionnés plus haut, où il est question de la représentation du paysage antique.

⁸⁴² GALLUCCI 2010, p. 335 : *The lack of pentimenti can be explained by the fact that these ruins as well as others in the villa, were copied by Veronese from a series of prints by Hieronymus Cock [...] (« L'absence de repentir peut être expliqué par le fait que ces ruines, tout comme d'autres ruines représentées dans la villa, furent copiées par Véronèse d'une série d'estampes de Hieronymus Cock [...] »).*



FIG. 133 : Paolo Veronese, détail de *Feuille d'esquisses*.
(New York, Collection particulière).



FIG. 134 : Hieronymus Cock, *Ex incertis quibusdam Ro Antiquitatis ruinis Prospectus Alter X, Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, estampe X, 1551.
(Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).

Ainsi, les vestiges représentés dans l'estampe X (FIG. 134), sont-ils représentés à Maser, *Stanza di Bacco* (FIG. 131), dans un paysage clos par de hautes montagnes (*montes*) évoquant les Dolomites⁸⁴³, aux pieds desquelles s'étend une agglomération construite sur les rivages (*litora*) d'une étendue d'eau ; diverses personnes dont un homme avec son âne se déplacent à pied (*varias ibi obambulantium species*). De même,

⁸⁴³ Ces montagnes sont visibles depuis Venise.

les ruines du Colisée, flanquées d'un obélisque pyramidal et vues depuis le balcon d'une des baies en trompe l'œil de la *Sala a Crociera* (FIG. 135), se dressent-elles dans un cadre de verdure arboré (*nemus*) ; là, deux personnages déambulent parmi les ruines (*variae ibi obambulantium species*), et coule un ruisseau (*amnis*)⁸⁴⁴ sur la rive duquel trois personnages (FIG. 136), rassemblés autour d'un bloc de bonne taille, qui s'est détaché du monument, observent ce qui, faute d'autres indices, pourraient bien être des écrevisses⁸⁴⁵, produit de la pêche du personnage jambes nues (*piscans*), aux vêtements couleur chamois, dont les chausses sèchent, étalées sur un fragment d'entablement. Il y a tout lieu de penser que l'homme barbu, assis à gauche, vêtu d'une longue robe blanche sous un manteau noir, est le patriarche d'Aquilée en personne : c'est en dalmatique blanche et mosette noire sur les épaules, que Daniele Barbaro est représenté sur son portrait (FIG. 137) exécuté par Véronèse (1556-1557)⁸⁴⁶. Ainsi, en lieu et place des cinq personnages, dont l'artiste au travail, qui animent l'estampe de Cock, figure le commanditaire en personne⁸⁴⁷, maître des lieux, qui a conçu et défini le programme décoratif et donné au peintre les instructions pour sa mise en œuvre. Dans la réalisation de ces deux fresques (*Sala a Crociera* et *Stanza di Bacco*), les passages congruents de Vitruve et de Pline ont été exploités, avec une intention précise que souligne Reinhard Bentmann :

La conception palladienne de la villa vise à la reconstruction de la maison antique ; les paysages de ruines sur les murs parachèvent ce projet. Le décor de ruines définit ces scènes comme l'image idéale du paysage antique non pas dans le sens général d'antiquité, mais dans un sens archéologique précis : c'est le paysage romain, dans lequel étaient situées jadis les villas magnifiques d'un Auguste, d'un César, d'un Hadrien, d'un Mécène ou d'un Lucullus, auxquelles l'époque palladienne essaya de rendre leur éclat.⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ Évocation possible de la source qui existait dans la propriété, au sujet de laquelle toutes sortes de suppositions circulaient à l'époque de la construction de la villa : un lieu religieux, peut-être même un temple, avait dû se situer là dans l'Antiquité (WUNDRAM 1989, p. 126-127).

⁸⁴⁵ Cette pêche ne nécessite aucun équipement : les écrevisses se saisissent à main nue.

⁸⁴⁶ Voir VILLENEUVE-BARGEMONT 1839, p. 39 : « [...] les patriarches de Constantinople, d'Antioche et d'Aquilée, reconnaissables à leur long vêtement noir, à leur dalmatique blanche ». Le portrait de Daniele Barbaro, peint par Véronèse, est conservé à Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4011 (voir infra, FIG. 137, p. 277).

⁸⁴⁷ La proximité du maître des lieux avec un domestique n'est pas surprenante quand on sait que, dans son testament, Daniele Barbaro légua aux trois hommes de sa maison quarante ducats et deux cents ducats à Sebastiano Todi, qu'il nomme : *nostro antiquo servitor* ; par comparaison, *Messer Andrea Palladio architetto nostro amorevole*, qui figure au milieu de la liste des domestiques, n'eut droit qu'à quinze ducats (BOUCHER 1979, p. 280, 282).

⁸⁴⁸ BENTMANN 1975, p. 57-58.



FIG. 135 : Paolo Veronese, *Décor à fresque de la Sala a Crociera*.
(Maser, Villa Barbaro).



FIG. 136 : Paolo Veronese,
Décor à fresque de la Sala a Crociera (détail).
(Maser, Villa Barbaro).



FIG. 137 : Paolo Veronese, *Portrait de Daniele Barbaro*, 1556-1567.
(Amsterdam, Rijksmuseum).

Il existait à cette époque quelques exemples antiques à mettre en relation avec le texte de Pline, décors dont les artistes ont pu s'inspirer, particulièrement les fresques des parties alors accessibles⁸⁴⁹, et fréquemment visitées, de la *Domus Aurea*, dont la salle 85⁸⁵⁰ (FIG. 138). Ces vestiges, contemporains des textes de Vitruve et de Pline, devinrent des exemples prisés pour leur authenticité. La villa Barbaro se présente comme un « métaprojet palladien » qui, à la lecture de Vitruve, « développe l'idée de la villa romaine

⁸⁴⁹ Elisabetta Segala signale que, dès la fin du XV^e siècle des visiteurs en grand nombre se mirent à descendre dans les « grottes » en sous-sol ; l'auteur ajoute que le couloir 79 et le cryptoportique 92, ainsi que les salles qui leur sont adjacentes (dont la salle 85), semblent avoir été les plus visités (SEGALA 1999, p. 47). Des visiteurs ont marqué leur passage par leur signature sur les murs, comme cela a été signalé à propos de Posthumus et de Heemskerck.

⁸⁵⁰ H. Brunon mentionne ce décor en précisant que la salle n° 85 de la *Domus Aurea*, située dans l'aile orientale, était alors accessible (BRUNON 2015, p. 58, note 12). L'auteur signale comme autre exemple connu alors « la frise du corridor F-G de la villa de la Farnésine datant vraisemblablement d'environ 20 av. J.- C. » (BRUNON 2015 p. 58 et illustration fig. 30, p. 59). La rareté des exemples qui nous sont parvenus reflète l'ampleur des destructions.

à *nymphéa* »⁸⁵¹. Les vestiges de monuments romains représentés dans la décoration des pièces de cette villa, soulignent l'origine de l'inspiration qui a mené à l'édification de la construction par deux humanistes néoplatoniciens. L'aspect ruiné des édifices montre à la fois la persistance du génie et de l'art de leurs concepteurs et de leurs constructeurs, mais aussi les difficultés qui peuvent se présenter pour les bien comprendre⁸⁵². L'utilisation des estampes du recueil des *Praecipua* est un compliment au mécène qui a initié et soutenu cette publication entièrement dévolue aux vestiges antiques, Antoine Perrenot de Granvelle, ami du patriarche d'Aquilée.

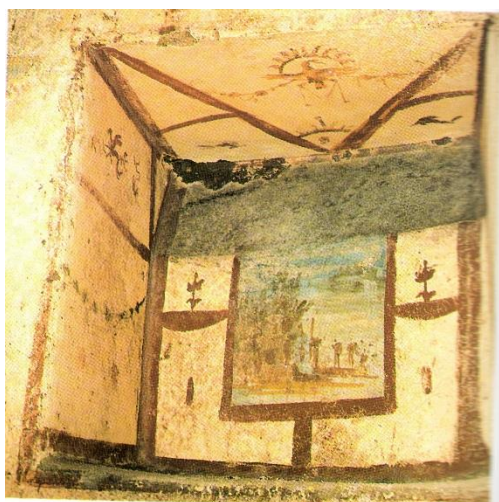


FIG. 138 : Salle 85, *Fenêtre en trompe-l'œil* (Rome, *Domus Aurea*).

IV. 2. 5. Hieronymus Cock : la présence de l'artiste au travail dans les représentations, exécutées *avec art et ad veri imitationem*, du Colisée et du Temple de la Paix.

Dans les estampes *A*, *F* et *N* (Pl. 9, Pl. 10, Pl. 11), le choix d'un point de vue en contrebas et proche de l'édifice, surtout pour l'estampe *A*, permet d'observer, pour ainsi dire, la ruine en action : les trous des pilleurs de métal sont bien visibles dans les blocs cyclopéens qui ont quasiment tous été largement écornés, et partiellement descellés par

⁸⁵¹ CAYE 2006, p. 250. Deux années plus tard (1562), les frères Barbaro et Palladio œuvrèrent ensemble sur un autre « métaprojet plus abstrait et plus sophistiqué », la modification de la façade de Saint-François-de-la-Vigne à Venise. L'oculus imaginé par Sansovino dans cette façade faisait le lien entre la nef et le ciel, explicitant ainsi « l'appartenance des proportions à l'ordre cosmique » ; en obturant l'oculus – et en apportant les modifications appropriées à la façade – Barbaro et Palladio souhaitaient « ramener les proportions à leur essence mentale » (*ibid.* p. 258).

⁸⁵² Le volume contenant les illustrations mentionnées par Vitruve dans son texte ne nous est pas parvenu.

les accidents, le temps, les hommes et les racines des plantes opportunistes. Ce choix de montrer le délabrement a fait dire à Christian Hülsen que « les vues proposées par Cock montrent l'ampleur de la désagrégation des monuments, et ne nous enseignent pas grand-chose »⁸⁵³.

L'aspect élégiaque du monument qui se délabre est quelque peu minoré par la présence de personnages bien vivants, représentés au premier plan, dans un environnement qui n'est plus aussi austèrement désertique que dans le dessin d'Heemskerck. Le sol fortement bosselé, constitué de sédiments déposés dans cette zone souvent inondée, est parsemé d'une maigre végétation adventice croissant entre les blocs tombés du monument. Là se déroule, dans les trois estampes, une scène pittoresque avec cinq ou six acteurs, dont un artiste au travail (FIG. 139, FIG. 140, FIG. 141). Montrer que les ruines antiques sont investies, non seulement par des artistes, mais aussi par des personnes issues de différents milieux sociaux, corrobore l'affirmation initiale *ad veri imitationem*.



FIG. 139 : Hieronymus Cock, *COLOSSÆI · RO · ALIUS PROSPECTUS* (détail), 1551, *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta [...]* estampe A. (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).

⁸⁵³ HEUER 2009, p. 395, note 26 : *Die Veduten bei Cock [...] zeigen wie hoch die Verschüttung der Ruinen ging, lehren aber sonst wenig.*



FIG. 140 : Hieronymus Cock, *Colossæi Ro Prospectus 7* (détail),
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, [...], estampe N.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).



FIG. 141 : Hieronymus Cock, *RUINARUM TEMPLI PACIS PROSPECTUS I* (détail), 1551,
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, [...], estampe N.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).

La façon dont sont vêtus ces personnages permet de formuler quelques hypothèses quant à leur statut social et à ce qui a pu les amener en ces lieux. Devant les vestiges de la basilique de Maxence et de Constantin⁸⁵⁴ (FIG. 141), se trouvent quatre hommes portant trouses à crevés, pourpoint, cape courte avec capuchon, et couvre-chef, avec ou sans plume. Leur mise, et l'épée qu'ils portent tous au côté, indiquent leur appartenance à un milieu aisé et probablement lettré. Le costume de ces hommes est à rapprocher de la description que fait Cesare Vecellio des vêtements portés dans la deuxième partie du XVI^e siècle par les *Cittadini* (FIG. 142) :

Sur la tête ils portaient des toques de velours épais, mais pas aussi hautes qu'elles le sont de nos jours, et quelques-uns aussi les portaient en taffetas lustré, ou en brocard de soie, comme de nos jours ; ils mettaient des capes de drap ou de serge de laine, noires et courtes qui leur arrivaient à la taille, avec des capuches de la longueur de la cape. Ils mettaient des culottes larges mais pas trop longues, qui ne leur arrivaient qu'aux genoux. Ils portaient des pourpoints de soie, bien coupés, avec des boutons en bourrette de soie ; ils enfilaient des chausses longues, de toile ou de feutre, nouées sous les genoux ; ils portaient des chaussures en cuir de Cordoue noir ou blanc, et ils ceignaient l'épée⁸⁵⁵.

Répartis en deux paires distinctes, ces hommes entretiennent une conversation animée dont le sujet est le monument vers lequel ils sont tournés, et qu'ils désignent du doigt, bras tendu. La présence de ces quatre personnages dans le *disabitato* s'explique par l'intérêt qu'ils portent aux vestiges antiques. Leur excursion est certainement motivée par leur curiosité intellectuelle et par l'admiration, l'étonnement que suscitent ces édifices, vestiges d'une civilisation brillante. L'artiste au travail, vêtu comme eux, mais armé uniquement d'un crayon, ajoute à des motivations identiques la capacité de représenter ces vestiges avec art, s'inscrivant du même coup dans leur histoire puisque ses dessins

⁸⁵⁴ Appelée alors *Templum pacis* (voir en **Annexe IV. 3a, p. 83**, la légende proposée par Francisco de Holanda pour le dessin de ce monument, et en **Annexe IV. 3b, p. 84**, la page XXIII de *Il Terzo Libro* de Sebastiano Serlio, page consacrée au *Templum pacis*). Ce fut au XIX^e siècle que la basilique de Maxence et Constantin ne fut plus confondue avec le temple de la Paix. En 1886 Louis Duchesne écrivait : « Il n'y a pas très longtemps, on l'identifiait encore avec le temple de la Paix, construit par Vespasien : il a fallu les recherches exactes de l'archéologie contemporaine pour lui rendre son vrai nom, celui qu'elle porte dans les régionnaires du quatrième siècle » (DUCHESNE 1886, p. 25 et note 2 p. 25, où l'auteur précise que c'est à Antonio Nibby que l'on doit d'avoir démontré la fausseté de cette appellation).

⁸⁵⁵ Cesare Vecellio (1521-1601), *Habito de' cittadini [...] di molti luoghi d'Italia* (VECELLIO 1590, p. 222 et p. 221 ; illustration de Cristoforo Guerra) : *In testa haueua alcune berrette di velluto à tozzo, man non tanto alte, quanto al presente si usa, & alcuni anchora le portauano di tabini, ò caneuaccia di seta, come al presente ; si mettaua certe cappe di panno, ò rascia nere corte, che gli arriuauano fino alla cintura, con certi cappucci lunghi fino alla lunghezza delle cappe. Si metteua alcuni calzoni larghi, ma non troppo lunghi, che non gli arriuauano se non alle ginocchia. Portaua alcuni giubboni di seta, tagliata con disegno, con bottoni di seta grossa ; si calzaua alcune calzette lunghe di panno, ò rascia, le quali legaua sotto le ginocchia ; usaua alcune scarpe di cordouano nere, ò bianche, & si cigneua la spada.*

permettent de figer, au moins momentanément, la ruine qui les ronge, les destructions qui les amputent. L'estampe *Ruinarum templi pacis prospectus I* (Pl. 11) en est un exemple probant car, dans la nef centrale effondrée, se dresse encore l'unique colonne qui a échappé aux destructions (FIG. 143), mais qui, de nos jours, ne s'y trouve plus⁸⁵⁶.



FIG. 142 : Cesare Vecellio, *Habito de' Cittadini* [...], 1590.
(Paris, Bibliothèque nationale de France).

⁸⁵⁶ Dans la nef centrale de la basilique de Maxence et de Constantin, s'élevaient huit colonnes hautes de 14,50 m, en marbre de Proconnèse. La seule à avoir subsisté, représentée ici, a été enlevée sur ordre de Paul V en 1613 et installée devant Sainte-Marie-Majeure, où elle se dresse toujours (COARELLI 1994, p. 71). Cette colonne figure *in situ* dans le dessin de De Holanda *Templi vestigia Pacis* ; le dessinateur en signale la dimension de la circonférence « plus de trois brasses » (**Annexe IV. 3a, p. 83**). Voir également la reconstitution de cette partie de la basilique, imaginée par Sebastiano Serlio (**Annexe IV. 3b, p. 84**).



FIG. 143 : Hieronymus Cock, *Ruinarum templi pacis prospectus unus*, 1551 (détail), *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta, [...]*, estampe N. (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).

Dans les estampes *A* et *F*, les personnages sont bien différents des *cittadini* : nu-tête, sans épée, et vêtus d'une chemise ceinturée arrivant à mi-cuisse, sur une culotte simple de même longueur, ils appartiennent à un groupe social moins bien loti, probablement impécunieux. Cock les montre soit en train d'examiner attentivement les murs (FIG. 140), peut-être à la recherche des agrafes métalliques qui assurent le chaînage des blocs ; soit se délassant, à demi étendus au soleil dans une pose nonchalante (FIG. 139). Rainbow Porthé considère que le chien qui se trouve non loin de ces deux personnages, qu'elle juge « dévêtus », peut être lu « comme une métaphore iconographique des activités charnelles du couple »⁸⁵⁷. Certes, les ruines étaient des lieux notoires de prostitution ; l'estampe *G* intitulée *Colossæi ro prospectus 8*, signée H. Cock F. 1550⁸⁵⁸, des *Praecipua*, montre que Cock ne voyait nulle objection à représenter explicitement les « activités charnelles » (FIG. 148), puisque dans un recoin ombreux se distinguent un homme et une femme *quaerentes voluptatem robustam*⁸⁵⁹, alors que les

⁸⁵⁷ PORTHÉ 2008, p. 112-113.

⁸⁵⁸ La date est imprimée en miroir.

⁸⁵⁹ Pétrone, *Satyricon* 127, 10. *Voluptas robusta*, dernière des cinq étapes (*quinque gradus*) de la rencontre amoureuse (voir AUGIER-GRIMAUD 2015, p. 118). (« Recherchant un plaisir robuste »).

deux personnes bien en vue dans l'estampe A, n'ont, quant à elles, aucun contact physique – du moins pour le moment.

Cock n'hésite pas non plus à ajouter un personnage qui se soulage, dissimulé par un volumineux fragment d'entablement (estampe A, Pl. 9), ou à l'écart du groupe (estampe N, Pl. 11). Motif cru mais récurrent dans les œuvres d'artistes du Nord, tels Joachim Patenier (c. 1483-1524)⁸⁶⁰ ou Pieter Bruegel (c. 1525-1569) qui collabora un temps avec Hieronymus Cock⁸⁶¹. Denis Ribouillault voit dans ce *kakker* (chieur) représenté dans les ruines « un motif de la souillure et du ridicule de Rome, ville de la ruine et de la corruption. L'excrément, produit diabolique, fut, au XVI^e siècle, régulièrement associé aux controverses religieuses entre catholiques et protestants »⁸⁶². Il est cependant malaisé de retenir cette proposition car Cock a demandé et obtenu pour ce recueil un *privilegio* pour huit ans, comme indiqué sur la page de titre : *Cum Caesa Privilegio ad VIII an*. Il est peu probable que le *privilegio* ait été accordé à une œuvre contenant pareille détraction. Plus improbable encore, Cock aurait-il pu, dans ces conditions, dédier le recueil à un homme aussi puissant qu'Antoine Perrenot de Granvelle, prélat de surcroît ?

Plus loin, D. Ribouillault ajoute que dans la *Vue du Colisée* (estampe A) qui nous intéresse ici, « le *kakker* peut être compris comme un double pervers de la figure de l'artiste, et le motif ordurier comme la métaphore d'une répudiation volontaire de l'idéal classique et noble issu de l'Antique, détails que portait aux nues la théorie de l'art de son époque »⁸⁶³. Les détails tels que le *kakker* seraient « comme une réponse humoristique et incisive à la supériorité de ceux qui considéraient les artistes transalpins comme n'ayant de talents que dans les mains »⁸⁶⁴. Madame Cécile Jubier-Galinier verrait plutôt, face à la figure négative du *kakker* qui souille et mésestime, la figure positive de l'artiste au travail, qui respecte le monument et contribue à la persistance de sa mémoire⁸⁶⁵.

⁸⁶⁰ « Il [Patenier] avait pour coutume de placer quelque part dans ses œuvre un petit homme allant à la selle (*een Manneken zijn ghevoegh doende*), d'où le surnom de chieur (*kacker*) qui lui fut donné. Il fallait parfois chercher ce petit homme comme la chouette dans les œuvres de Hendrick met de Bles » (VAN MANDER 1604, fol. 219r).

⁸⁶¹ VAN MANDER 1604, fol. 233v.

⁸⁶² RIBOUILLAULT 2013, p. 90.

⁸⁶³ *Ibid.* p. 90.

⁸⁶⁴ *Ibid.* p. 92.

⁸⁶⁵ Communication orale. Nous remercions Madame Jubier-Galinier pour cette proposition.

Ce personnage qui défèque nous semble plus trivial que « pervers » ; d'ailleurs il ne s'exhibe pas devant les autres personnages, et c'est le spectateur qui voit son postérieur⁸⁶⁶. En est-il pour autant choqué ou offensé ? C'est peu probable car cette image scatologique n'est pas novatrice, comme le rappelle Cécile Bulté⁸⁶⁷, mais perpétue une iconographie traditionnelle que l'on trouve du XII^e siècle au XVI^e siècle aussi bien sur les décors peints (FIG. 144) et les reliefs de l'architecture civile⁸⁶⁸, les modillons des églises (FIG. 145), les miséricordes des stalles (FIG. 146) dans les églises, les *marginalia* des manuscrits (FIG. 147). Il est possible d'attribuer à ces représentations burlesques, dont l'origine remonte à l'Antiquité puisqu'elles existaient déjà dans la céramique depuis le début du VI^e siècle avant J.-C., une fonction apotropaïque, garantissant fertilité et protection du corps⁸⁶⁹. Marie Dupuy et Mathilde Grodet ajoutent une autre symbolique importante : « l'association de la merde et de l'argent [...] »⁸⁷⁰. C'est ainsi qu'est perçu, de nos jours, le *caganer* placé dans un coin de la crèche en pays catalan ; il est censé, tout en faisant sourire, apporter chance et prospérité car il fertilise la terre par ses excréments⁸⁷¹. Devenu fève du gâteau des Rois, le *caganer* est considéré comme un signe de chance pour celui qui le trouve.

⁸⁶⁶ Le motif du personnage qui défèque sur scène, devant les spectateurs, existe depuis l'Antiquité ; voir par exemple la comédie d'Aristophane, *Les Ekklesiastouses* ou *L'Assemblée des femmes* (IV^e siècle av. J.-C.), où Blépyros est surpris par un voisin puis par Khrémès en train de « chier des cordes » dans la rue. (ARISTOPHANE, traduction de TALBOT 1897, p. 368-369). Les farces médiévales font bon usage de ce motif (ROY 1998, p. 316-317).

⁸⁶⁷ BULTÉ 2010, p. 62.

⁸⁶⁸ Telle la frise en bas-relief de la Casa Xanxo (XVI^e siècle), située 8, rue de la Main-de-Fer à Perpignan.

⁸⁶⁹ Cécile Bulté (BULTÉ 2010), cite Madeline H. Caviness (CAVINESS 1998, p. 155-175).

⁸⁷⁰ « Les matières fécales ont de nombreux aspects utiles. Le fumier sert à engraisser le sol, les urines sont utilisées à des fins médicales, certaines déjections entrent dans la composition de matériaux de construction... Leur utilisation fait partie du quotidien » (DUPUY 2011, p. 17-18).

⁸⁷¹ ARRUGA 1992, p. 61-63. La dimension irrévérencieuse de ce personnage, à l'origine un Catalan bien reconnaissable à la *baratina* qu'il porte sur la tête, tient plus au fait que désormais tous les hommes et femmes politiques ou « *people* » en vue, deviennent des *caganers* (en 2017 : M. Rajoy, M. Puigdemont, M. Macron, Mme May, M. Trump et son épouse, le pape François, les stars du Barça et du Real...). Un « jouet » appelé « Père la Colique », vendu avec de petites mèches à enflammer après les avoir placées dans l'orifice anal du personnage, existait encore au début du siècle dernier dans plusieurs pays dont la France. La vente de ces mèches fut interdite à cause de leur dangerosité, et le « jouet » ne se trouve plus que chez quelques brocanteurs.

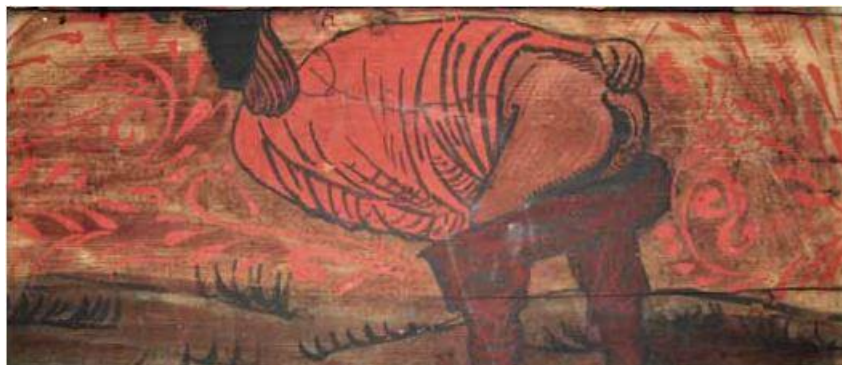


FIG. 144 : *Motif scatologique, détail d'un plafond peint, fin XV^e siècle.*
(Ancien presbytère de Lagrasse, Aude).



FIG. 145 : *Base de colonne d'angle du clocher, XII^e siècle.*
(Châteauroux, église Saint-Martial).



FIG. 146 : *Miséricorde*, stalle de chœur n° 14.
(Cathédrale Saint-Tugdual, Tréguier, Côtes d'Armor).



FIG. 147 : *Scène scatologique*,
Arbor consanguinitatis et arbor affinitatis, XIII^e siècle.
(Tours, BM 0568 fo 121).

Si la fonction apotropaïque ou fertilisante ne paraît pas pertinente dans ces deux estampes, il est concevable que Cock ait ajouté facétieusement le *kakker* faisant fi de tout décorum, contrairement à l'artiste bien vêtu, assis jambes croisées, avec l'intention de représenter la réalité telle qu'elle est (*ad veri imitationem*), puisque la dimension

scatologique fait partie du quotidien de chacun, rien de choquant à cela. *Cittadini*, artistes, hommes peu fortunés sont, dans cette situation inévitable, tous égaux ; Cock le rappelle non sans humour, en utilisant ce motif rhyparographique qui renvoie au passage où Pline l'Ancien évoque Piraeicus « le rhyparographe »⁸⁷², peintre de sujets triviaux, qui cependant « atteint les sommets de la gloire ». En prenant en compte cette référence, la présence du petit *kakker* porteur de chance, pourrait bien être apotropaique après tout.

Les trois scènes (FIG. 139, FIG. 140, FIG. 141) qui comportent un artiste au travail sont d'un aspect paisible, ce qui n'est pas le cas de toutes les scènes représentées dans les *Praecipua*. Les ruines pouvaient servir de refuge et d'abri de fortune pour des personnes démunies, mais elles étaient aussi des lieux notoires non seulement de prostitution, cela vient d'être dit, mais aussi de violence. Ainsi dans l'estampe *G, Colossæi ro prospectus* 8, portant la signature *H. Cock F*, suivie de la date 1550 inversée (FIG. 148), une femme terrorisée qu'un malfrat a saisie par les cheveux et menace d'une épée, essaie de courir en criant à l'aide vers le couple enlacé dans un recoin sombre. Dans l'estampe *Q, Ex ruinis thermarum imp diocletiani, prospectus unus*, signée *Cock F 1550* (FIG. 149), ce sont deux malfaiteurs armés d'épées, aux prises avec deux hommes désarmés et épouvantés, qui essaient de fuir, en vain pour l'un d'eux, retenu par sa cape. Visiter les ruines, entreprendre de les dessiner, pouvait donc s'avérer particulièrement hasardeux pour des individus isolés, non prévenus.

⁸⁷² PLINE *Histoire naturelle*, XXXV, 37, 112. *Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fut Piraeicus : arte paucis postferendus, proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae uoluntatis, quippe eae pluris ueniere quam maximae multorum* (« Car il y a lieu d'insérer ici les artistes dont le pinceau s'est illustré dans des genres picturaux mineurs. Parmi eux il y a Piraeicus : bien qu'il fût inférieur à peu de peintres sur le plan de l'art, je ne sais si, par son choix délibéré, il ne s'est pas fait du tort, puisque, tout en se bornant à des sujets bas, il n'en a pas moins atteint dans le genre le sommet de la gloire. Il a peint des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des comestibles et d'autres sujets du même ordre – il fut pour cela surnommé le "rhyparographe" (peintre d'objets vils) –, faisant montre en cela d'un choix fort habile, car le prix de tels tableaux monta bien plus que les très grandes compositions de nombreux maîtres »). Traduction de Jean-Michel CROISILLE.



FIG. 148 : Hieronymus Cock, *COLOSSÆI RO PROSPECTUS 8* (détail), *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, [...]*, estampe G. (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).



FIG. 149 : Hieronymus Cock, *EX RUINIS THERMARUM IMP DIOCLETIANI, PROSPECTUS UNUS* (détail), *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, [...]*, estampe Q. (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).

Dans les trois estampes A (FIG. 139), F (FIG. 140), et N (FIG. 141), assis sur un bloc tombé de l'édifice et endommagé par sa chute, l'artiste dessine, crayon à la main, la section du monument qui se dresse devant lui. Le dessin esquissé sur une feuille de bonne taille – et non un carnet de croquis – en appui sur ses genoux, montre que le travail est déjà avancé. L'homme, d'allure plutôt jeune, est coiffé d'une toque et porte une cape, sauf dans l'estampe N, où la bourse attachée à sa ceinture est bien visible et de bonne

taille, signe probable d'une certaine aisance⁸⁷³. Vêtu comme les *Cittadini* présents à proximité, l'artiste ne peut donc pas être confondu avec les personnages interlopes qui hantent les ruines. Les similitudes sont nombreuses, entre cet artiste au travail devant le Colisée ou le temple de la Paix, soigné dans sa mise, assis jambes croisées, et celui que, peu de temps après, Heemskerck représentera au travail dans l'*Autoportrait devant les ruines du Colisée* (1553)⁸⁷⁴, avec des intentions identiques de dignité, de respectabilité et d'activité intellectuelle.

L'homme de l'art est quelque peu en retrait des autres personnages, absorbé qu'il est par son travail qui requiert toute son attention ; soit il leur tourne ostensiblement le dos (estampe *N*, Pl. 11), soit il les ignore (estampe *F*, Pl. 10). Dans l'estampe *A* (Pl. 9), un homme barbu, chauve et âgé, debout près du dessinateur, tente, bras et index tendus, d'attirer son regard, peut-être vers un détail de l'édifice antique, mais plus probablement comme le suggère R. Porthé⁸⁷⁵, vers les deux personnes qui se trouvent en face d'eux ; il s'agirait donc d'une incitation à l'oisiveté ou plus, si ce personnage debout est perçu comme un entremetteur. L'artiste reste assis, jambes croisées, ce qui permet de supposer que, tout comme Heemskerck durant son séjour romain, il ne se laissera pas persuader de « perdre son temps » ou de « flemmarder »⁸⁷⁶.

Souvent, dans les estampes comme dans les dessins, l'artiste est représenté tout seul, comme dans le dessin attribué à Hendrick van Cleve⁸⁷⁷ (Pl. 16), où il fait littéralement corps, à en devenir quasiment invisible, avec le paysage de ruines grandioses devant lequel il est assis, seul être humain en vue, seul en mesure d'apprécier le panorama qui s'offre à lui, d'en garder une trace et éventuellement de partager graphiquement son expérience. Même solitude pour l'artiste *in atto di disegnare*, dans deux dessins à la plume rehaussés de lavis gris, l'un de Lodewijck Toeput (c. 1550- c. 1603/1605), daté de 1581 (Pl. 14), l'autre attribué à Jan Brueghel l'ancien (1568-1624), daté de 1593 (Pl. 15). Dans ces deux œuvres, un artiste est au travail, debout, dans un des couloirs du Colisée. Brueghel a placé le dessinateur au premier plan de son dessin, dans le coin inférieur droit, près d'un escalier menant à un vomitoire, tandis que Toeput a situé l'homme au fond d'un couloir dont la voûte est largement éventrée en plusieurs endroits. Dans les deux cas, un

⁸⁷³ Motif déjà observé dans le portrait de Jan Cornelisz. Vermeyen, chapitre I, p. 48, FIG. 10.

⁸⁷⁴ Voir chapitre III.

⁸⁷⁵ PORTHÉ 2008, p. 112-113.

⁸⁷⁶ VAN MANDER 1604, fol. 246r.

⁸⁷⁷ Aussi appelé Hendrick III van Cleve ; peintre, dessinateur et graveur (c. 1525-1589).

effet monumental est obtenu malgré les dimensions réduites des feuilles : 34,7 × 25,5 cm pour le dessin de Toeput, 36 × 25,4 cm pour celui de Brueghel. Les deux auteurs ont eu le même souci de reproduire avec exactitude les différents appareils de la construction, blocs de travertin, briques, *opus caementicium*, et leur mise en œuvre, ainsi que la stéréotomie des piliers et arcs encore en place, les voûtes béantes par endroit, les sols encombrés de sédiments. Cependant, le travail sur le cadrage, les jeux d'ombre et de lumière, ainsi que la présence d'un artiste au travail, rendent ces deux œuvres bien différentes d'un relevé d'archéologue, en proposant au spectateur de partager une expérience et des impressions personnelles.

Le dessin attribué à Brueghel est construit sur un contraste entre le premier plan, dans l'ombre du couloir annulaire où s'est placé l'artiste, et la clarté vers laquelle il est tourné, clarté qui entre à flots à la fois par le vomitoire et par la voûte effondrée de l'escalier visible au second plan. C'est d'ailleurs très logiquement dans cette partie de l'édifice, baignée de lumière, que des plantes opportunistes et variées prospèrent : l'artiste a fidèlement reproduit, avec l'attention d'un herborisateur, la diversité des feuillages et des ports, qu'ils soient retombants, buissonnants ou élancés. La flore colosséenne, quelque peu inattendue dans cet environnement minéral, ne laissait pas de surprendre par l'abondance, la multiplicité et surtout la rareté de certaines espèces que l'on ne rencontrait nulle part ailleurs dans Rome⁸⁷⁸. L'artiste s'est posté à un nœud architectural qui permet d'apprécier à la fois la complexité des structures mises en œuvre avec *maestria* par les concepteurs romains du I^{er} siècle, et la colonisation par une végétation endémique des espaces éclairés.

Un aspect plus minéral, froid et austère prévaut dans le dessin de Toeput, où l'artiste se tient dans un des couloirs immenses du monument ; quelques plantes, peu caractérisées, sont logiquement cantonnées à l'extérieur de cette partie de l'édifice qui ne voit jamais le soleil, et ne sont visibles qu'à travers les trous béants de la voûte, à l'exception de deux lianes qui pendent par une ouverture. Aucune échappatoire ne s'offre au regard, ce qui rend le lieu quelque peu oppressant malgré sa hauteur et son ampleur.

⁸⁷⁸ Le botaniste Richard Deakin (1809-1873) indique qu'il a pu identifier pas moins de quatre cent vingt espèces de plantes poussant sur les ruines du Colisée, « nombre qui semble presque incroyable ». R. Deakin signale ensuite, qu'à cause des modifications et restaurations effectuées sur le monument, « de nombreuses plantes ont disparu [...], circonstance qu'on ne peut que déplorer » (DEAKIN 1855, p. VI – VII). Certains pollens et graines ont pu être transportés dans le pelage, les poils, les plumes et les intestins des bêtes tuées dans l'arène lors des *venationes*.

Au pied du premier pilier, à droite, une flaque d'eau⁸⁷⁹ accentue l'impression de délabrement et d'abandon.

Dans le dessin attribué à Brueghel, tout comme dans celui de Toeput, il n'est pas possible de réduire l'introduction de la figure de l'artiste au travail, à la seule fonction de souligner la monumentalité du lieu. Le petit personnage enveloppé dans son grand manteau, debout sous une arcade dans le dessin de Brueghel, aurait pu suffire pour indiquer l'échelle. La présence de l'artiste dont le travail, et l'art, permettent de donner un aperçu circonstancié des prouesses des artistes-architectes romains, réduit la distanciation entre l'objet représenté et le spectateur. Ce dernier est invité sans doute à la nostalgie, mais aussi certainement à une nouvelle appréciation du génie des concepteurs et bâtisseurs antiques, capable de mener à bien, quinze siècles plus tôt, sans moyens techniques sophistiqués, l'édification complexe et magistrale de monuments colossaux.

IV. 2. 6. Fonction(s) de la représentation de l'artiste à l'œuvre devant les monuments antiques.

Par l'intérêt qu'il porte aux édifices de l'Antiquité, qu'il contribue à faire connaître d'un plus grand nombre par ses représentations authentiques, l'artiste milite en quelque sorte, cela a déjà été dit, en faveur de leur sauvegarde et leur conservation, qui demeurent très aléatoires au XVI^e siècle, malgré les décisions papales dont il a été fait mention. Situés en périphérie, bien qu'à l'intérieur du Mur d'Aurélien, ne bénéficiant pas de la notoriété du Forum romain, des édifices remarquables, tel le nymphée monumental construit en 226 par Alexandre Sévère au sommet de l'Esquilin⁸⁸⁰, les Thermes de Caracalla et les Thermes de Dioclétiens, étaient particulièrement exposés aux déprédations et mutilations. Giovanni Antonio Dosio (1533-1610)⁸⁸¹ a représenté ces

⁸⁷⁹ Cette flaque est décrite comme « un détail assez rare », qui traduit « l'intérêt particulier de Toeput pour les phénomènes météorologiques » (BRUXELLES-ROME 1995, p. 178).

⁸⁸⁰ Nymphée connu sous le nom de Trophées de Marius « à cause des deux grands trophées de marbre attribués à C. Marius, qui sont restés en place sous les arcs latéraux ouverts du couronnement, jusqu'en 1590 ; depuis lors, ils ornent la balustrade du Capitole, aux côtés des Dioscures, où Sixte V les fit transporter » (TEDESCHI GRISANTI 1984, p. 82).

⁸⁸¹ Giovanni Antonio Dosi, dit Dosio, sculpteur et architecte. En 1569, cinquante de ses dessins des antiquités de Rome furent gravés et publiés, par Giovanni Battista Cavalieri (c. 1525-1601) sous le titre : *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae* (« Vestiges des édifices célèbres de la Ville de Rome »). Cristina Acidini Luchinat note que les dessins de Dosi

monuments (Pl. 17 à Pl. 21) dans leur état de délaissement, sans âme qui vive alentour hormis l'artiste absorbé dans son travail pour arrêter, le temps d'un dessin, la ruine. Si cela n'a pas eu d'effet salvateur, du moins reste-il ce témoignage d'avant dépeçage. Ainsi pouvons-nous voir sous les arcs du nymphée d'Alexandre, les grands trophées encore en place dans le cadre originellement prévu pour les mettre en valeur.

Devant le temple de la Paix (estampe *N*, Pl. 11), où la compagnie à proximité de l'artiste semble plus relevée que dans les autres estampes, l'homme de l'art est au nombre des *cognoscenti*, remplis d'admiration pour les vestiges et probablement capables d'en détailler et apprécier les traits remarquables. Même s'il n'est pas muni du compas du mesureur comme dans le tableau de Posthumus, *Tempus edax rerum* (Pl. 4), l'attention active qu'il porte au monument, grâce à son art, donne à voir l'état réel de l'édifice au moment où il s'y intéresse. L'artiste en acte fait ainsi écho aux titres, qui annoncent que les estampes contenues dans les recueils sont *ad veri imitationem affabre designata* (Cock) ou bien *accuratissime delineata* (Lafréry). Ces œuvres, que l'artiste est allé exécuter sur le motif, ne sont en rien comparables aux fantaisies qui illustrent les *Mirabilia urbis Romae*. C'est ce que Lafréry⁸⁸² souligne dans la page de titre du *Speculum Romanae Magnificentiae* (FIG. 150) qu'il édita et mit en vente, dans les années 1570⁸⁸³, en même temps que les estampes qu'il produisait, démarche commerciale avisée après avoir observé que certains acheteurs – suffisamment fortunés – faisaient relier sous forme de livre les estampes de leur choix.

étaient exécutés *con rigoro attendibilità* (« avec une fiabilité rigoureuse ») (ACIDINI LUCHINAT 1992, p. 516-523).

⁸⁸² Appelé aussi Antonio Lafreri, né dans le Jura. À Rome, il fut d'abord l'associé d'Antonio Salamanca (1478-1562) (voir PAGANI 2000, p. 148).

⁸⁸³ « Après 1573 et avant sa mort en 1577 » (PARSHALL 2006, p. 3). Vers 1573, Lafréry publia le premier catalogue commercial connu dans l'histoire de la production d'estampes, sans doute en prévision de l'année jubilaire de 1575 et de l'afflux attendu de visiteurs (*ibid.* p. 11).



FIG. 150 : Étienne Dupérac (attribué à), *Speculum Romanae Magnificentiae* (page de titre), publié à Rome par Antoine Lafréry, 1574-1577. (Londres, The British Museum).

Dans le cartouche principal :

*SPECULUM
ROMANAE
MAGNIFICEN-
TIAE*

*OMNIA FERE QUAECUNQUE
IN URBE MONUMENTA
EXTANT, PARTIM IUXTA
ANTIQUAM, PARTIM IUXTA
HODIERNAM FORMAM
ACCURATISS. DELINEATA
REPRAESENTANS.*

*Accesserunt non paucae, tum an-
tiquarum, tum modernarum
rerum. Urbis figurae nunquam
antehac aeditae.*

Dans le cartouche inférieur :

*Roma tenet propriis monumenta sepulta ruinis
Plurima, quae profert hic rediviva liber.
Hunc igitur lector scrutare benigni, docebit*

*Urbis maiestas pristina quanta fuit.*⁸⁸⁴

Comme Cock, Lafréry promet la plus grande précision dans la représentation des monuments (*accuratissime delineata*), mais revendique aussi l'exhaustivité (*omnia fere quaecunque in urbe monumenta extant*), si bien que le lecteur aura sous les yeux des structures jamais encore publiées (*Urbis figurae nunquam antehac aeditae*). Et ce, bien sûr, mais ce n'est pas mentionné, grâce aux artistes qui vont dessiner à l'extérieur, sur le motif. À la différence des *cognoscenti* qui arpentent les ruines des monuments antiques et se livrent à une appréciation solitaire, ou seulement partagée avec un cercle restreint, l'artiste qui ne conserve pas son dessin dans son portefeuille, mais décide de le graver ou de le faire graver, pense sans doute à ses revenus et à sa renommée, mais souhaite également communiquer à un grand nombre la connaissance, directe et authentique, qu'il a pu acquérir des vestiges de la splendeur romaine. La fonction didactique des estampes figure en toutes lettres dans le cartouche inférieur de la page de titre du *Speculum* : [*hic liber*] *docebit urbis maiestas pristina quanta fuit* (FIG. 150). Cette déclaration est une reprise en miroir, de la formule *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, dont Lafréry s'est inspiré. Ce ne sont plus les ruines qui sont porteuses d'une leçon, mais la représentation des ruines qui est susceptible de jouer ce rôle auprès du public, grâce à la médiation d'un artiste qui est allé sur place mettre son art au service des antiques. Une même intention est exprimée par Diana Mantovana (Mantoue 1535-Rome 1587), graveur et imprimeur, qui grava une crosse d'acanthe d'après un dessin de son mari, Francesco da Volterra, et ajouta : *Franc. Civis Volterrani publice utilitati formabat, et Diana Uxor inciderebat Romae 1579*⁸⁸⁵. Parfois, c'est un public précis qui fut ciblé, comme le fit l'imprimeur Gérard de Jode (1509-1591), actif à Anvers, quand il publia une estampe représentant des ruines, avec cette légende (en latin) : « Gérard de Jode a publié ces dessins de différents

⁸⁸⁴ (« *Miroir de la Magnificence Romaine*. Où sont représentés presque tous les monuments de la ville, même les plus petits, certains de forme ancienne, certains de forme moderne, dessinés de la manière la plus exacte. Sont ajoutées en nombre non négligeable, tantôt des choses anciennes, tantôt des choses modernes. Des structures de la Ville jamais publiées jusque-là. Rome conserve de nombreux monuments enfouis sous leurs propres décombres, que ce livre met, restaurés, sous les yeux. Par conséquent, très bienveillant lecteur, examine ce livre avec attention, il t'enseignera combien fut grande la majesté passée de Rome ») (voir la traduction en anglais, estampe A1, sur le site <http://speculum.lib.uchicago.edu>).

⁸⁸⁵ (« Francesco Citoyen de Volterra l'a réalisé au profit de tout le monde, et Diana son épouse l'a gravé, à Rome, 1579 »). Francesco Capriani, dit Francesco da Volterra (Volterra première décennie du XVI^e siècle-Rome 1594), architecte et sculpteur.

types de ruines, très utiles pour les peintres et autres artisans »⁸⁸⁶. Dans la légende d'une estampe de qualité gravée par Nicolas Béatrizet (Nancy ou Lunéville c. 1510-Rome c. 1577), à partir du dessin qu'il avait lui-même réalisé, le dessinateur-graveur expose les critères qui ont prévalu lors de la réalisation de cette œuvre (FIG. 151), une amazonomachie figurant sur un sarcophage romain conservé au Capitole : « Combat des Amazones, exécuté avec art à partir d'un sarcophage très ancien qu'on voit au Capitole, Nicolas Béatrizet lotharingien l'a gravé sur cuivre et édité dans son atelier, à ses frais, pour l'intérêt partagé de tous ceux qui sont charmés par les choses de l'Antiquité, aux Calendes de janvier 1559 »⁸⁸⁷.



FIG. 151 : Nicolas Béatrizet, *Amazonomachie* 1559, (Galerie Sarah Sauvvin, Paris 9^e).

On note le souci de précision dans l'identification de l'objet et sa localisation, ainsi que dans la date d'exécution. L'intérêt pour « les choses de l'Antiquité » ne se limite pas aux vestiges matériels tel le sarcophage du Capitole qui a retenu l'attention de l'artiste, mais s'étend aux vestiges plus immatériels tels les textes des auteurs anciens.

⁸⁸⁶ *Ibid.* Voir aussi BECK 2000, p. 54 où il est fait mention d'Antoine Caron (1521-1599) qui, pour *Les Massacres du Triumvirat* (1566, Louvre R. F. 1939-28), s'est inspiré de dix-sept gravures. Pour l'*Apollon du Belvédère*, l'artiste n'a pas choisi comme modèle la copie de Fontainebleau, qu'il pouvait voir, mais l'estampe de Lafréry.

⁸⁸⁷ AMAZONUM PUGNA ADFABRE EFFICTA DE SARCOPHAGO VETUSTISSIMO QUOD IN CAPITOLIO VISITUR EAMQUE AENEIS FORMIS INDICIT ATQUE IN EDIBUS SUI SUA QUE IMPENSA NICOLAUS BEATRICIUS LOTHARINGUS IN LUCEM AD COMMUNEM OMNIUM QUI REBUS ANTIQUIS OBLECTANTUR UTILITATEM EMISIT K. IAN. 00 D. LIX.

Ainsi dans cette légende se trouvent plusieurs allusions aux préceptes énoncés par Vitruve à l'intention d'un autre artiste, l'architecte, préceptes auxquels Nicolas Béatrizet souscrit. Le choix du meilleur matériau : ici *aeneus*, sans lésiner, donc en faisant un effort financier : *sua impensa* en écho au *sine avaritia* de l'auteur latin, la beauté exprimée par *adfabre* renvoie à *venustas*, et, dans les deux textes *utilitas*. L'artiste, qui a la chance d'être à Rome au contact des antiques, a certes besoin de gagner de l'argent, mais considère qu'il a un rôle à jouer dans la diffusion des modèles antiques, afin de répondre aux attentes d'un public demandeur « charmé par les choses de l'Antiquité », sous l'influence des travaux de Marsile Ficin, l'un des artisans du retour *ad res antiquas*.

IV. 3. Les statues colossales de Rome comme modèles.

Parmi ces vestiges, principalement monumentaux, se comptait un petit nombre de statues colossales en ronde bosse⁸⁹¹, six seulement comme le déplorait Poggio Bracciolini :

Cela paraîtra peut-être un peu léger, mais j'ai particulièrement à cœur d'ajouter que de ces colosses presque sans nombre, ces statues de marbre ou d'airain (je m'étonne peu, en effet, qu'on ait fondu celles d'argent ou d'or), dressées pour honorer la vertu des hommes illustres (sans parler des différentes œuvres offertes çà et là aux regards, pour le plaisir des yeux et la perfection de leur travail), que de tout cela, donc, nous ne voyons subsister que cinq statues de marbre, dont quatre aux thermes de Constantin, deux debout à côté de chevaux (œuvres de Phidias et de Praxitèle) et deux couchées : la cinquième est au Forum de Mars et cette statue conserve aujourd'hui le nom de Marforio ; en bronze doré, il en survécut une seule, à ce que nous voyons, une statue équestre, près de la Basilique du

⁸⁸⁸ VITRUVÉ, *De architectura*, I, 3, 2. *Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. Firmitatis erit habita ratio, quum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, et ex quaque materia copiarum sine avaritia diligens electio. Utilitas autem, emendata sine impeditioe usus locorum dispositio, et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio. Venustatis vero, quum fuerit operis species grata et elegans, membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes* (« Dans tous ces différents travaux, on doit avoir égard à la solidité, à l'utilité, à l'agrément : à la solidité en creusant les fondements jusqu'aux parties les plus fermes du terrain, et en choisissant avec soin et sans lésiner, les meilleurs matériaux ; à l'utilité, en disposant les lieux de manière qu'on puisse s'en servir aisément, sans embarras, et en distribuant chaque chose d'une manière convenable et commode ; à l'agrément, en donnant à l'ouvrage une forme agréable et élégante qui flatte l'œil par la justesse et la beauté des proportions »).

⁸⁸⁹ Ainsi que le papier utilisé pour imprimer cette estampe « deux feuilles de papier vergé aboutées » ; le papier est filigrané (*ibid.*).

⁸⁹⁰ « L'influence intellectuelle de Ficin, certainement la plus forte de la Renaissance » (DU BORD, 2007, p. 168).

⁸⁹¹ Voir à ce sujet BARKAN 1999, p. 42. : *[They] were so massive as to have avoided removal, plundering or decay* (« Si massifs qu'ils échappèrent aux déplacements, au pillage ou au délabrement »).

Latran, dédiée à Septime Sévère : si l'on prête attention à ce nombre on avouera que c'est bien là le domaine où la Ville a eu à subir son dommage essentiel⁸⁹².

Ainsi Le Pogge répertoriait-il, pour les statues de marbre, les *Dioscures du Quirinal* et tout à côté, deux dieux-fleuves, *Le Nil* et *Le Tigre*⁸⁹³, qui furent transportés sur la place du Capitole, et un autre dieu-fleuve, *Marforio*, situé non loin de l'arc de Septime Sévère, bien visible sur la *Vue du Forum romain depuis le Capitole* de Martin van Heemskerck (Pl. 5). Le Pogge ne mentionne qu'une statue de bronze, la statue équestre dédiée à Septime Sévère⁸⁹⁴, qui se trouvait alors à proximité du Latran et fut installée en 1538 sur la place du Capitole⁸⁹⁵ ; l'auteur ne dit rien des deux fragments d'une statue colossale en bronze d'un des constantiniens, une tête et une main gauche, qui se trouvaient dans le même lieu et avaient été remarqués par Benjamin de Tudèle⁸⁹⁶ et Maître Grégoire. Hieronymus Cock n'en proposa aucune représentation dans les *Praecipua*, préférant consacrer le recueil à des *prospectus*. Les artistes quant à eux, les prirent comme modèles, par exemple la statue équestre de Marc-Aurèle gravée par Marcantonio Raimondi (FIG. 152), mais ne se représentèrent au travail que devant deux d'entre elles. Il s'agit d'une part de la statue de *Marforio*, dieu-fleuve en position semi-allongée, mais qui conserve suffisamment de tension pour révéler la puissante musculature d'une force au repos, et d'autre part, des *Dioscures du Quirinal*, aux chevaux cabrés en plein effort violent, contenus haut et court, chacun par son dresseur. Ces œuvres ont été éditées par Antoine Lafréry.

⁸⁹² BRACCIOLINI, *De Varietate Fortunae* VII, traduction de J.-Y. BORJAUD, p. 36-39.

⁸⁹³ Voir BUSH 1976, p. 53.

⁸⁹⁴ Il s'agit en fait de la statue équestre de Marc Aurèle, désormais conservée à l'intérieur du musée du Palais des conservateurs, exèdre de Marc Aurèle (inv. MC 3247). Dans la *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, Magister Gregorius donne ces indications : *Aliud signum eneam est ante palatium domni pape, equus videlicet immensus et sessor eius. Quem peregrini Theodoricum, populus vero Romanus Constantinum dicunt [...]* (« Une autre statue d'airain se trouve devant le palais du souverain pontife, on peut voir que le cheval et son cavalier sont immenses. Les étrangers disent que c'est Théodoric, mais le peuple romain dit qu'il s'agit de Constantin »), cité dans CHEVALLIER 1984, p. 86, 21.

Filippino Lippi (Prato 1457-Florence 1504) a représenté cette statue devant le palais du Latran, lorsqu'il a peint à fresque (1488-1493) le cycle de saint Thomas d'Aquin dans la chapelle Carafa, située dans le transept droit de la basilique Santa Maria sopra Minerva (voir **Annexe IV. 4a, p. 85**). Quand Martin van Heemskerck dessina l'ensemble du Latran (1532-1535) la statue s'y trouvait encore (Album I, 79 D 2, fol. 71v. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin). Ce dessin est proposé en annexe (**Annexe IV. 4b, p. 86**).

⁸⁹⁵ Voir CHEVALLIER 1984, p. 79.

⁸⁹⁶ Benjamin de Tudèle (c. 1130-c. 1178) partit de Navarre vers 1160 et alla jusqu'au Moyen-Orient. Il revint en 1173 et composa sa relation en 1178. À Rome il vit près du Latran ce qu'il prit pour une statue de Samson (CARMOLY 1852, p. 9 et 14).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 152 : Marcantonio Raimondi, graveur, *ROMAE AD S IO LAT*, (1506-1534). (Bibliothèque nationale de France).

IV. 3. 1. La statue de Marforio

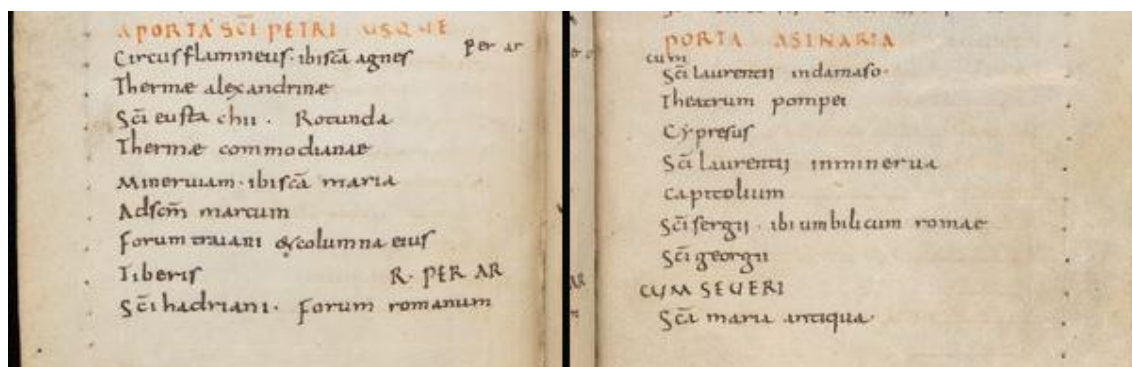


FIG. 153 : *Itinerarium Urbis Romae* (détail). (Einsiedeln, Stiftsbibliothek).

Signalée dès le IX^e siècle dans l'*Itinéraire d'Einsiedeln*, (FIG. 153) où elle figure dans la rubrique *A porta sancti Petri usque porta Asinaria*⁸⁹⁷, sous la dénomination « *Tiberis* » avec la précision suivante *r. per arcum severi*, cette statue resta sur le Forum romain, à proximité, comme indiqué, de l'arc de Septime Sévère, jusqu'en 1588⁸⁹⁸. Le dessin de Heemskerck, intitulé *Le Forum romain vu du Capitole* (FIG. 154), donne une bonne indication de la situation exacte de la statue en 1535, quelque peu à l'étroit et comme abandonnée dans le renforcement angulaire formé par deux constructions modestes, qui ne sont pas antiques. Sur le mur contre lequel Marforio est adossé, se distingue une colonne dont le chapiteau reçoit deux arcs en plein cintre. Il pourrait s'agir d'un remploi ou bien des vestiges d'un édifice ancien dont les arcades ont été murées. Quoi qu'il en soit, la colonne paraît bien appartenir au mur et non à la statue, comme le montre un autre dessin de Heemskerck représentant le dieu-fleuve, inscrit *Marfoelge* sur sa base (FIG. 155).

⁸⁹⁷ La statue figure aussi dans la rubrique : *A porta sancti Petri usque ad sanctam Luciam in orthea* (« De la porte Saint-Pierre jusqu'à Sainte-Lucie-en-Silice ») ; *Tiberis*, et sur la même ligne : *ARCUS SEVERI*, 79v-80r. L'église Sancta Lucia in Selci (Rome, Via in Selci) fut construite au IV^e siècle sur le site de l'ancien portique de Livie ; *in Orthea*, ou *in Orphea*, rappelle la fontaine monumentale *Lacus Orphei* (HÜLSEN 1927, p. 305).

⁸⁹⁸ À cette date, la statue fut placée de façon temporaire Piazza di San Marco. Restaurée entre 1594 et 1595, elle fut installée au centre d'une fontaine en face du palais des Conservateurs, place du Capitole, où elle resta jusqu'en 1644. Fortement restaurée, elle est maintenant dans la cour du musée du Capitole. La statue mesure 2,42 m de haut et 6,10 m de long (BOBER 1986, p. 99-101 ; HASKELL 1988, p. 279).



FIG. 154 : Martin van Heemskerck, *Le Forum romain vu du Capitole* (détail) 1535.
(Berlin Kupferstichkabinett, Staatliche Museen).



FIG. 155 : Martin van Heemskerck, *Marfoelge*, 1532-1536.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Les trois estampes qui figurent dans le catalogue (Pl. 22, Pl. 23, Pl. 24), sont issues d'une création unique dont on peut penser qu'elle fut exécutée au plus tard en 1550. Ces estampes, attribuées un temps à Nicolas Béatrizet, ne sont signées que par leur

imprimeur : Antoine Lafréry (Antonio Lafreri), *Ant. lafreri. sequanus / excudebat. romae / 1550* »⁸⁹⁹ (Pl. 22) ; par son neveu Claude Duchet (? -1585) qui hérita des planches de son oncle⁹⁰⁰, *Romae. Claudij duchetis formis. 1581*⁹⁰¹ (Pl. 23) et par Lorenzo Vaccario⁹⁰² qui publia en 1584 le recueil *Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, icones. Romae. Ex typis Laurentii Vaccarii MDLXXXIII*⁹⁰³. Intitulée *Jupiter panarius vulgo Marphorius in foro boario* (Pl. 24), cette estampe, copiée des précédentes avec des modifications mineures et un nouvel intitulé, est gravée en contrepartie. La conformité à la réalité (FIG. 154) n'était pas une priorité pour Vaccario⁹⁰⁴, plus intéressé par la publication d'une estampe prisée, et soucieux de se démarquer de la création de Lafréry qu'il avait accusé de plagiat en déclarant : [...] *anzi era messer Antonio che contrafaceva tutte le stampe nuove de noi altri botegari, perché era un huomo cosi fatto [...]*⁹⁰⁵.

⁸⁹⁹ (« Antoine Lafreri Séquanais a imprimé. À Rome, 1550 »).

⁹⁰⁰ Christopher L. C. R Witcombe indique comment les plaques d'Antoine Lafréry, dont hérita son neveu Claude Duchet, revinrent, à la mort de ce dernier, au chef d'atelier Paolo Graziani qui en édita plusieurs en association avec l'imprimeur Pietro Nobili, au début des années 1580. (WITCOMBE 2004, p. 152.). Lorenzo Vaccario ne semble pas avoir eu accès à ces planches.

⁹⁰¹ (« à Rome. Sur les plaques de Claude Duchet. 1581 »).

⁹⁰² Lorenzo Vaccario (Lorenzo della Vaccheria, Laurentius Vaccarius, Laurent de la Vacherie), fut actif à Rome de 1575 à 1587. Lors du procès consécutif à la mort du graveur Girolamo Modenese, dont le corps fut retrouvé dans le Tibre, il déclara : *Io son di nazione francese* (MASETTI ZANNINI 1981, p. 555).

⁹⁰³ (« Images des statues antiques de la ville de Rome, qui sont visibles dans les lieux publics et privés. À Rome. Sur les presses de Laurent Vaccario 1584 »). Ce recueil comprend la page de titre et soixante-treize estampes. Marforio et Pasquino sont les deux dernières estampes. La légende inscrite : « Jupiter boulanger, appelé Marphorio en langue vernaculaire, dans le Forum Boarium », a pu être inspirée par ce qu'écrivit Andrea Palladio dans le paragraphe consacré au dieu-fleuve dans *L'Antichità di Roma*, fol. 13r (1550) : *Quella statua, che é a piedi del Campidoglio, hoggi detta Marforio, credesi, che fusse di Giove Panario, fatta in memoria di quei pani, che gettono le guardie del Campidoglio nel campo d'i Galli, quando lo tenevano assediato* (« Cette statue qui est au pied du Capitole, appelée Marforio de nos jours, je crois qu'elle serait celle de Jupiter boulanger, faite en souvenir de ces pains, que les défenseurs du Capitole jetèrent dans le camp des Gaulois qui les assiégeaient »).

⁹⁰⁴ Voir à ce propos Cornelius Vermeule : *The aesthetic problems or discrepancies of reversal were of no concern to artists and antiquarians before the disciplines of the 18th century* (« Les problèmes esthétiques ou les divergences créés par l'inversion de sens ne furent pas une préoccupation pour les artistes et antiquaires, avant les disciplines du XVIII^e siècle »).

⁹⁰⁵ Déclaration faite lors du procès consécutif à la mort de Girolamo Modenese ; Vaccario fut envoyé en prison (MASETTI ZANNINI 1981, p. 551) (« [...] en fait, c'était Monsieur Antonio qui contrefaisait toutes les nouvelles estampes de nous autres éditeurs, parce que cet homme était ainsi fait [...] »).

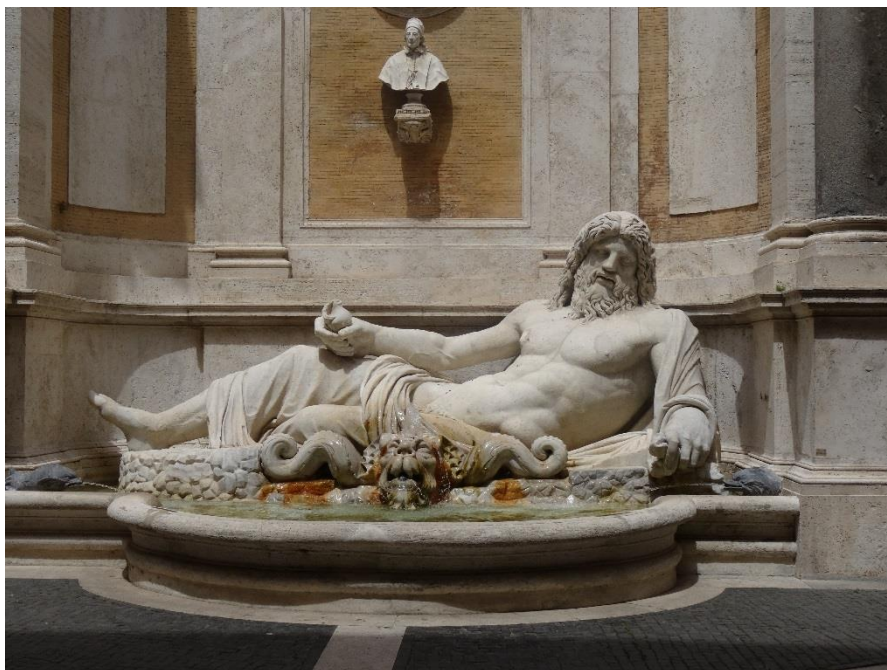


FIG. 156 : *Statue colossale restaurée en Océan « Marforio »*, I^{er}-II^e siècle Rome. (Musei Capitolini inv. MC0001. Photographie prise le 28 mai 2016).

Dans l'estampe éditée par Lafréry (Pl. 22), celle éditée par Duchet (Pl. 23), la statue, représentée de face, est celle d'une divinité masculine barbue en position semi allongée, caractéristique d'un dieu-fleuve ; la base rectangulaire sur laquelle il se trouve, s'enfonce dans le sol dont elle ne se distingue plus au niveau des pieds. Sur ce lit, couvert de ce qui ressemble à de petits galets arrondis et bien rangés, le dieu-fleuve repose en appui sur le coude gauche, tête tournée vers la gauche ; la statue mutilée a perdu le bout du nez, les avant-bras et le pied droit. Un pan de son manteau, passé sur le bras et l'épaule gauches, recouvre les jambes jusqu'en haut des cuisses, laissant découverts le torse et le ventre très musclés d'un athlète. La barbe est bouclée, comme les mèches de cheveux mi-longs, disciplinés par un mince diadème torsadé. La statue est placée devant une construction en moyen appareil très régulier, dans laquelle sont engagés un pilastre à gauche et, à droite, une colonne dont le chapiteau est surmonté de quatre blocs mal équarris. Dans le prolongement de ce mur, le graveur a ménagé un panneau blanc sur lequel est inscrit en lettres cursives, un *sonetto caudato*⁹⁰⁶, description plutôt cocasse de

⁹⁰⁶ Sonnet de quatorze vers, terminé par un tercet. Sous ce sonnet Lafréry n'a rien ajouté, par contre Claude Duchet a placé là sa signature très ornée : *Romae. Claudij duchetis formis. 1581.*

ce noble citoyen de Rome (*Quest'è di Roma un nobil cittadino*) qui a nom *Marfvori*⁹⁰⁷. Ce *sonetto*, qui n'a rien de subversif, évoque néanmoins les écrits, poèmes satiriques et autres critiques moqueuses visant le pape et les gens de pouvoir de Rome, billets qui étaient affichés sur la statue ou à proximité (FIG. 157), car Marforio était l'une des statues parlantes de Rome, entretenant un dialogue sarcastique avec Pasquin⁹⁰⁸, la plus célèbre des statues parlantes de Rome.

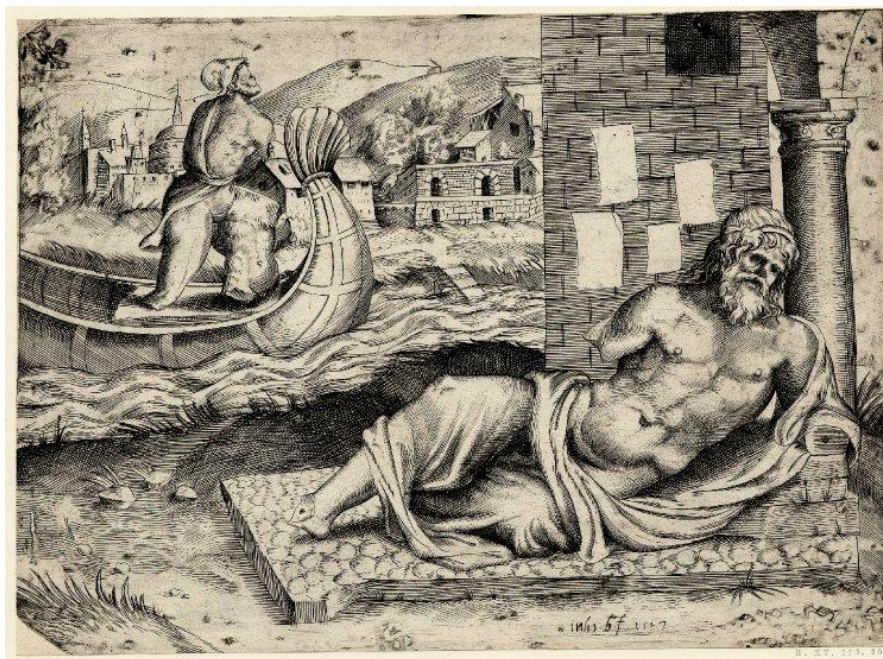


FIG. 157 : Giulio Bonasone (graveur), Antonio Salamanca (éditeur), *Pasquino et Marforio*, 1547 (Londres, The British Museum).

⁹⁰⁷ Pour la traduction du *sonetto caudato* voir Pl. 22.

⁹⁰⁸ *Pasquino*, première statue parlante (toujours en place, Piazza di Pasquino, non loin de la Piazza Navona) ; groupe très mutilé représentant un homme qui en soutient un autre « de l'un il ne reste que la tête casquée ou enturbannée, le torse musculeux et le haut des cuisses ; l'autre n'est qu'un fragment de torse, des aisselles aux poils pubiens. Aucune autre statue antique n'a reçu autant d'appellations diverses : Hercule, Alexandre le Grand, un gladiateur ; et au XIX^e siècle : Ménélas soutenant le corps de Patrocle » (BARKAN 1999, p. 211). L'estampe éditée par Lafréry, représentant Pasquin, est proposée en annexe, **Annexe IV. 5, p. 87-89**.

IV. 3. 1. 1 L'artiste, la statue parlante et l'épigraphie

Dans l'angle inférieur gauche des planches éditées par Lafréry et Duchet, un artiste dessine (FIG. 158), assis sur un fragment d'entablement décoré dans sa partie supérieure d'une rangée de damiers. L'homme diffère peu des dessinateurs représentés par Heemskerck ou Cock, jambe droite passée sur l'autre, servant d'appui à son carnet ; l'objet à la fois étui et encrier, déjà remarqué chez Vermeyen et Heemskerck, est suspendu par sa cordelette au majeur de la main gauche, soulignant la maîtrise avec laquelle l'artiste dessine directement à l'encre. Ce dessinateur, certainement jeune, comme l'indiquent son attitude tonique et ses jambes musclées, est vêtu avec l'élégance d'un *cittadino*, portant béret, cape, culotte à crevés, chaussures plates et ornées. Sa tenue très soignée alors qu'il est au travail, le différencie nettement d'un artisan, auquel il ne peut être associé ; le motif des jambes croisées rappelle la dimension intellectuelle de son activité⁹⁰⁹. Vêtu de façon distinguée, le visage empreint d'attention intense pour la statue qu'il a choisie comme modèle, l'artiste témoigne de la même révérence pour les antiques que Nicolas Machiavel dans son cabinet de travail :

Le soir tombe, je retourne au logis. Je pénètre dans mon cabinet et, dès le seuil, je retire mes vêtements de tous les jours, couverts de boue et de crotte, et j'enfile des habits de courtisan et de patricien ; et vêtu décentement, j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité, où accueilli amicalement par eux, je me repais de cette nourriture qui seule est la mienne, et pour laquelle je suis né. Là, je n'ai pas honte de parler avec eux, et de leur demander la raison de leurs actions et eux, dans leur affabilité, me répondent. Ainsi, durant quatre heures de temps, je ne ressens aucun souci, j'oublie tout chagrin, je ne redoute pas la pauvreté, la mort ne m'épouvante pas, je passe tout entier en eux⁹¹⁰.

⁹⁰⁹ À propos du motif des jambes croisées, voir chapitre III. p. 183-191.

⁹¹⁰ Nicolas Machiavel à Francesco Vettori, 10 décembre 1513, lignes 44-50 (notre traduction ; voir également MACHIAVEL 1532, traduit par J. GOHORY, p. 380). Le texte en italien a été consulté en ligne, le 25 mai 2020 : <https://letteritaliana.weebly.com/lettera-a-francesco-vettori.html>



FIG. 158 : Ant. Lafreri Sequanus excudebat Romae 1550, *Marfuori* (détail). (Rome, Bibliotheca Hertziana).

Comme Nicolas Machiavel, l'artiste est *rivestito condecemente*, bien qu'installé à l'extérieur dans un environnement ruiné, pour engager son tête-à-tête avec la statue antique, « se repâitre de cette nourriture » et ne compter pour rien le reste.

L'arrière-plan de l'estampe est occupé par une partie du Forum romain, identifiable aux trois colonnes corinthiennes du temple des *Castores*. Sur la gauche se dresse une construction ruinée à deux étages d'arcades ; au loin, l'horizon est clos par des bâtiments médiévaux et modernes qui évoquent une ambiance citadine. Le sol bosselé, couvert de sédiments, jonché de fragments, un fût de colonne cannelée et autres débris architectoniques, accentue l'impression d'abandon, de délabrement, et souligne l'isolement et la singularité de l'artiste au travail. Une seule autre personne est en vue⁹¹¹, il s'agit d'un homme vu de dos, vêtu comme le dessinateur, debout près du *sonetto* qui retient son attention. Ces vers, s'ils sont une allusion au rôle de statue parlante de Marforio, sont aussi une référence à la tradition de la poésie épigrammatique inspirée par les statues antiques, donnant lieu à des débats savants sur les mérites relatifs des mots et des images⁹¹². En proposant à la fois le sonnet et la représentation de la statue, Lafréry

⁹¹¹ Ce personnage n'est pas représenté dans l'estampe de Vaccaria sur laquelle le *sonetto* ne figure pas.

⁹¹² Voir à ce sujet K. Wren Christian, qui rappelle qu'au début du Quattrocento, à Rome, les disciples de Pétrarque constituèrent les premières sodalités littéraires, qui organisaient des concours de poésie dans les ruines antiques. L'auteur ajoute : « à peu près à la même époque, la

évoque le vers d'Horace *Ut pictura poesis*⁹¹³, sur un mode complémentaire plutôt qu'agonistique.

La dimension intellectuelle de l'activité de l'artiste qui a réalisé les dessins, et de celle de l'éditeur, sont manifestes dans cette version de l'estampe éditée à partir de deux planches, dont la ligne de séparation est bien apparente. L'œuvre est augmentée⁹¹⁴ d'une large bande inférieure de sept centimètres, contenant quatre bases de statues avec, dans le même alignement, sous l'artiste, un cadre rectangulaire en harmonie avec les inscriptions antiques, mais distinct d'elles car dépourvu de socle et d'épaisseur (FIG. 159), sur lequel Lafréry a explicité son intention : « Ces quatre bases de statues avec leurs inscriptions, mises au jour ensemble avec quelques autres en 1547, près de l'arc de Septime Sévère, non loin de cette statue de Marforio, nous avons pensé qu'il n'était pas inapproprié de les publier placées au-dessous de la statue. AnT. Lafreri Sequanais a imprimé, Rome 1550 »⁹¹⁵.

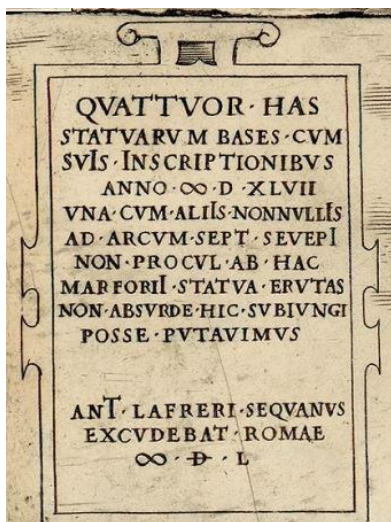


FIG. 159 : Ant. Lafreri Sequanus excudebat Romae 1550, *Marfuori* (détail). (Rome Bibliotheca Hertziana).

culture érudite byzantine introduisit la coutume d'écrire des épigrammes dont le sujet était les œuvres d'art » (WREN CHRISTIAN 2010, p. 9).

⁹¹³ HORACE *Épîtres, Ad Pisones. De arte poetica*. v. 361 (« comme la peinture la poésie »).

⁹¹⁴ L'estampe signée par Lafréry mesure 37 × 43, 2 cm, soit sept centimètres de plus en hauteur que celle signée par Duchet dont les dimensions sont 30 × 42, 9 cm.

⁹¹⁵ Le texte de Lafréry est mentionné sans être traduit, dans PARIS 2000, p. 378. C'est nous qui traduisons.

Antoine Lafréry motive sa décision de représenter ces bases dans cette estampe, par leur proximité topographique avec la statue de Marforio, située non loin du lieu de leur mise au jour, ce qui les place dans le même ensemble antique et sémantique. L'éditeur enrichit ainsi l'œuvre afin de satisfaire une clientèle férue d'inscriptions lapidaires⁹¹⁶. Contrairement au *sonetto*, rédigé en lettres cursives, les inscriptions latines sont transcrites en capitales romaines, reproduisant le lettrage originel. La linéation même de ces inscriptions montre que Lafréry a voulu en proposer une reproduction des plus fidèles, se conformant en cela à la sylloge fondatrice de Conrad Peutinger éditée par Erhard Ratdolt⁹¹⁷.

Moins spectaculaires que le dieu-fleuve, ces bases de statues sont cependant jugées dignes d'attention. L'artiste qui les a reproduites et l'éditeur qui les publie contribuent à leur diffusion ainsi qu'à leur sauvegarde, en signalant leur existence et en conservant à la fois leur aspect et le contenu de leurs inscriptions retranscrit fidèlement. L'ajout de ces objets archéologiques avec des détails concernant leur mise au jour, pourrait laisser penser que cette estampe, destinée à satisfaire une clientèle spécifique, lettrée, versée en langue et histoire latines, est quelque peu à part dans la production de l'imprimeur. En fait, il n'en est rien car cette estampe n'est pas la seule à porter la marque de la collaboration de Lafréry avec le juriste et érudit Jean Matal (c. 1510-1586), né en

⁹¹⁶ Roberto Weiss note qu'un intérêt pour les inscriptions antiques existait déjà à l'époque médiévale, mais que c'est à la Renaissance qu'elles furent perçues comme des documents historiques, littéraires, linguistiques et philologiques. Parmi les humanistes qui recopièrent des inscriptions, Cyriaque d'Ancône fut certainement le plus enthousiaste et infatigable. À partir du début du XV^e siècle, les *sylogai* furent de plus en plus nombreuses ; dès 1403, par exemple, Poggio Bracciolini avait constitué un petit recueil des inscriptions visibles à Rome (WEISS 1969, p. 145-147).

⁹¹⁷ C'est Conrad Peutinger (1465-1547) qui, le premier, fit imprimer en 1505 sa collection d'inscriptions romaines d'Augsbourg, sous le titre *Romanae vetustatis fragmenta*, par l'imprimeur Erhard Ratdolt (c. 1447-1527/1528) ; ce dernier mit au point une majuscule romaine de grande taille afin de reproduire le plus fidèlement possible les inscriptions. C. Peutinger veilla à ce que la linéation soit respectée, donnée qui n'était pas retenue dans les *sylogai* manuscrites (WOOD 2008, p. 70). La précision de la linéation de l'inscription de la base quatre (Pl. 22), peut être appréciée par comparaison avec l'objet antique, encore en place devant l'arc de Septime Sévère. Cette base quadrangulaire (180 × 253 × 133 cm), élevée en 352-353 par Neratius Cerealis, portait une statue équestre de Constance II, récent vainqueur (*extinctor pestiferae tyrannides*) de l'usurpateur Flavius Magnentius. Voir à ce sujet : <http://laststatues.classics.ox.ac.uk>, LSA-838 (C. Machado). L'inscription de cette base a été retranscrite par Jean Matal en 1547 (Vat. lat. 6039, 33r). Pour la linéation des trois autres bases, voir NEWTON 1901, p. 86-87, n° 172-174-173.

Franche-Comté lui aussi⁹¹⁸. Richard Cooper mentionne les « chasses aux antiquailles »⁹¹⁹ pour enrichir les syllogai d'inscriptions romaines de J. Matal, quêtes auxquelles participait A. Lafréry.

IV. 3. 1. 2. La collaboration d'Antoine Lafréry et du juriste Jean Matal.

Une note manuscrite de J. Matal⁹²⁰ documente une excursion qui eut lieu en mars 1548, jusqu'au tombeau de Publius Vibius Marianus⁹²¹, Via Cassia, en compagnie justement d'Antoine Lafréry, d'un certain peintre de Flandres et de Varondel⁹²² (FIG. 160) : *Antonius Lafrerius unà cum pictore quodam Flandro, et Varondello, descripsimus ex ipso saxo, et pinximus : ∞ D X L VIII. Martio.*

⁹¹⁸ Jean Matal (Poligny c. 1517-Augsbourg 1597) était venu à Rome dans la suite du juriste et humaniste espagnol Antonio Agustín (Saragosse 1517-Tarragone 1586), évêque d'Alife (Campanie), puis de Lérida, et archevêque de Tarragone. À Rome, J. Matal s'intéressa plus aux inscriptions qu'aux manuscrits et, à partir de 1546, se consacra uniquement à l'épigraphie, indispensable pour l'interprétation des textes juridiques. Il ne publia jamais son importante collection d'inscriptions. On ne sait rien des circonstances dans lesquelles Lafréry connut Matal. Tous deux venaient du diocèse de Besançon et avaient à peu près le même âge. Il se peut qu'ils se soient connus avant d'être à Rome, mais leur association n'est pas documentée avant 1548 (RUBACH 2008, p. 26-28).

⁹¹⁹ COOPER 1996, p. 206.

⁹²⁰ (« En compagnie d'Antoine Lafréry, d'un certain peintre des Flandres et Varondel, nous avons transcrit et peint d'après cette pierre-même : mars 1548 »). Ces deux lignes se trouvent à la fin de la description très détaillée du sarcophage de Publius Vibius Marianus (Vatican, BAV, Vat. lat 6039, f. 41r), (voir COOPER 1996, p. 206 et RUBACH 2008, p. 28). Lors d'une autre excursion, Lafréry prit l'empreinte d'une inscription illisible rédigée sur une plaque de bronze incurvée. Il plaça la plaque sur un tas de sable, remplit les lettres d'encre, posa par-dessus une feuille de papier qu'il recouvrit d'une bonne couche de sable afin d'obtenir une empreinte, dont il fit une contre-épreuve à la presse d'imprimeur, produisant une version lisible (RUBACH 2008, p. 30).

⁹²¹ À propos de cette tombe antique, voir VANDECASTEELE 2004, p. 432-434.

⁹²² Dans la liste des diplômés de langue française à l'université de Ferrare, Émile Picot mentionne Pierre Varondel de Saint-Claude, Bourguignon, fils de Claude Varondel, secrétaire de l'empereur Charles Quint, reçu « docteur es droits le 11 sept. 1550 ». Il avait étudié à Paris, à Dôle, à Padoue, à Rome et à Pavie (PICOT 1902, p. 38).

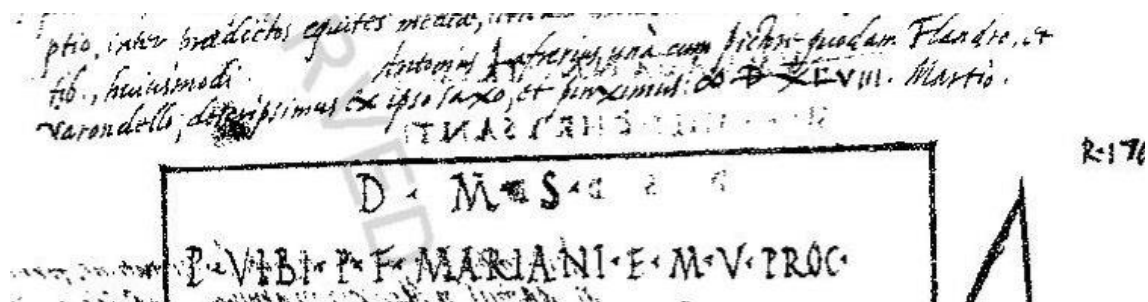


FIG. 160 : Sylloge d'inscriptions romaines de Jean Matal (détail).
(Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6039, fol. 41r).

J. Matal donne cette indication *cum pictore quodam Flandro*⁹²³ sans indiquer de nom, mais le fait même d'inclure cet artiste entre Lafréry et Varondel, marque l'importance de sa présence dans le groupe ; d'ailleurs il est ensuite précisé *descripsimus ex ipso saxo, et pinximus*. Donc le peintre, ainsi désigné, est là pour « peindre », mettre son art au service du monument, ce que les trois autres antiquaires n'avaient peut-être pas la capacité et le talent de faire comme lui. Quelques temps plus tard, Lafréry édita une estampe représentant ce monument (FIG. 161), avec cette légende en lettres cursives :

*In Via Cassia, Roma, ad tertium lapidem, monumentum marmoreum, huiusmodi forma et ornamentis, exesum prope vetustate. Antonij Lafreri formis Romae 1551*⁹²⁴.

Aucun nom d'artiste « inventeur » n'est mentionné, mais il est tentant de supposer que le travail du peintre anonyme qui participa à l'expédition de mars 1548, a été mis à profit lors de la réalisation de l'estampe.

⁹²³ À propos de *quidam*, il est précisé dans GAFFIOT 1934, p. 1299, qu'il s'agit de « quelqu'un de précis, de bien déterminé, mais qu'on ne désigne pas plus clairement ». L'emploi de cet adjectif n'est donc pas minorant.

⁹²⁴ « À Rome, Via Cassia, à la troisième borne milliaire, monument de marbre, présentant cet aspect et ces ornements, presque rongé par les années. Des presses d'Antonio Lafreri, de Rome, 1551 ». Ce monument en marbre du Proconnèse, daté du III^e siècle, est toujours visible de nos jours via Cassia. Ses dimensions sont 2,84 × 1,33 × 1,48 cm (THOMAS 2012 p. 132). Le socle est recouvert d'un parement de brique. Une photographie récente de ce monument est proposée en annexe, permettant de juger du souci de la conformité à l'original (voir **Annexe IV. 6, p. 90**). Piranèse l'identifia, à tort, comme étant la tombe de Néron (*Tomba di Nerone*).



FIG. 161 : Antoine Lafréry (éditeur), *Tombeau de Publius Vibius Marianus*, 1551, *Speculum Romanae Magnificentiae* (Bibliothèque de l'université de Chicago).

En 1551, Lafréry publia deux autres estampes qui documentent elles-aussi la collaboration de l'imprimeur avec Matal. Il s'agit du *Tombeau d'Antonius Antius Lupus*, représenté *in situ* sur son socle endommagé, envahi par les herbes. L'estampe porte cette légende : « Via Ostensis, antique sépulture de marbre, de grandes dimensions, bien proportionné, à la troisième borne milliaire depuis la ville, remarquable pour ses

ornements de faisceaux, de haches et autres. Des presses d'Antonij Lafreri, Rome 1551 »⁹²⁵ (FIG. 162).



FIG. 162 : Antonio Lafreri (éditeur), *Sépulcre de M. Antonius Lupus, Speculum Romanae Magnificentiae*, Rome, 1551. (New York, Metropolitan Museum of Art).

⁹²⁵ *Antiquum, Ostiensi via, sepulchrum marmoreum, amplum, quadratum ad tertium ab Urbe lapidem, fascium ac securium, et alii ornamentis, insigne. Antonij Lafreri Romae 1551.* Quelques cinquante années plus tôt, l'humaniste néoplatonicien florentin, ami et collègue de Marsile Ficin, d'Ange Poliziano et de Cristoforo Landino, Bartolomeo Fonzio (c. 1447-1513) visita Rome, et mentionna cette tombe dans une lettre à un ami : *Extra Urbem vero, ad secundum lapidem via Hostiensi, M. Antonii Antii Lupi marmoreum sepulchrum mire ornatum inspexi cum rerum a se gestarum inscriptione* (DANELONI 2011, traduction de M. DAVIES, p. 33-34) (« À l'extérieur de la Ville même, à la deuxième borne milliaire sur la route d'Ostie, il y a le sépulcre de marbre de Marcus Antonius Antius Lupus, avec une inscription détaillant sa carrière »).

L'autre estampe propose le *Relief funéraire de M. Pompeius Asper*⁹²⁶, qui se trouvait alors « dans la demeure du cardinal Federico Cesi, près du Vatican »⁹²⁷. Ce relief historique⁹²⁸ a reçu un traitement spécial dans les notes prises par J. Matal, puisqu'il a été dessiné dans le carnet conservé au Vatican, avec une grande précision et un talent certain (FIG. 163). Rien n'indique si ces figures sont de la main de J. Matal ou si, à l'occasion, ce fut un artiste participant aux excursions qui les réalisa. Ce dessin est remarquable par la fidélité exacte à l'original, la justesse des proportions avec lesquelles cette plaque de marbre rectangulaire (*tabula marmorea quadrata*) a été reproduite dans sa complexité, jusqu'au moindre détail des deux enseignes qui bornent l'inscription. Seule, la moulure d'encadrement très ouvragée de cette plaque⁹³⁰ n'a pas été reproduite, mais Lafréry n'a pas manqué de la représenter dans l'estampe (FIG. 164) sans rien omettre de son agencement, dans l'ordre : baguette, cimaise lesbienne ornée de rais de cœur, astragale décoré de perles et pirouettes, denticules.

Tout en haut de la page du carnet de J. Matal, une note manuscrite indique *In domo Cardinalis Caesij, in tabula marmorea quadrata in quo omnia visu et notatu digna*. La même main, sans doute celle de J. Matal, a ajouté verticalement, le long de la bordure gauche : *Hic erant insignia cohortis cum suis litteris : COH. III. PR.* À l'intérieur du dessin à gauche : *Hic erat vallus et bellica quaedam instrumenta*, et symétriquement à

⁹²⁶ Cette grande plaque de marbre (125 × 155 cm) constituait l'inscription principale (*titulus maior*) d'un sépulcre, et le soin apporté à l'exécution de ce relief fait supposer que le monument était distingué. Maria Grazia Granino Cecere, signale que vers la fin du XV^e siècle, Fra' Giocondo (c. 1433-1515) vit cette plaque à l'abbatiale de Sainte-Marie-de-Grottaferrata. Le prieur de cette abbaye de 1462 à 1472, fut le cardinal Bessarion, figure du néoplatonisme, qui fit rédiger un inventaire des biens immobiliers de cette institution. Parmi ces biens sont mentionnées des propriétés autour du *Castrum Columne*, zone située au nord-ouest, au-dessous du centre de Montecompati, non loin du tracé de la Via Labicana. D'où la proposition que le relief proviendrait de l'*ager Labicanus* et non de l'*ager Tusculanus* (GRANINO CECERE 2018, p. 429-430).

⁹²⁷ Le long du bord supérieur du folio l'indication suivante est écrite à la main : *In domo Cardinalis Caesij in tabula marmorea quadrata* (Manuscrit Vat. lat. 6039, image 22r).

⁹²⁸ La mémoire de M. Pompeius Asper, militaire émérite, est ainsi honorée par Atimetus, affranchi, *pullarius* (gardien des poulets sacrés) ; sont représentées les enseignes de deux cohortes, l'aigle de la légion et la cage ouverte des poulets sacrés en train de manger, signe que la bataille sera victorieuse.

⁹²⁹ Conservé de nos jours à Rome, Palazzo Albani-Del Drago (voir en annexe la photographie de cette plaque, **Annexe IV. 7a, p. 91**).

⁹³⁰ Un gros plan de cette moulure est proposé en annexe (**Annexe IV, 7 b, p. 91**).

⁹³¹ (« Dans la demeure du Cardinal Cesi, sur une plaque de marbre rectangulaire dans laquelle tout mérite d'être vu et noté »).

droite : *Hic erat cavea pullaria*. Ces indications identifiant les objets représentés, sont reprises exactement dans la légende de la planche publiée par Antoine Lafréry (FIG. 164) : « Dans les demeures du cardinal Federico Cesi, près du Vatican, une plaque de marbre ornée de deux enseignes de cohorte et de l'aigle légionnaire, ainsi que d'autres instruments de guerre et de la cage des poulets sacrés, avec des inscriptions et emblèmes raffinés. Exécutée très précisément sur les presses d'Antonio Lafreri à Rome, 1551 »⁹³³.

Parmi les quatre personnes mentionnées pour la « chasse aux antiquailles » Via Cassia, deux au moins, Jean Matal et Pierre Varondel, avaient l'érudition nécessaire pour procéder à l'identification des objets représentés sur ce relief funéraire complexe d'un militaire à la carrière prestigieuse⁹³⁴. Seules les cnémides et les récompenses pour faits d'armes : deux torques, deux bracelets, neuf phalères ainsi que le plastron en cuir à bretelles pour arborer ces dernières⁹³⁵, ne sont pas détaillées mais contenues dans *instrumenta*, nom générique. Cela n'a gêné ni le dessinateur, ni le graveur qui ont pu avoir recours à la prise d'empreinte, et qui ont certainement bénéficié, si nécessaire, des explications des lettrés quant à la fonction de ces objets quelque peu énigmatiques.

⁹³²(« C'étaient les enseignes d'une cohorte avec son identifiant : COH. III. PR »). (« C'était un pieu à palissade et certains ornements de guerre »). (« C'était la cage des poulets sacrés »).

⁹³³ *In aedib(us) Federici Card(inalis) de Caesis sub Vaticano / tabula marm(orea) cohortium signis duabus aquilaq(ue) legionaria atque aliis cum instrumentis bellicis tum cavea pullaria / inscriptionibusq(ue) perelegantibus insignis. Ant(onii) Lafreri formis exactissime delineata, Romae OO Æ LI.*

⁹³⁴ Comme indiqué dans l'épithaphe, Marcus Pompeius Asper fut centurion de la Quinzième légion Apollinaris, centurion de la Troisième Cohorte Prétorienne, primipile [premier centurion de la première cohorte, le plus gradé de tous les centurions], préfet de camp de la Vingtième Légion Vitrix.

⁹³⁵ Voir à ce sujet PENGUILLY L'HARIDON 1862, p. 309-310 et GRANINO CECERE 2018, p. 422. Le plastron porte deux masques barbus à hauteur des épaules.

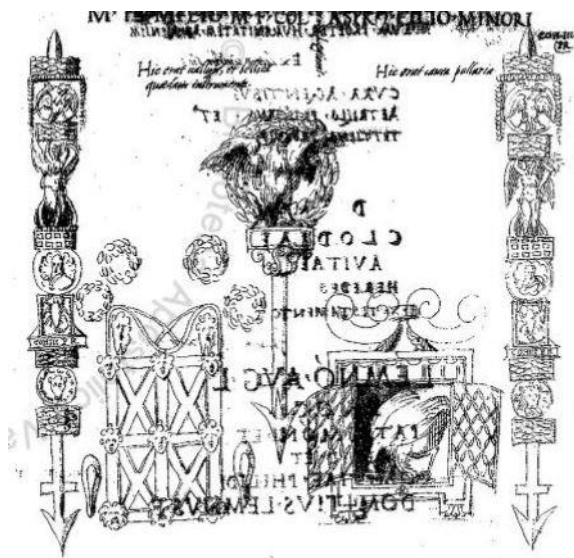


FIG. 163 : Dessin du relief funéraire de M. Pompeius Asper.
(Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6039, fol. 22 r).

Cette page du carnet de Jean Matal et l'estampe d'Antoine Lafréry (FIG. 164), montrent à l'œuvre, et sur le terrain, la collaboration de l'érudit, d'un artiste, et de l'imprimeur-éditeur Antoine Lafréry, au service des antiques et particulièrement de l'épigraphie. La revendication de véracité, d'authenticité, exprimée par *exactissime delineata*, trouve ici toute sa dimension dans le traitement des vestiges antiques comme objets d'étude aussi pertinents que les textes anciens. Même si l'artiste qui a œuvré n'est pas représenté au travail, son intervention, guidée par les spécifications des érudits, s'avère indispensable et fait de lui, à part entière, un acteur essentiel de la *restitutio Antiquitatis*.

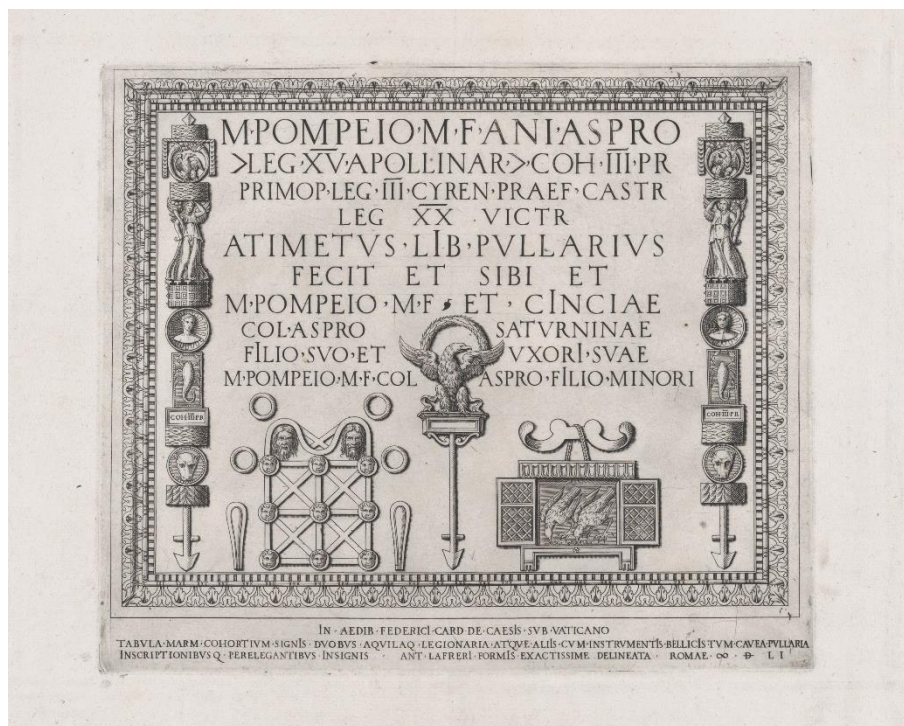


FIG. 164 : Antoine Lafréry, *Relief funéraire de Marcus Pompeius Asper*, 1551, *Speculum Romanae Magnificentiae* (New York Metropolitan Museum of Art).

Commentant l'entente entre Lafréry et Matal, Birte Rubach suppose que ce dernier « avait trouvé en son compatriote Lafréry un collaborateur compréhensif, qui avait l'équipement, le savoir-faire technique, ainsi que la perspicacité et la patience nécessaires, pour mettre au point des innovations susceptibles de répondre aux besoins spécifiques du collectionneur d'inscriptions »⁹³⁶. Lafréry fut assurément un technicien perspicace, mais il fut également un antiquaire authentique, comme l'indique la collection de monnaies antiques qu'il possédait, mentionnée par François Roland en ces termes : « une très belle collection de médailles romaines très anciennes. Chacun⁹³⁷ en reçut cent cinquante-huit, ce qui laisse à penser que Lafréry était un numismate distingué [...] »⁹³⁸. Rien n'est connu, pour le moment, des années de formation et d'apprentissage d'Antoine Lafréry, mais cette collection ainsi que l'intérêt porté aux inscriptions antiques, confèrent à l'éditeur un statut

⁹³⁶ RUBACH 2008, p. 30.

⁹³⁷ Lafréry mourut intestat le 20 juillet 1577 à l'âge de soixante-cinq ans, sans héritier direct. Son héritage, qui était conséquent, fut partagé entre les fils et le petit-fils de sa sœur, ses neveux Claude et François Duchet, et Etienne, le fils de ce dernier. La collection de médailles approchait donc les cinq cents pièces. Ce fut Claude Duchet qui continua l'entreprise de son oncle (ROLAND 1910, p. 355).

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 355.

original. En décidant de graver et publier le *Mausolée de Publius Vibius Marianus*, le *Mausolée d'Antonius Antius Lupus* et le *Relief funéraire de M. Pompeius Asper*, Antoine Lafréry donna à ces trois vestiges une exposition qu'ils n'auraient jamais eue sans les estampes, disparaissant à jamais dans l'indifférence totale. Ces trois œuvres comptent aujourd'hui « parmi les sources les plus authentiques de la recherche épigraphique [sur les inscriptions latines de Rome] »⁹³⁹.

IV. 3. 2. Les chevaux de marbre du Monte Cavallo.

Il s'agit des statues colossales⁹⁴⁰ installées sur la place du Quirinal, à la vue de tout passant, depuis des siècles. Des cinq statues de marbre décrites par Poggio Bracciolini, ce sont ces chevaux qui figurent le plus souvent dans les représentations de la Ville. Sur l'*Itinéraire d'Einsiedeln* (FIG. 124), ces deux groupes, inscrits *cavalli marmorei*, sont mentionnés non loin des thermes de Constantin, *Thermae Constantini*. Ils sont également représentés dans les *Mirabilia urbis Romae*, ainsi que sur les anciens plans et vues de Rome, dont trois exemples datant du XIV^e siècle, sont proposés ici.



FIG. 165 : Maître des *Vitae Imperatorum, Roma* (détail) 1446-1447, folio 18r du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

⁹³⁹ RUBACH 2008, p. 33.

⁹⁴⁰ Les deux hommes qui maintiennent les chevaux, mesurent 5,60 m. La légende voulait que le *David* de Michel-Ange ait la même taille que les *Dioscures du Quirinal*. En fait, il est moins grand : 5,14 m avec le socle (BUSH 1976, p. 104, note 13).

À côté d'un vaste ensemble thermal, inscrit *Termine*, les chevaux, non cabrés, et leurs dresseurs sont dessinés de façon très complète et lisible, mais pas entièrement conforme à la réalité, folio 18 r du *Dittamondo* (FIG. 165). Ils occupent beaucoup d'espace non loin des deux colonnes cochlides de la Ville, *colôna adriana*, représentée avec ses spires, et *colôna antonina* sans spires, colonnes qui paraissent bien réduites par comparaison. Ils sont inscrits *monte & cavalli marmorei*.



FIG. 166 : Piero del Massaio, *Cosmographia Ptolemaei*, Roma (détail), *Claudius Ptolomaeus Cosmographia*, *Jacobus Angelus interpres*, folio 133r. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

C'est l'artiste Piero del Massaio (c. 1420-avant 1480)⁹⁴¹ qui a réalisé les cartes et plans de ville illustrant trois manuscrits de la version latine de la *Cosmographie de Ptolémée*⁹⁴². L'artiste a en fait réalisé des copies de diverses sources existantes ; ainsi, le plan de Rome qui figure dans les trois manuscrits, est-il une version réduite et modifiée de ce que Gustina Scaglia nomme *a master prototype* ou *the archetype*⁹⁴³. Ce document a

⁹⁴¹ À propos de ces dates, voir SCAGLIA 1964, p. 138.

⁹⁴² Traduction latine de Jacobus Angelus. Les trois manuscrits : Paris, BnF Latin 4802 (avant 1456) ; Vatican, Cod. Lat. 5699 (1469) ; Vatican, Cod. Urb. Lat. 277 (1472) (*ibid.*, p. 139.) Nous avons retenu ici le plan de Rome figurant dans le codex de la BnF, dont Gustina Scaglia dit qu'il est le plus abouti des trois (*ibid.* p. 140). Le colophon de BnF lat. 4802 indique *Scriptisit ugo Comminelli ex Francia natus. Composuitque Petrus Massarius Florentinus* (fol. 123v).

⁹⁴³ SCAGLIA 1964, p. 139, 141.

disparu mais G. Scaglia le rapproche des travaux que Flavio Biondo (1392-1463) exposa dans *Roma instaurata* (1444-1446) dont il reprend les conclusions : rectification des données fantaisistes des *Mirabilia urbis Romae*, ajouts de monuments, sites et quartiers de la Ville peu ou pas mentionnés dans ces ouvrages⁹⁴⁴. « Piero del Massaio a simplement sélectionné dans l'archétype, quelques monuments et les a agrandis »⁹⁴⁵. Les chevaux de marbre du Quirinal figurent dans les plans de Rome des trois codices, mais c'est sur le plan de Rome du codex de la BnF⁹⁴⁶ que leur représentation est la plus soignée (FIG. 166), dans l'alignement de la *Porta Numentana*, à l'extérieur de laquelle est inscrite *Santa Agnesa*, et non loin des Thermes de Dioclétien *Terme dioclitianae*.

Quelques années plus tard (avant 1453), Alessandro Strozzi exécuta une vue panoramique de Rome dans un codex (*Laurenziana Redi 77*), qui contient une sylloge d'inscriptions antiques tirées en grande partie de la collection de Cyriaque d'Ancône ; cette vue est, elle-aussi, une copie à petite échelle du « prototype », mais sans les suppressions de Piero del Massaio et avec quelques mises à jour. Les chevaux de marbre du Quirinal (FIG. 167) sont notés de façon si rapide et schématique qu'ils seraient difficilement identifiables, s'ils n'étaient inscrits *opus phidie, op. praxitelis*.

⁹⁴⁴ Érudit humaniste, historien et archéologue, Flavio Biondo devint actuaire de la Chambre Apostolique en 1432 et secrétaire du pape Eugène IV en 1432 (ŞERBAN 2014, p. 107). Dans les trois volumes de *Roma instaurata*, il mit en œuvre le projet de décrire de la façon la plus objective possible les vestiges de la Rome antique, de dresser un état des lieux. Sa méthode s'avéra originale et novatrice : il utilisa de façon critique les écrits des auteurs anciens et aussi des sources plus récentes comme le *Liber Pontificalis*. Il procéda à des vérifications sur le terrain et formula des hypothèses en utilisant sa grande érudition, et ses connaissances en épigraphie (voir à ce sujet FORERO-MENDOZA 2002, p. 68). Flavio Biondo s'était lié d'amitié avec Guarino Veronese (1370-1460), pionnier dans l'étude du grec, qu'il était allé étudier à Constantinople, auprès de Manuel Chrysoloras.

⁹⁴⁵ SCAGLIA 1964 p. 140.

⁹⁴⁶ Le codex de la BnF (lat. 4802) pourrait être antérieur à 1453 car il est le seul des trois codices à contenir le plan intitulé ANDERNOPOLI (folio 133r), ville qui fut la capitale de l'empire Ottoman jusqu'à la chute de Constantinople en 1453. Cyriaque d'Ancône, qui a visité Adrianopole (1432 et 1444), a pu être à l'origine de cette représentation (*ibid.*, p. 138 ; 140).

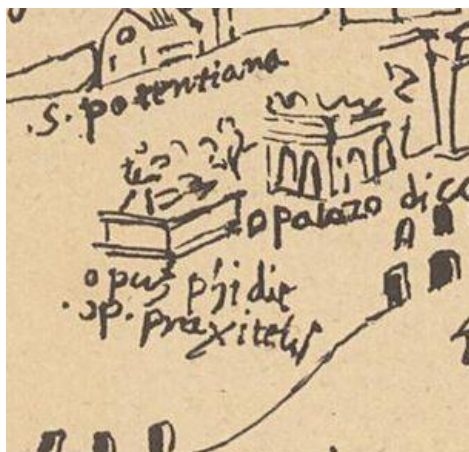


FIG. 167 : Alessandro Strozzi, *Plan de Rome* (détail) 1474.
(Florence Biblioteca Medicea Laurentiana).

À l'époque médiévale, alors que les noms des sculpteurs grecs étaient largement inconnus, les inscriptions *Opus Fidiae* et *Opus Praxitelis* étaient lues comme les noms des hommes qui tenaient le frein des chevaux. Dans le *Liber Censuum* (1192), au chapitre XXXV, intitulé *Quare facti sunt caballi marmorei*, on peut lire : « Sous l'empereur Tibère, vinrent à Rome deux jeunes philosophes nommés *Praxitelis et Fid[i]a* »⁹⁴⁷.

Magister Gregorius, quant à lui, ne consacre que quelques lignes à ces chevaux qu'il mentionne immédiatement après la statue de Vénus, œuvre qu'il n'a pu s'empêcher d'aller admirer à trois reprises, bien qu'elle fût loin de son domicile. « À proximité il y a deux chevaux de marbre à la taille étonnante et à la composition savante. On dit qu'ils représentent les premiers mathématiciens, à qui ces chevaux furent attribués à cause de la vivacité de leur intellect »⁹⁴⁸.

Dès le XIV^e siècle cependant, Phidias et Praxitèle furent reconnus pour les grands sculpteurs grecs qu'ils étaient. Pétrarque (1304-1374) pensa que les deux artistes avaient choisi le même sujet dans une intention agonistique : « Voici, inscrite dans la pierre après tant de siècles, la joute où Praxitèle et Phidias rivalisèrent de talent et d'art »⁹⁴⁹.

⁹⁴⁷ FABRE 1890, p. 265. La suite de la traduction de ce chapitre XXXV est proposée en annexe, **Annexe IV. 1, p. 58-59**.

⁹⁴⁸ OSBORNE 1987, p. 26. Texte latin : *Non longe inde sunt equi marmorei mirandae magnitudinis et artificiosae compositionis. Hi autem, ut fertur, priorum comptistarum imagines fuerunt. Quibus ideo equi assignati sunt, quia velocis ingenii fuerunt* (Consulté le 12 juillet 2019 sur ce site : <http://www.documentacatholicaomnia.eu>).

⁹⁴⁹ PÉTRARQUE, *Lettres Familières*, Tome II, livre VI, 2, traduction de A. LONGPRÉ. Cité dans BARKAN 1999, p. 114. L. Barkan ajoute ce commentaire : « Il y a quelque chose de curieux dans le fait d'attribuer les deux groupes sculptés, quasiment identiques, à deux grands sculpteurs grecs dont Pline dit qu'ils furent séparés par trente olympiades. Qu'une telle attribution ait pu être faite

Dans *L'Antichita di Roma* (1555)⁹⁵⁰, Palladio consacre la majeure partie du paragraphe intitulé *De li cavalli*, aux chevaux de marbre du Quirinal :

*Ventiquattro fur[ò]no li Cavalli dorati, et quelli d'Auorio. 94 & quelli dui di marmo mezi guasti, che sono a monte Cavallo, così detto da loro, uno fatto da Fidia, & l'altro da Prasitele, scultori eccellentissimi Tiridate Re d'Armenia li condusse a Roma & li dono a Nerone.*⁹⁵¹

Vincenzo Scamozzi⁹⁵² donne des indications supplémentaires dans son œuvre *Discorsi sopra l'Antichita di Roma* (1582), planche XXXVI, intitulée *In questa tavola si mostra i cavalli di marmo sopra il monte Quirinale*. Il est précisé que le roi Tiridate, très honoré de l'accueil qu'il avait reçu à Rome et voulant témoigner son amitié au peuple romain, fit cadeau de ces œuvres de *Fidia & Prasitele*, à l'empereur Néron. Elles furent placées dans la septième région dite *via Lata*. Scamozzi ajoute :

*I duoi giovani con le corazze, che sono à canto, e tengono con prontezza i freni di questi cavalli, vogliono, che fussero ritratti del giovinetto Alessandro Magno, fatti in memoria sua. Tutta l'opera e bellissima, & assai maggior del vivo.*⁹⁵³

Si les jeunes guerriers sont des portraits d'Alexandre le Grand, il est logique de penser que les chevaux qu'ils maîtrisent sont des représentations de Bucéphale. C'est ce qui est indiqué dans l'estampe du *Speculum Romanae Magnificentiae*⁹⁵⁴, gravée d'après le dessin

de façon convaincante à la fin de l'empire est encore plus étrange que le fait que les modernes la croient ? [...] La persistance de cette attribution est remarquable. Les noms inscrits sur les socles des statues des Dioscures du Quirinal sont la marque du rêve qui voulait que la Ville ne possédât pas seulement des copies importées et des productions mineures, mais des œuvres des grands artistes mythiques eux-mêmes » (BARKAN 1999, p. 113).

⁹⁵⁰ PALLADIO 1555, folio 13r.

⁹⁵¹ Traduction de Pompée de Launay, 1616, p. 32 : « Il y eut vint & quatre chevaux dorez : nonante quatre d'Ivoire & deux de marbre demy gatez, qui sont à present à Monte Caval, ainsi nommé à cause d'eux, l'un fait par Phydias, & l'autre par Praxiteles tres excellents sculpteurs, lesquels Tiridates Roy d'Armenie fit conduire à Rome, & les donna à Neron. Leurs statuës sont d'Alexandre le Grand ». C'est en 66 que Tiridate, frère du roi des Parthes, vint à Rome pour être couronné roi d'Arménie par Néron.

⁹⁵² Vincenzo Scamozzi, né à Vicence (Vénétie) en 1548, fut l'élève de Palladio ; son ouvrage *Discorsi sopra l'Antichita di Roma* comporte quarante planches, chacune accompagnée d'une page de commentaire.

⁹⁵³ SCAMOZZI 1582, p. 36. (« Les deux jeunes gens avec les cuirasses, qui sont à côté, et qui tiennent avec dextérité les freins de ces chevaux, on suppose qu'ils étaient des portraits du tout jeune Alexandre le Grand, exécutés en sa mémoire. L'œuvre tout entière est très belle, et bien supérieure au vif »).

⁹⁵⁴ Il s'agit ici de l'Avery-Crawford *Speculum Romanae Magnificentiae* (six cent dix estampes), ayant appartenu à James Ludovic Lindsay vingt-sixième Comte de Crawford (1846-1913) ; ce *Speculum* est conservé au département des archives de la bibliothèque Avery, Columbia University, New York.

de Giovanni Guerra, *Signa Alexandri Magni celebrisq. eius Bucephali [...]*⁹⁵⁵. L'intention agonistique de Praxitèle est indiquée, sous le groupe de droite *ad Phidiae aemulationem*.

C'est Alessandro Donati (1584-1640), dans son ouvrage *Roma vetus ac recens*, qui proposa une illustration montrant l'avert et le revers d'une pièce frappée sous Maxence (FIG. 168), pour soutenir l'idée qu'il ne s'agissait nullement d'Alexandre et Bucéphale mais, de façon certaine, de Castor et Pollux : *Castoris certè, ac Pollucis sunt*⁹⁵⁶.

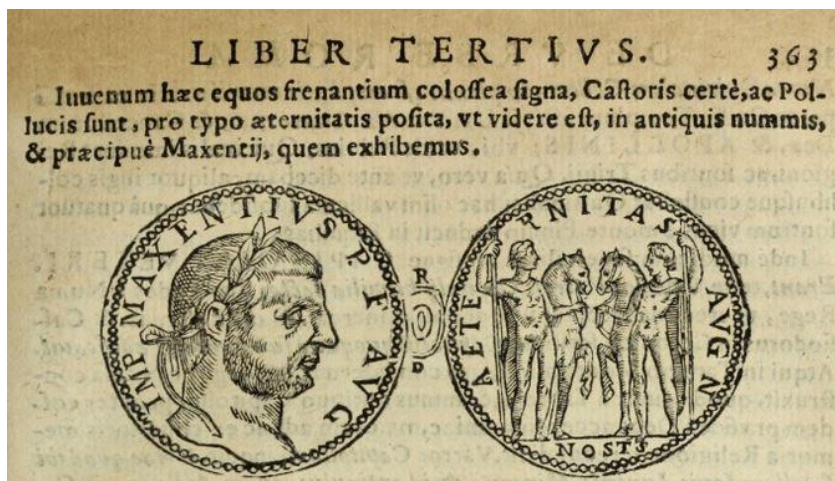


FIG. 168 : Alessandro Donati, *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis* (détail). (Madrid, Universidad complutense de Madrid).

⁹⁵⁵ F. Haskell note que l'idée avait été émise selon laquelle Constantin avait ramené les statues d'Alexandrie, et qu'il s'agissait donc d'Alexandre et de Bucéphale. Phidias ayant vécu avant Praxitèle, et les deux sculpteurs avant Alexandre, il fut ensuite suggéré que les deux statues avaient été redédiées à Alexandre (HASKELL 1988, p. 162-163).

⁹⁵⁶ DONATI 1725, p. 363 (*editio princeps* : Rome, 1638). Adolph Furtwängler consacre un chapitre (chap. X, *The Dioscuri of Monte Cavallo, and the Elder Praxiteles*, p. 95-104) de son ouvrage *Masterpieces of Greek Sculptures*, aux chevaux du Monte Cavallo, dont il pense que ce sont des copies en marbre d'originaux en bronze, exécutés, l'un par Phidias (l'homme tenant le cheval de la main droite), l'autre par un collègue proche de Phidias, Praxiteles l'Ancien. Selon Furtwängler, les inscriptions ne sont pas des bobards ; l'auteur ajoute cette précision « il est bien établi qu'à l'occasion du déplacement de ces colosses en 1589, les deux inscriptions furent non seulement remplacées mais également interverties » (FURTWÄNGLER 1895, p. 95, note 3).

L'estampe (FIG. 169) du *Speculum Romanae Magnificentiae*, publiée par Lafréry en 1546⁹⁵⁷, montre les deux groupes monumentaux comme ils étaient à cette époque-là, *mezi guasti*, vus en contre-plongée, presque frontalement.

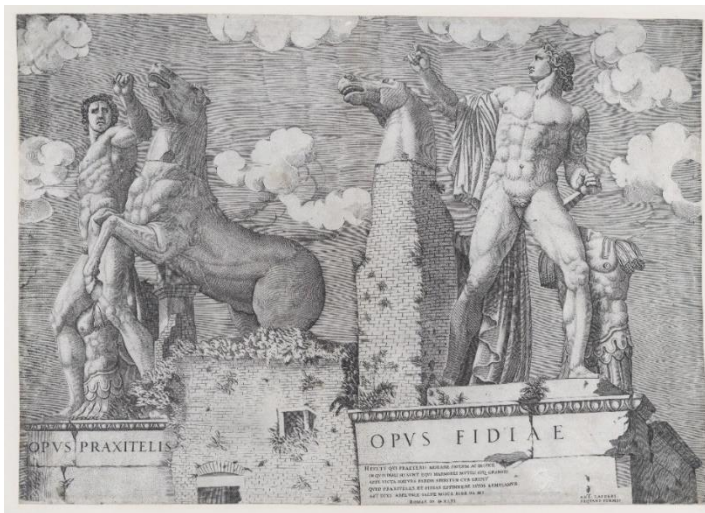


FIG. 169 : Antonio Lafreri (éditeur), *OPUS PRAXITELIS, OPUS FIDIAE*, 1546. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Sous les colosses, seule est visible la partie supérieure des socles où sont gravées les inscriptions *OPUS PRAXITELIS*, *OPUS FIDIAE*, ainsi que cinq lignes en plus petits caractères sous *OPUS FIDIAE*.

*Heus tu qui praeteris morare paulum ac inspicere
in quirinali hi sunt equi marmorei mutili atq grandes
arte victa natura parens spiritum cur eripit
quid praxiteles et fidia effinxere istos aemulamur
sat dixi abel vale salve misce bibe da mi*⁹⁵⁸

Romae ∞ D XLVI Ant. Lafreri Sequani formis

⁹⁵⁷ Cette estampe fut à nouveau éditée en 1584 par Claude Duchet, qui changea la signature et modifia quelques nuages (A117 du *Speculum* de Chicago) ; elle fut éditée en 1594-1602, mais inversée (A139 du *Speculum* de Chicago), par Nicolaus van Aelst qui avait récupéré des planches ayant appartenu à Lafréry et Duchet (WITCOMBE 2004, p. 272).

⁹⁵⁸ (« Hé, toi qui passes, attarde-toi un peu et regarde : tu vois là les chevaux de marbre du Quirinal, mutilés mais imposants. Vaincue par l'art, pourquoi la nature soumise en a-t-elle arraché le souffle [?] Ce que Phidias et Praxitèle représentèrent, nous cherchons à égaler. Assez parlé, va, adieu, porte-toi bien, mélange, bois, partage avec moi »). La forme *ABEL* est donnée en lieu et place de « *ABEI* », impératif de *abeo*, *abire* (GAFFIOT 1934, p. 5).

Cette inscription se présente comme un pastiche des épitaphes latines dans lesquelles le défunt interpelle le passant, l'invite à s'arrêter, et ne manque pas de lui souhaiter bonne santé, bonne marche des affaires, bon sommeil sans souci, comme dans cette épitaphe, authentique celle-là :

*Hoc est factum monumentum Maarco Caecilio.
Hospes, gratum est quom apud meas restitistei seedes :
bene rem geras et ualeas, dormias sine qura.*

(« Ce monument fut fait pour Marcus Caecilius.
Passant, cela me fait plaisir de te voir t'arrêter auprès de ma demeure !
Sois en bonne santé, mène bien tes affaires. Et puis, dors sans souci ! »)⁹⁵⁹

L'inscription en latin, que Lafréry a choisi d'ajouter à cette estampe des chevaux de marbre, ne manqua pas d'attirer l'attention d'érudits, tel ce notable bâlois, « passionné de belles lettres, mécène, sénateur, triumvir, savant émérite »⁹⁶⁰, mentionné dans l'ouvrage de Johannes Tonjola (1634-1700), *Basilea Sepulta Retecta Continuata* (1661), sylloge où sont rassemblées les inscriptions que l'auteur a pu trouver sur les sépultures, les églises, les bâtiments conventuels, les édifices laïcs et « dans d'autres maisons ouvertes » de la ville de Bâle et de ses alentours. Les inscriptions que J. Tonjola releva, qui ne sont pas nécessairement des épitaphes funéraires, étaient rédigées en allemand, en latin, en grec, en hébreu et même en français pour quelques-unes. Sous le titre : *Aedium d. lucae iselii Senioris, Scholarchae, Inscriptiones*⁹⁶¹, J. Tonjola a recopié quatre inscriptions situées en ce lieu, sans plus de précisions et sans indication de support. La notice biographique de Johannes Lucas Iselin senior (1553-1632)⁹⁶² révèle qu'il apprit le latin, le grec, l'italien et le français et qu'au cours d'un voyage⁹⁶³ en Italie il visita Padoue, Rome, Naples, « et autres lieux ». Cet érudit s'est intéressé à l'estampe d'Antoine Lafréry, et tout particulièrement à cette inscription qu'il a pris la peine de recopier, ou de faire recopier, quasiment verbatim, mais en ajoutant la ponctuation, qui en éclaire le sens, en corrigeant l'erreur sur « *abel* », et en supprimant « *misce, bibe, da mi* », sans doute

⁹⁵⁹ Cité par Danielle Porte (PORTE 1993, p. 60). Voir également SULLIVAN 1955, p. 17 ; Francis Sullivan signale que Virgile a pu lire cette épitaphe en cheminant le long de la Via Appia.

⁹⁶⁰ *Johann Lucas, bonis literis egregie imbutus, magnus earundem Mecoenas, senator, IIIvir, scholarcha de ecclesia et Academia longe meritissimus* (WEISS-FREY 1909, p. 79).

⁹⁶¹ (« Les inscriptions de la demeure de D. Lucas Iselin senior, érudit ») (*ibid.*, p. 397).

⁹⁶² Voir WEISS-FREY 1909, p. 77-80.

⁹⁶³ Ce voyage, qui eut lieu en 1572, le mena d'abord à Paris et de là en Italie (*ibidem*, p. 78).

jugés malséants en sa demeure (FIG. 170). Quant à l'inscription en grec, dont la lecture n'est pas aisée sur ce document, elle pourrait signifier : « De même que je maîtrise le cheval, de même tu triomphes de l'homme »⁹⁶⁴.

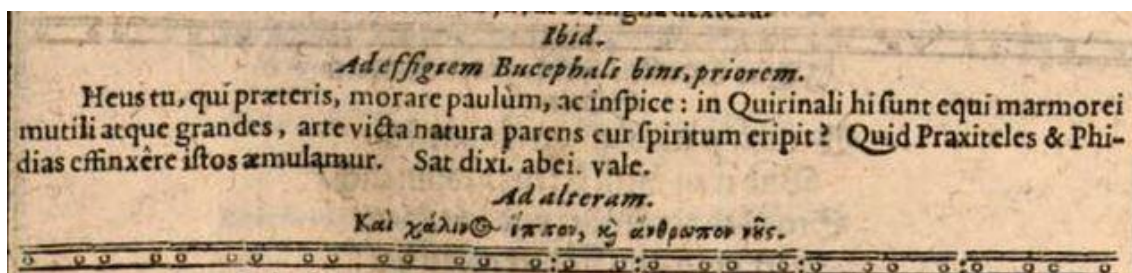


FIG. 170 : Johannes Tonjola, *Basilea Sepulta Retecta Continuata [...]*, p. 397 (détail), Bâle 1661. (Munich Bayerische Staatsbibliothek).

J. Tonjola donne l'indication suivante : près de l'image du premier des deux Bucéphales, puis : près de l'image de l'autre Bucéphale où se trouve une inscription en grec. Il y avait donc une représentation des chevaux et des hommes, aussi est-il permis de penser que Lucas Iselin avait en sa possession l'estampe, peut-être même l'estampe ornait-elle un mur. Pour cet érudit versé en latin et grec, l'inscription latine avait sans doute augmenté l'intérêt de ce document, comme l'avait anticipé l'éditeur, lui-même très impliqué dans les « chasses aux antiquailles » destinées à l'enrichissement de la sylloge de Jean Matal. Le pastiche en question peut être lu comme un exercice de connaisseur en bonne intelligence avec Jean Matal, qui mettait en garde contre l'*Hypnerotomachia Poliphili* dont toutes les inscriptions étaient des faux⁹⁶⁵.

Le succès de ces estampes semble dû à la fois au sujet choisi, les colosses, et aux inscriptions. La monumentalité de ces œuvres antiques étonne et conforte l'idée que les Romains appréciaient particulièrement les réalisations hors normes. Quant aux inscriptions, elles permettent aux amateurs qui savent lire le latin, voire le grec, d'avoir le sentiment d'être en prise directe et immédiate, sans le filtre des textes anciens, avec tout un pan de la culture et de la vie quotidienne des Romains, peu accessible jusque-là.

⁹⁶⁴ Nous remercions Madame Cécile Jubier-Galinier et Madame Ghislaine Jay-Robert qui ont proposé cette traduction.

⁹⁶⁵ [...] *warning against the Hypnerotomachia, because all the inscriptions there were fakes* (COOPER 1993, p. 99).

Dans cette estampe (FIG. 169), le groupe des cavaliers du Monte Cavallo est représenté sans embellissement ; entre les deux socles recouverts d'un parement de marbre décoré d'une frise d'oves, une pauvre construction de brique a été maçonnée, habitat précaire ou étable, au mur envahi de végétation et percé d'une porte et d'une fenêtre. Des briques ont également été utilisées pour édifier un étai parallélépipédique en lieu et place de l'avant-train perdu du cheval phidiesque. L'autre cheval, bien que dépourvu de jambe droite, est nettement moins mutilé comme le montre un dessin exécuté par Raphaël et un assistant (FIG. 171), unique dessin connu réalisé à la Renaissance d'une statue antique sur laquelle figurent des mesures. Ces mesures ne concernent que la partie inférieure du quadrupède, si bien qu'Arnold Nesselrath suppose qu'elles devaient probablement servir à restaurer les mêmes parties très endommagées de l'autre cheval⁹⁶⁶. Une restauration avait déjà eu lieu en 1470 ; sur une partie cachée de l'étai du cheval à droite du groupe actuel, A. Nesselrath a pu lire : *ANTICUS MANTUANUS RF*, (« Antico de Mantoue l'a restauré »). Cette restauration n'est pas documentée par ailleurs, mais l'auteur infère qu'elle a été effectuée par le Mantouan Pier Jacopo Alari Bonacolsi, dit l'Antico (c. 1460-1528) qui avait l'expertise et le talent pour mener à bien cette tâche⁹⁶⁷. Le dessin de Raphaël et les deux restaurations qui eurent lieu avant le déplacement des statues, montrent tout l'intérêt porté à cette époque à une œuvre antique particulièrement admirée.

⁹⁶⁶ NESSELRATH 1982, p. 357. Les mesures portées sur ce dessin ne sont pas de la main de Raphaël. La partie supérieure du cheval qui ne porte pas de mesures est dessinée d'un trait plus léger que la partie inférieure.

⁹⁶⁷ NESSELRATH 1982, p. 353-357. RF : *refecit*. L'inscription, relevée par l'auteur en 1982 à l'occasion de travaux effectués sur les statues, était plus longue mais a été endommagée. Les lettres ont 1,8 cm de haut.

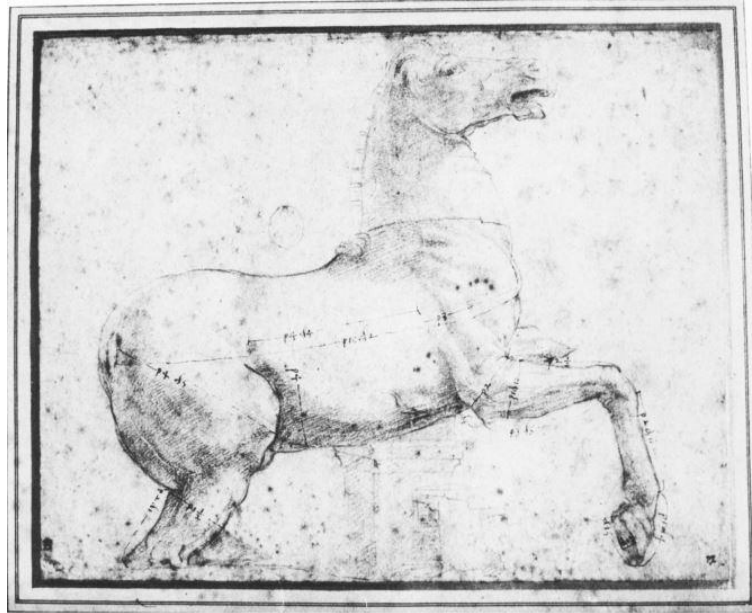


FIG. 171 : Raphaël et un assistant, *Cheval de l'"Opus Praxitelis" sur le Quirinal.*
(Trustees of the Chatsworth Settlement).

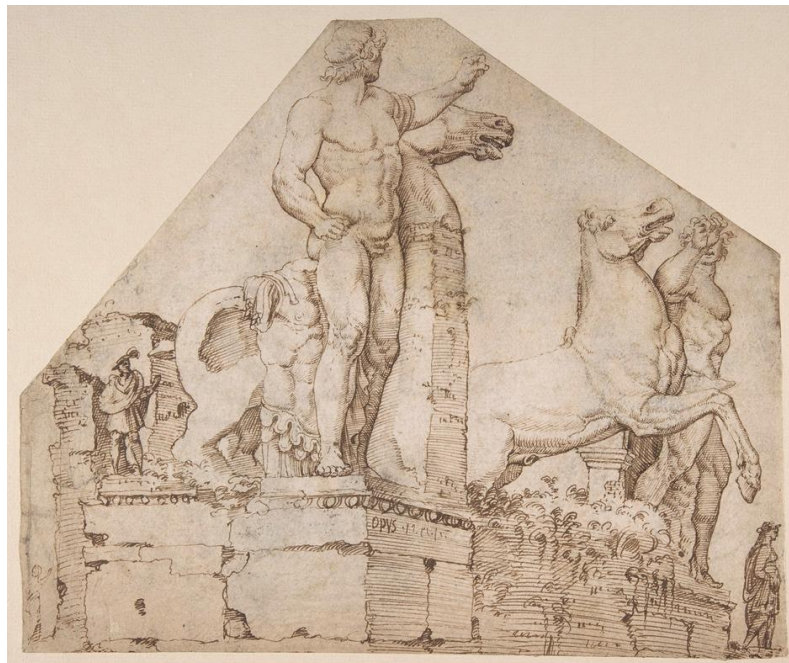


FIG. 172 : Martin van Heemskerck, *Dioscures du Monte Cavallo.*
(New York, The Metropolitan Museum of Art).

Martin van Heemskerck a dessiné le groupe du Monte Cavallo (FIG. 172) durant son séjour romain, en choisissant un point de vue latéral mettant en valeur le dresseur phidiesque, si bien que l'étai de son cheval en est amorti et que c'est le cheval praxitélien qui retient l'attention. Comme déjà observé dans les dessins de l'artiste, rien n'est omis des parties endommagées ou rafistolées, et des lacunes.

C'est peut-être cet état lacunaire qui a amené Lafréry à proposer un point de vue différent de ce groupe dans une autre estampe (Pl. 25), éditée en 1550. La face postérieure des statues est vue du sol, légèrement en biais, avec assez de recul pour inclure cette fois-ci la totalité des socles, la maison de fortune coincée entre eux, et l'artiste assis au premier plan sur un bloc de pierre, non loin de l'angle gauche de l'ensemble. Le côté latéral gauche, représenté dans son intégralité, donne la profondeur nécessaire au monument ; cette partie est en quasi-totalité recouverte d'un parement de marbre alors que toute la face postérieure en est dépourvue, si bien que les briques de la structure sont apparentes. À l'arrière-plan de l'estampe, dans un environnement boisé, au pied de petites collines, s'élèvent une tour carrée, un édifice qui évoque une église, une construction circulaire dont la voûte est en partie éventrée, et les vestiges d'un aqueduc⁹⁶⁸. Le long du bord inférieur court une légende en lettres cursives : *Equitum, in quirinali, aversa parte, marmorei colossi, romae ; absolutissima, Praxitelis et Fidia, manu. Ant. Lafrerij Sequani Formis R co D L* ⁹⁶⁹.

Il se pourrait également qu'Antoine Lafréry ait été amené à proposer ce point de vue « postérieur », comme un clin d'œil ou un hommage à Raphaël et à Michel-Ange, qui ont tous deux fait figurer l'arrière-train d'un cheval inspiré de ceux du Monte Cavallo, dans leurs œuvres, dont la représentation de la conversion de Saül. Raphaël d'abord, dans *La conversion de Saint Paul* (1517-1519), une des tapisseries de la série des *Actes des Apôtres*, tissée pour la chapelle Sixtine d'après les cartons du maître⁹⁷⁰. Dans cette œuvre,

⁹⁶⁸ Il pourrait s'agir du nymphée appelé alors *Minerva medica*, situé non loin de l'*Anio vetus*. L'église pourrait être Santa Bibiana.

⁹⁶⁹ (« Partie postérieure des cavaliers des colosses de marbre du Quirinal de Rome ; de la main la plus accomplie de Praxitèle et Phidias »).

⁹⁷⁰ Les cartons de cette série de dix tapisseries, tissée à Bruxelles dans l'atelier de Pieter van Aelst, devinrent immédiatement célèbres et recherchés. La série entière fut exposée dans la chapelle Sixtine en décembre 1521 ; elle fut volée et dispersée lors du sac de 1527. En 1544, sept tapisseries avaient été rendues, et au début des années 1550, la tenture entière était de retour (WHITE 1958, p. 215-216). Le carton de *La Conversion du Proconsul*, entra dès 1521 dans la collection du Cardinal Grimani à Venise ; les neuf autres cartons restèrent, comme souvent à cette époque, la propriété de l'atelier de Pieter van Aelst et étaient encore à Bruxelles en 1573. En 1623, neuf

le peintre a fait figurer trois chevaux inspirés de ceux du Monte Cavallo (FIG. 173), et tous trois en vue postérieure. Dans le coin supérieur gauche de la composition, la monture de Saül, qu'un aide de camp maîtrise à grand-peine, est une citation de la totalité d'un des chevaux du groupe du Quirinal : tête tournée à droite sur la tapisserie donc tête tournée vers la gauche dans le carton (aujourd'hui perdu), le modèle serait le cheval phidiesque « restauré ». Lafréry avait pu voir la tapisserie elle-même, rendue au Vatican au début de 1550, et avait assurément connaissance des cartons du maître, considérés comme une œuvre picturale à part entière, autonome et achevée, très admirée et abondamment copiée⁹⁷¹.

Michel-Ange a traité le même sujet dans les fresques décorant la chapelle Pauline (1542-1549) : non loin de Saül tombé à terre, sa monture qui s'enfuit et se cabre, tête à droite, maintenue difficilement haut et court par la bride, est une citation du cheval praxitélien en vue postérieure (FIG. 174). Nicolas Béatrizet a restitué au burin (c. 1545-1558) la fresque du maître, permettant ainsi sa diffusion. L'estampe de Lafréry souligne l'importance des œuvres antiques comme modèles pour les artistes modernes, dont les plus célèbres d'entre eux.

d'entre eux réapparurent soudain à Londres, achetés à Gênes par le Prince de Galles futur Charles Ier (Source : Londres, Victoria and Albert Museum, « The Story of the Raphael Cartoons », <https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-the-raphael-cartoons>, consulté le 16 juillet 2019).

⁹⁷¹ Voir LOTHE 2004, p. 235 : « De son vivant le peintre [Raphaël] avait voulu faire connaître ses œuvres par la gravure et avait laissé son commis Baviera s'entendre avec Marcantonio Raimondi (c. 1470/1480-avant 1534), pour graver et vendre des estampes d'après ses dessins ou esquisses de son atelier. Vasari a parlé de l'émerveillement que suscitèrent à Rome ces impressions qui, apparaissant comme des traductions des œuvres du peintre, furent diffusées et collectionnées dans l'Europe. [...] Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, elles avaient été copiées en France par Jean Duvet, Etienne Delaune, René Boivin, Jacques Androuet du Cerceau [...] ».



FIG. 173 : Atelier de Pieter van Aelst d'après le carton de Raphaël
La Conversion de Saint Paul (1517-1519) (Rome, Musei Vaticani).



FIG. 174 : Nicolas Béatrizet, d'après Michel-Ange,
La Conversion de Saint Paul, c. 1545-1558 (détail).
(Bibliothèque municipale de Lyon, fonds École nationale des Beaux-Arts de Lyon).

IV. 3. 2. 1. Les chevaux du Monte Cavallo et l'artiste au travail vu par Antoine Lafréry.



FIG. 175 : Antonio Lafrerij, *Vue postérieure des statues du Quirinal de Rome* (détail), 1550. (New York, Metropolitan Museum of Art).

Dans l'estampe de Lafréry (Pl. 25), l'artiste au travail (FIG. 175) est représenté de trois-quarts dos, ce qui laisse voir qu'il tient un crayon dans la main droite posée sur son carnet en appui sur ses jambes repliées. Devant lui se tient un personnage barbu, vu de face, visage tourné vers l'artiste ; bras et index gauche tendus, il désigne le groupe phidiesque avec une telle vivacité qu'il semble effectuer un pas de danse. Les deux hommes sont vêtus avec élégance, à la manière des *cittadini* (FIG. 141), bien éloignés du *vulgus*⁹⁷². Leur mise signale ostensiblement leur appartenance à un milieu social honorable, où l'étude et l'appréciation des antiques ont toute leur place.

Le personnage debout, barbu, donc en principe plus âgé que l'artiste au travail qui est imberbe, figure-t-il un maître ou un connaisseur qui guiderait un apprenant ou un disciple, écoutant posément les conseils animés et avisés de ce mentor ? Veut-il attirer l'attention du jeune homme sur les morceaux qu'il juge particulièrement dignes d'intérêt, où l'art des sculpteurs a pétrifié le souffle et l'énergie des bêtes et des hommes ? Ou bien alors, l'âge le rendant plus rigide, essaie-t-il de persuader le dessinateur de se placer

⁹⁷² Vêtu comme l'artiste, l'homme qui est debout devant lui ne semble pas habiter la mesure de fortune construite entre les deux groupes.

devant les groupes, comme cela se fait habituellement, alors que l'artiste a fait le choix d'un point de vue moins convenu qui n'est cependant dépourvu ni d'avantages, ni d'humour. Il se pourrait également, qu'inspiré par les statues antiques, il propose un poème – dans le style du *sonetto caudato* inclus dans l'estampe représentant *Marforio* (Pl. 22) ou celle figurant Pasquino (**Annexe IV. 5, p. 87**) – que l'artiste pourrait insérer dans son œuvre.

Placé à l'arrière des statues, le spectateur est, plutôt facétieusement, confronté à l'anatomie détaillée des postérieurs colossaux des deux bêtes, accentuée par le *da sotto in su*. Néanmoins, ce point de vue permet de mieux apprécier la puissance et la rétivité des animaux que l'étai grossier du cheval phidiesque minimise considérablement, lorsque les groupes sont représentés de face : le dresseur a alors l'air de s'en prendre à un cheval de bois, ce qui bien sûr est dépréciant. De plus, en homme attentif aux effets de lumière, l'artiste a choisi le moment de la journée où, le soleil venant de la droite, l'étai rudimentaire se trouve dans l'ombre, ce qui contribue à le rendre moins visible, et ce d'autant plus que l'arrière-train et la croupe du cheval sont vivement éclairés. Par ailleurs, la façade postérieure des socles, peu esthétique à première vue puisque dépourvue en quasi-totalité de son parement de marbre, absorbe, en quelque sorte, l'étai de brique qui, du coup, semble faire corps avec cette construction plutôt qu'avec le cheval. La présence de l'artiste au travail à l'arrière du groupe, incite le spectateur à s'interroger sur les raisons du choix de ce point de vue original, et à en apprécier la pertinence puisqu'il donne à voir ce qui est rarement montré.

IV. 3. 2. 2. Les chevaux du Monte Cavallo et l'artiste au travail vu par Vincenzo Scamozzi.

L'autre estampe du catalogue, dans laquelle sont représentés les chevaux de marbre du Quirinal (Pl. 26) – *HAEC OSTENDIT EQVOS MARMO/REOS IN MONTE QVIRINALI*⁹⁷³ – se trouve dans l'ouvrage intitulé *Discorsi sopra l'Antichita di Roma di Vincenzo Scamozzi architetto Vicentino. Con XL. Tavole in Rame*, édité en 1582 par Girolamo Porro (1520-

⁹⁷³ Inscription figurant dans le coin supérieur gauche de l'estampe : « Celle-ci montre les chevaux de marbre du Mont Quirinal ».

1604). L'éditeur a signé l'épître dédicatoire *Al clarissimo S. Giacomo Contarino*⁹⁷⁴ dans laquelle il explique sa démarche et son intention d'œuvrer pour le bien de tous :

*Conoscendo quanto sia nobile l'Architettura, & quanto necessaria al genere humano [...], mi sono risoluto ultimamente, à beneficio commune del mondo, di stampare alcuni disegni di ruine de i più famosi edificij di Roma trionfante, disegnate in rame da Messer Battista Pitoni Vicentino [...]. Et prendomi necessario dare à questi disegni spirito con qualche dichiarazione, affine che giovino non solamente à i pittori, ma à gli architetti anco, [...] volse la buona fortuna mia, che abboccandomi con Messer Vicenzo Scamozzi Vicentino Architetto, [...] lo trovai così cortese & pronto à favorire questo mio pensiero [...] che lasciato da canto ogn'altra incominciata impresa & rispetto, in ispatio di pochi giorni arricchì queste tavole di bellissimi discorsi della edificazione di Roma [...].*⁹⁷⁵

Au souci d'œuvrer pour le bien de tous, d'être utile, de « profiter » (*giovare*) aux peintres mais également aux architectes, s'ajoute une intention didactique manifeste par l'ajout des commentaires d'un architecte de renom, et aussi, placées aux endroits jugés importants du dessin, de lettres majuscules⁹⁷⁶ accompagnées d'une légende (FIG. 176). Vicenzo Scamozzi a complété le commentaire en signalant les auteurs des sources antiques à consulter⁹⁷⁷.

⁹⁷⁴ Giacomo Contarini (1536-1595) : « l'un des patriciens les plus influents de la fin du XVI^e siècle à Venise [...] sans doute formé par Daniele Barbaro [...] Giacomo joua un rôle important dans la carrière de Vincenzo Scamozzi » (HOCHMANN 1987, p. 447-449). Frate Agostino Superbi mentionne ce patricien vénitien, érudit, passionné de sciences, de lettres, d'art et d'instruments mathématiques, qui laissa *una riguardevolissima, et stupendissima Libreria* (« Une bibliothèque des plus considérables et surprenantes ») (SUPERBI 1628, p. 87).

⁹⁷⁵ SCAMOZZI 1582, dédicace n. p. (« Sachant à quel point l'architecture est noble et nécessaire au genre humain, je me suis résolu dernièrement à publier, pour le bénéfice commun du monde, quelques dessins des ruines des plus célèbres édifices de la Rome triomphante, gravés sur cuivre par Monsieur Battista Pitoni, Vicentino [...] et il m'a semblé nécessaire de donner à ces dessins du sens par quelques annotations, afin qu'ils profitent non seulement aux peintres, mais aussi aux architectes. [...] Ma bonne fortune a voulu que j'entre en contact avec Monsieur Vicenzo Scamozzi, architecte vicentino, [...] et je l'ai trouvé si courtois, si prompt à soutenir l'idée que j'avais, que laissant de côté toutes les autres entreprises et considérations en cours, en l'espace de peu de jours ces planches furent enrichies de commentaires très beaux sur l'édification de la Rome triomphante [...] »).

⁹⁷⁶ Sur la planche, les vestiges environnants sont notés « B », lettre qui n'apparaît pas sur la page d'introduction (p. 36) qui précède la planche (FIG. 53), et semble remplacée par « D ». La colonne cochlède marquée « E » a pour légende *colonna d'Antonio*, avec l'indication qu'elle ne se trouve pas dans le voisinage des chevaux de marbre. Il s'agit de la colonne de Marc-Aurèle, fils adoptif d'Antonin le Pieux, donc un Antonin lui aussi.

⁹⁷⁷ Appolodore, Cornelius Nepos, Ammien Marcellin, Pline, Publius Victor, Sextus Rufus, et d'autres (la traduction de cette page 36 est proposé en annexe, **Annexe IV. 8, p. 92**).

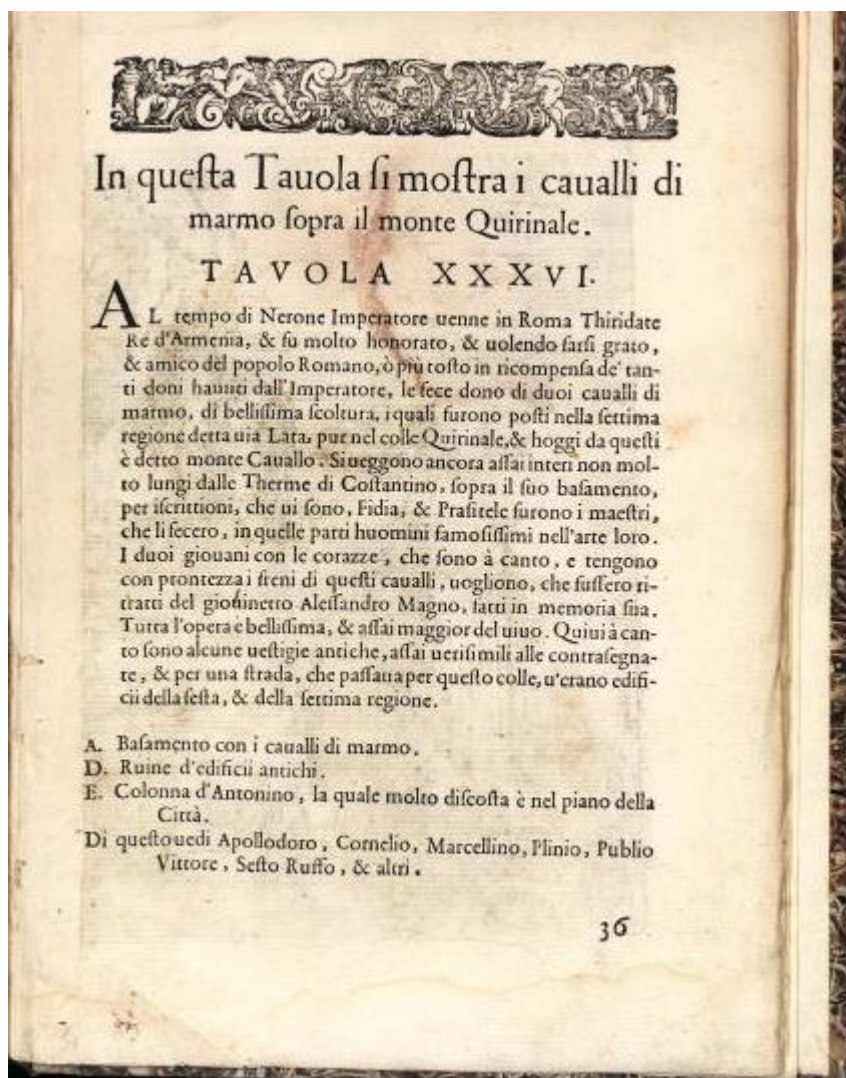


FIG. 176 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, p. 36 (1582) (Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).

Alors qu'Antoine Lafréry proposait une représentation fidèle des sculptures avec leurs mutilations et les étais de brique, Pittoni imagine, quatre ans avant les travaux ordonnés par Sixte Quint (1586), les deux groupes restaurés sur un socle continu portant les inscriptions *opus vidio* et *opus pracitelis*⁹⁷⁸, gravées sur l'avant-dernière assise de l'appareil quadrangulaire de la façade. Exécutés dans la veine maniériste, les chevaux et leurs dresseurs n'ont plus grand-chose d'antique : les jeunes gens sont désormais longilignes et plutôt raides, alors que leurs bêtes ont pris de l'embonpoint et sont d'allure pataude. Sous leur ventre, les étais ne sont plus de courtes colonnes mais des volutes.

⁹⁷⁸ Les noms n'ont pas la même orthographe dans le commentaire de Scamozzi.

À l'arrière-plan de l'estampe, à gauche du groupe (FIG. 177), plusieurs personnages animent l'environnement urbain romain suggéré par des bâtiments modernes, une tour carrée, mais aussi des vestiges antiques par exemple la demi-façade d'un édifice à fronton triangulaire, évoquant le *Frontispice de Néron*⁹⁷⁹ – qui s'élevait alors à proximité, comme l'indique le plan de Rome de Claude Duchet (FIG. 178) – et une construction circulaire à coupole, contreboutée, solution architecturale originale utilisée pour l'édifice erronément appelé le temple de *Minerva Medica*⁹⁸⁰, situé sur l'Esquilin.



FIG. 177 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma Tavola XXXVI*, 1582, (détail).
(Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).

À droite, non loin du socle des sculptures, circulent deux personnages, vraisemblablement des voyageurs, baluchon au bout d'un bâton porté sur l'épaule, qui se hâtent vers la ville et, bras tendus, manifestent leur étonnement, sans doute admiratif, à la vue des groupes colossaux. Derrière eux, les vestiges notés « B » et l'enfilade d'arcades

⁹⁷⁹ Il s'agit de vestiges d'un des plus grands temples de Rome, situés dans les jardins du Palazzo Colonna ; ils furent complètement détruits en 1630 sous Urbain VIII. Ils étaient appelés *Torre di Mecenate*, la légende voulant que ce fut de là que Néron avait regardé Rome brûler, d'où l'appellation *Frontispice de Néron*. Ce temple fut ensuite identifié comme étant le temple du Soleil, puis le temple de Sérapis (PLATNER 1929, p. 492-493 et TAYLOR 2004, p. 223), mais des doutes persistent (TAYLOR 2004, p. 237-238).

⁹⁸⁰ Appellation inexacte puisqu'il s'agit d'un nymphée dont la construction date du début du IV^e siècle ; Mariarosaria Barbera souligne que la coupole de vingt-cinq mètres de diamètre, soutenue par dix contreforts, était la troisième de Rome après celle du Panthéon et celle des Thermes de Caracalla. Elle s'est effondrée en 1828 (BARBERA 2007, n. p.). Notons toutefois que cet édifice se trouve dans la *Regio V Esquiliae*, alors qu'il est précisé dans le commentaire que sont visibles des édifices des sixième et septième régions.

visible plus loin, semblent appartenir à un aqueduc, vraisemblablement l'*Aqua Virgo* qui traversait cette zone⁹⁸¹, comme inscrit sur le plan de Rome édité en 1582 par Claude Duchet (mort en 1585). Ce plan est complété par une légende numérique de cent quatorze entrées ; l'entrée 75 : *mons equorum*, est placée au-dessous des chevaux du Monte Cavallo, encore en place près des thermes de Constantin (inscrits), en face desquels se dresse le vestige appelé *turris Neronis*. L'entrée 45 : *columna antonini*, signale la colonne aurélienne. La figure de l'artiste (Pl. 26), apparaît donc dans un environnement délabré de vestiges colonisés par la végétation : le socle des statues, l'aqueduc, le *Frontispice de Néron*, l'amas de matériaux sans doute issus d'une construction effondrée. Seuls résistent, quasi miraculeusement, les statues des chevaux et, au loin, la colonne cochlide. Dans ce contexte, l'intervention de l'artiste, seul en mesure de garder une trace de ce qui se délite et disparaît, s'avérait d'autant plus indispensable et urgente que cette zone, réputée pour son air salubre, était alors en train d'être aménagée. Ainsi, dès le début du pontificat de Grégoire XIII, en 1583, furent mis en chantier la construction de la « Villa Gregoriana », premier noyau du palais du Quirinal⁹⁸², et le percement de larges voies, travaux qui amenèrent de nombreuses destructions et disparitions parmi les antiques du lieu.



FIG. 178 : Claudio Duchetti (éditeur), Ambrosius Brambilla (graveur),
Urbis Romae descriptio (détail), 1582.
(Barry Lawrence Ruderman. Antique Maps inc. La Jolla, Californie).

⁹⁸¹ Voir COARELLI 1994, p. 171.

⁹⁸² Voir GODART 2006, p. 74-76.



FIG. 179 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, Planche XXXVI (détail), 1582. (Los Angeles, The Paul Getty Research Institute).

Au premier plan, devant les sculptures antiques, deux hommes élégants dans leur maintien et dans leur mise (FIG. 179), se tiennent debout dans un espace dégagé, non loin d'une accumulation de fragments d'édifices recouverts de végétation. Dépouillés de tout bagage, ce n'est pas le hasard qui les a menés en ce lieu, mais l'intérêt qu'ils portent à ces antiques que l'un d'eux a entrepris de dessiner. Sur le carnet qu'il tient à la main s'entrevoit le travail en cours ; le compagnon de l'artiste désigne de son bras tendu les colosses ou les inscriptions, qui sont tellement éloignées de la réalité, qu'elles enjoignent au lecteur de les mettre en doute, c'est peut-être ce que cet homme dit à l'artiste. Ces deux personnages se signalent comme des admirateurs de l'Antiquité et surtout comme des connaisseurs avertis, capables de détailler l'intérêt de ces œuvres, d'en restituer les parties manquantes, comme le fait Pittoni dans cette estampe, d'en rétablir l'histoire, débarrassée des fables médiévales, tel le contenu du chapitre XXXV du *Liber censuum*⁹⁸³, comme s'y emploie Scamozzi, par un recours aux textes anciens. Cette promenade érudite dans les vestiges de la Rome triomphante ne se limite pas à l'artiste et à celui qui l'escorte, puisque, grâce à l'estampe et au texte à visée didactique qui l'accompagne, un public plus large est invité à la partager. La représentation à l'identique n'est plus un objectif, les estampes *ad veri imitationem* qui circulent largement en modèrent la nécessité ; le propos est d'aller au-delà de la contemplation passive en attirant l'attention sur la leçon donnée par les ruines antiques : *ipsa ruina docet*.

⁹⁸³ *Quare facti sunt caballi marmorei* (FABRE 1890, p. 265 et **Annexe IV. 1**, XXXV).

La diffusion en Europe des représentations des vestiges les plus connus et admirés de la Rome antique, passa également par le chantier exceptionnel que fut Fontainebleau, voulu par le roi François I^{er} et poursuivi par ses successeurs. Animé de la même intention qu'exprimera plus tard Vincenzo Scamozzi d'apporter *utilitas et voluptas* aux amateurs de l'Antiquité, l'éditeur français Jacques Androuet du Cerceau (c. 1510-c. 1585), publia des dessins originaux de Léonard Thiry (c. 1500-c. 1550). Dans ces créations originales se décèlent plusieurs influences : celle des artistes italiens, connaisseurs directs des *Mirabilia Romae*, présents sur le chantier bellifontain que fréquenta Thiry ; l'influence des préceptes vitruviens, des ouvrages de Serlio, et des estampes des antiques romains diffusées en Europe. Dans ce riche contexte, Léonard Thiry imagina des perspectives d'inspiration vitruvienne, dans lesquelles des vestiges antiques romains principalement monumentaux, reconnaissables – mais pas toujours identifiables – sont réinterprétés dans des vues d'un environnement urbain ruiné et quasi abandonné, animé de rares personnages, dont des artistes au travail (FIG. 180).

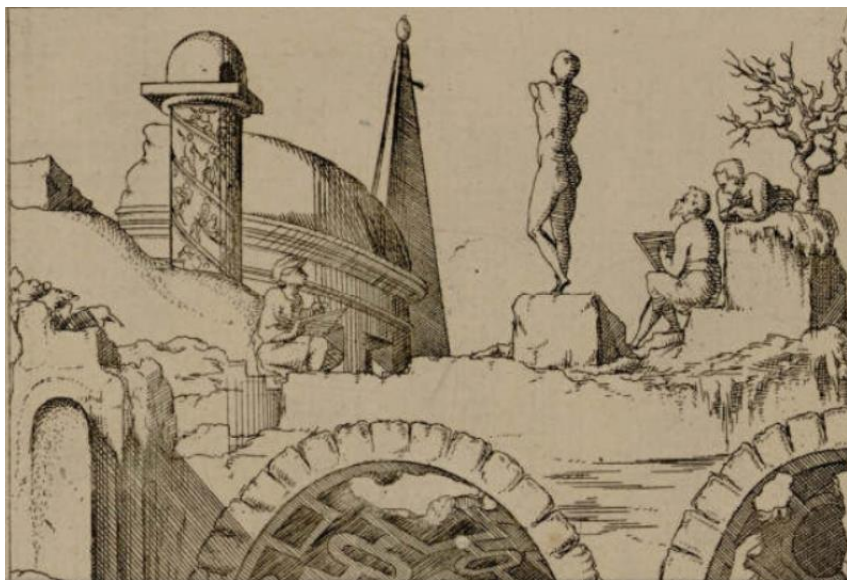


FIG. 180 : Jacques Androuet du Cerceau, d'après Léonard Thiry, *Duodecim fragmenta structurae veteris*, 1550, treizième estampe (détail). (Salzbourg, Universitätsbibliothek Salzburg).

IV. 4. Les antiques, la perspective et l'artiste au travail selon Léonard Thiry, *homo artis perspectivae peritissimus*.

Le souci d'œuvrer, sinon pour « le bien de tous », comme l'écrira Girolamo Porro quelques années plus tard⁹⁸⁴, du moins afin de joindre l'utile à l'agréable pour tous ceux qui s'adonnent à l'étude des antiques, est explicitement affirmé dans la préface que Jacques Androuet du Cerceau rédigea pour le recueil *Duodecim fragmenta structurae veteris*⁹⁸⁵, qu'il publia à Orléans en 1550 et en 1565 pour la seconde édition, *ut omnibus studiosis antiquitatis non mediocrem utilitatem cum voluptate conjunctam afferre possent*⁹⁸⁶. L'auteur des dessins, Leonard Thiry (Leonardus Theodoricus), est présenté dans cette préface comme *homo artis perspectivae peritissimus*⁹⁸⁷. Selon Rebecca Zorach, les dessins de Thiry « sont tombés entre les mains de Du Cerceau à un moment où Thiry était soit absent, soit déjà mort – le témoignage documentaire est équivoque – et les estampes qui en résultent ne sont pas les produits d'une collaboration consciente de la part de Thiry »⁹⁸⁸.

Outre les deux éditions de ce recueil, il existe également l'ouvrage intitulé *Buchlin von den alten Gebeuen...* (c. 1550-1562), gravures en contrepartie des *Duodecim fragmenta structurae veteris*, exécutées par le Nurembergeois Virgil Solis (1514-1562), graveur et éditeur. Dans la préface de ce recueil qui comporte douze gravures, Virgil Solis signale qu'il a exécuté ces estampes d'après les plaques de « *Jacobus* », et ajoute qu'étant

⁹⁸⁴ à *beneficio commune del mondo* (Épître dédicatoire de *Discorsi sopra l'antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi* [...], n. p.).

⁹⁸⁵ Ce recueil, qui n'a pas de titre, est communément désigné par cet extrait des premières lignes de la préface d'Androuet du Cerceau. L'édition de 1550, consultable en ligne, que possède la bibliothèque de Salzbourg (G 350 II), compte treize folios : la préface et douze vignettes, gravées par Androuet du Cerceau, d'après les dessins de Léonard Thiry. Les planches ne sont pas numérotées et n'ont pas de titre. Nous les désignerons par leur numéro d'inventaire, qui correspond à leur ordre d'occurrence dans le recueil. R. Zorach commente ainsi ce titre : « Il ne s'agit pas exactement de « fragments de bâtiments anciens » mais de « fragments de construction ancienne ». C'est-à-dire que ce sont des fragments de l'activité de construction, en préservant le sens pleinement futur du participe futur actif en *-ura*. Ces gravures allégorisent le travail de construction, implantant l'artiste dans la scène de l'imagination, avec son architecture ruinée et impossible » (ZORACH 2009, p. 75).

⁹⁸⁶ (« Afin qu'ils puissent apporter à tous les admirateurs des antiques un profit qui n'est pas commun, associé à du plaisir »).

⁹⁸⁷ (« Homme très expérimenté dans l'art de la perspective »).

⁹⁸⁸ ZORACH 2009, p. 73.

donnée l'impossibilité qu'il y a d'obtenir des tirages de ces plaques, il a décidé de publier ce petit livre qu'il a gravé lui-même pour que le public allemand puisse en profiter⁹⁸⁹.

Le succès obtenu par les *Duodecim fragmenta structurae veteris* et l'intérêt d'Androuet du Cerceau pour la représentation de la perspective, l'amènèrent à publier en 1576, à l'intention de « la plupart des hommes vertueux », les *Leçons de Perspective positive*, dans une démarche didactique, comme annoncé dans la préface :

Congnoissant la grande affection qu'ont la plus part des hommes vertueux, de quelque qualité qu'ils soient, d'avoir congnoissance de l'art de Perspective positive, pour les grandes commoditez & plaisirs qu'elle apporte [...] i'ay mis en lumiere ces petites leçons, esquelles i'ai usé de la plus grande facilité qu'il m'a esté possible, pour la bonne affection & desir que i'ay que chascun puisse par soy & sans autre maistre que de ce livre, apprendre aisément les principes de cest art.⁹⁹⁰

IV. 4. 1. Les antiques de Rome dans les propositions de perspectives théâtrales

Les dessins de Léonard Thiry, gravés par Jacques Androuet du Cerceau, se présentent comme des exercices complexes et des propositions d'un virtuose de la perspective, dont l'inspiration fait écho aux travaux sur la représentation de perspectives urbaines et de la *scena prospettica rinascimentale*⁹⁹¹, travaux menés à Rome par un noyau de peintres-architectes, Donato Bramante (1444-1514), Girolamo Genga (c. 1476-1551), Baldassarre Peruzzi (1481-1537), Antonio da Sangallo (1484-1546), son frère Giovanni Battista da Sangallo (1496-1548), Raphaël (1483-1520), *impregnati nella progettazione*

⁹⁸⁹ Lathrop C. Harper : *Virgil Solis states in his preface-title that he executed these engravings after the plates of "Jacobus", Jacques Androuet du Cerceau. [...] Solis further says that since it is impossible to obtain impressions of those plates he decided to publish this booklet of his own work for the benefit of the German public* (HARPER n. d. p. 104-105). Le recueil de Solis ne portant pas d'indication de date, la publication est située entre 1550 (publication de la première édition de Jacques Androuet du Cerceau) et 1562, date du décès de Solis. L. C. Harper commente ainsi cet ouvrage : *this exceedingly rare and interesting series of architectural engravings of Roman Ruins is most probably the earliest of such illustrations by a German master* (« Cette série extrêmement rare et intéressante d'estampes architecturales de ruines romaines, est très probablement la plus ancienne série de ce genre d'illustrations par un maître allemand »).

⁹⁹⁰ ANDROUET DU CERCEAU 1576, p. 3.

⁹⁹¹ Voir à ce sujet Richard Krautheimer : *Renaissance stage design [...] was closely linked to the development of perspective* (« La représentation du décor scénique à la Renaissance [...] était intimement lié au développement de la perspective ») ; et aussi : *Throughout the sixteenth and early seventeenth centuries, the principles of stage design are simply discussed as a sub-section of perspective design* (« Tout au long du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, les principes de la représentation du décor scénique sont simplement examinés en tant que sous-section de la représentation de la perspective ») (KRAUTHEIMER 1948, p. 328).

*dello spazio teatrale in termini classicistici e vitruviani*⁹⁹². C'est dans un passage du *De Architectura*, (V, 6, 9) que Vitruve donne des indications, plutôt succinctes, sur les trois genres de scènes théâtrales, indications qui ont retenu l'attention des hommes de l'art :

*Genera autem sunt scenarum tria ; unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione : quod tragicae deformantur columnis et fastigiis, et signis reliquisque regalibus rebus ; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem, prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus ; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in topiorum speciem deformatis*⁹⁹³.

L'exemplaire de l'incunable du *De Architectura* de Vitruve, conservé à Rome à l'Accademia Nazionale dei Lincei⁹⁹⁴, comporte plus de quatre-vingts pages contenant des marginalia de Giovanni Battista da Sangallo (1496-1548) : quelques brèves traductions, apostilles et de nombreux dessins, dont deux sur la même page qui portent les légendes *Scena Tragica* et *Scena Comica* (FIG. 181). Ce document est difficile à dater, seule la date du décès du dessinateur donne un *terminus ante quem*⁹⁹⁵.

⁹⁹² (« engagés dans la conception de l'espace théâtral en termes classicisants et vitruviens ») (VENTRONE 2003, p. 142).

⁹⁹³ (« Au reste, il y a trois genres de scènes, qualifiés l'un de "tragique", le deuxième de "comique", le troisième de "satyrique". Leurs décors sont dissemblables et différent entre eux : la scène tragique est caractérisée par des colonnes, des frontons, des statues et autres accessoires royaux ; la scène comique fait voir des édifices privés et des galeries d'étage, avec çà et là des fenêtres donnant sur l'extérieur, elle est organisée de façon à représenter un habitat populaire ; quant à la scène satyrique, elle est ornée d'arbres, de grottes, de montagnes et d'autres réalités champêtres, donnant à voir un paysage figuré ») (VITRUVÉ, traduction de G. SALIOU 2009, p. 26).

⁹⁹⁴ Édité par Giovanni Sulpicio da Veroli (1430 ?-149 ?) qui, dans son avis au lecteur, *Io. Sulpitius lectori salutem*, indique avec humilité, que le texte proposé a besoin d'être amendé. Sulpicio a donc prévu une mise en page laissant de grandes marges (*spatia in marginibus*) afin que le lecteur puisse ajouter les corrections, commentaires et illustrations qu'il souhaite (SDEGNO 2005, p. 171-172). Le *De architectura* comportait initialement des illustrations, indiquées dans le texte par les mots *forma*, *schema*, *diagramma* ou *exemplar*, mais tous ces dessins ont été perdus (GROS 1996, p. 25).

⁹⁹⁵ Voir VENISE 1994, p. 533 : *Non esistono, purtroppo, appigli di alcun tipo per circoscrivere cronologicamente l'esecuzione di questi tre piccoli disegni. Pochissimo infatti sappiamo sulle vicende biografiche del loro autore [...]* (« Il n'existe pas, malheureusement, de points de repère de quelque nature que ce soit pour borner chronologiquement l'exécution de ces trois petits dessins. En fait nous savons très peu de choses sur la biographie de leur auteur [...] »).



FIG. 181 : Giovanni Battista Da Sangallo, *Scena tragica, Scena Comica* (détail), Ms Corsini F. 50.1, p. 11. (Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei).

Les illustrations de l'ouvrage de Vitruve ayant été perdues, G. B. da Sangallo a imaginé la construction de ces deux⁹⁹⁶ scènes, en perspective de part et d'autre d'une rue centrale rectiligne, bordée d'édifices correspondant aux préceptes vitruviens. Pour la *scena tragica*, deux bâtiments à colonnade (*columnae*) et fronton (*fastigium*), et au-delà, dominant l'ensemble, des monuments célèbres de la Rome antique (*res regales*) : l'arc de triomphe de Constantin⁹⁹⁷ orné des statues des Daces (*signa*), est flanqué de deux obélisques encadrant la pyramide de Cestius qui ferme la perspective ; à droite se distinguent l'attique du Colisée et une colonne cochlide – dont la frise s'enroule vers la droite, comme il se doit – et en face, la tour des Milices, construction médiévale datant du XIII^e siècle, mais édiflée au moyen de matériaux arrachés aux édifices antiques⁹⁹⁸. La

⁹⁹⁶ Ne sont représentées ici que la *scena tragica* et la *scena comica*, mais G. B. Sangallo a, au bas de la page 11, illustré également la *scena satyrica* (voir VENISE 1994, p. 533).

⁹⁹⁷ Les statues des Daces et les médaillons permettent d'identifier cet arc à trois baies accostées de colonnes.

⁹⁹⁸ Voir la lettre de Raphaël au pape Léon X : [...] *gli uomini di quel tempo, insieme con la libertà, perdessero tutto l'ingegno e l'arte ; perché divennero tanto goffi, che non sapere far li mattoni cotti, nonchè altre sorte d'ornamenti : e scrostavano i muri antichi per torre le pietre cotta ; e pestavano li marmi, e con essi muravano : dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta ; come ora si vede a quella torre che chiamano della militia* (RAFFAELLO, VISCONTI (éd), 1840, p. 23) (« [...] les hommes de ce temps-là, perdirent, en même temps que la liberté, tout génie et tout art et devinrent si incompétents qu'ils ne savaient plus fabriquer les briques cuites, sans parler d'autres sortes d'ornements ; ils mettaient à nu les murs antiques pour en arracher les briques et ils broyaient les marbres. Avec ces matériaux, ils maçonnaient, refendant avec cette mixture les murs de brique cuite, comme on le voit de nos jours en cette tour que nous appelons de la Milice »).

rue centrale de la *scena comica* est bordée de bâtiments ordinaires percés de nombreuses fenêtres sans décoration particulière.

Le dessin conservé aux Offices à Florence (FIG. 182), traditionnellement – mais pas unanimement⁹⁹⁹ – attribué à Baldassare Peruzzi (1481-1536), présente des similitudes avec la représentation de la *scena tragica* de G. B. da Sangallo ; cependant, comme le remarque Richard Krautheimer, *the large sheet in the Uffizi must have been intended for a comedy*¹⁰⁰⁰. L'alignement des bâtiments qui bordent la rue centrale n'est pas rectiligne, des coulisses sont ménagées, et des constructions non « nobles » voisinent avec les deux édifices à colonnes et pilastres du premier plan : une boutique avec son auvent est surmontée d'une fenêtre gothique et d'un étage à encorbellement, les entrées principales de deux maisons sont rejetées sur le côté. Se remarque également une église dont la coupole est soutenue par des volutes ; tout à côté, sur la rue même, avant l'arc à une baie inspiré de l'Arc de Titus, se dressent les trois colonnes du temple des Dioscures du Forum romain, avec les vestiges de l'entablement. Comme dans le dessin de G. B. da Sangallo, l'ensemble est dominé par les parties sommitales de monuments romains : l'attique du Colisée, le crénelage du Château Saint-Ange, la moitié supérieure d'un obélisque surmonté d'une sphère¹⁰⁰¹, les deux dernières spires d'une colonne cochlide sommée d'un édicule, le dôme du Panthéon et la Tour des Milices.

Constatant, dans le dessin attribué à Peruzzi, ce mélange de constructions ordinaires avec des éléments gothiques d'une part, et d'autre part la présence des antiques de Rome et d'architectures inspirées de l'antiquité romaine, R. Krautheimer propose cette conclusion : *The separation of the vocabulary, has, as it were, not yet been perfected. " Noble " elements are still intermingled with the overall "ignoble" architecture of the*

⁹⁹⁹ Cette attribution renvoie aux indications données par Vasari à propos de la première représentation de *La Calendria*, comédie du cardinal Bibbiena (VASARI édité par MILANESI 1879, tome IV, p. 600), [*Vita di*] Baldassarre Peruzzi, *Pittore ed Architetto Senese, nato nel 1481 ; morto nel 1536*). Filippo Camerota note que l'attribution à Peruzzi n'est pas unanime ; le dessin serait plutôt de la main de l'un des suiveurs de Peruzzi, par exemple Giorgio Vasari, admirateur du maître et scénographe lui-même, qui aurait repris l'œuvre du maître pour la représentation de *La Talenta* de Pierre l'Arétin, en 1542 (CAMEROTA 2001, p. 155 ; voir également VENISE 1994, p. 533).

¹⁰⁰⁰ KRAUTHEIMER 1948, p. 338.

¹⁰⁰¹ F. Camerota identifie la colonne trajane, et l'obélisque de la Piazza del Popolo ; étant donné l'aspect de la sphère terminale, nous pensons qu'il pourrait aussi s'agir de l'obélisque de la place Saint-Pierre.

*scena comica*¹⁰⁰². Le dessin des Offices pourrait donc appartenir aux mises au point antérieures à la théorisation opérée par Sebastiano Serlio¹⁰⁰³.

Ce sont les imbrications complexes d'édifices antiques et de demeures palatiales plus ou moins ruinés, à l'exclusion de tout bâtiment moderne, qui ont retenu l'attention de Léonard Thiry et stimulé sa créativité, dans l'évocation d'un environnement monumental idéalisé, quelque peu déconcertant mais assurément « tragique », conformément aux indications de Vitruve, car dépourvu de constructions non nobles.



FIG. 182 : Baldassarre Peruzzi (attribué à), *Scena prospettica con edifici romani*. (Florence Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 291A).

¹⁰⁰² KRAUTHEIMER 1948, p. 339 (« La différenciation du vocabulaire n'a pas encore été, pour ainsi dire, parachevée. Les éléments "nobles" et les architectures globalement "ignobles" de la *scena comica* s'enchevêtrent »).

¹⁰⁰³ Voir SERLIO 1545 (*Second livre de Perspective*, p. 67-69). À Fontainebleau, Thiry eut l'occasion de côtoyer Serlio, qui se réclamait de son *precettor*, Peruzzi, avec reconnaissance (voir infra, p. 350).

IV. 4. 2. Léonard Thiry et l'intérêt pour les antiques de Rome.

Présenté par Jacques Androuet du Cerceau comme *homo artis perspectivae peritissimus*, Léonard Thiry, à en juger par les estampes des *Duodecim fragmenta structurae veteris*, ne s'est pas tenu en marge de cette activité spéculative. De la biographie de l'artiste, originaire des anciens Pays-Bas, peu d'éléments sont connus. Ainsi ignore-t-on où et quand il est né, où il fit son apprentissage et qui furent ses maîtres¹⁰⁰⁴ ; on sait seulement qu'en 1533 il fut reçu maître peintre dans la Guilde de Saint-Luc à Anvers¹⁰⁰⁵. Selon Nicole Dacos, l'artiste, qui revenait de Rome, aurait exécuté en 1534 le retable de Furnes (FIG. 183), qui « regorge de reprises à Raphaël, Perin del Vaga, Peruzzi, Michel-Ange, Jacopo Sansovino, l'antique (ou quelques copies) [...], certaines dérivées de gravures, que l'on pouvait se procurer aux Pays-Bas, mais d'autres empruntées à des œuvres qui n'avaient jamais été reproduites. Une conclusion s'imposait : lorsqu'il a peint le triptyque de Furnes, Thiry revenait d'Italie »¹⁰⁰⁶. Rebecca Zorach n'est pas convaincue par les arguments de N. Dacos, car selon elle, « l'artiste aurait bien pu voir des dessins et des estampes à l'antique à Anvers et à Bruxelles »¹⁰⁰⁷. Hélène Gasnault, quant à elle, considère que « l'hypothèse d'un voyage à Rome, que rien ne documente, doit être envisagée avec prudence »,¹⁰⁰⁸ et Jamie Kwan est du même avis : *archival evidence of this journey has yet to be found*¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁴ GASNAULT 2012, p. 13.

¹⁰⁰⁵ Dans le registre de la Guilde de Saint-Luc à Anvers, il est écrit : *Lenaert Terey schildere* ; le nom « Léonard Thiry » est consigné comme il était prononcé à la flamande (voir DACOS 2005, p. 118).

¹⁰⁰⁶ DACOS 2005, p. 118. Selon l'auteur, le voyage en question aurait été de courte durée, de 1531 à 1533. L'arrière-plan de *La Crucifixion* (FIG. 183) est « un paysage "retour de Rome" » (Dacos 2005, p. 128).

¹⁰⁰⁷ ZORACH 2009, p. 78, note 25. (« Je reste sceptique à propos des arguments de Nicole Dacos sur le voyage à Rome de Thiry »).

¹⁰⁰⁸ GASNAULT 2012, p. 13.

¹⁰⁰⁹ KWAN 2017, p. 94 (« Ce voyage doit encore être documenté par des preuves »).



FIG. 183 : Léonard Thiry (attribué à), *La Crucifixion* (détail).
(Furnes, Belgique, Église Saint-Nicolas, retable principal).

Même si le voyage à Rome de Léonard Thiry demeure hypothétique, l'artiste, qui était déjà maître, a néanmoins eu l'occasion de côtoyer avec profit, pendant des années, plusieurs artistes italiens, et non des moindres¹⁰¹⁰, qui œuvraient comme lui à Fontainebleau. Employé à partir du mois d'octobre 1536¹⁰¹¹, au chantier de la Galerie François Ier, sous la direction de Rosso Fiorentino (1495-1540), Thiry y travailla probablement jusqu'à l'achèvement des travaux vers 1539, et sans doute au-delà, sur un autre chantier¹⁰¹². Dans la *Vita del Rosso Pittor Fiorentino*¹⁰¹³, Vasari énumère une partie des nombreux artistes qui participèrent à la décoration du château de Fontainebleau sous Rosso, nommé par le roi *capo generale sopra tutte le fabriche, pitture et altri ornamenti di quel luogo*¹⁰¹⁴ ; dans cette liste figure *Lionardo fiamingo, pittore molto valente, il quale*

¹⁰¹⁰ Rosso Fiorentino mais aussi Francesco Primaticcio (1504-1570) actif à Fontainebleau depuis 1532.

¹⁰¹¹ *Ibidem*. Le nom de l'artiste est mentionné pour la première fois dans les *Comptes des bâtiments du roi, Année 1536* sous la rubrique *Painctes qui ont besogné esdits ouvrages de stucq et peinture faits en ladite gallerie [dudit chasteau]*, il est porté : *A Lyenard Tiry, peintre pour lesdits ouvrages, à raison de 15 liv. par mois* (LABORDE 1877, p. 105). L'artiste est encore mentionné à trois reprises dans les *Comptes* : à nouveau *Année 1536*, p. 107 : *A Lyenard Tiry, sans autre indication* ; *Année 1537-1540*, p. 133 : *A Lyenard Tiry, peintre, pour lesdits ouvrages, à raison de 20 livres* ; *Année 1540-1550*, p. 198 : *A Liénard Tiry, peintre, à raison de 20 liv. par mois*.

¹⁰¹² GASNAULT 2012, p. 13. R. Zorach pense qu'après Fontainebleau : « il a collaboré avec des graveurs français » (ZORACH 2009, p. 73).

¹⁰¹³ VASARI 1568 (*Primo Volume della Terza Parte*), p. 204-212.

¹⁰¹⁴ *Ibid.* p. 210. (« "Maistre conducteur" de tous les chantiers, peintures et autres décorations de ce lieu »). Dans *Les Comptes des bâtiments du Roi*, Rosso figure ainsi : « A maistre Roux de

*conduceva bene affatto con i colori i disegni del Rosso*¹⁰¹⁵. De cette période datent plusieurs dessins¹⁰¹⁶ dont H. Gasnault pense qu'il s'agit « vraisemblablement de copies exécutées d'après des dessins originaux de Rosso, désormais perdus »¹⁰¹⁷ ; une des missions premières de Thiry « aurait pu consister à copier les dessins du Florentin afin d'aider à la réalisation des cartons et au report de la composition sur les parois de la Galerie »¹⁰¹⁸. Ce travail en étroite collaboration avec Rosso a profondément marqué Thiry, comme le montrent les nombreuses citations des décors de la Galerie François I^{er} qui émaillent non seulement les *Fragmenta*, mais aussi d'autres œuvres très différentes, tels, par exemple, les dessins pour *Le livre de la Conquête de la Toison d'or par le Prince Iason de Tessalie* (1563)¹⁰¹⁹ (FIG. 184). L'abondance et la diversité des ornements qui encadrent le tableau central, est une citation, non une copie servile, des stucs et motifs foisonnants visibles dans la Galerie François I^{er} à Fontainebleau. Il est précisé dans l'*Extrait du Privilege*, qui suit la page de titre, que ce « livre historié » est « exposé en lumière pour servir au public ».

Roux, maistre conducteur desdits ouvrages de stucq et peinture dudit lieu, la somme de 50 livres pour avoir vacqué, advisé et conduit lesdits ouvrages durant ledit mois d'avril [1536] » (LABORDE 1877, p. 98).

¹⁰¹⁵ VASARI 1568, p. 210. Traduction de N. Dacos : « Le Flamand Léonard, artiste de grande valeur qui avait le talent particulier de savoir transcrire en couleur les dessins de Rosso » (DACOS 1996b, p. 24).

¹⁰¹⁶ Voir GASNAULT 2012, p. 13-15.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ Dans l'épître dédicatoire (*Au Roy*), du recueil intitulé *Livre de la Conquête de la Toison d'or, par le Prince Iason de Tessalie : fait par figures avec exposition d'icelles* (Paris, 1563), le commanditaire, Jean de Mauregard, amateur d'art, mentionne Jacques Gohory (1520-1576), homme de lettres, qui a rédigé le texte après avoir « demeslé la fabulosité d'avec la pure histoire », « Leonard Tiry de Belges peintre excellent (comme l'œuvre descouvre) » à qui Mauregard a fait « desseigner & pour-traire curieusement les figures », et Rene Boyvin (1525-1626) qui les a taillées sur cuivre. Le recueil comporte vingt-six planches, 16 × 23 cm. La dernière planche (n° 26), est signée de part et d'autre du motif inférieur central : *Leonardus / thiry. inve* et *Renatus / F.* Nous proposons ici la planche n° 13 de l'ouvrage : *Jason saisit et emporte la toison*. Le dessin original de cette planche, est conservé à l'ENSBA de Paris : plume, encre brune et lavis brun, 16 × 23,5 cm, inv. Mas. 808.



FIG. 184 : Léonard Thiry. *Jason enlève la Toison d'or* (titre forgé), avant 1550, dessin préparatoire à la gravure de René Boyvin (École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris).

Sur le chantier bellifontain, Thiry a également eu la possibilité de rencontrer Sebastiano Serlio, arrivé à Fontainebleau dans le courant de l'année 1541¹⁰²⁰, précédé par le succès de la publication à Venise en 1537¹⁰²¹, des *Regole generali di architettura*, et trois ans plus tard de *Il Terzo Libro*, dédié à François I^{er}. Dans la préface des *Regole*, l'auteur fait état de tout ce dont il est redevable à son « *preceptor* », Peruzzi :

Di tutto quello, che voi trovarete in questo libro che vi piaccia, non darete già laude a me, ma si bene al preceptor mio Baldessar Petruccio da Siena : il qual fu non solamente dottissimo in quest'arte e per theorica, e per pratica ; ma fu anchor cortese, e liberale assai ; insegnandola a chi se n'è dilettrato : e massimamente a me, che questo, quanto si sia, che io so, tutto riconosco de la sua benignità, e col suo essemplio intendo usarla anch'io con quelli, che non si sdegnaranno apprenderla da me¹⁰²².

¹⁰²⁰ PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, p. 72. Dans les *Comptes des bâtiments du Roi*, il est fait mention de « lettres patentes du Roy données à Fontainebleau le 27^e de décembre 1541 » par lesquelles sont précisées les sommes allouées à « Bastiannet Serlio [...] à cause de sondit estat de peintre et architecteur ordinaire au fait de sesdits édifices et bastimens audit lieu de Fontainebleau [...] » (LABORDE 1877, p. 171-172).

¹⁰²¹ L'ouvrage fut traduit en flamand en 1539, en français en 1545. Dans la préface des *Regole*, Serlio annonce le plan général de l'œuvre en projet, composé de sept livres, dont les *Regole* constituent le livre IV (DINSMOOR 1942, p. 66).

¹⁰²² Serlio, *Regole generali di architettura*, « *L'autore a li lettori* », fol. 3r. Ce passage est cité, traduit en anglais dans DINSMOOR 1942, p. 62 (« Pour tout ce que vous trouverez dans ce livre et

Versé dans l'art de la perspective, Léonard Thiry s'intéressa assurément à ces ouvrages et à leurs illustrations, comme l'amènent à penser les citations qu'il en fait dans les *Fragmenta structurae veteris*. D'emblée, la personne qui compulse ce recueil est plongée dans un univers architectural remarquable, accumulation parfois irrationnelle d'édifices qui furent un jour splendides et richement décorés, mais portent désormais quasiment tous les traces de la ruine. Çà et là subsistent, assez curieusement intacts par rapport aux dégâts visibles sur les constructions voisines, quelques statues en ronde bosse dressées sur leurs piédestaux, et des éléments architecturaux tels que pilastres et colonnes¹⁰²³, ainsi qu'obélisques, pyramides, colonnes cochlides, inspirés du *Terzo Libro*, fol. LXIII (FIG. 185). Ces éléments conviennent particulièrement bien au format vertical¹⁰²⁴ choisi par Thiry, qui ne propose que des vues fragmentaires d'une zone monumentale qu'il est permis de subodorer très vaste.

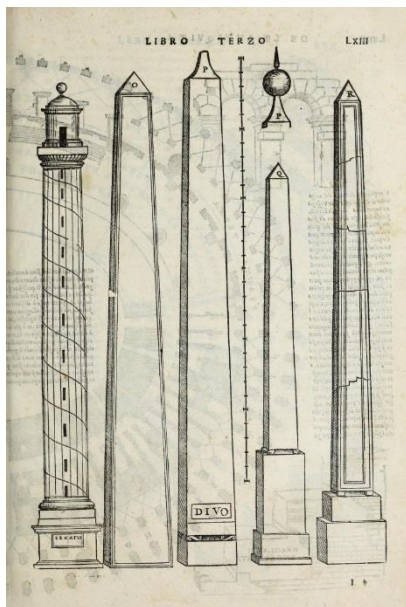


FIG. 185 : Sebastiano Serlio, *Libro Terzo fol. XLIII*, 1540. (The Getty Research Institute).

Très différents des vues que soumettent Cock et Lafréry, les dessins de Thiry, constitués de propositions architecturales représentées avec une rigueur toute serlienne,

qui vous plaira, ne me rendez pas louange, mais louez plutôt mon maître Baldessar Petruccio de Sienne ; il fut non seulement le plus savant en cet art, aussi bien en théorie qu'en pratique, mais il fut en plus amène et très généreux, l'enseignant à qui s'en délectait, et principalement à moi, si bien que ce que je sais, pour ce qu'il en est, je reconnais tout devoir à sa bénignité ; à son exemple, j'entends moi aussi faire de même avec ceux qui ne dédaigneront pas de l'apprendre de moi »). Nous remercions Madame Claire Brieu pour son aide dans cette traduction.

¹⁰²³ Citation des *Regole*, fol. IIIr.

¹⁰²⁴ À propos du format vertical choisi par Thiry, voir ZORACH 2009, p. 74.

ce qui les rend sinon identifiables à coup sûr ou du moins familières, n'en désarçonnent pas moins par leur agencement irrationnel et les dégâts dont elles portent les marques. R. Zorach souligne cette caractéristique : « Nous n'avons pas affaire à un artiste inexpérimenté qui ne saurait pas construire une perspective, mais, je crois, nous sommes davantage en présence d'une construction badine qui déconcerte le spectateur dans le jeu qui consiste à comprendre la géométrie compliquée de la scène »¹⁰²⁵. Même quand prévaut l'organisation orthogonale de part et d'autre d'une rue centrale (troisième, et, dans une moindre mesure, neuvième et dixième estampes), à l'exemple de la *scena prospettica con edifici romani* (FIG. 182), la rigueur n'est qu'apparente et les tentatives de prolongement par l'imagination des arrachements d'arcades, ou de reconstitution de dômes, portiques ou colonnades mutilés – motifs prisés de l'artiste – ne mènent à rien, sauf à constater que ces architectures sont impossibles dans cette exigüité spatiale, et n'ont jamais pu se déployer dans l'espace qui leur est assigné. Thiry ajoute encore une difficulté en représentant de préférence des perspectives de rotondes, de portiques incurvés, d'accumulations anarchiques et de niveaux complexes et improbables. Les similitudes entre ces estampes et la représentation, tout aussi complexe et improbable, du *Polyandrión* ruiné (FIG. 186), montrent que Thiry a pu mettre à profit la lecture, ou à tout le moins, les illustrations de l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

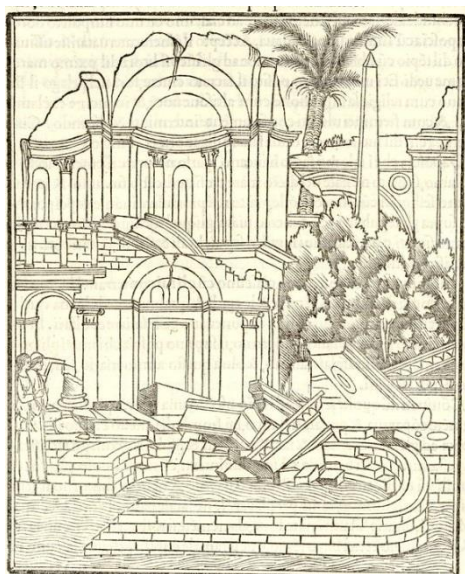


FIG. 186 : *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.
(Bibliothèque nationale de France, vue 246).

¹⁰²⁵ ZORACH 2009, p. 73-74.

Mis à part l'espace en totalité inondé de la première estampe¹⁰²⁶ (FIG. 187), dans quasiment toutes les autres images, le sol est irrégulièrement couvert de sédiments, quelquefois même entièrement dégagé ; les fragments tombés des édifices, tambours de colonnes, chapiteaux, portions d'entablement, blocs non moulurés, sont concentrés uniquement au premier plan. Quelques rares plantes et arbustes décharnés, dépourvus de feuillage, s'accrochent aux parties élevées des édifices, mais aucune végétation, pas même un brin d'herbe, n'est visible au sol, excepté dans la treizième estampe où des mousses et lichens pendillent çà et là. Aucun oiseau ne fend le ciel, aucun animal n'est visible sur terre, sur un vestige ou dans l'eurype de la quatrième estampe (Pl. 28), qu'aucun souffle d'air ne vient rider. Cet espace n'est pas sans rappeler la ville énigmatique qui s'étend à l'arrière-plan du tableau de Posthumus, *Tempus edax rerum*, et il est tout aussi délicat d'imaginer ce qui peut expliquer pareil désastre.

La vie n'a cependant pas totalement déserté ce lieu étonnant où s'exprima une civilisation brillante, puisque quelques personnes, rares il est vrai, et uniquement des hommes¹⁰²⁷, seuls ou par paire, fréquentent ces lieux désertés. Certains d'entre eux, appuyés sur des bâtons, paraissent âgés, comme trop usés pour quitter ces parages. Un personnage mystérieux, vêtu comme un moine d'une coule, le visage caché par le capuchon rabattu sur la tête, apparaît à quatre reprises¹⁰²⁸, jamais entièrement visible, ce qui rend son étrangeté inquiétante. Dans la moitié des estampes du recueil, des artistes sont au travail, (Pl. 27, Pl. 28, Pl. 29, Pl. 30, Pl. 31, Pl. 32), presque tous représentés au premier plan.

¹⁰²⁶ Trois colonnes – dont l'une est tronquée à environ un quart de sa hauteur – se dressent à l'avant-plan d'un espace très vaste, occupé par une douzaine de piliers quadrangulaires recevant les retombées d'arcs demi-circulaires sur un chapiteau corniche. Un de ces piliers est accosté d'une colonne à chapiteau corinthien. Les voûtes, ou ce qu'il en reste, sont très endommagées. Ces éléments architectoniques nous paraissent inspirés par le dessin qui accompagne la description que fait Serlio du *tempio della pace*, *Terzo Libro* p. XXIII (ce dessin est proposé en annexe, **Annexe IV. 3b, p. 84**). Il se pourrait donc que les deux nacelles, mues par des rameurs transportant des passagers, voguent entre les piliers d'un espace basilical inondé.

¹⁰²⁷ Les personnages féminins sont cantonnés aux statues, bas-reliefs et fresques.

¹⁰²⁸ Dans les troisième, cinquième, septième et neuvième estampes.



FIG. 187 : Jacques Androuet du Cerceau
d'après Léonard Thiry,
Duodecim fragmenta structurae veteris,
deuxième estampe, 1550.
(Universitätsbibliothek Salzburg, G350II002).

Après la traversée de l'espace inondé (FIG. 187), dans un esquisse très semblable à la navicula de Cupidon dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*¹⁰²⁹, les personnages se retrouvent sur un espace dégagé (Pl. 27) au pied d'un podium de quelques marches, sur lequel s'élève un obélisque inspiré de celui, marqué « P », que propose Serlio dans le *Terzo Libro*¹⁰³⁰ (FIG. 185). Thiry en a effilé la forme pyramidale, et les astragales qui le séparent de son socle, sont des pelves, non des volutes. Alors que tous les monuments qui bordent cette place ont été endommagés dans leur partie supérieure, cet obélisque n'a pas une seule ébréchure. Il ne semble pas intéresser pour autant l'artiste qui s'y est adossé pour dessiner une colonne ou bien une statue en ronde bosse, placée dans la niche décorant la façade latérale du bâtiment de quelque conséquence, qui se dresse devant lui. Cet homme à barbiche, vêtu à la mode du temps, portant culotte à crevés, cape sur les épaules et, sur la tête, toque à fond plat, calotte froncée et petit bord, figure aussi dans la onzième estampe (Pl. 31) dans laquelle il dessine, debout également, les bas-reliefs – ou fresques – qui décorent l'intrados d'un arc encore bien conservé. Dans la troisième

¹⁰²⁹ Voir la vue 299 de l'exemplaire de la BnF, mis en ligne sur le site de Gallica (*Hypnerotomachia Poliphili*, F. Columnae, edente L. Crasso, Venise 1499). Poliphile et Polia sont transportés jusqu'à « l'Isle Cythérée » (*Hypnerotomachie*, édition Kerver 1546, p. 105v).

¹⁰³⁰ *Libro Terzo*, fol. LXII : *l'obelisco segnato. P. è in Vaticano, cioè a san Pietro, & è di pietra egittia, in cima delquale si dice esserre la cenere di Gaius Cesare* (« l'obélisque marqué. P. se trouve au Vatican, précisément à Saint-Pierre, et il est de pierre égyptienne ; à son sommet, on dit qu'il y a les cendres de Gaius César »).

estampe des *Fragmenta* (Pl. 27) se trouve un deuxième artiste, assis sur les marches du podium, tournant lui-aussi le dos à l'obélisque et prenant pour modèle une arcade quasiment intacte, dont la décoration est peu endommagée.

Pour trois artistes représentés au travail (Pl. 28, Pl. 32 et FIG. 180), le modèle prisé est la statue en ronde bosse, perchée sur un socle, d'un homme nu vu de trois-quarts dos, au contrapposto prononcé¹⁰³¹, statue que Thiry fait figurer dans quatre estampes différentes. Ce n'est pas fortuit, car ce motif récurrent se trouve en position quasi centrale dans une œuvre de Rosso, que Thiry, son collaborateur, connaissait bien et avait déjà eu l'occasion de dessiner à deux reprises (FIG. 188 et FIG. 189). Dans la fresque intitulée *L'éducation d'Achille* (travée II, mur nord), de la Galerie de François I^{er}, la statue, vue de trois-quarts dos, est posée sur un socle, au bord de la pièce d'eau dans laquelle le centaure Chiron instruit son élève en divers exercices. Pour cette fresque, Léonard Thiry a exécuté un dessin (FIG. 188) qui correspondrait à « une copie d'un premier projet perdu de Rosso »¹⁰³². Ce dessin a longtemps été attribué à Rosso avant d'être rendu à Thiry¹⁰³³.

¹⁰³¹ Cette statue est représentée dans les troisième, quatrième, huitième, et treizième estampes, de trois-quarts dos quand elle sert de modèle. Le contrapposto, bien qu'inversé, évoque celui de l'*Apollon du Belvédère*.

¹⁰³² Voir BÉGUIN 1972, p. 124, 127.

¹⁰³³ Voir FONTAINEBLEAU 2013, Cat. 48, p. 138 (commentaire d'H. Gasnault).



FIG. 188 : Léonard Thiry d'après Rosso Fiorentino, *L'Éducation d'Achilles*.
(Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 386).

Cette même statue, perchée à l'extrémité de l'entablement d'une colonnade, figure dans un dessin, *La Vieillesse*, (FIG. 189) exécuté par Thiry, du médaillon peint à droite de *La Jeunesse perdue* (travée II, mur sud)¹⁰³⁴. La citation réitérée de cette œuvre peut être lue comme un hommage à Rosso¹⁰³⁵, dans une évocation admirative du traitement des figures par le maître qui, selon G. Vasari, était *studiosissimo delle cose dell'arte, e pochi giorni passavano che non disegnasse qualche nudo di naturale*¹⁰³⁶. Dans la dernière image des *Fragmenta structurae veteris*, treizième estampe (Pl. 32), deux dessinateurs ont pris pour modèle cette statue, miraculeusement épargnée et encore debout, placée très haut de façon à ce qu'elle se découpe en entier sur le ciel, visuellement – et symboliquement – égale aux parties sommitales des trois monuments auxquels Thiry a recours pour évoquer les antiques de Rome : une colonne corinthienne, un obélisque pyramidal et la coupole à demi

¹⁰³⁴ Ce dessin présente de « légères variantes par rapport à la fresque et à la tapisserie » (BÉGUIN 1972, p. 128), il se pourrait donc qu'il s'agisse là d'une copie d'un premier projet de Rosso. La tapisserie de *La Jeunesse perdue* fait partie d'une tenture de six pièces, conservée à Vienne au Kunsthistorische Museum (ZERNER 1972, p. 110).

¹⁰³⁵ Contrairement à N. Dacos (DACOS 1996 b, p. 22-23) qui considère que Thiry a intégré de nombreux « accents personnels » dans ce dessin et qu'il les aurait ensuite librement ajoutés sur les murs de la galerie, H. Gasnaud est d'avis qu'il faut « renoncer à donner à Thiry quelque rôle de conception que ce soit » (Cat. 48, p. 138, dans FONTAINEBLEAU 2013).

¹⁰³⁶ Voir CARROLL 1961, p. 449 (« Rosso était des plus au fait des choses de l'art, et peu de jours s'écoulaient sans qu'il dessinât quelque nu d'après nature »).

éventrée d'une rotonde¹⁰³⁷. Ainsi mise en valeur, la statue souligne l'admiration pour l'art de Rosso ; de plus, la présence d'un jeune homme, déjà entrevu dans la neuvième estampe (Pl. 30), observant avec attention par-dessus l'épaule du dessinateur à la barbiche la progression du travail en cours, est à la fois une allusion à la position qui fut celle de Thiry par rapport au maître, et un témoignage de reconnaissance pour tout le bénéfice qu'il a pu tirer des années passées à travailler avec lui.

Ce dessin du tondo peint *La Vieillesse*¹⁰³⁸ (FIG. 189), contient d'autres motifs qui deviendront des citations dans les *Fragmenta structurae veteris* : la suite d'arcades, l'obélisque pyramidal, la colonnade, la volée d'escalier, la balustrade¹⁰³⁹. La statue sur la pile d'angle de la balustrade est même reprise à l'identique dans la douzième estampe. Inspiré du personnage porteur d'une lanterne qui se déplace vers la droite, un homme muni d'un objet quasi identique circule dans cette douzième estampe. Autre motif prisé de Thiry, la clef de voûte en forme de volute de l'arc soutenant la balustrade, apparaît dans six estampes¹⁰⁴⁰. Plus remarquable encore, le traitement du décor architectural dans la moitié gauche du tondo, caractérisé par une imbrication dans un espace restreint d'édifices inspirés des antiques de Rome, peut être lu comme une préfiguration des *Fragmenta*. Inspiré par cette création rossoesque, Thiry a multiplié les variations sur ce thème.

¹⁰³⁷ Il n'y a aucune évocation graphique du Colisée dans les *Fragmenta*, simplement l'utilisation en mode décoratif des consoles de l'attique (quatrième et huitième estampes). Dans le *Terzo Libro*, Serlio n'a pas prévu de représentation du monument vu de l'extérieur, en revanche les consoles de l'attique sont dessinées avec précision et leur utilité détaillée (signalées par la lettre B, pages LXVIII et LXIX) : *quei modiglioni sostenevano alcune antenne, che per alcuni forami, che erano ne le cornici si calavano, a le quali si tiravano le tende per coprire tutto l'amphitheatro, per il Sole, e per una subita pioggia* (« ces consoles soutenaient des vergues qui s'emboîtaient dans des trous ménagés dans les corniches ; par ces vergues on déployait le vélum pour couvrir l'amphithéâtre et protéger du Soleil ou d'une averse soudaine »). Voir **Annexe IV. 9, p. 93**.

¹⁰³⁸ Les travaux de décoration de la galerie eurent lieu de 1533 à 1539.

¹⁰³⁹ L'obélisque pyramidal est représenté à neuf reprises, la suite d'arcades (rectiligne ou incurvée) sept fois, la balustrade trois fois.

¹⁰⁴⁰ Il s'agit des troisième, quatrième, septième, huitième, neuvième et onzième estampes.



FIG. 189 : Léonard Thiry, dessin de *La Vieillesse*, tondo à droite de *La Jeunesse perdue*, Fontainebleau, Galerie François I^{er}. (Paris, Bibliothèque nationale de France).

Cet exemple n'est pas unique dans la Galerie François I^{er}, car une concentration d'édifices antiques en partie ruinés, figure également à l'arrière-plan du tondo *La Peste* (FIG. 190), placé à droite de la fresque *Cléobis et Biton* (travée V, mur sud). Ce bas-relief, dont aucun dessin ne nous est parvenu, montre les ravages d'une terrible épidémie dans un décor constitué majoritairement de monuments endommagés, évocateurs de l'antiquité romaine : un obélisque pyramidal terminé par une petite sphère, une colonnade corinthienne cintrée, une colonne cochlide dont la frise s'enroule vers la gauche¹⁰⁴¹, la

¹⁰⁴¹ Le motif de la colonne cochlide figure à neuf reprises dans les *Fragments*. Tantôt lisse, ou bien juste ornée d'un mince filet, c'est ainsi que Serlio l'a représentée (FIG. 62), ou alors avec ses reliefs. Le plus souvent, la frise s'enroule vers la gauche, comme dans le tondo *La Peste* ; Rosso ayant vécu à Rome, il ne peut s'agir que d'une inversion volontaire, c'est ce que souligne Christine Tauber qui voit dans cette inversion de sens de la spirale une représentation graphique de l'intention du maître de déconstruire l'exemple de piété filiale contenue dans la fresque (travée V, mur nord) où Amphinomus et Aenapias sauvent leurs parents de la ville incendiée de Catane en Sicile, en situant juste en face (travée V, mur sud) Cléobis et Biton dont la piété sera « récompensée » par la mort. Ch. Tauber y voit un commentaire cynique de *caritas* et *pietas*. Les reliefs de la colonne qui descendent au lieu de monter sont un redoublement de cette inversion de sens (TAUBER 2015, p. 256-258).

moitié gauche d'un arc de triomphe à une baie, et, dominant ces édifices, les deux derniers étages du Colisée.



FIG. 190 : Rosso Fiorentino, *La Peste* (détail).
(Fontainebleau, Galerie François I^{er}, travée V, mur sud).

Tous ces édifices, hormis le Colisée, sont évoqués dans les *Fragmenta* où figurent aussi des éléments inspirés des encadrements des tableaux de la Galerie François I^{er}, tel un des petits termes féminins qui ornent la liaison entre le tondo stucqué et la fresque *Cléobis et Biton* (FIG. 191) ; ce motif original fait partie du décor mural pris pour modèle par l'artiste au travail, au premier plan, dans la treizième estampe (Pl. 32). Dans la septième estampe, Thiry a cité des édifices qui figurent dans la fresque de *Cléobis et Biton* : le podium à trois degrés dont la partie centrale est cintrée, les colonnes corinthiennes du temple, et les pyramides qui s'élèvent à l'arrière-plan.



FIG. 191 : Rosso Fiorentino, *Cléobis et Biton* (détail).
(Fontainebleau, Galerie François I^{er}).

Avec des moyens et un style différent de celui de Posthumus dans *Tempus edax rerum*, Thiry propose, lui-aussi, un jeu intellectuel non seulement pour comprendre, comme l'indique R. Zorach, « la géométrie compliquée de la scène », mais aussi pour retrouver les citations de l'œuvre de Rosso à Fontainebleau, et à travers elles, les édifices de la Rome antique, ou ce qu'il en restait malgré les désastres, dont le plus récent, le sac de 1527. Rosso, qui se trouvait alors à Rome, souffrit cruellement de la férocité stupide des soudards impériaux pilliers, comme le rapporte G. Vasari :

[...] fu il povero Rosso fatto prigionie de' Tedeschi & molto mal trattato. Percio che oltra lo spogliarlo de' vestimenti, scalzo, e senza nulla in testa, gli fecero portare adosso pesi, & sgombrare quasi tutta la bottega d'un pizzicagnolo¹⁰⁴².

¹⁰⁴² VASARI 1568 a, p. 208 (« Le pauvre Rosso fut fait prisonnier par les Tudesques et très mal traité. C'est ainsi qu'en plus de l'avoir dépouillé de ses vêtements et chaussures, sans rien sur la tête, ils lui firent porter sur le dos de très lourdes charges et débarrasser quasiment toute la boutique d'un charcutier »).



FIG. 192 : Jacques Androuet du Cerceau, d'après Léonard Thiry, *Duodecim fragmenta structurae veteris*, 1550, dixième estampe. (Universitätsbibliothek Salzburg, G350II010).

Ces vestiges d'édifices monumentaux complexes élevés dans une cité jadis florissante, désormais quasi abandonnée de sa population, peuvent être lus comme une allusion au saccage de Rome en 1527.

Circulant furtivement en ces lieux dévastés (estampes 3, 5, 7, et 10 des *Fragmenta*), le personnage à l'étrangeté énigmatique, revêtu d'un grand manteau comparable à la coule monastique, visage invisible sous le capuchon rabattu très bas (FIG. 192), s'apparente aux « deuilants »¹⁰⁴³ tels qu'ils sont représentés dans les monuments funéraires au XV^e et au XVI^e siècle¹⁰⁴⁴. L'aspect monacal, l'évocation du deuil et de la mort, associés aux citations de la Galerie François I^{er}, amènent à penser que ce

¹⁰⁴³ À propos de « deuilant » voir MARCOUX 2007, p. 63 et note 2.

¹⁰⁴⁴ Voir le Tombeau de Marguerite de Bourbon (1526-1531), église Saint-Nicolas-de-Tolentin, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse (Ain) ; et aussi le Tombeau de Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne, (vers 1480-1483) Paris, Musée du Louvre, RF795. Un deuilant du tombeau du duc Jean de Berry est proposé en annexe (**Annexe IV. 10, p. 94**).

personnage est une allusion à Rosso lui-même, qui fut chanoine de la Sainte-Chapelle du palais de la Cité à partir de 1532, ainsi que du chapitre cathédral de Notre-Dame de Paris à partir de 1537¹⁰⁴⁵, et mourut à Fontainebleau dans des circonstances dramatiques¹⁰⁴⁶ alors qu'il n'avait que quarante-cinq ans.

Par cette figure affligée et spectrale arpentant ces architectures ruinées, Thiry a voulu rappeler non seulement l'épisode traumatisant et humiliant que Rosso avait vécu à Rome, mais aussi la part de Rome et de ses antiques dans l'inspiration et la création du maître, tout particulièrement son œuvre à Fontainebleau, lieu qui, selon G. Vasari, devint *una nuova Roma*¹⁰⁴⁷. Épigones de Rosso, tout comme Thiry, les artistes au travail qui figurent dans ces estampes attestent de l'importance et de l'originalité de l'œuvre du maître qu'ils prennent pour modèle, et dont, ce faisant, ils assurent la pérennité et la diffusion. Cette diffusion s'opéra principalement par les estampes, comme l'écrivit G. Vasari :

*E modo di stampare, che coloro, che ne fanno arte tengano disegnatori in opera continuamente, i quali ritraendo cio che si fa di bello, lo mettono in i stampa. Onde si vede che di Francia son venute stampate dopo la morte del Rosso, tutto quello, che si è potuto trovare de sua mano.*¹⁰⁴⁸

Immédiatement après la mort de Rosso, deux ateliers de gravure¹⁰⁴⁹ entreprirent de diffuser les compositions du maître ; selon Estelle Leutrat, « une intervention royale ne serait pas inconcevable tant François I^{er} était soucieux du rayonnement du royaume, sous

¹⁰⁴⁵ G. Vasari condense les deux dignités en une seule. Voir VASARI 1568 a, p. 210 : [*Il Re*] *gli diede un canonicato nella santa capella della Madonna di Parigi* (« [le Roi] lui conféra un canonicat de la sainte chapelle de la Madone de Paris »). Vincent Droguet signale que l'activité artistique de Rosso à Notre-Dame est plusieurs fois mentionnée dans les registres capitulaires (DROGUET 2013, p. 19).

¹⁰⁴⁶ Selon G. Vasari, Rosso mit fin à ses jours en s'empoisonnant, car il lui était insupportable d'avoir accusé à tort de vol un ami innocent, et souillé son propre honneur (VASARI, édition de Gaetano MILANESI 1879, p. 172-173). Guy-Michel Leproux est d'avis que le témoignage de G. Vasari est digne de foi, même si la date indiquée (1541) est inexacte (LEPROUX 2005, p. 29-31).

¹⁰⁴⁷ VASARI 1568 b, p. 799 : [*Il Re*] *che fece in detto luogo quasi una nuova Roma* (« [Le Roi] qui fit en ce lieu quasiment une nouvelle Rome »).

¹⁰⁴⁸ VASARI 1568 a, p. 308. Ce passage est cité (en français, traduction de CHASTEL) par Estelle Leutrat : « La mode de la gravure a pris un tel essor que ceux qui en font profession ont des dessinateurs attitrés qui copient ce qui se fait de beau pour le publier. C'est ainsi qu'après la mort de Rosso, on a vu arriver de France toutes les gravures de ses œuvres qu'on a pu retrouver » (LEUTRAT 2013, p. 142).

¹⁰⁴⁹ L'un installé à Fontainebleau même, l'autre à Paris. E. Leutrat en détaille le fonctionnement et la production (LEUTRAT 2013, p. 144-145).

quelque forme que ce fût. Le style si riche et inventif de Rosso y contribuait certainement et il était important de le faire connaître dans les cours princières européennes. L'estampe était sans nul doute le moyen le plus efficace pour y parvenir »¹⁰⁵⁰. Proche collaborateur de Rosso à Fontainebleau, Thiry, qui fut en contact direct avec les œuvres du maître, était à même de donner des dessins destinés à être gravés. Le recueil des *Fragmenta*, qui porte largement l'empreinte de la création rossoesque, participe à sa diffusion sans en proposer une représentation à l'identique, mais plutôt des déclinaisons et combinaisons originales qui en soulignent la richesse et la part éminente prise par l'artiste dans la *restitutio Antiquitatis*.

Conclusion

Cock, Lafréry et Androuet du Cerceau, qui édita les *Fragmenta*, illustrent, chacun à sa manière, ce que J. Kwan appelle « the migration of art and artists within the triangulation of France, the Low Countries and Italy »¹⁰⁵¹. Que ce soit à Rome, à Anvers ou à Fontainebleau, éditer des estampes des vestiges architecturaux ou statuariques antiques de Rome, *ad veri imitationem* ou réinterprétés, est présenté comme une activité honorable, à visée didactique, au service du « bien public » et des « hommes vertueux ». Ces éditeurs se proposent d'apporter « à tous les admirateurs des antiques un profit qui n'est pas commun, associé au plaisir ». Ainsi, dans les propos liminaires ou les légendes des oeuvres, les notions de *venustas* et *utilitas*, directement empruntées à Vitruve, apparaissent-elles régulièrement. Les citations et références aux auteurs anciens ainsi que l'utilisation du latin dans de nombreux titres, préfaces ou légendes, ne sauraient être interprétées comme une posture élitiste visant à exclure des non lettrés, mais plutôt comme une *koinè* favorisant une démarche inclusive, avec l'ambition de dépasser les frontières pour s'adresser à un public européen connaisseur ou désireux d'enrichir ses connaissances.

¹⁰⁵⁰ LEUTRAT 2013, p. 144. Voir également Valérie Auclair qui signale que les gravures, particulièrement les gravures d'ornements, « en rapportant explicitement à François I^{er} la somptueuse galerie, alimentent la propagande royale » ; l'auteur souligne « la volonté du roi de diffuser auprès d'un public assez important les reproductions des réalisations artistiques de son règne » (AUCLAIR 2007, p. 30, note 26).

¹⁰⁵¹ KWAN 2017, p. 95 (« la migration de l'art et des artistes à l'intérieur d'un triangle formé par la France, les Pays-Bas et l'Italie »).

Dans cette entreprise, la médiation des artistes, hommes de l'art peu souvent nommés, est indispensable. Dans son carnet, cela a été dit, J. Matal consigne la présence dans sa « chasse aux antiquailles » d'un artiste dont il indique en partie l'identité, mais dont il tait le nom. Sans la présence de l'artiste, la réception des antiques serait forcément tronquée, incomplète et peut-être même incompréhensible. La représentation de l'artiste au travail rappelle la primauté de l'image car, si le discours peut tenter de rivaliser avec une documentation graphique, *ut pictura poesis*, il ne peut la remplacer totalement. Le savoir-faire et l'art permettent à l'artiste de proposer des représentations des monuments *affabre designata*, et il est nécessaire de le faire savoir, de ne plus être invisible afin de souligner la part prise dans la création et dans la diffusion des estampes représentant les antiques, pour le bénéfice et le plaisir de tous. Quand ils sont représentés au travail, absorbés dans leur tâche, vêtus à la mode des *cittadini*, qu'ils côtoient, les artistes arborent la respectabilité et la dignité attendues face aux antiques. Plus que la revendication d'un statut, il s'agit là d'attester le rôle tenu par les artistes dans la réception des antiques, la *restitutio antiquitatis* initiée et soutenue par les humanistes néoplatoniciens.

L'artiste dont il va être maintenant question, Taddeo Zuccaro (1529-1566), figure avec autant de dignité et de respectabilité que ses confrères dans les dessins que son frère cadet, Federico Zuccaro (c. 1539-1609), avec une intention hagiographique, a consacrés aux années de formation à Rome de son aîné. Les antiques jouent le rôle attendu dans l'apprentissage difficile du jeune garçon, déterminé malgré les aléas, à surmonter les obstacles. Exécutée à la fin du XVI^e siècle (c. 1591), cette suite sans équivalent de vingt dessins consacrés à des événements qui se produisirent un demi-siècle plus tôt (1540-1548), permet au lecteur de comprendre comment était alors pensée la nécessité d'apprendre la leçon des antiques, en les dessinant à l'extérieur, en consacrant du temps aux réalisations des illustres prédécesseurs qui s'en étaient inspirés, tout en n'omettant pas l'apport fructueux des auteurs anciens.

Chapitre V

La place des antiques dans *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro.*

Les deux dessins (Pl.33 et Pl. 34) qui sont l'objet de ce chapitre appartiennent à une série exécutée par Federico Zuccaro vers 1595, pour témoigner des vicissitudes rencontrées un demi-siècle plus tôt par son frère aîné Taddeo (Sant'Angelo in Vado 1529-Rome 1566), lors de ses années d'apprentissage, depuis son arrivée à Rome à l'âge de quatorze ans environ (c. 1543), jusqu'à son premier vrai succès quatre ans plus tard (c. 1547-1548)¹⁰⁵². Cette série, première représentation en image d'un fragment de vie d'artiste, est désormais conservée au J. Paul Getty Museum (Los Angeles), qui en fit l'acquisition en 1990¹⁰⁵³. Exceptionnelle par son sujet et sa réalisation, cette œuvre à part entière comptait à l'origine vingt-quatre dessins, dont vingt nous sont parvenus ; les quatre éléments manquants, connus par des copies, sont les portraits de Taddeo, de Michel-Ange, de Raphaël et de Polidoro da Caravaggio, trois maîtres incontestés qui inspirèrent le jeune artiste.

La série est structurée en plusieurs épisodes : le départ de la maison familiale du jeune Taddeo et son arrivée à Rome, l'apprentissage infructueux et malheureux chez le

¹⁰⁵² Premier succès : la décoration de la façade du palazzo Mattei, dont G. Vasari dit qu'elle fut achevée en 1548 (AGOSTI 2014, p. 136). Le dessin n° 19 de la série, représentant Taddeo à l'œuvre sur ce chantier, est proposé en annexe (**Annexe V. 17, p. 118**).

¹⁰⁵³ La série a reçu le titre de *The Early Life of Taddeo* ; nous proposons « Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo ».

peintre Giovanni Piero Calabrese¹⁰⁵⁴, le surmenage dans la misère pour rattraper le temps perdu chez Calabrese, la maladie qui s'en suit et ramène l'adolescent à la maison familiale, puis le retour à Rome et le chantier de la décoration du Palazzo Mattei signant la réussite. Ces années d'apprentissage à Rome de Taddeo se scindent en deux périodes séparées par ce qui pourrait être appelé, de nos jours, un *burn out*. L'épuisement total qui accable le jeune adolescent dans la première partie de son séjour romain, est la conséquence à la fois des privations qu'il endure et du surmenage auquel il s'astreint. De retour à Rome une fois la santé retrouvée auprès de ses parents, l'adolescent, toujours aussi déterminé, est alors sur la voie de la réussite.

La série fut remarquée et admirée dès sa création, et ses dessins furent copiés mais n'ont jamais fait l'objet d'une publication sous quelque forme que ce soit. Telle n'était pas sa destination comme cela sera expliqué.

Ce chapitre, dont l'objet est l'occurrence dans la série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro* et la signification possible des deux dessins (n° 12, Pl. 33 et n° 17, Pl. 34), dans lesquels Taddeo est au travail devant des antiques, fait référence principalement aux travaux de Cristina Acidini-Luchinat (1998), de Julian Brooks (2008) et de Christina Strunck (2008). La dernière partie de ce chapitre est consacrée au sens assignable, dans un milieu sensible aux idées néoplatoniciennes, à l'évocation de l'*Hermathena* dans le dessin qui clôt la série (dessin n° 20, FIG. 204) et aussi à la présence sur la feuille de dessin mise en évidence par Raphaël ainsi que par Taddeo (portraits 2 et 4), de la représentation de *Diana Ephesia*.

¹⁰⁵⁴ Giovanni Piero Condopulos, dit Il Calabrese (BROOKS 2007a, p. 30, Cat. N° 7). [...] *si acconciò per garzone con un Giovampiero Calavrese, non vi fece molto frutto* (VASARI, édité par Milanese, vol. VII p. 75) (« [...] il se mit au service en tant qu'apprenti d'un certain Giovampiero Calavrese, mais n'en retira guère de profit »).

V. 1. La série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo* dans l'*Abecedario* de Pierre-Jean Mariette et dans le *Catalogue du Cabinet de M. Paignon Dijonval*.

La vie de Taddeo Zuccaro fut d'abord documentée par G. Vasari dans l'édition des *Vite* de 1568. Trois mois tout juste après la disparition de Taddeo, survenue le 2 septembre 1566 à l'âge de trente-sept ans, G. Vasari écrivit à deux reprises au neveu de Michel-Ange, Leonardo Buonarroti, qui se trouvait à Rome, pour lui demander d'obtenir auprès de Federico Zuccaro des informations précises sur la vie de son frère aîné¹⁰⁵⁵. Federico a, ou n'a peut-être pas, répondu favorablement, cependant il appert que dans les apostilles en marge de l'exemplaire des *Vite*¹⁰⁵⁶ ayant appartenu à Federico, les corrections du récit vasarien concernant Taddeo ne sont pas pléthoriques et se limitent souvent à enrichir la biographie de détails que G. Vasari ne connaissait pas¹⁰⁵⁷. Le ton peut néanmoins être acrimonieux : *Di Otaviano Zucharo arebe potuto dir qualche coseta [...] Ma chi non è fiorentino ho dello Stato, se la passa ligiermente*¹⁰⁵⁸.

Pendant plus d'un siècle après la mort de Federico (1609), le lieu (ou les lieux) de conservation de ces dessins ne fut pas renseigné. La première mention les concernant date de 1735 lorsque Pierre-Jean Mariette (1694-1774) vit la série complète¹⁰⁵⁹ :

J'ay eu occasion de voir en cette année 1735 un recueil de dessins originaux de ce maistre [Zucchero Federico], assez curieux. Il y avoit parmi quelques compositions de plafonds et quelques sujets emblématiques dessinés avec beaucoup d'esprit ; mais ce qu'il y avoit de plus considérable dans ce recueil étoit une suite de vingt-quatre desseins, les uns en hauteur et les autres en largeur, le trait à la plume arrêté avec assez de fermeté, quoique maniéré, et lavés au bistre. Frederic, frère de ce peintre, y avoit représenté toutes les aventures de la première jeunesse de son frère Thadée, et toutes les épreuves par lesquelles il luy avoit fallu passer pour acquérir un nom et de la science¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁵ Lettres des 30 novembre et 7 décembre 1566 (ACIDINI LUCHINAT 1998, p 21, note 20).

¹⁰⁵⁶ Cet exemplaire est conservé à la Bibliothèque nationale de France.

¹⁰⁵⁷ Voir à ce sujet ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. I, p. 10.

¹⁰⁵⁸ (« D'Otaviano Zucharo [le père de famille] il aurait pu dire une chose ou deux [...] Mais qui n'est pas florentin ou de cette région, est traité à la légère ») (VASARI, édité par Milanese, 1881, vol. 7, p. 73, note 2).

¹⁰⁵⁹ P. J. Mariette n'indique pas où il vit la série. Selon Julian Brooks, il se pourrait que Mariette ait vu les dessins dans la collection Paignon Dijonval (BROOKS 2007, p. 3). Dans l'avant-propos du *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, rédigé en 1810, l'auteur (M. Bénard), mentionne que Gilbert Paignon Dijonval (1708-1792), homme d'une grande fortune, « avait commencé dès l'âge de seize ans, à satisfaire sa passion pour les estampes et les dessins » (BÉNARD 1810, p. vii). En 1735, il y avait donc onze ans que G. Paignon Dijonval enrichissait sa collection, avec l'aide de plusieurs collaborateurs employés à cet effet ; la présence de la série de Federico Zuccaro dans ce cabinet est tout à fait possible.

¹⁰⁶⁰ MARIETTE, Chennevières (dir.) 1859-1860, p. 162-164.

Suivent les descriptions de plusieurs des dessins, puis P. J. Mariette ajoute ces précisions :

[...] les quatre derniers desseins représentent Zuccaro et les trois peintres qu'il avoue pour ses maîtres, sçavoir : Michel Ange sous la figure de son Moïse, Raphaël sous celle de son prophète à S. Agustin, et Polidor sous la figure d'une des divinités de la façade de *Maschera d'oro*¹⁰⁶¹.

Tous ces desseins sont accompagnés de vers italiens et de quelques explications pour une plus grande intelligence des sujets ; dans les trois derniers que j'ay cité, Zuccherò y adresse la parole, en trois vers italiens, à chacun des dits maîtres qui luy répliquent en d'autres vers d'une manière très flatteuse sur l'excellence de ses talents. Cela et plusieurs autres circonstances me font croire, à n'en point douter, que cette suite de desseins n'est point, comme on le croit et comme je le viens de marquer, de Tadée Zuccaro, mais bien de Frédéric, son frère, qui s'est égayé à faire ici l'histoire de son frère aîné, et qui étoit bien aise de perpétuer la mémoire d'un homme auquel il avoit de si grandes obligations. D'ailleurs l'on scait que Frédéric étoit poète, et je n'ai jamais ouï dire que Tadée le fut, mais, ce qui est plus fort que tout le reste, c'est la façon dont sont faits ces desseins, ils sont précisément dans la manière de beaucoup d'autres desseins de Frédéric, que j'ai vus chez M^r Crozat, et entr'autres celui de l'absolution de l'empereur Frédéric, que M. Crozat a fait graver.¹⁰⁶²

Mentionnée à nouveau soixante-quinze ans plus tard, en 1810, dans le *Catalogue du Cabinet de M. Paignon Dijonval*, la série ne comporte plus alors que vingt dessins, attribués par erreur à Taddeo. « Ces vingt dessins sont des plus beaux de T. Zuccherò ; ils sont lavés au bistre sur papier blanc : quelques-uns portent 15 po. de h. sur 7 po. de l. et les autres 10 po. sur 10 po »¹⁰⁶³. Manquent les quatre portraits décrits par P. J. Mariette, considérés comme perdus, dont on ne connaît de nos jours que des copies, ainsi que deux peintures sur cuir de grande dimension¹⁰⁶⁴, lesquelles font partie des collections des Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi à Macerata (Italie, région des Marches). Un dessin

¹⁰⁶¹ Il s'agit du Palazzo Milesi, situé 7, Via della Maschera d'Oro à Rome, édifié au début du XVI^e siècle, dont la façade fut décorée par Polidoro da Caravaggio et Maturino da Firenze. Commentaire de G. Vasari : [...] *di bellezza, & di copia non potria migliorare* (VASARI 1568a, p. 201) (« [...] en beauté et en richesse, on ne pourrait rien améliorer »).

¹⁰⁶² MARIETTE, Chennevières (dir.), p. 163-164.

¹⁰⁶³ Voir BÉNARD 1810, p. 19 : « 231. L'histoire de Tadée Zuccherò, contenant les événements les plus marquants de sa vie, exprimés tant par des figures historiques que par des figures symboliques : en vingt d. ».

¹⁰⁶⁴ *Portrait de Michel-Ange dans la position de son Moïse*, huile sur cuir, 138×62 cm, N. Inv. 000314A, et *Portrait de Raphaël dans la position de son prophète Isaïe*, huile sur cuir, 140 × 63 cm, N. Inv. 000315A. Selon J. Brooks, *They are of good quality and likely to be by Zuccaro himself* (« ces peintures sont de bonne qualité et vraisemblablement de la main même de Zuccaro ») BROOKS 1999, p. 36. (Le portrait de Raphaël est proposé en annexe, **Annexe V. 1, p. 98**).

conservé au Louvre¹⁰⁶⁵, représentant Michel-Ange « sous la figure de son Moïse », inscrit *Michela[n]gelo B. Rota*¹⁰⁶⁶, est considéré par J. Brooks comme étant de la main de Federico, et serait donc un des quatre dessins manquants (FIG. 193).

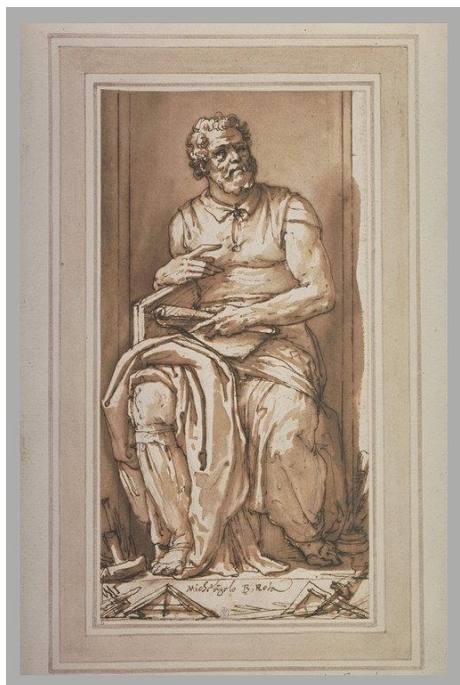


FIG. 193 : Federico Zuccaro, *Portrait de Michel-Ange assis dans une niche dans la position de son Moïse* (Paris, Musée du Louvre).

P. J. Mariette évoque également les « vers italiens » qui accompagnaient ces dessins. Il s'agit de tercets, soigneusement écrits à la main¹⁰⁶⁷, qui furent détachés des dessins, probablement au XVIII^e siècle, et réunis dans une chemise en carton qui n'a pas été séparée de la série¹⁰⁶⁸. Ces vers, qui s'enchaînent sur le modèle aba, bcb, cdc ..., s'adressent pour certains directement au lecteur : *nota* (n^o 2 et n^o 9), *mira* (n^o 7), ou bien explicitent le dessin : *Crede svegliato le pietre historiate [...]*¹⁰⁶⁹ (n^o 15) ; d'autres sont

¹⁰⁶⁵ Cabinet des dessins, INV. 4588, 24,1 × 12,3 cm, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun.

¹⁰⁶⁶ Selon J. Brooks *The inscription appears to be in Federico's handwriting* (BROOKS 2007, p. 36) (« L'inscription paraît être de la main de Federico »).

¹⁰⁶⁷ Comme les inscriptions qui figurent sur certains dessins (par exemple le dessin n^o 7, proposé en annexe, **Annexe V. 8a, p. 105**), les tercets sont de la main de Federico (BROOKS 2007, p 7).

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 40. L'auteur juge « miraculeux » que ce petit dossier n'ait pas été séparé de la série de dessins qui a changé de mains à de multiples reprises. Les tercets accompagnant les quatre portraits dont P. J. Mariette fait état, sont perdus.

¹⁰⁶⁹ (« À son réveil, il croit que les pierres sont historiées [...] ») LOS ANGELES 2007, Cat. n^o 14, p. 32.

rédigés à la première personne, c'est Taddeo qui parle : *Or ch'io sun fuora di sevile cura* [...] ¹⁰⁷⁰ (n° 12), d'autres encore prennent la forme d'un aphorisme (n° 6) :

*Chi fatica non vole, e servitude
Patir, non pensi acquistar 'sotto coltre
Fama di pregio, o alcune virtute* ¹⁰⁷¹

Ces tercets sont intimement liés aux dessins et en soulignent la fonction didactique. La détermination et la persévérance sans faille de Taddeo malgré les épreuves, font de lui un modèle : *Nota l'esempio qui del fratel 'mio* [...] ¹⁰⁷², suscitant admiration et émulation. Seize des vingt dessins de la série sont des rectangles horizontaux ou oblongs dont les petits côtés sont cintrés ¹⁰⁷³ ; cette forme originale laisse supposer que les dessins faisaient partie de la préparation d'un grand projet pour la décoration intérieure d'une pièce ¹⁰⁷⁴. Ce décor était-il destiné à la maison de Federico à Florence, auquel cas la série aurait été dessinée en 1575-1579, ou à la demeure romaine dont la construction débuta en 1591 ? La majorité des auteurs retient cette deuxième hypothèse ¹⁰⁷⁵ car l'intention didactique de l'ensemble est en adéquation avec une des fonctions prévues pour le Palazzo Zuccari à Rome (FIG. 194).

¹⁰⁷⁰ (« Maintenant que je suis dégagé du fardeau servile [...] ») (*ibid.* Cat. n° 12, p. 31).

¹⁰⁷¹ (« Qui ne veut endurer ni fatigue ni servitude, qu'il ne pense pas acquérir sous la couette renommée de valeur ou quelque vertu que ce soit ») (*ibid.* Cat. N° 6, p. 29).

¹⁰⁷² (« Notez ici l'exemple de mon frère [...] »).

¹⁰⁷³ Les dimensions moyennes de ces rectangles cintrés sont 17,5 × 42 cm ; trois dessins (n° 2, n° 7, n° 14) sont de format carré : 27,5 × 26,5 en moyenne. Le dernier dessin (n° 20) est un rectangle de 19,25 × 42,2 cm.

¹⁰⁷⁴ Voir STRUNCK 2007, p. 116.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* p. 123, note 35.

V. 2. La série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo* : projet de décoration pour une pièce du Palazzo Zuccari ?

Peu après son séjour en Espagne (fin 1585-1588)¹⁰⁷⁶ d'où il était revenu *con buona somma di moneta, e di regali*¹⁰⁷⁷, Federico, qui obtint la citoyenneté romaine en 1591¹⁰⁷⁸, entreprit la construction d'un *palazzetto* avec jardin sur le mont Pincio. L'entreprise, jugée ruineuse¹⁰⁷⁹, reçut des commentaires peu amènes de la part de certains contemporains. C'est ainsi que Grazioso Graziosi dalla Pergola¹⁰⁸⁰, qui se trouvait à Rome en 1593, écrivit au duc d'Urbino Francesco Maria dont il était le secrétaire :

*Il Federico Zuccaro [...] s'é imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto a fabricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbe facilmente quanto in' qua ha fatto di capitale, oltre l'haverlo disuiato quasi in tutto dalla sua professione, perche adesso non lavora se non qualche cosa in casa sua solo per necessita de denari*¹⁰⁸¹.

Giovanni Baglione (1566-1643) exprime lui aussi des réserves sur cette réalisation dispendieuse mais ne manque pas de mentionner la générosité de Federico envers l'Académie de Rome et les jeunes artistes :

*Vennegli intanto voglia di fabricare sopra il monte Pincio vicino alla Trinità de' monti in capo a strada Gregoriana, e vi fece una gran casa, & a comparatione delle sue forze vi spese gran quantità di danari, tutta dipinta di sua mano, e di suo capriccio a fresco. [...] Eggli [...] fu amatore della virtù, & amò in particolare l'Accademia Romana, come se ne vede il contrasegno nella sua fabrica, ove fatto haveva una sala a posta per l'Accademia, e per suoi studii [...]*¹⁰⁸².

¹⁰⁷⁶ CLOULAS 1968, p. 188. Federico avait fait ce séjour à Madrid à la demande de Philippe II.

¹⁰⁷⁷ BAGLIONE 1642, p. 123 (« Avec une belle somme d'argent et de cadeaux ») malgré le fait que ce qu'il avait exécuté à l'Escorial n'avait pas donné *molta sodisfattione*. Voir aussi LORENZONI 2015, p. 129.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*. L'auteur ajoute que Federico voulut égaler G. Vasari, qui avait deux maisons, et en même temps le surpasser.

¹⁰⁷⁹ Ce projet ambitieux mena bel et bien Federico à la faillite économique. C'est obéré de dettes qu'il entreprit son dernier voyage ; la demeure n'était pas achevée (*ibid.* p. 130).

¹⁰⁸⁰ COLUCCI 1795, p. 180 : *Grazioso Graziosi dalla Pergola, Secretario in capite dell'Altezza d'Urbino*. Pour cette lettre du 21 juillet 1593 voir ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. II, p. 199 et note 100, p. 229.

¹⁰⁸¹ (« Federico Zuccaro s'est embarqué dans un caprice poétique à lui qui sera facilement la ruine de ses fils, car il s'est mis à construire un "*Palazzotto*" sans aucune raison au monde, sur un site des plus extravagants, qui pourrait donner sur un tableau une belle chose, et lui engloutit aisément tout l'argent qu'il a gagné ; de plus, quasiment tous ceux de sa profession l'ont dissuadé, car maintenant il ne travaille plus [pour des commanditaires] hormis à quelques choses dans son atelier, et seulement par besoin de deniers »).

¹⁰⁸² BAGLIONE 1642, p. 124. Voir également ACIDINI-LUCHINAT 1998, p. 199 et note 102 p. 229 (« Entre temps lui vint le désir de construire sur le mont Pincio, à proximité de la Trinité-des-Monts, au début de la rue Gregoriana ; là il fit une demeure majestueuse, et au regard de ses moyens y dépensa une grande quantité de deniers, toute peinte de sa main et de ses fantaisies à

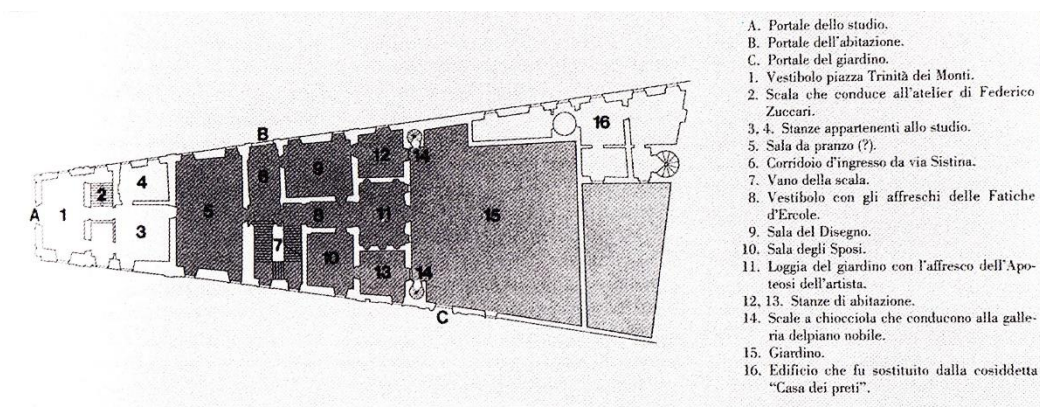


FIG. 194 : Plan du rez-de-chaussée du Palazzo Zuccari (reconstitution de l'état originel), d'après HEIKAMP 1996.

Pour cette demeure aux amples proportions, les documents anciens ne donnent aucune piste quant à la localisation et l'organisation envisagées pour la décoration illustrant les premières années de Taddeo à Rome. Parmi les propositions faites à ce sujet, nous avons retenues les plus récentes, celle de Cristina Acidini-Luchinat¹⁰⁸³ et celle de Christina Strunck¹⁰⁸⁴. Alors que C. Acidini-Luchinat ne formule aucune hypothèse quant à la partie de la maison qui aurait pu être ornée de cet épisode, Ch. Strunck voit dans la galerie du premier étage¹⁰⁸⁵, ouverte sur le jardin et sur une belle vue de Rome, un lieu approprié pour recevoir cette décoration¹⁰⁸⁶. Selon C. Acidini-Luchinat, Federico aurait projeté une décoration plafonnante, à fresque ; cette idée est écartée par Ch. Strunck qui préfère envisager un agencement mural permettant de rendre plus lisibles à la fois les nombreux détails prévus par Federico, et les tercets associés aux différentes scènes. L'existence de sept panneaux sur cuir, copies de sept dessins de la série¹⁰⁸⁷, exécutés selon

fresque [...]. Il [...] fut épris de vertu et aima tout particulièrement l'Académie Romaine, comme en témoigne son bâtiment dans lequel il a fait une salle expressément pour l'Académie, et pour ses élèves »).

¹⁰⁸³ ACIDINI-LUCHINAT 1998, vol. 1, p. 9-17 ; vol. 2, p. 225-226.

¹⁰⁸⁴ STRUNCK 2008, p. 116-122.

¹⁰⁸⁵ Située au-dessus des salles 11, 12 et 13 du rez-de-chaussée (voir FIG. 2).

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* p. 117 ; note 52, p. 124. Bien que située au *piano nobile* (espace privé), la galerie était accessible à partir du jardin par deux escaliers en colimaçon (n° 14 de la FIG. 2).

¹⁰⁸⁷ Galleria Nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini ; il s'agit des copies de six des huit dessins oblongs, dont les numéros d'inventaire sont : 1562 *À l'entrée de Rome, Taddeo est accosté par la Privation, la Servitude et le Labeur* (44,8 × 16 cm) ; 1563 *Sur une hauteur dominant la Ville, Minerve présente Rome au jeune artiste ébloui* (44'8 × 16,2 cm), 1564 *Taddeo prenant pour modèle le Jugement Dernier de Michel-Ange* (44,6 × 16 cm), 1565 *Taddeo s'en revient à Rome et franchit la porte escorté par le Dessin, l'Esprit et la Grace* (45 × 16 cm), 1566 *Taddeo*

toute vraisemblance par Federico ou son atelier, laisse penser qu'une décoration murale était prévue (le panneau sur cuir représentant l'arrivée à Rome du jeune Taddeo accueilli par Minerve, est proposé en annexe, **Annexe V. 2, p. 99**).

La série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo*, montre qu'en l'espace de quatre années seulement (1543-1548), la vie du jeune Taddeo Zuccaro va basculer de la pire misère à la réussite. Pour faire comprendre en peu de dessins ce qui explique pareil changement, du dénuement au succès, Federico sollicite la perspicacité du spectateur. Cas unique de répétition dans la série dessinée par Federico, Taddeo est représenté à deux reprises, au premier plan, au travail devant des modèles antiques : une fois (Pl. 33) avant l'épuisement, une seconde fois (Pl. 34) après son retour à Rome. Certes, les antiques pris pour modèle ne sont pas les mêmes dans les deux dessins, mais il convient cependant de chercher plus avant la raison d'être de cette répétition dans une série relativement réduite.

V. 3. Taddeo à Rome : un apprentissage problématique

Les raisons pour lesquelles le jeune garçon de quatorze ans quitta la maison familiale (c. 1543), contre la volonté de son père¹⁰⁸⁸, sont détaillées par G. Vasari :

*Finalmente, essendo cresciuto Taddeo d'anni e di giudizio, veduto non potere molto acquistare sotto la disciplina del padre, carico di sette figliuoli maschi ed una femina ; ed anco non essergli col suo poco sapere d'aiuto più che tanto ; tutto solo se n'andò di quattordici anni a Roma [...]*¹⁰⁸⁹

Quitter Sant' Angelo in Vado¹⁰⁹⁰ était alors devenu une évidence pour Taddeo, pour des raisons aussi bien économiques, puisqu'il ne voulait plus être à la charge de ses

dessinant dans sa chambre à la lueur de la lune au lieu de se reposer (44,5 × 16,3 cm), 1567 Taddeo dessinant sur la planche à broyer les couleurs dans l'atelier de Calabrese, et envoyé faire les courses par l'épouse de Calabrese (45,5 × 16,7 cm). Le septième panneau, 1561, Taddeo décorant la façade du Palazzo Mattei, (17,2 × 81,5 cm), est la copie agrandie de l'unique dessin rectangulaire de la série. À ces sept panneaux il convient d'ajouter les deux portraits conservés à Macerata, mentionnés plus haut.

¹⁰⁸⁸ Apostille de Federico, dans VASARI, édité par MILANESI, 1881, vol. VII, p. 74, note 1 : *Andato a Roma contra il voler del padre [...]*.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.* p. 74 (« Finalement, ayant grandi en années et en discernement, Taddeo vit qu'il ne pourrait acquérir davantage sous la direction de son père, qui avait la charge de sept garçons et d'une fille ; de plus, avec le peu qu'il savait il n'aidait pas autant qu'il aurait fallu ; tout seul il s'en alla à quatorze ans à Rome [...] »).

¹⁰⁹⁰ Ville des Marches, à trente kilomètres environ d'Urbino.

parents, que techniques car il ne pouvait se contenter du peu qu'il savait. Federico montre bien (dessin n° 2, proposé en annexe, **Annexe V. 3, p. 100**) que Taddeo part escorté des deux aides (aîlés) « prêtés par Dieu »¹⁰⁹¹, et qu'en chemin *Pallas* en personne *lí fa scorta, e l'infiamma, e promette favore*¹⁰⁹². Cependant, arrivé à la porte de Rome, ce sont trois personnages peu avenants qu'il rencontre : *Servitude, Labeur, Privation*, qui le chargent d'un joug. Mais Taddeo « ne craint aucun labeur qui le conduit à la Vertu »¹⁰⁹³. Muni d'une lettre de recommandation, le jeune garçon se présente chez un cousin de son père, Francesco Nardini, dit Il Sant' Agnolo qui, selon Federico, loin de lui apporter l'aide espérée, et due à un membre de la famille, l'admoneste sévèrement et le rejette¹⁰⁹⁴ (FIG. 195) :

¹⁰⁹¹ *Insiem' gl' aivti, che à quel presta Dio*, tercet, dessin n° 2.

¹⁰⁹² Tercet, dessin n° 3 (« lui fait escorte, le fait brûler de désir, lui promet protection »). La peinture sur cuir de ce dessin est proposée en annexe, **Annexe V. 2, p. 99**.

¹⁰⁹³ Tercet, dessin n° 4 [...] *et ei non teme fatica alcuna, ch' à virtude il porta* (ce dessin est proposé en annexe : **Annexe V. 4, p. 101**)

¹⁰⁹⁴ La brutalité de ce rejet peut être mise en doute, car c'est par l'intermédiaire de Sant' Agnolo que Iacopo Mattei fit exécuter par Taddeo, malgré son jeune âge, le décor de la façade de sa maison, avec le succès que l'on sait (dessin n° 19, proposé en annexe, **Annexe V. 17, p. 118**). Certes, il est souligné que Taddeo, *che era di buona natura* (« qui était naturellement bon ») avait oublié l'affront (VASARI, édité par Milanese 1881, p. 76-77). D'autre part, Sant' Agnolo, employé à la journée à peindre des grotesques (*lavorava di grottesche con Perino de Vaga a giornata*), ne vivait probablement pas dans l'aisance représentée dans le dessin n° 5 (FIG. 195) par Federico (*ibid.*, p. 74). Le tercet qui accompagne le dessin n° 5 : *Chi va lontan' da la sua Patria, speme / In Dio sol ponga, ne un alcun' parente, / Per cui quivi il meschin, si dole, e teme* (BROOKS 2008, p. 29, Cat. n° 5) (« Celui qui s'éloigne de sa Patrie, / qu'il mette son espoir en Dieu seul, et en aucun membre de sa famille. / Par conséquent ici, le pauvre petit se lamente et à peur »).



FIG. 195 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 5, c. 1595.

(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Dans ce dessin, Federico montre simultanément son frère aîné effectuant plusieurs actions, procédé auquel il aura recours à neuf reprises dans la série. Ici, Taddeo – inscrit sur la ganse de sa tunique pour faciliter la compréhension du dessin – est repoussé hautainement par Il Sant'Agnolo, représenté quant à lui, bien vêtu et bien logé, puis s'en va en essuyant ses larmes. Toujours chargé de son sac à dos, il est subjugué par une façade peinte qu'il entreprend de copier sur-le-champ, assis sur son bagage. Non loin de là se trouve un broyeur de couleurs, tâche subalterne que le *povero giovinetto* effectuera souvent pour quelques sous, comme l'indique G. Vasari :

*Ma non per tanto non si perdo d'animo, il povero giovinetto, senza sgomentarsi, si andò molti mesi trattenendo per Roma, o, per meglio dire, stentando, con macinare colori ora in questa ed ora in quell'altra bottega per piccol prezzo, e talora come poteva il meglio, alcuna cosa disegnando.*¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, vol. VII, p. 74 (« Mais ne perdant pas courage pour autant, le pauvre petit, sans s'effrayer, passa plusieurs mois livré à lui-même à Rome, ou plus exactement, souffrant de privations, broyant des couleurs ici ou là dans quelque atelier pour trois fois rien, et parfois, du mieux qu'il pouvait, dessinant quelque chose »).

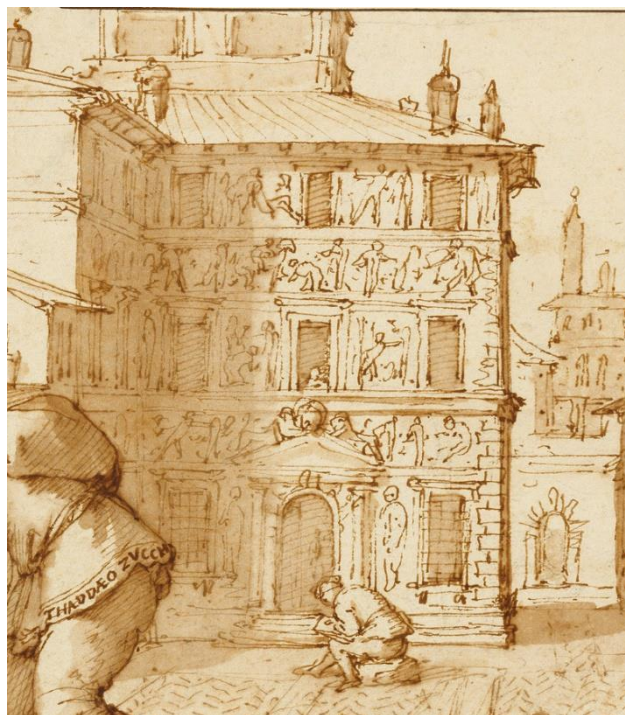


FIG. 196 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 5 (détail), c. 1595. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Selon C. Acidini Luchinat¹⁰⁹⁶, si Taddeo était parti à Venise ou à Florence, il aurait pu aisément intégrer un atelier bien organisé pour y effectuer un apprentissage traditionnel. Mais à Rome, la confusion et les turbulences consécutives au sac de 1527, contraignirent le jeune garçon à s'organiser tout seul pour survivre et pour apprendre. Federico met en évidence la façon dont son frère aîné, après avoir essuyé la rebuffade de son cousin, loin de renoncer, fit face à l'adversité seul¹⁰⁹⁷, *perocché si era proposto ne l'animo patire ogni cosa per imparare e venire un valente uomo*¹⁰⁹⁸. Cette fortitude est ingénieusement soulignée par le choix de la façade peinte (FIG. 196), celle du Palazzo Calcagni œuvre de Polidoro da Caravaggio (Caravaggio c. 1500-Messine 1543) et

¹⁰⁹⁶ ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. 1, p. 10.

¹⁰⁹⁷ Apostille de Federico : [...] *né per cosa che egli patise, volse mai far sapere i bisogni suoi al padre ; anzi avisandoli lui sempre star bene [...]* (VASARI, édité par Milanesi 1881, vol. VII, p. 74) (« [...] pour ne pas qu'il ait de la peine, il ne voulut jamais faire connaître son dénuement à son père ; au contraire, il l'informa toujours qu'il allait bien »).

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, apostille de Federico (« parce qu'il était déterminé, en son cœur, à tout endurer pour s'instruire et pour devenir un homme vaillant »).

Maturino da Firenze (Florence c. 1489-Rome 1527/1528)¹⁰⁹⁹, devant laquelle Taddeo se mit sans plus attendre au travail : la frise sous les fenêtres du premier étage représentait alors des épisodes exaltant la *virtus romana*, tels la *Contenance de Scipion*, et *Gaius Mucius Scaevola devant Porsenna*¹¹⁰⁰ (une photographie ancienne de ce bâtiment est proposée en annexe, ainsi qu'un gros plan sur l'épisode où Mucius Scaevola prisonnier fait face à Porsenna, **Annexe V. 5, p. 102**). Le tercet explicatif du dessin suivant (n° 6) qui contient une allusion au chant XXIV de *L'Enfer* de Dante, souligne la présence inéluctable du *Labeur* et de la *Servitude* sur le chemin de la renommée et de la vertu que Taddeo emprunte.

*Chí fática non vole, ò servitvde
Patír, non pensí acqvistar' sottò coltre
Fama di pregio, ò alcuna virtvde*¹¹⁰¹

Le tercet du dessin n° 7 (proposé en annexe, **Annexe V. 8a, p. 105**), reprend la même idée en citant encore plus précisément Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, chant XXIV, 46-51¹¹⁰² :

*[M]ira come convien ch'altrui spoltre
In servitù, et in poter d'altrui
Il di, e la notte, ne star sotto coltre*¹¹⁰³

Taddeo aspirait certainement à progresser dans un contexte moins précaire quand il devint garçon d'atelier chez Giovanni Piero Calabrese ; malheureusement sa situation déjà calamiteuse ne fit qu'empirer car les époux Calabrese l'exploitèrent honteusement,

¹⁰⁹⁹ Ce bâtiment en L a été identifiée comme étant le Palazzo Calcagni, de nos jours Palazzo Ricci, situé sur la place éponyme, Rione Regola (ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 10). Selon Valerio Da Gai, le Palazzo Ricci et le Palazzo Milesi (Via della Maschera d'Oro, Rione Ponte), sont les seuls bâtiments qui conservent *in situ*, sur leur façade, bien que très restaurées et remaniées, des fresques des deux artistes (Maturino da Firenze, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 72, 2008). Maturino mourut durant le sac de 1527 – ou l'année suivante, emporté par la peste. Polidoro partit pour Naples en 1527 et ne revint jamais à Rome ; il fut assassiné à Messine en 1543.

¹¹⁰⁰ Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 12 pour Mucius Scaevola ; *ibid.* XXVI, 50 pour Scipion.

¹¹⁰¹ (« Qui ne veut ni labeur ni servitude / endurer, ne peut penser acquérir sous la couette / renom de valeur / ou quelque vertu que ce soit »). Le dessin n° 6 (proposé en annexe, **Annexe V. 6, p. 103**), qui semble inachevé car le cercle central est vide, est une réitération partielle du dessin n° 4 (proposé en annexe, **Annexe V. 4, p. 101**) : le bœuf et l'âne sont à nouveau représentés ainsi que la figure féminine munie du joug de la servitude. Federico a ajouté un lion à gauche, et un agneau à droite. Les sombres présages (dessin n° 4) de l'entrée à Rome de Taddeo prennent corps.

¹¹⁰² La citation de Dante est proposée en annexe, **Annexe V, 8 b, p. 106**.

¹¹⁰³ (« Voyez comme il convient qu'une personne / secoue toute paresse en servitude, et sous le pouvoir d'un autre / de jour comme de nuit, ne reste sous la couette »).

l'obligeant à broyer des couleurs jour et nuit, et le faisant mourir de faim¹¹⁰⁴. Federico souligna l'absence d'enseignement artistique et le manque de repos dont souffrit son frère, impatient de progresser :

*E quando stete col Calabrese, non possendo mai disegnare il giorno né la sera tampocho, e perché non gli lograse un poco di olio lo mandava a letto a lo scuro : onde egli per il desiderio che egli aveva, levavasi la notte al lume di luna a disegnare su le finestre, e 'l giorno su la pietra de'colori con un stecho ; in luogo di riposo.*¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁴ VASARI, édité par Milanese, 1881, vol. VII, p. 75 : [...] *non pure lo facevano macinare colori giorni e notte, ma lo facevano, non ch'altro, patire del pane*. Dans le dessin n° 7 (**Annexe V. 8a, p. 105**), Taddeo est représenté au travail, surveillé de près par l'épouse de Calabrese ; le panier plein de nourriture, suspendu au plafond par une poulie, est muni d'une clochette pour alerter du moindre mouvement de l'installation, et empêcher ainsi le jeune apprenti affamé d'avoir accès à la nourriture.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 74 (« Et lors de son séjour chez Calabrese, il ne put dessiner ni le jour ni le soir non plus, et comme il ne lui accordait même pas un peu d'huile il l'envoyait se coucher dans le noir : c'est pourquoi, mû par le désir qui l'animait, au lieu de se reposer, il se levait la nuit pour dessiner sur la fenêtre à la lueur du clair de lune, et le jour sur la pierre à broyer, avec une brindille »).

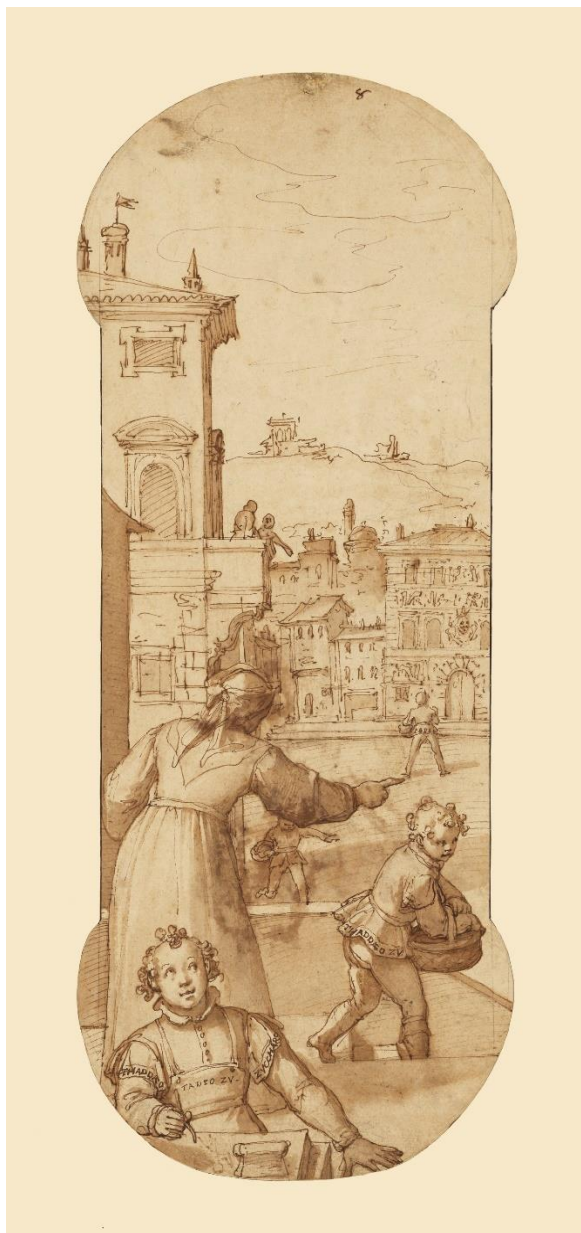


FIG. 197 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 8, c. 1595 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Dans le dessin n° 8 (FIG. 197), l'épouse de Calabrese envoie d'un geste impérieux Taddeo faire les courses ; en chemin le jeune garçon, panier au bras, prend le temps d'admirer une façade peinte, ce qui le retarde et l'oblige à revenir chez les Calabrese en courant. Assis devant la pierre à broyer les couleurs, une brindille à la main, il dessine ce

qu'il vient de voir afin de le mémoriser, seule possibilité pour lui d'avoir une activité artistique en raison de la ladrerie des Calabrese¹¹⁰⁶.

Car le garçon d'atelier, privé de tutelle, fut en réalité la bonne à tout faire, comme le détaille le dessin n° 10 : il faisait le lit, allait chercher du bois et de l'eau, s'occupait du feu et cuisinait, le tout sous la surveillance de l'épouse de Calabrese, affalée sur un siège ; de part et d'autre de la tête de cette femme, Federico a écrit : *infingarda e da poco / moglie del Calavrese*¹¹⁰⁷. Taddeo se voyait donc privé de nourriture, épuisé à des tâches ménagères qui dévoraient son temps et ne lui apprenaient rien ; c'est bien la privation d'activité artistique qui l'affligeait le plus, comme l'indique G. Vasari :

*Ma questo arebbe dato poca noia a Taddeo se avesse avuto comodo di potere disegnare alcune carte, che quel suo maestraccio aveva di mano di Raffaello da Urbino.*¹¹⁰⁸

Comble de mesquinerie, Calabrese lui interdisait même de jeter ne serait-ce qu'un coup d'œil, aux dessins de Raphaël qu'il possédait, comme le précise Federico dans le dessin n° 7 (FIG. 198) :

¹¹⁰⁶ Voir ACIDINI LUCHINAT 1998, p. 12. La façade représentée pourrait être celle attribuée à Polidoro, située au n° 20 du Vicolo del Gallo (Rione Regola), aujourd'hui perdue.

¹¹⁰⁷ Voir le dessin n° 10 en annexe, **Annexe V. 7, p. 104** (« Fainéante et bonne à rien / épouse du Calavrese »)

¹¹⁰⁸ VASARI, édité par Milanese 1881, vol. VII, p. 75 (« Mais cela n'aurait pas créé grande contrariété pour Taddeo s'il avait eu tout loisir de copier quelques dessins de Raphaël d'Urbino, que ce maître en dessous de tout possédait »).



FIG. 198 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n°7 (détail), c. 1595 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

On voit Calabrese au premier plan consulter les dessins, qu'il serre jalousement dans un coffre, à la lueur d'une lampe à huile tenue par Taddeo contraint de tourner la tête car le *maestraccio*¹¹⁰⁹ ne veut surtout pas que le garçon les observe, même fugacement. Sous Calabrese, Federico a écrit *giova[n] Pietro Calavres no[n] vol lasciarli vedere e' disegni* et à côté du visage de Taddeo : *tu mi privi de quel ch'io ta[n]to bramo*¹¹¹⁰. Pareil comportement ne s'explique que par la crainte de voir le garçon trouver dans ces dessins matière à création, et devenir un rival sérieux dans une ambiance de concurrence d'autant plus acharnée que les commanditaires étaient encore rares dans la ville qui avait du mal à se remettre du terrible sac de 1527.

¹¹⁰⁹ Le suffixe « -accio » est très péjoratif ; une autre traduction serait « maître de merde ».

¹¹¹⁰ Dessin n° 7 (« *giova[n] Pietro Calavres ne voulait pas le laisser voir les dessins* » et « *tu me privas de ce que je désire ardemment* »).

Las de cette situation qui l'épuisait en vain et l'empêchait de progresser dans son art, Taddeo quitta Calabrese qui lui refusait toute pratique artistique, et décida qu'il valait mieux s'en remettre à l'autoformation :

Partitosi Taddeo da Giovampiero, si risolvette a stare da per sé, et andarsi riparando per le botteghe di Roma, dove già era conosciuto, una parte della settimana spendendo in lavorare a opere per vivere ed un'altra in disegnado e particolarmente l'opere di mano di Raffaello, che erano in casa d'Agostino Chigi ed in altri luoghi di Roma. E perché molte volte, sopraggiugnendo la sera, non aveva dove in altra parte ritirarsi, si riparò molte notti sotto le loggie del detto Chigi ed in altri luoghi simili.¹¹¹¹

Rattraper le temps perdu chez Calabrese, telle était la grande motivation du jeune artiste, comme le précise le tercet associé au dessin n°12 (Pl. 33 ; Cat. 33) :

*Or ch'io son fvorà di servile cvra
Di racqvistar' il tempo così intendo
Passato già, nella servitv dvra¹¹¹²*

Les façades peintes de Rome qui, dès son arrivée dans la Ville, avaient retenu l'attention de Taddeo (dessin n° 5, FIG. 196), furent une « école »¹¹¹³ providentielle et irremplaçable pour le jeune apprenti privé d'enseignement depuis son arrivée à Rome.

V. 3. 1. Les façades peintes de Rome dans les années 1540, une « école » providentielle pour Taddeo.

Dans la série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, sur un total de huit scènes à l'extérieur Federico a représenté cinq façades peintes¹¹¹⁴, dont celle que, endormi au bord de la rivière, son frère voit en rêve¹¹¹⁵, et celle que Taddeo lui-même exécute (dessin n° 19, **Annexe V. 17, p. 118**). Cette fréquence remarquable correspond à une réalité historique : le nombre élevé de façades peintes visibles à Rome au début des

¹¹¹¹ VASARI, édité par Milanesi, 1881, vol. VII, p. 75 (« Taddeo quitta Calabrese, et se résolut à faire face tout seul, fréquentant les ateliers de Rome, où il était déjà connu, passant une partie de la semaine à effectuer des travaux pour survivre et l'autre partie à dessiner, tout particulièrement l'œuvre de Raphaël, qui se trouvait dans la résidence d'Agostino Chigi et en d'autres lieux de Rome. Et parce qu'en de nombreuses occasions, la nuit tombée, il arriva qu'il n'eût pas d'autre endroit pour se retirer, il s'abrita souvent la nuit sous la loggia du dit Chigi et en d'autres lieux semblables »).

¹¹¹² Dessin n° 12 (« maintenant que je suis libéré du travail servile, j'ai l'intention de rattraper de cette manière le temps précédemment perdu en servitude implacable »).

¹¹¹³ Citation de GASPARONI 1867, p. 3 (voir infra, p. 382).

¹¹¹⁴ Dessins n° 5, n° 8, n° 12, n° 14 et n° 19.

¹¹¹⁵ Dessin n° 14.

années 1540, malgré les dégâts du sac de 1527. Francisco d'Olanda en apporte témoignage :

*Di Baldassarre da Siena architetto, questa città ha molte facciate di palazzi in bianco e nero, e così di Maturino e di Polidoro uomini che con quella maniera di dipingere nobilitarono Roma*¹¹¹⁶.

Dans le chapitre des *Vite* consacré à Polidoro da Caravaggio et Maturino Fiorentino¹¹¹⁷, G. Vasari mentionne environ trente façades de maisons exécutées par les deux artistes¹¹¹⁸, mentions assorties de commentaires très élogieux¹¹¹⁹. Celio Gaspare (Rome 1571-Rome 1640)¹¹²⁰ dans *Memoria delli nomi dell'artefice delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (1620)¹¹²¹, aussi bien que Giulio Mancini

¹¹¹⁶ Francisco D'OLANDA, *I Dialoghi Michelangioleschi*, 1538, p. 73 (cité dans STABILE 2015, p. 7.1) (« De Baldassarre de Sienne, architecte, cette ville a de nombreuses façades de palais en blanc et noir, tout comme de Maturino et de Polidoro, hommes qui, avec cette manière de peindre, ont ennobli Rome »).

¹¹¹⁷ VASARI 1568a, p. 197, *Vita di Pulidoro da Caravaggio, & Maturino Fiorentino, Pittori*. G. Vasari raconte comment, arrivé à Rome alors que le chantier des Loges du Vatican était en cours, sous la direction de Raphaël, Polidoro se fit engager comme manœuvre, porteur de mortier. Dépourvu de formation mais désireux de s'instruire, il se lia d'amitié avec les jeunes artistes et tout particulièrement avec Maturino Fiorentino, et commença à dessiner. Il progressa si bien qu'il fit bientôt l'admiration de tous. Polidoro et Maturino décidèrent de mettre en commun leur énergie, leur argent, et leur labeur et, pour se distinguer des autres artistes, ils choisirent d'imiter Baldassare de Sienne [Peruzzi] qui venait de peindre des façades de maisons en clair-obscur. Polidoro et Maturino travaillèrent ensemble jusqu'au sac de 1527 (*ibid.* p. 197-202).

¹¹¹⁸ G. Vasari ajoute ce commentaire : *Et s'io volessi nominare tutte l'opere loro, farei un libro intero de'fatti di questi due soli, perche non è stanza, palazzo, giardino, nè vigna, dove non siano opere di Polidoro, & di Maturino* (VASARI 1568a, p. 201) (« Et si je voulais mentionner toutes leurs œuvres, je ferais un livre entier comprenant uniquement des travaux de ces deux, car il n'y a ni chambre, ni palais, ni jardin, ni vigne qui ne contienne des œuvres de Polidoro & de Maturino »).

¹¹¹⁹ VASARI 1568a, p. 198-201 : *con bellissima invenzione [...], infinita meraviglia [...]* (p. 198), *la bella maniera che avevano & la bella facilità [...], una facciata bellissima [...], un fregio bellissimo [...], cose belle si vedere [...], grandissima grazia e somma bellezza [...], alcune storie di Romolo bellissime [...]*

(p. 199), *tanta bellezza [...], un ornamento di chiaro scuro bellissimo [...], due facciate bellissime [...], una facciata laquale è cosa divina [...]* (p. 200).

¹¹²⁰ Celio Gaspare, fut, selon son épitaphe à Santa Maria del Popolo, peintre, écrivain, mathématicien, architecte civil et militaire, mais Emma Zocca signale qu'il ne reste aucun témoignage de cette dernière activité (*Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, 1979) ; il fut en 1609 *principe* de l'Academia di San Luca (Rome) et devint en 1613 chevalier de l'Habit du Christ (*ibid.*). Son œuvre *Memoria delli nomi [...]*, dédiée en 1620 à Giovan Vittorio de Rossi, ne fut publiée à Naples qu'en 1638.

¹¹²¹ Rédigé en 1620, mais publié en 1638 à Naples (« Mémento des noms des auteurs des peintures qui se trouvent dans des églises, des palais et sur des façades de Rome »).

(Sienne 1559-Rome 1630)¹¹²² dans *Viaggio per Roma per vedere le pitture che si ritrovano in essa*, ont répertorié plus de quarante façades peintes, dont près de la moitié attribuées à Polidoro da Caravaggio (sans mention de Maturino) et huit à Baldassare da Siena (Baldassare Peruzzi).

Ces décorations de façades avaient été exécutées avant la venue à Rome de Taddeo qui ne put en rencontrer les auteurs : Polidoro avait fui Rome lors du sac pour ne jamais revenir, Maturino avait péri en 1527 ou l'année suivante lors de l'épidémie de peste, et Peruzzi était mort en 1537. De toutes ces œuvres il ne reste malheureusement que peu de fragments, et dans le meilleur des cas quelques dessins et estampes (voir en annexe un dessin d'après Polidoro, **Annexe V. 9a, p. 107** ; une estampe d'Hendrik Goltzius d'après Polidoro, **Annexe V. 9b, p. 108** ; et un dessin – peut-être d'Avanzino Nucci – d'après Polidoro, **Annexe V. 9c, p. 109**). Déjà en 1867, alors qu'il existait encore des vestiges de ces décorations de façades, Benvenuto Gasparoni (1828-1867) déplorait les pertes irrémédiables dues au temps et à l'incurie des hommes¹¹²³, et enchérissait : *quando queste facciate erano in essere, potea dirsi veramente di Roma, che tutta intera fosse uno esempio ed una pubblica et onoratissima scuola di pitture*¹¹²⁴. Cette fonction de modèle estimé, de facture remarquable et accessible à tous, est mise en évidence par G. Vasari, tout particulièrement pour les œuvres de Polidoro et Maturino :

*Et nel vero eglino d'invenzione non ebbero pari [...]Et ancora ne rendono testimonio le cose loro, da tutti i forestieri pittori disegnatè sì di continuo, che più utilità hanno essi fatto all'arte della pittura, per la bella maniera che havevano & per la bella facilità, che tutti gli altri da Cimabue in qua insieme non hanno fatto. Laonde si è veduto di continuo, & ancor si vede per Roma, tutti i disegnatori essere più volti alle cose di Polidoro & di Maturino, che a tutte l'altre pitture moderne*¹¹²⁵.

¹¹²² Giulio Mancini, médecin, professeur de médecine, archiâtre du pape Urbain VIII à partir de 1623 fut aussi écrivain, amateur d'art, collectionneur et marchand d'art. Il rédigea, entre autres, *Considerazioni sulla pittura* qui ne fut publié qu'en 1956 ; *Viaggio per Roma per vedere le pitture che si ritrovano in essa* (1623-1624) fut publié en 1923 à Leipzig (« Promenade dans Rome pour voir les peintures qui s'y trouvent »). Pour la biographie de Giulio Mancini, voir Silvia De Renzi et Donatella L. Sparti, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, 2007.

¹¹²³ Benvenuto Gasparoni déplorait la continuation des destructions : « l'année dernière [1866] une façade peinte située près de l'église San Giovanni de' Fiorentini, en face du Vicolo Orbitelli, fut blanchie à la chaux malgré le bon état de son décor en clair-obscur, exécuté par un bon maître » (GASPARONI 1867, p. 3, note 1).

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 3 (« Quand ces façades étaient intactes, on pouvait véritablement dire de Rome, qu'elle était tout entière un modèle et une école de peinture ouverte à tous et des plus estimées »).

¹¹²⁵ VASARI 1568a, p. 198 (« À vrai dire, pour ce qui concerne l'inventivité, ils furent sans égal [...] En portent témoignage leurs ouvrages, copiés si continûment par tous les peintres étrangers, qui ont fait davantage pour l'art de la peinture, par leur belle manière et leur superbe talent, que tous les autres ensemble, de Cimabue à nos jours, n'en ont fait. C'est pourquoi on a vu

Dans le chapitre des *Vite* consacré aux deux artistes, G. Vasari fait la part belle aux façades, pour la plupart exécutées en *chiaro scuro* ou *sgraffito*¹¹²⁶, et donne l'explication suivante :

*E perche erano in Roma pur molti, che di grado, d'opere, & di nome i coloriti loro conducevano piu vivaci, & allegri, & di favori piu digni, e piu sortiti, cominciò a entrargli nell'animo, havēdo Baldassarre Sanese fatto alcune faccie di case, di chiaro scuro, d'imitar quell'andate & a quelle gia venute in usanza, attendere da indi innanzi*¹¹²⁷.

Le talent de Polidoro et Maturino, qui s'exprimait si bien dans la réalisation de décors de façades en monochromie ou en bichromie, comme l'indique G. Vasari, correspondait assurément à ce que recherchaient les commanditaires qui souhaitaient

continuellement, et on voit encore dans Rome, tous les dessinateurs être plus attirés par les créations de Polidoro et de Maturino, que par toutes les autres créations de la peinture moderne »).

¹¹²⁶ G. Vasari donne cette explication : *Hanno i pittori un'altra specie di pittura, ch'è disegno e pittura insieme, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie e reggono alle acque sicuramente. Perché tutti i lineamenti, invece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore. Il che si fa in questa maniera : pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con la paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in mezzo colore che trae in argentino e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questo intonicano la facciata. E fatto ciò e pulita col bianco della calce di travertino, la imbiancano tutta, et imbiancata ci spolverano su i cartoni, o vero disegnano quel che ci vogliono fare. E di poi agravando col ferro, vanno dintornado e tratteggiando la calce, la quale essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come segni di disegno [...] E questo è il lavoro, che per essere del ferro graffiato, l'hanno chiamato i pittori sgraffito* (VASARI 1568, p. 59) (« Les peintres ont une autre sorte de technique, à la fois dessin et peinture, qui est appelée sgraffite, qui ne sert qu'à orner les façades des maisons et palais, lesquelles s'exécutent plus rapidement de cette manière et résistent parfaitement à l'eau. Parce que tous les traits, au lieu d'être dessinés au charbon ou au moyen d'autres matériaux semblables, sont gravés de la main du peintre avec un fer. Ce travail se fait de cette manière : ils prennent la chaux ordinairement mélangée au sable et, avec de la paille calcinée, lui donnent une teinte sombre plutôt moyenne, tirant sur l'argenté, un peu plus vers le sombre que la teinte moyenne, et avec ce mortier ils enduisent la façade. Cela fait, une fois la façade lissée, elle est toute badigeonnée de blanc de chaux de travertin, et quand elle est blanchie, ils passent un ponce sur le carton [perforé] ou bien dessinent directement ce qu'ils veulent exécuter. Ensuite en appliquant le fer, ils vont tracer les contours et les hachures dans la chaux, laquelle ayant une substance noire en-dessous, présente toutes les entailles du fer comme des marques du dessin [...] Et voilà le travail que, parce qu'il est griffé avec le fer, les peintres ont appelé sgraffite »). Sur la façade du Palazzo Mattei, à laquelle travaille Taddeo (dessin n° 19, **Annexe V. 17, p. 118**), Federico a figuré les dessins esquissés à l'aide d'un ponce et non encore « griffés ».

¹¹²⁷ VASARI 1568a, p. 198 (« Et parce qu'il y avait à Rome un grand nombre [d'artistes] qui, en compétence, en expérience et en renom, maniant leurs couleurs avec plus de brillance et de vivacité, étaient plus dignes et plus en vue, il leur [à Polidoro et Maturino] vint à l'esprit, Baldassarre de Sienne ayant exécuté quelques façades de maisons en clair-obscur, d'imiter cette démarche et de s'y appliquer sans plus tarder »).

enjoliver les façades de leurs demeures¹¹²⁸ de l'illusion de reliefs sculptés de marbre ou de bronze évoquant des motifs antiques¹¹²⁹, des épisodes mythologiques¹¹³⁰, des événements du passé¹¹³¹, les hauts faits d'hommes illustres et vertueux¹¹³².

Le recours aux techniques monochromes ou bichromes permettait non seulement de créer l'illusion de relief de la sculpture antique, mais aussi de faire référence aux techniques des peintres antiques, telles que Pline les a exposées : le premier état fut de tracer les contours de l'ombre d'un homme¹¹³³, le second état, appelé monochrome¹¹³⁴, fut d'employer une seule couleur pour jeter des lignes à l'intérieur du contour¹¹³⁵, procédé pratiqué par Zeuxis qui peignit des monochromes en blanc¹¹³⁶. Cette économie de moyens a la faveur de Pline qui évoque « l'antiquité » avec nostalgie¹¹³⁷ en déplorant l'abondance inutile de couleurs, et souligne que les chefs-d'œuvre ont été exécutés au moyen de quatre d'entre elles seulement :

Qua contemplatione tot colorum tanta varietate subit antiquitatem mirari. Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere [...], Apelles, Echion, Melanthius, Nichomachus, clarissimi pictores, quum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus. Nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum, et draconum, et elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est. Omnia ergo

¹¹²⁸ G. Vasari mentionne aussi quelques édifices à vocation religieuse, ornés d'épisodes néotestamentaires : les vertus théologales, dont la Foi (*ibid.* p. 198), l'histoire de saint Pierre sur la façade de Saint-Pierre-aux-Liens, l'histoire de sainte Marie-Madeleine (*ibid.* p. 199).

¹¹²⁹ Par exemple une frise de monstres marins (*ibid.* p. 198), une frise d'enfants imitant le bronze, des grotesques, des têtes d'empereurs (*ibid.* p. 199), des vases d'or et des casques étrusques (*ibid.* p. 200).

¹¹³⁰ La fontaine du Parnasse (*ibid.* p. 199), l'histoire de Niobé (*ibid.* p. 200).

¹¹³¹ Par exemple : Romulus avec la charrue, survolé par des vautours, La mort de Tarpéïa, Le rapt des Sabines (*ibid.* p. 198), La vestale Tuccia transportant l'eau du Tibre dans un tamis, Romulus et Rémus nourris par la Louve, Les fêtes des Saturnales (*ibid.* p. 199).

¹¹³² Par exemple : Mucius Scaevola devant Porsenna, Horatius Cocles défendant le pont Sublicius (*ibid.* p. 198), Le triomphe d'Aemilius Paulus Macedonicus, Marcus Furius Camillus et Brennus, Cloelia traversant le Tibre (*ibid.* p. 199-200).

¹¹³³ Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 5, 1 : *umbra hominis lineis circumducta*.

¹¹³⁴ *Ibid.* : *secundam singulis coloribus, et monochromaton dictam*.

¹¹³⁵ *Ibid.* XXXV, 5, 2 : *Primi exercuere Ardices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, jam tamen spargentes lineas intus* (« Les premiers à s'adonner [au monochrome], Ardicès de Corinthe et Téléphane de Sicyone, sans encore utiliser aucune couleur, jetèrent des lignes à l'intérieur [du contour] »).

¹¹³⁶ *Ibid.* XXXV, 36, 4 : *[Zeuxis] pinxit et monochromata ex albo* (« Il [Zeuxis] peignit aussi des monochromes en blanc »).

¹¹³⁷ L'auteur latin qualifie même l'art de son temps de « moribond » : *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis* (« En voilà assez sur la dignité d'un art moribond ») (*ibid.* XXXV, 11, 1).

*meliora tunc fuere, quum minor copia. Ita est, quoniam [...]rerum, non animi pretiis excubatur*¹¹³⁸.

À la lecture de Pline, il apparaît que le style pictural du monochrome ou du bichrome s'avérait particulièrement pertinent pour représenter des événements appartenant à la mythologie et à l'histoire de la Rome antique¹¹³⁹.

V. 3. 2 Première occurrence dans la série de vestiges antiques comme modèles (Pl. 33, dessin n° 12).

Dans ce dessin qui introduit le nouvel épisode de la vie de Taddeo après sa période de servitude chez les Calabrese, le jeune artiste est au premier plan, assis dans une loggia largement ouverte sur l'extérieur et facilement accessible ; plume et encrier à la main, support rigide et feuille de dessin sur les genoux, Taddeo s'applique à dessiner des éléments de la collection d'antiques qui orne ce lieu : un chapiteau ionique soutenant un bas-relief, peut-être une façade de sarcophage, sur lequel est dressé un torse d'homme semblable à celui qui, placé tout droit sur une base votive, figure dans un dessin de Martin van Heemskerck intitulé *Cour de la Casa Maffei*¹¹⁴⁰. Taddeo, qui tient un encrier dans la main gauche, est en train de dessiner à la plume le bas-relief orné de figures dont les silhouettes sont visibles sur sa feuille de dessin. Le personnage principal, un homme debout, en nudité héroïque, au contrapposto prononcé, en appui sur son coude droit posé sur un étau, évoque le *Satyre au repos* du Capitole (FIG. 199). La décision d'étudier en

¹¹³⁸ Pline XXXV, 31-32 (« À la vue d'une telle variété de tant de couleurs, on se prend à admirer l'antiquité. C'est avec quatre couleurs seulement qu'Apelle, Échion, Mélanthius, Nicomaque, peintres les plus illustres, ont exécuté les œuvres immortelles bien connues, et pourtant chacun de leurs tableaux atteignit la valeur des trésors de villes fortifiées. Aujourd'hui, alors que la pourpre s'étale sur les murailles, et que l'Inde apporte le limon de ses fleuves, et le sang de ses dragons et de ses éléphants, la peinture ne fait rien de noble. Ainsi tout était mieux à cette époque-là, alors que les ressources étaient moindres. Il en est ainsi puisqu'on est attentif à la valeur des choses, non à celle de l'esprit »).

¹¹³⁹ Voir à ce sujet Matilde Bert (BERT 2011, p. 98 et 102), qui cite l'éloge que fit Érasme d'Albert Dürer : *In monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit* (« Que n'exprime-t-il pas en monochromes, c'est-à-dire en lignes noires »).

¹¹⁴⁰ Martin van Heemskerck, *Cour de la Casa Maffei avec des sculptures*, 1532-1536, plume et encre brune, lavis, 12,7 × 20,6 cm, Album I, 79 D 2, fol. 3 v, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen. Ulysse Aldrovandi y signale trois bustes dépourvus de tête (*In Casa del Reverend. Maphei, presso la Ciambella [...] vi sono tre busti senza capo*) (MAURO 1556, p. 241). Le dessin de Martin van Heemskerck est proposé en annexe, **Annexe V. 10, p. 110**.

détail ce bas-relief est une illustration à la fois de l'attrance qu'éprouve le jeune garçon pour les façades peintes, où sont représentés des personnages sculpturaux en pied et des frises isocéphales, et aussi de la démarche de l'artiste qui sait qu'il doit s'entraîner et constituer tout un répertoire de motifs susceptibles de documenter ses inventions à venir.



FIG. 199 : *Satyre au repos*, d'après un original de Praxitèle.
(Rome, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo Sala del Gladiatore).

En un raccourci efficace, Federico propose dans le dessin n°12, les objets antiques auxquels s'intéresse Taddeo pour avancer son apprentissage : un chapiteau ionique soutenant une cuve de sarcophage dont la façade est ornée d'un bas-relief, et un torse d'homme dépourvu de tête, de bras et de jambes, dressé sur la cuve. Ces trois éléments différents ne sont pas posés là par hasard, mais donnent des indications sur les projets de l'artiste : les fragments architectoniques sont nécessaires pour étayer les figures, scander les frises, suggérer un décor ; les statues en ronde bosse permettent à l'artiste de parfaire ses connaissances en anatomie et en morphologie ; les bas-reliefs enseignent le

mouvement, le placement des personnages, et la façon de raconter une histoire. Taddeo a bien observé que la maîtrise de ces différents éléments est indispensable pour émuler Polidoro et Maturino.

La leçon des antiques continue au deuxième plan de ce dessin n° 12, où Taddeo, représenté au travail devant une façade décorée, est en capacité d'apprécier l'art déployé par Polidoro et Maturino pour concevoir des créations entièrement nouvelles, à partir de la connaissance qu'ils avaient des antiques. La façade en question est probablement celle du Collegio Teologico¹¹⁴¹, dont G. Vasari mentionne la réalisation par Polidoro da Caravaggio et Maturino : *Fecero su la piazza di Capranica per andare in Colonna, una facciata con le Virtù teologiche e un fregio sotto le finestre, con bellissima invenzione [...]*¹¹⁴². La colonne cochlide qui s'élève au-dessus des toits serait donc celle de Marc-Aurèle, toute proche du Collegio, comme l'indique G. Vasari. Le personnage dessiné entre la fenêtre et la porte d'entrée au rez-de-chaussée, est l'une des trois vertus théologiques, probablement *La Foi* car elle tient à la main un objet qui semble être un ostensor, figure idoine pour orner l'entrée d'un séminaire, mais aussi un rappel du premier dessin qui ouvre la série (proposé en annexe, **Annexe V. 11, p. 111**), dans lequel l'emblème de la famille Zuccari est accosté des représentations allégoriques de la Foi et de l'Espérance, soutiens du jeune artiste dans son entreprise et les moments difficiles auxquels il dut faire face.

Pour la première fois dans la série, Federico montre un adulte, portant longue cape et béret, qui a pris le temps de s'arrêter et de s'intéresser au travail du jeune garçon ; debout à côté de l'artiste, l'homme¹¹⁴³ a en main le dessin qui retient son attention, et semble formuler des appréciations positives, peut-être des conseils et des encouragements.

L'association dans ce même dessin n° 12 (Pl. 33), des antiques et de la façade décorée, pris pour modèles, résume l'autoformation à laquelle le jeune artiste a pu avoir

¹¹⁴¹ Pour cette identification, voir ACIDINI-LUCHINAT 1998, vol. I, p. 12.

¹¹⁴² VASARI 1568b, p. 458 (« Sur la place Capranica, pour aller à la Colonne, ils firent une façade avec la Vertu théologique et une frise sous les fenêtres, d'une très belle invention »). Le *Collegio Teologico* fut fondé par le cardinal de Fermo, Domenico Capranica, sur la place éponyme (Rione III Colonna). Il ne reste rien de la décoration de Polidoro et Maturino.

¹¹⁴³ C. Acidini-Luchinat est d'avis qu'il s'agit d'un collègue plus âgé, peut-être même Santagnolo. [...] *sottoponendo il proprio lavoro a un collega più anziano o forse al Santagnolo* (ACIDINI-LUCHINAT 1998, vol. I, p. 12) (« [...] soumettant son propre travail à un collègue plus âgé ou peut-être au Santagnolo [Francesco Nardini] »).

accès gratuitement et sans restriction. La simultanéité – apparente – des deux actions donne à voir l’ardeur au travail de Taddeo qui ne s’accorde aucun moment de répit, et ne faiblit pas dans sa motivation. Federico ajoute une intention supplémentaire, celle de montrer son frère aîné marchant dans les pas de ses célèbres prédécesseurs, Polidoro da Caravaggio et Maturino qui, quelques vingt ans avant Taddeo, copièrent avec ardeur et profit les antiques, comme en rendit compte G. Vasari dans les *Vite* :

*[...] cominciarono si a studiare le cose dell’antichità di Roma, ch’eglino contraffaccendo le cose di marmo antiche, ne chiari e scuri loro, non resto vaso, statue, pili, stori ne cosa intera ò rotta, ch’eglino non disegnarono e di quella non si servissero.*¹¹⁴⁴

De plus, la première façade mentionnée par G. Vasari à la suite de ce paragraphe concernant les antiques, est justement celle du Collegio Teologico, édifice dessiné à l’arrière-plan par Federico, dans le but d’établir un parallèle incontestable entre son frère aîné et Polidoro, artiste reconnu et admiré. L’étude des antiques est présentée comme une leçon et une expérience incontournables, pour se préparer à la création et à la réalisation d’œuvres dignes d’éloges. Dans ce dessin, Federico concentre de façon efficiente trois éléments fondamentaux dans l’apprentissage de Taddeo : le modèle antique originel, brut, représenté ici par le buste et le chapiteau ionique ; le modèle antique (le bas-relief contenant une citation d’une œuvre antique célèbre (le *Satyre au repos* de Praxitèle ou sa copie en marbre) ; et le décor de la façade exécuté par Polidoro et Maturino, soutenu par des citations d’œuvres antiques étudiées par les deux créateurs, source d’admiration et d’inspiration pour Taddeo.

Le partage de la semaine de Taddeo, tel que mentionné par G. Vasari, en temps consacré aux tâches rapportant de quoi vivre et temps dédié au dessin, est proche de ce que relate Benvenuto Cellini¹¹⁴⁵ à propos de son premier séjour à Rome¹¹⁴⁶, lorsqu’il eut son premier salaire en poche : *m’andavo studiando intorno alle cose antiche, insino a tanto che i dinari mi mancarono, che mi convenne tornare a bottega a guadagnarmi il*

¹¹⁴⁴ VASARI 1568b, p. 457-458 (« [...] ils se mirent à étudier les vestiges de l’antiquité de Rome, ils copiaient les objets de marbre antique en clair-obscur, et il ne resta pas un seul vase, statue, pilier, bas-relief historié, aucun objet entier ou brisé qu’ils n’aient copié et qu’ils n’aient utilisé »).

¹¹⁴⁵ Benvenuto Cellini (1500-1571) écrivit son autobiographie en 1559.

¹¹⁴⁶ Benvenuto avait alors dix-neuf ans, « comme le siècle » (CELLINI, édité par Carpani 1806, p. 36).

*vitto con lavorare*¹¹⁴⁷. Perino del Vaga (Florence 1501-Rome 1547), comme le rapporte G. Vasari, avait dû lui-aussi faire face aux mêmes conditions misérables que Taddeo eut à subir quelques années plus tard :

*Fece adunque proponimento di dividere il tempo, la metà della settimana lavorando a giornate : & il restante attendendo al disegno. Aggiugnendo a questo ultimo, tutti i giorni festivi, insieme con una gran parte delle notti, & rubando al tempo il tempo, per divenire famoso, & fuggir dalle mani d'altrui, piu che gli fusse possibile.*¹¹⁴⁸

Dans la représentation de Taddeo au travail, au premier plan du dessin n° 12, (Pl. 33), Federico a pris soin de montrer d'abord que son frère a grandi : le garçon poupin et potelé du début est devenu svelte, mais sans doute aussi amaigri par les privations. Federico donne à voir également que, malgré la grande gêne dans laquelle il se trouve, Taddeo ne laisse rien déceler de son dénuement, mais conserve respectabilité et dignité. Assis au travail devant les antiques rassemblés dans cette loggia non identifiée, le jeune artiste est concentré sur sa tâche, et apparaît tendu et stressé par l'objectif qu'il s'est fixé, celui de rattraper le temps perdu chez Calabrese. Pour réussir, il ne s'accorde aucune détente comme l'indiquent son visage amaigri et les cernes qu'il a sous les yeux. Le dessin suivant (n° 13, proposé en annexe, **Annexe V. 12a, p. 112**), illustre les excès auxquels le mène ce désir brûlant d'apprendre à marche forcée, au détriment de sa santé :

*Desio d'imparar lo va addvcendo
Su l'aggiaciate pietre, ch'à se stessso
Fvra molt'anni non se n'accorgendo*¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37-38 (« J'allai étudier tous les vestiges antiques alentour, jusqu'au moment où les deniers manquèrent, ce qui m'obligea à retourner à l'atelier pour gagner ma vie en travaillant »). Pendant son séjour à Pise, alors qu'il avait dix-sept ans, quand son travail à l'atelier lui en laissait le temps, Cellini allait étudier les antiques au Campo Santo et en d'autres lieux de cette ville : *Standomi in Pisa andai a vedere il Campo Santo, e quivi, trovai molte anticaglie, cioè cassoni di marmo, e in molti altri luoghi di Pisa vidi molt'altre cose antiche, intorno alle quali tutti i giorni che m'avanzavano del mio lavoro della bottega assiduamente m'affaticavo* (*ibid.*, p. 27) (« Séjournant à Pise, j'allai voir le Campo Santo, et là, je trouvai un grand nombre d'antiques, c'est-à-dire des coffres de marbre, et je vis dans de nombreux autres lieux de Pise, beaucoup d'autres choses antiques, près desquelles, tous les jours où je m'avançais dans mon travail de l'atelier, je m'employais avec assiduité »).

¹¹⁴⁸ VASARI 1568a, p. 351 (« Il résolut de partager son temps, travaillant à la journée la moitié de la semaine et consacrant le reste du temps au dessin. Ajoutant à cela tous les jours de fête, ainsi qu'une grande partie des nuits, volant le temps au temps, pour devenir célèbre et se libérer des mains d'autrui, autant que faire se pouvait »).

¹¹⁴⁹ Federico Zuccaro, tercet du dessin n° 13 (« Le désir d'apprendre le conduit / sur la pierre glaciale qui lui / soustrait de nombreuses années sans qu'il s'en rende compte »). On note ici l'allusion à la mort prématurée de Taddeo à l'âge de trente-sept ans, comme Raphaël.

V. 3. 3. L'épuisement au travail de Taddeo et son retour à la maison familiale.

Dans le dessin n° 13, Taddeo est représenté au travail dans l'encadrement de la baie centrale de la *Loge de Psyché*¹¹⁵⁰, située au rez-de-chaussée de la résidence romaine d'Agostino Chigi (Sienne 1466-Rome 1520). Il copie l'œuvre célèbre de Raphaël qui attira en ce lieu, dès sa création, nombre d'artistes comme en témoigne Benvenuto Cellini :

*In questo tempo io andavo quando a disegnare in Capella di Michelagnolo, e quando alla casa di Agostino Chigi sanese, nella qual casa erano molte opere bellissime di pittura di mano dell'eccellentissimo pittore Raffaello da Urbino : e questo si era il giorno della festa, perché detta casa abitava Messer Gismondo Chigi fratello del detto Messer Agostino. Avevano molta boria quando vedevano de' giovani mia pari che andavano a imperare dentro alla casa loro.*¹¹⁵¹

Le chef-d'œuvre de Raphaël était une raison suffisante pour représenter Taddeo au travail dans cette loggia, cependant Federico avait certainement l'intention supplémentaire de suggérer que son frère ne se limitait pas à copier les belles formes qu'il avait sous les yeux, mais qu'il ne manquait pas d'en étudier la signification. Les fresques de cette loggia illustrent les épisodes du mythe antique¹¹⁵² selon lequel Éros s'éprit de Psyché, mortelle si belle qu'on commença à lui vouer un culte, ce qui ne manqua pas de courroucer Vénus, dont la jalousie implacable affligea de mille maux les deux amants. Mais tout finit bien et Psyché devint immortelle, comme le rappelle le banquet des dieux

¹¹⁵⁰ Cette loggia s'ouvre sur le jardin de la villa par cinq grandes baies (maintenant vitrées) ; dans un écoinçon au-dessus de Taddeo, on peut identifier à droite Jupiter et Cupidon (la fresque de Raphaël et le dessin de Federico sont proposés en annexe, **Annexe V. 12b, p. 113**). Quant au putto cascadeur et à la femme nue, ils correspondent aux figures qui jouxtent Jupiter et Vénus (pendant de Jupiter et Cupidon) sur une autre section de l'œuvre. Julian Brooks note que, de façon inexplicable, Federico a fait figurer le blason des Médicis qui n'ont jamais possédé cette villa ; le blason des Chigi porte un mont à six coupeaux, sommé d'une étoile à huit rais (BROOKS 2007a, p. 32, Cat. n° 13).

¹¹⁵¹ CELLINI, édité par Carpani 1806, p. 52-53 (« En ce temps-là j'allais dessiner tantôt à la chapelle de Michel-Ange, tantôt dans la demeure du Siennois Agostino Chigi, dans laquelle se trouvaient de nombreuses œuvres splendides peintes de la main de l'excellent peintre Raphaël d'Urbino ; cela si c'était jour de fête car dans cette demeure résidait Monsieur Gismondo Chigi frère de Monsieur Agostino. Ils éprouvaient beaucoup de vanité quand ils voyaient des jeunes comme moi venir étudier dans leur demeure »). Agostino Chigi, banquier et trésorier de la Curie, avait fait construire cette demeure en 1505-1506 par le Siennois Baldassare Peruzzi. La *Loge de Psyché* fut exécutée en 1516-1518 par Raphaël (FERRIGNO 2013, p. 221-223). Le cardinal Alexandre Farnese acquit cette villa vers 1580, d'où son nom actuel de Farnesina pour la distinguer du Palazzo Farnese qui se trouve en face, sur la rive gauche du Tibre.

¹¹⁵² Voir APULÉE, *Les Métamorphoses*, livres IV-VI.

auquel elle est conviée, événement qui figure au plafond de la loggia. Agostino Chigi, le richissime banquier propriétaire de la demeure¹¹⁵³, en choisissant ce programme décoratif, avait pu trouver une analogie entre ce mythe et sa situation personnelle, lui qui avait dû surmonter de nombreux obstacles avant d'épouser sa Psyché, la belle Vénitienne sans fortune qu'il aimait¹¹⁵⁴. La première lecture possible du mythe serait donc un encouragement à persévérer malgré les vicissitudes afin d'atteindre l'objet de son désir, comme le faisait Taddeo dont la persévérance devait mener au succès. Une interprétation plus symbolique, inspirée de la philosophie néoplatonicienne, associe les épreuves rencontrées par Psyché (l'âme) à un parcours initiatique menant à une métamorphose et augure bien de la transformation de Taddeo en artiste complet, dessinateur hors pair capable de saisir la signification profonde des mythes et créations antiques.

Dans la Loggia de Psyché, Taddeo continuait son travail une fois la nuit tombée, à la lueur de la lune comme lorsqu'il était chez Calabrese¹¹⁵⁵ ; l'adolescent restait assis sur le sol dallé de ce lieu largement ouvert sur l'extérieur, particulièrement humide car à proximité immédiate du Tibre. Il dessinait jusqu'à n'en plus pouvoir de fatigue et somnait dans le sommeil, appuyé contre un pilier, son carton à dessin toujours sur les genoux. G. Vasari précise qu'il n'avait pas d'autre endroit pour dormir, trop pauvre qu'il était pour se trouver un logis. Tant de privations, de labeur, de conditions de vie épuisantes et misérables eurent raison de la santé du jeune artiste :

*I quali disagi gli guastorno in parte la complessione, e se non l'avesse la giovinezza aiutato, l'arebbono ucciso del tutto. Con tutto ciò amalandosi [...] se ne tornò a Sant'Agnolo a casa il padre, per non finire la vita in tanta miseria, quanta quella era in che si trovava.*¹¹⁵⁶

L'apostille de Federico à la suite de ce passage, donne des détails sur un événement troublant, dont G. Vasari ne dit mot, qui advint à Taddeo sur le chemin du retour à

¹¹⁵³ Dans sa demeure splendide, Agostino Chigi, mécène et humaniste, recevait artistes, poètes, princes, cardinaux et le pape lui-même ; des poèmes d'auteurs anciens étaient lus, on dissertait de philosophie et d'astrologie (voir GERLINI 1949, p. 4).

¹¹⁵⁴ Voir à ce sujet FERRIGNO 2013, p. 221-238. L'auteur indique que Francesca Ordeaschi dont Agostino Chigi s'éprit en 1511, était la fille d'un épicier.

¹¹⁵⁵ Le dessin n° 9 est proposé en annexe, **Annexe V. 13, p. 114.**

¹¹⁵⁶ VASARI, édité par Milanese 1881, vol. VII, p. 76 (« Ces privations lui altèrent en partie la santé, et si sa jeunesse ne l'avait soutenu, elles l'auraient tué pour de bon. Rendu malade par tout cela [...] il s'en retourna à Sant'Agnolo, dans la maison paternelle, afin de ne pas finir ses jours dans la profonde misère qui était la sienne »).

Sant'Angelo in Vado, événement qui est illustré dans le dessin n° 14 de la série. Exténué par la marche et tourmenté par la fièvre, Taddeo s'endormit sur la berge d'une rivière en attendant le passeur, et se vit en rêve en train de dessiner prenant pour modèle une façade décorée¹¹⁵⁷. Au réveil, il fut victime d'une hallucination qui lui fit prendre les pierres de la rive pour des fragments de cette façade décorée ; il remplit son sac des pierres qui lui paraissaient les meilleures et les plus belles, et ainsi chargé partit pour Sant'Angelo ; là, il les recommanda tout particulièrement à sa mère qui dut penser que son fils avait définitivement perdu la raison¹¹⁵⁸.

L'emprise persistante de cette délusion, qui ne cessa que lorsqu'il fut guéri, fut la conséquence du travail frénétique amené par le désir obsessionnel de s'approprier le plus grand nombre possible de modèles. Dans son ouvrage *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), Romano Alberti¹¹⁵⁹ détaille la survenue de la mélancolie qui afflige les peintres (et quasiment tous les gens talentueux)¹¹⁶⁰. Loin d'être une imperfection, cette propension est considérée comme un argument supplémentaire pour affirmer que les peintres pratiquent un art libéral :

[...] li Pittore divengono malencolici, perche volendo loro imitare bisogna, che ritenghino li fantasmati fissi nell' Intelletto : accio dipoi li esprimeno in quel modo, che prima li havean visti in presentia : Et questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercitio ; per il che talmente tengono la mente astratta & separata dalla materia, che consegutamente ne vien la Malencolia ¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁷ La représentation graphique du rêve est proposée en annexe, **Annexe V. 14, p. 115**. C. Acidini Luchinat suggère qu'il pourrait s'agir de la demeure construite par Bartolomeo Ammanati (Settignano 1511-Florence 1592), via della Maschera d'Oro, à Rome, Rione V Ponte, pour la famille Alveri ; le décor serait l'œuvre de Jacopo Ripanda (ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. I, p. 12).

¹¹⁵⁸ À propos de la maladie qui afflige Taddeo, voir l'analyse que fait Jérémie Koering de cette « mélancolie maligne » (KOERING 2012, p. 149-150).

¹¹⁵⁹ Romano Alberti, peintre et écrivain contemporain de Federico Zuccaro, devint secrétaire de l'Academia di S. Luca à Rome, en 1593.

¹¹⁶⁰ *Quasi tutti gl'ingegnosi* (ALBERTI 1585, p. 17). C'est ce qu'écrit M. Ficini, qui cite Aristote : « Tous les hommes dit-il [Aristote] qui ont été excellents en quelque faculté ont été mélancoliques ».

¹¹⁶¹ *Ibidem* : (« [...] les Peintres deviennent mélancoliques, parce qu'ils veulent imiter des œuvres dont ils retiennent les images en permanence dans leur esprit, afin de les représenter ultérieurement telles qu'ils les ont vues devant eux : et cela non pas une fois seulement, mais continûment, ainsi le veut leur art : si bien qu'ils tiennent leur esprit tellement dans l'abstraction et séparé des choses matérielles, qu'en conséquence survient la Mélancolie [...] »). Cette citation est mentionnée par J. Koering (KOERING 2012, p. 149).

V. 4. Retour de Taddeo à Rome : modification de la nutrition et de l'innutrition

Le départ de Taddeo pour la maison paternelle pourrait être perçu comme un aveu d'échec, mais s'il y eut rupture, il n'y eut pas abandon puisqu'une fois guéri le jeune homme s'en revint à Rome. À la porte Flamine¹¹⁶², les personnages allégoriques qui lui firent alors escorte auguraient d'un séjour plus heureux que le précédent, où *Privation*, *Servitude* et *Labeur* l'avaient accueilli, et chargé d'un joug, alors qu'ici, les seuls outils représentés sont ceux tenus par le *Dessin*, règle, équerre, compas, crayon et pinceau, indispensables à l'artiste¹¹⁶³ :

*Disegno Gratia, é Spirto sv la porta
Il giovane Taddeo trova tornando ;
Ò felice colvi ch'ha si gran scorta.*¹¹⁶⁴

Federico a renseigné ce nouvel épisode avant le succès final, par deux dessins seulement, l'un consacré au modèle antique (Pl. 34, dessin n° 17), l'autre montrant Taddeo dans la chapelle Sixtine, devant *Le Jugement Dernier* de Michel-Ange (dessin n° 18, **Annexe V. 16, p. 117**).

V. 4. 1. « Il faut que les studieux des lettres ayent pour le moins autant de soin et d'egard à leur cerveau, leur cœur, leur foye, & leur estomach [...] » (Marsile Ficin)¹¹⁶⁵

¹¹⁶² Voir dessin n° 16, **Annexe V. 15, p. 116**. J. Brooks identifie le lieu grâce aux marches du perron de Santa Maria del Popolo, visibles en bas à gauche, et à l'arc qui enjambe la rue au plan intermédiaire et qu'il nomme « Arc de Marc Aurèle » (BROOKS 2008a, p. 33, cat. n° 16). Il pourrait s'agir de l'Arco di Portogallo, détruit en 1662. La partie supérieure de la colonne de Marc Aurèle est visible dans le lointain, du côté droit.

¹¹⁶³ Dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, *la squadra, il regolo, il compasso et l'archipendolo* sont les attributs de *Giuditio*, RIPA 1603, p. 105 (l'*editio princeps* de l'ouvrage date de 1593).

¹¹⁶⁴ Federico Zuccaro, tercet figurant sous le dessin n° 16 (« À la porte ce sont le *Dessin*, la *Grâce* et l'*Esprit* / que le jeune Taddeo trouva à son retour ; / qu'il est heureux celui qui a une aussi noble escorte »).

¹¹⁶⁵ FICIN, traduit par Le Fèvre de La Boderie 1581, chapitre 2, p. 2.

*Taddeo finalmente guarito, e tornato a Roma, si rimesse a' suoi soliti studi (ma con aversi più cura, che per l'addietro fatto non aveva) [...]*¹¹⁶⁶. Taddeo reprit donc son autoformation habituelle mais, comme l'indique G. Vasari, il ne retomba pas dans les mêmes travers et prit davantage soin de lui. Dans les dessins n° 17 (Pl. 34) et n° 18 (proposé en annexe, **Annexe V. 16, p. 117**), un repas, certes plutôt spartiate (FIG. 200), est posé à côté de l'artiste au travail, alors que dans toute la première partie des *Années d'apprentissage à Rome de Taddeo*, la nourriture est absente – ou hors d'atteinte, comme chez Calabrese (dessin n° 7, **Annexe V. 8a, p. 105**).

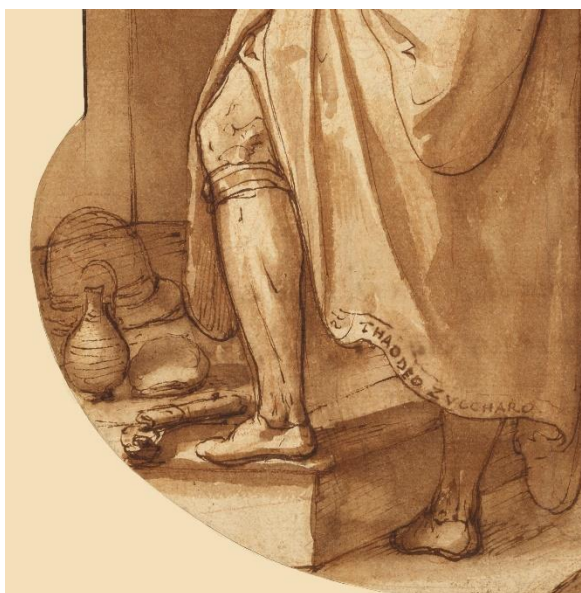


FIG. 200 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 18 (détail), c. 1595. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

La présence de ce repas frugal constitué d'une petite miche de pain et d'un peu de vin dans un flacon paillé¹¹⁶⁷, n'est pas anecdotique mais essentielle dans la rhétorique de l'exposé de Federico. L'importance du foie et de l'estomac, donc de la nourriture, pour

¹¹⁶⁶ VASARI, édité par Milanese 1881, vol. VII, p. 76 (« Enfin guéri et de retour à Rome, il se remit à ses études habituelles (mais en ayant davantage soin de lui qu'il n'en avait eu auparavant) »).

¹¹⁶⁷ La dimension eucharistique de cette nourriture semble ténue, mais paraît pertinente puisque ce sont les allégories de la *Foi* et de l'*Espérance*, deux des trois vertus théologiques (dessin n° 1, proposé en annexe, **Annexe V. 11, p. 111**), de part et d'autre de l'emblème des Zuccari, qui ouvrent la série. D'autre part, le lieu lui-même, la chapelle Sixtine, peut conforter cette allusion eucharistique.

« conserver & entretenir la santé des studieux ou de ceux qui travaillent aux lettres »¹¹⁶⁸ est une évidence argumentée par Marsile Ficin (1433-1499) dans *De triplici vita*, et toujours actuelle en cette fin du XVI^e siècle :

Premierement autant que les coureurs ont soin des jambes, les lutteurs et jouteurs des bras, les musiciens de la voix, il faut que les studieux des lettres ayent pour le moins autant de soin et d'egard à leur cerveau, leur cœur, leur foye, & leur estomach [...] ¹¹⁶⁹.

Plus loin, M. Ficin constate que les hommes studieux « autant qu'ils sont oiseux du reste du corps, autant sont-ils embesongnez du cerveau et de l'entendement »¹¹⁷⁰, avec pour résultat la survenue de la mélancolie. Dans les conseils diététiques prodigués ensuite, l'auteur accorde une place particulière au vin :

Or n'y a-il rien meilleur [...] qu'un vin clair pur, leger, doux, odoreux fort propre pour engendrer des esprits plus clairs & luisans que les autres. Car comme veulent Platon & Aristote, par ce vin l'humeur noire s'amollit s'adoucit & s'éclaircit [...] ¹¹⁷¹.

Placés à côté de l'outil à la fois plumier et encrier, objet repéré à plusieurs reprises chez les artistes¹¹⁷², le pain et le vin figurent la nourriture indispensable au corps, comme le plumier symbolise l'innutrition essentielle à l'activité artistique du jeune homme. Cette fonction nourricière du dessin est soulignée par Federico dans son ouvrage *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, quand il écrit *Il Disegno perfetto artificiale [...] col quale la professione nostra in particolare di pittura si nudrisce, e perfeziona [...] ; poichè questo è il vero latte, nodrimento, e sostanza singolare di queste professioni [...] ¹¹⁷³*. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de nourriture matérielle ou immatérielle, il convient pour Taddeo d'éviter les excès précédents : privation et saturation¹¹⁷⁴. Dans le dessin n° 18 (proposé en annexe, **Annexe V. 16, p. 117**), Taddeo debout, au travail devant le *Jugement Dernier* de Michel-Ange qu'il copie à l'encre, occupe la moitié de l'image, l'autre partie

¹¹⁶⁸ FICIN, traduit par Le Fèvre de La Boderie 1581, chapitre 2, p. 2. Dans sa préface, le traducteur observe que Marsile Ficin ajoute à l'expérience « la science aqoise & recueillie des bons auteurs de la venerable antiquité » (*ibid.* n. p.).

¹¹⁶⁹ *Ibid.* chapitre 2, p. 2.

¹¹⁷⁰ *Ibid.* chapitre 3, p. 3-4.

¹¹⁷¹ *Ibid.* chapitre 10, p. 19.

¹¹⁷² Mentionné dans les mains de Vermeyen (chapitre I, FIG. 12, p. 51), de Martin van Heemskerck (chapitre III, FIG. 72, p. 181) et de Béatrizet (chapitre IV, FIG. 158, p. 306).

¹¹⁷³ ZUCCARO 1768, p. 79 (« Le dessin d'art parfait par lequel notre profession de peintre en particulier se nourrit et se perfectionne [...] ; car il est véritablement le lait, le nutriment, et l'aliment particulier de ces professions »). Ce passage est mentionné par J. Koering (KOERING 2012, p. 152).

¹¹⁷⁴ M. Ficin ajoute à propos du vin : « Mais tout autant que son usage proffite aux esprits et à l'entendement, autant l'abusage en nuit » (*ibidem*).

étant dévolue à son modèle. Élégamment vêtu et coiffé, le jeune homme arbore un ample manteau dont l'ourlet est souligné d'une ganse brodée des lettres THADDEO ZUCCHARO. Ce détail n'est pas nouveau, puisque Federico l'utilise depuis le début de la série pour identifier son frère¹¹⁷⁵, mais ici, la belle prestance de l'artiste qui confronte avec assurance son modèle prestigieux, évoque inévitablement Zeuxis et son nom brodé en lettres d'or sur son manteau¹¹⁷⁶. Par ce rapprochement, Federico met en exergue l'excellence de Taddeo et revendique une filiation avec les plus illustres artistes de l'Antiquité.

La fièvre qui accabla Taddeo et lui fit quitter momentanément Rome, eut en somme un effet cathartique puisqu'il fut en mesure de prendre un nouveau départ qui, cette fois, le mena à la réussite en peu de temps, puisqu'âgé de dix-huit ans à peine il décora la façade du Palazzo Mattei (dessin n° 19 de la série, proposé en annexe, **Annexe V. 17, p. 118**), œuvre pour laquelle il fut *sommamente lodato*¹¹⁷⁷ par tous les peintres célèbres que comptait Rome¹¹⁷⁸. Le séjour dans la maison familiale permit à Taddeo de se rétablir physiquement, mais aussi d'évaluer et de reconsidérer les modalités de l'autoformation qu'il venait de s'imposer et qui l'avaient conduit à l'épuisement. Le chemin parcouru depuis son arrivée à Rome n'était pas négligeable : sa fortitude, sa *virtu* (dessins n° 4 et n° 8), face aux conditions adverses, sa détermination à réussir dans cette voie, tout cela avait conforté sa vocation, et le travail fourni n'avait pas été vain. Pour la première fois depuis des mois, il se trouvait en présence de deux adultes aimants et attentifs, qui avaient ses intérêts à cœur, alors qu'à Rome, les trois personnages auxquels il avait eu affaire, tels que présentés par Federico – Il Santagnolo et les époux Calabrese

¹¹⁷⁵ Il n'y a que dans les dessins n° 12 et n° 13 que le nom de Taddeo n'est pas inscrit. Le nom de Federico figure également lors des deux scènes situées à Sant' Angelo in Vado (dessins n° 2 et n° 15).

¹¹⁷⁶ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 3 : *Opes quoque tantas acquisivit, ut in ostentatione earum, Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentavit* (« Il [Zeuxis] acquit aussi tant de richesses, qu'en les montrant avec ostentation, il parada à Olympie, son nom tissé en lettres d'or brochées sur ses manteaux »).

¹¹⁷⁷ VASARI, édité par MILANESI 1881, p. 78, et p. 76, note 1 pour l'apostille de Federico (« grandement loué »).

¹¹⁷⁸ L'admiration de la communauté artistique de Rome est figurée dans le dessin n° 19 (**Annexe V. 17, p. 118**), par la présence des peintres les plus célèbres dont les noms sont inscrits sur ou sous eux. De gauche à droite : [G]erolimo [S]ermoneta, Daniel da Volterra, MICHELANGELO B. ROTA et Urbino, Giorgio Vasari, Francesco Salviati (voir à ce sujet BROOKS 2007a, p. 34, cat. n° 19. On peut remarquer la présence d'un jeune garçon, chargé de deux paniers de provisions, qui s'est arrêté pour admirer le travail en cours, réplique exacte de Taddeo qui s'attardait devant une façade de Polidoro (dessin n° 8, FIG. 197).

(dessins n° 5, n° 7, n° 8 et n° 10) – étaient des figures négatives, égoïstes et méprisables¹¹⁷⁹. Ottaviano Zuccaro, le père, avait, comme l’indique Federico dans une apostille, *nella sua gioventù studiando in Firenze la maniera di Andrea del Sarto con assai bona grazia*¹¹⁸⁰ ; il était donc en mesure de partager son expérience avec son fils, d’examiner ses dessins, de lui donner des conseils et d’émettre des suggestions pour poser des limites raisonnables au « grand désir »¹¹⁸¹ de vertu, de gloire, d’étude et d’art, qui animait Taddeo.

V. 4. 2. Deuxième occurrence du modèle antique dans la série (dessin n° 17, Pl. 34).

La comparaison entre les deux dessins montrant le jeune artiste au travail devant des antiques, souligne la différence de comportement avant et après la maladie. Alors que le format oblong du dessin n° 12 (Pl. 33) crée un effet contraint qui accentue la tension perceptible d’un artiste sous pression, le format horizontal du dessin n° 17 (Pl. 34) donne à voir un dessinateur à son aise dont l’objectif n’est plus d’accumuler les croquis, mais de mieux tirer parti de ses modèles, choisis avec discernement, par une étude approfondie, comme l’indique Federico dans le tercet explicatif :

*Ecco qui, o Giudizio, osservando
Va de l’antico, e Polidoro il fare
E l’opre insiem di Rafael studiando.*¹¹⁸²

L’emploi du mot *Giudizio* fait directement référence au précepte de Quintilien à propos de l’imitation : *Quapropter exactissimo iudicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia*¹¹⁸³, car, prévient l’auteur latin « [...] l’imitation nuira à nos progrès si elle n’est accompagnée de beaucoup de précaution et de discernement »¹¹⁸⁴. Plus de quinze siècles plus tard, en 1587, Giovanni Battista Armenini (Faenza 1530-Faenza 1609), dans son traité *De’ veri precetti della pittura*, formulera une opinion

¹¹⁷⁹ La réussite éclatante de Taddeo ne devra rien à la vieille pratique de l’apprentissage dans l’atelier d’un maître, pratique critiquée par Federico partisan des « académies ».

¹¹⁸⁰ VASARI, édité par MILANESI 1881, vol. VII, p. 73, note 2 (« En sa jeunesse, il avait étudié à Florence la manière d’Andrea del Sarto avec beaucoup de bonne grâce »).

¹¹⁸¹ Le mot *desio* apparaît à quatre reprises dans les tercets. *Desio di virtu* (dessin n° 8), *desio di gloria* (dessin n° 10), *desio d’imparar* (dessin n° 13), *il gran desio* (dessin n° 18).

¹¹⁸² Federico Zuccaro, tercet, dessin n° 17 (« Regardez ici, ô Jugement, comme il observe les antiques et étudie le faire de Polidoro et pareillement l’œuvre de Raphaël »).

¹¹⁸³ QUINTILIEN, *De institutione oratoria* ; traduit par OUIZILLE, 1832, p. 79 (« Cette partie des études exige donc en tout l’attention la plus judicieuse »).

¹¹⁸⁴ *Ibid.* p. 75 : *nisi caute et cum iudicio apprehenditur nocet.*

voisine : *L'imitazione non è altro che una diligente e giudiziosa considerazione, che si usa per poter divenire col mezzo delle osservazioni simile agli altri eccellenti*¹¹⁸⁵. Alors que dans le dessin n° 12 (Pl. 33), la disposition des antiques se présente comme une superposition de pièces assez courantes, dans le dessin n° 17 (Pl. 34), Taddeo est au travail devant la collection d'antiques la plus emblématique de l'époque.

Installé dans la cour du Belvédère dont les statues les plus célèbres, *Le Laocoon*, *Le Nil*, *Le Tibre* et *L'Apollon*, ont été obligeamment déplacées et rassemblées, l'artiste bénéficie – pour la première fois dans la série – d'une vue panoramique de Rome, vue qui s'étend jusqu'au Panthéon et au-delà. Par là même est suggérée l'idée que Taddeo a maintenant réussi à apprivoiser la ville et domine son sujet, si bien qu'il est en mesure de sérier ses modèles. À l'arrière-plan, l'artiste est au travail au pied d'une colonne cochlide, peut-être l'aurélienne, qui est la plus proche de Saint-Pierre ; au fond à droite, au-dessus de la mention manuscrite *Le camere di Raffaello*, l'artiste, en équilibre précaire sur une mince corniche à proximité d'une fenêtre, essaye de copier ce qu'il peut entrevoir de la fresque décorant une des *Chambres*. Bien que le nom de Polidoro apparaisse dans le tercet accompagnant ce dessin, aucune façade peinte n'est représentée, comme si, le sujet ayant déjà été amplement traité par Taddeo, il importait de diversifier et de passer à d'autres modèles indispensables, tels que les antiques du Belvédère, les colonnes cochlides, les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange. C'est ce que recommande Giovan Battista Armenini : afin de posséder *una buona maniera* il est nécessaire d'avoir *un buonissimo giudizio, mediante un assiduo studio*¹¹⁸⁶, qui ne peuvent s'acquérir que par la connaissance et l'imitation des travaux des meilleurs artistes. B. Armenini cite entre autres, les antiques du Belvédère, les chevaux du Quirinal, le Marc Aurèle de bronze, ainsi que les hauts et bas-reliefs qui se trouvent sur les arcs et les deux colonnes, la Trajane et l'Antonine¹¹⁸⁷.

¹¹⁸⁵ ARMENINI 1587 édité par S. Ticozzi, p. 77 (« L'imitation n'est rien d'autre qu'une attention zélée et judicieuse, nécessaire pour pouvoir devenir, au moyen d'observations, semblable à ceux qui excellent »).

¹¹⁸⁶ ARMENINI édité par S. TICOZZI, 1587, p. 66.

¹¹⁸⁷ *Ibid.* p. 68-69 : *Il Laocoonte, l'Ercole, l'Apollon, il Torso grosso, la Cleopatra, la Venere, e il Nilo, con alcune altre pure de marmo, che tutte sono poste in Belvedere, nel palazzo papale sul Vaticano, [...] il Marco Aurelio di bronzo, ora posto sullo spazio di Campidoglio, così i giganti di monte Cavallo ed il Pasquino [...] Ci è notissimo ancora quelle che ci sono di mezzo e di basso rilievo ; perchè si vedono le storie, che sono negli archi con bellissimi andari, siccome è nelle due colonne, io dico la Trajana e l'Antonina [...] (« Le Laocoon, l'Hercule, l'Apollon, le grand Torse, la Cléopâtre, la Vénus et le Nil, avec quelques autres également en marbre, qui sont toutes au Belvédère, dans le palais pontifical au Vatican, [...] le Marc Aurèle de bronze, maintenant sur la place du Capitole, ainsi que les géants de monte Cavallo et le Pasquino [...] Sont également très*

V. 4. 3 Deux exemples de dessins d'après l'Antique exécutés par Taddeo et utilisés dans ses « inventions ».

Dans le dessin n° 12 (Pl. 33) de la série, Taddeo prend pour modèle un bas-relief, probablement la façade d'un sarcophage ; cet intérêt de l'artiste pour les bas-reliefs antiques est documenté par le dessin que fit Taddeo de la partie centrale (FIG. 201), particulièrement spectaculaire, d'une autre façade de sarcophage (FIG. 202), représentant *La chute de Phaéton*, qui se trouvait au XVI^e siècle à Rome dans la collection Colonna¹¹⁸⁸.



FIG. 201 : Taddeo Zuccaro, *Les chevaux de Phaéton*, c. 1550.
(Londres, The British Museum).

Le sculpteur du sarcophage antique a imagé avec talent le texte d'Ovide au moment où, l'aurige audacieux foudroyé, les chevaux du char du Soleil s'égaillent dans les nues, *Consternantur equi et saltu in contraria facto / colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt*¹¹⁸⁹, tout en opérant une condensation narrative puisque la métamorphose

renommés les hauts et bas-reliefs, figurant des histoires avec un très bel allant, qui se trouvent sur les arcs et les deux colonnes, je veux dire la Trajane et l'Antonine »).

¹¹⁸⁸ Désormais conservé à Florence, Galerie des Offices.

¹¹⁸⁹ OVIDE, *Métamorphoses*, II, 314-315 (« Les chevaux épouvantés bondissent en sens opposé / arrachent leur cou du joug, abandonnent leurs rênes rompues »).

de Cygnus¹¹⁹⁰, l'ami éploré de Phaéton, est déjà figurée au-dessous des étalons par le cygne qui bat des ailes. Taddeo a omis Phaéton et son chariot disloqué, ainsi que le quatrième coursier, mais a inclus à gauche du groupe, l'un des Dioscures. Cet épisode avait alors déjà retenu l'attention de plusieurs autres artistes dont Michel-Ange¹¹⁹¹ (1531-1533) et aussi Polidoro et Maturino, comme a pu l'observer Taddeo sur la façade du Palazzo Milesi, via della Maschera d'Oro, où les chevaux des Niobides en détresse fuient sous les traits décochés par Apollon.



FIG. 202 : Sarcophage *La chute de Phaéton*, marbre grec, II^e siècle, 62 × 220 cm. (Florence, Gallerie des Offices).

Autres modèles, les chevaux du Quirinal, qui n'apparaissent pas dans la série dessinée par Federico, mais qui ont retenu l'attention de Taddeo, comme l'indique un de ses dessins (FIG. 203) conservé à la National Gallery of Art (Washington D. C.) :

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, II, 377 *Fit nova Cynus avis* (« Cygnus est transformé en nouvel oiseau »).

¹¹⁹¹ Voir à ce sujet C. Legoux, qui précise que Michel-Ange se serait inspiré de *La Chute de Phaéton* figurant sur un sarcophage du II^e siècle, présent en 1500 dans l'église Santa Maria in Aracoeli (LEGOUX 2016, n. p.) ; un des trois dessins de Michel-Ange sur ce motif (1531-1533), est conservé à Londres, au British Museum (pierre noire sur traces de pointe de métal, 31,2 × 21,5 cm, in. 1895,0915.517).



FIG. 203 : Taddeo Zuccaro, *Alexandre le Grand et Bucéphale*, c. 1553.
(Washington D.C., National Gallery of Art, Woodner Collection).

Ce dessin s'inscrit selon toute vraisemblance dans le travail préparatoire à un chantier signalé par G. Vasari. Au début des années 1550, Taddeo décora la façade d'une maison proche de l'église Santa Lucia della Tinta et de l'auberge de l'Ours (Rione Campo Marzio) ; l'ensemble se composait de six panneaux consacrés à la naissance et aux faits les plus notables de la vie d'Alexandre le Grand. L'œuvre, située à proximité d'une façade de Polidoro, à laquelle elle fut inévitablement comparée, reçut beaucoup de louanges¹¹⁹². Le cheval qui se cabre, le cavalier debout tout à côté, jambe droite en avant, tête tournée à gauche vers sa monture, bras levé pour tenir fermement la bride, tous ces éléments renvoient aux chevaux de marbre du Monte Cavallo, plus précisément au groupe jadis inscrit *Opus Phidiae*. Taddeo a cependant remanié son modèle : l'homme n'est plus en nudité héroïque mais vêtu et casqué, le cheval porte une sangle sous-ventrière et tourne

¹¹⁹² VASARI, édité par MILANESI 1881, p. 79-80. [...] *al lato a Santa Lucia della Tinta, vicino all'Orso, fece una facciata piena di storie di Alessandro Magno, cominciando dal suo nascimento, e seguitando in cinque storie i fatti più notabili di quell'uomo famoso ; che gli fu molto lodata, ancor che questa avesse il paragone accanto d'un'altra facciata di mano di Pulidoro* (« [...] à côté de Santa Lucia della Tinta, proche de l'Ours, il fit une façade consacrée aux histoires d'Alexandre le Grand, commençant à sa naissance et suivie de cinq tableaux des faits les plus éminents de cet homme célèbre ; œuvre qui fut grandement louée, tout en supportant la comparaison avec une façade voisine de la main de Polidoro ») (voir également ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. I, p. 24- 25).

la tête vers son cavalier. L'artiste a ajouté en bas à gauche la figure d'un dieu-fleuve, dont la présence rappelle que deux dieux-fleuves ornaient les thermes de Constantin sur le Quirinal¹¹⁹³. Taddeo a quelque peu retouché la position de cette figure, qui semble redouter les sabots de l'étalon fougueux, mais a veillé à préserver son identification en conservant ses attributs : l'urne et la rame.

Apporter des modifications aux œuvres copiées était une démarche, cela a été mentionné, que recommandait G-B Armenini, en prenant pour exemple les travaux de Perino del Vaga qui ajoutait, enlevait, étoffait, si bien qu'il était difficile de reconnaître ses modèles. Et G- B Armenini de conclure :

[...] *si ha la bella maniera, si può servire con facilità delle cose altrui, e con poca fatica adoperarle come sue proprie, e farsi onore senza riportarne biasimo di niuno.*¹¹⁹⁴

Federico agit de même, comme cela peut être observé dans le dessin qui clôt le cycle de la série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo* (dessin n° 20, FIG. 204) et ce faisant, ajoute à l'apprentissage de la main l'enrichissement intellectuel indispensable à la main la plus habile.

V. 5. L'artiste au travail et l'indispensable nécessité de la culture antique : les exemples de l'*Hermathena* et de la *Diana Ephesia*.

V. 5. 1. L'*Hermathena* et le contexte néoplatonicien

Dans le dessin n° 20, deux allégories, *Studio* et *Intelligentia*¹¹⁹⁵ flanquent l'emblème de la famille Zuccari, un pain de sucre orné de fleurs de courge¹¹⁹⁶. Vu de trois-quarts dos, le jeune homme en nudité héroïque au travail devant un buste antique – semblable à celui que dessinait Taddeo (dessin n° 12, Pl. 33) – est inspiré du *Torse du*

¹¹⁹³ Ces statues, *Le Nil* et *Le Tigre*, sont mentionnées dans les *Mirabilia*, identifiées alors comme étant *Saturne* et *Bacchus*.

¹¹⁹⁴ ARMENINI 1587, édité par TICOZZI 1823, p. 73 (« Si on a la belle manière, on peut se servir facilement des œuvres d'autrui, et avec peu de peine les utiliser comme les siennes et se faire honneur sans être en butte aux reproches de quiconque »).

¹¹⁹⁵ Citation du tercet associé au dessin n° 20 : *Amore vole studio e i'ntelligentia / e senza questo rare volte, o mai serve / fatiga assidua e diligentia* (« L'Amour requiert l'étude et l'intelligence, sans lesquelles sont rarement, ou même jamais, utiles le labeur assidu et l'application »).

¹¹⁹⁶ Federico a joué sur la proximité phonétique du nom de famille Zuccari et des mots *zucchero* (sucre) et *zucca* (citrouille).

Belvédère, auquel Federico a ajouté les quatre membres et la tête. Le coude droit posé sur la cuisse gauche¹¹⁹⁷ se présente comme une explication recevable de la forte torsion au niveau de la taille de cette sculpture antique. Cette allégorie de *Studio* illustre les propositions qui figurent dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, au paragraphe intitulé *Studio*¹¹⁹⁸. Federico a suivi fidèlement les données de Ripa ; seul le livre, qui est l'objet d'étude dans l'*Iconologia*, a été remplacé par un buste antique, mais tout le reste est conforme à la description de Ripa. Ainsi l'homme est jeune, ce qui le rend apte aux durs travaux de l'étude¹¹⁹⁹ ; il est assis, car l'étude requiert calme et concentration¹²⁰⁰ ; le travail qui se poursuit la nuit, à la lueur d'une lampe¹²⁰¹ représentée ici avec sa mouchette, fait référence à Perse : *At te nocturnis iuvat impallescere chartis*¹²⁰². La plume que tient l'étudiant à la main droite, évoque l'œuvre et le projet de laisser durablement une trace de soi-même car, comme le déclare Perse, *Scire tuum nihil est, nisi hoc sciat alter*¹²⁰³. Le coq, quant à lui, signale la diligence et la vigilance, toutes deux profitables et nécessaires à l'étude¹²⁰⁴. Federico a ajouté, posé sur la table, le compas qui symbolise et souligne la dimension intellectuelle de l'activité du jeune homme, praticien d'un art libéral.

¹¹⁹⁷ Le sculpteur Rodin a fait de même pour son *Penseur*, autre variation sur le *Torse*.

¹¹⁹⁸ RIPA 1603, p. 478 (l'*editio princeps* date de 1593 et ne comprend pas d'illustrations).

¹¹⁹⁹ *Ibidem*. [...] *il giovane è atto alle fatiche dello studio*.

¹²⁰⁰ *Ibidem*. *Si dipinge, che stia à sedere, dimostrando la quiete, & assiduità che ricerco lo studio*.

¹²⁰¹ *Ibidem*. Ripa ajoute cette explication : *Il lume acceso, dimostra, che gli studiosi consumano più olio, che vino* (« La lampe allumée prouve que ceux qui étudient consomment plus d'huile que de vin »).

¹²⁰² *Ibidem*. *La penna che tiene con la destra mano, significa l'operatione, & l'intentione di lasciare, scrivendo, memoria di sè stesso, come dimostra Persio satira prima*. Ripa cite ici Aulus Persius Flaccus (Volterra 34-Rome 62). Voir JUVÉNAL, traduction de J. LACROIX 1846, Satire V, 62 (« Il te plaît de passer les nuits à pâlir sur les livres »).

¹²⁰³ Ripa cite à nouveau ici l'auteur latin, mais, en supprimant le contexte et le point d'interrogation, il semble oublier que Perse raille son ami épris de vaine gloire. *Ibid.* Satire I, 27 « Ton savoir n'est rien si quelqu'un ne sait pas que tu es savant ? ».

¹²⁰⁴ RIPA 1603, p. 478 : *Il Gallo si pone da diversi per la sollecitudine, & per la vigilanza ambedue convenienti, & necessarie allo studio*.

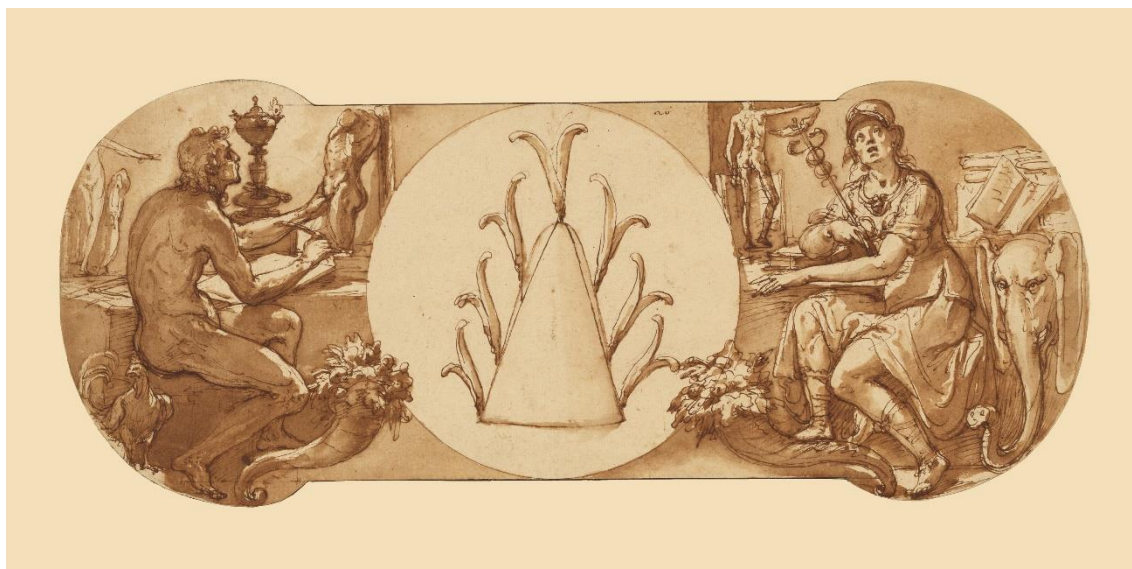


FIG. 204 : Federico Zuccaro, dessin n° 20 de la série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo*. (Los Angeles, The Junior Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Cette allégorie de l'*Étude* synthétise tout le labeur incontournable¹²⁰⁵ auquel s'appliqua Taddeo afin de connaître la réussite, signalée ici par la corne d'abondance. La voie menant au succès, *via virtutis*, est austère, requérant diligence, concentration, abnégation ; l'amplitude de la journée de travail, jusqu'à tard le soir, et dès le chant du coq, tôt le matin, est telle qu'il n'y a quasiment plus d'espace pour tout autre activité ; ainsi, la carrière artistique s'apparente-t-elle à un sacerdoce. Mais cette carrière exigeante nécessite encore davantage, comme l'indique l'autre figure allégorique qui se présente entourée de livres, donc avide de savoir. Or le livre est un objet jusque-là totalement absent de la série.

L'*Intelligence* est représentée sous les traits de Minerve, casquée, le plastron d'armure orné du gorgonéion, telle qu'elle apparaît au début de la série (dessin n° 3, proposé en annexe dans sa version peinte sur cuir, **Annexe V. 2, p. 99**). La déesse confirme ici, pour ainsi dire, la promesse de « faveur », qu'elle a faite au jeune Taddeo lors de son arrivée initiale à Rome. L'éléphant, qui figure derrière la déesse, incarne toutes les qualités que Pline¹²⁰⁶ attribue à cet animal, en particulier l'intelligence, la mémoire, la

¹²⁰⁵ VASARI, édité par Milanesi 1881, p. 76. « *soliti studi* ».

¹²⁰⁶ PLINE, *Histoire naturelle*, VIII, 1 : *probitas, prudentia, aequitas*, avec ce commentaire *quae etiam in homine rara* (« qui en outre sont rares chez l'homme »).

droiture, le discernement, l'équité. Assise, le regard tourné vers le ciel, le coude en appui sur un ouvrage, un autre ouvert devant elle, une pile de livres derrière elle, Minerve assure l'élévation spirituelle et la pratique intellectuelle nourrissant l'inspiration accordée à l'artiste, ce que confirme le caducée de Mercure qu'elle tient à la main, comme si elle tenait une plume. Hermès, le dieu au casque et sandales ailées, en quelque sorte agent de liaison entre les sphères divines, humaines et même infernales, maître de la communication, est, selon Marsile Ficin¹²⁰⁷, le dieu de tout ce qui a pour vocation de lier et relier, dont dieu de l'art et de l'industrie des hommes¹²⁰⁸. Par cette figure de l'*Hermathena*¹²⁰⁹, l'éloquence artistique et l'invention se trouvent associées à la sagesse, le savoir-faire joint au faire-savoir. L'évocation de Mercure dans une vie d'artiste n'est pas singulière, car au XVI^e siècle les artistes faisaient partie des « Enfants de Mercure », comme en témoigne une xylographie de Georg Pencz (c. 1500- Leipzig, 1559) intitulée *Mercurius*, où un peintre est au travail devant son chevalet tandis qu'un broyeur de couleurs s'affaire à sa droite (FIG. 205).



FIG. 205 : Georg Pencz, *Mercurius* (détail), 1531.
(Londres, The British Museum).

¹²⁰⁷ Mentionner Hermès dans ce contexte, c'est également faire allusion à Hermès Trismégiste dont Ficin a traduit, à la demande de son mécène Cosme de Médicis, le *Corpus Hermeticum*, publié en 1471 sous le titre de *Pimandre*.

¹²⁰⁸ Voir à ce sujet Pierre Caye (CAYE 2001, p. 137). L'auteur ajoute que c'est à Prométhée qu'est plus volontiers attribuée la paternité de la technique des hommes, mais c'est Hermès qui libère le Titan de son rocher, « c'est-à-dire qui délivre la force qu'une approche purement démiurgique et hylémorphique de la technique qui contraint et étouffe » (*ibidem*).

¹²⁰⁹ GORDON 1975, p. 48 : [*Hermathea*] could be shown either as the two gods in conjunction or as Athene with attributes of Hermes (« *Hermathea* pouvait être représentée soit par la réunion des deux divinités, soit par Athéna arborant des attributs d'Hermès »).

L'Intelligence sous les traits de Minerve se présente comme un pendant à la Foi (dessin n° 1), toutes deux assises, visage tourné vers le ciel, figurant ainsi l'élévation de l'âme vers Dieu par la religion chrétienne, symbolisée ici par la croix tenue par la Foi, ou vers des connaissances transcendantes par l'hermétisme, symbolisé par le caducée que Minerve tient en main. Les néoplatoniciens n'opposent pas ces deux attitudes mais proposent une association harmonieuse, à l'exemple d'Alexandre Farnèse quand il fit décorer le palais Farnèse à Caprarola.

Commanditaire de ce chantier, auquel collaborèrent les frères Zuccari, le cardinal Alexandre Farnèse (Valentano 1520-Rome 1589), *personagio colto e raffinato, amante delle arti e delle lettere con interessi anche nell'ambito dell'alchimia e dell'astrologia*, souhaitait transformer la vieille forteresse inachevée des Farnèse à Caprarola¹²¹⁰, en villa avec jardin *all'italiana*, un *locus amoenus* selon la tradition philosophico-littéraire¹²¹¹. Le 2 novembre 1562, l'humaniste et écrivain Annibal Caro (1507-1566), au service du cardinal, écrivit à Taddeo pour lui faire part de ce que souhaitait voir réaliser Alexandre Farnèse, tenant d'une association harmonieuse entre la vision chrétienne, la philosophie néoplatonicienne et la culture « alternative » (*i. e. hermético-alchimique*)¹²¹².

L'*Hermathena*, qui apparaît à la fin de la série conçue en hommage à Taddeo, peut être rapprochée d'une des réalisations de ce chantier de décoration. Taddeo étant mort en 1566, c'est Federico qui, entre 1566 et 1569, peignit au plafond du Gabinetto dell'*Hermathena*, l'*Hermathena* sous la forme d'un personnage assis, doté de deux bustes se tenant par l'épaule¹²¹³, à gauche Mercure, à droite Minerve. Pour ce *studiolo privato*, cabinet de travail du cardinal Alexandre Farnèse¹²¹⁴, lieu consacré aux activités intellectuelles, *Hermathena* était un ornement *ad hoc*, citation de l'exemple donné par Cicéron lui-même, qui, dans deux lettres à Atticus, mentionne une statue qu'il nomme *Hermathena*, offerte par son ami pour agrémenter sa villa de campagne. De cette sculpture

¹²¹⁰ Vieille forteresse militaire des Farnèse, située à soixante-quatre kilomètres au nord de Rome, commencée dans la première moitié du XVI^e siècle et demeurée inachevée. Le cardinal Alexandre Farnèse demanda à l'architecte Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) de la restructurer et de l'embellir (GASBARRI 2007, p. 43).

¹²¹¹ *Ibidem* (« personnage cultivé et raffiné, amoureux des arts et des lettres, ayant également de l'intérêt pour l'alchimie et l'astrologie »). Le cardinal, surnommé *gran cardinale*, avait été élevé à la pourpre cardinalice à l'âge de quatorze ans par son aïeul, le pape Paul III (1468-1534).

¹²¹² *Ibidem*.

¹²¹³ Cette figure est inscrite *EPMAΘHNA*.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 236.

qu'il apprécie particulièrement¹²¹⁵, il écrit : *Est ornamentum Academiae proprium meae, quod et Ἑρμῆς, commune omnium et Minerva singulare est insigne eius gymnasii*¹²¹⁶. Cicéron, qui orne à ce moment-là sa villa de Tusculum, acquise depuis peu, a choisi pour cette *Hermathena* un espace approprié qu'il nomme d'abord *Academia* et plus loin *gymnasium*, entendu ici comme lieu de réunion¹²¹⁷ pour s'entretenir entre amis et érudits, échanger, argumenter, s'instruire, un *locus amoenus* dans la tradition platonicienne.

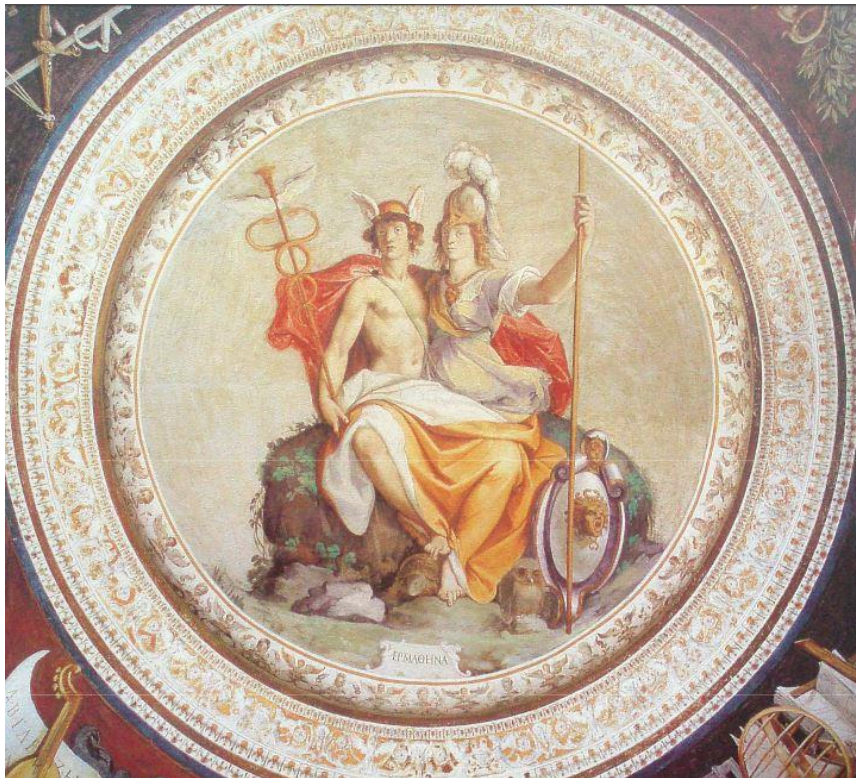


FIG. 206 : Federico Zuccaro, *ἙΡΜΑΘΗΝΑ (Hermathena)*, fresque, 1566-1569. (Caprarola, Latium, Palazzo Farnese, Gabinetto dell'Ermatena).

Pietro Bembo (Venise 1470-Rome 1547) a placé au frontispice de son ouvrage intitulé *Petri Bembi Cardinalis Historiae Venetae* (Venise 1551) une représentation de l'*Hermathena*, inscrite en grec et en latin¹²¹⁸, dans laquelle les deux divinités sont debout

¹²¹⁵ *Hermatheia tua valde me*, CICERON, *Epistulae ad Atticum*, I, i, 5, texte traduit par L.-A. CONSTANS.

¹²¹⁶ *Ibid.*, I, iv, 3 (« C'est l'ornement idoine pour mon Académie ; Hermès a sa place dans tous les gymnases et Minerve singularise remarquablement le mien »).

¹²¹⁷ Voir GAFFIOT 1934, p. 729 et CONSTANS 1962, p. 61 : « Ce gymnase, qu'il appelait son Académie, était moins destiné aux exercices physiques qu'à la promenade et à la conversation ».

¹²¹⁸ Ce frontispice est proposé en annexe, **Annexe V. 18, p. 119.**

côte à côte, le bras de Mercure passé autour du cou d'Athéna. L'*Hermathena* du *studiolo privato* du cardinal Alexandre Farnese (FIG. 206) se veut plus proche du terme mentionné par Cicéron. Il ne s'agit pas d'une création *ex nihilo*, mais de la citation d'un emblème (FIG. 207) tiré de l'ouvrage d'Achille Bocchi publié à Bologne en 1555¹²¹⁹. Cet emblème, complété d'une épigramme, est la reproduction d'une composition symbolique originale inventée par Achille Bocchi dès 1543, et destinée à devenir un bas-relief ornant l'angle le plus en vue du Palazzo¹²²⁰ qu'il fit construire à partir de 1546, pour accueillir le cercle de lettrés et érudits rassemblés autour de lui, sous le nom d'*Academia Bocchiana*¹²²¹, d'où le nom d'*Hermathena Bocchiana* donné à cet emblème. L'*Academia Bocchiana* compta justement parmi ses mécènes et protecteurs le pape Paul III et son petit-fils le cardinal Alexandre Farnèse.

¹²¹⁹ *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum, de universo genere, quas serio ludebat, Libri quinque* (« Les cinq livres des *Questions Symboliques de toute nature* d'Achille Bocchi, Bolognais, qu'il conçut en plaisantant avec sérieux »). « Plaisanter avec sérieux » : citation de *severe ludere* (CICÉRON, *De Oratore*, 269). Achille Bocchi (Bologne 1488-Bologne 1562), lettré humaniste, enseigna le grec, la rhétorique et la poésie au *Studio* de Bologne (ROTONDÒ 1969).

¹²²⁰ Palazzo édifié sur les plans de Jacopo Barozzi da Vignola (ROLET 2008, p. 295).

¹²²¹ À propos de l'*Academia Bocchiana* et de l'*Hermathena Bocchiana*, voir ROLET 2008, p. 295-299. C'est dans une lettre envoyée à son ami (10 avril 1543), Romolo Amaseo, qu'Achille Bocchi précise son intention : *Mitto tibi symbola quattuor Academica, quorum primum est marmoreum futurum in angulo domus sub titulo Hermathenae [...]* (« Je t'envoie quatre symboles académiques dont le premier, réalisé en marbre, figurera à l'angle de ma demeure sous le titre *Hermathena* ») (*ibid.*, p. 300, note 42 pour la traduction). Sous l'*Hermathena* : *Sic monstra domantur* (« c'est ainsi que l'on domine les monstres »). *Me duce / proficies, / tu modo / progredere* (« Sous ma conduite, tu atteindras la perfection. Toi contente-toi d'avancer ») (*ibid.*, p. 303). Pasquale Tola signale qu'au XVI^e siècle de nombreuses académies « fleurirent » à Bologne, et cite parmi d'autres, les académies *de'Sonnacchiosi* (des Somnolents), *de'Sitibondi* (des assoiffés), *degli Oziosi* (des Oisifs), *degli Storditi* (des Étourdis), *degli Instabili* (des Labiles) ... (TOLA 1838, p. 157, note 1).



FIG. 207 : Giulio BONASONE, *Symb. CII, fol. CCX*,
Achillis Bocchii Symbolicarum Quaestionum [...], 1555.
 (Bibliothèque nationale de France).

L'épigramme qui accompagne l'emblème (FIG. 208) est dédiée à Stefano Sauli membre d'une illustre famille de marchands génois, qui avait contribué au financement de l'Academia : *Stephano Saulio. In Hermathenam Bocchiam* (« À Stephano Sauli. À propos de l'*Hermathena Bocchia* »).

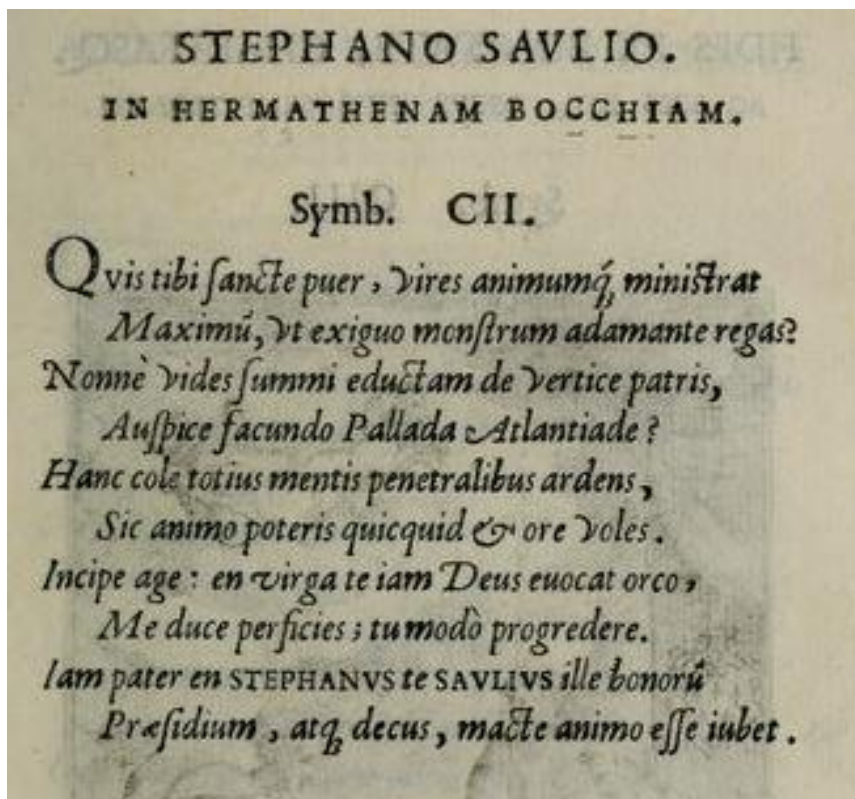


FIG. 208 : Achillis Bocchii *Symbolicarum Quaestionum* [...], 1555, Symb. CII, fol. CCXI. (Bibliothèque nationale de France).

L'épigramme, rédigée en vers, commence par une question adressée à l'enfant ailé juché sur la tête d'un lion qu'il tient en laisse, par une personne qui n'est pas nommée, mais dont on comprend qu'elle aimerait, elle aussi, *monstrum regere* :

D'où prends-tu, saint enfant, force et courage pour dompter
Monstre si terrifiant de ton acier ténu ?¹²²²

Joignant le geste à la parole le « saint enfant », Éros¹²²³, identifiable à l'arc posé le long de sa jambe droite, répond en désignant de l'index le terme qui porte le buste d'Athéna

¹²²² La traduction des distiques élégiaques composant l'épigramme est d'Anne Rolet (*ibid.* p. 302).

¹²²³ Désarmé (sans arc ni carquois) et dépourvu de bandeau sur les yeux, Éros figure ici l'Amour divin, fils de la Vénus « céleste ». Dans son *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, Marsile Ficin cite Pausanias qui mentionne deux Vénus : *Venerem alteram quidem celestem ponit, alteram vero vulgarem* (« Il [Pausanias] pose que l'une des deux est la Vénus céleste, que l'autre est la Vénus vulgaire »). Voir Marsile Ficin, *Commentarium in Convivium Platonis, De Amore*. Traduction de Pierre LAURENS, Paris 2002, 2, 7, p. 38-39, *De duobus amoris generibus ac de duplici Venere* (« Des deux genres d'Amours et de la double Vénus »). Voir également ROLET 2008, p. 315.

casquée, arborant bouclier, lance et égide ; la déesse donne le bras à Hermès, en forme de terme lui-aussi, coiffé du pétase ailé et muni de son caducée. Les deux divinités se regardent. La réponse d'Éros contient un projet de vie plutôt séduisant au sein de l'*Academia Bocchiana* pour les sectateurs de Pallas et d'Hermès, dont les deux termes (*termini*) postés à l'angle du bâtiment matérialisent le seuil, l'entrée :

Ne vois-tu pas, née de la tête du père suprême,
 Pallas que protège le disert Atlantiade¹²²⁴ ?
 Voue-leur un culte ardent dans les profondeurs de ton âme :
 Ton esprit, ta bouche feront ce qu'ils voudront
 Vas-y ! De sa baguette le dieu t'évoque de l'Orcus¹²²⁵,
 Par moi, au terme iras : avance seulement !
 Vois : déjà le noble Sauli, rempart et joyau
 des gens de bien, te dit bravo pour ton courage !

Ce projet de vie, commence en fait par un retour à la vie loin de l'Orcus, grâce aux deux divinités incarnant la sagesse de la pensée et l'élégance du langage, deux sciences qui, selon Cicéron, sont en fait inséparables¹²²⁶. L'Arpinate ajoute que « séparer la langue et le cœur est vraiment absurde, inutile et blâmable »¹²²⁷.

En 1556¹²²⁸, un an après la publication de l'ouvrage d'Achille Bocchi, le Sarde Gavino Sambigucci¹²²⁹, qui fréquenta l'*Academia Bocchiana*¹²³⁰, rédigea *In Hermathenam Bocchiam Interpretatio*, commentaire sur l'emblème *CII* qui nous intéresse ici. Pasquale Tola, auteur d'une notice biographique de G. Sambigucci, fait l'observation suivante à propos de l'*Interpretatio* : *Il più perfetto platonismo traspare da ogni pagina di quel*

¹²²⁴ Hermès était le petit-fils d'Atlas, par sa mère Maïa.

¹²²⁵ Allusion à la fonction psychopompe du dieu Hermès. Orcus : dieu des enfers, pris ici au sens de l'enfer même. A. Rolet (*Ibid.* 2008, p. 305), signale ici une citation de Virgile (*Énéide*, 4, 242). Convoqué par Jupiter, Hermès reçoit l'ordre d'aller rappeler à Énée qui s'attarde à Carthage, de reprendre la mer. Après avoir lacé à ses pieds les talonnières d'or, *tum virgam capit : hac animas ille evocat Orcus* (« [Hermès] saisit ensuite sa baguette : grâce à laquelle il fait sortir des âmes de l'Orcus »).

¹²²⁶ CICÉRON, *De Oratore*, III, XVI, 60 : *sapienterque sentiendi et orate dicendi scientiam re cohaerentes.*

¹²²⁷ *Ibid.* III, XVI, 61 : [...] *discidium [...]linguae atque cordis, absurdum sane et inutile et reprehendum.* En faisant référence à « bouche » et « esprit », Achille Bocchi cite précisément ce passage du *De Oratore*.

¹²²⁸ Paolo Cherchi rappelle qu'à cette date, Achille Bocchi avait quelques problèmes avec l'Inquisition parce qu'il s'était porté garant de Camillo Renato (dit également Paolo Ricci, Lisia Fileno) soupçonné d'hérésie.

¹²²⁹ Gavino Sambigucci, probablement natif de Sassari (Sardaigne), ville dont son père fut un des consuls ; peu d'éléments de sa biographie sont connus avec certitude : il étudia à Pise, vécut à Bologne, et en 1567 fut nommé proto-médecin général de Sardaigne (CHERCHI 2017, p. 307 et TOLA 1838, p. 155-156).

¹²³⁰ TOLA 1838, p. 157.

*discorso : si vede che l'autore era informato da questo genere di filosofia [...]*¹²³¹. L'auteur détaille ensuite ce que G. Samburgucci révèle de la conduite à tenir, pour progresser (*progredere*) et mener à bonne fin (*perficere*) le projet de vie proposé par Éros :

*E dimostrò in primo luogo, che l'amore allo studio, la modestia, la pazienza e la fatica possono esse sole condurci quaggiù alla terrena beatitudine, frenando gli appetiti sregolati e le tumultuose passioni ; ma che ciò non bastando a soddisfare i nostri desiderii, bisogna con tali mezzi levar la mente più in alto, e cercare fuori di noi quella felicità che mai potremo trovare in noi stessi. Quindi entra a ragionare del sommo bene, della divinità, delle intelligenze superiori, dell'anima umana e dell'amore.*¹²³²

Les frères Zuccari avaient travaillé ensemble à l'élaboration du décor à fresque du cabinet de travail du cardinal Alexandre, sous la direction de ce dernier, mécène et protecteur, cela a été dit, de l'*Academia Bocchiana*. L'*Hermathena* (*Symb. CII*) d'Achille Bocchi était connue des trois hommes, et sans doute aussi l'ouvrage de G. Samburgucci, dont on perçoit des échos dans *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo*, que Minerve ouvre (dessin n° 3) et clôt (dessin n° 20). *L'amore allo studio*, qui anime toute la série, est précisément mentionné dans les tercets qui accompagnent les dessins n° 8 (*studiar*), n° 9 (*studia*), n° 11 (*industria*), n° 13 (*imparar*), n° 17 (*studiando*), et n° 18 (*studiare*). *La modestia* est ici mise en exergue par l'acceptation de la sujétion : tercets des dessins n° 4 (*servitù*), n° 6 (*servitude*), n° 7 (*servitù*), n° 12 (*servile, servitù*). *La pazienza* est évoquée dans le tercet du dessin n° 11 (*patientia*), et *la fatica* dans les tercets des dessins n° 4 (*fatica*), n° 6 (*fatica*), n° 15 (*fatighe*), et n° 18 (*fatiga*).

Taddeo étant mort en 1566, âgé de trente-sept ans seulement, Federico dut terminer seul le chantier établi avec lui. Associée à la disparition prématurée du frère vénéré, l'allusion à l'*Hermathena* se justifiait dans l'évocation des années d'apprentissage de son aîné et ce d'autant plus, que la formation de l'artiste se devait d'inclure les propositions des penseurs anciens, la nécessité de *levar la mente più in alto*,

¹²³¹ *Ibid.* p. 158 (« Le platonisme le plus abouti se révèle dans chaque page de ce discours : on voit que l'auteur avait connaissance de cette école de philosophie »).

¹²³² *Ibid.* p. 158. (« Tout d'abord, il est démontré que l'amour de l'étude, la simplicité, la patience et l'effort peuvent seuls conduire ici-bas au bonheur sur terre, réprimant les appétits déréglés et les passions tumultueuses, mais que cela n'est pas suffisant pour satisfaire nos désirs ; il est nécessaire, par ces moyens, d'élever l'esprit davantage et rechercher hors de nous cette béatitude que nous ne pouvons jamais trouver en nous-mêmes. Ainsi, [l'esprit] pénètre-t-il la dialectique du bien souverain, de la divinité, des intelligences supérieures, de l'âme humaine et de l'amour »).

comme l'invite à le faire Minerve munie du caducée, dans le dernier dessin de la série (FIG. 204).

Dessinée vraisemblablement pour orner une pièce du Palazzo Zuccari dans lequel Federico souhaitait accueillir l'Accademia di Roma et les jeunes artistes, la série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo*, proposait le modèle d'un apprentissage hors du commun, semé d'embûches surmontées avec courage, un parcours vertueux menant à la réussite et l'ascension sociale depuis la condition humble et ingrate des premières années à Rome, jusqu'à l'affirmation d'un maître talentueux. Les deux allégories qui clôturent cette série mettent l'accent sur la *restitutio Antiquitatis*, les références incontournables à l'Antiquité, les œuvres de ses artistes, les écrits de ses auteurs, la complexité de ses spéculations intellectuelles dont l'*Hermathena* est ici emblématique, tout comme la *Diana Ephesia* qui figure dans les portraits de Taddeo et de Raphaël.

V. 5. 2. *Diana Ephesia*, celle qui génère toute création.

Les quatre derniers dessins associés à la série, tels qu'a pu les voir Mariette « représentent Zuccaro et les trois peintres qu'il avoue pour ses maîtres »¹²³³. Polidoro est montré sous les traits de Mars (proposé en annexe, **Annexe V. 19, p. 120**), une des divinités représentées sur la façade du Palazzo Milesi¹²³⁴, hommage manifeste à sa connaissance de l'Antiquité et à sa maîtrise dans l'intelligence et le traitement du modèle antique. Raphaël (FIG. 209), a été dessiné par Federico « sous la figure de son prophète à S. Augustin »¹²³⁵, dont la proximité avec les figures sculpturales des prophètes et sibylles de la chapelle Sixtine – particulièrement la *Sibylle delphique* (FIG. 210) est patente. Dans son commentaire sur la genèse de cette œuvre de Raphaël, Vasari relate ce qui se passa à Rome, en l'absence de Michel-Ange, retourné précipitamment à Florence :

[...] avendo Bramante la chiava della capella, a Rafaello, come amico, la fece vedere, accio che i modi di Micheleagnolo comprendere potesse. Onde tal vista fu cagione che in Santo

¹²³³ MARIETTE, édité par Ph de Chenevières 1859-1860, tome VI, p. 163. Zygmunt Ważbiński est d'avis que ces portraits sont une allusion aux quatre tempéraments : colérique (Polidoro), mélancolique (Michel-Ange), sanguin (Raphaël) et flegmatique (Taddeo). Voir WAŻBIŃSKI 1985, p. 324.

¹²³⁴ Voir note 1061, p. 366.

¹²³⁵ *Ibid.* p. 164. Voir également ce même portrait exécuté par Federico, huile sur cuir (**Annexe V. 1, p. 98**).

Agostino sopra la Santa Anna di Andrea Sansovino in Roma, Raffaello subito rifacesse di nuovo lo Esaia profeta che ci si vede, che digià lo avevo finito. Nella quale opera, per le cose vedute di Micheleagnolo, migliorò et ingrandi fuor di modo la maniera, & diedele più maestà. Perche nel veder poi Micheleagnolo l'opera di Raffaello, pensò che Bramante, com'era vero, gli avesse fatto quel male innanzi per fare utile e nome a Raffaello¹²³⁶.



FIG. 209 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël*. (Collection particulière).

L'intention de Federico en choisissant cette œuvre de Raphaël inspirée d'une création de Michel-Ange, fut vraisemblablement de montrer que même les artistes majeurs avaient recours à l'imitation, et que par conséquent, il ne saurait être minorant

¹²³⁶ VASARI 1568a, p. 73 (« Bramante, qui avait les clefs de la chapelle [Sixtine], la fit voir, en tant qu'ami, à Raphaël afin qu'il puisse étudier la manière de Michel-Ange. C'est ainsi que ce qu'il vit fut la raison pour laquelle, sur-le-champ, Raphaël refit complètement le prophète Isaïe, qu'il avait déjà achevé, et qu'on peut voir à Saint-Augustin à Rome [...]. Dans cette œuvre, grâce à ce qu'il avait vu de Michel-Ange, il perfectionna et amplifia le style de façon insolite, et lui donna davantage de majesté. C'est pourquoi quand il vit ensuite l'œuvre de Raphaël, Michel-Ange pensa, et il avait raison, que Bramante lui avait fait cette mauvaise manière surtout pour servir la réputation de Raphaël »).

pour un artiste, de reconnaître la valeur des réalisations de ses prédécesseurs et de les imiter. L'utilité de l'imitation est d'ailleurs soulignée par Quintilien :

*[...] neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione : nam ut invenire primum fuit, estque praecipuum ; sic ea, quae bene inventa sunt, utile sequi.*¹²³⁷



FIG. 210 : Michel-Ange, *La Sibylle de Delphes*.
(Vatican, Chapelle Sixtine).

Selon le récit de Vasari, Raphaël avait reconnu instantanément que *Le prophète Isaïe* qu'il avait peint à Saint-Augustin, était inférieur au travail de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, si bien qu'il se remit à l'ouvrage en s'inspirant de ce qu'il venait de voir. Vasari ne parle nullement de plagiat, mais apprécie la démarche qui apporta plus d'originalité et de majesté à l'œuvre de Raphaël. Quant à Michel-Ange, il aurait été fâché car l'imitation de sa propre création avait été utile à son rival, et lui avait apporté plus de notoriété.

¹²³⁷ QUINTILIEN, traduction C. V. OUIZILLE 1832, p. 72 (« [...] on ne peut en effet douter que l'art ne consiste en grande partie dans l'imitation ; car si la première chose, si la plus essentielle a été d'inventer, rien aussi ne saurait être plus utile que de prendre exemple sur ce qui a été bien inventé »).



FIG. 211 : Copie d'après Federico Zuccaro
Portrait de Taddeo, c. 1600.
 (Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli
 Uffizi).

Le portrait de Taddeo (FIG. 211) présente de nombreuses similitudes avec celui de Raphaël (FIG. 209) : les deux artistes sont assis dans la même position, dans une niche ; à leurs pieds sont exposés les outils de peintre et de fresquiste, et les deux hommes déroulent, à l'intention du spectateur, une feuille portant un dessin identique. Rapprocher ainsi les deux artistes, témoigne d'un souci constant de Federico, qui s'est plu à souligner, autant que faire se pouvait, les points communs qu'il jugeait significatifs entre Raphaël et son frère aîné, dont il avait à cœur de vanter le talent et les œuvres. Comme Raphaël, Taddeo était né dans les Marches, à moins de trente kilomètres d'Urbino ; comme Raphaël il avait quitté l'atelier de son père où il ne pouvait plus progresser ; comme Raphaël il était mort à l'âge de trente-sept ans, le jour (ou presque) de son anniversaire. Tout cela est inscrit dans l'épithaphe rédigée par Federico, qui œuvra pour que son frère aîné ait une place au Panthéon, non loin de la tombe de Raphaël¹²³⁸. Sur cette épithaphe on peut lire : *TADAEO ZUCCARO IN OPPIDO DIVI ANGELI / AD RIPAS METAURI NATO / PICTORI EXIMIO / UT PATRIA MORIBUS PICTURA RAPHAELI / URBINATI SIMILLIMO ET, UT ILLE, NATALI /*

¹²³⁸ BROOKS 2007, p. 2, et GENOVESE 2015, p. 62.

*DIE ET POST ANNUM SEPTIMUM ET TRIGE ;/ SIMUM VITA FUNCTO ITA TUMULUM / EIDEM PROXIMUM [...]*¹²³⁹.

Sur les côtés des portraits (FIG. 209 et FIG. 211), figurent deux médaillons¹²⁴⁰ et deux petits rectangles oblongs cintrés, rappel de cette forme originale utilisée dans la série. Les figures allégoriques contenues dans les ornements oblongs sont les mêmes pour les deux portraits, et sont inscrites *gratie* sous les trois Grâces, *disegno* sous un personnage féminin peu vêtu, debout, tenant les outils des dessinateurs. Les deux médaillons du portrait de Raphaël sont inscrits respectivement *architettura*, sous une femme assise tenant compas, équerre et archipendule, et *inventione et colorito* sous un personnage assis, à la tête ornée d'une paire d'ailerons signifiant « l'élévation de toutes les parties intellectuelles »¹²⁴¹. Les autres attributs de cette allégorie (FIG. 212) sont difficilement identifiables, exceptées une corne d'abondance et une statuette, dont la silhouette schématique évoque la Diane d'Éphèse, deux objets liés, puisque la déesse, puissance procréatrice et nourricière, était considérée comme une source de richesse¹²⁴².



FIG. 212 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël* (détail). (Collection particulière).

¹²³⁹ Plaque funéraire de *Tadaeo Zuccaro*, visible au Panthéon (« À Taddeo Zuccaro, né dans la ville des divins anges sur les rives du Métaure, peintre d'exception, comme il fut par la patrie, la vie et les œuvres très semblable à Raphaël l'Urbinate, comme lui perdant la vie le jour de son trente-septième anniversaire, ainsi lui revient un tombeau voisin »).

(<http://iviaggidiraffaella.blogspot.com/2018/05/il-pantheon-di-roma-la-chiesa-di-santa.html>)

¹²⁴⁰ Le portrait de Taddeo a été rogné dans sa partie inférieure, un seul médaillon est donc visible maintenant, et semble contenir deux cornes d'abondance.

¹²⁴¹ Voir RIPA, édité par I. BAUDOUIN 1636, p. 121.

¹²⁴² TEVEBRING 2012, p. 156.

C'est cette déesse multimammia, *Diana Ephesia*, jambes enserrées dans un *ependytes*¹²⁴³, maîtresse des bêtes sauvages (*πότνια θερῶν*) dont elle porte des protomes, qui figure sur les dessins que Raphaël et Taddeo déroulent (FIG. 209, FIG. 211, FIG. 213), afin de montrer leur connaissance des antiques, leur érudition, mais aussi, et peut-être surtout, en manière de manifeste.

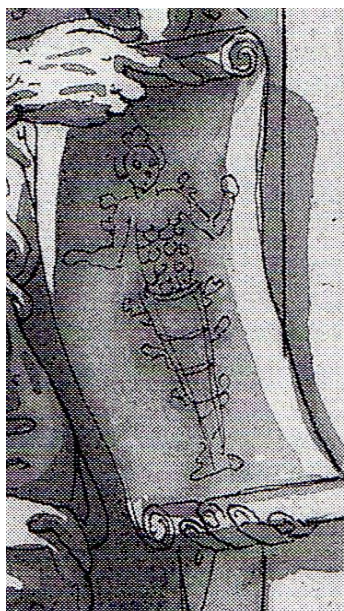


FIG. 213 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël* (détail). (Florence, Galleria degli Uffizi).

¹²⁴³ Vêtement de dessus. C'est ici un fourreau passé sur le chiton (voir SELTMAN 1952, p. 37). Anna Lisa Genovese (GENOVESE 2016, p. 36) voit dans cet habillement *una reminiscenza della tradizione egizia dell'imbalsamazione e simbolo di rinascita* (« une réminiscence de la tradition égyptienne de l'embaumement, et un symbole de renaissance »).



FIG. 214 : *Cistophore de Claude et Agrippine la Jeune*, frappé à Éphèse (51).
Source : <https://www.asiaminorcoins.com>.

La statue de cette déesse, dont l'iconologie est connue à la Renaissance par les copies romaines et les pièces de monnaie (FIG. 214), fut source d'inspiration pour les artistes, tels Raphaël¹²⁴⁴, Giulio Romano¹²⁴⁵, Polidoro da Caravaggio¹²⁴⁶, Vasari¹²⁴⁷, Pirro Ligorio¹²⁴⁸, Niccolò Tribolo¹²⁴⁹ ou Cellini¹²⁵⁰, par exemple. Le British Museum conserve une des cinq¹²⁵¹ propositions dessinées (FIG. 215) qu'exécuta Benvenuto Cellini pour le sceau officiel de l'*Accademia del Disegno*, que Vasari et d'autres artistes cherchèrent à former à partir de 1563 à Florence, afin de promouvoir et d'enseigner les arts¹²⁵². Dans le

¹²⁴⁴ Voir par exemple la voûte de la *Stanza della Segnatura*, où La Philosophie est assise sur un siège dont les deux supports d'accotoir sont des statues de la Diane d'Éphèse (ce soffite est proposé en annexe, **Annexe V. 20, p. 121**).

¹²⁴⁵ Palazzo del Tè à Mantoue, c. 1525-1535 (TURCAN 2000, p. 667).

¹²⁴⁶ R. Turcan mentionne la frise monochrome d'une loggia dans le jardin qui dépendait du Palazzo del Bufalo, Rome. L'Éphésienne figurait sur cette frise, œuvre de Polidoro da Caravaggio (TURCAN 2000, p. 667).

¹²⁴⁷ *Stanza del trionfo della Virtù*, Casa Vasari, Arezzo et aussi Villa d'Este, *Sala della Nobiltà*, ainsi que *Sala delle Arti*, Casa Vasari, Florence.

¹²⁴⁸ Pirro Ligorio (1514-1583) transforma en fontaine une statue de la *Diana Ephesia* (Villa d'Este).

¹²⁴⁹ Niccolò Tribolo (c. 1500-1550), sculpta pour François I^{er} une statue de *Diana Ephesia*, support de vasque (Musée national du Château de Fontainebleau, marbre, 115 cm, I.S.124).

¹²⁵⁰ Le piédestal du *Persée et Méduse* de la Loggia dei Lanzi est soutenu par quatre bustes de *Diana Ephesia*.

¹²⁵¹ Quatre propositions avec *Diana Ephesia*, et une seule avec Apollon (voir FLORENCE 2002, p. 310-311).

¹²⁵² Voir TROTTEIN 2012, p. 16. L'auteur note que les textes de Cellini figurant sur les dessins des sceaux, attribuent à Côme de Médicis, le titre de « duc » et non de « grand-duc », titre qu'il n'acquiesça qu'en 1569. Cette date est acceptée comme le *terminus ante quem* des dessins de Cellini ; « c. 1563 » est la date la plus souvent retenue pour ces dessins (*ibid.* p. 16, note 6). Depuis 1545,

texte qui accompagne ce dessin, Cellini détaille les raisons qui l'on conduit à choisir la *Diana Ephesia* :

*Perché io crederrei [...] che il disegno essendo veramente origine, et principio di tutte le azioni dell'huomo, e solo quella Iddea vera della Natura, che fu da gli Antiqui con molte poppe figurata, per significare, ch'ella nutrice ogni cosa, come sola, e principale ministra di Dio, che di Terra sculpì, e creò il primo huomo, ad imagine e similitudine di sè, et che per conseguenza non possono i professori dell'Arti del disegno havere per Suggello, e per Impresa loro, niuna cosa, ne piu somigliante al vero, ne piu propria degli esercizi loro, che la detta Iddea della Natura*¹²⁵³.

Pour Cellini, la polymastie de la déesse figure la générosité de la Nature qui nourrit toute chose¹²⁵⁴ ; à la fois déesse (*Iddea*) et idée (*idea*), c'est elle qui génère toute création puisque, unique et essentielle, elle est « ministre » de Dieu. Cette représentation de *natura naturans*¹²⁵⁵ sous-entend que l'art imite non seulement les créations de la nature, mais également ses procédés de création. L'allusion au Créateur primordial façonnant la glaise renvoie à l'artiste coroplaste qui modèle la cire ou l'argile¹²⁵⁶, afin de donner corps à

Cellini était membre de l'Accademia Fiorentina, ancêtre de l'Accademia del Disegno (*ibid.* p. 16, note 7).

¹²⁵³ Benvenuto Cellini, *Projet pour un sceau de l'Accademia del Disegno*, c. 1563, The British Museum, 1860, 0616. 18. Transcrit dans BOHDE 2003, p. 122 (« Parce que je serais d'avis [...] que le dessin étant vraiment l'origine et le principe de toutes les actions de l'homme, seule cette vraie Déesse de la Nature, qui fut représentée par les Antiques avec beaucoup de seins pour signifier qu'elle nourrit toute chose, en tant qu'unique et principale ministre de Dieu, qui façonna avec de la Terre, et créa le premier homme, à son image et à sa ressemblance, et que, par conséquent, les professeurs des Arts du dessin ne peuvent avoir pour Sceau, et pour Emblème, rien de plus semblable à la vérité, rien de plus approprié à leur pratique, que la dite Déesse de la Nature »).

¹²⁵⁴ Voir à ce propos Marcus MINUCIUS FELIX (Afrique ?-Rome c. 250), *Octavius*, 21 : *Diana [...] Ephesia mammis multis et uberibus extracta* (« Diana [...] à Éphèse est pourvue d'une multitude de mamelles et de mamelons). Voir également Ambrosius, Theodosius, Macrobius (Numidie c. 370- ? après 430), *Saturnales*, I, 20 : *Isis [...] quae est vel terra vel natura rerum subiacens soli. Hinc est quod continuatis uberibus corpus deae omne densetur, quia vel terrae vel rerum naturae altu nutritur universitas* (« Isis [...] qui est soit la terre, soit la nature des choses qui est sous le soleil. De là vient que tout le corps de la déesse est recouvert de mamelles serrées les unes contre les autres, parce que tout tire sa subsistance soit de la terre soit de la nature des choses »).

¹²⁵⁵ Cette expression daterait de la première moitié du XIII^e siècle. Voir à ce sujet Olga Weijers qui cite, entre autres auteurs, Thomas d'Aquin, *Somme théologique* : [...] *Deus a quibusdam dicitur natura naturans* (« Dieu est appelé par certains *natura naturans* ») (WEIJERS 1978, p. 72).

¹²⁵⁶ Cellini, orfèvre, bronzier, sculpteur, réalisait d'abord un *modello* de cire, comme il l'indique lorsque Porzia Chigi lui confia un diamant : *mis messi a fare un picholo modellino di cera [...] e portalo a vedere a madonna Porzia detta* (« Je me mis à faire un petit modèle en cire [...] et j'allai le montrer à ladite madame Porzia ») (CELLINI, édité par G. P. CARPANI 1806, p. 56). Ainsi, coroplaste lui-même, Cellini profite de l'occasion pour affirmer la supériorité de la sculpture sur les autres arts. Le débat du *paragone* était vif à Florence au milieu du XVI^e siècle (voir à ce sujet TROTTEIN 2012, p. 6).

l'idée, l'image mentale qu'il a conçue, étape préparatoire à la réalisation de l'œuvre définitive.



FIG. 215 : Benvenuto Cellini, *Projet pour un sceau de l'Accademia del Disegno*, Florence, c. 1563.
(Londres, The British Museum).

La figure de *Diana Ephesia*, représentée sur le phylactère, déroulé par Raphaël – en lieu et place de la prophétie d'Isaïe, « Voici que la jeune femme concevra et mettra au monde un fils » (Isaïe, 7 : 14), inscrite en hébreu sur la fresque à Saint-Augustin – peut être lue comme un rappel du distique qui clôt l'épithaphe gravée sur la tombe de Raphaël au Panthéon : *Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori* (« Ci-gît le grand Raphaël par qui, alors qu'il était vivant, la grande mère des choses redouta d'être surpassée, et, une fois qu'il fut mort, craignit de mourir »). La jeune fille parturiente évoquée par Isaïe devient la Grande Mère de toute chose (*rerum*

magna parens), figure allégorique revêtant ici l'apparence de *Diana multimammia*, généreuse pourvoyeuse de nourriture spirituelle, de connaissance et d'inspiration.

Dans la *Sala del Trionfo della Virtù* de sa maison d'Arezzo¹²⁵⁷, pièce dans laquelle il célébrait l'héritage classique de l'art de la peinture¹²⁵⁸, Vasari a représenté une *Diana Ephesia* sculpturale (FIG. 216), au-dessus d'une fresque dont le sujet est le peintre Zeuxis et les jeunes filles de Crotona. Cet épisode est commenté par Cicéron, qui constate que le peintre célèbre estimait qu'il ne serait pas en mesure de trouver en un seul corps, toute la beauté qu'il recherchait pour la figure d'Hélène, parce qu'il n'existait aucun individu d'aucune espèce dans lequel la nature avait tout porté à la perfection¹²⁵⁹. Dans son opulence la nature propose de belles parties mais pas nécessairement un chef-d'œuvre, il revient donc à l'artiste, au jugement aiguisé par les modèles antiques et les œuvres des meilleurs maîtres, de prendre ce qu'il y a de meilleur dans la nature pour réaliser sa propre création.



FIG. 216 : Giorgio Vasari, *Diana Ephesia*, 1548.
(Arezzo, Italie, Casa Vasari).

¹²⁵⁷ La maison d'Arezzo fut acquise en 1541, la décoration commença l'année suivante et continua au gré des séjours qu'y fit Vasari. La *Sala del Trionfo della Virtù* fut peinte en 1548 (LOFFREDO 2014, n.p.).

¹²⁵⁸ Voir à ce sujet JACOBS 1984, p. 403.

¹²⁵⁹ CICÉRON, *De inventione*, II, 1, 3 *Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.*

Dans une lettre adressée *al Conte Baldasar Castiglione*, Raphaël formula la même constatation que Zeuxis, sans omettre de souligner l'importance du choix que devait opérer le peintre, dont la fonction créatrice reste entière puisqu'à la fin du processus, c'est son *Idea* qui prévaut :

[...] *per dipingere una bella, mi bisognaria veder piu belle, con questa conditione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia, e de'buoni giudicij, e di belle donne, io mi servo di certa Iddea, che mi viene nella mente.*¹²⁶⁰

Ainsi, à partir de « fragments » choisis judicieusement parmi les possibilités qui s'offraient à eux, les deux célébrités ont pu créer des chefs-d'œuvre conformes à l'*Idea* qu'ils avaient à l'esprit de la *venustas* qu'ils voulaient égaler. La démarche de Polidoro et Maturino, puis de Taddeo, qui, cela a été souligné¹²⁶¹, copièrent d'abord tous les objets entiers ou brisés de l'antiquité romaine pour ensuite créer des chefs-d'œuvre¹²⁶², s'avère analogue à celle de Zeuxis qui fait la part belle à la dimension intellectuelle de la création.

En faisant présenter par Raphaël et Taddeo une figure de *Diana Ephesia*, Federico a voulu mettre en évidence la fonction doublement inspiratrice de la Nature pour les artistes, d'abord par ses créations, *natura naturata*, et surtout par son essence, *natura naturans*, sa fonction créatrice. Afin de devenir *più intelligente nell'arti*¹²⁶³, et d'affermir sa main¹²⁶⁴ et son jugement, Taddeo s'était entraîné, avec la détermination soulignée par Federico, devant les belles statues antiques et les œuvres des plus excellents maîtres. Une main entraînée par des années de pratique du dessin – *nulla dies sine linea*, pratique quotidienne à l'exemple d'Apelle – est l'outil indispensable pour donner forme parfaite au concept généré par l'intellect¹²⁶⁵. La main seule ne peut rien sans l'esprit de création, incarné ici par *Diana Ephesia* ; c'est là la dignité du peintre pratiquant un art libéral, polymorphe et polysémique comme elle.

¹²⁶⁰ DOLCE 1554, p. 228. Cette lettre aurait été écrite par Raphaël vers 1522 (« [...] pour peindre une belle femme, j'aurai besoin de voir davantage de belles femmes, à cette condition que Votre Seigneurie se trouve avec moi pour faire le meilleur choix. Mais étant donnée la rareté à la fois de bons juges et de belles femmes, je me sers d'une certaine Idée qui me vient à l'esprit »).

¹²⁶¹ Voir supra, p. 25.

¹²⁶² Nous remercions Monsieur Galinier d'avoir attiré notre attention sur ce parallèle.

¹²⁶³ VASARI 1846, p. 151.

¹²⁶⁴ *Ibidem* : *avrà assicurata la mano*.

¹²⁶⁵ *Ibid.* p. 140-150.

Conclusion

La série *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, est plus un conte initiatique qu'un récit, puisque des personnages allégoriques interviennent, sans toutefois altérer la proximité entre le regardeur et le héros, proximité qui doit beaucoup à l'art déployé par Federico dans l'organisation de la narration elle-même, ainsi que dans la représentation de la réalité quotidienne finement observée¹²⁶⁶. L'importance du modèle antique dans cette série ne se limite pas aux deux dessins (n° 12, Pl. 33 et n° 17, Pl. 34), dans lesquels Taddeo est représenté au travail devant des antiques, mais charpente les œuvres des trois peintres majeurs que Taddeo « avoue pour ses maîtres »¹²⁶⁷ : les façades de Polidoro et Maturino, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, les fresques de la Farnésine et des Chambres de Raphaël. Ainsi Taddeo apprend-il à leur contact une triple leçon : celle des antiques eux-mêmes, celle de l'art de leur emploi, et celle de la culture dont ils sont les vestiges, culture redécouverte et explicitée dans le contexte favorable du néoplatonisme. Dans l'ultime dessin de la série, Federico souligne l'importance pour un artiste de talent comme Taddeo, de cette érudition, sans laquelle un commanditaire aussi prestigieux, cultivé et exigeant que le cardinal Alexandre Farnèse ne l'aurait pas sollicité.

¹²⁶⁶ Par exemple, dans le dessin n° 7 (proposé en annexe, **Annexe V. 8a, p. 105**), Mme Calabrese a retiré une pantoufle pour libérer le gros orteil de son pied gauche afin d'y passer le fil tiré de la quenouille, assurant ainsi une tension modulable dans le but d'éviter les nœuds et ainsi enrouler plus facilement le fil sur le fuseau (nous remercions Madame Carmen Sageloly pour ces explications). Voir également le tableau de Jean-François Millet, *La Fileuse*, c. 1868-1869, huile sur toile, 92,5 × 73,5 cm (Paris, Musée d'Orsay, RF 1880).

¹²⁶⁷ MARIETTE, édité par CHENNEVIÈRES 1859-1860, tome VI, p. 163.

Conclusion

L'étude des œuvres versées au catalogue a permis d'apprécier les différentes connotations susceptibles d'être associées à la représentation de l'artiste au travail devant un modèle antique, à l'extérieur, au XVI^e siècle. Les exemples retenus, s'ils s'inscrivent tous dans la perspective de la *restitutio Antiquitatis* initiée par Marsile Ficin et le groupe de Careggi, ne sont en aucune façon stéréotypés, mais varient au gré du vécu de leurs auteurs et de leurs associés, des aléas historiques et économiques, des exigences des commanditaires, et, plus généralement, des attentes des publics susceptibles d'être intéressés.

Chapitre I.

Le premier chapitre, consacré à la rencontre de Jan Cornelisz Vermeyen, peintre à la cour des Habsbourg, avec les architectures colossales des aqueducs antiques, côtoyées à Ségovie d'abord, puis à Carthage, détaille l'expérience inédite, exceptionnelle qui fit de Vermeyen un des rares artistes, probablement même le seul, à avoir une connaissance authentique de ces monuments, jamais encore portés à la connaissance du public avant 1534. Au service de l'Empereur, afin de peindre « les hauts faits » de son bras¹²⁶⁸, le peintre suivit Charles Quint d'abord en Espagne, puis en Afrique du Nord, en vue de la conquête de Tunis. Vermeyen souligna l'importance qu'eut pour lui cette aventure singulière, le rôle qu'il y joua et les enseignements qu'il en retira, en se montrant au travail devant les monuments antiques de ces lieux.

« Signature parlante » et véridicité.

La représentation de l'acte poétique, qui figure sur l'estampe inscrite *L'Aqvadvct de Ségovie* et sur les cartons (puis sur les tapisseries de la tenture *La Conquête de Tunis*), peut être lue comme une « signature parlante » qui atteste la présence et l'action de l'homme de l'art – aisément identifiable grâce à la longueur étonnante de sa barbe – en ces sites remarquables, qu'il est en mesure de dessiner avec autorité sur le vif (*ad vivum*

¹²⁶⁸ Voir les vers élogieux de Dominique Lampson dans les *Effigies* de 1572 (FIG. 10, p. 48).

delineatum)¹²⁶⁹, présence *in situ* qu'il importe de mettre en évidence, de donner à voir¹²⁷⁰. Ainsi la canne-siège sur laquelle l'artiste est assis, le carnet au format approprié, et l'objet à la fois étui à plumes et encrier¹²⁷¹ dont il est muni, soulignent que le peintre se trouve effectivement à l'extérieur, à Ségovie, Plaza del Azoguejo¹²⁷², pourvu d'un équipement spécifique qui atteste qu'il ne s'agit pas là d'une occurrence isolée¹²⁷³, mais d'un art maîtrisé. L'acolyte¹²⁷⁴ debout à côté du peintre et les deux porteurs d'eau à qui il fait signe, peuvent étayer la véridicité de cette expérience hors de l'atelier, peu répandue alors, que proclame l'artiste¹²⁷⁵. La confrontation avec le monument à l'époque actuelle, permet de constater la rigueur quasi archéologique avec laquelle l'artiste a confronté le géant antique qui n'a rien d'une ruine.

La représentation de l'artiste en train de dessiner, et cela ne concerne pas uniquement Vermeyen, en montrant le travail qui a produit l'œuvre d'art, ajoute une dimension suspensive qui évoque le *faciebat*¹²⁷⁶ (à la place du *fecit*) que, selon Pline¹²⁷⁷, les meilleurs auteurs tels Apelle et Polyclète utilisaient pour souligner que l'œuvre d'art n'est jamais achevée. L'homme de l'art pourrait ainsi revendiquer une filiation avec les plus illustres artistes de l'Antiquité.

Les vers louangeurs qui accompagnent le portrait du peintre publié dans les *Effigies* de 1572¹²⁷⁸, témoignent a posteriori du bien-fondé de la préoccupation qu'avait

¹²⁶⁹ Voir p. 50, FIG. 11.

¹²⁷⁰ Cette signature peut être également comprise comme une tentative pour décourager les copieurs, sans toutefois se faire d'illusions. Voir à ce sujet (p. 62-63) l'indignation d'Albrecht Dürer envers ceux qu'il nomme *insidiatores* (« traîtres, pilleurs »), et le procès qu'il intenta à Venise au graveur Marcantonio Raimondi dans les années 1510 (WITCOMBE 2004, p. 85).

¹²⁷¹ Voir p. 51, FIG. 12 et p. 52, FIG. 13.

¹²⁷² Voir p. 62, FIG. 16.

¹²⁷³ *Le Chasteau de Madrid*, imprimé sur la même feuille que *L'Aqueduc de Ségovie* (Pl. 2), a lui-aussi été dessiné sur le vif (l'artiste au travail est visible, assis dans la basse-cour du château ; il s'avère qu'il n'existe aucune vue de cet édifice antérieure à l'estampe de Vermeyen. Pierre-Jean Mariette, qui a vu cette estampe, fait ce commentaire : « Tout ce qu'il [Vermeyen] a gravé est rare ». Voir p. 55). La *Course de taureaux à Avila* (FIG. 14, p. 56), postérieure de quelques jours au dessin (perdu) de l'aqueduc de Ségovie, aurait également pu témoigner de ce travail à l'extérieur, sur le vif, mais elle n'a pas été gravée.

¹²⁷⁴ Certainement Hermannus Posthumus, comme le propose Nicole Dacos (voir p. 59).

¹²⁷⁵ La représentation, au sommet de l'aqueduc, de sept sonneurs de trompettes ornées de panonceaux portant l'aigle bicéphale des Habsbourg, ne décrit pas une situation réelle, mais se présente comme un artifice pour signaler et honorer la présence de l'Empereur à Ségovie, et apparenter le souverain, élu empereur des Romains en 1517, à un empereur romain du Haut Empire, modèle de bon gouvernement évergète (voir p. 73-74).

¹²⁷⁶ *Faciebat* : imparfait, à la place de *fecit*, parfait.

¹²⁷⁷ PLINE, *Histoire naturelle*, Livre I, préface, 26 (la citation complète figure p. 63, vol. I, 1). Voir à propos de la « dimension suspensive », CHATEAU 2008, p. 34.

¹²⁷⁸ Voir p. 49.

Vermeyen de prouver la singularité et l'authenticité de son travail, à l'extérieur, loin de l'atelier. En effet, dans le premier éloge qu'il formule, Dominique Lampson ne dit rien de l'art du peintre, mais s'enthousiasme en soulignant que l'artiste a représenté « tout ce qui est digne d'être vu dans le vaste Monde [en suivant Carolus Caesar sur terre et sur mer] ».

Le rôle dévolu à Vermeyen, peindre « les hauts faits » de Charles Quint, tout particulièrement lors de l'expédition en Afrique du Nord, établit que l'artiste était tenu en haute estime, et que l'Empereur s'en remettait à lui pour rendre compte graphiquement¹²⁷⁹ du déroulement des opérations. L'importance que le peintre attachait à sa mission de chroniqueur et de témoin oculaire fiable, est mise en évidence par les autoportraits qui figurent sur sept des douze tapisseries de *La Conquête de Tunis*. Sur la première tapisserie¹²⁸⁰ de cette tenture exceptionnelle par sa taille, par ses matériaux précieux¹²⁸¹ et par son coût exorbitant, l'artiste s'est représenté dans le coin inférieur droit, debout derrière un cartel¹²⁸² en forme de pupitre (FIG. 17, p. 64), regard tourné directement vers le spectateur. Adossé à une colonne corinthienne, rappel de l'emblème impérial (FIG. 46, p. 120), et allusion à son intérêt pour les antiques, le peintre inaugure avec une fierté légitime, non seulement la tapisserie initiale mais la totalité de la tenture qui se lit chronologiquement de droite à gauche.

Le compas et le *quadrivium*.

Par le compas qu'il tient à la main, l'artiste évoque d'une part les termes mêmes du contrat signé avec la commanditaire de l'œuvre, Marie de Hongrie agissant au nom de son frère Charles Quint, document qui stipule que l'artiste : « [...] fera tout ledit ouvrage avec juste mesure et par compas [...] »¹²⁸³, et d'autre part la conformité de l'œuvre aux attentes de l'Empereur. Le maniement du compas, instrument du cartographe et du géographe, s'avéra indispensable pour la réalisation des cartons ; associé à la rigueur

¹²⁷⁹ Les chroniqueurs et historiographes étaient présents eux-aussi lors de l'expédition, néanmoins la présence de l'artiste fut jugée nécessaire, même si le projet concernant la tenture de *La Conquête de Tunis* n'était pas encore complètement établi alors. Ce n'est que le 15 juin 1546 que fut signé le contrat commandant à Vermeyen de réaliser « l'ouvrage des patrons de tapisserie du voïge de l'Empereur au royaume de Thunes » (voir p. 65).

¹²⁸⁰ « Carte de la Méditerranée occidentale avec les mouvements de la flotte ».

¹²⁸¹ Dominique Lampson cite à ce sujet « l'or des étoffes Attaliques » (voir p. 49).

¹²⁸² Ce cartel porte un texte en castillan, intitulé : *Cuenta de leguas / Cuenta de millas* (« Compte de lieues / Compte de miles marins »). Pour effectuer ce mesurage, un compas était indispensable.

¹²⁸³ Voir p. 65.

mathématique et donc au *quadrivium*, le compas qu'il tient à la main permet à l'artiste de souligner la prépondérance de l'activité intellectuelle dans la conception et la réalisation de son œuvre. En revendiquant la paternité des cartons de cette tenture prestigieuse, création autrement plus exigeante que la réalisation d'une estampe, il importait au peintre d'exposer la complexité de son art qui requerrait plus qu'un talent pour le dessin. D'autre part, en se mettant ainsi en évidence, il endossait la responsabilité de ce que le spectateur avait sous les yeux, *ad viuum delineatum*, comme en témoignaient six autoportraits figurant sur les lieux des hostilités.

L'un de ces autoportraits (FIG. 12, p. 51 et FIG. 13, p. 52) se trouve dans la dixième tapisserie, intitulée *La Conquête et le sac de Tunis*. Là, Vermeyen s'est représenté debout sur une butte, accompagné de Felipe de Guevara, *gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos V*¹²⁸⁴, témoin supplémentaire¹²⁸⁵, si nécessaire, de la présence effective de l'artiste devant Tunis. L'artiste, occupé à dessiner, comme l'indiquent la plume qu'il tient d'une main, le plumier-encrier et le carnet largement ouvert dans l'autre, a suspendu fugacement son travail : tête et regard tournés vers la gauche, il écoute ce que Guevara, un peu en retrait, lui fait disertement remarquer. Bien que campés au milieu de ce qui était, peu de temps auparavant, un champ de bataille, les deux hommes sont vêtus à l'identique, de façon distinguée, comme à la cour. Le peintre rend ainsi manifeste son statut qui n'a rien de subalterne : le carnet de croquis largement ouvert souligne que c'est son art et ses qualités d'homme cultivé, averti des sciences du *quadrivium*, qui lui assurent la position enviable qu'il occupe.

Les deux autoportraits mentionnés ci-dessus, celui de la première tapisserie (FIG. 15, p. 60) et celui de la dixième tapisserie (FIG. 12, p. 51 et FIG. 13, p. 52), présentent de fortes similitudes avec deux « signatures parlantes » d'Albrecht Dürer, respectivement celle de l'*Adoration de la Sainte Trinité* (FIG. 18, p. 66), et celle du *Martyr des dix mille chrétiens* (FIG. 19, p. 67). Ces citations peuvent être comprises

¹²⁸⁴ (« Gentilhomme de Bouche de sa Majesté l'empereur Charles Quint »). C'est ainsi qu'il figure sur la couverture de son ouvrage : *Commentarios de la pintura, que escribio Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, Protector de las nobles Artes. Madrid, MDCCLXXXVIII.*

¹²⁸⁵ L'acolyte (Hermannus Posthumus) représenté avec l'artiste devant l'aqueduc de Ségovie, est également représenté aux côtés de Vermeyen dans la quatrième tapisserie (*Premier affrontement de cavalerie au Cap Carthage, et départ vers la forteresse de La Goulette*, FIG. 15, p. 60), et dans la douzième tapisserie (*Levée du camp et embarquement pour le retour*, voir Volume II, Annexe I. 2, p. 6).

comme un hommage rendu au grand maître, l'artiste le plus en vue de son vivant, *alter Phidias et alter Apelles*¹²⁸⁶, mais également comme une ambition d'émulation, une revendication d'excellence.

Les vestiges encore en élévation de l'aqueduc de Carthage figurent sur huit des douze tapisseries de *La Conquête de Tunis*. C'est dans la sixième tapisserie que Vermeyen s'est représenté au travail devant quelques arches relativement épargnées du monument antique, s'élevant majestueusement au-dessus d'un regroupement de maisons typiques de la région, dominées par deux minarets dont la hauteur paraît bien médiocre, puisqu'ils n'atteignent même pas la base du deuxième niveau d'arcades de l'édifice romain. L'artiste n'est pas le seul à s'intéresser à l'aqueduc antique : à peu de distance, Charles Quint, à la tête d'un escadron de cavalerie en ordre de bataille¹²⁸⁷, a lui-aussi le visage et le regard tournés vers ce qu'il reste du monument prestigieux. Ce rapprochement reflète l'intérêt que les deux hommes portent à la *restitutio Antiquitatis*, raison supplémentaire pour le peintre d'affirmer la noblesse de son art.

Les antiques, les commanditaires et le peintre : le Triptyque de la famille Micault.

Le *Triptyque de la famille Micault* (FIG. 24, p. 77) que Jan Cornelisz Vermeyen entreprit entre le 2 avril 1547 et le 12 novembre 1549, alors qu'il avait déjà signé le contrat pour la réalisation des « grands patrons » de la tenture *La Conquête de Tunis*, devait satisfaire deux exigences : d'une part, exalter le statut exceptionnel de la famille des commanditaires dont le père, Jan Micault avait achevé sa brillante carrière en tant que trésorier de l'ordre prestigieux de la Toison d'or, d'autre part rivaliser avec, et si possible surpasser, le *Triptyque Haneton* (FIG. 25, p. 78)¹²⁸⁸, peint avant 1542 par Bernard van Orley¹²⁸⁹. Les deux triptyques devaient voisiner dans la même chapelle¹²⁹⁰.

Le peintre utilisa les antiques observés et dessinés à Ségovie et au Cap Carthage pour créer une œuvre correspondant aux attentes des membres de la famille

¹²⁸⁶ (« Autre Phidias et autre Apelles »). Voir à ce sujet p. 68.

¹²⁸⁷ Le texte rédigé en espagnol qui figure dans la bordure supérieure de la sixième tapisserie, donne l'indication suivante : le marquis d'Alarcon, parti chercher de la nourriture pour les chevaux, fut attaqué par tant de Maures qu'il fut nécessaire de lui prêter main forte, et c'est l'Empereur qui le secourut (voir p. 15, volume II).

¹²⁸⁸ Philippe Haneton, prédécesseur de Jan Micault aux fonctions d'audiencier et de trésorier de l'ordre de la Toison d'or.

¹²⁸⁹ Peintre de la cour lui-aussi, et l'un des maîtres possibles de Jan Cornelisz Vermeyen (voir p. 79).

¹²⁹⁰ Chapelle du Saint-Sacrement, église Sainte-Gudule à Bruxelles (voir p. 78).

commanditaire. Alors que Bernard van Orley avait opté pour un cadrage serré, Vermeyen préféra installer les personnages néotestamentaires ainsi que les donateurs, devant des paysages occupés par des antiques choisis avec soin. Ainsi les cavaliers maures traversant au grand galop l'arène de l'amphithéâtre ruiné de Carthage, à l'arrière-plan du volet gauche du triptyque (FIG. 26, p. 81), mais à la dextre héraldique, partie la plus noble donc réservée aux hommes, évoquent-ils la conquête de Tunis, que la propagande impériale présenta comme une croisade victorieuse contre les Infidèles. Victoire à laquelle il était important que Jan Micault et ses fils, fidèles serviteurs impériaux, soient associés.

L'arrière-plan du volet droit, volet sur lequel sont représentées la mère de famille Livinia Cats van Welle et ses filles, est marqué par le thème de l'eau, allusion révérencieuse au nom de la dame (*Welle* : source) et à celui de la demeure (*De Fonteyne*) où elle résidait à sa mort. Pour matérialiser ce thème, l'artiste a eu recours à deux antiques : l'aqueduc de Ségovie dans son environnement urbain, et, plus avant, un sarcophage monumental semblable à celui qui se trouvait alors devant le Panthéon à Rome¹²⁹¹. Juché sur cet antique, un personnage déverse l'eau d'une aiguière, en la faisant rejaillir afin de simuler une fontaine. Parmi les constructions situées au pied de l'aqueduc se remarque une église à nef unique¹²⁹² et chevet semi-circulaire, non loin d'un marabout bordé d'un enclos autour duquel sont disposées des pierres tombales en bâtière. Cet ensemble cimétériel musulman est une citation de celui qui figure dans la dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (FIG. 13). L'artiste a donc associé, sur ce volet, Ségovie et des citations de *La Conquête de Tunis*, défaite des Ottomans, avec l'intention de rappeler la *Reconquista* du territoire espagnol achevée par les grands-parents de l'empereur, ancêtres prestigieux dont Charles Quint, croisé victorieux à Tunis, savait se montrer digne.

En se représentant au travail devant les antiques qu'il avait côtoyés à Ségovie puis au Cap Carthage, Jan Cornelisz Vermeyen désirait attester l'authenticité des représentations de ces monuments romains, peu ou pas connus jusque-là. Son travail contribuait à porter à la connaissance d'un public averti, ces vestiges exotiques d'une civilisation marquante, qui suscitait alors un intérêt renouvelé sous l'impulsion du néoplatonisme. L'authenticité et l'originalité du travail du peintre furent appréciées des

¹²⁹¹ Voir le dessin qu'en a fait Martin van Heemskerck, proposé en annexe (Volume II, **Annexe I. 11, p. 16**).

¹²⁹² Copie de l'église Santa Columba, aujourd'hui détruite, qui s'élevait alors au pied de l'aqueduc de Ségovie.

commanditaires comme les Micault, désireux d'utiliser la polysémie des antiques pour faire montre de leur culture, leur statut, leur carrière au service de l'Empereur.

Chapitre II.

Examiné dans le deuxième chapitre, le tableau *Tempus edax rerum* (Pl. 4 et Pl. 4a), également appelé *Paysage avec ruines romaines*, que peignit Hermannus Posthumus en 1536 lors de son séjour à Rome, invite à s'interroger sur la raison d'être d'une déconcertante accumulation de vestiges romains répartis sur plusieurs niveaux, depuis la citation des salles enfouies de la *Domus Aurea*¹²⁹³, jusqu'aux rives d'une cité attrayante et énigmatique, inaccessible aux promeneurs, qui animent ce paysage mélancolique, image des ravages du Temps et du « dégast du soldat furieux »¹²⁹⁴. Les gestes de ces flâneurs ne sont cependant pas marqués par l'amertume, mais traduisent plutôt les mêmes émotions que celles qui agitent Poliphile, héros de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, qui se dit : « ravi et surpris d'un plaisir souverain, contemplant les reliques de l'Antiquité sainte, vénérable et tant à estimer »¹²⁹⁵.

En illustration de la maxime *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, trois artistes, dont deux munis d'un compas, sont à la tâche dans ce lieu chaotique, appliqués à tirer des vestiges qu'ils étudient tous les enseignements qui, sans leur travail, seraient irrémédiablement perdus. La base de colonne sur laquelle se concentre l'artiste visible au premier plan, glisse déjà dans les broussailles, confirmant la constatation de Pétrarque : « Le chemin vers la vérité sur la Rome antique est obstrué par du lierre et des ronces »¹²⁹⁶, indiquant également l'urgence de la tâche à accomplir. Poggio Bracciolini, lorsqu'il recopiait soigneusement les inscriptions qu'il « arrachait aux ténèbres parmi les ronces et les broussailles », afin disait-il, « qu'en demeure au moins le souvenir »¹²⁹⁷, soulignait qu'il agissait dans « l'intérêt général ».

La fonction quasi démiurgique des trois artistes au travail.

Cet artiste muni d'un compas et d'une équerre, instruments associés aux mathématiques et à la géométrie, arts du *quadrivium*, qui se livre à un travail

¹²⁹³ Posthumus avait exploré la *Domus Aurea* en compagnie de Martin van Heemskerck et de Lambert Sustris (voir supra, p. 132).

¹²⁹⁴ Citation de Du Bellay, voir p. 94, note 279.

¹²⁹⁵ *Le Songe de Poliphile*, p. 61.

¹²⁹⁶ Voir p. 10 », note 313.

¹²⁹⁷ Voir p. 109, BRACCIOLINI, *De varietate fortunae*, livre I.

archéologique méthodique, exhumant les objets, les mesurant, les dessinant, est à même d'effectuer des déductions et reconstitutions raisonnées en s'appuyant sur les auteurs anciens, principalement Vitruve (*De architectura*, IV, 3). Il prend exemple, ce faisant, sur Poliphile¹²⁹⁸ qui, à partir des dimensions de la base d'une colonne, peut en déterminer le diamètre, la hauteur et l'ordre. Raphaël, nommé *praefectus marmorum et lapidum omnium* par le pape Léon X¹²⁹⁹, est un autre modèle prestigieux possible pour cet artiste au travail, opérant avec rigueur et méthode, élaborant, selon les termes utilisés dans la *Lettre à Léon X*¹³⁰⁰, « une argumentation bien fondée » pour déduire l'élévation initiale des monuments antiques dont les fragments étudiés sont les vestiges. Le choix d'une base de colonne comme objet d'étude est symbolique, car elle est le fondement de l'édifice dont elle supporte *in fine* la structure et en assure la stabilité. Placé dans les mains de l'artiste au premier plan du tableau, le compas, par la fonction qui lui est attachée, peut être lu comme une des clefs de ce tableau énigmatique. S'appuyant sur les principes supérieurs de la géométrie et des mathématiques, l'homme de l'art et ses collègues remplissent une fonction quasi démiurgique : ils mettent de l'ordre dans le désordre, tel le « suprême ordonnateur » qui « du désordre fit sortir l'ordre »¹³⁰¹.

Création artistique et *Restitutio Antiquitatis* : la leçon des vestiges antiques et des textes des auteurs anciens.

Posthumus donne à voir dans le travail de cet artiste placé au premier plan, toute la dimension intellectuelle du travail de recherche, d'étude et d'« innutrition » qui précède et mène à la création. Le personnage de l'artiste lui-même est une composition élaborée avec esprit : les pieds nus de l'homme, insolites dans cet environnement sauvage, buissonneux et probablement épineux, retiennent l'attention, tout comme la position assise en double torsion, citation en miroir de l'*ignudo* qui se trouve à droite, sous la *Création d'Ève*, *ignudo* inspiré, comme tous les *ignudi* représentés sur la voûte de la chapelle Sixtine, du *Torse du Belvédère*¹³⁰². Cette double évocation : l'œuvre antique et

¹²⁹⁸ Voir p. 108. *Le Songe de Poliphile*, p. 51.

¹²⁹⁹ Le 27 août 1515.

¹³⁰⁰ RAPHAËL, traduction de Françoise Choay, p. 35. Voir p. 108.

¹³⁰¹ PLATON, *Timée*, 30a. Dès le XI^e siècle, les artistes ont doté Dieu créateur d'un compas, car il est dit dans les *Proverbes* (VIII : 27) : « Il traça un cercle à la surface de l'abîme » (voir à ce sujet BOESPFLUG 2017, section 2 et aussi l'illustration de la *Bible moralisée* de Vienne : Cod. 1179, fol. 1v, Bibliothèque nationale d'Autriche).

¹³⁰² Torse qui n'était pas encore au Belvédère lorsque Michel-Ange peignit à fresque la voûte. L'étoffe blanche nouée en turban autour de la tête de l'artiste est une allusion à Michel-Ange qui porte la même coiffure sur le portrait conservé à la Casa Buonarroti, œuvre de Giuliano Bugiardini, proposée dans le volume II, **Annexe II. 7, p. 26.**

ce qu'en a fait l'un des plus grands artistes modernes, rappelle le passage de l'*Histoire naturelle* (PLINE, XXXIV, 55-56) dans lequel il est question du sculpteur grec Polyclète qui, « seul parmi les hommes passe pour avoir réalisé l'art lui-même dans une œuvre d'art »¹³⁰³, si bien que les artistes cherchaient dans son œuvre « comme dans une loi pour ainsi dire, les linéaments de l'art ». C'est ce qu'illustrent les deux autres artistes figurés au plan intermédiaire du tableau, au travail sur les statues colossales de deux dieux-fleuves¹³⁰⁴, le *Tibre* à droite, le *Nil* à gauche. Muni d'un compas, l'un des hommes s'est hissé au plus près de l'épaule droite du *Nil* pour prendre des mesures du bras de la statue, tout en s'agrippant tant bien que mal à la couronne du dieu-fleuve. Son collègue est quant à lui assis face au *Tibre* qu'il dessine, carton à dessin sur les genoux. Entre les deux dieux-fleuves, Posthumus a placé un sphinx sculpté dans une pierre verte, créature énigmatique, gardien de secrets, et tout particulièrement dans ce cas, les secrets détenus par les artistes anciens, susceptibles d'être révélés par une étude approfondie de leurs chefs-d'œuvre¹³⁰⁵.

Posthumus met ainsi en évidence, d'une part la complexité de la *restitutio Antiquitatis*, le travail indispensable de recherche, de mise au jour et d'étude approfondie, sur le terrain, mais aussi dans les œuvres des auteurs anciens, que nécessitent les vestiges antiques, sources de connaissances, et d'autre part l'aboutissement magistral de l'« innutrition » qui en découle, illustré ici par la citation du plafond de la chapelle Sixtine et de son auteur. Exemple d'autant plus approprié que le néoplatonisme avait fait partie de l'éducation de Michel-Ange à Florence, dans la maison de Laurent le Magnifique, où il avait bénéficié de l'amitié et des conseils d'Ange Politien, et noué des contacts avec Francesco Cattani da Diacceto, disciple de Marsile Ficin¹³⁰⁶.

Résultat visible de la dimension intellectuelle du travail de recherche et d'appropriation, effectué par les trois artistes représentés dans le tableau pour mener à la création, les deux édifices (35 et 37), constructions modernes inspirées du vocabulaire antique soutenu par des citations des auteurs anciens, peuvent se lire comme des architectures « parlantes », évocatrices de l'épisode glorieux de la conquête de Tunis

¹³⁰³ Voir p. 110, note 332.

¹³⁰⁴ Ces dieux-fleuves mêlent les caractéristiques des deux paires de statues qui se trouvaient alors au Capitole pour l'une, au Belvédère pour l'autre paire (voir les détails p. 112-113).

¹³⁰⁵ Voir p. 113, note 341.

¹³⁰⁶ Voir p. 28.

conduite par Charles Quint, assimilant du même coup l'Empereur, « troisième Africain », aux illustres Romains vainqueurs en Afrique, particulièrement les deux Scipion.

Tempus edax rerum, source de délectation pour un public de connaisseurs lettrés, férus d'Antiquité.

Dans ce tableau complexe, le peintre a mis en jeu à la fois des objets antiques conservés dans les collections en vue de Rome¹³⁰⁷, des références aux œuvres des auteurs anciens, grecs et latins, mais aussi à des œuvres d'auteurs modernes, particulièrement l'*Hypnerotomachia Poliphili*, l'incunable le plus singulier (et célèbre) de l'époque. Sans forcer le trait, il inclut des allusions aux événements contemporains marquants, tels le terrible sac de Rome de 1527, imputé à Charles Quint, qui s'en défendit, et la récente conquête de Tunis par l'Empereur. Le résultat est un tableau énigmatique que Ruth Olitsky Rubinstein qualifie de « défi ludique », source de délectation pour un public de connaisseurs lettrés, férus d'Antiquité, rompus aux subtilités des connotations et des sous-entendus. Cet *unicum* qu'est *Tempus edax rerum*, a pu retenir l'attention de Romains de conséquence¹³⁰⁸, dont le cardinal Rodolfo Pio da Carpi, diplomate, humaniste érudit, mécène, grand collectionneur, tout particulièrement d'une collection thématique de paysages¹³⁰⁹, dans laquelle figurait « une bonne trentaine d'œuvres peintes par des artistes flamands et hollandais », dont le tableau peint par Martin van Heemskerck, *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique*. Le tableau *Tempus edax rerum* semble y avoir eu toute sa place¹³¹⁰.

Les artistes au travail visibles dans le tableau *Tempus edax rerum*, singulièrement les deux hommes coiffés d'un turban, peuvent aussi être lus comme des représentations spéculaires de Posthumus, récemment de retour d'Afrique du Nord, d'où la coiffure, signifiant ainsi son application personnelle pour acquérir une connaissance raisonnée et approfondie des antiques. Cette familiarité obtenue par l'étude attentive, est manifeste dans les productions de l'artiste réalisées quelques années plus tard (1540-1542), lorsqu'il intervint, à la demande du duc Louis X de Bavière Landshut, dans la décoration de la *Stadtresidenz* à Landshut¹³¹¹. L'expérience inoubliable de l'exploration de la *Domus*

¹³⁰⁷ Tels : le ménologe della Valle (1), le vase Torlonia (5), la tête de la Junon Cesi (13), le putéal Albani (29), le *Jupiter* de la Villa Madama (35), par exemple.

¹³⁰⁸ Les Colonna, gibelins de longue date (voir supra p. 143).

¹³⁰⁹ Ces renseignements sont tirés de FILIPPI 2004, p. 124.

¹³¹⁰ *Ibidem* (voir supra p. 140). Dans l'inventaire après décès du Cardinal, il était fait mention d'un tableau qui avait les mêmes dimensions que l'œuvre de Posthumus.

¹³¹¹ Voir p. 138-140 pour la documentation du séjour du peintre à Landshut.

Aurea revit dans l'*Adoration des bergers*, sujet du tableau principal du retable de la chapelle. Le peintre a situé la scène dans un cryptoportique, dont les murs et les plafonds portent des décors inspirés ou copiés des « grotesques » du palais de Néron (FIG. 52). Située dans un recoin d'un édifice antique monumental ruiné, une autre *Adoration des bergers* (FIG. 53) comporte au premier plan un berger dont la posture et le bonnet phrygien sont des citations d'un bas-relief mithriaque, *Mithra sacrifiant le taureau* (FIG. 54), réminiscence probable d'une exploration du *mithraeum* situé sous le Capitole¹³¹². L'épigraphie antique a pareillement retenu l'attention du peintre, et s'observe sur deux objets remarquables, d'une part le *Menologium rusticum Vallense* (1)¹³¹³, dont Posthumus a traité fidèlement les inscriptions, et d'autre part la plaque funéraire (FIG. 55) qu'il fit poser sur le mur nord de l'église Saint-Martin à Landshut en 1540, en mémoire de son épouse et de son fils. Cette plaque a toutes les caractéristiques des épigraphes funéraires antiques : l'inscription en latin est rédigée en lettres majuscules romaines, l'*ordinatio* des quinze lignes qui la composent est soignée, l'invocation de la première ligne, *D. O. M.*, est directement inspirée du *I. O. M.* des inscriptions antiques¹³¹⁴.

L'impression déconcertante de « bric-à-brac monumental »¹³¹⁵ que peut donner le tableau *Tempus edax rerum* dans un premier temps, s'avère n'être en fait qu'un subterfuge ingénieusement composé afin d'aiguiser la curiosité des connaisseurs, par un artiste curieux d'antiquités et d'histoire romaines, entouré sans doute d'érudits, déplorant les ravages du temps et des hommes, le désastre du sac de Rome, mais en même temps désireux d'entrevoir la possibilité d'une re-naissance soutenue par la *restitutio Antiquitatis*. Progressant de la découverte dans l'obscurité des « grottes » richement ornées de la *Domus Aurea*, jusqu'à la cité resplendissante en attente de reviviscence, le tableau en forme de rébus vise à procurer aux spectateurs attentifs à ses subtilités, plaisir et délectation.

Chapitre III.

Les trois œuvres de Martin van Heemskerck, qui documentent notre propos (Pl. 5, Pl 6, Pl. 7), s'échelonnent comme autant de repères (1535, 1553, 1568) tout au long de la

¹³¹² Voir p. 135.

¹³¹³ Voir p. 90-91.

¹³¹⁴ BECKENBAUER 1979, p. 15-19 (voir p. 137). *D. O. M.* : *Deo Optimo Maximo. I. O. M.* : *Iovi Optimo Maximo* (« À Jupiter, très bon, très grand »).

¹³¹⁵ Citation de Cees Nooteboom (voir p. 103).

carrière de l'artiste, profondément marqué par le séjour qu'il fit à Rome de 1532 à 1536 ou 1537. L'artiste au travail figure dans ces œuvres exécutées alors que Heemskerck avait respectivement trente-sept, cinquante-cinq et soixante-dix ans ; elles furent l'occasion pour lui d'apprécier les répercussions que l'étude assidue des antiques eut dans sa vie et dans sa carrière.

Âgé de trente-quatre ans lorsqu'il partit pour Rome où, selon Carel van Mander, il avait depuis longtemps le désir de se rendre « pour voir les Antiques et les œuvres des grands maîtres d'Italie »¹³¹⁶, Martin van Heemskerck n'était plus à ce moment-là l'assistant de Jan van Scorel, dont il maîtrisait « la nouvelle et belle manière », mais avait été reçu maître à la guilde de Saint-Luc d'Haarlem et avait désormais sa propre clientèle. Il partit à Rome dans de bonnes conditions puisque, sa notoriété aidant, il était porteur de lettres de recommandation qui lui assurèrent le gîte et le couvert chez un cardinal.

Le peintre et l'expérience irremplaçable de la proximité avec les antiques.

Il séjournait à Rome, « cette académie des peintres »¹³¹⁷, depuis plus de deux ans quand il signa la *Vue du Forum romain depuis le Capitole* (Pl. 5), témoignage de l'activité « ordinaire » de l'artiste lors de son séjour romain : « Ordinairement quand le temps était beau, il allait dessiner [des ruines et des Antiques] » observe Van Mander, qui ajoute : « il ne perdit pas son temps à faire la grasse matinée ou à flemmarder avec les Néerlandais, à se saouler ou autre, mais se mit à copier nombre de choses, aussi bien d'après l'Antique que d'après les œuvres de Michel-Ange ». Ce n'était pas la seule activité du peintre car, en cette année 1535, Martin van Heemskerck œuvrait également à la réalisation du tableau *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique*, qui devait rejoindre les collections du cardinal Rodolfo Pio da Carpi, petit-neveu de Pic de la Mirandole.

Comme tous les personnages qui animent la *Vue du Forum romain*, l'artiste au travail est de très petite taille, figurant ainsi l'ampleur et la difficulté de la tâche à laquelle il s'applique avec concentration et humilité. La précision remarquable dans la représentation du lieu et de ses édifices, donne à cette *Vue* une dimension historique et archéologique, encore appréciée de nos jours. L'artiste avait déjà passé suffisamment de temps à Rome pour constater que les vestiges antiques servaient de carrière pour alimenter

¹³¹⁶ VAN MANDER 1604 (voir note 482, p. 158).

¹³¹⁷ *Ibidem.*

en matériaux de qualité les chantiers en cours dans la Ville, et les fours à chaux. Il y a tout lieu de penser que le peintre avait parfaitement conscience de la nécessité de montrer sans tarder ce qui allait disparaître, et ce d'autant plus urgemment que d'autres destructions se profilaient pour préparer l'entrée triomphale de Charles Quint de retour de Tunis. Au moment de la réalisation de ce dessin, les travaux de déblaiement n'avaient pas encore commencé ; Heemskerck montre sans fard la réalité en 1535 du Forum romain devenu *campo vaccino* : du bétail est visible ça et là, le sol est bosselé, encombré d'une accumulation de sédiments. Les monuments quant à eux, sont traités avec le même souci de précision : l'arc de Titus est encore dans sa gangue médiévale, l'arc de Septime Sévère porte au-dessus de l'attique une tour lignagère et les moignons du crénelage qui lui était associé ; à proximité de l'arc s'élève l'église médiévale des Saints-Serge-et-Bacchus (*Santi Sergio e Bacco sub Capitolio*), qui fut détruite en 1562. La statue de Marforio est reléguée à l'écart dans une encoignure.

Désireux d'apprendre la « leçon » des antiques et soucieux de ne plus être dépendant de ce que Jan van Scorel ou Jan Gossaert pouvaient montrer ou dire, Heemskerck fit à Rome, en dessinant *in situ* comme l'indique la *Vue du Forum romain*, l'expérience irremplaçable de la proximité avec les antiques ; il put appréhender l'espace, apprécier l'organisation des lieux. Dépourvu du pouvoir politique d'assurer la sauvegarde des vestiges antiques, l'artiste était néanmoins en mesure, par son art, d'en proposer une représentation à la véridicité incontestable, pour son propre usage certes, mais également pour ses contemporains qui ne pouvaient faire le voyage à Rome, et aussi pour la postérité.

À l'issue de ce séjour romain, Heemskerck rentra chez lui avec¹³¹⁸ « beaucoup de bons dessins et beaucoup d'argent », mais surtout imprégné d'une culture qui l'avait amené à modifier sa précédente manière de peindre. Les critiques négatives ne manquèrent pas à ce propos, ainsi Van Mander rapporte-t-il que : « de l'avis des meilleurs peintres, [Heemskerck] peignait mieux auparavant à la manière de Scorel qu'ensuite depuis son retour de Rome ». À un apprenti qui lui faisait part de ces commentaires dépréciatifs, le peintre opposa une appréciation sans équivoque : « Fils, je ne savais pas alors ce que je faisais »¹³¹⁹.

Primauté de l'intellect sur la maîtrise technique : le peintre vêtu en gentilhomme et l'*otium sapientis*.

¹³¹⁸ VAN MANDER 1604, fol. 247 v (voir p. 191, note 578).

¹³¹⁹ Voir p. 191, note 577.

La certitude d'avoir eu raison d'entreprendre ce séjour romain est patente dans *l'Autoportrait avec les ruines du Colisée* (Pl. 6) où, légitimement fier, le peintre montre le notable qu'il est devenu et, en se représentant au travail devant le Colisée, établit un lien de causalité entre sa réussite sociale présente et la leçon des antiques apprise quelques vingt ans plus tôt à Rome. Austèrement vêtu d'un pourpoint noir, avec pour seul ornement visible un étroit ruché blanc orné d'un délicat picot qui dépasse du col, l'artiste applique dans sa mise les recommandations de Castiglione : « la couleur noire a meilleure grâce que toute autre » et il convient d'adopter « la sobriété qu'observe la nation espagnole, parce que les choses extérieures souvent portent témoignage des choses intérieures »¹³²⁰. Vêtu comme un gentilhomme, avec la dignité et la respectabilité seyant au citoyen éminent de la ville de Haarlem qu'il était devenu, le peintre tourne vers le spectateur un visage dont le front est marqué des rides profondes de la concentration, de l'activité intellectuelle soutenue. Le buste coupé à mi-poitrine, bien au-dessus des mains, établit la primauté de l'intellect sur la maîtrise technique. Ficin ne citait-il pas la peinture parmi les arts libéraux « ramenés à la lumière » ?¹³²¹

La maîtrise technique, quant à elle, a aussi sa place dans cet autoportrait puisque le peintre se montre au travail, lors de son séjour romain, devant le Colisée, représentation métonymique non seulement de Rome, mais aussi de l'art et de la science inégalés des constructeurs de l'Antiquité. Car ce n'étaient pas uniquement des dessins à réutiliser ultérieurement, mais aussi toute une culture brillante qu'Heemskerck avait ressenti le besoin d'aller chercher à Rome. Le dessin en cours de réalisation, directement à la plume sur une feuille de grandes dimensions – et non sur une page des *skizzenbücher* – témoigne de ce souci d'approfondissement qui animait l'artiste. Il s'agit d'une vue remarquable du Colisée¹³²², dont l'organisation interne des couloirs de circulation, complexe et magistralement conçue, est révélée par l'écroulement d'une section de la partie annulaire. L'amphithéâtre flavien est vu, pour ainsi dire, en coupe verticale, et l'artiste s'est attaché à rendre compte, avec une précision quasi archéologique, de la stéréotomie du mur extérieur et des murs de refend. Malgré la végétation opportuniste et les sédiments accumulés, l'art des bâtisseurs romains antiques est parfaitement lisible.

¹³²⁰ CASTIGLIONE 1585, p 213 (voir supra p. 172)

¹³²¹ Voir supra p. 31, note 98.

¹³²² Voir p. 181, FIG. 71.

La façon même dont l'artiste au travail est représenté souligne la dimension intellectuelle contenue dans sa confrontation *in situ* avec les « merveilleuses reliques antiques »¹³²³, dont il apprend les leçons, et au service desquelles il se met. Conscient de son rôle, l'artiste soigne l'image qu'il projette, à la fois par sa tenue vestimentaire et sa gestuelle. Assis sur un large fragment architectonique tombé du monument, le peintre est élégamment vêtu, comme il sied à un gentilhomme qui fréquente les palais des cardinaux, soulignant ainsi la distance qui sépare l'artiste de l'artisan au statut dévalorisant. Cette distance est mise en évidence par la manière dont le dessinateur est assis, dos bien droit, une jambe passée sur l'autre. La signification associée à cette position des jambes croisées est bien repérée dès l'Antiquité où ce motif apparaît sur des vases à figures rouges, au V^e siècle avant J.-C.¹³²⁴ Cette position de l'*otium sapientis* indique l'inactivité de l'intellectuel physiquement au repos alors qu'il – ou elle – est mentalement dans un état d'intense activité. Heemskerck souligne ici l'activité abstraite de l'artiste au travail, la dimension intellectuelle de son art, qui ne saurait être réduit à un talent purement graphique, une aptitude pour la copie.

Martin van Heemskerck jugea lui-même que son séjour romain s'était avéré essentiel dans le déroulement de sa carrière, pour atteindre la notoriété qui était désormais la sienne. À Rome, « cette académie des peintres », il avait appris la leçon des antiques, il avait été en contact avec les artistes les plus en vue de l'époque, et aussi les humanistes néoplatoniciens. Par la représentation préminente du Colisée dans l'*Autoportrait* de Cambridge, le peintre indiqua de façon évidente que ce furent avant tout les antiques qui eurent, pour lui, le rôle formateur le plus déterminant.

L'importance qu'eurent pour le peintre ses années romaines fut à nouveau mise en évidence dans le dessin – et l'estampe qui en fut gravée – de la page de titre de la série des *Iudaeae gentis clades*. Quinze ans après l'*Autoportrait*, l'expérience vécue à Rome n'avait rien perdu de sa force et vivifiait toujours l'activité créatrice de l'artiste, malgré le passage du temps, les violences et les désastres de l'époque.

Rome, la *Restitutio Antiquitatis*, l'*Hypnerotomachia Poliphili* et le langage allégorique, dans la page de titre des *Iudaeae Gentis Clades*.

¹³²³ Francisco de Holanda (voir la citation dans sa totalité au chapitre II, p. 116, note 347).

¹³²⁴ Pour les exemples d'œuvres mettant en scène cette position jambes croisées, voir supra p. 185-190.

La page de titre de la série de vingt-deux estampes¹³²⁵ intitulée *Iudaeae Gentis Clades* figure sous deux états dans le catalogue : le dessin de la main de Martin van Heemskerck exécuté en 1568 (Pl. 7), et l'estampe (Pl. 8) qui en fut gravée et mise sous presse par Philips Galle l'année suivante. L'œuvre est dominée dans sa partie centrale par ce qui s'apparente à un monument honorifique à la gloire de l'artiste : sur un socle monumental se dresse l'imposant piédestal cubique d'une colonne (invisible) dont la base est entourée d'une volumineuse couronne de lauriers. Cette construction fait visuellement référence, d'une part à la Rome antique par la citation du piédestal de la Trajane ou de l'Aurélienne, d'autre part à l'*Hypnerotomachia Poliphili*, par ses arêtes chanfreinées et gougées, ornées de « faisceaux de verdure et de têtes de moutons sèches », motif inspiré d'une illustration du roman (FIG. 83)¹³²⁶. Par ces deux indications, le peintre place résolument son travail et ses « inventions » sous le signe de la *restitutio Antiquitatis* et du néoplatonisme.

Une niche, ménagée sur l'une des faces visibles du piédestal, reçoit le buste « à la française » de Martin van Heemskerck, semblable à celui de l'*Autoportrait*, avec l'ajout des marques laissées par les seize années écoulées depuis lors ; sur l'autre face, quelques vers, rédigés sur une simple feuille de papier sommairement fixée, célèbrent « ce nouvel Apelle¹³²⁷ de notre temps » et louent en lui « le père de toutes ces inventions [de la série des *Clades*], dessinées d'après nature ». Cette comparaison flatteuse fait de l'artiste un héritier des peintres anciens, ce qui lui confère prestige et dignité¹³²⁸. Comme dans l'*Autoportrait*, le buste coupé à mi-bras affirme la primauté de l'intellect dans la création artistique. Les mains ne sont cependant pas totalement absentes de ce monument à la gloire de l'artiste, puisque le cadre de la niche est orné d'un feston constitué des outils caractéristiques du peintre, reliés par un cordon¹³²⁹, et de son blason soutenu par deux appuie-mains. La moitié inférieure de ce blason¹³³⁰ est occupée par un emblème, ce qui

¹³²⁵ Ces vingt-deux estampes illustrent autant de désastres parmi les plus mémorables qui frappèrent le peuple juif, afin, selon l'inscription figurant sur le socle, de « servir d'exemple ».

¹³²⁶ Voir p. 197. Les arêtes du piédestal de la trajane, et de celui de l'aurélienne ne sont ni chanfreinées ni gougées.

¹³²⁷ Apelle de Cos qui, selon Pline, surpassa tous les peintres précédents et suivants (*Histoire naturelle*, livre XXXV, 36, 17).

¹³²⁸ Voir supra, p. 201.

¹³²⁹ Ce motif est une citation du monument funéraire du sculpteur Andrea Bregno (FIG. 88), visible à Rome dans l'église Santa Maria sopra Minerva. L'épithaphe rappelle qu'il égalait Polyclète de Sicyone, dont Pline disait qu'il passait pour avoir fait l'art même dans une œuvre d'art (*Histoire naturelle*, XXXIV, 19, 6-7).

¹³³⁰ Pour la description détaillée du blason, voir supra p. 218, et FIG. 104.

témoigne de la persistance du goût pour le langage allégorique mis à la mode par Ficcin et le cercle de Careggi¹³³¹. Cet emblème, constitué d'un bras nu ailé dont la main tient une plume (ou un crayon), le coude en appui sur une tortue, est une composition inspirée de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (FIG. 105, p. 221)¹³³², dont la signification, élucidée pour Poliphile par les nymphes qui l'accompagnent, est la suivante : « modère la célérité par t'asseoir et la tardiveté par te lever ». Ce précepte en forme d'oxymore : « hâte toi lentement », était souvent cité (en grec) par l'empereur Auguste, comme le rapporte Suétone¹³³³. Van Mander, quant à lui, suggère que l'emblème choisi par Heemskerck fait allusion à l'observation que fit Apelle à propos de Protogène, qu'il admirait, mais qui ne savait pas « ôter la main d'un tableau » ; Pline ajouta ce commentaire : « mémorable leçon, qui apprend que trop de soin est souvent nuisible »¹³³⁴.

Pour évoquer les années romaines et les journées laborieuses qu'il avait alors consacrées aux antiques qui marquèrent à jamais sa carrière, l'artiste s'est représenté au travail, assis sur le socle du monument honorifique, jambe droite tendue en forme de fléchage, vers l'inscription *M. Heemskerck / inventor*. Dominé par les ruines antiques situées en hauteur devant lui, allusion au Palatin vu depuis le *Circus Maximus*, l'artiste manifeste à la fois déférence et humilité. Un jeune homme imberbe, vêtu « à l'antique » d'un exomis et chaussé de sandales spartiates à lacets, se tient près de lui ; personnage énigmatique, sans doute allégorique, comme le donne à entendre son vêtement et la règle équerre dont il est muni, outil qui figure, comme le compas, la rationalité de la géométrie et des mathématiques, la connaissance de ces arts libéraux étant indispensable aux artistes, comme le soulignèrent Alberti puis Ficcin¹³³⁵. La règle elle-même rappelle l'importance de la ligne, dont la maîtrise est une signature pour le peintre, comme l'enseigne l'anecdote de la visite d'Apelle à Protogène¹³³⁶. De l'aveu d'Apelle lui-même, une telle maîtrise ne s'obtient que par une discipline quotidienne, celle de ne pas laisser

¹³³¹ Citation tirée de CHASTEL 1996, p. 157.

¹³³² Ce « hiéroglyphe » est repris quasiment à l'identique (*Emblemata XXXII*) dans l'ouvrage *Emblemata* (1565) de Hadrianus Julius, ami de Heemskerck (voir FIG. 106, p. 221, et note 651, p. 219).

¹³³³ SUÉTONE, *Vie d'Auguste*, 25, 5. *σπεῦδε βραδέως* : *festina lente*, « hâte-toi lentement ».

¹³³⁴ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 35, 18.

¹³³⁵ Voir supra p. 214-215.

¹³³⁶ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, 19-20. Le passage est cité p. 215.

passer un seul jour sans s'exercer à tracer une ligne¹³³⁷. La leçon des antiques s'apprend donc au contact des vestiges, mais aussi à la lecture des textes des auteurs anciens.

***Aurea mediocritas* versus *Hybris* : la force créatrice de l'artiste opposée aux ravages du temps.**

Membre d'une des deux chambres de rhétorique de Haarlem, *De Wijngaardranken* (« Les vrilles de la vigne »), dont la devise, marquée de néoplatonisme, était *Lieeft boven al* (« L'Amour par-dessus tout »), Heemskerck fut chargé d'en concevoir le blason. Il « inventa » une construction savante largement inspirée de l'Antiquité romaine, en forme d'arc de triomphe (FIG. 110), à l'ornementation très abondante comportant plusieurs figures allégoriques, dont celle de la Modération (inscrite *Maticheijt*), debout, jambes croisées de l'*otium sapientis*, munie de deux instruments symboliques : la règle équerre et le compas. Cette image de la modération peut être lue comme une personnification du *festina lente* d'Auguste, et aussi de l'*aurea mediocritas*, la médiocrité toute d'or¹³³⁸, que conseille le poète Horace à Licinius¹³³⁹.

Cette qualité de modération que l'artiste a choisi de faire figurer en bonne place sur son blason, semble infirmée par le piédestal et le buste, tous deux colossaux, la niche trop petite pour contenir commodément le buste du peintre, donc son renom, la désignation de l'artiste en tant que nouvel Apelle : tout cela pourrait être interprété comme une manifestation d'*hybris*, bien éloignée de la modération revendiquée. Il n'en est rien cependant : le piédestal, dont un angle en saillie ne repose pas sur le socle, est menacé d'écroulement par cette instabilité, le buste, en équilibre précaire, subira le même sort que le terme voisin dont la tête est une copie de celle de l'artiste. Quant à l'inscription élogieuse citant Apelle, elle n'est pas gravée dans le marbre, mais rédigée sur une simple feuille sommairement fixée, soumise à de si nombreux aléas qu'elle disparaîtra bientôt. D'ailleurs, l'artiste au travail, assis sur le socle, tourne le dos à ce monument car, loin de se pousser du col, l'homme a conscience de la vanité et de la caducité des éloges et sait que la renommée est fugace ; c'est pourquoi il se concentre sur l'étude des antiques,

¹³³⁷ PLINE XXXV, 36, 22.

¹³³⁸ Traduction de Danielle CARLÈS (2013) : « D'or est le juste milieu », consulté en ligne le 21 janvier 2021, <http://fonsbandusiae.fr/spip.php?article178>.

¹³³⁹ HORACE, *Odes* II, 10. Licinius avait été ruiné lors des guerres civiles ; il ne suivit pas le conseil de modération d'Horace, conspira contre Auguste et subit la peine capitale. Le contexte de guerre civile est aussi celui de la page de titre des *Clades*.

soulignant ainsi la persistance de leur valeur et leur immutabilité en tant que modèles, malgré les ravages subis.

L'*aurea mediocritas*, si souhaitable aux yeux d'Horace, l'était tout autant pour Heemskerck qui se montre soucieux de modération, de mesure, dans une époque chaotique marquée par les conflits sanglants et la crise iconoclaste de 1566. Ces épisodes dévastateurs sont évoqués à gauche du piédestal par trois objets visibles à Rome : un obélisque à moitié écroulé, un terme qui s'affaisse et la statue endommagée du *Niobide mourant*, abandonnée là. Tout n'est pas perdu cependant puisque demeure intacte, dominant les dégâts, « la grande pyramide » (FIG. 99), un haut perron pyramidal au sommet duquel se dresse un obélisque, association architecturale étonnante, rencontrée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, devant laquelle s'extasie Poliphile : « D'où put naître une telle audace, une si ardente passion d'assembler un tel monceau, un tel fardeau, une telle accumulation de pierres ? »¹³⁴⁰. Représentée également dans une estampe de la série *Octo mundi miracula*, intitulée *Piramide Ægypti* (FIG. 100), cette construction remarquable a retenu l'attention de l'artiste par sa structure mais aussi par son contenu symbolique. L'auteur de l'*Hypnerotomachia*, fait de cette « grande pyramide » une « clôture », un passage obligé que Poliphile franchit et qui marque le début de son parcours initiatique, où abondent des inscriptions en chaldéen, grec, latin et des « hiéroglyphes ou caractères égyptiens [...] cette vieille écriture sacrée ». Ainsi, la présence dans la page de titre des *Clades*, de cette structure et des obélisques, fait écho à l'intérêt de l'artiste, et de son temps, pour l'Égypte et ses mystères, pour le *Corpus Hermeticum* d'Hermès, traduit du grec par Marsile Ficin, pour les *Hieroglyphica* d'Horapollon¹³⁴¹, par exemple. Cette « grande pyramide » qui résiste au temps, comme les savoirs anciens qu'elle symbolise, se présente comme une note d'espoir dans cette page de titre cernée par les désastres (*clades*) et la mort.

Les *Inventiones Heemskerckianae* et la collaboration fructueuse de l'artiste et de l'érudit Hadrianus Junius.

Dans les trois œuvres (Pl. 5, Pl. 6, Pl. 8) dont il vient d'être question, Heemskerck oppose la force créatrice de l'artiste aux ravages du temps, comme à ceux des iconoclastes et autres soudards, auxquels il fut lui-même confronté. L'importance du travail parmi les

¹³⁴⁰ La citation entière tirée de l'*Hypnerotomachia Poliphili* se trouve p. 212.

¹³⁴¹ Au cours du XVI^e siècle, il y eut quinze éditions et traductions des *Hieroglyphica* d'Horapollon (THILLET 1968, p. 173).

antiques est marquée tout au long de ce condensé de carrière, dans lequel les années passées à Rome sont évoquées de façon récurrente et positive. Car le travail sur le terrain, devant les antiques, ne fut pas une simple activité formelle, mais devint une véritable appropriation dont l'aboutissement est mis en valeur dans les dessins de planches destinées à la gravure, créations auxquelles Heemskerck se consacra de plus en plus dès le début des années 1550 ; délaissant progressivement la peinture, il fut « l'inventeur » de plus de six cents estampes. L'artiste, dont l'œuvre fut sévèrement mutilée lors de la crise iconoclaste, apprécia sans doute les avantages de l'estampe, à la fois fragile et quasiment impérissable, dont la diffusion permettait d'atteindre un vaste public, de mieux faire connaître son art.

La mise en images d'allégories, de sujets historiques, mythologiques, bibliques, fut l'occasion pour l'artiste de dérouler ses *inventiones*, particulièrement dans des séries comme, par exemple, les *Clades*, *Octo mundi miracula*, *Triumphes de Pétrarque*, *Cycle des vicissitudes humaines*, *Histoire des trois jeunes Hébreux*, *Histoire de Judith*. Les connaissances précises que Heemskerck avait des antiques lui permirent d'en citer un bon nombre, mais aussi de proposer des monuments d'invention, imaginés grâce à l'intelligence qu'il avait acquise de leur architecture. Ces *inventiones heemskerckianae* portent aussi la marque de la fructueuse collaboration entre l'artiste et son ami Hadrianus Junius, médecin et érudit versé en grec et en latin, qui composa un grand nombre d'inscriptions (en latin) pour les estampes de Heemskerck. Les allusions aux textes anciens sont multiples, pertinentes et variées. Ainsi, dans la série des *Octo Mundi Miracula*, l'estampe *Olympy Iovis Simulacrum* (FIG. 117) contient-elle des références à Pausanias (*Périégèse de la Grèce*), à Strabon (*Géographie*), à Pindare (*Olympiques III*) et, dans les vers de Hadrianus Junius, à Homère (*Iliade*, chant I). Il n'est cependant pas nécessaire de connaître les auteurs anciens pour apprécier le travail de Martin van Heemskerck, la qualité de ses estampes suffit à elle seule pour susciter la délectation et la réflexion, les intentions didactiques étant souvent explicites – par exemple dans les *Clades*, où les vicissitudes du peuple juif doivent « servir d'exemple ». Néanmoins, les références érudites ajoutent un jeu d'esprit complexe apprécié des connaisseurs, jeu qui ressemble à ce que propose Hermannus Posthumus dans le tableau *Tempus edax rerum*. Dans l'association réussie entre Martin van Heemskerck et Hadrianus Junius, Ilja Veldman souligne que les échanges entre les deux hommes, qui entretenaient d'étroites

relations amicales, se faisaient sur un pied d'égalité¹³⁴², chacun apportant ses compétences au profit de la *restitutio Antiquitatis*.

Les estampes de Martin van Heemskerck connurent le succès, comme l'attestent les vers qui accompagnent le portrait du peintre figurant dans l'ouvrage de Hendrick Hondius : « Dans quelle région les œuvres de Heemskerck le Batave n'abondent-elles pas ? »¹³⁴³. Leur fortune se prolongea au-delà de la disparition de l'artiste, et parfois, dans des conditions peu ordinaires, non dépourvues d'intention politique. La série des *Octo Mundi Miracula*, par exemple, fut reproduite en peinture sur les murs de la salle d'audience, au décor raffiné, du prince-évêque de Trente et Bessanone, au château de Velthurns¹³⁴⁴. Quant aux douze estampes de la série des *Victoires de Charles Quint*¹³⁴⁵, elles figurent toutes sur les plaques en ivoire ornant un somptueux cabinet d'écriture en ébène, au décor foisonnant, réalisé à Naples vers 1600¹³⁴⁶.

Comme H. Hondius, Carel Van Mander¹³⁴⁷ note que Martin van Heemskerck a rempli quasiment le monde entier de ses inventions. Cela fut rendu possible par la diffusion à grande échelle des estampes gravées de l'artiste, appréciées pour leur qualité, leur diversité et leur subtilité. Cette diffusion fut alors favorisée par l'essor de la gravure, le développement du marché de l'estampe et la présence d'un large public intéressé par la diversité des thèmes traités. Dans cet environnement propice, la feuille de papier portant l'éloge de l'artiste, sommairement fixée sur une face du piédestal, prête à s'envoler, peut bien figurer la fortune de l'estampe¹³⁴⁸, conçue pour être dispersée aux « quatre vents », propageant ainsi l'œuvre et la renommée de Martin van Heemskerck, cet autre Apelle.

L'essor du marché de l'estampe dans la seconde moitié du XVI^e siècle, permit de prendre en compte les attentes variées d'un public composite, en proposant une grande diversité de sujets, parmi lesquels des vues de Rome et de ses antiques, les *Mirabilia*, répertoriés de longue date au cours de l'époque médiévale, mais entourés de récits

¹³⁴² La citation complète se trouve p. 219-220, note 654.

¹³⁴³ Il s'agit de *Pictorum aliquot celebrium, praecipué Germaniae Inferioris effigies*, La-Haye, 1610 (voir supra p. 154-155).

¹³⁴⁴ Ces peintures furent exécutées de 1582 à 1584, par Pietro Maria Bagnadore. Voir supra p. 246.

¹³⁴⁵ *Divi Caroli V. Imp. Opt. Max. Victoriae* [...]. La série est composée de douze estampes.

¹³⁴⁶ Ce meuble de prestige fut l'œuvre de l'atelier de Jacobus Fiamengo (voir supra p. 248).

¹³⁴⁷ VAN MANDER 1604, 246v. La citation se trouve p. 251.

¹³⁴⁸ Voir p. 226, note 676 ; nous reprenons ici la suggestion de Monsieur Galinier, que nous remercions.

légendaires, et peu fidèlement représentés jusque-là. L'intérêt pour l'Antiquité, soutenu par la diffusion des idées néoplatoniciennes, et par le prestige de Rome, généra la production de représentations des monuments et statues de la Ville, témoins de sa grandeur passée. Des entrepreneurs imprimeurs et éditeurs, s'engagèrent dans la production d'estampes à destination de ce public amateur d'antiques, désireux d'avoir accès à des images fiables, *ad vivum delineatum*. La concurrence étant rude, le succès fut tributaire de la qualité et de l'originalité des dessins destinés à être gravés, fournis par les artistes. La part de « l'inventeur » dans cette entreprise de *restitutio Antiquitatis*, est rappelée dans certaines créations par la présence d'un artiste au travail devant le modèle antique, dont l'estampe allait assurer une diffusion sans précédent. L'objet du chapitre IV est d'examiner l'intention qui a prévalu dans la représentation de l'acte poétique devant les *Mirabilia*, et les variations sur ce thème.

Chapitre IV

Indissociables du paysage de Rome, certains vestiges antiques restés visibles tout au long de l'époque médiévale, balisèrent les cheminements des pèlerins et des visiteurs dans la Ville. L'*Itinéraire d'Einsiedeln* (fin du VIII^e siècle), par exemple, mentionne sans aucun commentaire les antiques au même titre que les églises, le long des onze itinéraires répertoriés. L'opuscule intitulé *Mirabilia urbis Romae*¹³⁴⁹ (fin du XII^e siècle) visite aussi bien les monuments antiques que les édifices chrétiens et répertorie sans distinction les faits historiques et les légendes fantaisistes. Ce livret connut un grand succès et une fortune marquée par un nombre élevé de versions, manuscrites puis imprimées et, dès le XIII^e siècle, de traductions, plus ou moins fidèles, en plusieurs langues. La publication de ces ouvrages perdurait au XVI^e siècle, et c'est après avoir lu l'un d'eux, qu'il jugea *tutto pieno di strane bugie*¹³⁵⁰, qu'Andrea Palladio décida de rédiger *L'Antichità di Roma* à partir des écrits des auteurs antiques et modernes. Cet opuscule était dépourvu d'illustrations, alors que le prestige de Rome et ses monuments créait une forte attente d'images.

Les *Mirabilia* de Rome « dessinés avec art, tels qu'ils sont », en vues animées conformes aux descriptions des paysages antiques proposées par Vitruve et Pline.

¹³⁴⁹ Le *Liber Censuum Romanae Ecclesiae*, dont le prologue porte la date de 1192, comprend six grandes parties ; la troisième partie (une dizaine de pages) est dédiée aux *Mirabilia* (POUCET 2012, *Introduction* n. p.).

¹³⁵⁰ PALLADIO 1555, voir p. 259, note 784 (« tout plein de mensonges étranges »).

Un des premiers recueils d'estampes sur les ruines monumentales de la Rome antique¹³⁵¹ fut l'album intitulé *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*¹³⁵², publié par Hieronymus Cock en 1551, à Anvers. Le dédicataire en était Antoine Perrenot de Granvelle, « défenseur de la vertu et de l'éducation, admirateur de la vénérable antiquité, [qui avait] donné l'impulsion à la publication de ces ruines »¹³⁵³. Grâce à cet album de vingt-cinq estampes¹³⁵⁴, des reproductions précises des monuments romains, dans leur état d'alors, furent pour la première fois accessibles à un large public¹³⁵⁵ à travers toute l'Europe. Le succès remporté par cet ouvrage peut s'expliquer par la qualité et la nouveauté de ses *vivi prospectus*, dessinés d'après ce qui existe vraiment (*ad veri imitationem*), mais pas seulement.

Les personnages qui figurent dans la majorité des vues¹³⁵⁶ des *Praecipua* s'inscrivent dans cette revendication d'authenticité exprimée par H. Cock. Les vestiges antiques, situés dans le *disabitato*, étaient parcourus par nombre d'individus occupés à des activités plus ou moins dynamiques, souvent illicites. Ces figures d'animation peuvent être lues comme un motif caractéristique de l'art du Nord, mais ne sauraient être réduites à de simple éléments de remplissage des paysages, car elles furent appréciées aussi pour ce qui fut perçu comme leur conformité aux descriptions des paysages antiques proposées par Vitruve (*De architectura*, VII, 5) et par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 37). Ce lien entre les *Praecipua* et les écrits des auteurs anciens est visible dans les fresques que Paolo Véronèse exécuta (c. 1560) pour le décor intérieur de la villa palladienne des frères Daniele et Marcantonio Barbaro à Maser (Vénétie), érudits, diplomates, connaisseurs, et mécènes, issus du patriciat vénitien. Auteurs de plusieurs ouvrages, Daniele publia en 1556 la traduction et le commentaire du *De architectura* de Vitruve. Le programme iconographique du décor intérieur de la Villa Barbaro, est

¹³⁵¹ BOUQUILLARD 2003, p. 84.

¹³⁵² « Quelques monuments de premier ordre des ruines de l'antiquité romaine, dessinés avec art tels qu'ils sont, en vues animées ».

¹³⁵³ Commentaire de Cock lui-même (voir FUHRING 2013, p. 90, et supra p. 267).

¹³⁵⁴ Dans la réédition de 1561, Cock ajouta douze compositions gravées par les frères Doetecum (*ibidem*).

¹³⁵⁵ Les membres du public qui en avaient les moyens.

¹³⁵⁶ Seules cinq des vingt-cinq vues sont dépourvues de personnages.

directement inspiré des remarques de Daniele Barbaro concernant le chapitre 5 du livre VII de Vitruve, intitulé *De ratione pingendi parietes*¹³⁵⁷.

Plusieurs salles de la Villa sont décorées de paysages où figurent des vestiges antiques : dans la *Sala a Crociera* et dans la *Stanza di Bacco*, Véronèse a reproduit deux estampes tirées des *Praecipua*, respectivement, l'estampe A, *Colossæi ro alius prospectus* (Pl. 9 et FIG. 135), et l'estampe X, *Ex incertis quibusdam Ro Antiquitatis ruinis, prospectus alter*¹³⁵⁸ (FIG. 134). L'ouvrage de Cock était très probablement connu de Daniele Barbaro, patriarche d'Aquilée depuis 1550, qui entretenait des contacts avec le dédicataire et inspirateur des *Praecipua*, Antoine Perrenot de Granvelle, à qui il dédia l'édition de 1567 de la traduction et des commentaires du *De Architectura*.

Le contexte paysagé alentour des ruines publiées dans les *Praecipua*, a été quelque peu modifié par Véronèse, afin de lui substituer un cadre en adéquation avec la Villa, et contenant des citations des passages de Pline et de Vitruve dans lesquels il est question de la représentation du paysage à l'époque antique. Dans la *Stanza di Bacco* (FIG. 131), les vestiges se trouvent dans un site clos par de hautes montagnes (*montes*) évoquant les Dolomites proches ; diverses personnes dont un homme avec son âne se déplacent à pied (*varias ibi obambulantium species*). Dans la *Sala a Crociera* (FIG. 135), les ruines du Colisée flanquées d'un obélisque pyramidal se dressent dans un cadre de verdure arboré (*nemus*) où coule un ruisseau (*amnis*), sur la rive duquel sont assis trois personnages (FIG. 136) dont l'un pourrait bien être un pêcheur (*piscans*). Quant à l'homme vêtu d'une longue robe blanche sous un manteau noir, tenue reconnaissable des patriarches, dont celui d'Aquilée, c'est le maître des lieux lui-même, le commanditaire, qui a conçu et défini le programme décoratif de sa villa palladienne, œuvre d'art totale, qu'il a voulu aussi proche que possible, dans son architecture, sa décoration et son parc, des splendides villas de l'Antiquité¹³⁵⁹.

L'artiste au travail devant les antiques, les *cittadini*, les flâneurs et le *kakker*.

¹³⁵⁷ Voir à ce sujet Richard Cocke (COCKE 1972, p. 226), et supra p. 273. Pour les commentaires sur le chapitre 5 du livre VII de Vitruve. (« De la manière de peindre les parois ») voir BARBARO 1556, p. 188.

¹³⁵⁸ « Autre vue de quelques ruines romaines antiques mal identifiées ». Il s'agit du forum de Nerva.

¹³⁵⁹ Voir à ce propos BENTMANN 1975, p. 57-58 (et supra, p. 277).

Les estampes *A COLOSSAEI – RO[MANI] – ALIUS PROSPECTUS*, *F COLOSSAEI RO PROSPECTUS 7*, *N RVINARVM TEMPLI PACIS PROSPECTVS 1*, des *Praecipua* figurant au catalogue (Pl. 9, Pl. 10, Pl. 11), contiennent chacune au premier plan un groupe de cinq ou six personnages (FIG. 139, FIG. 140, FIG. 141), dont un artiste au travail prenant pour modèle le Colisée (*A* et *F*), et la basilique de Maxence et de Constantin (*N*, appelée alors temple de la Paix). Hormis l'artiste, venu là pour dessiner les antiques, quels peuvent être les motivations qui ont amené les autres personnes en ces lieux relativement éloignés de l'*abitato* ?

Devant les vestiges imposants de la basilique de Maxence et Constantin, représentés dans l'estampe *N*, se trouvent quatre hommes dont la mise peut être rapprochée de la description que fait Cesare Vecellio¹³⁶⁰ des vêtements portés par les *Cittadini* dans la deuxième partie du XVI^e siècle. Leur costume et l'épée qu'ils portent au côté indiquent leur appartenance à un milieu aisé et qui peut être lettré. Répartis en deux paires distinctes, ces hommes entretiennent une conversation animée concernant le monument vers lequel ils sont tournés et qu'ils désignent du doigt, bras tendu. Leur excursion dans le Forum romain est vraisemblablement motivée par leur curiosité intellectuelle, l'intérêt et l'étonnement que suscitent ces édifices, vestiges d'une civilisation brillante. Vêtu comme eux, mais armé uniquement d'un crayon, l'artiste au travail ajoute, à des motivations identiques à celle de ces hommes, la capacité de représenter ces monuments avec art et précision, s'inscrivant par là même dans leur histoire puisque ses dessins permettent de figer, au moins momentanément, la ruine qui les ronge, les destructions qui les amputent. L'estampe *N* (Pl. 11) en est un exemple probant car, dans la nef centrale effondrée de la basilique, se dressait encore l'unique colonne corinthienne (FIG. 143) qui avait échappé aux destructions. Cette colonne remarquable fut déplacée ultérieurement¹³⁶¹.

Les personnages représentés dans les estampes *A* et *F* sont nettement moins richement vêtus que les *cittadini* : moins bien lotis qu'eux, ils sont nu-tête, sans épée, et leurs vêtements ont la simplicité de sarraus. Cock montre deux d'entre eux en train d'examiner de près un mur de refend (estampe *F*) : peut-être y inscrivent-ils un graffiti, ou bien recherchent-ils les agrafes métalliques qui assurent le chaînage des blocs. Deux

¹³⁶⁰ VECCELLIO 1590, p. 222 et p. 221 pour l'illustration de Cristoforo Guerra « *Cittadini* » (FIG. 142 p. 284).

¹³⁶¹ En 1613 sur ordre du pape Paul V, et installée devant Sainte-Marie-Majeure, où elle se dresse toujours (voir COARELLI 1993, p. 71).

autres quidams (estampe A) se délassent, à demi étendus au soleil dans une pose nonchalante (FIG. 139). Un peu à l'écart du groupe, tout juste dissimulé par les fragments tombés des monuments, un homme se soulage (estampes A et N). Motif cru mais récurrent dans les œuvres d'artistes du Nord, tels Joachim Patenier ou Pieter Bruegel – qui collabora un temps avec Hieronymus Cock –, le *kakker* (chieur) semble plus trivial que pervers¹³⁶². Cette image scatologique n'est certes pas novatrice mais perpétue une iconographie qui peut déjà être observée sur la céramique antique, dès le VI^e siècle av. J.-C., et aussi du XII^e siècle au XVI^e siècle, aussi bien dans les décors peints (FIG. 144) que sur les modillons des églises (FIG. 145), les miséricordes des stalles dans les églises (FIG. 146), les marginalia des manuscrits (FIG. 147), les décors de l'architecture civile.

Ce personnage qui défèque gaillardement montre sa bonne santé¹³⁶³, et ce faisant, tel le *caganer* placé dans un coin de la crèche en pays catalan, il peut aussi signifier chance et prospérité, puisque les matières fécales avaient plusieurs aspects utiles, d'où leur association avec l'argent¹³⁶⁴. Il n'est pas exclu que Cock ait facétieusement ajouté le *kakker*, faisant fi de tout décorum, avec l'intention de représenter la réalité de la condition humaine (*ad veri imitationem*), étant donné que tout un chacun se retrouve à un moment où un autre dans cette situation. Pareil motif rhyparographique renvoie au passage de *l'Histoire naturelle* où Pline l'Ancien évoque Piraeicus, « le rhyparographe », peintre de sujets triviaux, qui « atteint les sommets de la gloire ». En prenant en compte cette référence, la présence du petit *kakker* porteur de chance pourrait aussi avoir, pour l'auteur, une valeur apotropaïque.

Le *kakker* qui souille ce lieu à l'abandon, en marge de la ville et de ses activités, est comme un repoussoir de l'artiste au travail, bien vêtu comme les *cittadini*, assis jambes croisées, absorbé dans sa tâche, respectueux du site et désireux de le valoriser en le faisant connaître. Dans l'estampe A (Pl. 9), un homme barbu, chauve et âgé se tient debout près du dessinateur : est-ce un mentor qui, bras et index tendus, désigne un détail de l'édifice antique ou bien, plus probablement, comme le suggère Rebecca Porthé¹³⁶⁵, un

¹³⁶² À propos de la « perversité » éventuelle du *kakker*, voir RIBOUILLAUT 2013, p. 90-92, et supra p. 286.

¹³⁶³ En s'enquérant de la santé de quelqu'un, ne dit-on pas : « Comment allez-vous [à la selle] ? ».

¹³⁶⁴ Voir DUPUY 2011, p. 17-18 (cité supra p. 287).

¹³⁶⁵ PORTHÉ 2008, p. 112-113. Les ruines étaient des lieux notoires de prostitution comme le montre l'estampe G des *Praecipua* (FIG. 148, p. 291) ; la violence y régnait (estampe Q, FIG. 149, p. 291).

entremetteur montrant les deux personnes à demi allongées sur l'herbe rase : il s'agirait alors d'une incitation à l'oisiveté ou plus, cependant l'artiste ne semble pas intéressé ; tout comme Heemskerck durant son séjour romain, il ne se laisse pas persuader de « perdre son temps » ou de « flemmarder ».

Dans le titre du recueil, *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae [...]* qu'il publie en 1569, Giovanni Antonio Dosio revendique la plus grande exactitude (*summa cum diligentia*) dans la représentation des monuments tels qu'ils peuvent être vus alors (*ut hodie cernuntur*). Parmi les cinquante planches de ce recueil, sont incluses des estampes d'édifices remarquables situés en périphérie, bien qu'à l'intérieur du Mur d'Aurélien, tels le nymphée monumental construit en 226 par Alexandre Sévère au sommet de l'Esquilin, les Thermes de Caracalla et les Thermes de Dioclétien, tous particulièrement exposés aux déprédations et mutilations. Giovanni Antonio Dosio a représenté ces monuments (Pl. 17, Pl. 19 et Pl. 20, Pl. 21), dans leur état de délaissement, sans âme qui vive alentour, hormis l'artiste absorbé dans son travail pour les faire connaître avant dépeçage. Ainsi peut-on apprécier, sous les arcs du nymphée d'Alexandre Sévère, les grands trophées encore en place dans le cadre originellement prévu pour les mettre en valeur.

L'artiste au travail devant les antiques « pour l'intérêt partagé de tous ceux qui sont charmés par les choses de l'Antiquité » (N. Béatrizet).

Le Franc-comtois Antoine Lafréry, dont la *bottega* fut « la plus importante de Rome et avait les plus belles estampes de Rome »¹³⁶⁶, exposa dans la page de titre du *Speculum Romanae Magnificentiae* (FIG. 150, p. 296) la même intention de véridicité dans les représentations des monuments de la Ville, et revendiqua également l'exhaustivité afin que le lecteur, ayant sous les yeux des structures de la Ville jamais publiées jusque-là, apprenne « combien fut grande la majesté passée de Rome ». En reprenant en miroir la formule *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, A. Lafréry souligne que ce ne sont plus les ruines seules qui sont porteuses d'une leçon, mais aussi les représentations des ruines qui sont susceptibles de jouer ce rôle auprès du public, même très éloigné de Rome : cela est rendu possible grâce à la médiation d'un artiste qui est allé sur place mettre son art au service des antiques, « pour l'intérêt partagé de tous ceux qui sont charmés par les choses de l'Antiquité » précise le dessinateur-graveur Nicolas

¹³⁶⁶ Déclaration du graveur Egidio « de Ruere » (voir supra p. 266-267).

Béatrizet dans la légende de l'*Amazonomachie* gravée en 1559 (FIG. 151, p. 298). L'artiste, qui a la chance d'être au contact des antiques, a certes besoin de gagner de l'argent, mais considère qu'il a un rôle à jouer dans la diffusion des modèles antiques, afin de répondre aux attentes d'un public demandeur « charmé par les choses de l'Antiquité », sous l'influence des travaux de Marsile Ficin, l'un des initiateurs du retour *ad res antiquas*.

Les planches Pl. 22, Pl. 23, Pl. 24¹³⁶⁸, sont issues d'une création unique (c. 1550), attribuée à Nicolas Béatrizet, mais uniquement signées par leurs imprimeurs. La fortune de cette représentation d'un artiste au travail devant la statue de *Marforio*, est assurément due à sa qualité, mais aussi au fait que cette sculpture, qui figurait jadis « parmi les colosses presque sans nombre qui ornaient la Rome antique »¹³⁶⁹, était l'une des cinq statues de marbre qui subsistaient désormais dans la Ville. *Marforio* était également une des statues parlantes de Rome. L'artiste au travail diffère peu des dessinateurs représentés par Heemskerck ou Cock : vêtu avec l'élégance qui convient à un *cittadino*, le jeune homme est *rivestito condecentemente*, pour engager son tête-à-tête avec la statue antique, « se repaître de cette nourriture »¹³⁷⁰, à l'image de Nicolas Machiavel qui, avant de rejoindre son cabinet de travail, enfilait de beaux habits pour honorer « les hommes de l'Antiquité ». L'objet à la fois étui et encrier, suspendu par une cordelette au majeur de la main gauche, souligne la maîtrise avec laquelle l'artiste dessine directement à l'encre ; le motif des jambes croisées rappelle la dimension intellectuelle de son activité.

Dans le prolongement du mur qui se trouve derrière *Marforio*, figure un *sonetto caudato* rédigé en écriture cursive, allusion au rôle de statue parlante de la sculpture ; ces vers sont également une référence à la tradition de la poésie épigrammatique inspirée par les statues antiques, donnant lieu à des débats savants sur les mérites relatifs des mots et des images. En mettant sous les yeux du lecteur à la fois la statue et le sonnet, Lafréry propose une évocation du vers d'Horace *Ut pictura poesis*, sur un mode complémentaire plutôt qu'agonistique.

¹³⁶⁷ « L'influence intellectuelle de Ficin, certainement la plus forte de la Renaissance » (DU BORD, 2007, p. 168).

¹³⁶⁸ Gravée en contrepartie et éditée en 1584 par Andrea della Vaccheria et son frère Michelangelo della Vaccheria.

¹³⁶⁹ La citation de Poggio Bracciolini, se trouve p. 299 (BRACCIOLINI, *De varietate Fortunae*, VII).

¹³⁷⁰ Cet extrait d'une lettre de Machiavel à Francesco Vettori, 10 décembre 1513, figure p. 307.

Le travail de l'artiste dans les « chasses aux antiquailles » et l'enrichissement des *syllogai* d'inscriptions romaines.

La dimension intellectuelle de l'activité de l'artiste, qui a réalisé les dessins, et de celle de l'éditeur, sont mises en évidence dans la version de cette estampe (Pl. 22), augmentée de quatre bases de statues toutes inscrites et d'une plaque encadrée de motifs de cuirs découpés. Sur cette plaque, Lafréry a explicité les raisons de cette adjonction à la représentation de *Marforio* : ces bases de statues furent mises au jour ensemble en 1547, près de l'arc de Septime Sévère, non loin de *Marforio*¹³⁷¹ ; cette proximité topographique place ces quatre bases de statues dans le même ensemble antique et sémantique que la statue du dieu-fleuve¹³⁷². L'ajout de ces objets archéologiques aux inscriptions fidèlement reproduites, contribue à leur diffusion et sollicite l'attention des lettrés versés en langue et histoire latines, des collectionneurs érudits, désireux d'enrichir leurs *syllogai*. Cette estampe, comme d'autres¹³⁷³, porte la marque de la collaboration d'Antoine Lafréry avec son compatriote, le juriste Jean Matal¹³⁷⁴, passionné d'épigraphie, avec qui il se livra à des « chasses aux antiquailles » pour enrichir les *syllogai* d'inscriptions romaines de ce dernier. La moitié supérieure d'un feuillet d'un carnet de Jean Matal, conservé à la Biblioteca Vaticana¹³⁷⁵, est occupée par la reproduction soignée et très fidèle de l'inscription de la base *Restitutori urbis Romae*. Dans les deux lignes d'introduction, rédigées en écriture cursive, sont indiqués le lieu où ce marbre de grande taille a été mis au jour (*ad Capitolij radices*), la date (∞ *DXL VII*) et la fonction possible de cet objet qui « fut peut-être une base de statue »¹³⁷⁶.

Un autre feuillet de la même source (Vat. lat. 6039, fol. 41r) documente une excursion qui eut lieu en mars 1548 jusqu'au tombeau de Publius Vibius Marianus, Via Cassia : « en compagnie d'Antoine Lafréry, d'un certain peintre des Flandres et Varondel, nous avons transcrit et peint d'après cette pierre-même » (FIG. 160). Certes, le nom de

¹³⁷¹ *La Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin* (Pl. 5), de Heemskerck, permet de situer l'emplacement de *Marforio*, non loin de l'arc de Septime Sévère.

¹³⁷² La quatrième base (*Restitutori urbis Romae [...]*), qui portait une statue équestre de Constance II, est encore en place à proximité de l'arc de Septime Sévère, ce qui permet de constater la précision avec laquelle son inscription est reproduite sur l'estampe (Pl. 22).

¹³⁷³ Par exemple le *Tombeau de Publius Vibius Marianus* (FIG. 161), mentionné plus bas, le *Sépulcre de M. Antonius Lupus* (FIG. 162), le *Relief funéraire de M. Pompeius Asper* (FIG. 163),

¹³⁷⁴ Les deux hommes, nés en Franche-Comté, venaient tous deux du diocèse de Besançon (voir p. 311, note 918).

¹³⁷⁵ Vat. lat. 6039 fol. 33r. Le feuillet porte dans le coin supérieur droit : 234.

¹³⁷⁶ *Fortasse fuit statuæ basis* (Vat. lat. 6039, fol. 33r). J. Matal a jugé les lettres maladroites (*litteris ineptis*), très éloignées du siècle d'or (*ab aureo illo saeculo longe remotissimis*).

l'artiste n'est pas mentionné, mais en incluant cette personne entre Lafréry et Varondel, J. Matal marque l'importance de la présence de l'homme de l'art dans le groupe. Le « peintre », ainsi désigné, était là pour exécuter une représentation du monument, talent que les trois autres antiquaires ne possédaient vraisemblablement pas. Lafréry édita ensuite une estampe représentant ce monument (FIG. 161) ; aucun nom d'« inventeur » n'étant indiqué, il est permis de supposer que le travail du peintre anonyme cité par J. Matal a été mis à profit.

Le succès de ces estampes semble dû à la fois à leur qualité, et aux inscriptions qui permettaient aux amateurs lettrés qui savaient lire le latin, voire le grec, d'avoir le sentiment d'être en prise directe et immédiate, sans le filtre des textes anciens, avec tout un pan de la culture et de la vie quotidienne des Romains, peu accessibles jusque-là. Ce travail de qualité n'excluait pas la facétie, à l'occasion. Ainsi, A. Lafréry publia-t-il une estampe figurant le groupe des chevaux de marbre du Quirinal (FIG. 169), représenté avec précision, sans embellissement, quasiment à l'abandon, tel qu'il se trouvait alors, et ajouta une inscription de cinq vers en latin, pastiche des épitaphes latines dans lesquelles le défunt hèle le passant¹³⁷⁷. Ce pastiche pouvait être lu comme un clin d'œil de connaisseur, en bonne intelligence avec Jean Matal qui mettait en garde contre l'*Hypnerotomachia Poliphili*, « dont toutes les inscriptions étaient des faux »¹³⁷⁸.

Dans une autre estampe sur le même groupe colossal (Pl. 25), Lafréry et l'inventeur (non identifié) ont fait le choix d'un point de vue plus inattendu, puisque l'artiste au travail s'est placé à l'arrière du groupe. Le spectateur est ainsi, non sans humour, confronté à l'anatomie détaillée des postérieurs colossaux des deux bêtes, accentuée par le *da sotto in su*. Ce choix quelque peu insolite n'est pas dépourvu d'avantages, car il permet de mieux apprécier la puissance et la rétivité des chevaux, que l'étai grossier du cheval phidiesque minimise considérablement, en vue frontale. La présence de l'artiste au travail à l'arrière du groupe, amène le lecteur à s'interroger sur les raisons de cette option originale, et à en apprécier la pertinence puisqu'elle donne à voir ce qui est rarement montré. Le lecteur attentif fera le rapprochement avec la *Conversion de Saint Paul* de Raphaël, une des tapisseries de la série des *Actes des Apôtres*, tissée pour la chapelle Sixtine ; dans ce tableau figurent pas moins de trois chevaux, tous trois en vue postérieure, inspirés du groupe de Monte Cavallo. Michel-

¹³⁷⁷ Voir p. 326.

¹³⁷⁸ Voir p. 327, note 965.

Ange a traité le même sujet dans les fresques décorant la chapelle Pauline (1542-1549) : non loin de Saül tombé à terre, sa monture qui fuit et se cabre, tenue haut et court par un auxiliaire, est une citation du cheval praxitélien, en vue postérieure (FIG. 174). De façon adroite, Lafréry souligne ici l'importance des œuvres antiques comme modèles pour les artistes modernes, dont les plus célèbres d'entre eux.

L'option didactique « pour le bien de tous » de Girolamo Porro dans l'ouvrage *Discorsi sopra l'Antichità di Roma [...]*.

Quelques trente années plus tard (1582), Girolamo Porro, dont la démarche diffère des propositions soumises par A. Lafréry (Pl. 25), édite l'ouvrage intitulé : *Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi architetto Vicentino. Con XL. Tavole in Rame*, ouvrage dans lequel une des quarante planches (*Tavola XXXVI*) est consacrée aux chevaux de marbre du Quirinal (Pl. 26). Dans l'épître dédicatoire, G. Porro énonce son intention d'œuvrer « pour le bien de tous », en imprimant des dessins des ruines des plus célèbres édifices de la Rome triomphante, « exécutés sur cuivre par Battista Pitoni Vicentino ». Pour donner du sens (*spirito*) à ces dessins il les a agrémentés des annotations de Vincenzo Scamozzi, *Vicentino Architetto*, afin qu'ils soient utiles aux artistes tout comme aux architectes. L'intention didactique est appuyée par la liste des auteurs anciens à consulter, et par les lettres majuscules (A, B, E) placées aux endroits jugés importants du dessin, accompagnées chacune d'une légende.

Au premier plan de cette estampe (Pl. 26), devant les sculptures antiques et tournés vers elles, se tiennent deux *cittadini*. Dépourvus de tout bagage (contrairement aux deux piétons qui circulent à droite, baluchon sur l'épaule), ce n'est pas le hasard qui les a menés en ce lieu, mais l'intérêt qu'ils portent à ces antiques que l'un d'eux dessine : sur le carnet qu'il tient à la main, s'entrevoit le travail en cours. Ces deux personnages se signalent comme des admirateurs de l'Antiquité, et aussi comme des connaisseurs capables de détailler les sculptures, d'en restituer les parties manquantes, comme le fait Pitoni dans cette estampe, d'en rétablir l'histoire, débarrassée des fables médiévales, à l'instar de V. Scamozzi, par un recours aux textes anciens. Cette promenade érudite dans les vestiges de la Rome triomphante ne se limite pas à l'artiste et à celui qui l'accompagne, puisque, grâce à l'estampe et au texte à visée didactique qui l'accompagne, un public plus large est invité à la partager. La représentation à l'identique n'est plus un objectif en soi, car les estampes *ad veri imitationem*, qui désormais circulent largement, en modèrent la nécessité ; le propos est d'aller au-delà de la contemplation passive en attirant l'attention

sur la leçon donnée par les ruines antiques, *ipsa ruina docet*, en y associant étroitement les écrits des auteurs anciens, incontournables dans toute entreprise de *restitutio Antiquitatis*.

C'est une intention identique qui anima un autre éditeur, le Français Jacques Androuet du Cerceau, lorsqu'il édita les dessins de Léonard Thiry, dans lesquels le dessinateur construisit, à partir des vestiges antiques romains, des vues perspectives complexes d'un environnement urbain ruiné, animé de rares personnages, dont plusieurs artistes au travail (Pl. 27 à 32).

L'artiste au travail dans les vues perspectives de Léonard Thiry : la manipulation savante des antiques pour la délectation de tous leurs admirateurs.

Dans la préface du recueil *Duodecim fragmenta structurae veteris*, qu'il publia à Orléans en 1550, puis en 1565, J. Androuet du Cerceau déclare qu'il a mis sous presse les œuvres de Léonard Thiry, « homme très expérimenté dans l'art de la perspective », afin qu'elles puissent « apporter à tous les admirateurs des antiques un profit qui n'est pas commun, associé à du plaisir ». Les dessins de Léonard Thiry, gravés par J. Androuet du Cerceau, se présentent comme des exercices complexes, des propositions, parfois déconcertantes, d'un virtuose de la perspective dont l'inspiration fait écho aux travaux sur la représentation de perspectives urbaines et des scènes théâtrales mentionnées par Vitruve (*De architectura*, V, 6), travaux menés par un noyau de peintres-architectes parmi lesquels Donato Bramante, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo et son frère, Giovanni Battista da Sangallo, Raphaël, Serlio. Les indications données par Vitruve, bien que succinctes, ont retenu l'attention des hommes de l'art, qui ont dû exercer leur imagination en l'absence des illustrations vitruviennes, perdues. Ce travail de *restitutio Antiquitatis* peut être apprécié dans un exemplaire du *De architectura*¹³⁷⁹ qui comporte des *marginalia* de Giovanni Battista da Sangallo, parmi lesquelles deux dessins sur la même page portant les légendes : *Scena Tragica* et *Scena Comica* (FIG. 181). Ces deux scènes sont construites en perspective de part et d'autre d'une rue centrale bordée d'édifices correspondant aux préceptes vitruviens : pour la scène tragique¹³⁸⁰, bâtiments

¹³⁷⁹ Cet incunable du *De architectura*, édité par Giovanni Sulpicio da Veroli, est conservé à Rome, à l'Accademia Nazionale dei Lincei (voir supra p. 344, FIG. 181).

¹³⁸⁰ La rue centrale de la scène comique est bordée de bâtiments non nobles, percés de nombreuses fenêtres sans décoration particulière.

à colonnade (*columnae*) et fronton (*fastigium*), et au-delà, dominant l'ensemble, des monuments célèbres de la Rome antique, édifices nobles (*res regales*)¹³⁸¹.

Présenté par J. Androuet du Cerceau comme un des hommes les plus éminents dans l'art de la perspective, Léonard Thiry, à en juger par les estampes des *Duodecim fragmenta structurae veteris*, ne s'est pas tenu en marge de cette activité spéculative. Dans ses créations originales se décèlent l'influence des artistes italiens, connaisseurs des *Mirabilia Romae*, présents sur le chantier bellifontain que fréquenta Thiry¹³⁸², tout autant que l'influence des préceptes vitruviens, des ouvrages de Serlio, des estampes des antiques romains diffusées en Europe et de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, tout particulièrement la représentation du *Polyandrion* ruiné (FIG. 186). Dans ce riche contexte, Thiry, en s'inspirant des exemples donnés par Rosso Fiorentino dont il fut le collaborateur sur le chantier de la Galerie de François I^{er}, imagina des vues perspectives dans lesquelles les vestiges antiques romains monumentaux sont réinterprétés. Scènes assurément « tragiques », selon les indications de Vitruve, qui ne comportent que des édifices grandioses, bien qu'endommagés, à l'exclusion de tout bâtiment « non noble », dans un environnement urbain ruiné et quasi abandonné.

Très différentes des vues que soumettent Cock et Lafréry, les propositions architecturales de Thiry, représentées avec une rigueur toute serlienne, s'avèrent en fait déconcertantes pour le lecteur, qui est amené à constater que ces architectures, complexes et improbables, sont impossibles dans cette exigüité spatiale et n'ont jamais pu se déployer dans l'espace qui leur est assigné. Sous la rigueur orthogonale se perçoivent instabilité, fragilité et impermanence, accentuées par l'absence de signes d'occupation pérenne de ce site. La vie n'a toutefois pas complètement déserté ces lieux puisque quelques rares personnes – uniquement des hommes – fréquentent encore ces vestiges : des visiteurs bien mis, seuls ou par paires, côtoient dans une indifférence réciproque des personnes âgées, mal vêtues, appuyées sur des bâtons, sans doute trop démunies ou trop usées pour quitter ces parages, et surtout des artistes au travail, groupe le plus représenté. Attachés, comme leurs collègues mentionnés dans les chapitres précédents, à sauver

¹³⁸¹ Voir à ce propos la *Scena prospettica con edifici romani*, dessin attribué à Baldassarre Peruzzi, conservé à Florence (FIG. 182, p. 346).

¹³⁸² Le voyage à Rome de Léonard Thiry demeure hypothétique. N. Dacos considère que l'artiste est allé en Italie, alors que R. Zorach, H. Gasnault, et J. Kwan, par exemple, sont d'avis que ce voyage, que rien ne documente, doit être envisagé avec prudence (voir supra p. 345-347). L. Thiry côtoya avec profit des artistes italiens lorsqu'il prit part au chantier de la Galerie François I^{er} sous la direction de Rosso Fiorentino.

graphiquement ce qui peut encore l'être, à se confronter à la ruine pour que ces lieux ne disparaissent pas complètement, ces artistes invitent le lecteur à apprécier et observer attentivement ces accumulations architecturales, à la fois insolites et énigmatiques, aléatoirement saccagées. Thiry propose au lecteur attentif un jeu intellectuel pour comprendre « la géométrie compliquée »¹³⁸³ des scènes des *Fragmenta*, qui portent l'empreinte des créations de Rosso à Fontainebleau, lieu dont Vasari dit qu'il devint *una nuova Roma*¹³⁸⁴ : réalisation exceptionnelle que le roi François I^{er} souhaitait faire amplement connaître, afin d'accroître le prestige du royaume. L'estampe était le moyen le plus efficace pour parvenir à une large diffusion.

Épigones de Rosso, tout comme Thiry, les artistes au travail représentés dans les *Fragmenta* attestent de l'importance et de l'originalité de l'œuvre rossoesque dont ils s'inspirent. L'exemple le plus en vue est la statue en ronde bosse d'un homme en nudité héroïque, sculpture fragile, miraculeusement épargnée par les ravages, que trois artistes prennent pour modèle (Pl. 28 et Pl. 32) ; il s'agit d'une copie fidèle de la statue qui se trouve en position centrale dans la fresque *l'Éducation d'Achille*¹³⁸⁵, figure emblématique de l'enseignement humaniste prodigué au fils de Thétis par le centaure Chiron. Cette sculpture, qui évoque l'Apollon du Belvédère par son contrapposto prononcé, bien qu'inversé, symbolise l'excellence des œuvres de l'Antiquité, modèles idéals pour les artistes désireux d'apprendre la leçon des antiques, de prendre part à la *restitutio Antiquitatis*.

Pour les éditeurs dont il vient d'être question, Lafréry à Rome, Cock à Anvers ou Androuet du Cerceau à Fontainebleau, éditer des estampes des *Mirabilia* de Rome, *ad veri imitationem* ou réinterprétés, est une activité honorable, au service du « bien public » et des « homme vertueux ». Ces entrepreneurs se proposent d'apporter « à tous les admirateurs des antiques un profit qui n'est pas commun, associé au plaisir ». Les notions de *venustas* et *utilitas*, directement empruntées à Vitruve, apparaissent régulièrement dans les propos liminaires ou les légendes des œuvres présentées à un public européen connaisseur ou curieux, désireux d'enrichir ses connaissances. Dans cette entreprise, la médiation des artistes – peu souvent nommés mais à l'occasion représentés – s'avère

¹³⁸³ Voir p. 352 la citation complète tirée de ZORACH 2009, p. 73-74.

¹³⁸⁴ VASARI 1568 b p. 799 (voir supra p. 362, note 1047).

¹³⁸⁵ Travée II, mur nord. Thiry exécuta une copie d'un dessin préparatoire de Rosso (FIG. 188).

indispensable. Sans la présence active des hommes de l'art, la réception des antiques serait tronquée, incomplète, voire peu compréhensible.

La représentation de l'artiste au travail rappelle la primauté de l'image, car, si le discours peut tenter de rivaliser avec une documentation graphique – *ut pictura poesis* – il ne peut s'y substituer. Grâce à la maîtrise de son art, l'artiste est en mesure de proposer des images *affabre designata*, et il est approprié de le faire savoir, de ne plus être invisible, afin de souligner la part prise dans la création et la diffusion des estampes représentant les antiques, pour le bénéfice et le plaisir de tous. Quand ils sont représentés au travail, le plus souvent vêtus comme les *cittadini* qu'ils côtoient, les artistes font montre de la respectabilité et de la dignité attendues face aux antiques. Plus que la revendication d'un statut, il s'agit là d'attester le rôle tenu par la profession dans la *restitutio Antiquitatis*, initiée et soutenue par les humanistes néoplatoniciens.

Chapitre V

L'artiste qui occupe tout le dernier chapitre, Taddeo Zuccaro (1529-1566), figure avec autant de dignité et de respectabilité que ses confrères dans les dessins que son frère cadet, Federico Zuccaro (c. 1539-1609), a consacrés aux années de formation, à Rome, de son aîné. Les antiques jouent le rôle attendu dans l'apprentissage du jeune garçon, déterminé coûte que coûte, malgré les aléas, à surmonter les obstacles. Exécutée à la fin du XVI^e siècle (c. 1591), cette suite sans équivalent de vingt dessins relatant des événements qui eurent lieu un demi-siècle plus tôt (1540-1548), permet au lecteur de comprendre comment était alors pensée la nécessité d'apprendre la leçon des antiques, en les dessinant à l'extérieur, en étudiant les réalisations des illustres prédécesseurs qui s'en étaient inspirés, en consacrant du temps à l'apport fructueux des auteurs anciens.

La démarche solitaire mais déterminée de l'apprenti artiste à Rome, école à ciel ouvert.

Dans cette série, première représentation en image d'un fragment de vie d'artiste, qui illustre¹³⁸⁶ les vicissitudes auxquelles le jeune Taddeo Zuccaro fit courageusement face avant de connaître la gloire, deux dessins (n^o 12, Pl. 33 et n^o 17, Pl. 34) montrent le jeune apprenti au travail devant des modèles antiques. La première occurrence se situe à un tournant de la vie de Taddeo, quand, mécontent et las de sa situation de garçon d'atelier

¹³⁸⁶ P.-J. Mariette, qui a vu et décrit la série complète, mentionne vingt dessins et quatre portraits (voir supra p. 367-368). MARIETTE, édité par CHENNEVIÈRES, 1859-1860, p. 163-164.

chez le peintre Calabrese, où il fut honteusement exploité, privé d'enseignement, de nourriture et de repos, astreint aux tâches ménagères (dessin n° 10), l'adolescent prit la décision de se libérer de ce « travail servile » et de « rattraper le temps précédemment perdu en servitude implacable »¹³⁸⁷. Il se tourna vers l'autoformation, qu'il avait d'ailleurs fugacement commencée en scrutant les façades peintes de Rome¹³⁸⁸, particulièrement celles exécutées par Polidoro da Caravaggio et Maturino da Firenze¹³⁸⁹, façades qui furent une « école » providentielle pour lui. G. Vasari¹³⁹⁰ a des appréciations très élogieuses pour qualifier les réalisations de Polidoro et Maturino (*tanta bellezza, cosa divina, chiaro scuro bellissimo ...*), ce qui explique pourquoi ces ouvrages furent « si continûment copiés par tous les artistes étrangers »¹³⁹¹. Taddeo put mettre à profit ces modèles estimés, de facture remarquable et accessibles à tous.

Le dessin n° 12 (Pl. 33) introduit ce nouvel épisode de la vie de Taddeo par la représentation du jeune artiste au premier plan, assis au travail dans une loggia largement ouverte sur l'extérieur, appliqué à dessiner à la plume des éléments de la collection d'antiques qui orne ce lieu : un torse d'homme posé sur une cuve de sarcophage à la façade sculptée d'un bas-relief, soutenue par un chapiteau ionique. Par cette superposition de pièces dissemblables, Federico illustre, en un raccourci efficace, à la fois l'ardeur au travail de Taddeo qui multiplie les modèles, et la pertinence de la démarche de son frère pour avancer son apprentissage : les fragments architectoniques sont nécessaires pour étayer les figures, scander les frises, suggérer un décor ; les statues en ronde bosse permettent à l'artiste de parfaire ses connaissances en anatomie et en morphologie ; les bas-reliefs enseignent le placement des personnages, le mouvement, et la façon de raconter une histoire. En représentant son frère au travail devant cet empilement, Federico ajoute une intention supplémentaire : celle de montrer Taddeo en digne émule de ses célèbres prédécesseurs, pour se préparer à la création et à la réalisation d'œuvres dignes

¹³⁸⁷ Nous citons ici en partie le tercet qui accompagne le dessin n° 12 (voir supra p. 382, note 1112).

¹³⁸⁸ Francisco de Holanda témoigna du nombre élevé de façades peintes à Rome en 1540 (voir supra p. 383).

¹³⁸⁹ La première façade peinte qui retient l'attention de Taddeo (dessin n° 5, FIG. 196), est celle du Palazzo Calcagni, œuvre de Polidoro et Maturino. Ce choix n'est pas fortuit car cette façade est décorée d'épisodes exaltant la *virtus romana* : *Gaius Mucius Scaevola devant Porsenna* et la *Contenance de Scipion* (TITE LIVE, *Histoire romaine*, II, 12 et XXVI, 50). Le mot *virtù* est utilisé à quatre reprises dans les tercets des dessins (n° 4, n° 6, n° 8, n° 11).

¹³⁹⁰ VASARI 1568a, p. 198-201 (voir supra, p. 383).

¹³⁹¹ *Ibidem*.

d'éloges. G. Vasari rapporte en effet que Polidoro et Maturino étudièrent les vestiges de l'Antiquité de Rome avec exhaustivité, si bien que : « il ne resta pas un seul vase, statue, pilier, bas-relief historié, aucun objet entier ou brisé qu'ils n'aient copié et qu'ils n'aient utilisé »¹³⁹².

La leçon des antiques continue au deuxième plan de ce dessin n° 12, où Taddeo est représenté au travail devant une façade décorée, probablement celle du Collegio Teologico¹³⁹³, œuvre de Polidoro et Maturino. Là, le jeune apprenti est en mesure d'apprécier l'art déployé par les deux « inventeurs » pour concevoir des créations entièrement originales, aussi bien dans les figures isolées (ici, les vertus théologiques) que dans la frise¹³⁹⁴, à partir de la connaissance qu'ils avaient acquise des œuvres antiques. La silhouette esquissée sur la feuille de dessin de Taddeo suggère qu'il a pris pour modèle le personnage debout, représenté entre la porte d'entrée et une fenêtre, une vertu théologique, probablement la Foi munie d'un ostensor, rappel du premier dessin qui ouvre la série, où l'emblème de la famille est accosté de la Foi et de l'Espérance¹³⁹⁵, soutiens du jeune artiste face aux pires difficultés.

G. Vasari¹³⁹⁶ relate comment Polidoro et Maturino, conscients qu'il existait de meilleurs coloristes qu'eux sur la place de Rome, convinrent d'utiliser la technique du *chiaroscuro* ou *sgraffito*, employée avec succès par Baldassarre Peruzzi. Les commanditaires qui souhaitaient enjoliver les façades de leurs demeures, appréciaient l'illusion de reliefs sculptés de marbre ou de bronze, évoquant les motifs antiques. De plus, ces monochromes ou bichromes faisaient référence aux techniques des peintres antiques telles que Pline les expose¹³⁹⁷ et donne l'exemple de Zeuxis qui « a peint des monochromes en blanc »¹³⁹⁸. Cette économie de moyens a la faveur de Pline qui évoque « l'Antiquité » avec nostalgie. À la lecture de l'auteur ancien, il apparaît que le style pictural du monochrome ou du bichrome s'avérait particulièrement pertinent pour représenter des événements appartenant à la mythologie et à l'histoire de la Rome antique.

¹³⁹² VASARI 1568b, p. 457-458 (voir supra la citation complète p. 390).

¹³⁹³ Voir supra p. 389.

¹³⁹⁴ VASARI 1568b, p. 458 (voir supra p. 389).

¹³⁹⁵ Ce dessin est proposé en annexe, **Annexe V. 11, p. 111**.

¹³⁹⁶ VASARI 1568a p. 198 (voir supra p. 385).

¹³⁹⁷ PLINE *Histoire naturelle*, XXXV, 5.

¹³⁹⁸ *Ibid.* XXXV, 36,4.

Dans le dessin n° 12 (Pl. 33), Federico concentre les trois éléments fondamentaux de l'autoformation de son frère aîné : le modèle antique originel, représenté ici par le buste et le chapiteau ionique ; l'oeuvre antique (le bas-relief) contenant la citation d'une création antique célèbre : dans l'exemple choisi, il pourrait s'agir du *Satyre au repos* de Praxitèle, ou sa copie ; les citations d'antiques dans les décors de façade exécutés par Polidoro et Maturino, tous deux connaisseurs des vestiges de l'Antiquité. Toutefois, l'apprentissage de Taddeo n'aurait pas été complet sans la dimension supplémentaire présentée dans le dessin suivant (n° 13, **Annexe V. 12b, p. 113**) : la mise en image d'une histoire tirée des textes anciens, ici, l'histoire d'Éros et Psyché, citation des *Métamorphoses* d'Apulée¹³⁹⁹.

Dans ce dessin, Federico montre son frère assis au travail au rez-de-chaussée de la résidence romaine d'Agostino Chigi dans la Loggia de Psyché, copiant l'oeuvre célèbre de Raphaël qui attira en ce lieu, dès sa réalisation, nombre d'artistes, comme en témoigne Benvenuto Cellini¹⁴⁰⁰. Représenté au plafond de la loggia, le banquet des dieux auquel Psyché fut conviée marquait pour elle la fin de dures épreuves et son union avec Éros. Ces noces faisaient écho à celles du riche propriétaire des lieux, qui avait surmonté de nombreux obstacles avant d'épouser la belle Vénitienne sans fortune qu'il aimait. La première lecture possible, pour le jeune artiste en butte aux difficultés d'une existence misérable, pouvait être un encouragement à persévérer malgré les vicissitudes, afin d'atteindre l'objet de son désir. Une autre interprétation, inspirée de la philosophie néoplatonicienne, associait les épreuves rencontrées par Psyché (l'âme) à un parcours initiatique menant à une métamorphose. Et cela augurait bien de la transformation de Taddeo en artiste complet, dessinateur hors pair, capable de saisir la signification profonde des créations antiques et de s'en inspirer.

De la nécessité pour tout artiste de sérier ses modèles avec discernement, *cum judicio* (Quintilien).

Les privations dues à la misère matérielle, et le travail frénétique amené par le désir obsessionnel de s'approprier le plus grand nombre possible de modèles, épuisèrent le jeune artiste qui finit par tomber si gravement malade que la seule issue pour lui fut de

¹³⁹⁹ APULÉE, *Les Métamorphoses*, livres IV-VI. Apulée (125-c.180), se dit « philosophe platonicien » dans son oeuvre *Apologia* ou *Pro se De magia*. Voir BAKHOUCHE 2004, p. 150 : *Competentissime videor usus Platone ut vitae magistro* (traduction de l'auteur : « J'ai été heureusement inspiré en prenant Platon comme maître de ma vie », *Apologia*, 65, 8).

¹⁴⁰⁰ Voir supra note 1151, p. 392.

retourner à la maison familiale, à Sant'Angelo in Vado. S'il y eut interruption, il n'y eut pas abandon car dès qu'il fut guéri et ragillard par les soins prodigués par ses parents, Taddeo s'en revint à Rome pour continuer son autoformation, sans toutefois retomber dans les mêmes travers que précédemment. Deux dessins (n° 17, Pl. 34, et n° 18 proposé en annexe, **Annexe V. 16, p. 117**), documentent ce nouveau chapitre de la vie du jeune artiste, avant le succès final.

La comparaison entre les deux dessins de la série, où Taddeo est représenté au travail devant des œuvres antiques (dessin n° 12, Pl. 33, et dessin n° 17, Pl. 34), avant et après la maladie, met en évidence les ajustements indispensables intervenus. Alors que le format oblong du dessin n° 12 (Pl. 33) crée un effet contraint qui accentue la tension perceptible d'un artiste stressé, sous pression, le format horizontal du dessin n° 17 (Pl. 34) donne à voir un dessinateur à son aise, dont l'objectif n'est plus d'accumuler les croquis, mais de mieux tirer parti de modèles choisis avec discernement, par une étude approfondie, comme l'indique Federico dans le tercet explicatif¹⁴⁰¹, où le terme *Giuditio* fait référence à la mise en garde de Quintilien¹⁴⁰² (*Oratoriae institutionis*) à propos de l'imitation, qui nuit si elle n'est accompagnée de précaution et de discernement. Dans son traité *De' veri precetti della pittura* (1587), Giovanni Battista Armenini formulera une opinion voisine : « L'imitation n'est rien d'autre qu'une attention zélée et judicieuse, nécessaire pour pouvoir devenir, au moyen d'observations, semblable à ceux qui excellent »¹⁴⁰³.

Pour la première fois dans la série, Taddeo, au travail devant les antiques du Belvédère, bénéficie d'une vue panoramique de Rome s'étendant au-delà du Panthéon. Par là même est suggérée l'idée que le jeune artiste a réussi à apprivoiser la ville, et domine son sujet si bien qu'il est en mesure de sérier ses modèles. Alors que dans le dessin n° 12 (Pl. 33), il est au travail devant une superposition de pièces antiques assez courantes, dans le dessin n° 17 (Pl. 34), sont rassemblées devant lui les statues les plus célèbres de la collection la plus emblématique de Rome. Deux autres modèles prestigieux figurent dans ce dessin : les Chambres de Raphaël et les reliefs d'une colonne cochlide – probablement l'Aurélienne, la plus proche du Vatican. Si Polidoro est mentionné dans le tercet associé à ce dessin, aucune façade décorée n'est représentée, comme si, le sujet

¹⁴⁰¹ Voir supra p. 399, note 1182.

¹⁴⁰² Voir supra p. 399, notes 1183 et 1184.

¹⁴⁰³ La citation (ARMENINI 1587, p. 77) se trouve p. 400.

ayant déjà été amplement traité par Taddeo, il importait désormais de diversifier les modèles, de se consacrer aux incontournables.

Le plumier/encrier, la miche de pain et le flacon de vin : nourriture immatérielle et matérielle de l'artiste.

Autre modification d'importance, visible dans les dessins n° 17 et n° 18 (FIG. 20) : la présence, à portée de main de l'artiste au travail, d'un repas frugal composé d'une petite miche de pain et d'un peu de vin dans un flacon paillé, alors que dans toute la première partie de la série, la nourriture est absente ou hors d'atteinte, comme chez Calabrese¹⁴⁰⁴. Cette indication n'est pas anecdotique mais essentielle dans la rhétorique de l'exposé de Federico, qui illustre ici l'argumentation de Marsile Ficin : « il faut que les studieux des lettres ayent pour le moins autant de soin et d'égard à leur cerveau, leur cœur, leur foye, & leur estomach [...] »¹⁴⁰⁵ ; dans les conseils diététiques qui suivent, M. Ficin accorde une place particulière au vin, bu avec modération, « car comme veulent Platon & Aristote, par ce vin l'humeur noire s'amollit s'adoucit & s'éclaircit [...] »¹⁴⁰⁶.

Dans le dessin n° 18, représentant Taddeo au travail devant le *Jugement dernier* de Michel-Ange, la miche de pain et le flacon de vin sont placés tout à côté de l'outil à la fois plumier et encrier – objet repéré à plusieurs reprises dans les mains des artistes au travail. Ainsi figurent côte à côte, la nourriture indispensable au corps et l'« innutrition » essentielle à l'activité artistique du jeune homme ; dans les deux cas, qu'il s'agisse de nourriture matérielle ou immatérielle, il convient pour Taddeo d'éviter les excès précédents : privation et saturation. Federico ayant placé la série (dessin n° 1, **Annexe V. 11, p. 111**) sous les auspices de la Foi et de l'Espérance, l'allusion eucharistique contenue dans le pain et le vin, nourriture symbolique destinée à sustenter l'âme et le corps, ajoute une dimension spirituelle.

Dans le dessin n° 18, Federico a représenté son frère, élégamment vêtu et coiffé, au travail debout, vu de dos, mettant ainsi bien en évidence l'ample manteau dont l'ourlet est souligné d'une ganse brodée des lettres THADDEO ZUCCHARO. Ce détail n'est certes pas nouveau, puisque Federico l'utilise depuis le début de la série pour identifier son aîné, mais ici, la belle prestance de l'artiste qui confronte avec assurance son modèle prestigieux évoque Zeuxis et « son nom tissé en lettres d'or sur ses manteaux »¹⁴⁰⁷. Par

¹⁴⁰⁴ Dessin n° 7, **Annexe V. 8a, p. 105**.

¹⁴⁰⁵ *De triplici vita* (FICIN, traduit par Le Fèvre de La Boderie 1581, chapitre 2, p. 2).

¹⁴⁰⁶ *Ibid.* chapitre 10, p. 19.

¹⁴⁰⁷ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36,3 (la citation entière figure supra p. 398, note 1176).

ce rapprochement, Federico met en exergue l'excellence de Taddeo et revendique une filiation avec les plus illustres artistes de l'Antiquité.

Les clefs de la réussite de Taddeo : l'étude des Antiques sous l'égide de l'*Hermathena*.

Le succès ne se fit pas attendre puisque, âgé de dix-huit ans à peine¹⁴⁰⁸, Taddeo fut chargé de décorer la façade du Palazzo Mattei (dessin n° 19), œuvre pour laquelle il fut *sommamente laudato*¹⁴⁰⁹. Federico clôt la série comme il l'a commencée¹⁴¹⁰, par l'emblème des Zuccari flanqué de deux nouvelles allégories, indispensables dans son exposé : *Studio* et *Intelligentia*¹⁴¹¹, afin de synthétiser la voie exigeante suivie par Taddeo pour atteindre « renom de valeur et vertu »¹⁴¹². *Studio*, est représenté selon les indications données par Cesare Ripa dans l'*Iconologia*¹⁴¹³ : l'homme est jeune, donc apte aux durs travaux de l'étude, assis car l'étude nécessite calme et concentration, poursuivant son travail la nuit – c'est ce que fit Taddeo (dessins n° 9 et n° 13) – et actif dès le point du jour avec diligence, comme l'indique le coq. Federico a ajouté, posé sur la table de travail avec les statues antiques indispensables, le compas qui symbolise et souligne la dimension intellectuelle de l'activité du jeune homme, praticien d'un art libéral. Cette *via virtutis* austère menant au succès, requiert diligence, concentration et abnégation : l'amplitude de la journée de travail est telle qu'il n'y a plus d'espace pour aucune autre activité. Cependant, cette carrière exige encore davantage, comme l'indique l'autre figure allégorique qui se présente entourée de livres, avide de savoir. Or, le livre est un objet jusque-là totalement absent de la série.

L'allégorie *Intelligentia* est représentée sous les traits de Minerve, casquée, le plastron d'armure orné du gorgonéion, telle qu'elle apparaît au début de la série (dessin n° 3)¹⁴¹⁴, « promettant de favoriser »¹⁴¹⁵ le jeune Taddeo à son arrivée à Rome.

¹⁴⁰⁸ Cette indication est donnée par Federico dans les notes qui suivent le tercet du dessin n° 19 (**Annexe V. 17, p. 118**) : *Taddeo fa la facciata de Matthei in eta di diciotto anni [...]* (« Taddeo fait la façade de Matthei à l'âge de dix-huit ans »).

¹⁴⁰⁹ (« grandement loué »). Dans le dessin n° 19, l'admiration de la communauté artistique de Rome est figurée par la présence, au pied de l'échafaudage sur lequel Taddeo est au travail, des artistes célèbres (dont Michel-Ange) que comptait alors Rome.

¹⁴¹⁰ Voir dessin n° 1 : l'emblème des Zuccari est accosté de l'Espérance et de la Foi qui, croix en main, lève les yeux vers le ciel. Aucun tercet n'est associé à ce dessin.

¹⁴¹¹ Voir le tercet associé au dessin n° 20 (p. 405, note 1195).

¹⁴¹² *Fama di pregio, o alcuna virtude* (tercet associé au dessin n° 6, voir p. 377).

¹⁴¹³ Au paragraphe intitulé *Studio* (*Iconologia*, editio princeps : 1593, dépourvue d'illustrations).

¹⁴¹⁴ Le dessin n° 3, est proposé en annexe dans sa version peinte sur cuir (**Annexe V. 2, p. 99**).

¹⁴¹⁵ [*Palla li*] *promette favore* (tercet associé au dessin n° 3).

L'éléphant, qui figure derrière la déesse, incarne toutes les qualités que Pline¹⁴¹⁶ attribue à cet animal : intelligence, mémoire, droiture, discernement, équité. Entourée de livres, le regard tourné vers le ciel, Minerve assure l'élévation spirituelle et la pratique intellectuelle nourrissant l'inspiration accordée à l'artiste, ce que confirme le caducée de Mercure, qu'elle tient à la main. Mercure est le dieu au casque et aux sandales ailées, agent de liaison entre les sphères divines, humaines, et même infernales (en sa qualité de psychopompe). Maître de la communication, Hermès est, selon Marsile Ficin, le dieu de tout ce qui a pour vocation de lier et relier, dont dieu de l'art et de l'industrie des hommes. Par cette figure de l'Hermathena (Athéna/Minerve avec le caducée, attribut d'Hermès/Mercure), l'éloquence artistique et l'invention se trouvent associées à la sagesse, le savoir-faire joint au faire-savoir.

L'Intelligence sous les traits de Minerve, se présente comme un pendant à la Foi dans le dessin n° 1 : toutes deux assises, visage tourné vers le ciel, figurant ainsi, pour l'une, l'élévation de l'âme vers Dieu par la religion chrétienne, symbolisée par la croix, et pour l'autre, l'élévation de l'âme vers des connaissances transcendantes par l'hermétisme, symbolisé par le caducée. Les néoplatoniciens n'opposent pas ces deux attitudes mais proposent une association harmonieuse. C'est ainsi qu'au plafond du *studiolo privato* du cardinal Alexandre Farnèse, au palais Farnèse de Caprarola¹⁴¹⁷, figure l'*Hermathena* (FIG. 206), peinte par Federico entre 1566 et 1569, mais conçue par Taddeo qui avait été contacté en 1562 pour participer au chantier de décoration du palais. Ornement *ad hoc* pour ce lieu consacré aux activités intellectuelles, l'*Hermathena* fait référence à Cicéron qui, dans deux lettres à Atticus¹⁴¹⁸, mentionne une statue qu'il nomme *Hermathena*, offerte par son ami pour agrémenter sa villa de Tusculum, un *locus amoenus* dans la tradition platonicienne.

L'*Hermathena* de Caprarola n'est pas une création *ex nihilo*, mais la citation d'un emblème (FIG. 207), accompagné d'une épigramme (FIG. 208), tiré de l'ouvrage d'Achille Bocchi publié à Bologne en 1555¹⁴¹⁹. Cette composition symbolique originale, conçue dès 1543 par A. Bocchi, devait devenir un bas-relief destiné à orner la façade du Palazzo bolonais, prévu pour accueillir l'Academia Bocchiana ; ce cercle de lettrés et

¹⁴¹⁶ PLINE, *Histoire naturelle*, VIII, 1.

¹⁴¹⁷ Le *gran cardinale* Alexandre Farnèse, personnage cultivé et raffiné, fit transformer la vieille forteresse des Farnèse à Caprarola en *locus amoenus* (voir supra p. 408).

¹⁴¹⁸ CICERON, *Epistulae ad Atticum*, I, i, 5 (la citation complète se trouve p. 409).

¹⁴¹⁹ Voir p. 410, note 1219.

d'érudits compta parmi ses mécènes et protecteurs le pape Paul III et son petit-fils, le cardinal Alexandre Farnèse. L'épigramme en vers, associée à l'*Hermathena Bocchiana*, proposait un projet de vie plutôt attrayant (*monstrum regere*¹⁴²⁰), au sein de l'Academia Bocchiana, pour les sectateurs de Pallas et d'Hermès, les deux divinités incarnant la sagesse de la pensée et l'élégance du langage, deux sciences qui, selon Cicéron, sont en fait indissociables : « séparer la langue et le cœur est vraiment absurde, inutile et blâmable »¹⁴²¹.

L'*Hermathena*, associée au dernier chantier de Taddeo, avait toute sa place dans l'évocation des années d'apprentissage à Rome du jeune homme devenu maître talentueux, disparu trop tôt. Tout en rendant hommage à son frère aîné, Federico clôture cette série en mettant l'accent sur l'importance de la *restitution Antiquitatis*, les références incontournables à l'Antiquité, les œuvres de ses artistes, les écrits de ses auteurs, la complexité de ses spéculations intellectuelles, dont l'*Hermathena* est ici emblématique tout comme la *Diana Ephesia* qui figure dans les portraits de Taddeo et de Raphaël (FIG. 211 et FIG. 209).

Associés à la série, les quatre derniers dessins, tels qu'a pu les voir P. J. Mariette, « représentent Zuccaro et les trois peintres qu'il avoue pour ses maîtres »¹⁴²². Le portrait de Taddeo (FIG. 211) présente de nombreuses similitudes¹⁴²³ avec celui de Raphaël (FIG. 209), et ce rapprochement témoigne du souci constant qu'eut Federico de vanter l'art et les réalisations de son frère aîné, en mettant en exergue tout ce que Taddeo et Raphaël avaient en commun¹⁴²⁴. Dans ce portrait, l'Urbinate est dessiné « sous la figure de son prophète à S. Augustin »¹⁴²⁵, œuvre dont la proximité avec la *Sibylle delphique* de

¹⁴²⁰ Citation du deuxième vers de l'épigramme CII (« dominer le monstre », i. e. : les appétits déréglés et les passions tumultueuses).

¹⁴²¹ CICÉRON, *De Oratore*, III, XVI, 61.

¹⁴²² La description des dessins par P. J. Mariette, se trouve p. 36_. Les trois « maîtres » furent Michel-Ange (FIG. 193), Raphaël (FIG. 204) et Polidoro (voir MARIETTE édité par CHENNEVIÈRES, 1859-1860, p. 163-164).

¹⁴²³ Tous deux assis dans une niche, les outils de peintre et de fresquiste à leurs pieds, tous deux déroulant pour le spectateur une grande feuille portant un dessin identique : *Diana Ephesia* (voir p. 420), figure de *rerum magna parens* (« la grande mère de toute chose »), mentionnée sur un mode agonistique dans le distique qui clôt l'épithaphe de Raphaël au Panthéon de Rome : *Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci/ rerum magna parens et moriente mori*.

¹⁴²⁴ Voir à ce sujet p. 419, note 1239, l'épithaphe rédigée par Federico, qui œuvra pour que la plaque funéraire de Taddeo figure au Panthéon de Rome, non loin du tombeau de Raphaël (voir supra p. 418-419)

¹⁴²⁵ MARIETTE édité par Ph de Chenevières 1859-1860, tome VI, p. 163.

la chapelle Sixtine (FIG. 210) est patente¹⁴²⁶. L'intention de Federico, en choisissant cette œuvre de Raphaël, fut de souligner que même les artistes majeurs avaient recours à l'imitation, et que par conséquent, il ne saurait être minorant de reconnaître la valeur des réalisations de ses prédécesseurs et de s'en inspirer. L'utilité de l'imitation est d'ailleurs soulignée par Quintilien : « rien ne saurait être plus utile que de prendre exemple sur ce qui a été bien inventé »¹⁴²⁷.

***Diana Ephesia* comme emblème de l'artiste créateur.**

Le dessin, identique, déroulé par Raphaël et Taddeo à l'intention du spectateur, représente *Diana Ephesia* (FIG. 213), déesse multimammia, source d'inspiration pour de nombreux artistes¹⁴²⁸. Selon Benvenuto Cellini, qui utilisa cette figure pour un projet de dessin pour le sceau officiel de l'*Accademia del Disegno* de Florence (FIG. 215), la polymastie de la déesse figure la générosité de la Nature qui nourrit toute chose ; à la fois déesse (*Iddea*) et idée (*idea*), c'est elle qui génère toute création puisque, unique et essentielle, elle est « ministre » de Dieu¹⁴²⁹. Pour B. Cellini : « les professeurs des Arts du dessin ne peuvent avoir pour Sceau, et pour Emblème, rien de plus semblable à la vérité, rien de plus approprié à leur pratique, que ladite Déesse de la Nature ».

Associée à une fresque représentant le peintre Zeuxis et les jeunes filles de Crotona¹⁴³⁰, une *Diana Ephesia* sculpturale (FIG. 216) décore la *Sala del Trionfo della Virtù* de la maison d'Arezzo de G. Vasari¹⁴³¹. Par ce rapprochement, le peintre a voulu expliciter la démarche de Zeuxis, qui estimait qu'il ne pouvait trouver réunies en une seule personne toutes les perfections qu'il voulait donner à son idée de la beauté parfaite ; car la Nature – représentée ici par *Diana Ephesia* – est généreuse en belles parties, mais « ne produit rien de complet en aucun genre »¹⁴³². Quelques siècles plus tard, Raphaël

¹⁴²⁶ À propos du mauvais tour joué à Michel-Ange par Bramante, qui introduisit en catimini Raphaël dans la chapelle Sixtine, voir supra p. 415-416 le récit de G. Vasari (VASARI 1568a, p. 73). G. Vasari ne parle nullement de plagiat, mais apprécie la démarche de Raphaël qui refit l'œuvre qu'il venait d'achever « en la perfectionnant et lui donnant plus de majesté » (*ibidem*).

¹⁴²⁷ QUINTILIEN, *Oratoriae institutionis* traduction C. V. OUIZILLE 1832, p. 72.

¹⁴²⁸ Voir p. 421.

¹⁴²⁹ Le texte de B. Cellini est proposé p. 422.

¹⁴³⁰ Cicéron *De Inventione*, II, 1.

¹⁴³¹ C'est dans cette salle, peinte en 1548, que G. Vasari célébrait l'héritage classique de l'art de la peinture (voir supra p. 424).

¹⁴³² Cicéron *De Inventione*, II, 1.

formula¹⁴³³ une constatation identique : pour peindre une belle, il avait besoin, disait-il, d'en voir plusieurs, pour se servir « d'une certaine Idée qui [lui] venait à l'esprit ». À partir de « fragments » choisis judicieusement parmi les possibilités qui s'offraient à eux, Zeuxis, puis Raphaël créèrent des chefs-d'œuvre conformes à l'*Idea* de la *venustas* qu'ils avaient à l'esprit. Par la figure de *Diana Ephesia*, présentée par Raphaël et Taddeo¹⁴³⁴, Federico a voulu mettre en relief la fonction doublement inspiratrice de la Nature pour les artistes, d'abord par ses créations, *natura naturata*, et surtout par son essence, *natura naturans*, sa fonction créatrice. Ainsi se trouve soulignée la dimension intellectuelle de toute création, l'activité démiurgique des artistes de talent.

Taddeo s'était entraîné avec détermination et endurance, malgré les épreuves, prenant pour modèles les antiques et les œuvres des plus excellents maîtres. Il savait qu'une main exercée quotidiennement – *nulla dies sine linea*¹⁴³⁵, à l'exemple d'Apelle – est l'outil indispensable pour donner forme au concept généré par l'intellect. Cependant, la main seule ne peut rien sans l'esprit de création qui s'enrichit par « l'innutrition ». L'importance du modèle antique dans *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, ne se limite pas aux deux dessins (n° 12, Pl. 33 et n°17, Pl. 34) dans lesquels Taddeo est au travail devant des antiques, mais imprègne les œuvres des trois peintres que l'artiste « avoue pour ses maîtres » : les façades de Polidoro (et de Maturino), le *Jugement Dernier* de Michel-Ange, les fresques de la Villa Chigi et celles des Chambres du Vatican exécutées par Raphaël. Au contact des œuvres de ces maîtres, les artistes – et pas seulement Taddeo – apprennent une triple leçon : celle des Antiques eux-mêmes, celle de l'art de leur emploi, et celle de la culture dont ils sont les vestiges, culture redécouverte et explicitée dans le contexte favorable du néoplatonisme. La figure singulière et intrigante de *Diana Ephesia*, mise en avant comme un manifeste et un emblème, matérialise la puissance abstractive de l'acte poétique, et le rôle indispensable

¹⁴³³ Lettre adressée *al Conte Baldasar Castiglione* (c. 1522), citée par Ludovico Dolce (DOLCE 1554, p. 228 ; cet extrait se trouve supra, p. 425).

¹⁴³⁴ Notons que pour les néoplatoniciens, soucieux de promouvoir le syncrétisme, substituer *Diana Ephesia* à la jeune parturiente évoquée par Isaïe (7 : 14) sur le phylactère qu'il déroule dans la fresque de Saint-Augustin, n'a rien de choquant.

¹⁴³⁵ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 84.

joué par les artistes dans la complexité de la *restitutio Antiquitatis*, afin d'apporter « à tous les admirateurs des antiques un profit qui n'est pas commun, associé au plaisir »¹⁴³⁶.

Dès 1447-1448, l'humaniste Poggio Bracciolini établissait l'urgente nécessité d'aller sur le terrain afin de « soigneusement recopier, mot à mot » les inscriptions antiques, documents authentiques menacés de disparition, qu'il devait parfois « arracher aux ténèbres, parmi les ronces et les broussailles »¹⁴³⁷. L'érudit, s'il souhaitait enrichir sa sylloge d'inscriptions, entendait surtout agir « dans l'intérêt général [...] pour les révéler au public » et en garder le souvenir, en cas de destruction. Ces *monumenta* étaient des objets de savoir, au service de la connaissance historique, et contribuaient à la *restitutio Antiquitatis* en rendant à la mémoire des fragments précieux de la Rome antique, grâce au travail des érudits¹⁴³⁸. Près d'un siècle plus tard, Raphaël, dans sa lettre à Léon X (1519), mit l'accent sur cette tâche indispensable de reconstitution de la Rome antique, mise en œuvre « par une argumentation bien fondée [...] d'après ce qu'on en voit encore aujourd'hui » et « après avoir lu les bons auteurs »¹⁴³⁹.

Tout ce travail de recherche archéologique des vestiges, de leur mesurage menant à leur interprétation argumentée, est justement mis en image par Hermannus Posthumus dans le tableau *Tempus edax rerum* (Pl. 4), par la représentation de trois artistes au travail, dont deux sont munis d'un compas, instrument intimement associé aux arts spéculatifs du *quadrivium*. Épigones du héros de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ces hommes ne sauraient être associés à des artisans car, confrontés comme Poliphile à des vestiges tronqués, ils procèdent à une reconstitution abstraite, selon une méthodologie inspirée des préceptes détaillés par Vitruve (IV, 3)¹⁴⁴⁰ ; ces artistes qui mettent de l'ordre dans le désordre, cherchent également dans ces vestiges antiques « comme dans une loi pour ainsi dire, les linéaments de l'art » (Pline)¹⁴⁴¹. Le séjour à Rome, afin de côtoyer et étudier, pendant de

¹⁴³⁶ Jacques Androuet du Cerceau, Préface des *Duodecim fragmenta structurae veteris* (voir notes 985 et 986, p. 341).

¹⁴³⁷ BRACCIOLINI, traduction de J.-Y. BORJAUD 1999, p. 16. Voir supra p. 109 la citation complète.

¹⁴³⁸ Voir à ce sujet REVEST 2007, n. p. ainsi que l'exemple donné par Poggio Bracciolini concernant le tombeau de l'épulon C. Cestius, à l'épigramme intacte qui permet de battre en brèche l'affirmation selon laquelle cette pyramide était le tombeau de Rémus.

¹⁴³⁹ RAPHAËL, *Lettre à Léon X*, traduction de F. CHOAY, p. 31 et 35. Voir supra p. 108 et 110.

¹⁴⁴⁰ La citation de l'*Hypnerotomachia Poliphili* se trouve supra vol I, p. 108 et note 324.

¹⁴⁴¹ PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 55/56. La citation complète se trouve supra, vol. I, p. 110, note 333.

nombreuses journées, ses « antiques et merveilleuses reliques », s'avérait indispensable pour tout artiste désireux d'atteindre quelque résultat important¹⁴⁴².

S'ils furent de la première importance pour les artistes, les *Mirabilia Romae*, à la notoriété établie depuis l'époque médiévale grâce aux pèlerins et autres visiteurs de la Ville, suscitaient, au XVI^e siècle, étonnement et intérêt auprès d'un public plus large, sensible à la *restitutio Antiquitatis*. Le prestige de Rome et la vulgarisation, grâce au développement de l'imprimerie, des guides de la ville¹⁴⁴³, générèrent une forte demande d'images de qualité de cette Rome « familière et cependant inconnue »¹⁴⁴⁴, particulièrement de ses ruines monumentales antiques. Le vaste potentiel de ce marché fut bien perçu par les éditeurs d'estampes, qui soulignèrent que les vestiges antiques, dont ils publiaient les représentations, étaient « dessinés avec art, tels qu'ils sont, en vues animées »¹⁴⁴⁵, « dessinés avec la plus grande précision et exhaustivité [...] montrant des monuments jamais encore publiés »¹⁴⁴⁶. La présence d'un artiste au travail dans un certain nombre de ces estampes attestait du souci de véridicité (*ad veri imitationem*) revendiqué, puisque l'homme de l'art rendait fidèlement compte, avec talent, de ce qu'il observait *in situ*, en vues animées (*[in] vivis prospectibus*). Ces figures d'animation, auxquelles l'artiste représenté au travail pouvait être associé – par exemple les visiteurs de qualité, *cittadini* probablement lettrés – ou bien opposé – notamment les désœuvrés ou les souilleurs comme le *kakker* – plurent, en partie, pour ce qui fut perçu comme leur conformité aux décors pariétaux de paysages antiques, détaillés par Vitruve et par Pline l'Ancien¹⁴⁴⁷, et visibles, pour quelques-uns, dans les salles accessibles de la Domus Aurea.

L'imprimeur-éditeur Antoine Lafréry souligna la fonction didactique de ses estampes de vestiges antiques, qui enseignaient « combien fut grande la majesté de Rome »¹⁴⁴⁸, reprenant en miroir la formule *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*. Ainsi, la représentation des ruines, en lieu et place des ruines elles-mêmes, pouvait-elle jouer ce

¹⁴⁴² DE HOLANDA, *Da Pintura Antigua*, I,10 (voir la citation complète supra p. 116). Van Mander a dit de la ville de Rome qu'elle était l'Académie des peintres (voir supra p. 158).

¹⁴⁴³ Peu ou pas illustrés et guère fiables, « pleins de mensonges étranges » selon Palladio (voir supra p. 259).

¹⁴⁴⁴ BLENNOW 2019, p. 8.

¹⁴⁴⁵ Hieronymus Cock 1551 (voir supra p. 267).

¹⁴⁴⁶ Antoine Lafréry 1574-1577 (voir supra p. 296-297).

¹⁴⁴⁷ VITRUVÉ, *De architectura* VII, 5. PLINÉ, *Histoire naturelle*, XXXV, 37.

¹⁴⁴⁸ *[hic liber] docebit Urbis maiestas pristina quanta fuit* (« ce livre enseignera combien fut grande la majesté passée de la Ville »).

rôle formateur auprès d'un large public, même bien éloigné de Rome, grâce à la médiation d'un artiste qui était allé sur place mettre son art au service des antiques. Alors que les *cognoscenti*, sans doute plus savants que les artistes, se livraient à une appréciation solitaire, ou limitée à un cercle restreint de familiers, l'artiste communiquait à un grand nombre, par le truchement de l'estampe, la connaissance directe et authentique qu'il avait pu acquérir, sur place, des vestiges de la splendeur romaine. Ce rôle de passeur de connaissance fut affirmé par Diana Mantovana lorsqu'elle grava un dessin de son mari, « pour être utile au public »¹⁴⁴⁹. De même, Jacques Androuet du Cerceau déclara-t-il dans la préface des *Duodecim fragmenta structurae veteris* (1550 et 1565), qu'il publiait ce recueil « afin qu'il puisse apporter à tous les admirateurs de l'Antiquité un profit qui n'est pas commun, associé à du plaisir »¹⁴⁵⁰. Nicolas Béatrizet, quand il grava et édita (en 1559), à ses frais, une amazonomachie copiée d'un sarcophage antique, le fit : « pour être utile à tous ceux qui sont charmés par les choses de l'Antiquité »¹⁴⁵¹, sous l'influence des travaux de Marsile Ficin, l'un des artisans du retour *ad res antiquas*.

Ces *res antiquae* désignaient tout autant les vestiges matériels témoins de « la majesté de Rome » que l'héritage immatériel associé ; les citations d'œuvres d'auteurs anciens sont légion dans les *inventiones* des artistes, tout particulièrement. Dans les motivations énoncées lors de la publication d'estampes représentant des monuments antiques, se reconnaissent les principes vitruviens de *firmitas*, *utilitas* et *venustas*, menant *in fine* à *voluptas*¹⁴⁵². Le rôle tenu par les artistes dans cette entreprise complexe et vivifiante qu'était la *restitutio Antiquitatis* et sa diffusion, ne fut en rien subalterne ; leur collaboration, sur un même pied¹⁴⁵³, avec les érudits humanistes, fructueuse. La représentation de l'artiste au travail, à l'extérieur, devant les antiques, n'était pas simplement destinée à rendre visible la part prise par l'homme de l'art dans cette mobilisation multiforme au service de la ressuscitation d'un passé prestigieux, son expertise de dessinateur, capable d'œuvrer sur le motif, directement à l'encre.

¹⁴⁴⁹ Voir supra p. 297.

¹⁴⁵⁰ Voir supra p. 341.

¹⁴⁵¹ *Ad communem omnium qui rebus antiquis oblectantur utilitatem* (voir supra p. 298).

¹⁴⁵² *Firmitas* correspond, dans ce contexte, à véridicité (*ad veri imitationem*) ; *utilitas* est employé de façon quasi systématique ; *venustas* s'entend dans [monimenta] *affabre designata*, par exemple. *Voluptas* était le but ultime recherché (VITRUVÉ *De architectura* I, 3, 2 ; et pour *voluptas*, *ibid.* II, 1, 7). À propos de *voluptas* chez Vitruve, voir GROS 2013, p. 485-488.

¹⁴⁵³ Par exemple les échanges entre Hadrianus Junius et Martin van Heemskerck (voir supra p. 219). Voir également la page du carnet de Jean Matal, sur laquelle le juriste mentionne expressément la présence d'un « peintre des Flandres » dans une « chasse aux antiquailles » en compagnie d'Antoine Lafréry et de Pierre Varondel (p. 311-312 et 318).

Témoignant de la même déférence pour les antiques que Nicolas Machiavel dans son cabinet de travail, c'est soigné dans sa mise – *rivestito condecentemente*¹⁴⁵⁴ – et sa gestuelle, que l'artiste engage son tête-à-tête avec le modèle antique. Le statut de cet homme, vêtu et coiffé comme un *cittadino*, ne peut être celui d'un artisan ; de plus, le motif des jambes croisées, position de l'*otium sapientis*, l'utilisation du compas et de la règle-équerre, mettent l'accent sur l'activité abstraite de l'esprit de cet artiste, sa faculté de création, la dimension intellectuelle de son engagement raisonné et précieux au service des antiques. Cet art n'est en rien mécanique, mais compte parmi les disciplines libérales dont Marsile Ficin saluait « le retour à la lumière »¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁵⁴ Voir supra p. 307-308.

¹⁴⁵⁵ Voir supra p. 31.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale ED 544
Et de l'unité de recherche CRESEM

Spécialité :
Histoire, Histoire de l'art et Archéologie

Sous la direction de Monsieur Martin Galinier

Présentée par Madame Martine Bucher

**L'Antiquité comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

(Volume I. 3 Table des illustrations et bibliographie)

Soutenue le 16 décembre 2021 devant le jury composé de :

Madame Sabine FORERO-MENDOZA, Professeur des universités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur.

Monsieur Pascal JULIEN, Professeur des universités, Université de
Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur et Président.

Madame Cécile JUBIER-GALINIER, Maître de conférences, Université
de Perpignan Via Domitia, Co-directrice de la thèse.

Monsieur Esteban CASTAÑER MUÑOZ, Professeur des universités,
Université de Perpignan Via Domitia, Examineur.

Monsieur Martin GALINIER, Professeur des universités, Université de
Perpignan Via Domitia, Directeur de la thèse.

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA



**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

**Sous la direction de Monsieur Martin Galinier
Professeur d'Histoire de l'art antique (art romain)**

Volume I. 3. Table des illustrations et bibliographie

Table des illustrations

Introduction

- FIG. 1 : Détail d'un sarcophage romain, II^e siècle, *Mort de Méléagre*. p. 13
(Milan, Collection Torno).
Source : REBAUDO 2014 p. 162.
- FIG. 2 : À gauche, détail du sarcophage antique (FIG. 1) ; à droite, Nicola Pisano, p. 14
détail du bas-relief *Massacre des Innocents*, 1265-1268.
(Sienne, chaire de la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption).
Source : FRANZONI 2013, n. p.
- FIG. 3 : Giotto di Bondone, *Déploration du Christ*, 1303-1305. p. 15
(Padoue, Chapelle des Scrovegni).
Source : <http://www.cappelladegliscrovesni.it/index.php/en/>
- FIG. 4 : Sarcophage romain, II^e siècle, *Bacchus prenant part à un combat*, p. 16
cuve : 44×197×46 cm, couvercle : 18,5 × 197 × 55 cm.
(Cortone, Museo Diocesano).
Source : <http://www.culturaitalia.it>
- FIG. 5 : Peintre d'Antiphon, *Tondo d'une kylix fragmentaire*, c. 480, figure rouge, p. 17
14,2 cm dans sa plus grande largeur.
(Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8073).
Source : Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8073
- FIG. 6 : *La peintresse*, fresque de la Maison du Chirurgien, Pompéi, VI, 1, 10, p. 19
c. 50-79, 38 x 38 cm.
(Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9018).
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pompeii_Painter.jpg
- FIG. 7 : Miniature de la LVI^e rubrique du *Livre des femmes nobles et renommées* p. 20
que fist Jehan bocace de certalde [...], après 1401.
(Paris, Bnf. Département des manuscrits. Français 12420. Folio 86r).
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509080f/f181.item>
- FIG. 8 : Michel-Ange, *Combat des Centaures*, c. 1490-1492, marbre, 84,5 × 88 cm. p. 29
(Florence, Casa Buonarroti, inv. 194).
Source : <https://www.casabuonarroti.it/en/museum/collections/michelangelos-works/battle-of-the-centaurs/>
- FIG. 9 : Michel-Ange, *Combat des Centaures*, c. 1490-1492 (détail), p. 30
marbre 84,5 × 88 cm.
(Florence, Casa Buonarroti, inv. 194).
Source : <https://www.casabuonarroti.it/en/museum/collections/michelangelos-works/battle-of-the-centaurs/>

Chapitre I

- FIG. 10 : Johannes Wierix (attribué à), *Portrait de Jan Cornelisz Vermeyen*, c. 1572. p. 48
Inscrit : *I.H.W.* en bas à droite et *15.* en haut à droite, estampe, 15,5 x 20 cm.
(Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, inv. BdH 9846 PK).
<http://collectie.boijmans.nl/en/object/27316/Portrait-of-Jan-Vermeyen/Johannes-Wierix>
- FIG. 11 : Franz Hogenberg, *Tunes, Oppidum* (détail), d'après un dessin (perdu) de p. 50
Jan Cornelisz Vermeyen, dans Georg BRAUN et Franz HOGENBERG,
Civitates Orbis terrarum, II, 57.
Source : http://historic-cities.huji.ac.il/tunis/tunis/maps/braun_hogenberg_II_57_1.html
- FIG. 12 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la dixième tapisserie de La Conquête* p. 51
de Tunis (détail), pierre noire et tempera sur papier marouflé sur toile, 385 x 800 cm.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 2045).
Source : HORN 1989, II, B 82.
- FIG. 13 : William de Pannemaker, *Dixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), p. 52
fils d'or, d'argent, soie, laine, 525 x 838 cm (mesurée en 1903).
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
Source : HORN 1989, II, B 80.
- FIG. 14 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Course de taureaux à Avila, 8 juin 1534*, p. 56
plume et lavis.
(Collection particulière).
Source : MENÉNDEZ PIDAL 1918, n. p.
- FIG. 15 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la quatrième tapisserie de La Conquête* p. 60
de Tunis (détail), pierre noire et tempera sur papier marouflé sur toile.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum).
Source : HORN 1989, II, B 37.
- FIG. 16 : Ségovie, Escalier d'accès aux premières arches de l'aqueduc p. 62
depuis la Plaza del Azoguejo.
(Photographie prise le 15 septembre 2016).
Source : collection personnelle.
- FIG. 17 : William de Pannemaker, *Première tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), p. 64
fils d'or, d'argent, soie et laine, 520 x 895 cm.
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
Source : MADRID 1986, p. 74.
- FIG. 18 : Albrecht Dürer, *Adoration de la Sainte Trinité* (détail), huile sur bois, p. 66
135 x 123,4 cm, inscrit sur le cartel tenu par l'artiste :
ALBERTVS·DVRER·FACIE/BAT·ANNO·A·VIRGINIS·PARTVM 1511 et monogramme *A D* enlacés.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie 838).
Source : http://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/07/landaue7.html
- FIG. 19 : Albrecht Dürer, *Martyr des dix mille chrétiens* (détail), huile sur bois p. 67
transférée sur toile, 99 x 87 cm. Inscrit sur la banderole tenue par l'artiste :
Iste fatiebat ano domini 1508 / alberto Dürer aleman, suivi du monogramme *A D* enlacés.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 835).
Source : <https://www.khm.at/objektdb/detail/614/>

- FIG. 20 : Lucantonio degli Uberti (attribué à) d'après Francesco Rosselli, c. 1500-1510, *Vue de Florence à la chaîne*, xylographie, 57,8 x 131, 6 cm. (Berlin, Staatliches Museen, Kupferstichkabinett, inv. 899-100).
Source : DÜCKERS 1994, p. 258, V. 17. p. 69
- FIG. 21 : Lucantonio degli Uberti (attribué à) d'après Francesco Rosselli, c. 1500-1510, *Vue de Florence à la chaîne* (détail), xylographie, 57,8 x 131, 6 cm. (Berlin, Staatliches Museen, Kupferstichkabinett, inv. 899-100).
Source : DÜCKERS 1994, p. 258, V. 17. p. 70
- FIG. 22 : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqueduc de Ségovie* (détail), estampe, 35,2 x 48,4 cm. (New York, Metropolitan Museum, inv. 17.50.19-134 a, b).
Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/336288> p. 73
- FIG. 23 : William de Pannemaker, *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), fils d'or, fils d'argent, soie et laine. (Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
Source : SEIPEL 2000, p. 76. p. 74
- FIG. 24 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault*, c. 1547-1549, huile sur bois, panneau central : 145 x 125 cm, volet gauche et volet droit : 151 x 57 cm. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 385).
Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jan-cornelisz-vermeyen-triptyque-de-la-famille-micault> p. 78
- FIG. 25 : Bernard van Orley, *Triptyque Haneton*, (c. 1520), huile sur bois, panneau central : 87 x 108,5 cm, volets latéraux : 87 x 48 cm chacun. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 358).
Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/artist/van-orley-bernard> p. 79
- FIG. 26 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault*, c. 1547-1549, (détail du volet gauche) huile sur bois, volet gauche : 151 x 57 cm. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 385).
Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jan-cornelisz-vermeyen-triptyque-de-la-famille-micault> p. 81
- FIG. 27 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Carton de la huitième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), 1546-1550, pierre noire et tempera sur papier marouflé sur toile. (Vienne, Kunsthistorisches Museum). p. 82
- FIG. 28 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Triptyque de la famille Micault*, c. 1547-1549, (détail du volet droit), volet droit : 151 x 57 cm. (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 385).
Source : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jan-cornelisz-vermeyen-triptyque-de-la-famille-micault> p. 83

Chapitre II

- FIG. 29 : Jean Jacques Boissard, Théodore de Bri, *Calendarium in marmore candidissimo et quadrangulari sculptum. Quod est ad parietem minoris areae domus Episcopi Vallaei. Kalendarij pars media*, dans *III Pars Antiquitatum seu Inscriptionum [...]*, 141, Francfort, 1597. p. 91
Source : <https://babel.hathitrust.org>
- FIG. 30 : Francisco de Holanda, *Simulacra metarum de lapidibus Romae, sic faciundum, curavi* (détail : *le vase Torlonia*), 1539-1540, plume, 22,5 x 26,8 cm. p. 94
(Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial).
Source : TORMO 1940, fol. 26 r (moitié inférieure).
- FIG. 31 : Francisco de Holanda, *Simulacra metarum de lapidibus Romae, sic faciundum, curavi* (détail : la tête de la *Junon Cesi*), 1539-1540, sanguine, 22,5 x 26,8 cm. p. 97
(Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial).
Source : TORMO 1940, fol. 26 r, moitié supérieure.
- Fig. 32 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 98
huile sur toile, 96 x 142 cm.
(Vienne Liechtenstein Museum, inv. GE740).
Source : <http://www.liechtensteincollections.at>
- FIG. 33 : Martin van Heemskerck, *Jardin de la Casa Galli* (détail), 1532-1536, p. 98
plume, encre brune et lavis, 13 x 20,5 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, 79 D 2, fol. 72 r).
Source : <http://www.smb-digital.de>
- FIG. 34 : Rome, *intérieur du mausolée de Sainte-Constance*, V^e siècle. p. 101
Photographie prise en mai 2016.
- FIG. 35 : Francisco de Holanda, *Sic Romae vetustissimum templum Bacchi extra muros*, 1539-1536, plume, craie et lavis d'encre brune, 38,6 x 27 cm. p. 102
(Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial).
Source : TORMO 1940, fol. 22 r .
- FIG. 36 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 105
huile sur toile, 96 x 142 cm.
(Vienne, Liechtenstein Museum, inv. GE740).
Source : <http://www.liechtensteincollections.at>
- FIG. 37 : Michel-Ange, *La création d'Ève* (détail), Voûte de la chapelle Sixtine, 1512. p. 107
(Le Vatican, chapelle Sixtine).
https://commons.wikimedia.org/wiki/Pendentives,_Spandrels,_Ignudi_and_Shields_of_the_Sistine_Chapel
- FIG. 38 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 112
huile sur toile, 96 x 142 cm.
(Vienne, Liechtenstein Museum, inv. GE740).
Source : <http://www.liechtensteincollections.at>

- FIG. 39 : Martin van Heemskerck, *Vue du jardin du Belvédère en direction du mur méridional*, p. 113
 1532-1533, plume et encre brune avec lavis gris brun, 23,1 x 36 cm.
 (Londres, The British Museum, inv. 1946, 0713. 639).
 Source : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online
- FIG. 40 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 114
 huile sur toile, 96 x 142 cm.
 (Vienne Liechtenstein Museum, inv. GE740).
 Source : <http://www.liechtensteincollections.at>
- FIG. 41 : Francisco de Holanda, *Le Nil du Vatican*, 1538-1539, p. 115
 plume sur papier de couleur avec lavis et rehauts de craie.
 (Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, RBME 28-1-20, fol. 50).
 Source : TORMO 1940, 50 r.
- FIG. 42 : Étienne Dupérac, *Vestigij del circo di Caracalla vicino alla via appia et chiesa di S. Bastiano [...]*, détail, dans *I vestigi dell'Antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...]* da Stefano dv Perac parisino, MDLXXV.n.p. p. 117
 Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1145473/f4.item.r>.
- FIG. 43 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 118
 huile sur toile, 96 x 142 cm.
 (Vienne Liechtenstein Museum inv. GE740).
 Source : <http://www.liechtensteincollections.at>
- FIG. 44 : Anonyme, *Relief d'un aigle*, vers 1550, Codex Coburgensis, fol. I. p. 119
 (Veste Coburg).
 Source : OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 430, 52, e.
- FIG. 45 : Martin van Heemskerck, *Jardin en terrasse de la Villa Madama* (détail), p. 120
 1532-1536, plume et encre brune, 13,6 x 21,1 cm.
 (Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, 79 D 2, fol. 24 r).
 Source : <http://www.smb-digital.de>
- FIG. 46 : Christophe Plantin, détail de la page de titre de *La magnifique, et svmptveuse pompe fynebre faite avx obseqves, et fyneraillies du tres grand, et tres victorieus Emperevr Charles Cinquieme, celebrees en la vile de Brvxelles le XXIX iour dv mois de decembre M.D.LVIII par Philippes Roy Catholique d'Espagne son fils. A Anvers, De l'Imprimerie de Christophe Plantin, M. D. LIX, avec Privilege.* p. 120
 Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k310602f/f9.item.r=Christophe Plantin>
- FIG. 47 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum* (détail), 1536, p. 123
 huile sur toile, 96 x 142 cm.
 (Vienne, Liechtenstein Museum, inv. GE740).
 Source : <http://www.liechtensteincollections.at>
- FIG. 48 : Francisco de Holanda, *Romae ivxta porticum Pantheonis*, 1539-1540, p. 124
 plume et lavis.
 (Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, RBME 28-I-20 f. 16 v).
 Source : TORMO 1940, 16 v, (moitié supérieure).

- FIG. 49 : Martin van Heemskerck, Herman Postma, Lambert Sustris, *Graffiti de la Volta Nera*, 1535-1536. p. 132
(Rome, Domus Aurea).
Source : DACOS 2004, p. 34.
- FIG. 50 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum*, 1536 (détail), p. 132
huile sur toile, 96 x 142 cm.
(Vienne Liechtenstein Museum, inv. GE740).
Source : <http://www.liechtensteincollections.at>.
- FIG. 51 : Hermannus Posthumus, *Adoration des bergers* (détail), 1540-1542. p. 133
(Tableau du retable de la chapelle, Landshut, Stadtresidenz).
Source : BOON 1991, p. 175
et https://www.schloesser.bayern.de/deutsch/ueberuns/rz/arbeitsberichte/rz_altar.htm
- FIG. 52 : Hermannus Posthumus, *Adoration des rois*, 1540-1542. p. 134
Prédelle du retable de la chapelle, Landshut, Stadtresidenz.
(Landshut, Stadtresidenz).
Source : BOON 1991, p. 174
et https://www.schloesser.bayern.de/deutsch/ueberuns/rz/arbeitsberichte/rz_altar.htm
- FIG. 53 : Hermannus Posthumus, *Adoration des bergers* (détail), 1540-1542, p. 135
plume et lavis de bistre, 16 x 24,5 cm.
(Paris, ENSBA).
Source : BOON 1991, p. 176.
- FIG. 54 : *Mithra tauroctone*, I^{er} ou II^e siècle, relief, marbre, 250 × 275 × 80 cm. p. 136
(Louvre Lens, inv. MR 818).
www.louvre-lens.fr/work/relief-representant-mithra-dieu-iranien-soleil-sacrifiant-taureau/
- FIG. 55 : *Plaque funéraire à la mémoire de l'épouse et du fils d'Hermannus Posthumus*, p. 137
1540. (Landshut, Église Saint-Martin).
- FIG. 56 : Hermannus Posthumus, *La Tempérance*, c.1542. p. 146
(Munich, Bayerische Schlösserverwaltung, Landshut, Stadtresidenz).
- FIG. 57 : Martin van Heemskerck, *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles du monde antique* (détail), 1535-1536, p. 146
huile sur toile, 147,3 x 383,5 cm.
(Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 37.656).
Source : <https://art.thewalters.org/detail/21286/panorama-with-the-abduction-of-helen-amidst-the-wonders-of-the-ancient-world/>

Chapitre III

- FIG. 58 : Hendrick Hondius, *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae Inferioris effigies* (détail p. 67), La Haye 1610. p. 154
Source : <http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/image-tombstone/33.html>
- FIG. 59 : Martin van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1532, p. 160
huile sur bois, 168 × 235 cm.
(Haarlem, Frans Hals Museum, inv. osl-134).
Source : <http://www.franshalsmuseum.nl/nl/collectie/zoeken-de-collectie/st-luke-painting-the-virgin-366/>
- FIG. 60 : Martin van Heemskerck, *La Vierge et l'Enfant devant un paysage*, 1530, p. 162
Huile sur bois, 90 × 70 cm.
(Bâle, Kunstmuseum Basel, inv. G 2015.7).
Source : sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch
- FIG. 61 : Étienne Dupérac, *Foro Romano con il Campidoglio* (avant 1575), p. 165
plume, encre métallo-gallique sur papier vergé, 24, 2 × 39, 2 cm.
(Palerme, Bibliothèque communale, *Libro d'Arabeschi*, Codice Resta).
Source : <http://grafica.beniculturali.it/Codice%20Resta/433-1.htm>
- FIG. 62 : Étienne Dupérac, *Vestigi dell'arco di Settimo Severo [...], I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva [...] da Stefano Du Perac Parisino*, Rome 1575. Éditeur Lorenzo della Vaccheria, Rome 1575. p. 168
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1145473/f4.item.zoom>
- FIG. 63 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole, en direction du Palatin*, 1535 (détail), p. 169
plume, encre brune et lavis, 21, 6 × 55, 5 cm.
(Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, KdZ 6696).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 64 : Wolcxken Cock (éd.), *Francisco Floro Anverpiano Pictori*, 1572, p. 174
Pictorum aliquot celebrium, praecipuae Germaniae Inferioris effigies,
22. 22,5 × 13,2 cm.
(Londres, British Museum, 1925, 1117.120).
Source : www.britishmuseum.org/research/collection_online
- FIG. 65 : Leon Battista Alberti, *Autoportrait* (c. 1435), bronze, ovale irrégulier, p. 175
20,1 × 13,55 cm, 1646,5 gr.
(Washington, National Gallery of Art, Inv. 1957.14.125).
Source : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43845.html>
- FIG. 66 : Martin van Heemskerck, *Polyptyque de Saint-Laurent* (détail), 1539-1543. p. 177
(Suède, Linköping, cathédrale de Linköping).
Source : <https://rkd.nl/nl/explore/images/239111>

- FIG. 67 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait devant le Colisée*, 1553 (détail), p. 177
 huile sur toile, 42,2 × 54 cm.
 (Cambridge, Royaume Uni, Fitzwilliam Museum, Inv. 103).
 Source : www.fitzmuseum.cam.ac.uk
- FIG. 68 : Martin van Heemskerck, *Course de taureaux dans le Colisée*, 1552, p. 179
 huile sur bois, 73,5 × 121 cm.
 (Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. P.819).
 Source : <http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI>
- FIG. 69 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, p. 179
Paysage avec Élisée recevant le manteau d'Élie, 1571, estampe 17,5 × 32,5 cm.
 Signé en bas à droite : *Martinus Heemskerck inventor PGalle fecit* (PG enlacés).
 Les vers latins, (« Emporté dans l'éther dans un char de feu, le Thesbite [le prophète Élie, habitant de Thesba] laissa en s'en allant son manteau à Élisée »), sont de H. Junius.
 (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-H-H-1145).
 Source : www.rijksmuseum.nl/en/search
- FIG. 70 : Hieronymus Cock, d'après Martin van Heemskerck, p. 180
Paysage de ruines avec saint Jérôme pénitent, 1552, estampe, 22,6 × 34,8 cm.
 Signé en bas à droite : *Martinus Heemskerck inventor PGalle fecit* (PG enlacés).
 (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-BI-5945).
 Source : www.rijksmuseum.nl/en/search
- FIG. 71 : Martin van Heemskerck, *Extrémité nord-ouest de la partie extérieure du Colisée*, 1532-1536, plume et encre brune, 13,1 × 20,5 cm. p. 181
 (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. Album 1, 79 D 2, fol. 70r).
 Source : bpk-bildagentur.de
- FIG. 72 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait devant le Colisée*, 1553 (détail), p. 182
 huile sur toile, 42,2 × 54 cm.
 (Cambridge, Royaume Uni, Fitzwilliam Museum, Inv. 103).
 Source : www.fitzmuseum.cam.ac.uk
- FIG. 73 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait devant le Colisée*, 1553 (détail), p. 184
 huile sur toile, 42,2 × 54 cm.
 (Cambridge, Royaume Uni, Fitzwilliam Museum, Inv. 103).
 Source : www.fitzmuseum.cam.ac.uk
- FIG. 74 : Peintre de Triptolème, *Ambassade auprès d'Achille*, 480/470 av. J. - C. p. 185
 Stamnos à figures rouges.
 (Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. BS 477).
<http://www.antikenmuseumbasel.ch>
- FIG. 75 : Peintre d'Œdipe, *Œdipe et la sphinge*, c. 470 av. J.- C. p. 185
 Kylix attique à figures rouges.
 (Rome, Musei Vaticani, Musée grégorien étrusque, inv. 16541).
 Source : <http://www.museivaticani.va>
- FIG. 76 : *Peintresse*, fresque de la Casa della Imperatrice di Russia, Pompéi (I^{er} siècle), p. 186
 50 × 49 cm. Casa della Imperatrice di Russia, Pompéi VI, 14, 42.
 (Naples, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9017).

- FIG. 77 : Giuseppe Abbate, *Peintresse* (c. 1854-1862), dessin de la fresque 9017, p. 187
(Naples Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. ADS 421).
- FIG. 78 : Notre-Dame de Paris, *Tympan du Portail du Cloître*, bras nord du transept p. 188
(détail), c. 1250.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris#/media
- FIG. 79 : Vestiges du jubé gothique de la cathédrale Saint-Étienne, (détail), p. 188
Pilate et la Servante, c. 1237.
(Bourges, cathédrale Saint-Étienne).
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jubé_de_la_cathédrale_Saint-Étienne_de_Bourges
- FIG. 80 : Le peintre et le copiste, Reiner Musterbuch (détail), 1208-1213. p. 189
(Vienne, Bibliothèque nationale, ÖNB, fol. 2 v. archivnummer 003194B).
Source : <http://realonline.imareal.sbg.ac.at/suche/?searchtext=003194>
- FIG. 81 : Dosso Dossi, *Jupiter, Mercure et la Vertu*, c. 1523-1524, p. 190
huile sur toile, 111,3 × 150 cm.
(Cracovie, Château royal du Wawel).
Source : <http://wawel.krakow.pl/en/index.php?op=19,27,45>
- FIG. 82 : *Buste de divinité barbue, dit Jupiter de Versailles*, II siècle après J. - C. p. 193
Marbre, hauteur : 3,85 m.
(Paris, Musée du Louvre, inv. MR 251).
Source : <http://cartelfr.louvre.fr>
- FIG. 83 : Illustration tirée de *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise 1499 n. p. p. 197
(Nîmes, Bibliothèque du Carré d'Art, INC 48).
Source : <http://bibliotheque-numerique.nimes.fr> (image 302)
- FIG. 84 : Martin van Heemskerck, *Base de candélabre* (détail), 1532-1536, p. 198
plume et encre brune, 19,6 × 14,8 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album II, 79 D 2 a, fol. 8r).
Source : bpk-bildagentur.de
- FIG. 85 : Hugues Sambin, *Colonne en l'honneur du duc de Mayenne* (1582). p. 199
(Cliché Inventaire de Bourgogne).
Source : GIROUX 1980, p. 378.
- FIG. 86 : Hugues Sambin, *Colonne en l'honneur du duc de Mayenne*, 1582, (détail). p. 199
(Cliché Inventaire de Bourgogne).
Source : GIROUX 1980, p. 379.
- FIG. 87 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Iudaeae Gentis Clades* (détail p. 200
du frontispice), 1569, estampe, 14,2 × 20 cm.
(Cambridge, Massachusets, Harvard Art Museums, inv. M 22169).

- FIG. 88 : Attribué à Luigi Capponi, *Monument funéraire d'Andrea Bregno*, (détail), 1506, p. 202
Rome, Santa-Maria-Sopra-Minerva.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Santa_Maria_sopra_Minerva_Andrea_Bregno.jpg
- FIG. 89 : Martin van Heemskerck, *Vue du versant occidental du Palatin* (1532-1536), plume et encre brune, 13,4 × 20,1 cm. p. 204
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 20r).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 90 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum de Nerva*, 1532-1536, plume et encre brune, 19,5 cm × 15 cm. p. 205
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album II, 79 D 2a, fol. 84r).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 91 : Martin van Heemskerck, *Paysage de ruines*, 1532-1536, plume et encre brune, 17,3 × 26,9 cm. p. 206
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, KdZ 12306).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 92 : Martin van Heemskerck, *Panorama avec l'enlèvement d'Hélène parmi les merveilles de l'Ancien Monde*, 1535 et 1536, huile sur toile, 147,3 × 383,5 cm. p. 207
(Baltimore, The Walter Art Museum, inv. 37.656).
Source : art.thewalters.org/detail/21286/panorama-with-the-abduction-of-helen-amidst-the-wonders-of-the-ancient-world
- FIG. 93 : *Niobide mourant*, copie d'un original grec, c. 320 avant J.- C. p. 209
(Munich, Glyptothèque, inv. 269).
Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niobid_Glyptothek_Munich_269_n2.jpg
- FIG. 94 : Martin van Heemskerck, *Antiques de la Casa Maffei*, 1532-1536, plume et encre brune, lavis brun, 12,7 × 20,6 cm. p. 209
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album I, 79 D 2, fol. 3v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 95 : Martin van Heemskerck, *Antiques de la Casa Maffei* (détail), 1532-1536, plume et encre brune, lavis brun, 12,7 × 20,6 cm. p. 210
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album I, 79 D 2, fol. 3v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 96 : Martin van Heemskerck, *L'obélisque du Capitole, le Forum vu du Capitole, et un conge (congium)*, 1532-1536, plume et encre brune, 21,0 × 28,2 cm. p. 210
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album II 79 D 2 a, fol. 50v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 97 : Martin van Heemskerck, *Le Forum vu du Capitole*, 1532-1536, plume et encre brune, 13,4 × 21,5 cm. p. 211
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album 1, 79 D 2, fol 11r).
Source : www.bpk-bildagentur.de

- FIG. 98 : Martin van Heemskerck, *L'obélisque du Vatican et Santa Maria della Febbre*, 1532-1536, plume et encre brune, 20,8 × 28,3 cm. p. 211
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Album II, 79 D 2 a fol. 22v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 99 : Illustration tirée de *Hypnerotomachia Poliphili*, « Le bâtiment qui servait de clôture à une vallée », Venise, 1499 n. p. p. 212
Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f34.item> (vue 34)
- FIG. 100 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Piramides Ægypti* (détail), 1570-1572, estampe sur papier vergé, 22,3 × 26,5 cm. p. 213
(Washington DC, National Gallery of Art, inv. 2011.139.95).
Source : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.156116.html>
- FIG. 101 : *Monument élevé par Martin van Heemskerck à la mémoire de son père* (détail), 1570, hauteur : 2,24 mètres sur un socle de brique. p. 216
(Pays-Bas, Cimetière de Heemskerck).
Source : VELDMAN 1977, p. 150.
- FIG. 102 : Martin van Heemskerck, *Antiques de la Casa Maffei* (détail, *Éros funèbre appuyé sur un flambeau renversé*) 1532-1536, sanguine, 13,4 × 20,4 cm. p. 217
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2 fol. 50v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 103 : *Monument funéraire de Jan van Scorel* (détail), 1562. p. 217
(Utrecht, Musée du couvent Sainte-Catherine).
Source : REZNICEK 1985, p. 7.
- FIG. 104 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Page de titre des Iudaeae Gentis Clades* (détail), estampe, 14,2 × 20 cm. p. 218
(Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-5929).
Source : <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/rp-p-ob-5929>
- FIG. 105 : Illustration tirée de *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499, n. p. p. 221
Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853750j/f141.item> (vue 141)
- FIG. 106 : *Emblema xxxii* p. 38, Hadriani Ivnii medici, *Emblemata*, ad D. Arnoldvm Cobelivm, Anvers, M. D. LXV, p. 38. p. 221
Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314471z/f42.image>
- FIG. 107 : *Bas-reliefs du cloître*, c. 1525 (détail), Salamanque, p. 223
Cloître de l'Université de Salamanque.
Source : <http://www.fachadausal.es/enigmas.php?id=1>
- FIG. 108 : José Antonio Pascual, *Corps central de la façade de l'université* (c. 1525-1530). Espagne, Université de Salamanque. p. 223
Source : <http://www.fachadausal.es/enigmas.php?id=1>
- FIG. 109 : Dirck Volkertsz. Coornhert, d'après Martin van Heemskerck, *Blason de la Chambre de rhétorique de Haarlem, De Wijngaardranken* (détail), 1550, p. 225
eau forte, 29 × 18,4 cm.
(Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-7342).
Source : <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=De+Wijngaardranken>

- FIG. 110 : Dirck Volkertsz. Coornhert, d'après Martin van Heemskerck, *Blason de la Chambre de rhétorique de Haarlem, De Wijngaardranken* (détail), 1550, eau forte, 29 × 18,4 cm. p. 225
(Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-OB-7342).
Source : <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=De+Wijngaardranken>
- FIG. 111 : Cornelis Cort, d'après Martin van Heemskerck, *Circulus vicissitudinis rerum humanarum, n° 3 : Triomphe de la Superbe*, 1564, estampe, 22,7 × 29,5 cm. p. 228
(New York, The Metropolitan Museum of Art, 49. 95. 2371 3).
Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/630105>
- FIG. 112 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Les Triomphes de Pétrarque : le Triomphe du Temps*, c. 1565, estampe, 19,5 × 26,3 cm. p. 230
(Londres, The British Museum, inv. 1948,0410.4.179).
Source : https://www.britishmuseum.org/research/collection_online
- FIG. 113 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Histoire du roi Josiah, Destruction des chevaux du Temple de Yahvé* (4/8), c. 1569, estampe, 20,3 × 25,1 cm. p. 235
(Norfolk, Virginie, USA, Chrysler Museum of Art, inv. 95.36.2.4).
Source : <https://chrysler.emuseum.com>
- FIG. 114 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Livre de Judith, Judith brandissant la tête d'Holopherne devant les habitants de Béthulie*, 1564, estampe, 20,5 × 25 cm. p. 236
(Londres, The British Museum, inv. 1925,0912.12).
Source : https://www.britishmuseum.org/research/collection_online
- FIG. 115 : Philips Galle, d'après Martin van Heemskerck, *Noé sacrifiant à Yahvé (Judaeae Gentis Clades, 1/8)*, 1569, estampe, 13,8 × 19,7 cm. p. 237
(Philadelphia Museum of Art, inv. 1985-52-3884).
Source : <http://philamuseum.org/collections/permanent>
- FIG. 116 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Livre de Daniel, Cyrus montrant la statue de Bel à Daniel* (2/10P), 1565, estampe, 20,5 × 25,0 cm. p. 238
(Londres, The British Museum, inv. D,5.86).
Source : https://www.britishmuseum.org/research/collection_online
- FIG. 117 : Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Octo Mundi Miracula, Olympus Iovis Simulachrum* (3/8), 1570-1572, estampe 21,1 × 26 cm. p. 239
(Lyon, Bibliothèque municipale, inv. N16GAL003468).
Source : https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000N16GAL003468#
- FIG. 118 : Martin van Heemskerck, *Minerva Medica* (1532-1536), plume et encre brune, 20,2 × 27,6 cm. p. 241
(Berlin Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a fol. 49v).
Source : www.bpk-bildagentur.de
- FIG. 119 : Martin van Heemskerck, *Antiques du Capitole, Rome* (1532-1536), plume et encre brune, 13,4 × 21 cm. p. 241
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 53r).
Source : www.bpk-bildagentur.de

FIG. 120 : Martin van Heemskerck, *Hercule et Antée* (1532-1536),
plume et encre brune, 13,2 × 20,9 cm. p. 243
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2 fol. 59r).
Source : www.bpk-bildagentur.de

FIG. 121 : Pietro Maria Bagnadore, *Salle du prince-évêque, mur sud*, (détail), p. 245
1582-1584, tempera a secco.
Château de Velthurns.
Italie, Haut-Adige, Commune autonome de Bolzano, Feldthurns/Velturno
Source : www.schlossvelthurns.it/fuerstenzimmer/

FIG. 122 : (Attribué à) Atelier de Iacobus Fiamengo, Naples, *Cabinet d'écriture*, p. 248
(meuble fermé) c. 1600, ébène, ivoire, bois exotiques, acier, 69,83 × 116,84 × 40,64 cm.
(Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. M.2000.64.1).
Source : <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/44007.html>

FIG. 123 : (Attribué à) Atelier de Iacobus Fiamengo, Naples, *Cabinet d'écriture*, p. 249
(meuble ouvert), c. 1600, ébène, ivoire, bois exotiques, acier,
69,83 × 116,84 × 40,64 cm.
(Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. M.2000.64.1).
Source : <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/44007.html>

Chapitre IV

FIG. 124 : *Itinéraire d'Einsiedeln*, détail, parchemin, 18 × 12,5 cm, IX^e/X^e siècle. p. 255
(Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 326 (1076), folio 80v et folio 81r).
Source : <https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0326>

FIG. 125 : Paolino da Venezia, *Historia satyrica*, manuscrit du XIV^e siècle (1326-1375). p. 262
(Le Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1960, fol. 270v).
Source : https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1960

FIG. 126 : *Bulle d'or de l'empereur Louis IV de Bavière*, 1328, (revers), Ø 5,4 cm, p. 263
Roma capvt mvundi regit orbis frena rotvndi.
(Bamberg, Staatsarchiv Bamberg, Brandenburg-Bayreuth, inv. 141).
Source : <http://ikmk.smb.museum/object?lang=en&id=18239302&view=rs>

FIG. 127 : Maître des Vitae Imperatorum (enlumineur), *Roma*, 1447, Milan, p. 264
parchemin aquarellé folio 18r du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti
avec le commentaire d'Andrea Morena da Lodi.
(Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, italien 81).
Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426808j/f41.item>

FIG. 128 : Hartmann Schedel, Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff, p. 265
Roma (détail), 1493, *Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris*
et ymaginibus ab inicio mundi, (fol. lvii v).
(Munich, Bayerische Staatsbibliothek).
Source : <http://daten.digitalesammlungen.de/~db>

- FIG. 129 : Martin van Heemskerck, *Le Colisée vu de l'ouest*, 1532-1536, plume, encre brune, lavis brun, 20 × 26,6 cm. p. 269
(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Album II, inv. 79 D 2 a, fol. 94 v). Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/shop>
- FIG. 131 : Paolo Veronese, *Paysage avec ruines classiques*, décor à fresque de la Stanza di Bacco, Villa Barbaro. p. 274
(Maser, Villa Barbaro).
Source : GALLUCCI 2010, p. 334, fig. 19.
- FIG. 132 : Paolo Veronese, *Feuille d'esquisses*, 21,4 × 31,1 cm. p. 275
(New York, Collection particulière).
Source : GALLUCCI 2010, p. 327, fig. 18.
- FIG. 133 : Paolo Veronese, *Feuille d'esquisses* (détail), 21,4 × 31,1 cm. p. 276
(New York, Collection particulière).
Source : GALLUCCI 2010, p. 334, fig. 18.
- FIG. 134 : Hieronymus Cock, *Ex incertis quibusdam Ro Antiquitatis ruinis Prospectus Alter X*, 1551 dans *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, estampe X. p. 276
(Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 135 : Paolo Véronèse, *Décor à fresque de la Sala a Crociera*. p. 278
(Maser, Villa Barbaro).
Source : Nous remercions M. Matteo Trombacco qui nous a aimablement communiqué la photographie de cette fresque, peu représentée par ailleurs.
- FIG. 136 : Paolo Véronèse, *Décor à fresque de la Sala a Crociera* (détail). p. 278
(Maser, Villa Barbaro).
Source : Nous remercions M. Matteo Trombacco qui nous a aimablement communiqué la photographie de cette fresque, peu représentée par ailleurs.
- FIG. 137 : Paolo Véronèse, *Portrait de Daniele Barbaro*, 1556-1567, huile sur toile, 121 × 105,5 cm. p. 279
(Rijksmuseum, SK-A-4011).
www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4011
- FIG. 138 : Salle 85, *Fenêtre en trompe-l'œil*, Rome, Domus Aurea. p. 280
Source : SEGALA 1999, p. 84, ill. 77.
- FIG. 139 : Hieronymus Cock, *COLOSSÆI · RO · ALIUS PROSPECTUS* (détail), 1551, p. 281
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata, estampe A.
(Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 140 : Hieronymus Cock, *Colossæi Ro Prospectus 7* (détail), 1551, p. 282
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata, estampe F.
(Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
Source : <https://arachne.uni-koeln.de>

- FIG. 141 : Hieronymus Cock, *RUINARUM TEMPLI PACIS PROSPECTUS I* (détail), 1551, p. 282
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata, estampe N.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
 Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 142 : Cesare Vecellio, *Habito de' Cittadini [...]*, 1590, p. 284
De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio [...] In Venetia, M. D. XC, p. 221-222.
 (Paris, Bibliothèque nationale de France).
 Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f498.item.r=Cesare%20Vecellio>
- FIG. 143 : Hieronymus Cock, *RUINARUM TEMPLI PACIS PROSPECTUS I* (détail), 1551, p. 285
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata, estampe N.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
 Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 144 : *Motif scatologique*, détail d'un plafond peint, fin XV^e siècle, Ancien presbytère p. 288
 de Lagrasse (Aude).
 Source : BOURIN 2014, p. 71.
- FIG. 145 : *Base de colonne d'angle* du clocher, XII^e siècle, p. 288
 église Saint-Martial, Châteauroux.
<http://alluvions.blogspot.com/2017/04/78313-le-chieur-de-saint-martial.html>
- FIG. 146 : *Miséricorde*, stalle de chœur n° 14, XIII^e siècle, p. 289
 Cathédrale Saint-Tugdual Tréguier côtes d'Armor.
<http://patrimoine.bzh/gertrude>
diffusion/recherche/globale?render=liste&texte=stalles+saint-Tugdual
- FIG. 147 : « Scène scatologique », *Arbor consanguinitatis et arbor affinitatis*, XIII^e siècle. p. 289
 (Tours, BM 0568 fo 121).
 Source : DUPOUY 2011, illustration 2, p. 31.
<http://docplayer.fr/20945199-Grivoiserie-pornographie-scatologie-introduction.html>
- FIG. 148 : Hieronymus Cock, *COLOSSÆI RO PROSPECTUS 8* (détail), p. 291
Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata, estampe G.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
 Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 149 : Hieronymus Cock, *EX RUINIS THERMARUM IMP DIOCLETIANI, PROSPECTUS UNUS*, p. 291
 (détail) *Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, estampe Q.
 (Cologne, Institut archéologique, Université de Cologne).
 Source : <https://arachne.uni-koeln.de>
- FIG. 150 : Étienne Dupérac (attribué à), *Speculum Romanae Magnificentiae* p. 296
 (page de titre), publiée à Rome par Antoine Lafréry, 1574-1577, 44,5 × 30 cm.
 (Londres, The British Museum, inv. 1947, 0319.26).
 Source : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online

- FIG. 151 : Nicolas Béatrizet, *Amazonomachie*, bas-relief d'un sarcophage antique du Capitole, conservé de nos jours au Vatican. Burin, 31 × 81,5 cm, deux feuilles de papier vergé raboutées. Inscription : *Eamque aeneis formis incidit atque in aedibus suis suaque impensa Nicolaus Beatricius Lotharingus in lucem ad communem omnium qui rebus antiquis oblectantur utilitatem emisit K. Ian ∞ DLIX* (« Nicolas Béatrizet, Lorrain, l'a gravée sur plaques de cuivre et l'a imprimée sur ses presses et à ses frais au profit de tous ceux qui sont charmés par les choses antiques, aux Calendes de janvier 1559 »). (Galerie Sarah Sauvin, Paris 9^e). Source : <http://www.sarah-sauvin.com/index>. p. 298
- FIG. 152 : Marcantonio Raimondi, graveur, *ROMAE AD S IO LAT*, (1506-1534), burin, 22,1 × 15 cm. (Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie). Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953437k.item> p. 301
- FIG. 153 : *Itinerarium Urbis Romae* (détail), parchemin, 18 × 12,5 cm, IX^e/X^e siècle. (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 326(1076), f. 82v + f. 83r). Source : <https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0326> p. 301
- FIG. 154 : Martin van Heemskerck, *Le Forum romain vu du Capitole* (détail), 1535, plume et encre brune, lavis, 23,6 × 27,7 cm. (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, inv. 79 D 2 a, fol. 79 v). Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/shop> p. 303
- FIG. 155 : Martin van Heemskerck, *Marfoelge*, 1532-1536, plume et encre brune, 13,7 × 21,1 cm. Inscrit *Marfoelge* sur le socle, devant les pieds de la statue. (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 79 D 2, fol. 19v). Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/shop> p. 303
- FIG. 156 : *Statue colossale restaurée en Océan*, « *Marforio* », I^{er}-II^e siècle Rome, marbre, 242 cm. Origine : Rome, près de l'église San Pietro in Carcere. (Musei Capitolini inv. MC0001). Photographie prise le 28 mai 2016. p. 305
- FIG. 157 : Giulio Bonasone (graveur), Antonio Salamanca (éditeur), 1547, *Pasquino et Marforio*, estampe, 15,6 × 21,4 cm, en bas à gauche : *iulio b f 1547*. (Londres, The British Museum, inv. 1866,0714.76). Source : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online p. 306
- FIG. 158 : Ant. Lafreri Sequanus excudebat Romae 1550, *Marfuori* (détail), *Speculum Romanae Magnificentiae*, vue 197. (Rome, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740-0107). Source : <http://dlib.biblhertz.it/Dm505-1740#page/196/mode/2up> p. 308
- FIG. 159 : Ant. Lafreri Sequanus excudebat Romae 1550, *Marfuori* (détail), *Speculum Romanae Magnificentiae*, vue 197. (Rome, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740-0107). Source : <http://dlib.biblhertz.it/Dm505-1740#page/196/mode/2up> p. 309
- FIG. 160 : *Sylloge d'inscriptions romaines de Jean Matal* (détail). (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6039, fol. 245r). Source : https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6039 p. 312

- FIG. 161 : Antoine Lafréry (éditeur), *Tombeau de Publius Vibius Marianus*, 1551, p. 313
Speculum Romanae Magnificentiae.
 (Chicago, Bibliothèque de l'université de Chicago).
 Source : <http://speculum.lib.uchicago.edu/search>.
- FIG. 162 : Antonio Lafreri (éditeur), *Sépulcre de M. Antonius Lupus*, p. 314
Speculum Romanae Magnificentiae, Rome, 1551, 41 × 28 cm.
 (Bibliothèque de l'université de Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*, A17).
 Source : <http://speculum.lib.uchicago.edu/search>.
- FIG. 163 : *Dessin du relief funéraire de M. Pompeius Asper*. p. 317
 (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6039, fol. 222 r).
 Source : https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6039
- FIG. 164 : Antoine Lafréry, *Relief funéraire de Marcus Pompeius Asper*, 1551, p. 318
Speculum Romanae Magnificentiae, estampe, 23,4 × 27,4 cm.
 (New York Metropolitan Museum of Art).
 Source : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/>
- FIG. 165 : Maître des Vitae Imperatorum (enlumineur), *Roma* (détail), 1447, p. 319
 Milan, parchemin aquarellé folio 18r du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti,
 avec le commentaire d'Andrea Morena da Lodi.
 (Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, italien 81).
 Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426808j/f41.item>
- FIG. 166 : Piero del Massaio, *Cosmographia Ptolemaei, Roma* (détail), p. 320
Claudius Ptolomaeus Cosmographia, Jacobus Angelus interpres, folio 133r.
 (Paris, Bibliothèque nationale de France).
 Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454687p/f273.item>
- FIG. 167 : Alessandro Strozzi, *Plan de Rome* (détail), 1474, p. 322
Res priscae variaque antiquitatis monumenta undique ex omni orbe conlecta,
 (Florence, Biblioteca Medicea Laurentiana, cod. Redi 77, ff. VIIv-VIIIr).
 Source : PANE 2008, p. 64.
- FIG. 168 : Alessandro Donati, *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis* (détail p. 232). p. 324
 (Madrid, Universidad complutense de Madrid).
 Source : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324252288;view=1up;seq=39>
- FIG. 169 : Antonio Lafreri (éditeur), *OPUS PRAXITELIS, OPUS FIDIAE*, 1546, p. 325
Speculum romanae magnificentiae, estampe, 51,5 × 36,5 cm.
 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.50.19.122).
 Source : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>
- FIG. 170 : Johannes Tonjola, *Basilea Sepulta Retecta Continuata [...]*, p. 397 (détail), p. 327
 (Bâle 1661 Munich, Bayerische Staatsbibliothek).
 Source : <https://books.google.fr/books?id=cVVBAAAACAAJ&printsec>
- FIG. 171 : Raphaël et un assistant, *Cheval de l'"Opus Praxitelis" sur le Quirinal*, p. 329
 sanguine, plume et encre brune pour les notes, 21,8 × 27,2 cm.
 (Trustees of the Chatsworth Settlement).
 Source : NESSELRATH 1982, p. 355.

- FIG. 172 : Martin van Heemskerck, *Dioscures du Monte Cavallo*, c. 1533, plume et encre brune, 21,6 × 24,8 cm. p. 329
(New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.158).
Source : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>
- FIG. 173 : Atelier de Pieter van Aelst d'après le carton de Raphaël, 5 × 5, 75 m, p. 332
La Conversion de Saint Paul (1517-1519).
(Rome, Musei Vaticani, inv. 43872).
Source : <https://catalogo.museivaticani.va/opere>
- FIG. 174 : Nicolas Béatrizet, d'après Michel-Ange, *La Conversion de Saint Paul*, p. 332
c. 1545-1558 (détail), burin.
(Bibliothèque municipale de Lyon, fonds École nationale des Beaux-Arts de Lyon).
Source : <https://www.bm-lyon.fr/expo/11/michel-ange/images/parcours/conversion>
- FIG. 175 : Antonio Lafrerij, *Vue postérieure des statues du Quirinal de Rome* (détail), p. 333
1550, *Speculum romanae magnificentiae*, estampe, 34,7 × 49 cm.
(New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.50.19-120).
Source : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>
- FIG. 176 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, p. 36, 1582, p. 336
In questa tavola si mostra i cavalli di marmo sopra il monte Quirinale,
Tavola XXXVI, ff. 36r.
(Los Angeles, The Getty Research Institute Library).
Source : <https://archive.org/stream/discorsisopralan>
- FIG. 177 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, *Tavola XXXVI*, (1582), p. 337
f. 36v.
(Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).
Source : <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/219565>
- FIG. 178 : Claudio Duchetti (éditeur), Ambrosius Brambilla (graveur), p. 338
Urbis Romae descriptio (détail), 1582, 41 × 54,4 cm.
(Barry Lawrence Ruderman. Antique Maps inc. La Jolla, Californie).
Source : <https://www.raremaps.com/gallery/detail/58734/rome-urbis-roma-descriptio-duchetti-brambilla>
- FIG. 179 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma Tavola XXXVI*, 1582 p. 339
(détail).
(Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).
Source : <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/219565>
- FIG. 180 : Jacques Androuet du Cerceau d'après Léonard Thiry, p. 340
Duodecim fragmenta structurae veteris, treizième estampe (détail) 1550.
(Salzbourg, Universitätsbibliothek Salzburg, G 350 13)
Source : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II013.jpg>
- FIG. 181 : Giovanni Battista Da Sangallo, *Scena tragica*, *Scena Comica* (détail), p. 344
Ms Corsini F. 50.1, p. 11.
Rome, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei.
- FIG. 182 : Baldassarre Peruzzi (attribué à), *Scena prospettica con edifici romani*. p. 346
(Florence, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 291A).
Source : <https://www.uffizi.it>

- FIG. 183 : Léonard Thiry (attribué à), *La Crucifixion* (détail),
peinture sur bois, 90 × 158 cm.
(Belgique, Furnes/Veurne, Église Saint-Nicolas, retable principal).
Source : <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=M033073&objnr=39049&nr=37> p. 348
- FIG. 184 : Léonard Thiry, *Jason enlève la Toison d'or* (titre forgé), avant 1550,
dessin préparatoire à la gravure de René Boyvin,
plume, encre brune et lavis brun, 16 × 23,5 cm.
(Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. Mas. 808).
Source : <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts> p. 350
- FIG. 185 : Sebastiano Serlio, *Libro Terzo*, 1540, fol. XLIII.
(Los Angeles, The Getty Research Institute).
Source : <https://archive.org/details/ilterzolibronelq00serl> p. 351
- FIG. 186 : *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, n. p.
(Paris, Bibliothèque nationale de France vue 246).
Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853192t/f246.item> p. 352
- FIG. 187 : Jacques Androuet du Cerceau d'après Léonard Thiry,
Duodecim fragmenta structurae veteris, 1550, deuxième estampe.
(Salzbourg, Universitätsbibliothek Salzburg, G 350 II).
Source : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II002.jpg> p. 354
- FIG. 188 : Léonard Thiry d'après Rosso Fiorentino, *L'Éducation d'Achilles*,
plume, encre brune et lavis brun, 33,2 × 45,4 cm.
(Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 386).
Source : KWAN 2017, p. 90, Fig. 5. p. 356
- FIG. 189 : Léonard Thiry, *La Vieillesse*, dessin du tondo peint à droite de
La Jeunesse perdue, Fontainebleau, Galerie François Ier travée II mur sud.
(Paris, Bibliothèque nationale de France).
Source : BÉGUIN 1972, p. 128, Fig. 187. p. 358
- FIG. 190 : Rosso Fiorentino, *La Peste* (détail), tondo stucqué à droite de *Cléobis et Biton*,
Fontainebleau, Galerie François I^{er}, travée V, mur sud.
Source : BINENBAUM 1972, p. 79, fig. 107. p. 359
- FIG. 191 : Rosso Fiorentino, *Cléobis et Biton* (détail), fresque,
Fontainebleau, Galerie François Ier, travée V, mur sud.
Source : BINENBAUM 1972, p. 79, fig. 107. p. 360
- FIG. 192 : Jacques Androuet du Cerceau d'après Léonard Thiry,
Duodecim fragmenta structurae veteris, 1550, dixième estampe (détail).
(Salzbourg, Universitätsbibliothek Salzburg, G350II010).
Source : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II010.jpg> p. 361

Chapitre V

- FIG. 193 : Federico Zuccaro, *Portrait de Michel-Ange assis dans une niche dans la position de son Moïse*, c. 1595, pierre noire, plume, encre brune, lavis brun, 24,1 × 12,3 cm. (Paris, Louvre, cabinet des dessins, fonds des dessins et miniatures, 4588 r). Source : <http://arts-graphiques.louvre.fr>. p. 369
- FIG. 194 : *Plan du rez-de-chaussée du Palazzo Zuccari* (reconstitution de l'état originel), d'après HEIKAMP, 1996. Source : ACIDINI-LUCHINAT 1998, volume II, p. 141. p. 372
- FIG. 195 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 5, c. 1595, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 17,9 × 41,5 cm. (Los Angeles, The Junior Paul Getty Museum, 99.GA.6.5). Source : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/126614>. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. p. 375
- FIG. 196 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 5 (détail), c. 1595, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 17,9 × 41,5 cm. (Los Angeles, The Junior Paul Getty Museum, 99.GA.6.5). Source : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/126614>. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. p. 376
- FIG. 197 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 8, c. 1595, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 42 × 17,1 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.8). Source : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/126617>. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program). p. 379
- FIG. 198 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n°7 c. 1595, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 27,5 × 26,6 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.7). Source : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/126616>. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program) p. 381
- FIG. 199 : *Satyre au repos*, d'après un original de Praxitèle, marbre, 170,5 cm. (Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Gladiatore, inv. MCo739). Source : <http://www.museicapitolini.org>. p. 388
- FIG. 200 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, dessin n° 18 (détail), c. 1595, pierre noire, traces de sanguine, plume, encre brune et lavis brun, 41,9 × 17,7 cm. (Los Angeles, The Junior Paul Getty Museum, 99.GA.6.18). Source : <http://www.getty.edu/art/collection/objects/126627>. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program°. p. 396
- FIG. 201 : Taddeo Zuccaro, *Les chevaux de Phaéton*, c. 1550, dessin, 24,9 × 32,7 cm. (Londres, The British Museum, 1859,0806.78). Source : www.britishmuseum.org/research/collection_online p. 401

- FIG. 202 : Sarcophage *La chute de Phaéton*, marbre grec, c. 170, 62 × 220 × 73 cm. p. 402
(Florence, Galerie des Offices, inv. 181).
Source : census.bbaw.de/index (Census ID 152812).
- FIG. 203 : Taddeo Zuccaro, *Alexandre le Grand et Bucéphale*, c. 1553, p. 403
traces de pierre noire, plume, encre brune, lavis brun, sur papier vergé, 19,4 × 24,1 cm.
(Washington D.C., National Gallery of Art, Woodner Collection, 1991.182.1).
<https://www.artsy.net/artwork/taddeo-zuccaro-alexander-the-great-and-bucephalus>.
- FIG. 204 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage à Rome de Taddeo Zuccaro*, p. 406
dessin n° 20, c. 1595, pierre noire, traces de sanguine, plume, encre brune et lavis brun,
17,6 × 42,5 cm.
(Los Angeles, The Junior Paul Getty Museum, 99.GA.6.20).
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/126629>. Digital image courtesy of the Getty's
Open Content Program.
- FIG. 205 : Georg Pencz, *Mercurius* (détail), 1531, xylographie, 35,1 x 23,5 cm. p. 407
(Londres, The British Museum, E, 8.278).
Source : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection
- FIG. 206 : Federico Zuccaro, *EPMAΘHNA* (« Hermathena »), fresque, 1566-1569. p. 409
(Caprarola, Latium, Palazzo Farnese, Gabinetto dell'Ermatena).
http://www.canino.info/inseriti/monografie/i_farnese/caprarola/piano_nobile/solitudine_ermatena.htm
- FIG. 207 : Giulio BONASONE, *Symb. CII, fol. CCX, Achillis Bocchii Symbolicarum Quaestionum [...]* 1555. p. 411
(Paris, BnF, collection : Italian Books before 1601, 192.1).
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72808v/f230.item>
- FIG. 208 : *Achillis Bocchii Symbolicarum Quaestionum [...]*, 1555, *Symb. CII, fol. CCXI*. p. 412
(Paris, BnF, collection : Italian Books before 1601, 192.1).
Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72808v/f231.item>
- FIG. 209 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël*, c. 1600, p. 416
pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 39 × 25 cm.
(Collection privée. Enchères Christie's à Londres, 8 décembre 1987, lot 102).
Source : BROOKS 2008, p. 38, Fig. 4.
- FIG. 210 : Michel-Ange, *La Sibylle de Delphes*, 1508-1512, fresque, 350 × 380 cm. p. 417
(Vatican, Chapelle Sixtine).
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sibylle_de_Delphes.
- FIG. 211 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Taddeo*, c. 1600, p. 418
plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, 37 × 23,2 cm.
(Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11025F).
Source : BROOKS 2008, p. 38, Cat. n° 24.
- FIG. 212 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël* (détail) c. 1600 ? p. 419
pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, 39 × 25 cm.
(Collection privée, précédemment Londres, Christie's, 8 décembre 1987, lot 102).
Source : BROOKS 2008, p. 38, Fig. 4).

- FIG. 213 : Copie d'après Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël* (détail) c. 1600, pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, 30,5 × 14,6 cm. p. 420
(Florence, Galleria degli Uffizi, 1341F).
Source : BROOKS 2008, p. 38, Fig. 3.
- FIG. 214 : *Cistophore de Claude et Agrippine la Jeune*, frappé à Éphèse (51). p. 421
Source : <https://www.asiaminorcoins.com>
- FIG. 215 : Benvenuto Cellini, *Projet pour un sceau de l'Accademia del Disegno de Florence*, c. 1563, p. 423
traces de pierre noire, plume et encre brune, lavis brun 33,2 × 22,2 cm.
(Sur la marge de gauche, au centre : *La Tromba della nostra Fama viene da le Braccia*).
(Londres, The British Museum, 1860, 0616).
Source : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online).
- FIG. 216 : Giorgio Vasari, *Diana Ephesia*, fresque, 1548. p. 424
(Arezzo, Italie, Casa Vasari, *Sala del Trionfo della Virtù*).
Source : TROTTEIN G. 2012, p. 9, figure 1.

**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail à l'extérieur au XVI^e siècle**

Bibliographie

Auteurs anciens

- ALBERTI : *De Pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi, Leonis Baptistae de Albertis viri in omni scientiarum genere, & praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi. Iam primum in lucem editi. Basileae M. D. XL. Mense Augusto.*
- ALBERTI : Leon Battista Alberti, *De la Statue et De la Peinture*, traités de Léon-Battista Alberti, 1435, traduits du latin en français par Claudius POPELIN, Paris, 1869.
- ALBERTI : Leon Battista ALBERTI, *Descriptio Urbis Romanae*, c. 1450, édition critique, traduction et commentaire par Martine FURNO et Mario CARPO, Genève, 2000.
- ALBERTI : Leon Battista ALBERTI (1404-1472), *La peinture*, texte latin, 1435 traduction française ; édition de Thomas GOLSENNE et Bertrand PRÉVOST ; revue par Yves Hersant, Paris, 2004.
- ALBERTI 1585 : Romano ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*. Composto ad instantia delle venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' Academia delli Pittori di Roma. Da Romano Alberti della citta del Borgo S. Sepulcro. Rome, M D LXXXV.
- ALCIATI 1577 : Andrea ALCIATI, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata*, Anvers, 1577.
- AMMIEN MARCELLIN : AMMIEN MARCELLIN, *Res Gestae (Histoires)*. Tome II, livres XVII-XIX. Texte établi et traduit par Guy SABBAGH, Paris, 2002.
- ANDROUET DU CERCEAU 1565 : *Jacobus Androuetius Ducerceau lectoribus s. Cum nactus essem duodecim fragmenta structurae veteris commendata monumentis a Leonardo Theodorico [...], Aureliae (Orléans), 1565.*
- ANDROUET DU CERCEAU 1576 : *Leçons de perspective positive* par Jacques Androuet du Cerceau, architecte, Paris, M. D. LXXVI.
- ANGEL 1642 : Philips ANGEL, *Praise of Painting*, 1642, translated by Michael HOYLE with an introduction and commentary by Hessel MIEDEMA, *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 24, n° 2/3, Ten Essays for a Friend : E. de Jongh 65 (1996), p. 227-258.
- APOLLODORE : *La « Bibliothèque » d'Apollodore*, traduite, annotée et commentée par Jean-Claude CARRIÈRE et Bertrand MASSONIE, Besançon, 1991.
- APULÉE : APULÉE, *Les Métamorphoses*. Tome II, livres IV-VI, Texte établi par : Donald Struan ROBERTSON, Traduit par Paul VALETTE, Paris, 2018.
- ARISTOPHANE : *Aristophane*, traduction nouvelle d'Eugène TALBOT. Préface de SULLY PRUDHOMME, tome second, Paris M DCCC XCVII.

- ARMENINI : Giovanni Battista ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura di Gio. Batista Armenino da Faenza*, libri tre, Pise, MDCCCXXIII, con note di Stefano TICOZZI, Milan, 1820.
- ARMENINI 1587 : Giovanni Battista ARMENINI, *On the True Precepts of the Art of Painting*, 1587, edited and translated from the Italian. Introductory study, critical and historical notes and bibliography by Edward OLSZEWSLI, New York, 1977.
- AULU-GELLE : AULU-GELLE, *Les Nuits attiques*. Tome III : Livres XI-XV. Texte établi et traduit par René MARACHE, Paris, 2002 (dernier tirage).
- AUSONE : D. M. AUSONE, *Œuvres complètes*, traduction nouvelle par E.- F. CORPET, tome premier, Paris, 1842.
- BAGLIONE 1642 : Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo card. Colonna. Rome, MDCXLII.
- BAYLE 1702 : Pierre BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, tome premier, seconde édition revue corrigée et augmentée par l'Auteur, Rotterdam MDCCII avec privilège.
- BEGER 1692 : Lorenz BEGER, *Spicilegium antiquitatis sive variarum ex antiquitate elegantiarum vel novis luminibus illustratarum vel recens etiam editarum fasciculi, exhibente L. Begero*, Coloniae Brandenburgicae, 1692.
- BELLORI : Giovan Pietro BELLORI, *The Live of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, traduit par Alice Sedgwick WOHL, notes de Hellmut WOHL, introduction de Tomaso MONTANARI, Cambridge (USA), 2005.
- BERGIER 1736 : Nicolas BERGIER, *Histoire des Grands Chemins de l'Empire Romain, Contenant l'Origine, Progrès & Etendüe quasi incroyable des Chemins Militaires, pavez depuis la Ville de Rome jusques aux extremitez de son Empire*. [...] Tome second, Bruxelles, 1736.
- BOCCACE : *Livre des femmes nobles et renommées que fist Jehan Bocace de Certalce* [...] translate de latin en francois en l'an de grace mil. CCCC. et un acompli le XII^e iour de septembre soubz le temps de tres noble et tres puissant et redoubté prince Charles .VI^e. Roy de France et duc de normandie. Deo gratias. &.
- BOCCHI1555 : Achillis BOCCHII Bonon. *Symbolicarum Quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, Libri quinque*. Bononiae, in aedib. Novae Academiae Bocchianae M. D. LV.
- BOCCHI 1574 : Achillis BOCCHII Bonon. *Symbolicarum Quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, Libri quinque*. Bononiae, apud Societatem Typographiae Bononiensis, Bologne, M. D. LXXIII.
- BOISSARD 1597 : Jean Jacques BOISSARD, Théodore DE BRY, *I Pars Romanae urbis topographiae & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur anim-adversione*

digna : Iano Iacobo Boissardo Vesuntino autore. [...] Artifice Theodore de Bry Leod. [...], Francfort, 1597.

- BONAPARTE : Jacques BONAPARTE, *Sac de Rome écrit en 1527 par Jacques Bonaparte témoin oculaire*, traduction de Napoléon-Louis BONAPARTE, Florence, 1830.
- BORGIA 1542 : Girolamo BORGIA, *Romae Urbis renovatio*, Rome, 1542.
- BRACCIOLINI : Poggio BRACCIOLINI (LE POGGE), *Les Ruines de Rome, De varietate Fortunae*, Livre I, texte établi et traduit par Jean-Yves BORIAUD, introduction et notes de Philippe COARELLI et Jean-Yves BORIAUD, Paris, 1999.
- BREYDENBACH 1498 : Bernhard von BREYDENBACH, *Viage de la Tierra Sancta*, traduit du latin par Martí Martínez DE AMPIES, Saragosse, 16 janvier 1498.
- BREYDENBACH c. 1505 : Bernard von BREYDENBACH, *Dis buch ist innhaltend die heilige[n] reysen gein Jherusalem zu dem heiligen Grab und furbaß zu der hochgelobten jungfrowen und merteryn sant Katheryn*, Spire, c. 1505
- CARTARI 1608 : Vincenzo CARTARI, *Le Imagini degli Dei de gli Antichi, del Signor Vincenzo Cartari Regiano*, novamente ristampare & ricorette [...] Opera utilissima à historici, Poeti, Pittori, Scultori, & professori di belle lettere, Padoue, 1608.
- CASTIGLIONE : *Le parfait Courtisan du Comte Baltasar Castellonois*, Es deux Langues respondans par deux colonnes, l'une à l'autre, pour ceux qui veulent avoir l'intelligence de l'une d'icelles. De la traduction de Gabriel CHAPUIS Tourangeau, Paris, 1585.
- CEFFINO 1536 : Zanobio CEFFINO, *La Triumphante Entrata di Carlo V. Imperatore Augusto Innelalma Citta de Roma Con el significato delli archi triomphali & delle figure antiche In prosa & versi Latini*, Rome, 1536.
- CELIO 1638 : Memoria Fatta Dal Signor GASPARE CELIO dell'habito di Christo, *Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma*, Naples, 1638.
- CELLINI : *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino da lui medesimo scritta [...]* Ora per la prima volta ridotta a buona lezione ed accompagnata con note da Gio. Palamede CARPANI, Milan, 1806.
- CELLINI : *Vita di Benvenuto Cellini : scritta da lui medesimo*, restituita esattamente alla lezione originale, con osservazioni filologiche e brevi note dichiarative ad uso dei non Toscani, per cura du Brunone BIANCHI, Florence, 1866.
- CELLINI : Benvenuto CELLINI, *La Vie de Benvenuto Cellini fils de Maître Giovanni florentin écrite par lui-même à Florence. (1500-1571)* Traduction et notes de Nadine BLAMOUTIER sous la direction d'André CHASTEL, Paris 2001.
- CICÉRON : CICÉRON, *Tusculanes*, texte établi par Georges FOHLEN et traduit par Jules HUMBERT, tome I, deuxième édition, Paris, 1960.
- CICÉRON : CICÉRON, *Correspondance*, Tome I, texte établi et traduit par L.-A. CONSTANS, 5^e édition revue et corrigée, Paris, 1962.

- CICÉRON : CICÉRON, *De l'Orateur*. Tome III : Livre III. Texte établi par Henri BORNECQUE, traduit par Edmond COURBAUD et Henri BORNECQUE, Paris, 2002 (dernier tirage).
- CICÉRON : CICÉRON, *Les Devoirs (De officiis)*. Notes de : Stéphane MERCIER, texte établi par : Maurice TESTARD, Paris, 2014.
- COCK 1572 : Hieronymus COCK, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, publié par sa veuve Volcxken Diericx, Anvers 1572.
- COLONNA 1499 : Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise 1499.
- COLONNA : *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, Deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia [...]* Nouvellement traduit de langage Italien en Francois. A Paris Pour Iaques KERUER aux deux Cochetz, Rue S. Iaques, M. D. XLVI.
- COLONNA : *Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie*, de frère Francesco COLONNA, littéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes par Claudius POPELIN, Paris, 1883.
- COLONNA : Francesco COLONNA, *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean MARTIN (Paris, 1546), présentation, translittération, notes glossaire et index Gilles POLIZZI, Paris 1994.
- COLUCCI 1795 : *Delle antichità picene*. Dell'Abate Giuseppe Colucci, Patricio Camrinese ed Ascolano, Tomo XXV. Delle antichità del medio, e dell' infimo evo, Tomo X. Fermo, M. DCC. XCV.
- CONDIVI 1553 : Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da La Ripa Transone*. In Roma appresso Antonio Blado Stampatore, Camerale nel M. D. LIII alli. XVI. di Luglio.
- CONDIVI : Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti Pittore, Scultore, Architetto e gentiluomo fiorentino*, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi, seconda edizione, Florence, MDCCXXXVI.
- COUPÉ 1797 : Jean Marie Louis Coupé, *Les soirées littéraires*, troisième année. Ouvrage de M. L. Coupé, Rédacteur, ou *Mélanges de traductions nouvelles [...]*, tome neuvième, Paris, M. DCC. XCVII. An VI de la République.
- DE HOLLANDA : Francisco DE HOLLANDA, MIGUEL ANGELO, Vittoria COLONNA, Lattanzio TOLOMEI, *Quatro dialogos da pintura antigua*, Porto, MDCCCXCVI.
- DE HOLLANDA : *Quatre dialogues sur la peinture de FRANCISCO DE HOLLANDA Portugais*, mis en français par Léo ROUANET, Paris, MCMXI.
- DE HOLANDA *De Pintura Antigua*, Tratado de Francisco de Holanda, comtém a) Livro primeiro – parte theorica, b) Livro segundo – Dialogos em Roma. Primeira Edição completa d'esta celebre obra) commentada por Joaquim DE VASCONCELLOS, Porto, 1918.
- DE HOLLANDA : Elías TORMO Y MONZÓ, *Os desenhos das antiquilhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português [... 1539-1540 ...] ... /Publicalos con notas de estudio y preliminares, el prof. E. TORMO*, Madrid, 1940.

- DE HOLLANDA : Francisco DE HOLLANDA, *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*, publié par José FRÈCHES, Paris, 1973.
- DE PILES 1699 : Roger DE PILES, *Abrégé de la Vie des Ouvrages des Peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait [...]*, Paris, MDCXCIX.
- DESCAMPS 1753 : Jean-Baptiste DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, par M. J. B. Descamps, peintre, membre de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen, & professeur de l'École du Dessin de la même ville, Tome premier, à Paris, chez Charles-Antoine Jombert, M DCC LIII, avec approbation et privilège du Roi.
- DESCAMPS 1754 : Jean-Baptiste DESCAMPS, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, par M. J. B. Descamps, peintre, membre de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen, & professeur de l'École du Dessin de la même ville, Tome second, à Paris, chez Charles-Antoine Jombert M DCC LIV, avec approbation et privilège du Roi.
- DESGODETZ 1682 : Antoine DESGODETZ, *Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés tres exactement par Antoine Desgodetz Architecte*, Paris, M. DC. LXXXII.
- DESEINE 1713 : Francois-Jacques DESEINE, *Rome moderne, Première Ville de l'Europe, avec toutes ses Magnificences et ses Délices*. Par le Sr. François DESEINE. Tome Troisième. Leyde, M DCC XIII.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762 : Antoine Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres [...]*, Tome troisième, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de la Vie de plusieurs Peintres, Paris, M. DCC. LXII.
- DIDEROT 1767 : Denis DIDEROT, *Salons III Ruines et paysages, salon de 1767*, Textes établis et présentés par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON, Annette LORENCEAU, Paris, 1995.
- DION CASSIUS : DION CASSIUS, *Histoire romaine*, livre 48, texte établi et traduit par Laure FREYBURGER, Jean-Michel RODDAY, Paris, 1994.
- DOLCE 1554 : Ludovico DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri : tra le quali se ne leggono molte, non piu stampate*, Venise, M D LIII.

- DONATI 1725 : Alessandro DONATI, *Roma vetus ac recens : utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis : Auctore Alexandro Donato e Societate Jesu [...]*, Romae, MDCCXXV.
- DU BELLAY 1558 : Joachim DU BELLAY, *Le premier livre des Antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine par IOACH. DUBELLAY ANG*, Paris, M. D. LVIII.
- DU BELLAY : Joachim DU BELLAY, *Joachim Du Bellay, Les Regrets et autres œuvres poétiques, suivis des Antiquitez de Rome. Plus un songe ou Vision sur le mesme subject*, texte établi par J. JOLLIFFE, Genève, 2^e édition, 1974.
- DU CHOUL 1556 : GUILLAUME DU CHOUL, *Discours de la religion des Anciens Romains [...]*, Lyon, M. D. LVI.
- DU PÉRAC 1575 : Étienne DU PÉRAC, *I vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano Dv Perac Parisino*, Rome, MDLXXV.
- DUPUY DU GREZ 1699 : Bernard DUPUY DU GREZ, *Traité sur la Peinture pour en apprendre la théorie, & se perfectionner dans la Pratique*. Par Me Bernard Dupuy du Grez, Avocat en Parlement. À Toulouse, Chez la Veuve de J. Pech & A. Pech, Imprimeurs du Collège de la Compagnie de Jésus, à l'Enseigne du Nom de Jésus. M. DC. XCIX.
- ÉRASME : ÉRASME (Desiderius Erasmus Roterodamus), *Éloge de la folie*, nouvellement traduit par Pierre DE NOLHAC, suivi de la *Lettre d'Érasme à Dorpius*, avec des annotations de Maurice RAT, Paris, 1953.
- EURIPIDE : EURIPIDE, *Théâtre complet 3 : Les Bacchantes, Alkestis, Héraclès furieux, Les Phéniciennes*, Henri BERGUIN (introduction, traduction) et Georges DUCLOS (traduction), Paris, 1966.
- FAZIO DEGLI UBERTI 1446-1447 : Fazio DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo*, avec le commentaire d'Andrea Morena da Lodi, manuscrit copié à Milan, 1446-1447.
- FÉLIBIEN 1725 a : André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes par Monsieur Félibien*. Nouvelle édition revue et corrigée [...], Tome second, Trévoux, M DCC XXV.
- FÉLIBIEN 1725 b : André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes par Monsieur Félibien*. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée des *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture [...]*, Tome Cinquième, Trevoux, M. DCCXXV.
- FICHARD : Johann Carl von FICHARD, « Italia », dans *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte* herausgegeben von J. C. von Fichard, Volume 3, Francfort-sur-le-Main, 1815, p. 3-130.
- FICIN 1495 : Marsile FICIN, *Epistole Marsilii Ficini Florentini*, Venise, Mccccxxxxv.
- FICIN 1497 : Marsile FICIN, *Epistolae Marsilii Ficini Florentini*, Nuremberg, 1497.

- FICIN : Marcilii Ficini Florentini, insignis Philosophi, Platonici, Medici, atque Theologi clarissimi, *Opera* [...] Basileae Anno M. D. LXI.
- FICIN : *Les trois livres de la Vie. Le I. pour conserver la santé des studieux. Le II. pour prolonger la vie. Le III. pour aquerir la vie du Ciel.* Avec une apologie pour la Medecine & Astrologie. Le tout composé premierement en Latin par Marsille FICIN, Prestre, Philosofe & Medecin tres excellent & traduit en François par Guy LE FEVRE DE LA BODERIE Secretaire de Monseigneur frere unique du Roy, & son interprete aux langues estrangeres. Paris, M. D. LXXXI.
- FICIN : Marsile FICIN, *Commentarium in Convivium Platonis, De Amore.* Traduction de Pierre LAURENS, Paris 2002.
- FRANZINI 1565 : Girolamo FRANZINI, *Le cose maravigliose de l'alma Città di Roma. Dove si tratta delle Chiese, Stationi, Indulgentie, & reliquie de i corpi Santi, che sono in essa. Con la guida Romana, che insegna facilmente a tutti i Forestieri a ritruare le piu notabil cose di Roma, & i nomi di i sommi Po[n]tefici, de gl'Imperatori, de i Re di Francia, e di Napoli, de i Dogi di Venecia, & Duchi di Milano,* Venise, MDLXV.
- FRANCINI : Girolamo FRANCINI, Prospero PARISIO, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma, anfiteatro del mondo, con le chiese, et antichita rappresentate in disegno da Girolamo Francino. Con l'Aggiunta del Dottor Prospero Parisio Patritio Romano.* Con Privilegio del Sommo Pontefice, Rome M.DC.
- FRANCINI : Girolamo FRANCINI, *Les Marveilles de la ville de Rome, Où est traité des Eglises, Stations, & Reliques des Corps Saints qui y sont. Avec la Guide qui enseigne aux Estrangers à aysement trouver les choses plus remarquables de Rome. Ensemble les Noms des Papes, Empereurs, & autres Princes Chrestiens. Nouvellement corrigè, & amplifiè : Avec un Addition de la restauration des Eglises. Les noms des Peintres plus celebres, & autres choses remarquables. Beaoucoup corrigè, & augmentè en cette impression,* Rome, MDCCL.
- FRÉART 1650 : Roland FRÉART, Sieur de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres,* Paris, M. DC. L.
- GIOVIO 1581 : Paolo GIOVIO, *Delle Istorie del suo tempo di Mons. Paolo Giovio da como, vescovo di nocera,* seconda parte, Venise, 1581.
- GIRALDI 1548 : Giglio Gregorio GIRALDI, *De Deis Gentium varia & multiplex Historia* [...], Bâle, 1548.
- GOHORY 1563 : Jacques GOHORY, Léonard THIRY, René BOYVIN, *Livre de la Conqueste de la Toison d'or, par le Prince Iason de Tessalie : fait par figures avec exposition d'icelles.* A Paris. Avec privilege du Roy. 1563.

- GRUTER 1602 : Janus GRUTER, *Inscriptiones Antiquae Totius orbis Romani, in corpus absolutissimum redactae ingenio a cura Iani GRUTERI* : auspiciis Iosephi Scaligeri ac Marci Velseri. Ex Officina Commeliniana [Heidelberg], 1602.
- GUEVARA 1788 : Felipe de GUEVARA, *Commentarios de la pintura / que escribio don Felipe de Guevara [...]*, Madrid, 1788.
- GUICCIARDINI : Francesco GUICCIARDINI, *The History of Italy : From the Year 1490 to 1532*, Traduit en anglais par le Chevalier Austin PARKE GODDARD, Volume IX, livre XVII, Londres M. DCC. LVI.
- GUICCIARDINI 1581 : Lodovico GUICCIARDINI, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferioris [...]*, Anvers, M. D. LXXXI.
- HIPPOCRATE : *Aphorismes d'Hippocrate*, traduits en français par Émile LITTRÉ, Paris, 1844.
- HOMÈRE : HOMÈRE, *Iliade*, traduction nouvelle par LÉCONTE DE LISLE, Paris, 1867.
- HORACE : HORACE, *Épîtres*, suivi de l'Art poétique. Texte établi et traduit par François VILLENEUVE, quatrième édition, Paris, 1961.
- HORACE : HORACE, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par François VILLENEUVE, Paris, 2002.
- JOMBERT 1772 : Charles-Antoine JOMBERT, *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de La Belle, peintre et graveur florentin. Disposé par ordre historique suivant l'année où chaque pièce a été gravée. Avec la vie de cet Artiste, traduite de l'Italien et enrichie de notes*. Par Charles-Antoine Jombert, Paris, M. DCC. LXXII.
- JUNIUS 1565 : Hadriani IUNII medici, *Emblemata*, ad D. Arnoldum Cobelium. Eiusdem aenigmatum libellus, as D. Arnoldum Rosenbergum. Anvers, M. D. LXV.
- JUNIUS 1588 : Hadriani IUNII, hornani, medici, *Batavia*, Lvgdvni Batavorvm, ex officina Plantiniana, CID. IO. LXXXVIII.
- JUVÉNAL : *Satires de Juvénal et de Perse*, traduites en vers français par M. Jules LACROIX, Paris, 1846.
- LE COMTE 1699 : Florent LE COMTE, *Cabinet des Singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture et Graveure. Ou Introduction à la Connoissance des plus Beaux-Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues & les Estampes, [...]*. Tome II, Paris, M. DC. XCIX.
- LETI 1717 : Gregorio LETI, *Histoire de la vie du Pape Sixte Cinquième*. Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée et divisée en deux tomes. Tome second. Bruxelles, M. DCC. XVII.
- LEURECHON 1626 : Jean LEURECHON (pseudonyme : Hendrick VAN HETTEN), *Recreation mathematicque. Composee de plusieurs problemes plaisants et*

facetieux. En faict d'Arithmeticque Geometrie, Mechanique, Opticque, & autres parties de ces belles sciences. Au Pont-A-Mousson, M. DC. XXVI.

- LIPSE 1588 : Juste LIPSE, *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber.* Accessit auctarium a Iusto LIPSIO. Lugduni Batavorum [Brittenburg, Pays-Bas] ex officina Platiniana, 1588.
- LOMAZZO 1584 : Giovan Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore, diviso in sette libri [...]*, Milan M. D. LXXXIII.
- LOMAZZO 1590 : Giovan Paolo LOMAZZO, *Idea of the Temple of Painting*, edited and translated by Jean Julia CHAI University Park, PA, 2013.
- MACHAULT 1629 : Jean-Baptiste de MACHAULT, *Éloges et discours sur la triomphante réception du Roy en sa ville de Paris après la Réduction de la Rochelle*, Paris, M. DC. XXIX.
- MACHIAVEL 1532 : Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince et autres textes*, traduit de l'italien par Jacques GOHORY, préface de Paul VEYNE, Paris, 1980.
- MARIETTE 1746 : « Observations de M^r Pierre MARIETTE sur la Vie de Michel-Ange écrite par le Condivi son disciple », dans *Vita di Michelagnolo Buonarroti, Pittore Scultore Architetto e gentiluomo fiorentino*, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi, seconda edizione, Florence, MDCCXXXVI, p. 66-79.
- MARIETTE : *Abecedario* de P. J. MARIETTE et autres notes inédites de cet amateur, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale et annoté par MM. Ph. de CHENNEVIÈRES et A. de MONTAIGLON, Tome sixième, Paris, 1859-1860.
- MARTIAL : M. V. MARTIAL, *Œuvres complètes de M. V. Martial*, avec la traduction de MM. V. VERGER, N. A. DUBOIS et J. MANGEART, nouvelle édition, Tome premier, Paris 1885.
- MAURO 1556 : Lucio MAURO, *Antichità di Roma raccolte da Lvtio Mavri, con aggiunta delle statue d'Vlisse Aldroandi*, Venise per Giordano Ziletti, 1556.
- MINUCIUS FELIX : Marcus MINUCIUS FELIX, *Octavius*. Texte établi et traduit par : Jean BEAUJEU, Paris, 2002.
- MONTAIGNE : Michel de MONTAIGNE, *Journal de Voyage de Michel de Montaigne*, édition présentée, établie et annotée par François RIGOLOT, Paris, 1992.
- MONTFAUCON 1702 : Bernard de MONTFAUCON, *Diarum Italicum sive Monumentorum veterum, Bibliothecarum, Musaeorum, &c. Notitiæ singulares in Itinerario Italico collectæ. Additis schematibus ac figuris.* A R.P.D. Bernardo de Montfaucon, Monacho Benedectino, Congregationis Sancti Mauri. Parisiis, Apud Joannem Anisson Typographiæ Regiæ Præfectum. M. DCCII. Cum Privilegio Regis.

- MONTFAUCON 1712 : Bernard de MONTFAUCON, *The Travels of the Learned Father Montfaucon from Paris thro' Italy. [...] Made English from the Paris Edition*, Londres, M.DCC. XII.
- MONTFAUCON 1722 : Bernard de MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome premier. Les Dieux des Grecs et des Romains. Première partie. Les Dieux du premier, second & troisième rang, selon l'ordre du tems*. Par Dom Bernard de Montfaucon, Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur. Seconde édition, revue et corrigée, Paris, M. DCCXXII.
- NAVAGERO 1563 : Andrea NAVAGERO, *Il Viaggio fatto in Spagna, et in Francia, dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto, alla Cesarea Maestà di Carlo V. [...]*, Venise, 1563.
- ORLANDI : [Pellegrino Antonio ORLANDI], *L'Abecedario Pittorico : Dall'Autore Ristampato, Corretto, et Accresciuto Di Molti Professori, E di altre Notizie Spettanti Alla pittura*, Naples, M. DCC. XXXIII.
- OVIDE : OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome III, livres XI-XV. Texte établi et traduit par Georges LAFAYE, troisième tirage revu et corrigé, Paris, 1962.
- OVIDE : OVIDE, *Les Fastes*, tome II, livres IV-VI. Texte établi, traduit et commenté par Robert SCHILLING, Paris, 1993.
- OVIDE : OVIDE, *Les Fastes*, tome I, livres I-III. Texte établi, traduit et commenté par Robert SCHILLING, Paris, 2011.
- PALLADIO 1555 : Andrea PALLADIO, *L'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio. Raccolta brevemente da gli Auttori Antichi, & Moderni. Nuouamente posta in luce*. Venise, M. D. LV.
- PALLADIO : *Les Antiquitez de la ville de Rome. Briefuement recueillies des Auteurs tant Anciens, que Modernes*. Par M. Andre PALLADIO. Avec un discours sur les feux des Anciens. Le tout traduit d'Italien en François par Pompée DE LAUNAY. Plus y est adjouté le chemin de Toul à Rome. Toul, M. DC. XVI.
- PARADIN 1557 : Devises héroïques par M. Claude PARADIN, Chanoine de Beaujeu. A Lion par Ian de Tovrnes, et Gvil. Gazeav. M. D. LVII. Avec Privilege du Roy.
- PAUSANIAS : PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, Livre V, l'Élide (1), texte établi par Michel CASEVITZ, traduit par Jean POUILLOUX, commenté par Anne JACQUEMIN, Paris, 2002.
- PERNETY 1757 : Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ; avec un traité pratique des différentes manières de peindre [...]. Ouvrage utile aux Artistes, aux Élèves & aux Amateurs*. Par Dom Antoine-Joseph PERNETY, Paris, M. DCC. LVII.
- PERRAULT 1673 : Claude PERRAULT, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, Paris, M. DC. LXXIII.

- PÉTRARQUE : PÉTRARQUE, *Lettres familières*, tome II, livres IV-VII, *Rerum Familiarium, libri IV-VII*, notes et notices de Ugo DOTTI, mises en français par Christophe CARRAUD et Frank LA BRASCA, traduction de André LONGPRÉ, Paris, 2002.
- PINDARE : PINDARE, *Olympiques*, texte établi par Aimé PUECH, traduit par Michel BRIAND, Paris, 2014.
- PIO : Eugène MUNTZ, « Biographies inédites des peintres Simon Vouet, Jacques et Guillaume Courtois, Raimond Lafage, Jacques-Baptiste Vanloo et du sculpteur Pierre Legros par le Romain Nicolas PIO (1724). Communiquées par M. Eugène MUNTZ » dans *Nouvelles Archives de l'Art français*, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français, années 1871-1875, réimpression Paris 1973, p. 192-529.
- PLANTIN 1559 : Christophe PLANTIN, *La magnifique et sumtueuse pompe funèbre faite en la ville de Bruxelles, le XXIX. jour du mois de décembre, M.D.LVIII. aux obsèques de l'empereur Charles V. de tresdigne mémoire icy representee par ordre, et figures, selon les mysteres d'icelle*, Anvers, M. D. LIX.
- PLINE L'ANCIEN : PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle de Pline*, avec la traduction en français par M. É. LITTRÉ, Tome second, Paris, M DCCC LXXVII.
- PLINE L'ANCIEN : PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, Livre I. Texte établi, traduit et commenté par Jean BEAUJEU. Introduction d'Alfred ERNOUT, Paris, 1950.
- PLINE L'ANCIEN : PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel CROISILLE, Paris, 1985.
- POUSSIN : Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, textes réunis et présentés par Anthony BLUNT, Paris, 1989.
- QUATREMÈRE 1796 : Antoine Chrysostome QUATREMÈRE, *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.*, Paris An IV – 1796.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1832 : *Dictionnaire historique d'architecture* comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art ; par M. QUATREMÈRE DE QUINCY [...] tome second, Paris, 1832.
- QUINTILIEN : QUINTILIEN (Marcus Fabius Quintilianus), *Institution oratoire (Oratoria institutionis)*, traduction nouvelle par C. V. OUIZILLE, Tome V, chap. X, Paris, M DCCC XXXII.
- RABELAIS : François Rabelais, *Le cinquième livre, lettres et écrits divers*, texte établi et présenté par Jean PLATTARD, Paris, 1948.

- RABELAIS : *Les lettres de François Rabelais écrites pendant son voyage d'Italie, nouvellement mises en lumière, avec des observations historiques et un abrégé de la vie de l'auteur* par Mrs. de SAINTE-MARTHE, Bruxelles, MDCCX.
- RAFFAELLO : *Lettera di Raffaello d'Urbino a papa Leone X. Di nuovo posta in luce dal cavaliere Pietro Ercole VISCONTI [...]*, Rome, 1840.
- RAPHAËL : RAPHAËL et Baldassar CASTIGLIONE, *Lettre à Léon X* ; édition établie par Francesco POLODI TEODORO ; avant-propos de Françoise CHOAY ; traduit de l'italien par Françoise CHOAY et Michel PAOLI, Paris-Besançon, 2005.
- RHINGHIERI 1553 : Innocentio RINGHIERI, *Cento giuochi liberali, et d'ingegno, nuovamente da M. Innocentio RINGHIERI, gentil'huomo bolognese ritrovati, et in dieci libri descritti*, Vinegia M. D. L III. 1976.
- RHINGHIER 1555 : *Cinquante jeux divers d'honnete entretien industrieusement inventés par Messer Innocent RHINGHIER, gentilhomme Boloignoys. Et fais francoys* par Hubert Philippe de Villiers, Lyon, 1555.
- RIDOLFI 1648 : *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro [...]* Descritte dal Cavalier Carlo RIDOLFI. Parte Prima Venise, MDCXLVIII.
- RIPA 1603 : Cesare RIPA, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione, trovate & dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere di Santi Maurizio, & Lazaro [...]* Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Sultori & altri, [...], Rome, M. DC. III.
- RIPA : *Iconologie, ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes & des Passions humaines. [...]* Tirée des Recherches & des Figures de Cesar RIPA, desseignées & gravées par Iacques DE BIE, et moralise'es par I BAUDOUIN, Paris, M. DC. XXXVI.
- ROBINET 1777 : Jean-Baptiste René ROBINET, *Dictionnaire universel des sciences moral, économique, politique et diplomatique ou Bibliothèque de l'Homme-d'État et du Citoyen*, tome second, Londres, M DCC XXVII.
- ROSSO : Gregorio ROSSO († 1542) *Istoria delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo V. Cominciando dall'anno 1526 per infino all'anno 1537*. Scritta per modo di Giornali da Gregorio Rosso Autor di quei medesimi tempi, Naples, 1635.
- RYBISH : Seyfried RYBISH, *Les Voyages de Seyfried Rybish, étudiant silésien : itinéraire (1548-1554)*, traduction et commentaire par Jean HIERNARD, Bordeaux, 2017.

- SAINT-AMANT : Marc-Antoine GIRARD, sieur de SAINT-AMANT (auteur, 1594-1661), Jean ROUSSELOT (éd.), *Les Cent plus belles pages de Saint-Amant*, choisies et présentées par Jean Rousselot, Paris, 1983.
- SALLUSTE : SALLUSTE, *La Conjuration de Catilina*, texte établi et traduit par Alfred ERNOUT. Introduction et notes de Martine CHASSIGNET, quatrième tirage, Paris, 2012.
- SANDRART 1675a : Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste [...]*, Nuremberg, 1675. Traduction française de la Partie I, livre 3, par Michèle-Caroline HECK, ta.sandrart.net/en/text.
- SANDRART 1675b : Joachim von SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, II, livre 3, Nuremberg, 1675.
- SCAMOZZI 1582 : Vincenzo SCAMOZZI, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Architetto Vicentino, con XL. Tavole in Rame*, Venise, MDLXXXII.
- SCÈVE 1562 : Maurice SCÈVE, *Microcosme*, A Lion, par Ian de Tovrnes, M. D. LXII.
- SCHEDER 1493 : Hartmann SCHEDEL, Michael WOLGEMUT, Wilhelm PLEYDENWURFF, *Liber Cronice cum figuris et ymaginib[us] Liber Doctoris Hartman[n]i Schedel de Nuremberga*, Nuremberg, 1493.
- SCHEDER 1493 : Hartmann SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, 1493.
- SCHENK [1700 ?] : Peter SCHENK, *Roma Aeterna Petri Schenkii ; Sive ipsius Aedificiorum Romanorum, Integrorum collapsorumque Conspectus Duplex*. [Amsterdam 1700 ?].
- SÉNÈQUE : SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*. Tome IV : Livres XIV-XVIII, texte établi par François PRÉCHAC, traduit par Henri NOBLOT, Paris, 2019.
- SERLIO 1544 : *Regole generali di architettura* di Sabastiano SERLIO Bolognese sopra le cinque maniere degli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'antiquita che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio [...], Venise, M. D. XLVIII.
- SERLIO 1545 : *Il Primo libro di Architettura*, di Sabastiano SERLIO, Bolognese. *Le premier livre d'Architecture* de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue Francoyse, par Iehan Martin, Secretaire de monseigneur le Reverendissime Cardinal de Lenoncourt. A Paris. Avec privilege du Roy, pour dix ans audict Sebastian, son Architecte de Fontainebleau. 1545.
- SERLIO 1550 : Sebastiano SERLIO, *Des Antiquités, Le troisième livre translaté d'italien en franchois. Le troisième livre de Sebastien Serlio B. Auquel sont figurez & descriptz les Antiquitez de Frome, & aultres, estantz tant es Itales que dehors, translaté de l'ytalien en franchois*. Imprime en Anvers, pour Pierre Coeck d'Alost, libraire iuré de l'Impériale maieste, par Gil. Van Diest. En Lan de nostre Seigneur Mil, cinq centz, & cinquante, le vje iour de Iuillet.

- SERLIO : Sebastiano SERLIO, *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Dove si trattano in disegno, quelle cose che sono più necessarie all'Architetto ; et hora di nuovo aggiunto [...] et un'indice copiosissimo raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi*, Venise, M D LXXXIII.
- SERLIO : Sebastian SERLIO BOLONÈS, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura*, Edicion Facsimilar, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Año de su Sesquicentenario, 1978.
- SPON 1724 : Jacob SPON et George WHELER, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, fait aux années 1675 et 1676 par Jacob Spon et George Wheler*, tome premier, La Haye, 1724.
- STÖER 1567 : Lorenz STÖER (ou STOER), *Geometria et perspectiva*, Augsburg, 1567.
- STRABON : STRABON, *Géographie*, tome V, livre VIII (Grèce), texte établi et traduit par Raoul BALADIE, Paris, 2003.
- SUPERBI 1628 : F. Agostino SUPERBI, *Trionfo glorioso d'Herói illustri et eminenti dell'inclita, & maravigliosa Città di Venetia. Li quali fiorirono nelle dignità Ecclesiastiche, nell'Armi, & nelle Lettere*. Diviso in tre Libri, di F. Agostino Superbi da Ferrara, Teologo & Predicatore de Minori conventuali. Con le sue Tavole Copiosissime, Venise, 1628.
- TACITE : TACITE, *Annales*. Tome I : livres I-III. Texte établi et traduit par Pierre WUILLEUMIER, Paris, 2013.
- TERTULLIEN : TERTULLIEN, *Les Spectacles (De Spectaculis)*. Introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie TURCAN, Paris, 1986.
- TITE-LIVE : *Œuvres de Tite-Live* publiées avec la traduction en français sous la direction de M. NISARD. Tome I, Paris, 1839.
- TITE-LIVE : TITE-LIVE, *Histoire romaine*, tome VII, livre VII, texte établi par Jean BAYET et traduit par Raymond BLOCH, Paris, 1968.
- TONJOLA 1661 : Johannes TONJOLA, *Basilea Sepulta Retecta Continuata. Hoc est : Tam Urbis quàm Agri Basileensis Monumenta Sepulchralia, Templorum omnium, Curiae, Academiae [...] Opera Johannis Tonjolae*, Basileae [Bâle], M. DC. LXI.
- VACCA 1594 : *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*. Scritte da Flaminio VACCA nell'anno 1594, Roma.
- VACCARIO 1584 : Lorenzo VACCARIO, *Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, Icones. Romae. Ex typis Laurentii Vaccarii ad signu[m] Palmae victricis*, parte terza, M. D. LXXXIII. <http://fotothek.biblhertz.it/bh/a/bhpd43974a.jpg>
- VAN MANDER 1604 : Carel VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck [...]*, Haerlem 1604.
- VAN MANDER : Carel Van Mander, *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*. Traduction, notes et commentaires par Henri HYMANS, Paris, 1884-1885.

- VAN MANDER : Karel VAN MANDER, *Le Livre des peintres I et II, Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, traduction de Henri HYMANS (1884-1885), Introduction et notes par Véronique GERARD-POWELL, 2^{ème} tirage, Paris, 2002.
- VAN OVERBEKE : Bonaventura VAN OVERBEKE, *Degli avanzi dell'antica Roma opera postuma di Bonaventura Overbeke. Pittore e cittadino d'Amsterdam* tradotta e di varie osservazioni critiche e riflessive accresciuta da Paolo Rolli, Londres, M. DCC. XXXIX.
- VAN THULDEN 1633 : Theodor VAN THULDEN, *Les travaux d'Ulisse dediez a Monseigneur de Liancourt par Theodor van Thulden*, P. Mariette le fils, excudit cum Privilegio, 1633.
- VANDER-BRUGGEN 1689 : *Recueil des meilleurs desseins de Raimond la Fage, Gravé par cinq des plus habiles Graveurs. Et mis en lumiere par les soins de Vander-Bruggen. Se vend Chez Jean Vander-Bruggen. Marchand et Graveur a Paris, rue St Jacques au grand magazin d'Images Avec privilege du Roy*, 1689.
- VASARI 1568 : *Delle Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori et Architettori, scritte da M. Giorgio VASARI Pittore et Architetto Aretino*, Prima e Seconda Parte [...] In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1568.
- VASARI 1568 a : *Delle Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori et Architettori, scritte da M. Giorgio VASARI Pittore et Architetto Aretino*, Primo Volume della Terza Parte. In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1568.
- VASARI 1568 b : *Delle Vite de' piu eccellenti Pittori Scultori et Architettori, scritte da M. Giorgio VASARI Pittore et Architetto Aretino*, Secondo, e ultimo Volume della Terza Parte. Nel quale si compendano le nuove Vite, dall'anno 1550 al 1567 [...] In Fiorenza, Appresso i Giunti. 1568.
- VASARI : Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti di Giorgio Vasari*, volume I, Florence, 1846.
- VASARI : *Le Vite de' più eccelenti Pittori Scultori ed Architettori. Scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI*, tome IV, Florence, MDCCCLXXIX.
- VASARI : Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI, tome V, Florence, 1880.
- VASARI : Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI, tome VII, Florence, 1881.
- VASARI : Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes 1*, Traduction et édition critique sous la direction d'André CHASTEL, Paris, 1981.
- VASARI : Giorgio VASARI, *Vies des peintres*, Préface de Maurice RHEIMS, choix et notes de Cédric MEYER, traduction de Léopold LECLANCHÉ revue par Ch. WEISS, Paris, 1999.

- VECELLIO 1590 : Cesare VECELLIO, *Degli abiti antiche, et moderni di diverse parti del mondo*, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati. Con privilegio. In Venetia, M. D. XC.
- VINCI : Léonard de VINCI, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Introduction, classement et notes par Edward MACCURDY ; traduit de l'anglais et de l'italien par Louise SERVICEN, préface de Paul VALÉRY, vol. I et II, Paris, 1987.
- VITRUVIUS : *Vitruvii Pollionis De Architectura libri decem edente Johanne Sulpitio [SULPITIUS VERULANUS]*, Rome, c. 1486.
- VITRUYE : *Architecture ou Art de bien bastir*, de Marc VITRUYE Pollion Auteur romain antique ; mis de Latin en Francoys, par Ian MARTIN Secrétaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt. Pour le Roy tres Chrestien Henry II. A Paris avec privilege du Roy. M. D. XLVII.
- VITRUYE : *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor BARBARO eletto Patriarca d'Aquileggia. [...]* In Vinegia per Francesco Marcolini con privileggi. MDLVI.
- VITRUYE : VITRUYE, *De Architectura / De l'Architecture*, livre VIII, texte établi, traduit et commenté par Louis CALLEBAT, Paris, 1973.
- VITRUYE : VITRUYE, *De l'Architecture*, livre III, texte établi, traduit et commenté par Pierre GROS, Paris, 1990.
- VITRUYE : VITRUYE, *De l'Architecture*, Livre VII, texte établi par Bernard LIOU et Michel ZUINGHEDAU, commenté par Marie-Thérèse CAM, Paris, 2003.
- VITRUYE : VITRUYE, *De l'architecture*, Livre V, texte établi, traduit et commenté par Catherine SALIOU, Paris, 2009.
- VITRUYE : VITRUYE, *De l'architecture*, Livre I, texte établi et traduit par Philippe FLEURY, Paris, 2019.
- VOLNEY 1791 : Constantin-François VOLNEY, *Les Ruines ou Méditation sur les Révolutions des Empires*, par M. Volney, Député à l'Assemblée Nationale de 1789, Paris 1791, dans Volney, *Œuvres*, tome premier. Textes réunis et revus par Anne et Henry DENEYS, Paris, 1989, p. 165-440.
- VORAGINE 1261-1266 : Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, tomes 1 et 2, traduction de Jean-Baptiste Marie ROZE, Paris, 1967.
- WINCKELMANN 1756 : Johann Joachim WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresde et Leipzig, 1756.
- WINCKELMANN : Johann Joachim WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*. Traduction, introduction et notes par Léon MIS, Paris, 1954.
- ZUCCARO : Federigo ZUCCARO, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, del Cavalier Federigo Zuccaro, divisa in due libri, Rome, MDCCLXVIII.

Auteurs contemporains

- ABBOTT 1818 : Henry ABBOTT, *Antiquities of Rome ; comprising twenty-four select views of its principal ruins ; illustrated by a panoramic outline of the modern city, taken from the Capitol. From drawings by Henry Abbott, Esq. Made in the year 1818*, Londres, 1818.
- ABOUDRAR 2004 : Bruno-Nassim ABOUDRAR, « Aimé ça, note sur la *Course de taureaux à l'antique* de Martin Van Heemskerck », *Parade, revue d'art et de littérature de l'école supérieure d'art de Tourcoing (ERSEP)*, novembre 2004, n.p.
- ACIDINI LUCHINAT 1992 : Cristina ACIDINI LUCHINAT, « Dosi Giovanni Antonio (Giovan Antonio, Giovannantonio) detto Dosio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Rome, 1992, p. 516-523.
- ACIDINI LUCHINAT 1998 : Cristina ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari : fratelli pittori del Cinquecento*, Rome 1998-1999, vol. I et vol. II.
- ACIDINI LUCHINAT 2002 : *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, Essays by Cristina ACIDINI LUCHINAT et al. Catalogue de l'exposition présentée à Florence, Palazzo Strozzi, 6 juin 2002-29 septembre 2002 ; Chicago, The Art Institute, 9 novembre 2002-2 février 2003 ; Detroit, The Detroit Institute of Art, 16 mars 2003-8 juin 2003. New Haven-Londres-Detroit 2002.
- ADAMS 1995 : Nicholas ADAMS, Laurie NUSSDORFER, « La ville italienne, 1400-1600 » dans VENISE-WASHINGTON-PARIS- BERLIN 1994-1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio Magnago LAMPUGNANI, Paris, 1995.
- AGAMBEN 2015 : Giorgio AGAMBEN, « Torse. L'archéologie comme pratique politique » dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 10-15.
- AGOSTI 2014 : Barbara AGOSTI, « Sulla biographia vasariana di Taddeo Zuccaro », dans *Prospettiva, Revista di storia dell'arte antica e moderna*, n°153- 154, janvier-avril 2014, p. 136-158.
- AICHER 1993 : Peter J. AICHER, « Terminal Display Fountains ("Mostre") and the Aqueducts of Ancient Rome », *Phoenix* vol. 47, no 4 (hiver 1993), p. 339-352.
- AICHER 1995 : Peter J. AICHER, *Guide to the Aqueducts of Ancient Rome*, Wauconda (Illinois), 1995.
- ALAIN 1931 : ALAIN, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, 1931.
- ALBERTI DI VILLANUOVA 1796 : *Nuovo Dizionario Italiano-Francese*, [...] del Signor Abate Francesco de ALBERTI DI VILLANUOVA, deuxième édition, Bassano, M D CCXCVI.
- ALEXANDRE 2000 : Patrice ALEXANDRE, « Architecture et mémoire », dans *Hypnerotomachia Poliphili ou : Le songe de Poliphile le plus*

- beau livre du monde, Venise 1499 / Paris 1546*, Françoise DUVERNIER et al., Auxerre, 2000, p. 67-77.
- ALFÖLDY 1992 : Géza ALFÖLDY, « Die Inschrift des Aquäduktes von Segovia ein Vorbericht », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 94 (1992), p. 231-248.
- AL KALAK 2015 : Matteo AL KALAK, « Pio, Rodolfo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 84, 2015, p. 94-98.
- ALLÉLY 2000 : Annie ALLÉLY, « La *Basilica Aemilia* aux II^e et I^{er} siècles avant Jésus-Christ, Une histoire de famille » dans *Rome Antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000, p. 135-147.
- ALPERS 1990 : Svetlana ALPERS, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris 1990.
- ALVAREZ 1998 : Mari-Tere ALVAREZ, « Artistic Enterprise and Spanish Patronage : The Art Market during the Reign of Isabel of Castile (1474-1504) » dans NORTH 1998 : Michael NORTH et David ORMROD (éds), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998, p. 44-59.
- ALVES CRESPO DE SAN PAYO 2009 : Manuel Pedro ALVES CRESPO DE SAN PAYO, *O Desenhos em viagem : Álbum, caderno ou, diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeiro*, tese orientada pelo Professor Associado Agregado Pedro Savaiva, Université de Lisbonne, faculté des Beaux-Arts, 2009.
- AMSTERDAM 2001 : Judith VERBERNE (auteur), Peter SCHATBORN (directeur de publication), *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, catalogue de l'exposition *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, 30 juin-30 septembre 2001, Rijksmuseum, Amsterdam, 2001.
- ANDERLINI 2014 : Tina ANDERLINI, « Du travail bien frais (9). Giotto vers la Renaissance », *Moyen-Âge* 97, mai-juin-juillet 2014, p. 42-53.
- ARMELLINI 1887 : *Le Chiese di Roma, dalle loro origini sino al secolo XVI*, del Professore Cav. Mariano ARMELLINI, Rome, 1887.
- ARMELLINI 1891 : Mariano ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secole IV al XIX*, seconda edizione, Rome, 1891.
- ARNAUD 2004 : Jean-Luc ARNAUD, « Entre mythe et réalité, l'iconographie des villes du Proche-Orient durant la période moderne », dans *Façonner le passé, représentations et cultures de l'histoire (XVI^e-XXI^e siècle) sous la direction de Jean-Luc BONNIOL et Maryline CRIVELLO*, Aix-en-Provence, 2004.
- ARRAULT 2004 : Valérie ARRAULT, « Au-delà de la couture » *Artiste/Artisan, Figures de l'art* 7, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- ARROUYE 2004 : Jean ARROUYE, « *Reno Salvail (Land artiste, Québec)*, De l'artisan à l'artiste ou le passage du trivial au sublime », *Artiste/Artisan, Figures de l'art* 7, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.

- ARRUGA 1992 : Jordi ARRUGA, Josep MAÑÀ, *El Caganer, La figura més popular del pessebre català*, Barcelone, 1992.
- ARVENGAS 1965 : Jeanne ARVENGAS, *Raymond Lafage dessinateur*, Paris, 1965.
- ASHBY 1904 : Thomas ASHBY, « Sixteenth-century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner », dans *Papers of the British School at Rome*, Vol. II, Londres, 1904.
- ASSANTE DI PANZILLO 2009 : Maryline ASSANTE DI PANZILLO, « Se faire un magasin pour se nourrir le reste de sa vie... » dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p 41-43.
- AUBERTIN 2004 : Céline AUBERTIN, « Marcher au seuil de l'être (le jardin, fabrique du monde) » *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- AUCLAIR 2007 : Valérie AUCLAIR, « L'invention décorative de la galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Seizième Siècle*, année 2007, 3, p. 9-35.
- AUGIER-GRIMAUD 2015 : Johana AUGIER-GRIMAUD, « " Et leurs yeux libidineux se rencontrèrent " : la parodie de la scène de première rencontre dans le *Satyricon* de Pétrone (Sat. 126 à 128) », dans *Vita Latina*, anno MMXV, n° 191-192, p. 117-130.
- AUJALEU 2012 : Édouard AUJALEU, « L'artiste et son ombre » dans *La Rencontre, Revus des Amis du Musée Fabre*, Montpellier, n° 100, 2^e trim. 2012, p. 20-25.
- AVAGNINA 2005 : Maria Elisa AVAGNINA, *Le Théâtre Olympique*, Venise, 2005.
- AVENTIN 2004 : Laurence AVENTIN, « Simple exécutant ou auteur intellectuel : le sculpteur italien peut-il être considéré au Moyen-Âge comme le concepteur de son œuvre ? » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, Revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- BAKHOUCHE 2004 : Béatrice BAKHOUCHE, « Platonisme et magie dans l'Apologie d'Apulée », dans *Vita Latina*, année 2004, 170, p. 147-160.
- BAKKER 2007 : Boudewijn BAKKER, « *Pictores, adeste !* Hieronymus Cock recommending his print series » dans *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 33, n° ½, Nine Offerings for Jan Piet Filedt Kok (2007/2008), p. 53-66.
- BALANSARD 2004 : Anne BALANSARD, « Peintre ou sophiste ? Figure du peintre dans trois dialogues platoniciens : *République, Sophiste et Cratyle* » *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, Revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- BALAVOINE 1992 : Claudie BALAVOINE, « Duplicités emblématiques ; sur un *Symbolon* d'Achille Bocchi 1555 », *La Licorne* [En ligne], Lisible/visible : problématiques, 1992, Revue la Licorne, Les publications, mis à jour le 23/03/2006. Consulté le 20 juin 2020. URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=300>.

- BALSAMO 2002 : Jean BALSAMO (éditeur), XII^e colloque international de la Société Française d'Étude du Seizième Siècle, *Funérailles à la Renaissance : rites, monuments, inscriptions*, Genève 2002.
- BANZ 2000 : Claudia BANZ, « Zwischen Repräsentation und Humanismus – Zu Funktion und Anspruch von Granvelles Mäzenatentum », dans *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Krista DE JONGE et Gustaaf JANSSENS (rééd.), Louvain, 2000, p. 389-404.
- BARBERA 2007 : Mariarosaria BARBERA, Sabina DI PASQUALE, Paola PALAZZO, « Roma, studi e indagini sul cd Tempio di Minerva Medica », *The Journal of Fasti Online*, published by the Associazione Internazionale di Archeologia Classica, Rome, 2007. (Consulté le 12 mars 2018) <http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2007-91.pdf>
- BARBIER 2016 : Patrick BARBIER, *Voyage dans la Rome baroque. Le Vatican, les princes et les fêtes musicales*, Paris, 2016.
- BARBIERI 2007 : Costanza BARBIERI, « "Chompare e amicho karissimo" : A "Portrait of Michelangelo" by His Friend Sebastiano », *Artibus et Historiae*, vol. 28, n° 56, In This Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004). Part 2 (2007), p. 107-120.
- BARKAN 1993 : Leonard BARKAN, « The Beholder's Tale : Ancient Sculpture, Renaissance Narratives », *Representations*, n° 44 (automne 1993), p. 133-166.
- BARKAN 1999 : Leonard BARKAN, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven et Londres, 1999.
- BARKAN 2000 : Leonard BARKAN, « The Heritage of Zeuxis : Painting, Rhetoric, and History » dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 99-109.
- BARKER 1999 : Emma BARKER, « The making of a canonical artist : Vermeer », dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1999.
- BARNES 1995 : Bernardine BARNES, « Metaphorical Painting : Michelangelo, Dante, and the Last Judgement », *The Art Bulletin*, Vol. 77, n° 1 (mars 1995), p. 64-81.
- BAROLSKY 1978 : Paul BAROLSKY *Infinite Jest : Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia (Missouri), 1978.
- BAROLSKY 1997 : Paul BAROLSKY, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park, Pennsylvania, 2^e édition, 1997.
- BAROUIN 1995 : Jeanne BAROUIN et Josiane HAFFEN, *Boccace « Des cleres et nobles femmes » (chap. LIII-fin)*, Paris, 1995.
- BARRAL 1989 : *Hugues Sambin, vers 1520-1601*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Dijon du 24 juin au 11 septembre 1989, catalogue par Claudie BARRAL et al., Dijon, 1989.

- BARTHÉLÉMY 2018 : Laure BARTHÉLÉMY, « L'artiste comme intermédiaire. Comprendre le changement du statut d'artiste à la Renaissance à l'aide de la notion d'intermédiaire », mémoire en vue de l'obtention du Master 1, présenté par Laure BARTHÉLÉMY sous la direction de Daniele COHN, université de Paris 1, Panthéon Sorbonne, Philosophie et Histoire de l'Art, 2017-2018.
- BARTOLI 1909 : Alfonso BARTOLI, « Il panorama di Roma delineato da Hendrik van Cleef nel 1550 » dans *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 37. 1909, p. 3-11.
- BARTSCH 1808 : Adam BARTSCH ; *Le Peintre graveur par Adam Bartsch*, vol. VII, Vienne, 1808.
- BARTSCH 2012 : Tatjana BARTSCH et Peter Seiler (éditeurs), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlin, 2012.
- BASS 2007 : Marisa BASS, « Justus Lipsius and his silver pen », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 70 (2007), p. 157-194.
- BASSERMANN-JORDAN 1900 : Dr. Ernst BASSERMANN-JORDAN, *Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe*, Munich, MCM.
- BASTIEN 2000 : Jean-Luc BASTIEN, « Le triomphe et la voie sacrée, Quelques réflexions sur les interactions d'un espace et d'une cérémonie » dans *Rome Antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000, p. 149-161.
- BATAILLON 1975 : Marcel BATAILLON, « Plus Oultre : La Cour découvre le Nouveau Monde » dans *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^e Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège 2-7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, 1975.
- BATAILLON 1998 : Marcel BATAILLON, *Érasme et l'Espagne*, préface de Jean-Claude MARGOLIN, Genève 1998. (Cet ouvrage parut d'abord en 1937 puis en 1991, corrigé et augmenté. Reprint de la thèse de 1937).
- BAUER 1986 : Linda Freeman BAUER, « A letter by Barocci and the tracing of finished paintings », *The Burlington Magazine*, vol. 128, n^o 998 (mai 1986), p. 355-357.
- BAUER 2008 : Linda BAUER, George BAUER, « Van Dyck's Club », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71. Bd., H. 2 (2008), p. 259-271.
- BAUTIER 1968 : Robert-Henri BAUTIER, « Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Âge, d'après les types de sceaux de majesté » dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1968, volume. 112, numéro 2, p. 192-220.
- BAYET 1974 : Jean BAYET, « Hercule funéraire », *Publications de l'École Française de Rome*, année 1974, 21, p. 199-331.
- BEAU 1968 : Marguerite BEAU, *La collection des dessins d'Hubert Robert au musée de Valence*, Lyon, 1968.

- BEAUSSANT 2006 : Philippe BEAUSSANT, *Passages. De la Renaissance au Baroque*, Paris 2006.
- BECK 1994 : James Henry BECK, *Raphaël : la Chambre de la Signature*, Rome, Paris, 1994.
- BECK 2000 : Bernard BECK, « Le Miroër de la magnificence romaine, Les monuments antiques dans la gravure de la Renaissance » dans *Rome Antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000, p. 39-57.
- BECKENBAUER 1979 : Alfons BECKENBAUER, « Ein Welsher Maler in Landshut und sein persönliches Leid. Notizen zu einer neu entdeckten Grabinschrift in St. Martin », *Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern*, volume 105, Landshut, 1979, p. 15-19.
- BECK-SAIËLLO 2010 : Émilie BECK-SAIËLLO, « "La grotte de l'Albunée sonore, Les cascades de l'Anio, Les bois de Tibur", La fortune de Tivoli dans l'œuvre de Joseph Vernet et de ses suiveurs », dans LOS LLANOS 2010a : José- Luis de LOS LLANOS, Émilie BECK-SAIËLLO, Jean-Luc RYLAUX, MUSÉE COGNACQ-JAY (Paris), *Tivoli, Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, Paris, 2010, p. 28-48.
- BÉGUIN 1972 : Sylvie BÉGUIN et Sylvia PRESSOUYRE, « Dossier Documentaire, A. La documentation graphique, B. Documentation, descriptions, interprétations et exégèses » *Revue de l'Art*, 1972, numéro spécial 16- 17, La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, 1972, p. 124, 142.
- BÉGUIN 1994 : Sylvie BÉGUIN, « Two Notes on Decorations in the Galerie François I at Fontainebleau », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 57 (1994), p. 270-278.
- BÉGUIN 1996 : Sylvie BÉGUIN, « À propos du chef-d'œuvre de Bronzino : la Déploration sur le Christ mort », dans Jacqueline BRUNET et Gennaro TOSCANO (sous la dir. de), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle : le mécénat d'une famille*. Actes du Colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 2 - 4 octobre 1992, Besançon, 1996, p. 129-151.
- BELL 1995 : Daniel Orth BELL, « New Identifications in Raphael's School of Athens », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 4 (décembre 1995), p. 638-646.
- BÉNARD 1810 : *Cabinet de M. Paignon Dijonval*. État détaillé et raisonné des dessins et des estampes dont il est composé ; le tout gouverné par Peintres classés par Écoles, et rangés à leur date ; suivi de deux Tables alphabétiques, l'une des Peintres, l'autre des Graveurs. À l'usage des artistes et des amateurs. Rédigé par M. BÉNARD, Peintre et Graveur. Paris, 1810.
- BEN HASSEN 2002 : Habib BEN HASSEN, « L'aqueduc de Carthage », dans *Dossiers d'Archéologie*, n° 274, juin 2002, p. 38-39.
- BENNASSAR 2013 : Bartolomé BENNASSAR, *Histoire de Madrid*, Paris, 2013.
- BENTLY & KRETSCHMER : Lionel BENTLY, Martin KRETSCHMER (éd.), *Primary Sources on Copyright (1450-1900)* (www.copyrighthistory.org).

- BENTMANN 1975 : Reinhard BENTMANN, Michael MÜLLER, *La Villa, architecture de domination*, Bruxelles, 1975.
- BERBARA 2007 : Maria BERBARA, « *Propria Belgarum laus : Domenicus Lampsonius e as Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* », *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n° 8, juillet-décembre 2007, Campinas (Brésil).
- BERBARA 2013 : Maria BERBARA, « *Nascentes morimur : Francisco de Holanda as Artist, Reader and Writer* », dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden-Boston, 2013, p. 387-420.
- BERENDSEN 1970 : Olga BERENDSEN, « *Taddeo Zuccaro's Paintings for Charles V's Obsequies in Rome* », *The Burlington Magazine*, vol. 112, n° 813 (décembre 1970), p. 807-811.
- BERT 2011 : Mathilde BERT, « *In monochromatis [...] quid non exprimit ? La réception des arts monochromes dans la critique d'art humaniste à la Renaissance* », dans *Aux limites de la couleur : monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Marion BOUDON-MACHUREL, Maurice BROCK et Pascale CHARRON (dir.). Actes du colloque international organisé par l'INHA et par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours), les 12 et 13 juin 2009, Turnhout, 2011, p. 97-113.
- BERT 2014 : Mathilde BERT, « *Entre refus et émulation : Alberti face à l'Histoire naturelle de Pline dans le De Pictura* », *Albertiana*, volume XVII, 2014, p. 53-93.
- BERTHIER 2009 : Philippe BERTHIER, « *Italie ! Italie !* » dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p. 27-30.
- BERTON 1857 : Charles BERTON, *Dictionnaire des Cardinaux*, Paris, 1857.
- BESNIER 1902 : Maurice BESNIER, *L'île tibérine dans l'antiquité*, Paris, 1902.
- BEUZELIN 2013 : Cécile BEUZELIN, « *Jacopo Pontormo : A Scholarly Craftsman* », dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden-Boston, 2013, p. 71-104.
- BEYER 2003 : Andréas BEYER, *L'Art du portrait*, Paris, 2003.
- BIESBOER 2006 : Pieter BIESBOER, Michiel C.C. KERSTEN, Charlotte WIETHOFF et al., *Nicolaes Berchem, In the Light of Italy*, Frans Hals Museum, 16 décembre 2006-15 avril 2007 ; Kunsthaus Zürich, 27 avril-19 août 2007 ; Staatliches Museum Schwerin, 1er septembre-2 décembre 2007, Haarlem, 2006.
- BIGI 1964 : Emilio BIGI, « *Barbaro Ermolao* » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 6, 1964, p. 96-99.

- BIGONGIARI 2000 : Piero BIGONGIARI, « Livio Mehus dalla macchia al tocco e la coeva scultura tardobarocca fiorentina », dans Marco CHIARINI (a cura di), *Livio Mehus, Un pittore Barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Florence, 2000, p. 39-48.
- BILLEN 1995 : Claire BILLEN, « Les Flandres. Histoire et géographie d'un pays qui n'existe pas », dans *BRUXELLES-ROME*, 1995, p. 48-53.
- BINENBAUM 1972 : Oreste BINENBAUM, Sylvia PRESSOUYRE, « III Dossier technique », *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, *La Galerie François Ier au château de Fontainebleau*, Sylvie BÉGUIN, Oreste BINENBAUM, André CHASTEL, W. McAllister JOHNSON, Sylvia PRESSOUYRE, Henri ZERNER, 1972.
- BJURSTRÖM 1969 : Per BJURSTRÖM, *Drawings from Stockholm, a Loan Exhibition from the Nationalmuseum, Compiled by Per Bjurström*, New York-Boston-Chicago, 1969.
- BLAMONT 2005 : Jacques BLAMONT, *Le chiffre et le songe. Histoire de la découverte*, 2^{ème} édition, Paris, 2005.
- BLANCHET-BROEKAERT 2012 : Fanny BLANCHET-BROEKAERT, *Le Voyage de Jean de Tournai. De Valenciennes à Rome, Jérusalem et Compostelle, 1488-1489*, Cahors, 2012.
- BLANCHET-BROEKAERT 2016 : Fanny BLANCHET-BROEKAERT « Transcription du manuscrit de Jean de Tournai (1) », *SaintJacquesInfo* [En ligne]. Transcription du manuscrit de Jean de Tournai, Textes, Témoignages et récits, mis à jour le 31/08/2016. Consulté le 10/05/2019.
<http://lodel.irevues.inist.fr/saintjacquesinfo/index.php?id=1567>
- BLEYERVELD 2014 : Yvonne BLEYERVELD, Albert J. ELEN, Judith NIESSEN, *Bosch to Bloemaert, Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Rotterdam, 2014.
- BLENNOW 2019 : Anna BLENNOW, Stefano FOGELBERG ROTA (éd.), « Introduction. Rome as the Guidebook City », dans *Rome and the Guidebook Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Berlin ; Boston, 2019, p. 1-32. Consulté en ligne le 14 juin 2021.
https://www.academia.edu/40620302/_Rome_and_The_Guidebook_Tradition_Introduction?email_work_card=thumbnail
- BLENNOW 2019 : Anna BLENNOW, « Wanderers and Wonders. The Medieval Guidebooks to Rome. Part 1. The Einsiedeln Manuscript », dans Anna BLENNOW, Stefano FOGELBERG ROTA (éd.) *Rome and the Guidebook Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Berlin ; Boston, 2019, p. 33-87. Consulté en ligne le 10 juin 2021.
https://www.academia.edu/40620302/_Rome_and_The_Guidebook_Tradition_Introduction?email_work_card=thumbnail
- BLUNT 1938 : Anthony BLUNT, « Poussin's Notes on Painting », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, n° 4 (avril 1938), p. 344-351.

- BLUNT 1943 : Anthony BLUNT, « Jean Lemaire : Painter of Architectural Fantasies », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 83, n° 487 (Oct. 1943), p. 240-246.
- BLUNT 1945 : Anthony BLUNT, *The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford et Londres, 1945.
- BLUNT 1959 : Anthony BLUNT, « Poussin Studies IX - Additions to the Work of Jean Lemaire », *The Burlington Magazine*, vol. 101, n° 681 (Déc. 1959), p. 438+440-443+445.
- BLUNT 1966 : Anthony BLUNT, « Reviewed Works : *The Drawings of Raymond Lafage*, by Nathan T. Whitman ; *Raymond Lafage dessinateur*, by Jeanne Arvengas », dans *The Burlington Magazine*, vol. 108, n° 763 (Octobre 1966), p. 530-531.
- BLUNT 1975 : Anthony BLUNT, « Des origines de la critique et de l'histoire de l'art en Angleterre », *Revue de l'Art*, numéro 30, 1975, p. 5-16.
- BLUNT 1977 : Anthony BLUNT, « Reviewed Work : *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens, Volume II, Dessins de Stefano della Bella*, by Françoise Viatte », *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 896, Special Issue Devoted to European Art since 1890 (novembre 1977), p. 789-790.
- BOBER 1987 : Phyllis BOBER et Ruth RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture : a Handbook of Sources*, Londres, 1987.
- BOBER 2000 : Phyllis Pray BOBER, « Appropriation Contexts : *Decor, Furor Bacchicus, Convivium* », dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 229-243.
- BODART 2008 : Diane BODART, *Renaissance and Mannerism*, traduit de l'italien par Patrick MCKEOWN, New York/Londres, 2008.
- BOESPFLUG 2017 : François BOESPFLUG, *Dieu au compas. Histoire d'un motif et de ses usages*, Paris, 2017.
- BOHDE 2003 : Daniela BOHDE, « Der Schatten des *disegno*. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel », dans Alessandro Nova, Anna Schreurs (éd.), *Benvenuto Cellini, Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Cologne, 2003, p. 99-124.
- BOISCLAIR 1976 : Marie-Nicole BOISCLAIR, « Gaspard Dughet : une chronologie révisée », *Revue de l'Art*, numéro 34, 1976, p. 29-60
- BOK 1998 : Marten Jan BOK, « Pricing the Unpriced : How Dutch Seventeenth-Century Painters Determined the Price of their Work », dans Michael NORTH et David ORMROD (éd.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998.
- BONAFOUX 1984 : Pascal BONAFOUX, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève 1984.
- BONNEFOY 1994 : Yves BONNEFOY, *Rome, 1630, l'horizon du premier baroque* suivi de *Un des siècles du culte des images*, Paris 1994.

- BONNET 2002 : Marie-Jo BONNET, « Femmes peintres à leur travail ; de l'auto- portrait comme manifeste politique (XVIII-XIX^e siècles) », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 49-3, juillet-septembre 2002.
- BOON 1991 : Karel Gerard BOON, « Two Drawings by Herman Postma from his Roman Period », *Master Drawings*, vol. 29, n° 2 (été 1991), p. 173-180.
- BOORSCH 1997 : Suzanne BOORSCH, Nadine M. ORENSTEIN, « The Print in the North : The Age of Albrecht Durer and Lucas van Leyden » dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 54, n° 4, 1997, p. 1+13-60.
- BORNET 1864 : Adolphe BORGNET, *Ly Myreur des Histors, Chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, publié par Ad. BORGNET, tome I, Bruxelles, 1864.
- BORZELLO 1987 : Frances BORZELLO, *Femmes au miroir : une histoire de l'auto-portrait féminin*, Paris, 1998.
- BOSCHLOO 1988 : Anton W. A. BOSCHLOO, « Perceptions of the Status of Painting the Self-Portrait in the Art of the Italian Renaissance » dans Karl ENENKEL, Betsy de JONG-CRANE et Peter LIEBREGTS (éd.), *Modelling the Individual, Biography and Portrait in the Renaissance, with a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1998.
- BOTTINEAU-FUCHS 2013 : Yves BOTTINEAU-FUCHS, *L'Équerre et le pinceau, L'architecture dans le tableau IX^e-XX^e siècle*, Arles, 2013.
- BOUCHER 1979 : Bruce BOUCHER, « The Last will of Daniele Barbaro », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 42 (1979), p. 277-282.
- BOUCHER 2000 : Jean-Paul BOUCHER, *Journées d'études sur les aqueducs romains, Tagung über römische Wasserversorgungsanlagen, Lyon 26-28 mai 1977*, Actes publiés sous la direction de Jean-Paul Boucher, Paris, 1983.
- BOUQUILLARD 2000 : Jocelyn BOUQUILLARD, *La Résurrection de Pompéi*, Arcueil, 2000.
- BOUQUILLARD 2003 : Jocelyn BOUQUILLARD, « Dessins d'antiquités romaines au XVI^e siècle », dans *Dessins de la Renaissance, Collection de la Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie*, Pierrette CROUZET et Marta CANALS éd., Paris-Barcelone, 2003, p. 75-99.
- BOURGET 1891 : Paul BOURGET, *Sensations d'Italie (Toscane – Ombrie – Grande Grèce)*, Paris M D CCC XCI.
- BOURIN 2014 : *Images oubliées du Moyen âge : les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*. Direction des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, textes de Monique BOURIN avec la collaboration de Bernard SOURNIA, Jean NOUGARET, Benoît BROUNS, ... et al., Montpellier, 2014.
- BOYER 1998 : Jean-Claude BOYER, « Jean Lemaire pittore 'antiquario' by Maurizio Fagiolo dell'Arco », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n°. 1148 (novembre 1998), p. 742+756-759.

- BOYLE 1988 : Leonard E. BOYLE O. P. « The Collection of Thomas Ashby in the Vatican Library », dans Raymond KEAVENEY, *Views of Rome*, Londres, 1988, p. 15-19.
- BOWERSOCK 2007 : G. W. BOWERSOCK, *On the Donation of Constantine, Lorenzo Valla*, Cambridge MA, 2007.
- BRACKE 2013 : Wouter BRACKE et Pieter MARTENS, « Un nouveau regard sur le monde, Les publications cartographiques et chorographiques de Hieronymus Cock », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles 2013, p. 58-67.
- BRANDIZZI-VITTUCCI 1991 : Paola BRANDIZZI VITTUCCI, « L'emiciclo del circo massimo nell'utilizzazione post classica », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-âge*. Année 1991. Volume 103. Numéro 103-1, p. 7-40.
- BRANN 2002 : Noel L. BRANN, *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance. The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in accord and in Conflict on the Threshold of the Scientific Revolution*, Leyde-Boston-Cologne 2002.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1973 : Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, « Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo : deux inventaires inédits », *Revue de l'Art*, année 1973, numéro 19, p. 79-96.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1998 : Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, « Who was Pierre Lemaire ? », *The Burlington Magazine*, volume 140, n° 1148, novembre 1998, p. 739-746.
- BRETSCHNEIDER 2018 : Falk BRETSCHNEIDER et Christophe DUHAMELLE (sous la direction de), « Les mots du Saint-Empire, un glossaire », publié le 07 juin 2018. Consulté en janvier 2020
<https://saintempire.hypotheses.org/publications/glossaire>
- BROC 1980 : Numa BROC, *La Géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris, 1980.
- BROOKS 2007a : Julian BROOKS, « The Early Life of Taddeo Series », dans LOS ANGELES 2007 : Julian BROOKS, with essays by Peter M. LUKEHART, Christina STRUNCK, Robert WILLIAMS, *Taddeo and Federico Zuccaro : Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Catalogue de l'exposition présentée au J. Paul Getty Museum, du 2 octobre 2007 au 6 janvier 2008, Los Angeles, 2007, p. 6-45.
- BROOKS 2007b : Julian BROOKS, « The Career of Taddeo Zuccaro », dans LOS ANGELES 2007 : Julian BROOKS, with essays by Peter M. LUKEHART, Christina STRUNCK, Robert WILLIAMS, *Taddeo and Federico Zuccaro : Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Catalogue de l'exposition présentée au J. Paul Getty Museum, du 2 octobre 2007 au 6 janvier 2008, Los Angeles, 2007, p. 46-69.
- BROOKS 2007c : Julian BROOKS, with a contribution by Nathaniel E. SILVER, « Copying in Rome in the Sixteenth Century : Following in the Footsteps of the Young Taddeo », dans LOS ANGELES 2007 : Julian BROOKS, with

- essays by Peter M. LUKEHART, Christina Strunck, Robert WILLIAMS, *Taddeo and Federico Zuccaro : Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Catalogue de l'exposition présentée au J. Paul Getty Museum, du 2 octobre 2007 au 6 janvier 2008, Los Angeles, 2007, p. 70-93.
- BROUARD 2014 : Christophe BROUARD, « Grands décors profanes. Les vertiges de l'allégorie », *Dossier de l'art*, n° 217, avril 2014, Véronèse, p. 36-49.
- BROUGHTON 1936 : Annie Leigh BROUGHTON, « The Menologia Rustica », *Classical Philology*, vol. 34, n° 4, 1936, p. 353-356.
- BROWN 1979 : C. Malcolm BROWN et Anna Maria LORENZONI, « Martin van Heemskerck, the Villa Madama 'Jupiter' and the Gonzaga Correspondence Files », dans *Gazette des Beaux-Arts*, sixième période, XCIV, 1979, p. 49-60.
- BROWN 2000 : Christopher BROWN, « Birds of a Feather », dans Laurie B. HARWOOD, with contributions by Christopher BROWN et Anne Charlotte STELAND, *Inspired by Italy : Dutch Landscape Painting 1600-1700*, Londres, 2002, p. 34-41.
- BRUINTJES 1992 : Jaap BRUINTJES, Neeltje KÖHLER, *Da Van Heemskerck a Van Wittel : disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, catalogue de J.C.N. Bruintjes et N. Köhler, préface de Emil Reznicek, Rome, 1992.
- BRULÉ 2015 : Pierre BRULÉ, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, 2015. Consulté en ligne en février 2020 <https://books.openedition.org/pur/6225?lang=fr>
- BRUNDIN 2016 : Abigail BRUNDIN, Tatiana CRIVELLI, Maria Serena SAPEGNO (éd.), *A Companion to Vittoria Colonna*, Leyde-Boston, 2016.
- BRUNET 1996 : Jacqueline BRUNET et Gennaro TOSCANO (sous la dir. de), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle : le mécénat d'une famille*. Actes du Colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 2-4 octobre 1992, Besançon, 1996.
- BRUNN 1879 : Henri BRUNN, *Description de la Glyptothèque fondée par le roi Louis I^{er} à Munich*, traduit de l'allemand, Munich, 1879.
- BRUNON 2015 : Hervé BRUNON, « *Varias ibi obambulantium species* : figures d'animation dans le paysage, ou la fortune d'un motif antique à la Renaissance », dans Anne-Laure IMBERT (sous la direction de), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris, 2015, p. 55-73.
- BRUYÈRE 2009 : *Florilège du livre en principauté de Liège du IX^e au XVIII^e siècle*, sous la direction scientifique de Paul BRUYÈRE et Alain MARCHANDISSE, Liège, XXIX.
- BRUYN 1988 : Josua BRUYN, « Old and new elements in 16th-century imagery », *Oud Holland*, vol. 102, n° 2, 1988, p. 90-113.
- BRUXELLES-ROME 1995 : *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Anne-Claire de

- LIEDEKERKE et al. (éd.), Catalogue de l'exposition présentée à Bruxelles, Palais des beaux-arts, 24 février-21 mai 1995 ; Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995, Bruxelles, 1995.
- BRUXELLES 2000 : *Le peintre et l'arpenteur : Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, catalogue de l'exposition présentée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 15 septembre-17 décembre 2000, Helena BUSSERS, Véronique VAN DE KERCKHOF, Véronique BÜCKEN, Bruxelles, 2000.
- BUCARELLI 2013 : Ottavio BUCARELLI, « Il tempio di Serapide sul Quirinale : Note di archeologia e topografia tra antichità e medioevo », dans *The Roman Empire during the Severan Dynasty : Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature*, edited by Eric C. DE SENA, Piscataway, New Jersey (USA), 2013, p. 207-226.
- BUCHET 2007 : Elisabeth BUCHET, « La Sibylle de Tibur : la mémoire de la cité face à la romanisation », Université Paris-Sorbonne, Lettres et civilisations, revue en ligne *Camenulae* 1 : novembre 2007. La mémoire, ses formes, ses structures, n. p., consulté en mars 2015.
- BUDDENSIEG 1968 : Tilmann BUDDENSIEG, Matthias WINNER, éditeurs, *Munuscula discipulorum : kunsthistorische Studien, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, 1966, Berlin, 1968.
- BUIJS 2014 : Hans BUIJS, Ger LUIJTEN (éditeurs) *Goltzius to Van Gogh Drawings and Paintings from the P. & N. De Boer Foundation*, Paris-Amsterdam, 2014.
- BUISSON 2011 : André BUISSON, « Rome médiévale », *Géocarrefour*, mis en ligne le 24 février 2011 <http://geocarrefour.revues.org/7904>. Consulté le 14 mai 2012.
- BULTÉ 2010 : Cécile BULTÉ, « Corps exposé, corps nié. L'obscénité dans le décor urbain à l'aube de la Renaissance », *Histoire de l'art*, n° 66, avril 2010, p. 61-70.
- BUNBURY 1847 : Edward Herbert BUNBURY, « On the Topography of Rome. Part III. The Fora of the Emperors », *The Classical Museum, A Journal of Philology and of Ancient History and Literature*, Londres, M. DCCC. XLVII, p. 117-135.
- BUNSEN 1837 : Christian Karl Josias VON BUNSEN, *Les Forum de Rome, restaurés et expliqués*, par Ch. BUNSEN, Rome, 1837.
- BURKE 2012 : Jill BURKE (éd.), *Rethinking the High Renaissance : the Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome*, Farnham –Burlington, 2012.
- BURY 1986 : J. B. BURY, « Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation », *Portuguese Studies*, vol. 2 (1986), p. 15-48.
- BUSSERS 2000 : *Le peintre et l'arpenteur : Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, catalogue de l'exposition présentée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 15 septembre-17 décembre 2020,

- Helena BUSSERS, Véronique VAN DE KERCKHOF, Véronique BÜCKEN, Bruxelles, 2020.
- BUSH 1976 : Virginia BUSH, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York, 1976.
- BUTTAY-JUTIER 2008 : Florence BUTTAY-JUTIER, *Fortuna, Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008.
- BYRNE 1981 : Janet S. BYRNE, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, New York, 1981
- CABIÉ 1881 : Edmond CABIÉ, *Dessins de Raimond Lafage en 5 planches, avec des notices bibliographiques et une étude sur les travaux de cet artiste*, Toulouse, 1881.
- CAEN 2017 : *Lambert Sustris : un artiste de la Renaissance entre Venise et l'Allemagne*, exposition au Musée des Beaux-Arts de Caen, 18 novembre 2017- 4 mars 2018, catalogue rédigé par Benjamin COUILLEAUX, Caen, 2017.
- CAFÀ 2002 : Valeria CAFÀ, « I disegni di architettura del taccuino KP668 all'Ashmolean Museum di Oxford », *Annali di architettura*, n° 14, 2002, p. 129-162.
- CAHN 1965 : Walter CAHN, editor in chief, *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...] New York 1965.
- CALABRESE 2006 : Omar CALABRESE, *L'art de l'autportrait : histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, 2006.
- CALVERT 1921 : Albert F. CALVERT, *The Spanish Royal Tapestries*, Londres, New York, 1921.
- CALVILLO 2013 : Elena CALVILLO, « Authoritative Copies and Divine Originals : Lucretian Metaphor, Painting on Stone, and the Problem of Originality in Michelangelo's Rome », *Renaissance Quarterly*, vol. 66, n° 2 (été 2013), p. 453-508.
- CAMEROTA 2001 : Filippo CAMEROTA, « La scena teatrale », dans *Nel segno di Masaccio, L'invenzione della prospettiva*, Catalogo della mostra, Filippo CAMEROTA (dir.), Florence, 2001, p. 149-163.
- CAMPBELL 2002 : Stephen J. CAMPBELL, « "Fare una Cosa Morta Parer Viva" : Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art », *The Art Bulletin*, vol. 84, n° 4 (décembre 2002), p. 596-620.
- CANEDY 1976 : Norman W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, Londres – Leyde, 1976.
- CAPPELLETTI 2011a : Francesca CAPPELLETTI, « Le paysage nordique à Rome dans les premières décennies du XVII^e siècle, de Bril à Van Swanevelt et aux peintres italiens », dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 29-41.

- CAPPELLETTI 2011b : Francesca CAPPELLETTI et Patrizia CAVAZZINI, « Collectionnisme et commerce de la peinture de paysage à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle » dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 76-89.
- CAPUS 2011 : Pascal CAPUS (commissaire), *L'Image et le pouvoir, Le siècle des Antonins*, Livret de l'exposition présentée au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, du 19 novembre 2011 au 18 mars 2012, Toulouse, 2011.
- CARMOLY 1852 : Eliakim CARMOLY, *Notice historique sur Benjamin de Tudèle*, Bruxelles et Leipzig, 1852.
- CARROLL 1961 : Eugene A. CARROLL, « Some Drawings by Rosso Fiorentino », *The Burlington Magazine*, Vol. 103, N° 704 (nov. 1961), p. 446-454.
- CARTWRIGHT 2007 : Ingrid A. CARTWRIGHT, *Hoe schilder hoe wilder : Dissolute Self-portraits in seventeenth-century Dutch and Flemish Art*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2007.
- CASANOVA-ROBIN 2019 : Héléne CASANOVA-ROBIN, « La lecture de l'*Énéide* par Cristoforo Landino : élaboration et aboutissement du genre du commentaire chez un humaniste du Quattrocento », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 13, 2019, mis en ligne le 07 décembre 2019, consulté le 24 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/905>
- CASARI 1996 : Rosanna CASARI, *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milan, 1996.
- CASIELLO 2008 : Stella CASIELLO (éd.), *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo ottocento*, Florence, 2008.
- CASKEY 1954 : Lacey Davis CASKEY, John Davidson BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1954.
- CASTAN 1866 : Auguste CASTAN, « Monographie du palais Granvelle à Besançon », dans *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, quatrième série, deuxième volume, 1866, Besançon, 1867, p. 71-166.
- CASTAN 1867 : Auguste CASTAN, « Monographie du palais Granvelle à Besançon. Par M. Auguste Castan », dans *Mémoires lus à la Sorbonne dans les séances extraordinaires des travaux historiques et des sociétés savantes tenues les 4, 5 et 6 avril 1866*. Archéologie. Paris, M DCCC LXII.
- CATTERSON 2005 : Lynn CATTERSON, « Michelangelo's "Laocoön ?" », *Artibus et Historiae*, vol. 26, n°. 52 (2005), p. 29-56.
- CAUCANAS 2001 : Sylvie CAUCANAS, Rémy CAZALS, Pascal PAYEN (sous la direction de), *Retrouver, imaginer, utiliser l'Antiquité*, Actes du colloque international, Carcassonne 19 et 20 mai 2000, Toulouse, 2001.

- CAVALLI-BJÖRKMÄN 1985 : Görel CAVALLI-BJÖRKMÄN (éd.) *Netherlandish Mannerism, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 21-22 septembre 1984, Stockholm, 1985.*
- CAVAZZINI 2008 : Patrizia CAVAZZINI, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, Pennsylvania, 2008.
- CAVAZZINI 2011 : Patrizia CAVAZZINI, « Claude Lorrain et le milieu romain », dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 43-53.
- CAVINESS 1998 : Madeline H. CAVINESS, « Obscenity and Alterity : Images that Shock and Offend Us/Them, Now/Then ? » dans Jan M. ZIOLKOWSKI (éd.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leyde - Boston - Cologne, 1988, p. 155-175.
- CAYE 2001 : Pierre CAYE, « Alberti et Ficini, De la question métaphysique de l'art », dans *Marsile Ficini, les Platonismes à la renaissance*, éd. P. Magnard, Paris, 2001, p. 125-138.
- CAYE 2006 : Pierre CAYE, « *Scientia sine arte nihil est...* Architecture et mathématiques palladiennes », *Revue d'histoire des sciences*, année 2006, 59-2, p. 245-264.
- CAYEUX 1985 : Jean de CAYEUX, *Les Hubert Robert de la collection Veyrenc au Musée de Valence*, Valence, 1985.
- CAYEUX 1989 : Jean de CAYEUX, *Hubert Robert*, Poitiers, 1989.
- CELENZA 2017 : Christopher S. CELENZA, « Marsilio Ficino » dans *The Standard Encyclopedia of Philosophy* (édition automne 2017), Edward N. ZALTA (éd.). URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/ficino/>
- CHALINE 2011 : Olivier CHALINE et Géraud POUMARÈDE, « Le prince et les arts dans les États italiens aux XVII^e et XVIII^e siècles » dans Michel FIGEAC et alii, *Le Prince et les arts en France et en Italie, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2011, p. 209-255.
- CHAMBERS 1992 : David Sanderson CHAMBERS, « The Earlier 'Academies' in Italy », dans *Italian Academies of the Sixteenth Century*, D. S. CHAMBERS and F. QUIVIGER (éd.), Londres 1992, p. 1-15.
- CHAMPAGNE 2011 : Marie Thérèse CHAMPAGNE et Ra'anan S. BOUSTAN, « Walking in the Shadows of the Past : The Jewish Experience of Rome in the Twelfth Century », *Medieval Encounters* 17 (2011), p. 464-494.
- CHAREYRE-MÉJAN 2004 : Alain CHAREYRE-MÉJAN, « L'atelier du hasard (portrait de l'artiste en augure) » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- CHASTAGNOL 1991 : André CHASTAGNOL, « Initiation à l'épigraphie. II : La titulature impériale », *Vita Latina*, année 1991, 124, p. 32-37.
- CHASTEL 1974 : André CHASTEL, « L'art de la signature, I. Signature et signe » *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 8-14.
- CHASTEL 1975 : André CHASTEL, « Les Entrées de Charles Quint en Italie », dans *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de*

Charles Quint, II^e Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, 1975.

- CHASTEL 1981 : André CHASTEL, *Giorgio Vasari, Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, I, Paris 1981.
- CHASTEL 1984 : André CHASTEL, *Le Sac de Rome, 1527*, Paris, 1984.
- CHASTEL 1987 : André CHASTEL, « L'art du geste à la Renaissance », *Revue de l'Art*, année 1987, volume 75, numéro 1, p. 9-16.
- CHASTEL 1996 : André CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, préface de Jean WIRTH, Genève 1996, troisième édition corrigée.
- CHATEAU 2004 : Dominique CHATEAU, « Portrait de l'artiste en artiste » *Artiste/Artisan, Figures de l'art* 7, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- CHATEAU 2008 : Dominique CHATEAU, *Qu'est-ce qu'un artiste ?* Rennes, 2008.
- CHATENET 2008 : Monique CHATENET, « Construire l'espace au XVI^e siècle », dans *Construire l'espace au XVI^e siècle*, Actes du XIV^e colloque du Puy-en-Velay, Marie VIALON éditeur scientifique, Saint-Étienne, 2008.
- CHAYES 2017 : Evelien CHAYES, « Cercles, académies et nouveaux mécènes », dans *L'époque de la Renaissance (1400-1600), tome II, La nouvelle culture 1480-1520* », sous la direction de Eva KUSHNER, Amsterdam-Philadelphie, 2017, p. 101-109.
- CHERCHI 2017 ; Paolo CHERCHI, « L'Hermathena bocchiana nell'interpretazione di Gavino Sambigucci », dans *Archivio Storico Sardo, a cura della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna*, volume LII, Cagliari 2017, p. 305-356. Consulté en ligne en juin 2020.
<http://www.deputazionestoriapatriasardegna.it/public/files/658/default/ass-111-2017.pdf>
- CHEVALLIER 1984 : Raymond CHEVALLIER « La statue équestre du Capitole vue par les Français », *Revue belge de philologie et d'histoire*, année 1984, volume 62, numéro 1, p. 79-97.
- CHEVALLIER 1999 : Raymond CHEVALLIER, « Un panorama de l'archéologie espagnole au XVI^e siècle : note sur le *Voyage en Espagne* d'Andrea Navagero (1524-1526) », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, année 1991, volume 27, numéro 27-1, p. 139-147.
- CHIARINI 1966 : Marco CHIARINI, « Lugt Drawings in Florence », *The Burlington Magazine*, vol. 108, n^o 761 (août 1966), p. 436-439.
- CHIARINI 2000 a : Marco CHIARINI (a cura di), *Livio Mehus, Un pittore Barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Florence, 2000.
- CHIARINI 2000 b : Marco CHIARINI, « Fortuna (e sfortuna) di Livio Mehus », dans Marco CHIARINI (a cura di), *Livio Mehus, Un pittore Barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Florence, 2000, p. 10-13.

- CHIRICO 1975 : Robert F. CHIRICO, « A Note on Heemskerck's *Self-Portrait with the Colosseum* », dans *Marsyas XVIII*, 1975/1976, p. 21.
- CHIRON 2004 : Éliane CHIRON, « Bien fait, mal fait, pas fait » *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- CHOMARAT 1987 : Jacques Chomarat, « Érasme et Platon », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, année 1987, 1, p. 25-48.
- CHOMARAT 1993 : Jacques CHOMARAT, « Ange Politien », *Vita Latina*, année 1993, 132, p. 2-9.
- CHONG 1987 : Alan CHONG, « The Drawings of Cornelis Poelenburch », *Master Drawings*, vol. 25, n° 1, (printemps 1987), p. 3-62 + 85-11.
- CHRISTIAN 2002 : Kathleen Wren CHRISTIAN « The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 65 (2002), p. 132-200.
- CHRISTIAN 2003 : Kathleen Wren CHRISTIAN, « The Della Valle Sculpture Court Rediscovered », *The Burlington Magazine*, vol. 145, n° 1209, Sculpture, décembre 2003, p. 847-850.
- CHRISTIAN 2004 : Kathleen Wren CHRISTIAN « Raphael's "Philemon" and the Collecting of Antiquities in Rome », *The Burlington Magazine*, vol. 146, n° 1220, Raphael (novembre 2004), p. 760-763.
- CHRISTIAN 2012 : Kathleen Wren CHRISTIAN, « For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers : Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome », dans BARTSCH 2012 : Tatjana BARTSCH, Peter SEILER (éditeurs), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlin 2012, p. 129-156.
- CHRISTIANSEN 1993 : Keith CHRISTIANSEN, « The Case of Mantegna as Printmaker », *The Burlington Magazine*, volume 135, n° 1086, septembre 1993, p. 604-612.
- CIVIL 1999 : Pierre CIVIL, « Image et événement : de quelques illustrations du sac de Rome de 1527 » dans *Les Discours sur le sac de Rome de 1527, pouvoir et littérature*, études réunies et présentées par Augustin REDONDO, Paris 1999.
- CLARAC 1830 : Frédéric CLARAC (comte de Clarac), *Mélanges d'antiquités grecques et romaines ou observations sur plusieurs bas-reliefs antiques du musée royal du Louvre ; et réplique à la réponse de M. Félix Lajard, de l'académie royale des inscriptions, etc.* par M. le Comte de CLARAC, Paris, 1830.
- CLARAC 1841 : Frédéric CLARAC (comte de Clarac), *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques [...]* par le C^{te} F. de CLARAC, Tome II, première partie, Paris M DCCC XLI.

- CLASSEN 2009 : Albrecht CLASSEN, *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age : Historical, Mental, cultural and Social-Economic Investigations*, Berlin, 2009.
- CLEMENTS 1946 : Robert J. CLEMENTS, « The Authenticity of de Hollanda's *Dialogos em Roma* », *PMLA*, vol. 61, n° 4 (décembre 1946), p. 1018-1028.
- CLEMENTS 1954 : Robert J. CLEMENTS, « Michelangelo on Effort and Rapidity in Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, n° 3/4 (1954), p. 301-310.
- CLIFTON 1996 : James CLIFTON, « Vasari on Competition », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, n° 1 (printemps 1996), p. 23-41.
- CLOULAS 1968 : Annie CLOULAS, « Les peintures du grand retable au monastère de l'Escorial », *Mélanges de la Casa de Velásquez*, année 1968, 4, p. 173- 202.
- COARELLI 1994 : Filippo COARELLI, *Guide archéologique de Rome*, Rome 1994.
- COCKE 1972 : Richard COCKE, « Veronese and Daniele Barbaro : The Decoration of Villa Maser », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 35 (1972), p. 226-246.
- COFFIN 1991 : David R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, New Jersey, 1991.
- COJANNOT 2014 : Alexandre COJANNOT, « Du maître d'œuvre isolé à l'agence : l'architecte et ses collaborateurs en France au XVII^e siècle », dans *Perspective, La revue de l'INHA*, 2014 – 1, p. 121-128.
- COMBRONDE 1999 : Caroline COMBRONDE, « Les platoniciens de l'art à la Renaissance », *Revue philosophique de Louvain*, année 1999, 97-2, p. 268-288.
- COOPER 1991 : Richard COOPER, *Rabelais et l'Italie*, Genève, (Études Rabelaisiennes, t. XXIV – Travaux d'Humanisme et renaissance no CCXLV), 1991.
- COOPER 1993 : Richard COOPER, « Epigraphical Research in Rome in the Mid-Sixteenth Century : The Papers of Antonio Agustín and Jean Matal », dans Michael Hewson CRAWFORD (éd.), *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, Londres, 1993, p. 95-111.
- COOPER 1996 : Richard COOPER, « Le miroir du désordre, Lafréry, Du Cerceau, et le ruinisme en France sous Henri II, dans Gabriel-André PÉROUSE, *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du colloque Renaissance, Humanisme, Réforme, Nice, septembre 1993, textes réunis et présentés par Gabriel-André PÉROUSE avec la collaboration de Francis GOYET, Saint-Étienne, 1996, p. 203-219.
- COOPER 2013 : Richard COOPER, *Roman Antiquities in Renaissance France 1515-1565*, Farnham, 2013.
- COPENHAVER 2016 : Brian COPENHAVER, « Giovanni Pico della Mirandola », dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (édition automne 2016), Edward ZALTA (éd.). <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/pico-della-mirandola/>>.

- CORNELIS 2002 : Bart CORNELIS, « London Dutch Italianates », *The Burlington Magazine*, vol. 144, n° 1193, août 2002, p. 512-514.
- CORSI 2004 : Stefano CORSI, éd., *Speculum Romanae Magnificentiae, Roma nell'incisione del Cinquecento*, Florence 2004.
- COSTA 2009 : Sandra COSTA, Michel TARPIN et Guy TOSATO (sous la direction de), *L'Appel de l'Italie. Les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne. Les Français et les Flamands en Italie*, Grenoble, 2009.
- COSTES 1923 René COSTES, « Antonio de Guevara, Sa vie », *Bulletin Hispanique*, année 1923, 25-4, p. 305-360.
- COURTRIGHT 2000 : Nicola COURTRIGHT, « Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter Reformation : Landscapes *all'antica* in the Vatican Tower of the Winds », dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 126-142.
- CREST 2002 : Sabine du CREST, « Le Grand tour ou le mythe de l'Italie », *L'Œil*, n° 534, mars 2002.
- CREȚIU 2006 : Anda-Elena CREȚIU, « Dosso Dossi 'Jupiter, Mercury, and Virtue' – A Sample of Genre Analysis (of a Text by Andrée HAYUM), III », *Linguistic and Philosophical Investigations, New Series*, vol. 5, n° 2, 2006, p. 161-170.
- CROS 2000 : Philippe CROS, *L'Avenir à reculons : l'influence de l'Antiquité sur l'art*, Paris, 2000.
- CROSATO LARCHER 2008 : Luciana CROSATO LARCHER, « Villa Godi a Lonedo » dans Vincenzo MANCINI, Giuseppe PAVANELLO (éd.), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venice, 2008.
- CROUZET 2003 : Marion CROUZET et Marta CANALS (éd.), *Dessins de la Renaissance, Collection de la Bibliothèque nationale de France*, Paris-Barcelone, 2003.
- CUNIN 2001 : Muriel CUNIN, « Reliques of that Barbarous Age : Nouveauté et architecture à l'époque élisabéthaine » dans *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, textes réunis et présentés par François LAROQUE et Franck LESSAY, Paris, 2001, p. 99-120.
- DACOS 1964 : Nicole DACOS, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1964.
- DACOS 1980 : Nicole DACOS, « Les Peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fascicule L, 1980, p 163- 186.
- DACOS 1985 : Nicole DACOS, « Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988 (juillet 1985) p. 427+433- 438.
- DACOS 1995 : Nicole DACOS, « Pour voir et apprendre », dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome*

- à la Renaissance, Catalogue de l'exposition présentée à Bruxelles, Palais des beaux-arts, 24 février-21 mai 1995 ; Rome, Palazzo delle Esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995, Bruxelles-Gand, 1995, p. 14-31.
- DACOS 1996a : Nicole DACOS, « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome », *Gazette des Beaux-Arts* 138 (1996), mei-juni, p. 199-212.
- DACOS 1996b : Nicole DACOS, « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles », *Gazette des Beaux-Arts* 138 (1996), juillet-août, p. 21-36.
- DACOS 1998 : Nicole DACOS, « Perin del Vaga et trois peintres de Bruxelles au palais Della Valle », dans *Prospettiva* n° 91/92, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro* : volume 1 (juillet-octobre 1998), p. 159-170.
- DACOS 2004 : Nicole DACOS, "Roma quanta fuit" *ou l'invention du paysage de ruines*, Paris, 2004.
- DACOS 2005a : Nicole DACOS, Cécile DULIÈRE, (sous la direction de), *Italia Belgica*, La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie, De Nationale Stichting Prinses Marie-José en de artistieke betrekkingen tussen België en Italië 1930-2005, 75^e anniversaire - 75^e verjaardag, Bruxelles-Rome 2005.
- DACOS 2005b : Nicole DACOS, « Pour Léonard Thiry, pour les Romanistes. Une question de méthode », dans Nicole DACOS, Cécile DULIÈRE, (sous la direction de), *Italia Belgica*, La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie, De Nationale Stichting Prinses Marie-José en de artistieke betrekkingen tussen België en Italië 1930-2005, 75^e anniversaire - 75^e verjaardag, Bruxelles-Rome 2005, p. 111-135.
- DACOS n. d. : Nicole DACOS, « De " *Tempus edax rerum* " à " *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*". Hermannus Posthumus, l'Entrée à Rome de Charles Quint et Latino Giovenale Manetti », Communication à Paris-Sorbonne, non datée, non paginée, consulté en avril 2016.
http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Posthumus_reduit.pdf
- DALMIÈRES 1846 : Pierre-Simon DALMIÈRES, *Itinéraire du voyageur catholique à Rome, en passant par Gênes, Pise, Florence, Assise et Lorette [...]* par M. Dalmières, curé du Pont Saint-Esprit [...]. Tome premier, Paris, 1846.
- D'AMICO 1996 : Juan Carlos D'AMICO, « Arts, lettres et pouvoir : correspondance du cardinal de Granvelle avec les écrivains, les artistes et les imprimeurs italiens », dans Jacqueline BRUNET et Gennaro TOSCANO (sous la direction de), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle : le mécénat d'une famille*. Actes du Colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 2-4 octobre 1992, Besançon, 1996, p. 191-226.
- D'AMICO 1999 : Juan Carlos D'AMICO, « Charles Quint et le sac de Rome : personnification d'un tyran impie ou Dernier Empereur ? » dans *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527, pouvoir et littérature*, études réunies et présentées par Augustin REDONDO, Paris 1999.

- DAMM 2013 : Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden-Boston, 2013.
- D'ANCONA 1966 : Paolo D'ANCONA, Anelia PINNA, Ida CARDELLINI, *Michel-Ange : Architecte, peintre, sculpteur. Avec la Vie de Michel-Ange par Ascanio Condivi*. La traduction française est de Nicole DARCY et Pierre ARCELIN, Paris, 1966.
- DANELONI 2014 : Alessandro DANELONI (éd.), *Bartolomeo Fonzio, Letters to Friends*, traduit par Martin DAVIES, Cambridge (Mass.), Londres, 2014.
- DANZI 2005 : Massimo DANZI, *La Biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, 2005
- DARWIN 1872 : Charles DARWIN, « Chapitre 9 : Reflection, Meditation, Ill-temper, Sulkiness, Determination » dans *The Expression of the Emotions in Man and, Animals*, New York, 1872, p. 220-236.
- DAVIES 1911 : Hugh WM DAVIES, *Bernhard von Breydenbach and his journey to the Holy Land 1483-4, A Bibliography*, Londres, 1911.
- DAVIS 2009 : Charles DAVIS, « Battista Pittoni und Lodovico Dolce : *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri de Battista Pittoni pittore Vicentino. Con alcune stranze, sonetti di Lodovico Dolce* (Venise, 1602). Battista Pittoni and Hieronymus Cock. Hieronymus Cock and Hans Vredeman de Vries : Literature », *Fontes, Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750*, p. 21-51.
<http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/volltexte/2009/713/>
Consulté le 21 novembre 2017
- DEAKIN 1855 : Richard DEAKIN (1809 – 1873) *Flora of the Colosseum of Rome*, Londres, 1855.
- DE BONI 1840 : Filippo DE BONI, *Biografia degli artisti*, volume unico, Venise, M DCCC XL.
- DECHAUX 1995 : Carine DECHAUX, Philippe ROBERTS-JONES, *Dictionnaire des Peintres belges du XIVe siècle à nos jours, depuis les maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, 1995.
- DE JONGE 2000 : Krista DE JONGE et Gustaaf JANSSENS (éd.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas, Liber doctori Mauricio van Durme dedicatus*, Louvain, 2000.
- DE JONGE 2013 : Krista DE JONGE, « L'Antiquité de Hieronymus Cock, Archéologie et architecture, entre Italie et Pays-Bas », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles 2013, p. 42-51.
- DE LA CHÂTRE 1844 : *Histoire des papes [...] depuis Saint Pierre jusqu'à nos jours*, par Maurice De La Châtre, tome II, Paris, 1844.
- DELLA TORRE 1902 : ARNALDO DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florence, 1902.

- DELEBECQUE 1956 : Édouard DELEBECQUE, « Sur une lettre du concile d'Éphèse (431) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, année 1956, 2, p. 74-78.
- DELFT-ANVERS 1965 : André A. MOERMAN, Daniel Herman Gerard BOLTEN, Jan Ameling EMMENS, Onno ter KUILE, *De schilder in zijn wereld : van Jan van Eyck tot Van Gogh en Ensor*, Catalogue de l'exposition présentée à Delft du 19 décembre 1964 au 24 janvier 1965 et à Anvers du 6 février 1965 au 14 mars 1965, Delft, 1965.
- D'ELIA 2014 : Una Roman D'ELIA, « Grotesque Painting and Painting as Grotesque in the Renaissance », *Source : Notes in the History of Art*, vol. 33, n° 2 (hiver 2014), p. 5-12.
- DELMARCEL 1999 : Guy DELMARCEL, *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1999.
- DELMARCEL 2000 : Guy DELMARCEL, « Le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle et la tapisserie. État de la question et nouvelles données » dans *Actes du colloque Les Granvelle et les anciens Pays Bas*, Louvain, 12-14 octobre 1994, Krista DE JONGE et Gustaaf JANSSENS éditeurs, Louvain, 2000, p. 279-292.
- DELORME 1998 : Jean-Claude DELORME, Anne-Marie DUBOIS, *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, 1998.
- DENIAUX 2000 : Élisabeth DENIAUX (sous la direction de), *Rome antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000.
- DE ROSA 2005 : Agostino DE ROSA (a cura di), *Orienti e Occidenti della Rappresentazione*, Seminario Internazionale di Studi, Venise, 24-25 novembre 2005.
- DE ROSSI 1879 : Giovanni Battista DE ROSSI, *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*. Raccolte e dichiarate da Gio Battista de Rossi. Rome, 1879.
- DE RUYT 1931 : Franz DE RUYT, « L'idée du 'Bivium' et le symbole pythagoricien de la lettre Y », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, année 1931, volume 10, numéro 1, p. 137-145.
- DESTRÉE 1900 : Joseph DESTRÉE, « L'aiguière et le plat de Charles Quint conservés dans la galerie d'Apollon à Paris », dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, tome XIV^e, Bruxelles, 1900, p. 33-63.
- DESWARTE-ROSA 1985 : Sylvie DESWARTE-ROSA, « Antiquité et nouveaux mondes. À propos de Francisco de Holanda », *Revue de l'art*, 68, 1985, p. 55-72.
- DESWARTE 1987 : Sylvie DESWARTE, « Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle », dans *La condition sociale de l'artiste XVI^e-XX^e siècles*, Actes du Colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985 ; textes réunis par Jérôme de LA GORCE, Françoise LEVAILLANT et Alain MÉROT, Saint-Étienne, 1987, p. 13-28.

- DESWARTE 1990 : Sylvie DESWARTE, « "Rome déchue". Décomposition d'une image de Francisco de Holanda », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, année 1990, 71, p. 97-181.
- DE VECCHI 2002 : Pierluigi DE VECCHI, *Raphaël*, traduit de l'italien par Odile MÉNÉGAUX et Paul ALEXANDRE, Paris, 2002.
- DE VESME 1971 : Alexandre DE VESME, *Stefano della Bella : Catalogue raisonné*, with Introduction and Additions by Phyllis DEARBORN MASSAR, vol. I : texte, vol. II : planches, New York, 1971.
- DE VOCHT 1959 : Henry DE VOCHT, « Stephen Pighius and his *Epistolarium*. I. Stephen Pighius and his friends », *Humanistica Lovaniensia*, vol. 15, 1959, p. 1-18.
- DIEHL 1913 : Charles DIEHL, « Sainte-Marie-Antique. Un monument de l'art chrétien du Moyen âge » (premier article), *Journal des Savants*, année 1913, 2, p. 49-56.
- DIFURIA 2008 : Arthur J. DIFURIA, *Heemskerck's Rome : Antiquity, Memory, and the Berlin Sketchbooks*, by Arthur J. DiFuria, A dissertation submitted to the Faculty of the University of Delaware in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Art History, 2008.
- DIFURIA 2009 : Arthur J. DIFURIA, « Remembering the Eternal in 1553 : Maerten van Heemskerck's Self-portrait before the Colosseum », dans *Netherlands Yearbook for History of Art*, 2009-2010, volume 59, p. 91-108.
- DIJON 1989 : *Hugues Sambin, vers 1520-1601*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Dijon du 24 juin au 11 septembre 1989, catalogue par Claudie BARRAL et al., Dijon, 1989.
- DINARD 2009 : Simon-Pierre DINARD, « La collection du cardinal Antoine de Granvelle (1517-1586). L'inventaire du palais Granvelle de 1607 », dans Frédérique LEMERLE, Yves PAUWELS et Gennaro TOSCANO (dir.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq, 2009, p. 157-168.
<http://hleno.revues.org/229>, consulté le 30 août 2017.
- DINSMOOR 1942 : William Bell DINSMOOR, « The Literary Remains of Sebastiano Serlio », *The Art Bulletin*, vol. 24, n° 1 (Mars 1942), p. 55-91.
- DIXON HUNT 2008a : John DIXON HUNT (éd.), *The Fran and Ray Stark Collection of 20th-Century Sculpture at the J. Paul Getty Museum*, with contributions by Christopher BEDFORD, Penelope CURTIS and John DIXON HUNT, Los Angeles 2008.
- DIXON HUNT 2008b : John DIXON HUNT, « Sculpture Gardens and Sculpture in Gardens » dans John DIXON HUNT (éd.), *The Fran and Ray Stark Collection of 20th-Century Sculpture at the J. Paul Getty Museum*, with contributions by Christopher BEDFORD, Penelope CURTIS and John DIXON HUNT, Los Angeles 2008, p. 14-29.

- DROGUET 2013 : Vincent DROGUET, Thierry CRÉPIN-LEBLOND, « Introduction » dans Fontainebleau 2013, *Le Roi et l'artiste : François Ier et Rosso Fiorentino*, Château de Fontainebleau, 23mars-24 juin 2013. Auteurs du catalogue, Muriel BARBIER, Magali BÉLIME-DROGUET, Bertrand BERGHAUER et al., Paris, 2013.
- DUBIN 2008 : Nina L. DUBIN, « Anti-Edifice : Jean Barbault's Rome Moderne », dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 84-93.
- DU BORD 2007 : Claude-Henry DU BORD, *La Philosophie*, Paris, 2007.
- DUCHESNE 1886 : Louis DUCHESNE, « Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge (I). *Templum Romae, Templum Romuli* », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1886, 6, p. 25-37.
- DUCHESNE 1897 : Louis DUCHESNE, « S. Maria Antiqua. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge, VIII », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1897, volume 17, p. 13-37.
- DUCHESNE 1973 : Louis DUCHESNE, « Naumachie, Obélisque, Térébinthe », *Publications de l'École Française de Rome*, année 1973, 13, p. 315-328. Fait partie d'un numéro thématique : *Scripta Minora*. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique.
- DÜCKERS 1994 : Alexander DÜCKERS (éd.), *Das Berliner Kupferstichkabinett, Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994.
- DU COLOMBIER 1950 : Pierre DU COLOMBIER, « Essai sur les personnages dans l'œuvre de Claude Poussin », *Bulletin de la Société Poussin*, troisième cahier, mai 1950, *Chefs d'œuvre perdus et retrouvés*, Paris, 1950, p. 41-63.
- DUCOURANT 1989 : Bernard DUCOURANT, *L'Art du dessin enseigné par les maîtres, de Dürer à Picasso*, Paris 1989.
- DUNBAR 1992 : Burton L. DUNBAR III, « A Rediscovered Sixteenth Century Drawing of the Vatican with Constructions for the Entry of Charles V into Rome », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n° 2 (été 1992), p. 195-204.
- DUPOUEY 2008 : Paul DUPOUEY, *Le temps chez Patinir, le paradoxe du paysage classique*. Thèse de doctorat. Histoire. Université Nancy II, 2008. <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00467565>. Consulté en janvier 2018.
- DUPUY 2011 : Marie DUPUY et Mathilde GRODET, « Grivoiserie, pornographie, scatologie », *Questes, Groupe de jeunes chercheurs médiévistes*, n° 21, juin 2011, p. 10-34.
- EHRLE 1908 : Franz EHRLE, *Roma prima di Sisto V ; la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577 riprodotta dell' esemplare esistente nel Museo britannico*, Rome, 1908.
- EICHBERGER 2016 : Dagmar EICHBERGER, « Framing Warfare and Destruction in Sixteenth-Century Netherlandish Prints : The *Clades Iudaeae Gentis* Series by Maarten van Heemskerck » dans *Disaster, Death and the Emotions in the*

- Shadow of the Apocalypse, 1400-1700*, Jennifer SPINKS, Charles ZIKA (éd.), Londres, 2016.
- EICHLER 2007 : Anja EICHLER, *Albrecht Dürer 1471-1528*, Cologne, 2007.
- ELEN 2014 : Albert J. ELEN, « Collecting early Netherlandish drawings in Rotterdam », dans Yvonne BLEYERVELD, Albert J. ELEN, Judith NIESSEN, *Bosch to Bloemaert, Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam*, Rotterdam, 2014, p. 13- 26.
- ELIADE 1952 : Mircea ELIADE, *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952.
- EL-WAKIL 2005 : Leïla EL-WAKIL, « Antique versus moderne au début du XVI^e siècle à Rome : la lettre à Léon X » dans L. EL-WAKIL, S. PALLINI, L. UMSTÄTTER-MAMEDOVA, *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, 2005, p. 47-58.
- ENENKEL 1998a : Karl ENENKEL, Betsy de JONG-CRANE et Peter LIEBREGTS (éd.), *Modelling the Individual, Biography and Portrait in the Renaissance, with a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1998.
- ENENKEL 1988b : Karl ENENKEL, « Modelling the Humanist : Petrarch's *Letter to Posterity* and Boccaccio's Biography of the Poet Laureate », dans Karl ENENKEL, Betsy de JONG-CRANE et Peter LIEBREGTS (éd.), *Modelling the Individual, Biography and Portrait in the Renaissance, with a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1998, p. 11-49.
- ERMATINGER 2007 : James W. ERMATINGER, *Daily Life of Christians in Ancient Rome*, Westport (Connecticut), 2007.
- ESTIENNE 2003 : Sylvia ESTIENNE, « D'une chapelle dédiée à Hercule à l'*Hercules Cubans* des Régionnaires, le problème de recoupement des sources », dans Olivier DE CAZENOVE et John SCHEID (dir.), *Sanctuaires et sources. Les sources documentaires et leurs limites dans la description des lieux de culte*, Naples, 2003, p. 55-67.
- ETTLINGER 1952 : Leopold David ETTLINGER, « A Fifteenth-Century View of Florence », *The Burlington Magazine*, vol. 94, n° 591 (juin 1952), p. 160+162-167.
- EWALD 1974 : Gerhard EWALD, « Livio Mehus's "Genius of Sculpture" », *The Burlington Magazine*, vol. 116, n° 856 (juillet 1974), p. 392-393.
- FABRE 1889 : Paul FABRE, *Le polyptique du chanoine Benoît : étude sur un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai*, tome I, mémoire n° 3, Lille, 1889.
- FABRE 1890 : *Le Liber consumm de l'église romaine*, publié avec une préface et un commentaire par Paul FABRE, deuxième fascicule, p. 145-288, Paris, 1890.
- FABRIZIO-COSTA 2005 : Silvia FABRIZIO-COSTA (éd.), *Entre trace(s) et signe(s) : Quelques approches herméneutiques de la ruine*, Actes de la journée d'études

organisée le 14 mai 2004, à Caen par le LEIA (Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines), Berne, 2005.

- FAGIOLO DELL'ARCO 1996 : Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Jean Lemaire, pittore "antiquario"*, Rome 1996.
- FAGNART 2017 : Laure FAGNART, Isabelle LECOCQ, sous la direction scientifique de, *Arts et artistes du Nord à la cour de François I^{er}*, Paris, 2017.
- FALGUIÈRES 1988 : Patricia FALGUIÈRES, « La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle », dans *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986), *Publications de l'École Française de Rome*, année 1988, vol. 106, numéro 1, p. 215-333.
- FALGUIÈRES 2004 : Patricia FALGUIÈRES, *Le Maniérisme, une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, 2004.
- FANELLI 2013 : Giovanni FANELLI, « Tivoli. Le cascade », 2013, http://www.historyphotography.org/doc/TIVOLI_FANELLI.pdf
Consulté le 12 mars 2016.
- FAPPANI 2016 : *Enciclopedia Bresciana* di Antonio FAPPANI, volume 1, lettre B (Bagnadore o Bagnatori Pier Maria), p. 77, mai 2016. Consulté en ligne en mai 2019, <http://www.enciclopediabresciana.it>
- FARINA 2016 : Arianna FARINA, « *La città più ornata di tutto il mondo* ». *Facciate decorate a Roma fra XV e XVI secolo*, tesi di Dottorato di Arianna FARINA, Università Ca'Foscari Venezia, Scuola Dottorale di Ateneo, Dottorato di ricerca interateneo in Storia delle Arti, 2016. Consulté le 07 août 2019.
- FARINELLA 2004 : Vincenzo FARINELLA, *Raphaël*, Milan, 2004.
- FARNDILL 2015 : Arthur FARNDILL (éd.), *The letters of Marsilio Ficino*. Translated from the Latin by members of the Language Department of the School of Economic Science, London. Volume 10 being a translation of Liber XI, Londres 2015.
- FAROULT 2016 : Guillaume FAROULT (sous la direction de) et Catherine VOIRIOT (avec la collaboration de), *Hubert Robert 1733-1808. Un peintre visionnaire*, Paris, 2016.
- FAVIER 1965 : Jean FAVIER, « Une ferme pendant trois siècles : l'alun de Rome (compte-rendu), Jean DELUMEAU, *L'alun de Rome, XV^e-XIX^e siècle* », *Journal des Savants*, année 1965, 3, p. 590-597.
- FAVIER 2006 : Jean FAVIER, *Les Papes d'Avignon*, Paris, 2006.
- FÉRAL 2013 : Josette FÉRAL, « De la performance à la performativité », *Communications*, année 2013, 92, p. 205-218.
- FERMOR 1998 : Sharon FERMOR and Alan DERBYSHIRE, « The Raphael Tapestry Cartoons Re-Examined », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1141 (Avril 1998), p. 236-250.

- FERRIGNO 2013 : Amélie FERRIGNO, « Agostino Chigi et le mythe de Psyché », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013, p. 221-238, mis en ligne le 25 juin 2014, consulté le 25 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4114> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.4114
- FÉTIS 1857 : Édouard FÉTIS, *Les Artistes belges à l'étranger, études biographiques, historiques et critiques*, vol. I, Bruxelles 1857.
- FIGEAC 2011 a : Michel FIGEAC et alii, *Le Prince et les arts en France et en Italie, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2011.
- FIGEAC 2011 b : Michel FIGEAC, « Le roi et les arts au temps de la monarchie absolue », dans Michel FIGEAC et alii, *Le Prince et les arts en France et en Italie, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2011, p. 127-208.
- FILLIPI 2004 : Elena FILLIPI, « "Certe belle anticagli da presso e da lontano ...". La presenza neerlandese nella collezione di Rodolfo Pio », dans Manuela ROSSI (éd.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati : atti del Seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002*, Carpi, 2004, p. 122-135.
- FIORINZA 2008 : Giancarlo FIORINZA, *Dosso Dossi, Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, University Park, Pennsylvania, 2008.
- FISCHER PACE 1997 : Ursula Verena FISCHER PACE (a cura di), *Disegni del seicento romano*, Florence, 1997.
- FLORENCE 2001 : *Nel segno di Masaccio, L'invenzione della prospettiva*, Catalogo della mostra, Galleria degli Uffizi, 16 octobre 2001-20 janvier 2002, Ministero per i beni e le attività Culturali, Comitato nazionale per le celebrazioni del VI centenario della nascita di Masaccio, a cura di Filippo CAMEROTA, Florence, 2001.
- FLORENCE-CHICAGO-DETROIT 2002 : *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, Essays by Cristina ACIDINI LUCHINAT et al. Catalogue de l'exposition présentée à Florence, Palazzo Strozzi, 6 juin 2002-29 septembre 2002 ; Chicago, The Art Institute, 9 novembre 2002-2 février 2003 ; Detroit, The Detroit Institute of Art, 16 mars 2003-8 juin 2003. New Haven-Londres-Detroit 2002.
- FOASSO 2017 : Cyrille FOASSO, « Un instrument pour dessiner sur nature : la *camera lucida* (chambre claire) », dans PARIS 2017, p. 28-31.
- FOLIN 2015 : Marco FOLIN et Monica PRETI, « Les désastres du peuple juif de Maarten van Heemskerck : une œuvre polysémique », dans Marco FOLIN, Monica PRETI (sous la direction de), *Les Villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Paris, 2015, p. 20-84.
- FONTAINEBLEAU 2013 : *Le Roi et l'artiste : François I^{er} et Rosso Fiorentino*, Château de Fontainebleau, 23mars-24 juin 2013. Auteurs du catalogue, Muriel BARBIER, Magali BÉLIME-DROGUET, Bertrand BERGHAUER et al., Paris, 2013.

- FORERO-MENDOZA 2002 : Sabine FORERO-MENDOZA, *Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, 2002.
- FORERO MENDOZA 2015 : Sabine FORERO MENDOZA, « Le sac de Rome de 1527 : l'élaboration d'une rhétorique justificative par les mots et les images » dans Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 198-209.
- FORTINI BROWN 1996 : Patricia FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity*, Yale, 1996.
- FOSSIER 2003 : François FOSSIER (textes réunis et présentés par), *Delineavit et Sculpsit, Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI^e au XX^e siècle*, Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot, Lyon, 2003.
- FOULQUIER 2008 : Laura FOULQUIER, « Le remploi de l'Antiquité dans le Moyen Âge Chrétien : souvenir ou mythe ? » dans *Réécritures anciennes et modernes des mythes anciens* dirigé par Peter SCHNYDER, Paris, 2008.
- FRANCO 2015 : Floriane FRANCO, *Octo Mundi Miracula : la série des Huit Merveilles du monde antique, imaginée par Maerten van Heemskerck, 1570-1572*. Master recherche « Culture, Art & Société », Spécialité Arts : Histoire, Théories, Pratiques. Mémoire de deuxième année. Université de Pau et des Pays de l'Adour. Art et histoire de l'art. 2015. <dumas-01414497> (Consulté le 20 juillet 2017).
- FRANÇON 1955 : Marcel FRANÇON, « Francesco Colonna's "Poliphili Hypnerotomachia" and Rabelais », *The Modern Language Review*, vol. 50, n° 1, janvier, 1955, p. 52-55.
- FRANZONI 2004 : Claudio FRANZONI, « Quindici anni di una collezione », dans Manuela ROSSI (éd.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati : atti del Seminario internazionale di studi, Carpi 22 e 23 novembre 2002*, Carpi, 2004, p. 61-84.
- FRANZONI 2013 : Claudio FRANZONI, « Il braccio della morte, le Pathosformel del dolore Una lettura di : Maria Luisa CATONI, Carlo GINSBURG, Luca GIULIANI, Salvatore SETTIS, *Tre figure Achille, Meleagro, Cristo*, Milan, 2013 » *Engramma*, 109, septembre 2013, p. 101-107. Consulté en ligne le 27 janvier 2020. http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1429
- FREIJEIRO 1977 : Antonio Blanco FREIJEIRO, « Epigrafía en torno al acueducto de Segovia » dans *Segovia y la arqueología romana*, Barcelone, Universitat de Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1977, p. 131-146.
- FRESSOLA 2018 : Anna FRESSOLA, « La danza delle Pathosformeln », *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale*, 157, juillet-août 2018, p. 45-72. Consulté en ligne le 27 janvier 2020. http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462
- FREYBURGER-GALLAND 2009 : Marie-Laure FREYBURGER-GALLAND, « *Le sacrifice d'Iphigénie : métamorphose d'un mythe* », FEC – Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve), numéro 18, juillet-décembre 2009, folia_electronica@fltr.ucl.ac.be, consulté le 2 mars 2016.

- FROMENTIN 1876 : Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande*, Huitième édition, Paris, 1876.
- FROMMEL 1995a : Christoph Luitpol FROMMEL, « La naissance du dessin architectural », dans VENISE-WASHINGTON-PARIS- BERLIN 1994-1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI, Paris, 1995.
- FROMMEL 1995b : Christoph Luitpol FROMMEL, « Habiter à l'antique », dans VENISE-WASHINGTON-PARIS- BERLIN 1994-1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI, Paris, 1995.
- FROMMEL 2010 : Sabine FROMMEL, « Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio : une rencontre décisive », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p. 123-139.
- FUHRING 2010a : Peter FUHRING, « L'œuvre gravé », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p 35-58.
- FUHRING 2010b : Peter FUHRING, « Du Cerceau dessinateur », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p. 59-71.
- FUHRING 2010c : Peter FUHRING, « Du Cerceau et Fontainebleau », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p. 110-121.
- FUHRING 2013 : Peter FUHRING, « Hieronymus Cock et l'impact de ses séries d'estampes d'ornement et d'architecture », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles 2013.
- FURLOTTI 2012 : Barbara FURLOTTI, « Unexpected Shifts. Thieves as Mobilizers of Art and Luxury Goods in Early Modern Italy », dans GROSSMANN 2012 : Georg Ulrich GROSSMANN, Petra KRUTISH (éd.), *The Challenge of the Object : 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, Nuremberg, 15-20 Juillet 2012, cinq volumes, Nuremberg, 2012- 2013, p. 673-676.
- FURNO 2000 : Martine FURNO, « Imaginary Architecture and Antiquity : The Fountain of Venus in Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* », dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 70- 82.
- FURNO 2003 : Martine FURNO, *Une « Fantaisie » sur l'antique, Le goût pour l'épigraphie funéraire dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, Genève, 2003.
- FURTWÄNGLER 1895 : Adolphe FURTWÄNGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture : a Series of Essays on the History of Art*, Eugénie SELLERS (éd.), Londres, 1895.

- GABAUDAN 1998 : Paulette GABAUDAN, *El mito imperial : programa iconográfico de la Universidad de Salamanca*, Junta de Castilla y Leon, 1998.
- GABRIELE 2015 : Mino GABRIELE, « La tempérante salamandre, aux origines de la devise de François I^{er} », traduit de l'italien par Jean-Maurice TEURLAY, dans *François I^{er} : pouvoir et image*, Bruno PETEY-GIRARD, Magali VÈNE (dir.), Paris, 2015, p. 78-89.
- GACHARD 1881 : Louis Prosper GACHARD, *Voyages des souverains des Pays-Bas*, tome troisième, Bruxelles, 1881.
- GACHET 1884 : Émile Gachet, « Expédition de Charles Quint contre Tunis en 1535 », *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, année 1844, 8, p. 7-54.
- GADOL 1995 : Joan Kelly GADOL ; Leon Battista Alberti, *Homme universel des débuts de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre RICARD, Paris, 1995.
- GAFFIOT 1934 : Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, 1934.
- GAGGADIS-ROBIN 2012 : Vassiliki GAGGADIS-ROBIN, « Méthodes, questions et hypothèses d'interprétation concernant l'iconographie des sarcophages en Gaule Narbonnaise », dans M. GALINIER et F. BARATTE (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société : Corpus antique, approches nouvelles ?*, Perpignan, 2012, p. 203-231.
- GALANSINO 2011 : Arturo GALANSINO, « Un jeune peintre flamand ébloui par l'Italie », traduit de l'italien par Eva BENSARD, *Dossier de l'Art* n° 184, avril 2011, Jan Gossaert et le maniérisme flamand, p. 34-39.
- GALINIER 2012 : Martin GALINIER et François BARATTE (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société : Corpus antique, approches nouvelles ?* Perpignan, 2012.
- GALLEY 2005 : Nicolas GALLEY, *De l'original à l'excentrique : l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes*, Hauterive, 2005.
Thèse de Doctorat, Université de Fribourg, Suisse.
- GALLUCCI 2010 : Gloria GALLUCCI, « An Important New Sheet of Studies by Paolo Veronese from the Late 1550s », *Master Drawings*, vol. 48, n° 3 (automne 2010), p. 327-340.
- GAMBINO LONGO 2007 : Susanna GAMBINO LONGO, « La complainte de la Noble Dame : mises en scène de la décadence de Rome au XVI^e siècle », *Camenae* n°2 – juin 2007, p. 1-11. Revue en ligne consultée le 12 juillet 2019, lettres.sorbonne-universite.fr/article/camenae-no-2-juin-2007.
- GAND 2006 : *Painting in Haarlem 1500-1850*. The Collection of the Frans Hals Museum. Neeltje KÖLHER (éd.), Pieter BIESBOER, Hans BLOEMSMA, Marius VAN DAM et al. (auteurs), traduit par Jennifer KILIAN et Katy KIST, Gand, 2006.
- GANDILLAC 1991 : Maurice GANDILLAC, « La renaissance du platonisme selon Marsile Ficin », Actes du premier colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-

Mer, du 27 au 30 septembre 1990, *Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1991, n° 1, p. 83-89.

- GARAMBOIS-VASQUEZ 2013 : Florence GARAMBOIS-VASQUEZ, « *Spirantia signa* ou les enjeux de la représentation : À propos d'une épigramme d'Ausone (EP. 12) », dans *Eruditio Antiqua* 5 (2013), p. 137-146.
- GARCIA 2004 : Pierre GARCIA, « Artistes, Artisans, les choses des formes et les formes des choses » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art* 7, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- GARCÍA GARCÍA 2006 : *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países bajos*, Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, Madrid, 2006.
- GARCIA Y GARCIA 2012 : Laurentino GARCIA Y GARCIA, *Nova Bibliotheca Pompeiana Project. Repertorium bibliographicum pompeianum*, Arbor Sapientiae, Rome, 2012.
- GARMS 1995 : Jörg GARMS, *Vedute di Roma*, tomes I et II, Naples 1995.
- GARRARD 1980 : Mary D. GARRARD, « Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting », *The Art Bulletin*, vol. 62, n° 1 (mars 1980), p. 97-112.
- GASBARRI 2007 : Paolo GASBARRI, « La Stanza dell'Aurora nel Palazzo Farnese di Caprarola. Un case di decorazione alchemio-ermetica », *Biblioteca e società*, rivista del Consorzio per la Gestione delle Biblioteche Comunale degli Ardenti e Provinciale Anselmo Anselmi di Viterbo, 26. 2007, 1/2, p. 43-50.
- GASNAULT 2011 : Hélène GASNAULT, *Léonard Thyri (ca 1500-ca 1550) dans l'ombre de Rosso*. Thèse de l'École nationale des chartes, soutenue en 2011, non publiée.
- GASNAULT 2012 : Hélène GASNAULT, « "Léonard Tyri de Belges peintre excellent", entre imitation et création (c. 1500-c. 1550) », *Les Cahiers de l'Histoire de l'Art* 10 (2012), p. 12-20.
- GASPARONI 1867 : Benvenuto GASPARONI, « Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma », *Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere*, raccolti per cura di Benvenuto GASPARONI, Roma 1867 (quaderno I, gennaio 1867, p. 1-4).
- GATHERCOLE 1954 : Patricia M. GATHERCOLE, « Laurent de Premierfait : The Translator of Boccaccio's *De casibus virorum illustium* », *The French Review*, vol. 27, n° 4 (février 1954), p. 245-252.
- GATHERCOLE 1965 : Patricia M. GATHERCOLE, « Illuminations on the French Manuscripts of Boccaccio's *De claris mulieribus* », *Italica*, vol. 42, n° 3, sept. 1965, p. 213-217.
- GAUTHIER 1902 : Jules GAUTHIER, « Le cardinal de Granvelle et les artistes de son temps par M. Jules Gauthier » dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 7^e série, vol. 6 (1901), Besançon 1902, p. 305-351.

- GEFFROY 1890 : Matthieu-Auguste GEFROY, « L'Album de Pierre Jacques, de Reims, Dessins inédits d'après les marbres antiques conservés à Rome au XVI^e siècle », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, année 1890, volume 10, numéro 1, p. 150-215.
- GENET 2015 : Jean-Philippe GENET (éd.), *La vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*. Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 en collaboration avec l'École Française de Rome, Paris-Rome, 2015.
- GENGLER 1999 : Olivier GENGLER, « Les traductions françaises de Pausanias », *Les Études Classiques*, volume 67, n° 1, 1999, p. 63-70.
- GENOVESE 2015 : Anna Lisa GENOVESE, *La tomba del divino Raffaello*, Rome, 2015.
- GENOVESE 2016 : Anna Lisa GENOVESE, « Il simbolismo della Diana Efesina in un'antica medaglia dedicata a Raffaello », dans *Accademia Raffaello Atti e Studi*, 2016 1/2, p. 33-46.
- GENTILE 2014 : Sebastiano GENTILE, « Pico della Mirandola, Giovanni » dans *Enciclopedia machiavelliana* (2014). Consulté le 21 février 2020. http://www.treccani.it/enciclopedia/pico-della-mirandola-giovanni_%28Enciclopedia-machiavelliana%29/.
- GEORGEL 1987 : Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La Peinture dans la peinture*, Paris, 1987.
- GÉRARD POWELL 1988 : Véronique GÉRARD POWELL « Vasari et l'Espagne, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue de l'Art*, année 1988, volume 80, p. 72-74.
- GERARDS-NELISSEN 1983 : Inemie GERARDS-NELISSEN, « Federigo Zuccaro and the "Lament of Painting" », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 13, n° 1, 1983, p. 44-53.
- GERE 1966a : John Arthur GERE, « Two of Taddeo Zuccaro's Last Commissions, Completed by Federico Zuccaro, I : The Pucci Chapel in S. Trinità dei Monti », *The Burlington Magazine*, vol. 108, n° 759 (juin 1966), p. 284 + 286-293.
- GERE 1966b : John Arthur Gere, « Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro : A Note on an Early Work by Muziano », *The Burlington Magazine*, vol. 108, n° 761 (août 1966), p. 396 + 417-419.
- GERE 1970 : John Arthur GERE, « The Lawrence-Philipps-Rosenbach "Zuccaro Album" », *Master Drawings*, vol. 8, n° 2 (été 1970), p. 123-140 + 173-199.
- GERE 1983 : John Arthur GERE, Philip POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Artists Working in Rome, c. 1550 to c. 1640*, Londres, 1983.
- GERLINI 1949 : Elsa GERLINI, *La Villa Farnesina in Roma*, Rome, 1949.
- GERSZI 1992 : Teréz GERSZI, « The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput », *Master Drawings*, vol. 30, n° 4 (Hiver 1992), p. 367-395.

- GHERMANI 2014 : Naïma GHERMANI, « Ancestralités princières, ancestralités patriciennes », dans *L'opération généalogique. Cultures et pratiques européennes, XV^e-XVIII^e siècle*, Rennes, 2014, p. 165-190.
- GIANSANTE 2016 : Massimo GIANSANTE, « Raimondi Marcantonio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 86, Rome, 2016, p. 230-234.
- GIARDA 1976 : C. GIARDA, E. H. GOMBRICH, M. SCHAPIRO, traduits par D. ARASSE et G. BRUNEL, *Symboles de la Renaissance*, Paris, 1976.
- GIARDINA 2000 : Andrea GIARDINA, André VAUCHEZ, *Rome l'idée et le mythe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2000.
- GIBSON 1981 : Walter S. GIBSON, « Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel », *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 3 (septembre 1981), p. 426-446.
- GILBERT 1949 : Felix GILBERT, « Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari : A Study on the Origin of Modern Political Thought », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, volume 12 (1949), p. 101-131.
- GILBERT 1952 : Creighton GILBERT « On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures », *The Art Bulletin*, 34 : 3, 1952, p. 202-216.
- GILLET 1984 : Annie GILLET, « XVII^e siècle » dans *Les Peintres et l'architecture antique, Œuvres des Musées de Tours (XV^e-XIX^e siècles), Œuvres de collections privées (XX^e siècle)*, Tours, 1984, p. 25-27.
- GINZBURG 2011 : Silvia GINZBURG, « Les Paysages de Nicolas Poussin et de Gaspard Dughet dans la première moitié du XVII^e siècle » dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 55-65.
- GIRARD 2015 : Thibault GIRARD, *L'Oblique dans le monde grec, Concept et imagerie*, Oxford, 2015.
- GIROTTI 2016 : Carlo Alberto GIROTTI, *(Ré)écrire les vies dans l'atelier typographique. Quelques questions bibliographiques dans l'édition giuntina des Vite (1568) de Giorgio Vasari. Les livres des Giunta : de Venise et Florence à la Normandie*, avril 2016, Caen, France. 2017, <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/4052>>. <hal-01531221>
- GIROUX 1980 : Henry GIROUX, « Essai sur la vie et l'œuvre dijonnais d'Hugues Sambin » dans *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, tome XXXII, 1980-1981, p. 361-413.
- GLOTON 1961 : Jean-Jacques GLOTON, « Les obélisques romains de la Renaissance au néoclassicisme », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, année 1961, vol. 73, n° 73, p. 437-469.
- GLOTON 1962 : Jean-Jacques GLOTON, « Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVI^e siècle. Les monuments antiques », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1962, 74-2, p. 705-758.
- GODART 2006 : Louis GODART, « Le palais du Quirinal dans l'histoire », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, année 2006, 85, p. 73-118.
- GOETHE 1855 : Johann Wolfgang von GOETHE, *Mémoires de Goethe*, traduction par Aloyse Christine de CARLOWITZ (baronne de), Paris, 1855.

- GOETHE 1862 : Johann Wolfgang VON GOETHE, *Voyages en Suisse et en Italie*, traduction nouvelle par Jacques PORCHAT, Paris, 1862.
- GOLVIN 1990 : Jean-Claude GOLVIN, « Origine, fonction et forme de l'amphithéâtre romain », dans *Spectacula – I, Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du colloque tenu à Toulouse et Lattes les 26,27, 28, et 29 mai 1987, Lattes, 1990.
- GOMBRICH 1991 : Ernst Hans GOMBRICH, « Archaeologists or Pharisees ? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 54, 1991, p. 253-256.
- GORDON 1975 : Donald James GORDON, *The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D. J. Gordon*, Collected and Edited by Stephen ORGEL, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1975.
- GÖTTLER 2014 : Christine GÖTTLER, « Wit in Painting, Color in Words : Gilli Mostaert's Depictions of Fires », dans Christine GÖTTLER, Bart RAMAKERS, Joanna WOODALL (éd.), Leyde, 2014, p. 214-247.
- GOUHIER 2000 : Pierre GOUHIER, « Le plan de Rome des Très Riches Heures du duc de Berry », dans *Rome Antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000, p. 19-37.
- GOVIGNON, 2001 : Brigitte GOVIGNON, *L'ABCdaire du Musée du Louvre*, Paris, 2021.
- GRAEVE FRANTZ 1965 : Mary Ann GRAEVE FRANTZ, « Taddeo Zuccaro as a precursor of Annibale Carracci », dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN, editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...], New York 1965, p. 62- 79.
- GRAFTON 2000 : Anthony GRAFTON, *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, 2000.
- GRANINO CECERE 2018 : Maria Grazia GRANINO CECERE, « A proposito del sepolcro di M. Pompeius Asper » dans *Munus Laetitiaie. Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini*, Francesco CAMIA, Lavinio DEL MONACO, Michela NOCITA (éditeurs), avec la collaboration de Lucia D'AMORE, Paola GRANDINETTI, Giulio VALLARINO, volume I, Rome, 2018, p. 421-439.
- GRASSO 2002 : Monica GRASSO, « Francesco Granacci » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 58, Rome 2002, p. 430-435.
- GREENFIELD 2008 : Ingrid GREENFIELD, « Intermezzo II : The Renaissance Imagination » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2008, p. 116.
- GREGORI 2000 : Mina GREGORI, « Livio Mehus o la sconfitta del dissenso » dans Marco CHIARINI (a cura di), *Livio Mehus, Un pittore Barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Florence, 2000, p. 17-37.

- GREYMÜLLER 1887 : Heinrich von GREYMÜLLER, *Les Du Cerceau leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches*, Paris 1887, p. 300.
- GRIENER, 2014 : Pascal GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective, La revue de l'INHA*, 2014 – 1, p. 13-26.
- GRIFFITHS 1996 : Antony GRIFFITHS et Anne PUETZ, « An Album of Prints of c. 1560 in the British Library », *Print Quarterly*, vol. 13, n°1, mars 1996, p. 3-10.
- GRILLI 1905 : Goffredo GRILLI, « Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case di Roma », *Rassegna d'Arte*, année V, Milan, juillet 1905, n° 7, p. 97-102.
- GROEBNER 1999 : Valentin GROEBNER, « Clothes, Dissimulation, and the Arts of Accounting, in the Autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574 », *Representations*, n° 66 (printemps 1999), p. 100-121.
- GROSSMANN 2012 : Georg Ulrich GROSSMANN, Petra KRUTISH (éd.), *The Challenge of the Object : 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15-20 Juillet 2012*, cinq volumes, Nuremberg, 2012-2013.
- GROENTJES 2014 : Merel GROENTJES, « *Clades Judaeae Gentis* : Patterns of Destruction », dans *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments 1400-1700*, Walter S. MELION, James CLIFTON et Michel WEEMANS (éd.), Leyde-Boston 2014, p. 509-544.
- GROLLEMUND 2017 : Hélène GROLLEMUND, « La figure du dessinateur en plein air au XIX^e siècle. Tradition et rupture » dans *Paris 2017* p. 33-50.
- GROS 1996a : Pierre GROS, *L'Architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut Empire*. 1, Les monuments publics, Paris, 1996.
- GROS 1996b : Pierre GROS, « Les illustrations du *De architectura* de Vitruve : histoire d'un malentendu », *Les littératures techniques dans l'Antiquité romaine*, Vandœuvres-Genève 1996, p. 19-44.
(Entretiens sur l'Antiquité classique 42)
[En ligne, <http://books.openedition.org/efr/2515>].
- GROS 2006 : Pierre GROS, « *Voluptas* chez Vitruve », dans *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : Fabrica et ratiocinatio*, Publications de l'École française de Rome, 2006, p. 485-488. Publication sur OpenEdition Books, 07 juin 2013. Consulté en ligne le 18 juin 2021.
<https://books.openedition.org/efr/2450?lang=fr>
- GROSSHANS 1980 : Rainald GROSSHANS, *Maerten van Heemskerck : Die Gemälde*, Berlin, 1980.
- GRUET 2006 : Brice GRUET, *La Rue à Rome, miroir de la ville. Entre l'émotion et la norme*, Paris, 2006.
- GUÉRIN 2004 : Michel GUÉRIN, « L'art somnambule et le roman comique des artistes » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.

- GUERZONI 1998 : Guido GUERZONI, « The Italian Renaissance Courts' Demand for the Arts : The Case of d'Este of Ferrara (1471-1504) » dans Michael NORTH et David ORMROD (éd.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998, p. 61-80.
- GUIBBERT 2000 : Jean Paul GUIBBERT, « Approches d'un "anonyme" », dans *Hypnerotomachia Poliphili ou : Le songe de Poliphile le plus beau livre du monde, Venise 1499 / Paris 1546*, Françoise DUVERNIER et alii, Auxerre, 2000, p. 7-25.
- GUIBBERT 2000 : Jean Paul GUIBBERT, « Poliphile et son temps », dans *Hypnerotomachia Poliphili ou : Le songe de Poliphile le plus beau livre du monde, Venise 1499 / Paris 1546*, Françoise DUVERNIER et alii, Auxerre, 2000, p. 27-36.
- GUICHET 2004 : Jean-Luc GUICHET, « Les figures de l'artiste et de l'artisan dans l'Émile de Rousseau » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- GUILHIERMOZ 1913 : Paul GUILHIERMOZ, « De l'équivalence des anciennes mesures. À propos d'une publication récente », *Bibliothèque de l'école des chartes*, année 1913, vol. 74, n° 1, p. 267-328.
- GUILLAMAUD 1988 : Patrice GUILLAMAUD, « L'essence du *kairos* », *Revue des Études Anciennes*, année 1988, 90-3-4, p. 359-371.
- GUILLAUME 1876 : Eugène GUILLAUME, « Michel-Ange sculpteur » *Gazette des beaux-arts*, Paris 1876, série 2, tome 13, chapitre IV, n.p.
- GUILLAUME 1969 : Jean GUILLAUME, « Serlio est-il l'architecte d'Ancy-le-Franc ? À propos d'un dessin inédit de la Bibliothèque nationale », dans *Revue de l'Art*, n° 9, 1969, p. 9-18.
- GUILLAUME 2010 : Jean GUILLAUME, « Qui est Jacques Androuet du Cerceau ? », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p. 17-33.
- GUILLOUËT 2014 : Jean-Marie GUILLOUËT, Caroline A. JONES, Séverine SOFIO, avec Pierre-Michel MENDER, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective, La revue de l'INHA*, 2014 – 1, p. 27-42.
- GÜNTHER 1988 : Hubertus GÜNTHER, « Herman Postma und die Antike », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd 4 (1988), p. 7-17.
- GÜNTHER 1994a : Hubertus GÜNTHER, « The Renaissance of Antiquity » dans Henry A. MILLON et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI (éditeurs), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo, The Representation of Architecture*, Milan, 1994, p. 259-306.
- GÜNTHER 1994 b : Hubertus GÜNTHER, « Hermannus Posthumus (Herman Postma) Fantastic Landscape with Ruins 1538 » dans Henry A. MILLON et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI (éditeurs) *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo, The Representation of Architecture*, Milan, 1994, p. 433-434.

- GÜNTHER 1995 : Hubertus GÜNTHER, « La redécouverte de l'Antiquité », dans VENISE-WASHINGTON-PARIS- BERLIN 1994 - 1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI.
- GÜNTHER 2010 : Hubertus GÜNTHER, « Du Cerceau et l'Antiquité », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris, 2010a, p. 75-90.
- HALL 2002 : Marcia HALL, *Michel-Ange et la chapelle Sixtine*, Tournai, 2002.
- HAND, 1986 : John Oliver HAND, Martha WOLFF, *Early Netherlandish Painting*, Milford, Connecticut, USA, 1986.
- HANKINS 1990 : James HANKINS, « Cosimo de' Medici and the "Platonic Academy" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 53 (1990), p. 144-162).
- HANNEGAN 1965 : Barry HANNEGAN, « A note on Francesco Guardi and Huber Robert », dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...], New York 1965.
- HANSON 1999 : Craig HANSON, «Siting the Antique in Nature, the Academy, and Antiquarian Travel », dans Ingrid D. ROWLAND, *The Place of the Antique in Early Modern Europe*, Chicago, 1999.
- HARPER n.d. : Lathrop Colgate HARPER, *Lathrop C. Harper Inc., New York, Books and Manuscripts, Printing, Illustration, Learning, Catalogue 26*, n. d.
- HARRISON 1987 : Jefferson Cabell HARRISON, *The Paintings of Maerten van Heemskerck : a catalogue raisonné*, Ann Arbor, 1987.
- HART 2006 : Vaughan HART et Peter HICKS, *A Translation of Andrea Palladio's Two Guidebooks to Rome*, New Haven et Londres, 2006.
- HARTOG 2015 : François HARTOG, « Ruines du temps, ruines des hommes » dans Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015.
- HARTSWICK 2004 : Kim J. HARTSWICK, *The Gardens of Sallust : A Changing Landscape*, Austin (Texas) 2004.
- HARWOOD 2002 a : Laurie B. HARWOOD, with contributions by Christopher BROWN and Anne Charlotte STELAND, *Inspired by Italy : Dutch Landscape Painting 1600-1700*, Londres, 2002.
- HARWOOD 2002 b : Laurie B. HARWOOD, « Introduction », dans Laurie B. HARWOOD, with contributions by Christopher BROWN et Anne Charlotte STELAND, *Inspired by Italy : Dutch Landscape Painting 1600-1700*, Londres, 2002, p. 12- 33.
- HASKELL 1988 : Francis HASKELL et Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, Paris, 1988.

- HASKELL 1991 : FRANCIS HASKELL, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, traduit de l'anglais par Fabienne DURAND-BOGAERT, André LYOTARD-MAY et Louis ÉVRARD, Paris, 1991.
- HASKELL 1993 : FRANCIS HASKELL, *La Norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, 1993.
- HASKELL 1999 : FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, traduit de l'anglais par François LISSARRAGUE, Paris, 1999.
- HAURÉAU 1882 : BARTHÉLÉMY HAURÉAU, *Les Mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin*, Paris, 1882.
- HAYWARD 1978 : J. F. HAYWARD, Reviewed Work : *Kupferstiche und Radierung aus der Werkstatt des Virgil Solis* by Isle O'Dell-Franke, *The Burlington Magazine*, vol. 120, n° 900, 75th Anniversary Issue (Mars 1978), p. 168-169.
- HECK 2006 : MICHÈLE-CAROLINE HECK, *Théorie et pratique de la peinture, Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, 2006.
- HEERMA VAN VOSS 2018 : LEX HEERMA VAN VOSS, « 2018 Opening », dans *Wereldgeschiedenis van Nederland*, LEX HEERMA VAN VOSS, Marjolein't HART, Karel DAVIS et al. (éd.), Amsterdam, 2018, p. 11-16.
- HEIKAMP 1959 : DETLEF HEIKAMP, « Vicende di Federico Zuccari », *Rivista d'Arte*, vol. XXXII (Annuario 1957), Florence 1959.
- HEIKAMP 1996 : DETLEF HEIKAMP, « Le case di Federico Zuccari. Aggiornamento sulla loro storia e significato », *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 1996, n° 3, p. 4- 31.
- HEINICH 1985 : NATHALIE HEINICH, « La peinture, son statut et ses porte-parole : le *Trattato della nobiltà della Pittura* de Romano Alberti », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1985, n° 97-2, p. 929-939.
- HEINICH 2004 : NATHALIE HEINICH, JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, 2004.
- HELD 1996 : JULIUS S. HELD, « Carolus Scribanus's Observations on Art in Antwerp », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 59 (1996), p. 174-204.
- HENDRIX 2000 : LEE HENDRIX, « Shaping the Getty's Collection of Drawings », *Master Drawings*, vol. 38, n° 3, Drawings in American Museums, 2000, p. 353-358.
- HÉNIN 2003 : EMMANUELLE HÉNIN, *Ut pictura theatrum : Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.
- HERMANS 2013 : LEX HERMANS, « Reading Rhetoric : Oratory in Gian Paolo Lomazzo's Treatises on the Art of Painting », dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On*

- Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 241-258.
- HERSANT 1999 : Yves HERSANT, « Un hellène chez les Latins : Georges Gémiste Pléthon », *Études Balkaniques-Cahiers Pierre Belon*, 1999/1, n° 6, p. 121-130.
- HESS 2008a : Kristine HESS, « Obelisks, Egypt, and the Urban Space of Rome » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 143-148.
- HESS 2008b : Kristine HESS, « Intermezzo VI : Staging and Framing Scenes of Rome » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 151-154.
- HEUER 2007 : Christopher P. HEUER, « A Copperplate for Hieronymus Cock », *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 124, p. 96-99.
- HEUER 2009 : Christopher P. HEUER, « Cock's Aesthetic of Collapse », *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 3, *Mal'occhio : Looking Awry at the Renaissance Special Issue*, 2009, p. 387, 389-408.
- HEULLANT-DONAT 1993 : Isabelle HEULLANT-DONAT, « Entrer dans l'Histoire. Paolino da Venezia et les prologues de ses chroniques universelles », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*. Année 1993, volume 105, numéro 1, p. 381-442.
- HIRAI 2015 : Ayaka HIRAI, « Sandro Botticelli's Lamentation over the Dead Christ in Munich : A Note on the Antique Source for the Figure of Christ », *Aspects of Problems in Western Art History*, vol. 13, 2015, p. 45-50.
- HIRST 1997 : Michael HIRST, « Michelangelo and his First Biographers », *Proceedings of the British Academy*, 94, 1997, p. 63-84. Consulté le 07 avril 2020.
<https://www.thebritishacademy.ac.uk/sites/default/files/94p063.pdf>
- HOCHMANN 1987 : Michel HOCHMANN, « La collection de Giacomo Contarini », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1987, vol. 99-1, p. 447-489.
- HOCHMANN 1988 : Michel HOCHMANN, « Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des "Vies" de Vasari », dans *Revue de l'art*, année 1988, vol. 80, n° 1, p. 64-71.
- HOCHMANN 2004 : Michel HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004.
- HOCHMANN 2008 : Michel HOCHMANN, Rosella LAUBER et Stefania MASON (éd.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venise, 2008.
- HOFFMANN 1996 : Philippe HOFFMANN et Paul-Louis RINUY (éditeurs), *Antiquités imaginaires, La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994 (École normale supérieure, Centre d'études anciennes), Paris, 1996.

- HOLT 1957 : Elizabeth Gilmore HOLT (éditeur), *A Documentary History of Art*, volume I, *The Middle Ages and the Renaissance*, New-York, 1957.
- HOLTROP 1801 : Johannes HOLTROP, *Nieuw Néderduitsch en Engelsch Worden-Boek [...] door Johannes Holtrop*, Dordrecht-Amsterdam, 1801.
- HOMO 1914 : Léon HOMO, « La maison de l'empereur Tétricus à Rome », *Revue des Études Anciennes*, année 1914, 16-2, p. 213-214.
- HOMO 1956 : Léon HOMO, *Rome Médiévale, 476-1420*, Paris, 1956.
- HOOGWERFF 1923 : Godefridus Johannes HOOGWERFF, *Jan van Scorel, peintre de la Renaissance hollandaise*, La Haye, 1923.
- HOPKINS 2005 : Keith HOPKINS et Mary BEARD, *The Colosseum*, Londres, 2005.
- HORN 1989 : Hendrik J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, Doornspijk, Pays-Bas, 1989, 2 volumes.
- HOUDOY 1873 : Jules HOUDOY, *Tapisseries représentant la Conquête du Royaume de Thunes par l'Empereur Charles-Quint, Histoire et documents inédits*, Lille, 1873.
- HUBERT 1993 : Étienne HUBERT (cinq études réunies par) *Rome aux XIII^e et XIV^e siècles*, Rome, 1993.
- HUDSON 1993 : Roger HUDSON (éd.), *The Grand Tour 1592-1796*, Londres, 1993.
- HUELSEN 1888 : Christian HUELSEN, « Vedute delle rovine del Foro romano disegnate da Martino Heemskerck. (Tav. VII-X) », *Bullettino della Commissione Archeologica comunale di Roma*, serie terza, Rome, 1888, p. 153-158.
- HUELSEN 1906 : Christian HUELSEN, *Le Forum romain, son histoire et ses monuments*, traduction de Jérôme CARCOPINO, Rome, 1906.
- HUELSEN 1921 : Christian HUELSEN, « Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri » dans Leoni S. OLSCHKI, *Collectanea variae doctrinae*, Munich 1921.
- HUFFMAN 2019 : Kristin Love HUFFMAN, « Jacopo de' Barbari's *View of Venice (1500)* "Image vehicles" and "Pathways of Culture" Past and Present », *Mediterranea. International Journal for the Transfer of Knowledge*, 4 (2019), p. 165-214.
- HÜLSEN 1927 : Christian HÜLSEN, *Le Chiesa di Roma nel medioevo*, Florence, 1927.
- HUTCHISON 2000 : Jane Campbell HUTCHISON, *Albrecht Dürer, A Guide to Research*, New York, 2000.
- HUYSSSEN 2006 : Andreas HUYSSSEN, « Nostalgia for Ruins », *Grey Room*, n° 23, 2006, p. 6-21.
- HYMANS 1910 : Henri HYMANS, *Antonio Moro, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1910.
- ILARDI 2007 : Vincent ILARDI, *Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes*, Philadelphie, 2007.

- IMBERT 2015 : Anne-Laure IMBERT (sous la direction de), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris, 2015.
- JACQUOT 1975a : Jean JACQUOT, *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^e Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, 1975.
- JACQUOT 1975b : Jean JACQUOT, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne » dans *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^e Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2- 7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, 1975.
- JACOBS 1984 : Fredrika H. JACOBS, « Vasari's Vision of the History of Painting : Frescoes in the Casa Vasari, Florence », *The Art Bulletin*, vol. 66, n° 3 (septembre 1984), p. 399-416.
- JANSEN 2007 : Guido M. C. JANSEN, « Nicolaes Berchem, Haarlem, Zürich and Schwerin », *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1250, French Art (mai 2007), p. 354-356.
- JATTA 1992 : Barbara JATTA, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Bruxelles-Rome, 1992.
- JAY 1817 : Louis-Joseph JAY, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture : Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XV^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle ; publiées à Rome par BOTTARI en 1754 ; traduites, et augmentées de beaucoup de lettres qui ne se trouvent pas dans son Recueil ; et enrichies de notes historiques et critiques*, Paris, 1817.
- JEANNIN CORBIN 2008 : Magali JEANNIN CORBIN, « L'image du loup dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) », *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 12, Arches de Noé [2] 2008, p. 243-259.
Magali Jeannin Corbin, « L'image du loup dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499) », *Italies* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 16 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/italies/1266> ; DOI : 10.4000/italies.1266
- JEAUNEAU 1967 : Édouard JEAUNEAU, « "Nani gigantum humeris insidentes" : Essai d'interprétation de Bernard de Chartres », *Vivarium*, vol. 5, n° 2 (1967), p. 79-99.
- JESTAZ 2000 : Bertrand JESTAZ, « Les Moulages d'antiques fondus en bronze au XVI^e siècle », dans *Actes du colloque international*, Paris, 24 octobre 1997, édité par Henri LAVAGNE et François QUEREL, Genève, 2000.
- JOBST 1994 : Christoph JOBST, « The Study of Antiquity », dans Henry A. MILLON et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI (éditeurs) *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo, The Representation of Architecture*. Milan, 1994, p. 432-433.

- JOIN-LAMBERT 1984a : Sophie JOIN-LAMBERT, « XV^e et XVI^e siècles » dans *Les Peintres et l'architecture antique, Œuvres des Musées de Tours (XV^e-XIX^e siècles), Œuvres de collections privées (XX^e siècle)*, Tours, 1984, p. 19-21.
- JOIN-LAMBERT 1984 b : Sophie JOIN-LAMBERT, « XVIII^e siècle » dans *Les Peintres et l'architecture antique, Œuvres des Musées de Tours (XV^e-XIX^e siècles), Œuvres de collections privées (XX^e siècle)*, Tours, 1984, p. 36-38.
- JOKILEHTO, 1999 : Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Oxford, 1999.
- JOLIVET 2016 : Vincent JOLIVET, « La forêt des soupçons : la *montagnola* de Ferdinand de Médicis à Rome, entre réalités et fictions », *Revue de l'art, Restauration*, n° 194/2016-4, p. 43-54.
- JONES 1912 : Henry Stuart JONES (éd.) *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal collections of Rome*, Oxford, 1912.
- JORDAN 1871 : Heinrich JORDAN, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, zweiter Band, Berlin, 1871.
- JOUBERT 1979 : Fabienne JOUBERT, « Le jubé de Bourges, Remarques sur le style », *Bulletin Monumental*, année 1979, volume 137, numéro 4, p. 341-369.
- JOYCE 1992 : Hetty JOYCE, « Grasping at Shadows : Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome », *The Art Bulletin*, vol. 74, n° 2, juin 1992, p. 219-246.
- JUDSON 1965 : Jay Richard JUDSON, « Van Veen, Michelangelo and Zuccari », dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN, editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...], New York 1965, p. 100-110.
- JUDSON 1985 : Jay Richard JUDSON, « Jan Gossaert, the Antique and the Origins of Mannerism in the Netherlands » dans Görel CAVALLI-BJÖRKMAN (éd.) *Netherlandish Mannerism*, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 21-22 septembre 1984, Stockholm, 1985, p. 15-20.
- JURADO 1993 : Francisco JURADO, « El Acueducto Romano de Segovia : Estado de la cuestión », *Revista Obras Públicas*, Madrid, juin 1993, p. 19 à 33.
- JURADO JIMÉNEZ 2000 : Francisco JURADO JIMÉNEZ, *L'Aqueduc romain de Ségovie*. Dans cet article sont recueillis les réflexions et travaux de l'auteur pendant les études préalables et direction des travaux de restauration réalisés depuis 1992 jusqu'à l'an 2000 (Consulté en ligne le 21 septembre 2019, www.franciscojurado.es/ARTICULOS/LAQUEDUC_ROMAIN_DE_SEGOVIE.pdf
- JUŘEN 1974 : Vladimir JUŘEN, « L'art de la signature, III. Pratique artisanale du Nord, IV. La signature épigraphique, V. *Fecit-Faciebat* », *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 21-30.
- KARMON 2008 : David KARMON, « Printing and Protecting Ancient Remains in the *Speculum Romanae Magnificentiae* », dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 36-51.

- KARMON 2011 : David KARMON, *The Ruin of the Eternal City : Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*, New York, 2011.
- KARPINSKI 1959 : Caroline KARPINSKI, « At the Sign of the Four Winds », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol. 18, n° 1, 1959, p. 8-17.
- KATALAN 1994 : Jak KATALAN, « A Taddeo Zuccaro Drawing in the British Museum », *Master Drawings*, vol. 32, n° 1 (printemps 1994), p. 60-62.
- KEAVENEY 1988 : Raymond KEAVENEY, *Views of Rome*, Londres, 1988.
- KELLY GADOL 1995 : Joan KELLY GADOL, *Leon Battista Alberti, Homme universel des débuts de la Renaissance*, Paris, 1995.
- KEMLING 2006 : Michael P. KEMLING, « Portrait of the Artist as Michelangelo : Maarten van Heemskerck's *Self-Portrait with the Colosseum* » dans *Athanos XXIV* (2006), p. 15-21.
- KEMLING 2013 : Michael P. KEMLING, *Michelangelo as Patron : The Construction of his Artistic and Social Identities through Portraiture*, Michael Paul KEMLING (under the Direction of Shelley E. ZURAW), A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Athens, Georgia, 2013.
- KERRICH 1829 : Thomas KERRICH, *A Catalogue of the Prints Which Have Been Engraved after Martin Heemskerck ; or Rather an Essay towards such a Catalogue*, Londres-Cambridge, 1829.
- KESSLER 2004 : Mathieu KESSLER, « L'opposition "artiste, artisan" dans la perspective de la culture de masse », dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- KEYES 2004 : George S. KEYES, Susan DONAHUE KURETSKY, Axel RÜGER et Arthur K. WHEELOCK Jr., *Masters of Dutch Painting, Catalogue of Seventeenth-Century Dutch Paintings in the Detroit Institute of Art*, Detroit, 2004.
- KEYVANIAN 2015 : Carla KEYVANIAN, *Hospitals and Urbanism in Rome, 1200-1500*, Leyde, 2015.
- KINNEY 2007 : Dale KINNEY, « Fact and Fiction in the *Mirabilia Urbis Romae* » dans *Roma Felix : Formation and Reflections of Medieval Rome*, Éamonn Ó CARRAGÁIN, Carol NEUMAN DE VEGVAR éd., Aldershot (RU). Burlington (Vermont, USA).
- KING 1999 : Catherine KING, « Italian artists in search of virtue, fame, and honour c. 1450 - c. 1650 », dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1999.
- KING 1945 : Edward S. KING, « A New Heemskerck », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 7/8 (1944-1945), p. 60-73.

- KIRBIHLER 2009 : François KIRBIHLER, « Artémis d'Éphèse ; Éphèse » dans M. SARTRE, A. SARTRE et P. BRUN (éd.), *Dictionnaire du Monde grec antique*, Paris, 2009, p. 81-82 et p. 205-207.
- KITZLER 2010 : Petr KITZLER, « "Habeo Cubiculum Holovitreum" : A note on the interpretation and genealogy of two astrological passages in the *Acta Sebastiani Martyris* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXIII, janvier 2010, p. 327-334.
- KLEIN 1970 : Robert KLEIN, *La Forme et l'intelligible, écrits sur la renaissance et l'art moderne*. Articles et essais réunis et présentés par André CHASTEL, Paris, 1970.
- KLENZE 1835 : Léon de KLENZE, Louis SCHORN, *Description de la Glyptothèque de sa majesté, Louis I^{er}, roi de Bavière*, Munich, 1835.
- KLINGENDER 1988 : Francis D. KLINGENDER, « Le sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1988, volume 75, numéro 1, p. 2-13.
- KLUTSTEIN 1990 : Ilana KLUTSTEIN, « Marsile Ficin et Hermès Trismégiste. Quelques notes sur la traduction du "Pimandre" dans la "Vulgate" de Ficin », *Renaissance and Reformation*, vol. 14 (1990), p. 213-214.
- KNAB 1964 : Eckhart KNAB, « Willem Romeijn : Een gezicht van Tivoli naer Romen », *Master Drawings*, vol. 2, n° 2 (été 1964), p. 163- 168 + 216- 220.
- KNÖS 1950 : Börje KNÖS, « Gémiste Pléthon et son souvenir », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 9, mars 1950, p. 97-184.
- KNÖS 1954 : Börje KNÖS, « Encore Gémiste Pléthon », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, année 1954, 3, p. 60-65.
- KOERING 2011 : Jérémie KOERING, « Le prince et les arts au XVI^e siècle », dans Michel FIGEAC et alii, *Le Prince et les arts en France et en Italie, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2011, p. 75-126.
- KOERING 2012 : Jérémie KOERING, « Un artiste affamé : privation, mélancolie et innutrition dans la Vie de Taddeo Zuccaro », dans *Art et violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles, Italie, France, Angleterre*, actes du colloque (Paris 3, Sorbonne-Nouvelle) publiés sous la direction de René DEMORIS, Florence FERRAN, Corinne LUCAS-FIORATO, Paris, 2012, p. 144- 155.
- KÖHLER 2006 : Neeltje KÖHLER (éd.), *Painting in Haarlem 1500-1850 : The Collection of the Frans Halls Museum*, Gand, 2006.
- KOORTBODJIAN 2000 : Michael KOORTBODJIAN, « Pliny's Laocoön ? », dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 199-216.
- KOSHIKAWA 2005 : Michiaki KOSHIKAWA, « A Drawing by Maarten van Heemskerck after Baccio Bandinelli », *The Burlington Magazine*, vol. 147, n° 1224, Drawings, Prints, Manuscripts, Letters, (mars 2005), p. 176-179.

- KRAUTHEIMER 1948 : Richard KRAUTHEIMER, « The Tragic and Comic Scene of the Renaissance : the Baltimore and Urbino Panels », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXIII (1948), p. 327-346.
- KRAUTHEIMER 1953 : Richard KRAUTHEIMER, « Ghiberti and the Antique », *Renaissance News*, vol. 6, n° 2, 1953, p. 24-26.
- KRAUTHEIMER 1998 : Richard KRAUTHEIMER (éd.) *Il Cortile delle statue, Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* : Akten des internationalen Kongresses, Rome, 21-23 octobre 1992.
- KRAUTHEIMER 1999 : Richard KRAUTHEIMER, *Rome, portrait d'une ville, 312-1308*, traduit de l'anglais et mis à jour par Françoise MONFRIN, Paris, 1999.
- KRIS 1979 : Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie*, Paris, 1979.
- KRISTELLER 1979 : Paul Oskar KRISTELLER, « Cattani da Diacceto, Francesco, detto il Pagonazzo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 22, Rome, 1979, p. 507-509.
- KRISTELLER 1990 : Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton (N. J.), 1990.
- KRISTELLER 1993 : Paul Oskar KRISTELLER, *Studies in Renaissance Thought and Letters III*, Rome, 1993.
- KRISTOF 1989 : Jane KRISTOF, « Michelangelo as Nicodemus : The Florence Pieta », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 20, n° 2, 1989, p. 163-182.
- KUGLER 2000a : Georg J. KUGLER, « Der Kriegzug gegen Tunis im Jahre 1535 », dans *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien*, Vienne 2000, p. 23-35.
- KUGLER 2000b : Georg J. KUGLER, « Der Maler Jan Cornelisz. Vermeyen als Kriegsberichterstatler und seine Vorlagen für den Tapissier Willem de Pannemaker », dans *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien*, Vienne, 2000, p.40-51.
- KUGLER 2000c : Georg J. KUGLER und Rotraud BAUER, « Die *editio princeps* für Kaiser Karl V., Brüssel 1548-1554, und weitere Tapisserien Willem de Pannemakers », dans *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien*, Vienne, 2000, p.52-109.
- KUGLER 2000d : Georg J. KUGLER und Rotraud BAUER, « Die Nachwebung der Tunis-Serie für Kaiser Karl VI. durch Jodocus de Vos, Brüssel 1712-1721 », dans *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien*, Vienne, 2000, p. 110-132.
- KUNZLE 2002 : David KUNZLE, *From Criminal to Courtier : The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leyde, Boston, 2002.
- KURITA 1998 : Hidenori KURITA, « A Visual Source for Poussin's "Sts Peter and John Healing the Lame Man" », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1148, novembre 1998, p. 747-748.

- KWAN 2017 : Jamie KWAN, « Style and Identity in the Works of Léonard Thiry », dans Laure FAGNART, Isabelle LECOCQ, sous la direction scientifique de, *Arts et artistes du Nord à la cour de François I^{er}*, Paris, 2017, p. 85- 97.
- LABORDE 1877 : Léon de LABORDE, *Comptes des bâtiments du roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI^e siècle*, recueillis et mis en ordre par Le Marquis Léon de LABORDE, Tome premier, Paris, 1877.
- LABROT 1987 : Gérard LABROT, *L'Image de Rome : Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*. Avant-propos de Louis MARIN, Seyssel, 1987.
- LAFARGUE 2004 : Bernard LAFARGUE, « L'artiste en artisans* », dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- LAJARD 1828 : *Nouvelles observations sur le grand bas-relief mithriaque de la collection Borghèse actuellement au musée royal de Paris*, par M. Félix LAJARD, Paris, 1828.
- LAMBERT 1999 : Gisèle LAMBERT, « Mantoue : Andrea Mantegna et son école », dans Gisèle LAMBERT, *Les premières gravures italiennes : Quattrocento-début du Cinquecento : inventaire de la collection du département des estampes et de la photographie*, Paris, 1999, p. 188-217.
- LAMBERT 2003 : Gisèle LAMBERT, « Le dessin au XVI^e siècle », dans *Dessins de la Renaissance, Collection de la Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie*, Pierrette CROUZET et Martha CANALS éditeurs, Paris-Barcelone 2003.
- LANCIANI 1891 : *L'Itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico*, Memoria di Rodolfo LANCIANI, estratto dai *Monumenti antichi* pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei, Rome 1891.
- LAND 2006 : Norman E. LAND, « Apelles and Self-Portrayal », *Source: Notes in the History of Art*, vol. 25, n° 4, 2006, p. 1-2.
- LANDAU 1983 : David LANDAU, « Vasari, Prints and Prejudice », *The Oxford Art Journal*, vol. 6, n° 1, Prints (1983), p. 3-10.
- LANDAU 1994 : David LANDAU, Peter PARSHALL *The Renaissance Print*, New Haven, Londres, 1994.
- LANEYRIE-DAGEN 2007 : Nadeije LANEYRIE-DAGEN, « Lire la peinture ? », dans *Revue Europe*, 85^e année, n° 933-934 / Janvier-février 2007.
<http://vincentcorpet.com/files/Lire%20la%20peinture%202007%20Nadeije%20image%20.pdf>
- LANGER 2009 a : Brigitte LANGER, « Der Renaissancehof Herzog Ludwigs X. in Landshut », dans *MUNICH 2009*, p. 37-55.
- LANGER 2009 b : Brigitte LANGER « "Roma quanta fuit" : Antikenbegeisterung » dans *MUNICH 2009*, p. 315-321.

- LANGRIDGE-NOTI 2009 : Elizabeth LANGRIDGE-NOTI, «Sourcing Stories : the Embassy to Achilles on Attic Pottery», dans John OAKLEY et Olga PALAGIA, *Athenian Potters and Painters*, vol. II, Oxford, 2009, p. 125-133.
- LANNAU-ROLLAND 1863 : Auguste LANNAU-ROLLAND, *Michel-Ange et Vittoria Colonna. Étude suivie des poésies de Michel-Ange*, Paris, 1863.
- LAPACHERIE 2004 : Jean-Gérard LAPACHERIE, « Artiste ou artisan ? » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- LAPIDGE 2018 : Michael LAPIDGE, *The Roman Martyrs, Introduction, Translations and Commentary*, Oxford-New York, 2018.
- LAPRAIK GUEST 2015 : Clare LAPRAIK GUEST, *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leyde, 2015.
- LAUBE 2016 : Reinhard LAUBE, Helmut ZÄH (éd.), *Gesammeltes Gedächtnis : Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert*, Augsburg, 2016.
- LAURENS 2003 : Annie-France LAURENS, « Le vase à lire », dans *Le Vase grec et ses destins*, Pierre ROUILLARD et Annie VERBANCK-PIÉRARD (éditeurs scientifiques), Munich, 2003, p. 194-214.
- LAVIN 1965 : Irving LAVIN, « The Campidoglio and sixteenth-century stage design », dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN, editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...] New York, 1965, p. 114-118.
- LEBENSZTEJN 1974 : Jean-Claude LEBENSZTEJN, « L'art de la signature, X. Esquisse d'une typologie », *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 48-56.
- LECOQ 1974a : Anne-Marie LECOQ, « L'art de la signature, II Cadre et rebord », *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 15-20.
- LECOQ 1974b : Anne-Marie LECOQ, « L'art de la signature, IX. Apelle et Protogène : la signature-ductus » dans *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 46-47.
- LEGOUX 2016 : Clémence LEGOUX, « Résumé de l'intervention d'Angèle TENCE : *Chutes de Phaéton* de Michel-Ange. Les trois *Chutes de Phaéton* de Michel-Ange : questions d'iconographie et "processus d'invention" », Séminaire doctoral commun Paris I / Paris IV, janvier 2016. Consulté en ligne le 30 août 2019.
- LE GOFF 2009 : Jean-Pierre LE GOFF, *Étude sur le Livre II du Trattato di Architettura de Sebastiano Serlio (1475 – 1554) : Il secondo Libro Di Prospettiva*, Caen, 2009.
- LEMERLE 2009 : Frédérique LEMERLE, Yves PAUWELS et Gennaro TOSCANO (dir.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, actes du colloque organisé à Tours, 2-4 juin 2005, Villeneuve d'Ascq, 2009.
- LEMERLE 2015 : Frédérique LEMERLE, « Le XVII^e siècle français et *l'Idée dell'architettura universale* (1615) de Vincenzo Scamozzi », *Revue de l'art*, n° 188/2015-2, p. 49-55.

- LE MOLLÉ 1995 : ROLAND LE MOLLÉ, *Giorgio Vasari, L'homme des Médicis*, Paris, 1995.
- LEONCINI 1991 : Luca LEONCINI, « The Torlonia Vase : History and Visual Records from the Fifteenth to the Nineteenth Centuries », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 54, 1991, p. 99-116.
- LEPERLIER 2004 : Antoine LEPERLIER, « Concept et matériaux, Art Contemporain et survivance des hiérarchies entre les arts » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- LEPROUX 2005 : Guy-Michel LEPROUX, « Vasari et la mort de Rosso : le suicide d'un chanoine parisien au XVI^e siècle », *Documents d'histoire parisienne*, n° 4, 2005, p. 29-31.
- LESBROS 2006 : Delphine LESBROS, « Vice-Versa. Regard sur les figures couchées dans les couvercles des forzieri », *Images Re-vues* [En ligne], 3, 2006, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 15 février 2012, URL : <http://imagesrevues.revues.org/191>
- LEUSCHNER 2013 : Eckhard LEUSCHNER, « *Catonem narrare* : Charles Le Brun as Reader and Painter of a Stoic's Suicide » dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden-Boston, 2013, p. 305-326.
- LEUTRAT 2010 : Estelle LEUTRAT, « Les *Vues d'optique*. Une poétique de l'espace », dans *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris 2010a, p. 183-195.
- LEUTRAT 2013 : Estelle LEUTRAT, « La gravure, vecteur de diffusion privilégié du vocabulaire de Rosso » dans *Fontainebleau*, 2013, p. 142-147.
- LEVEY 1982 : Michael LEVEY, *The Painter Depicted : Painters as a Subject in Painting*, New York, 1982.
- LEVINE 1984 : David A. LEVINE « Pieter van Laer's *Artists' Tavern* : An Ironic Commentary on Art », dans Henning BOCK et Thomas W. GAEHTGENS, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, Symposium Berlin 1984*, Berlin, c. 1987, p. 169-191.
- LEVINE 1988 : David A. LEVINE, « The Roman Limekilns of the Bamboccianti », *The Art Bulletin*, vol. 70, n° 4 (décembre 1988), p. 569-589.
- LEVINE 1991a : David A. LEVINE et Ekkehard MAI (éditeurs), *I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Milan, 1991.
- LEVINE 1991b : David A. LEVINE, *The Art of the Bamboccianti : Themes, Sources, Significance*, English Version of « Die Kunst der 'Bamboccianti' : Themen, Quellen, Bedeutung », dans David A. LEVINE and Ekkehard MAI, *I Bamboccianti : Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Milan, 1991, p. 14-33.
http://www.academia.edu/6142553/The_Art_of_the_Bamboccianti (novembre 2015).
- LICHTENSTEIN 1995 : Jacqueline LICHTENSTEIN et alii, *La Peinture*, Paris, 1995.

- LINCOLN 2000 : Evelyn LINCOLN, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, Yale, 2000.
- LING 1977 : Roger LING, « Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting », *The Journal of Roman Studies*, vol. 67 (1977), p. 1-16.
- LINZELER 1932 : André LINZELER, *Bibliothèque nationale, Département des estampes, Inventaire des fonds français. Graveurs du seizième siècle, tome premier, Androuet du Cerceau-Leu*, Paris 1932.
- LOFFREDO 2014 : Michele LOFFREDO, *Il Museo Statale di Casa Vasari ad Arezzo una delle più alte espressioni della civiltà del Cinquecento*, Arezzo, 2014. Consulté en septembre 2018, <https://wsimag.com/it/arte/10027-il-museo-statale-di-casa-vasari><https://wsimag.com/it/arte/10027-il-museo-statale-di-casa-vasari>
- LOH 2004 : Maria H. LOH, « New and Improved : Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory », *The Art Bulletin*, vol. 86, n° 3 (septembre 2004), p. 477-504.
- LOIRE 2011a : Stéphane LOIRE, « Le paysage à Rome : Annibal Carrache et ses suiveurs », dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 17-27.
- LOIRE 2011b : Stéphane LOIRE, « Le paysage romain dans les collections françaises au XVII^e siècle », dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 91-97.
- LOISEL 2006 : Catherine LOISEL, *Le Dessin en Italie dans les collections publiques françaises, L'Appel de l'Italie artistes français et nordiques dans la péninsule, dessins des XVI^e et XVII^e siècles*, Catherine LOISEL (sous la direction de), Grenoble, 2006.
- LONDRES 1955 : Denys SUTTON (préface), WILDENSTEIN Gallery London, (éd. scientifique), *Artists in Seventeenth-century Rome, a Loan Exhibition, Londres 1^{er} juin-16 juillet 1955*, Londres, 1955
- LONDRES 1996 : *Grand Tour : the Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Andrew WILTON et Ilaria BIGNAMINI (éd), Londres, 1996.
- LONG 1987 : Charlotte Rider LONG, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, Leyde, 1987.
- LÓPEZ POZA 2007 : Sagrario LÓPEZ POZA, « L'emblème en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : actualités et perspectives futures », *Littérature* 2007/1, n° 145, p. 119-137.
- LORENZONI 2015 : Martina LORENZONI, *I soggiorni veneziani di Federico Zuccari : I taccuini di disegni*. Tesi di dottorato di ricerca, Università' degli studi di Udine, corso di dottorato di ricerca in storia dell'arte, ciclo XXVII, 2014/2015.
- LOS ANGELES 2007 : Julian BROOKS, with essays by Peter M. LUKEHART, Christina STRUNCK, Robert WILLIAMS, *Taddeo and Federico Zuccaro : Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Catalogue de l'exposition présentée au

- J. Paul Getty Museum, du 2 octobre 2007 au 6 janvier 2008, Los Angeles, 2007.
- LOS LLANOS 2009 : José DE LOS LLANOS, « Auguste à Rome, Eugène à Rouen : les frères Dutuit et l'Italie », dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p. 45-49.
- LOS LLANOS 2010 a : José-Luis de LOS LLANOS, « Tivoli : un exercice de styles », dans José-Luis de LOS LLANOS, Émilie BECK-SAIELLO, Jean-Luc RYAU, MUSÉE COGNACQ-JAY (Paris), *Tivoli, Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, Paris, 2010, p. 18-27.
- LOS LLANOS 2010 b : José-Luis de LOS LLANOS, « La fortune d'un temple : Sibylle ou Vesta ? », dans José-Luis de LOS LLANOS, Émilie BECK-SAIELLO, Jean-Luc RYAU, MUSÉE COGNACQ-JAY (Paris), *Tivoli, Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, Paris, 2010, p. 62-71.
- LOTHE 2004 : José LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure », *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, année 2004, 18, p. 235-238.
- LOTHE 2009 : José LOTHE, « Initiation à l'histoire de la gravure. Conférence de José Lothe », dans *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, Résumé des conférences et travaux*, n° 140 (2007-2008) | 2009, p. 287-303.
- LOUVAIN-PARIS 2013 : *Hieronymus Cock – La gravure à la Renaissance*. Catalogue de l'exposition Museum Leuven (14 mars - 9 juin 2013) et Paris, Institut néerlandais (18 septembre-15 décembre 2013), Joris VAN GRIEKEN, Ger LUIJTEN, Jan VAN DER STOCK (auteurs), Bruxelles-Louvain, 2013.
- LOWRY 1952 : Bates LOWRY, « Notes on the *Speculum Romanae Magnificentiae* and related publications », *The Art Bulletin*, vol. 34, n° 1 (mars 1952), p. 46-50.
- LUGLIO 2005 : Davide LUGLIO, « "Profond jadis, jadis jamais assez", La ruine : de la trace au signe », dans Silvia FABRIZIO-COSTA (éd.), *Entre trace(s) et signe(s) : Quelques approches herméneutiques de la ruine*, Actes de la journée d'études organisée le 14 mai 2004, à Caen par le LEIA (Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines), Berne, 2005 p. 53-68.
- LUIJTEN 2013 a : Ger LUIJTEN, Joris VAN GRIEKEN, Jan VAN DER STOCK, « L'art de faire fructifier les talents, *Aux Quatre Vents*, 1548-1600 », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 10-13.
- LUIJTEN 2013 b : Ger LUIJTEN, « Hieronymus Cock face aux graveurs et éditeurs italiens de son temps », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 30-41.
- LUIJTEN 2013 c : Ger LUIJTEN, « Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 125.

- LUIJTEN 2014 : Ger LUIJTEN, « Functions of drawing », dans Yvonne BLEYERVELD, Albert J. ELEN, Judith NIESSEN, *Bosch to Bloemaert, Early Netherlandish Drawings in Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Rotterdam, 2014, p. 28-32.
- LUKEHART 2007 : Peter M. LUKEHART, « Parallel Lives : The Example of Taddeo Zuccaro in Late-Sixteenth-Century Rome », dans LOS ANGELES, 2007 : Julian BROOKS, *Taddeo and Federico Zuccaro, Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles, 2007, p. 105-111.
- MADELIN 1902 : Louis Émile Marie MADELIN, «Le journal d'un habitant français de Rome au XVI^e siècle (1509-1540), Étude sur le Manuscrit XLIII-98 de la Bibliothèque Barberini», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, année 1902, volume 22, n°1, p. 251-300.
- MADRID 1986 : *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Paulina JUNQUERA DE VEGA, Concha HERRERO CARRELERO, volumen I : Siglo XVI, Madrid, 1986.
- MADRID 2011 : *Arquitecturas pintadas, del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 18 octobre 2011-20 janvier 2012, Delfin RODRÍGUEZ RUIZ, Maria del Mar BOROBIA GUERREO, (commissaires), Madrid, 2011.
- MADRID 2017 : *Francesco de Holanda (1517-1584) en su quinto centenario : Viaje iniciático por la vanguardia del Renacimiento*, Sala Mínima, Biblioteca Nacional de España (BNE), 10 octobre 2017-14 janvier 2018, Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Enrique SCHIAFFINO (commissaires), Madrid, 2017.
- MAGNIEN 1999 : Michel MAGNIEN, « *Roma Roma non est* : échos humanistes au sac de Rome », dans *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527, pouvoir et littérature*, études réunies et présentées par Augustin REDONDO, Paris, 1999.
- MAGOUN 1940 : Francis Peabody MAGOUN Jr., « The Rome of Two Northern Pilgrims : Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nikolás of Munkathverá », *The Harvard Theological Review*, volume 33, n° 4 (octobre 1940), p. 267-289.
- MAIER 2012 : Jessica MAIER, « Leonardo Bufalini and the First Printed Map of Rome, "the Most Beautiful of all Things" », *Memoirs of the American Academy in Rome*, 56/57 (2011-2012), p. 243-270.
- MAINSTONE 1999 : Rowland J. MAINSTONE, « The dome of St Peter's : Structural Aspects of its Design and Construction, and Inquiries into its Stability », *AA Files* n° 39 (automne 1999), p. 21-39.
- MAISSEN 1997 : Thomas MAISSEN, «Lorsque la rumeur devient nouvelle : la perception du sac de Rome au nord des Alpes », dans Marie Thérèse JONES-DAVIES (éd.) *Rumeurs et nouvelles au temps de la Renaissance*, Paris, 1997, p. 177-201.
- MAJER 1982 : Irma S. MAJER, « Montaigne's Cure : Stones and Roman Ruins », *MLN*, vol. 97, n° 4, French Issue, mai 1982, p. 958-974.

- MAKARIUS 2011 : Michel MAKARIUS, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, 2011.
- MALGOUYRES 2000 : Philippe MALGOUYRES et Jean-Luc MARTINEZ, *Beau comme l'Antique*, Paris, 2000.
- MALISSARD 1994 : Alain MALISSARD, *Les Romains et l'eau, fontaines, salles de bains, thermes, égouts, aqueducs ...*, Paris, 1994.
- MALLGRAVE 2006 : Harry Francis MALLGRAVE, *An Anthology from Vitruvius to 1870*, Malden, MA, USA ; Oxford, UK ; Carlton, Victoria, Australia ; 2006.
- MANDOSIO 2008 : Jean-Marc MANDOSIO, « Un enseignement novateur. Les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494) », *Histoire de l'éducation* [En ligne], 120 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 24 février 2020. <http://journals.openedition.org/histoire-education/1830> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/histoire-education.1830>
- MARANI 2012 : Tommaso MARANI, *Leidārvīsir. Its Genre and Sources with Particular References to the Description of Rome*. Thesis submitted for the degree of PhD, University of Durham, Department of English Studies, 2012. Consulté en ligne le 07 août 2020 : <http://theses.dur.ac.uk/6397>
- MARCHAL 1978 ; André MARCHAL, « À l'origine de la peinture de paysage : les Wallons Joachim Patinier et Henri Blès », dans *La Wallonie, le pays et les hommes, Lettres, arts, culture*. Tome II, Du XVI^e siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale, sous la direction de Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, Bruxelles, 1978, p. 169-187.
- MARCHESSEAU 2009 : Daniel MARCHESSEAU, « *Alma parens*. L'Italie, mère et nourrice d'une *furia francese*. Une volonté politique de la Renaissance au Grand Siècle », dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p. 21-25.
- MARCOUX 2007 : Robert MARCOUX, « La liminalité du deuilant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII^e-XV^e siècle) », *Memini*, 11, 2007, p. 63-98.
- Robert MARCOUX, « La liminalité du deuilant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII^e-XV^e siècle) », *Memini* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 15 mars 2011, consulté le 11 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/memini/76> ; DOI : 10.4000/memini.76
- MARGOLIN 2005 : Jean-Claude MARGOLIN, « *Pic de la Mirandole. Un itinéraire philosophique*, de Louis VALCKE » (compte rendu), *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, nouvelle série, volume 29, n° 2/3, numéro spécial Dieu (printemps / été 2005), p. 215-217.
- MARIETTI 1999 : Marina MARIETTI, « L'évocation du sac de Rome par le Florentin Francesco Vettori » dans *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527, pouvoir et littérature*, études réunies et présentées par Augustin REDONDO, Paris 1999.

- MARIN 1972 : Louis MARIN, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, année 1972, volume 24, n° 24, p. 251-266.
- MARINI 2007 : Maurizio MARINI, « La "Morte di Procri" e altri inediti di Polidoro da Caravaggio », *Artibus et Historiae*, vol. 28, n° 55. In This Issue Special Articles in Memory of William R. Rearick (1930-2004). Part I (2007) p. 105-114.
- MARR 2013 : Alexander MARR, « Copying, Commonplaces, and Technical Knowledge : The Architect-Engineer as Reader » dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 421-446.
- MARUCCHI 1909 : Horace MARUCCHI, *Éléments d'archéologie chrétienne*, vol. 3, *Basiliques et Églises de Rome*, seconde édition revue et augmentée, Paris-Rome, MCMIX
- MARVIN 2008 : Miranda MARVIN, *The Language of the Muses, The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles, Californie, 2008.
- MARY LAFON 1876 : Jean-Bernard MARY LAFON, *Pasquino et Marforio, Les bouches de marbre de Rome*, traduits et publiés pour la première fois par MARY LAFON, deuxième édition, Paris, 1876.
- MARZI 1896 : Demetrio MARZI, *La questione della riforma del calendario nel quinto consilio lateranense (1512-1517) (con la vita di Paolo di Middelburg scritta da Bernardino Baldi)*, Florence, 1896.
- MASETTI ZANNINI 1981 : Gian Ludovico MASETTI ZANNINI, « Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet et de La Vacherie » dans *Les fondations nationales dans la Rome pontificale. Actes du colloque de Rome (16- 19 mai 1978)*, Rome : École Française de Rome, 1981, p. 547-566. (*Publications de l'École française de Rome* 52).
- MAXFIELD 1981 : Valerie A. MAXFIELD, *The Military Decorations of the Roman Army*, Londres, 1981.
- MCCLELLAND 1988 : Donald R. MCCLELLAND, « The Noble Simplicity and Calm Grandeur of Rome », dans Raymond KEAVENEY, *Views of Rome*, Londres, 1988, p. 21-34.
- MCCORQUODALE 1995 : Charles MCCORQUODALE, *La Renaissance*, Paris, 1995.
- MCGARRY 1955 : Daniel D. MCGARRY, *The Metalogicon of John of Salisbury, A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*, Berkeley, 1955.
- MCPHEE 2000 : Sarah MCPHEE, « Bernini's Books », *The Burlington Magazine*, vol. 142, n° 1168 (juillet 2000), p. 442-448.
- MÉCHOULAN 1999 : Henry MÉCHOULAN, « Quevedo stoïcien ? » dans Pierre-François MOREAU (sous la direction de), *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome I, Paris, 1999, p. 189-203.

- MEIERS 2006 : Sarah MEIERS, « Portraits in Print : Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and "Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69. Bd., H. 1, 2006, p. 1-16.
- MEIJER 1995 : Bert W. MEIJER, « De Spranger à Rubens ; vers une nouvelle équivalence », dans *BRUXELLES-ROME*, 1995, p. 32-47.
- MELION 1991 : Walter S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon, Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL 1918 : Luis MENÉNDEZ PIDAL, « Una fiesta de toros en el siglo XVI » dans *La Esfera*, año V, nº 228, 11 mai 1918, n. p.
- MÉROT 2009 : Alain MÉROT, *Du Paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, 2009.
- METZ 2004 : Maria Rosaria NAPPI, Monique SART, Nicole DACOS et al., *Enigma : Monsù Desiderio, un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Metz, 2004.
- MICHAELIS 1898 : Adolf MICHAELIS, « Monte Cavallo » dans *Mittheilungen des kaiserlich deutschen archaeologischeninstituts roemische Abtheilung, Band XIII. Bullettino dell'imperiale istituto archeologico germanico sezione romana, vol. XIII*, Rome, 1898, p. 248 -274.
- MICHAUD 2000 : Monique MICHAUD, « "Éloge" du sac de Rome », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, année 2000, volume 59, numéro 4, p. 386-406.
- MICHEL 1986 : Alain MICHEL, « Rome chez Hildebert de Lavardin » dans *Jérusalem, Rome, Constantinople, L'image et le mythe de la ville*, Colloque du département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, textes réunis par Daniel POIRION, Paris, 1986, p. 197-204.
- MICHIELS 1846 : Alfred MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, tome troisième, Bruxelles, 1846.
- MIGNE 1879 : « Acta Sancti Sebastiani Martyris » dans *Patrologia Latina*, édition de Jacques-Paul MIGNE, t. 17, p. 1113-1150.
- MILES 1964 : Leland MILES, « John Colet and Marsilio Ficino by Sears JAYNE », *Comparative Literature*, volume 16, nº 3 (été 1964), p. 274-277.
- MILMAN 1986 : Miriam MILMAN, *Architectures peintes en trompe-l'œil*, Genève 1986.
- MITTERWIESER 1922 : Dr. Alois MITTERWIESER, « Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536-1543) », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. 15, nº 4/6 (1922), p. 122-136.
- MOFFITT 2006 : John F. MOFFITT, « Another Look at Michelangelo's "Centauromachia" », *Notes in the History of Art*, vol. 25, nº 4, 2006, p. 10-15.
- MOINE 2000 : Nicole MOINE, « Les reliefs de l'arc de Constantin : L'image réexploitée », dans *Rome Antique, Pouvoir des images, images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen (30 mars 1996), Caen, 2000, p. 91-101.

- MOLNÁR 2019 : Dávid MOLNÁR, « "Many laughed at the thought of this illustrious young man reading books" : About Miklós Báthory' Library and His Cicero-Codex », *Hungarian Historical Review*, 8, n° 3, 2019, p. 573-593.
- MONTECCHI PALAZZI 1984 : Thérèse MONTECCHI PALAZZI, « Censius Camerarius et la formation du *Liber Censuum* de 1192 », *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, année 1984, volume 96, numéro 1, p. 49-93.
- MORALEE 2018 : Jason MORALEE, *Rome's Holy Mountain. The Capitoline Hill in Late Antiquity*, New York, 2018.
- MOREAU 1999 : Pierre-François MOREAU, « Les trois étapes du Stoïcisme moderne », dans Pierre-François MOREAU (sous la direction de), *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome I, Paris, 1999.
- MORONI 2000 : Andrea MORONI, « L'Archivio privato della famiglia Niccolini di Camugliano », *Archivio Storico Italiano*, volume 158, n° 2 (584, avril-juin 2000), p. 307-348.
- MORTIER 1974 : Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France, Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974.
- MUNICH 2009 : « "Ewig blühe Bayerns Land", Herzog Ludwig X. und die Renaissance », Stadtresidenz Landshut, 28 mai – 27 septembre 2009, Brigitte LANGER et Katharina HEINEMANN éditeurs scientifiques, Munich, 2009.
- MÜNTZ 1897 : Eugène MÜNTZ, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe. Étude historique et critique [...]*, Paris, 1897.
- MYERS 2011 : Kelly A. MYERS, « *Metanoia* and the Transformation of Opportunity », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 41, n° 1, 2011, p. 1-18.
- NALDI 2008 : Riccardo NALDI, « Tra Pontano e Sannazaro : parole e immagine nell'iconografia funeraria del primo cinquecento a Napoli », dans *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, textes édités par Marc DERAMAIX, Perrine GALAND-HALLYN, Ginette VAGENHEIM et Jean VIGNES, préface de Marc FUMAROLI, Genève, 2008, p. 249-272.
- NANCY 2013 : Claire STOULLIG, Flore COLLETTE, assistées de Florence PORTALLÉGRI (éd.), *L'Automne de la Renaissance d'Arcimboldo à Caravage*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition organisée par la Ville de Nancy au musée des beaux-arts, avec la collaboration du Musée du Louvre, du 4 mai au 4 août 2013 ; textes par Patricia FALGUIÈRES, Flore COLLETTE, Léna WIDERKEHR, Paris, 2013.
- NARDELLA 2001 : Cristina NARDELLA, « L'antiquaria romana del "*Liber Pontificalis*" ai "*Mirabilia urbis Romae*" », dans *Roma antiqua nel Medioevo : mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella "Respublica Christiana" dei secoli IX-XIII*. Atti della quattordicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 24-28 août 1998, Milan, 2001, p. 423-448.

- NATIVEL 1996 : NATIVEL Colette, « Regards sur l'art antique. Aspects de la littérature d'art humaniste aux XVI^e et XVII^e siècles », dans HOFFMANN 1996, Philippe HOFFMANN et Paul-Louis RINUY (éditeurs), *Antiquités imaginaires, La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994 (École normale supérieure, Centre d'études anciennes), Paris, 1996, p. 3-20.
- NAUROY 2011 : Gérard NAUROY, « La nécropole vaticane et le tombeau de saint Pierre : une description en forme d'état de la question », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, 2011, p. 429-460.
- NESSLRATH 1982 : Arnold NESSLRATH, « Antico and Monte Cavallo », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 951, (juin 1982), p. 353-355 + 357.
- NETHERSOLE 2018 : Scott NETHERSOLE, *Art and Violence in Early Renaissance Florence*, New Haven-Londres, 2018.
- NEW YORK 1985-1986 : *Liechtenstein the Princely Collections*, New York, Metropolitan Museum of Art, 26 octobre 1985-1^{er} mai 1986, catalogue sous la direction de John P. O'NEILL, New York, 1985.
- NIBBY 1829 : Antonio NIBBY, *Itinéraire de Rome et de ses environs rédigé par A. Nibby d'après celui de feu M. Vasi*, troisième édition, tome I, Rome, 1829.
- NIBBY 1830 : Antonio NIBBY, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze, compilato secondo il metodo di M. Vasi da A. Nibby*, 3^{ème} édition, tome 1, Rome, 1830.
- NIBBY 1839 : Antonio NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, descrittta da Antonio Nibby. Parte II. Antica. Rome, 1839.
- NICHOLS 1889 : Francis Morgan NICHOLS, *Mirabilia urbis Romae : The Marvels of Rome or a Picture of the Golden City, an English Version of the Medieval Guide-book*, Londres, 1889.
- NICQ 1996 : Christiane NICQ, Pierre NICQ, éditeurs scientifiques, *Petits et grands maîtres du Musée Atger, Cent dessins français des XVII^e et XVIII^e siècles*, Montpellier 1996.
- NIJENHUIS 2009 : Andreas NIJENHUIS, « L'inspiration italienne dans l'œuvre de l'artiste néerlandais Carel van Mander (1548-1606) », dans Sandra COSTA, Michel TARPIN et Guy TOSATO (sous la direction de), *L'Appel de l'Italie. Les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne. Les Français et les Flamands en Italie*, Grenoble, 2009, p. 41-61 et cahier d'illustrations p. 232-235.
- NOOTEBOOM 2016 : Cees (Cornelis Johannes Jacobus Maria) NOOTEBOOM, « Verval en schittering, Ruïnes ab spiegel van een veranderend geheugen », dans *Cees Nooteboom, Wat het oog je vertelt. Kijken als avontuur*, 2016. Consulté en ligne, octobre 2019. <https://books.google.fr/books>
- NORTH 1998 : Michael NORTH et David ORMROD (éd.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998.

- NUTI 2000 : Lucia NUTI, « Le Peintre et le chorographe : Deux regards différents sur le monde », dans Helena BUSSERS et Véronique VAN DE KERCKHOF, *Le Peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Bruxelles, 2000, p. 21-28.
- NUTTALL 2004 : Paula NUTTALL, *From Flanders to Florence, The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven et Londres, 2004.
- OBERHUBER 1968 : Konrad OBERHUBER, « Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser (mit Abb. 161-189) », dans *Munuscula Discipulorum, Kunsthistorische Studien, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, Tilmann BUDDENSIEG et Matthias WINNER éditeurs, Berlin, 1968.
- O'BRIEN 1999 : Grant O'BRIEN, « The Use of Simple Geometry in the Local Unit of Measurement in the Design of Italian Stringed Keyboard Instruments : An Aid to Attribution and to Organological Analysis », *The Galpin Society Journal*, vol. 52 (avril 1999), p. 108-171.
- OLAH 2008a : Iva OLAH, « Catalogue 3 : Antiquarian Publishing and Architectural Reconstruction » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 117-122.
- OLAH 2008b : Iva OLAH, « Intermezzo III : Roman Religion » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 124.
- OLIMPIO DOS SANTOS 2015 : Rogéria OLIMPIO DOS SANTOS, *O Àlbum das Antigualhas de Francisco de Holanda*, thèse, Universidade Federal de Juiz de Fora (Brésil, Minas Gerais), soutenue le 25 septembre 2015. Consulté en ligne le 20 août 2020. <https://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2015/08/O-%c3%a1lbum-das-antigualhas-de-Francisco-de-Holanda.pdf>
- OLIMPIO DOS SANTOS 2017 : Rogéria OLIMPIO DOS SANTOS, «Entre o registro e a imagem O Àlbum das Antigualhas de Francisco de Holanda », *Figura : Studies on the Classical Tradition* 5/2. 2017, p. 75-105.
- OLITSKY RUBINSTEIN 1985 : Ruth OLITSKY RUBINSTEIN, « 'Tempus edax rerum' : A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988 (juillet 1985), p. 425-433 + 435-436.
- ONFRAY 2013 : Michel ONFRAY, *Métaphysique des ruines*, Paris 2013, (Première édition Bordeaux 1995).
- ORENSTEIN 1995 : Nadine ORENSTEIN, « Prints and the Politics of the Publisher : the Case of Hendrick Hondius », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 23, n° 4 (1995), p. 240-250.
- ORTENBERG 1990 : Veronica ORTENBERG « Archbishop Sigeric's Journey to Rome in 990 », dans *Anglo-Saxon England 19*, edited by Michael LAPIDGE, Malcolm GODDEN et alii, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, p. 197-246.
- OSBORNE 1987 : John OSBORNE, *Master Gregorius, The Marvels of Rome*, Toronto, 1987.

- PACINI 2000 : Piero PACINI, « Gli assunti morali e il piacere dell'immaginazione nei temi biblici, storici e mitologici di Livio Mehus », dans Marco CHIARINI (a cura di), *Livio Mehus, Un pittore Barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, Florence, 2000, p. 52-59.
- PAGANI 2000 : Valeria PAGANI, « Documents on Antonio Salamanca », *Print Quarterly*, vol. 17, n° 2, juin 2000, p. 148-155.
- PAGANI 2008 : Valeria PAGANI, « The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-1589 », *Print Quarterly* 25, n° 1 (mars 2008), p. 3-23.
- PALAGIANO 2009 : Cosimo PALAGIANO, Sandra LEONARDI, « Tre secoli raccontati nelle piante storiche di Roma », *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, Roma XXI, 2009.
- PALERME 2007 : *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogue de l'exposition *Libro d'arabeschi. Disegni ritrovati di un collezionista del seicento*, Palerme, Civica Galleria d'Arte Moderna, 18 février-6 mai 2007, Simonetta PROSPERI VALENTI RODINO (auteur), Milan, 2007.
- PALLUCCHINI 1943 : Rodolfo PALLUCCHINI, *Veronese*, Rome, 1984.
- PALMA 1981 : Marco PALMA, « Ciampolini, Giovanni », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, 1981, p. 152-153.
- PANE 2008 : Andrea PANE, « L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città », dans Stella CASIELLO (a cura di), *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, Florence, 2008, p. 61-138.
- PANOFSKY 1967 : Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967.
- PANOFSKY 1969 : Erwin PANOFSKY, *L'Œuvre d'art et ses significations, essais sur les « arts visuels »*, Paris, 1969.
- PANOFSKY 1999 : Erwin PANOFSKY, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, traduit de l'allemand et présenté par Danièle COHN, Paris, 1999.
- PAPINI 2015 : Massimiliano PAPINI, « "Construire du neuf, conserver l'ancien" : les destructions dans la Rome Antique » dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 150-167.
- PARIS 1969 : *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*. Introduction et catalogue par John GERE ; traduction de l'anglais par Françoise VIATTE ; historique des pièces exposées par Roseline BACOU. Musée du Louvre, XLII^e exposition du Cabinet des Dessins, Paris, 1969.
- PARIS-WASHINGTON 1983 : *Claude Gellée dit Le Lorrain 1600-1682*, catalogue de l'exposition de la National Gallery of Art de Washington et des Galeries nationales du Grand Palais, Paris 15 février-16 mai 1983, catalogue H. Diane RUSSELL, traduction Claude LAURIOL, Paris, 1983.

- PARIS 2000 : *D'après l'antique*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001, Jean-Pierre CUZIN, Jean-René GABORIT, Alain PASQUIER (auteurs), Paris, 2000.
- PARIS-MANTOUE 2001 : *Paysages d'Italie, Les Peintres du plein air (1780-1830)*, [exposition], Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 avril - 9 juillet 2001 ; Mantoue, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1^{er} septembre - 16 décembre 2001 / sous la direction d'Anna OTTANI CAVINA, Paris, 2001.
- PARIS-BARCELONE 2003 : *Dessins de la Renaissance, Collection de la Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie*, Pierrette CROUZET et Marta CANALS, éditeurs, Paris-Barcelone, 2003.
- PARIS 2004 : *Dessins de la Renaissance, Collection de la Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie*, Laure BEAUMONT-MAILLET, Gisèle LAMBERT et Jocelyne BOUQUILLARD, Paris, 2004.
- PARIS 2010a : *Jacques Androuet du Cerceau : un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France* [exposition, Cité de l'architecture et du patrimoine, au Musée des monuments français, du 10 février au 9 mai 2010, « Jacques Androuet du Cerceau (1520-1586), l'inventeur de l'architecture à la française ? »] sous la direction de Jean GUILLAUME en collaboration avec Peter FUHRING ; avec le concours de Valérie AUCLAIR, Françoise BOUDON, Monique CHATENET (et al.), Paris, 2010.
- PARIS 2010b : *Musées de papier, l'Antiquité en livres, 1600-1800*, Musée du Louvre, septembre 2010 à janvier 2011 sous la direction d'Élisabeth DÉCULTOT, Paris, 2010.
- PARIS 2011 : *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle*, sous la direction de Guillaume FAROULT, Christophe LERIBAULT et Guilhem SCHERF, Paris, 2011.
- PARIS-MADRID 2011 : *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600/1650*, Stéphane LOIRE (commissaire général à Paris), Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS (commissaire général à Madrid), Paris, 2011.
- PARIS 2015 : *Les Villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Marco FOLIN, Monica PRETI (sous la direction de). Exposition éponyme présentée à l'INHA, du 13 novembre 2015 au 23 janvier 2016, Paris, 2015.
- PARIS 2017 : Marie-Pierre SALÉ (sous la direction de), *Dessiner en plein air. Variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIX^e siècle*. Avec la collaboration d'Hélène GROLLEMUND. Cet ouvrage accompagne l'exposition éponyme présentée à Paris, au musée du Louvre du 16 octobre 2017 au 29 janvier 2018.
- PARLATO 2013 : Enrico PARLATO, « *Hermathena nelle Imagini di Vincenzo Cartari e nei libri illustrati del secondo cinquecento* », dans *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel cinquecento*, a cura di Sonia MAFFEI, Rome, 2013, p. 229-244.

- PARSHALL 2006 : Peter PARSHALL, « Antonio Lafreri's *Speculum Romanae Magnificentiae* », *Print Quarterly*, vol. 23, n° 1, mars 2006, p. 3-28.
- PASSAVANT 1860 : Johan David PASSAVANT, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, tome I, Paris, 1860.
- PASSIGLI 1832-1838 : David PASSIGLI e socj, « *Le opere di Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino* », première partie, Florence, 1832-1838.
- PASTOUREAU 1988 : Michel PASTOUREAU, « Du bleu et du noir : éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, année 1988, 14, p. 621.
- PASTOUREAU 2006 : Michel PASTOUREAU, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, 2006.
- PATERNA 1996 : Claudia PATERNA, « Il circo Variano a Roma », *Mélanges de l'École française à Rome. Antiquité*. Année 1996, volume 108, numéro 108-2, p. 817-853.
- PATNAUDE 2008a : Ann PATNAUDE, « Intermezzo I : The Colosseum » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 105-106.
- PATNAUDE 2008b : Ann PATNAUDE, « Sculpture » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 125-129.
- PATNAUDE 2008c : Ann PATNAUDE, « Intermezzo V : the Grand Tour » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 140-143.
- PAUTRIER 2013 : Massimo PAUTRIER, *I Santi delle Chiese medievali di Roma (IV-XIV secolo)*, Rome, 2013.
- PAUWELS 2008 : Yves PAUWELS, *Aux marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, 2008.
- PAYNE 2000 : Alina A. PAYNE, « *Ut poesis architectura : Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570* », dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 145-158.
- PENGUILLY L'HARIDON 1862 : Octave PENGUILLY L'HARIDON, « Notice sur les armes romaines », *Revue Archéologique*, Nouvelle Série, vol. 5 (janvier à juin 1862), p. 306-314.
- PÉREZ 1982 : Joseph Pérez, « Les *Comunidades* de Castille et leurs interprétations », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, année 1982, 38, p. 5-28.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1995 : Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, « Les débuts de l'histoire de l'art dans l'Espagne du Siècle d'or », dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome I de l'Antiquité au XVIII^e siècle, cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et

- du 25 janvier au 15 mars 1993, sous la direction scientifique d'Édouard POMMIER, Paris, 1995, p. 229-255.
- PÉROUSE 1996 : Gabriel-André PÉROUSE, *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du colloque Renaissance, Humanisme, Réforme, Nice, septembre 1993, textes réunis et présentés par Gabriel-André PÉROUSE avec la collaboration de Francis GOYET, Saint-Étienne, 1996.
- PÉROUSE DE MONTCLOS 2001 : Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « Serlio à Fontainebleau », *Annali di architettura, Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 13/2001, p. 1-79. Consulté en avril 2018 sur le site www.palladiomuseum.org/annali/2001/6
- PERROT 1974 : Françoise PERROT, « L'art de la signature, VI. La signature emblématique, VII. La signature imprévue, VIII. La signature des peintres verriers », *Revue de l'Art*, 1974, numéro 26, p. 31-45.
- PESANDO 2018 : Fabrizio PESANDO, Maria Paola GUIDOBALDI, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Bari-Rome 2018.
- PETERSEN 1976 : Joan M. PETERSEN, « The Identification of the Titulus Fasciolae and its Connection with Pope Gregory the Great », *Vigiliae Christinianae*, vol. 30, n° 2 (juin 1976), p. 151-158.
- PETRUCCI 1960 : Armando PETRUCCI, « Accolti, Benedetto, il Vecchio » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 1 (1960), p. 101-102.
- PÉVERT 2010 : Alain PÉVERT, « Autour de Hugues Sambin. Un extraordinaire cabinet Renaissance enfin réhabilité », *La Tribune de l'Art*, 7 juin 2010.
- PIANA 2017 : Marco PIANA, « Ficino, Marsilio. The Letters of Marsilio Ficino. Volume 10 Being a Translation of Liber XI. Translated by Members of the Language Department of the London School of Economics », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 40. 4, automne 2017, p. 204-206.
- PICARD 1957 : Gilbert-Charles PICARD, *Les Trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris, 1957.
- PICARD 1974 : Jean-Charles PICARD, « Le quadriportique de Saint-Pierre du Vatican », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1974, 86-2, p. 851-890.
- PICOT 1902 : Émile PICOT, *Les Français à l'Université de Ferrare au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris, 1902.
- PIETERS 2005 : Jürgen PIETERS, *Speaking with the Dead, Explorations in Literature and History*, Edinburgh, 2005.
- PIGANIOL 1908 : André PIGANIOL, « Fornix Fabianus », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1908, 28, p. 89-95.
- PIGNATTI 1992 : Terisio PIGNATTI, Filippo PEDROCCO, *Véronèse, catalogue complet des peintures*. Traduit de l'italien par Pascal VAREJKA, Paris, 1992.
- PINAULT SØRENSEN 1998 : Madeleine PINAULT SØRENSEN, « Du Dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique », dans *Actes du colloque*

L'Expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801, Paris, 1998.

- PINCHART 1875 : Alexandre PINCHART, « Les tapisseries représentant l'histoire de la conquête de Tunis », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, première année, tome III, Paris, 1875, p. 418-422.
- PINKERTON 1811 : John PINKERTON, *A General Collection of the Best and Most Interesting Voyages and Travels in all Parts of the World ; many of which are now first translated into English*, Volume the Tenth, London, 1811.
- PINSON 1997 : Yona PINSON, « Un langage muet : métaphore et morale dans les éléments architecturaux et scénographiques de Nicolas Poussin », *Artibus et Historiae*, vol. 18, n° 36 (1997), p. 109-127.
- PINSON 2001 : Yona PINSON, « Imperial Ideology in the Triumphal Entry into Lille of Charles V and the Crown Prince (1549) », *Assaph, Studies in Art History*, vol. 6, p. 205-231.
- PINTO 1993 : John PINTO, « Piranesi at Hadrian's Villa », dans *Studies in the History of Art*, vol. 43, Symposium Papers XXII: *Eius Virtutis Studiosi : Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown*, 1993, p. 464-477.
- PISTILLI 2003 : Gino PISTILLI, « Guarino Guarini », dans *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, volume 60, 2003, p. 357-369.
- PIUSSI 1998 : Anna PIUSSI, « Les menottes d'or du patronage napoléonien : Le frontispice de la Description de l'Égypte. Hommage à Dutertre, Balzac et Cécile » dans *Actes du colloque L'Expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801*, Paris, 1998.
- PLATNER 1911 : Samuel Ball PLATNER, *The Topography and Monuments of Ancient Rome*, second edition revised and enlarged, Boston, 1911.
- PLATNER 1929 : Samuel Ball PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, completed and revised by Thomas ASHBY, Londres, 1929.
- PODESTÀ 1878 : B. PODESTÀ, Carlo V a Roma nell'anno 1536, *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, volume I, Rome, 1878, p. 303-344.
- POMMIER 1995 : Édouard POMMIER, « Les débuts de l'histoire de l'art à Florence », dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome I de l'Antiquité au XVIII^e siècle, cycle de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993, sous la direction scientifique d'Édouard Pommier, Paris, 1995, p. 13-46.
- POMMIER 1996 : Édouard POMMIER, « Winckelmann : l'Antiquité, entre l'imitation et l'histoire », dans Philippe HOFFMANN et Paul-Louis RINUY (éditeurs), *Antiquités imaginaires, La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Actes de la Table Ronde du 29 avril 1994 (École normale supérieure, Centre d'études anciennes), Paris, 1996, p. 59-77.

- POMMIER 2007 : Édouard POMMIER, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris 2007.
- POMMIER 2008 : Édouard POMMIER, « Le voyage de Taddeo », dans Jackie Pigeaud (dir.) *Les Voyages, Rêves et réalités*, VII^{es} Entretiens de la Garenne Lemot, Rennes, 2008, p. 155-170.
- PONCET 2013 : Christophe PONCET, « Ficino's Little Academy of Careggi », *Bruniana & Campanelliana, Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, année XIX, 2013/1, p. 67-77.
- PORRAS 2009 : Stéphanie PORRAS, « Repeat viewing : Hendrick Hondius's *Effigies* » dans *Picturing the Netherlandish Canon*, The Courtauld Institute of Art, 2009.
- PORTE 1993 : *Tombeaux romains. Anthologie d'épithaphes latines*. Traduit du latin et préfacé par Danielle PORTE, Paris, 1993.
- PORTHÉ 2008 : Rainbow PORTHÉ, « Artists, Techniques, Uses » dans ZORACH 2008 : Rebecca ZORACH (éd.), *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 110-115.
- PORTIER 2003 : François PORTIER, « Les Niobides de Richard Wilson R. A. (1713- 1782) : confusion des genres ? » *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIII^e et XVIII^e siècles*, année 2003, volume 57, n° 57, p. 37-46.
- POUCET 2012 : Jacques POU CET, « Virgile magicien dans les *Mirabilia Romae*, les guides du pèlerin et les récits de voyage. A. Les *Mirabilia* et leur évolution », *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), n° 24, juillet-décembre 2012. Consulté le 30 septembre 2017.
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/24/Mirabilia/Mira_01.htm
- POUCET 2013 : Jacques POU CET, « Les "marqueurs", de la nativité du Christ dans la littérature médiévale. La christianisation du matériel romain », *Folia Electronica Classica*, n° 29, janvier-juin 2013, n. p.
Consulté le 20 juin 2019.
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/29/Marqueurs/Marqueurs_08_Huile.htm
- POUCET 2016 a : Jacques POU CET, « La statue équestre du Latran dans la littérature médiévale ». Extrait de *Folia Electronica Classica*, Louvain-la-Neuve, numéro 31, janvier-juin 2016, p. 1-8. Consulté le 10 mai 2019.
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/31/Constantin_Latran_Textes.pdf
- POUCET 2016 b : Jacques POU CET, « Là astoient les astronomyens et tous les signes de chiel que Virgile fist » (*Myreur*, I, p. 62). Le *Templum Olovitreum*, les *Mirabilia*, les *Actes de saint Sébastien* et Virgile. *Folia Electronica Classica*, t. 32, juillet-décembre 2016, p. 1-21. Consulté le 14 juin 2019.
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/32/TM32.html>
- POUCET 2017 : Jacques POU CET, « Les chevaux du Circus Maximus de Rome (Jean d'Outremeuse, *Myreur*, I, p. 66-67), Martin d'Opava, la tradition des *Mirabilia* et le Virgile magicien », *Folia Electronica Classica*, t. 33,

- janvier-juin 2017, p. 1-15. Consulté le 20 juin 2019.
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/33/Chevaux_Cirque.pdf
- POUCET 2018 : Jacques POUCKET, « Ly Myreur des Histors de Jean d'Outremeuse. Essai de typologie des structures narratives (I, p. 1-586, éd. A. BORNET, 1864) », *Folia Electronica Classica*, t. 35, janvier-juin 2018.
http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/35/JOM/Structures_Myreur.pdf
- POUSIN 1995 : Frédéric POUSIN, *L'Architecture mise en scène : essai sur la représentation du modèle grec au XVIII^e siècle*, Paris, 1995.
- PRESSOUYRE 1972a : Sylvia PRESSOUYRE, « Problèmes de style. Le témoignage des tapisseries. Les tapisseries du Kunsthistorisches Museum de Vienne », *Revue de l'Art*, 1972, numéro spécial 16-17, p. 106-111.
- PRESSOUYRE 1972b : Sylvia PRESSOUYRE, « Fresques nouvellement restaurées de la Galerie François Ier au Château de Fontainebleau », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1972, p. 123-137.
- PRETI 2015 : Monica PRETI, « La polysémie des ruines : Maarten van Heemskerck et les *Clades Judaeae Gentis* (1569) » dans Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015.
- PRÉVOST 2007 : Bertrand PRÉVOST, « Rome-Babylone. Ruine, corruption, colosse », *Anabases*, n° 6 (2007), p. 17-31.
- PY 2007 : Bernadette PY, « Everhard Jabach: Supplement of Identifiable Drawings from the 1695 Estate Inventory », *Master Drawings*, vol. 45, n° 1, French Collectors before 1800, 2007, p. 4-37.
- QUEYREL 1993 : François QUEREL, « Une nouvelle image du Laocoon », *Revue des Études Anciennes*, année 1993, 95-1-2, p. 301-315. Fait partie d'un ouvrage thématique : Hommage à Jean Marcadé.
- RADI 2015 : Anita RADI, « The Polymastic Nature of the Diana Ephesia Cult Statue », *Review in Religious Studies, English Edition, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary Budapest*, 2015, p. 91- 109.
- RAKOB 1983 : Friedrich RAKOB, « Die römische Wasserleitung von Karthago », dans *Journées d'études sur les aqueducs romains, Tagung über römische Wasserversorgungsanlagen, Lyon 26-28 mai 1977*, Actes publiés sous la direction de Jean-Paul BOUCHER, Paris, 1983.
- RAMPOLDI 1834 : Giovanni B. RAMPOLDI, *Corografia dell'Italia*, vol. 3, Milan, M.DCCCXXXIV.
- RAUPP 1984 : Hans-Joachim RAUPP, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim, Zurich and New York, 1984.
- RAYNAUD 1997 : Christiane RAYNAUD, *Le Commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, 1997.

- REALE GALLERIA 1817 : *Reale Galleria di Firenze illustrate*, Serie III, *Ritratti di Pittori*, vol. I, Florence, M DCCC XVII.
- REBAUDO 2014 : Ludovico REBAUDO, « *Demens Luctus*. Un gesto dionisiaco del dolore », *Eidola* 11, 2014, p. 161-174. Consulté en ligne le 27 janvier 2020, academia.edu/26634399/Demens_Luctus._Un_gesto_dionisiaco_del_dolore_Eidola_11_2014
- REDONDO 2000 : Augustin REDONDO, *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527, pouvoir et littérature*, études réunies et présentées par Augustin REDONDO, Paris 1999.
- REES 2002 : Valery REES, « Ficino's Advice to Princes », dans Michael J. B. ALLEN, Valery REES et Martin DAVIES (éd.), *Marsilio Ficino : his Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leyde-Boston-Cologne, 2002, p. 339-358.
- REES 2011 : Valery REES, « *Quo vertam oculos ut te laudem ?* Aspects of Praise in Ficino's Letters » dans *Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and his Influence*, Stephen CLUCAS, Peter J. FORSHAW, Valery REES (éd.), Leiden-Boston 2011, p. 45-66.
- REINACH 1902 : Salomon REINACH, *L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577, reproduit intégralement et commenté, avec une introduction et une traduction des « Statue » d'Aldroandi*, Paris, 1902.
- REINACH 1930 : Salomon REINACH, *Amalthée : Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, tome I, Paris, 1930.
- REINHARDT 1998 : Volker REINHARDT, « The Roman Art Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries » dans Michael NORTH et David ORMROD (éd.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998, p. 81-92.
- RENAUDET 1927 : Augustin RENAUDET, « Érasme et Juan de Valdès, d'après une publication récente », *Bulletin hispanique*, année 1927, volume 29, numéro 3, p. 293-298.
- RENNES 1974 : *Le Dossier d'un tableau, "Saint Luc peignant la Vierge" de Martin Van Heemskerck* : Musée des Beaux-Arts de Rennes, catalogue par François BERGOT avec la collaboration de Sylvie BLOTTIÈRE, Rennes, 1974.
- RENNES 2010 : *Heemskerck et l'humanisme, une œuvre à penser (1498-1576)*, Francis RIBEMONT directeur de la publication, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Heemskerck et l'humanisme », musée des Beaux-arts de Rennes, du 6 octobre 2010 au 4 janvier 2011, Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), 2010.
- RENOUARD 1966 : Yves RENOUARD, Eugenio RAGNI « Benci, Amerigo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8 (1966), p. 182-183.
- RENOUARD DE BUSSIERRE 2009 : Sophie RENOUARD DE BUSSIERRE, « Claude Gellée (Chamagne 1600-Rome 1682) et l'appel de l'Italie », dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p. 33-39.

- REVEST 2007 : Clémence REVEST, « Se souvenir de Rome : humanisme et pédagogie de la mémoire dans l'Italie du XV^e siècle », *Camenuiae* 1 : novembre 2007- journée de l'école doctorale 1 du 12 mai 2007, n. p. consulté en ligne le 20 décembre 2020, <https://lettres.sorbonneuniversite.fr/camenuiae-1-novembre-2007-journee-de-lecole-doctorale-1-du-12-mai-2007>
- REZNICEK 1985 : Emil Karel Joseph REZNICEK, « A survey of recent discoveries and of bibliography concerning Dutch art 1500-1600 » dans Görel CAVALLI-BJÖRKMAN (éd.) *Netherlandish Mannerism*, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, 21-22 septembre 1984, Stockholm, 1985, p. 6-13.
- RIBICHINI 1992 : Sergio RIBICHINI, « Hercule à Lixus et le jardin des Hespérides ». Actes du colloque de Larache (8-11 novembre 1989), *Publications de l'École Française de Rome*, année 1992, 166, p. 131-136.
- RIBOULLAULT 2008 : Denis RIBOULLAULT, « Landscape "All'antica" and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71 (2008), p. 211-237.
- RIBOULLAULT 2013 : Denis RIBOULLAULT, « Inversion comique ou critique satirique ? La vue du Capitole de Hieronymus Cock (1562) », dans *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, volume 38, n° 1 (2013), p. 79-96.
- RIBOULLAULT 2015 : Denis RIBOULLAULT, « De la pratique au mythe : la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain », dans Anne-Laure IMBERT (sous la direction de), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris, 2015, p. 147-168.
- RICCARDI-CUBITT 1993 : Monique RICCARDI-CUBITT, *Un art européen : le cabinet de la Renaissance à l'époque moderne*, traduit de l'anglais par Evelyne TRITSCH, Paris, 1993.
- RICHARDSON 2007 : Carol M. RICHARDSON, *Locating Renaissance Art*, volume 2, Londres, 2007.
- RICHARDSON 1992 : Laurence RICHARDSON Jr, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore-Londres, 1992.
- RICHER-ROSSI 2008 : Françoise RICHER-ROSSI, « La vision de l'Espagne d'Andrea Navagero ambassadeur vénitien auprès de Charles Quint (1524), Lieux communs et discours politique », dans *L'Imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*, coord. par François DELPECH, Madrid, 2008.
- RICHTER 1966 : Gisela M. A. RICHTER, « The Pheidian Zeus at Olympia », *Hesperia*, volume 35, n° 2 (avril-juin 1966) p. 166-170.
- RIGGS 1977 : Timothy A. RIGGS, *Hieronymus Cock, Printmaker and Publisher*, New York et Londres, 1977.

- RINGBOM 2003 : Åsa RINGBOM, « Dolphins and mortar dating – Santa Costanza reconsidered » dans *Songs of Ossian, Festschrift in honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, Helsinki, 2003, p. 22-42.
- ROBERTO 2015 : Umberto ROBERTO, *Rome face aux Barbares, Une histoire des sacs de la Ville*, traduit de l'italien par Yann RIVIÈRE, Paris, 2015.
- ROBIN 2007 : Diana ROBIN, Anne R. LARSEN, Carole LEVIN (éditeurs), *Encyclopedia of women in the Renaissance, Italy, France and England*, Santa Barbara (Californie), 2007.
- ROCHE 2013 : Lucile ROCHE, *Dieu créa l'Art Iste à son image : Le theme du Dieu-artiste dans la théorie artistique moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*, volume I. Master II Esthétique et philosophie de l'art, sous la direction de Jacqueline LICHTENSTEIN, Université Paris Sorbonne, Paris IV, année universitaire 2012-2013.
- RODOCANACHI 1914 : Emmanuel RODOCANACHI, *Les Monuments de Rome après la chute de l'Empire. Le Colisée - Le Panthéon - Le Mausolée d'Auguste - Basilique de Constantin Théâtres - Arènes*, Paris, 1914.
- RODOLFO 2020 : Alessandra RODOLFO, « Celebrazioni Raffaellesche V Centenario della morte di Raffaello Sanzio, L'allestimento degli arazzi di Raffaello nella Cappella Sistina », *Musei Vaticani*, consulté le 11/05/2020 http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/pdf/eventi_novita/iniziativa/eventi/2020/122_arazzi_raffaello_sistina.pdf
- ROLAND 1910 : François ROLAND, « Un Franc-Comtois éditeur et marchand d'estampes à Rome au XVI^e siècle. Antoine Lafrery (1512-1577). Notice historique par le docteur F. ROLAND », *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, huitième série, cinquième volume, Besançon, 1910, p. 320-378.
- ROLET 2008 : Anne ROLET, « L'*Hermathena Bocchiana* ou l'idée de la parfaite académie », dans *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, textes édités par Marc DERAMAIX, Perrine GALAND-HALLYN, Ginette VAGENHEIM, Jean VIGNES. Préface de Marc FUMAROLI, Genève 2008, p. 295-337.
- ROMANELLI 1995 : Giandomenico ROMANELLI, « Palladio », *Arte e Dossier*, février 1995.
- ROSIER 1990 : Bart ROSIER, « The Victories of Charles V : A Series of Prints by Maarten van Heemskerck », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, n° 1, 1990-1991, p. 24-38.
- ROSSI 2004 : Manuela ROSSI (éd.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati : atti del Seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002*, Carpi, 2004.
- ROSSI 2004 a : Manuela ROSSI, « Rodolfo Pio e Carpi. Tracce di un legame », dans Manuela ROSSI (éd.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati : atti del Seminario internazionale di studi, Carpi, 22 e 23 novembre 2002*, Carpi, 2004, p. 9-13.
- ROTHLISBERGER 1962 : Marcel ROTHLISBERGER, « Les dessins de Claude Lorrain à sujets rares », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1962, p. 153-164.

- ROTONDÒ 1969 : Antonio ROTONDÒ, « Achille Bocchi », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 11, 1969.
- ROWLAND 2009 : Ingrid D. ROWLAND, « A Silly, Very Cultured Club », *The New York Review of Books*, 14 mai 2009, www.nybooks.com.
- ROY 1998 : Bruno ROY, « Getting to the Bottom of St. Caquette's cult », dans Jan M. Ziolkowski (éd.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leyde, Boston, Cologne, 1988; p. 308-318.
- RUBACH 2008 : Birte RUBACH, « Three Prints of Inscriptions – Antonio Lafreri and his Contact with Jean Matal », dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 25-35.
- RUBIN 2009 : Patricia RUBIN, « "Che è di questo culazzino" ! Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks », *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 3, Mal'occhio : Looking Awry at the Renaissance Special Issue, 2009, p. 387, 389-408.
- RUDY 2013 : Kathryn M. RUDY, « Les fonctions des gravures au XV^e siècle », dans Séverine LEPAPE avec la participation de Kathryn M. RUDY, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord 1400-1470*, Paris, 2013, p. 147-175.
- RUFFINI 2003 : Marco RUFFINI, « Maerten van Heemskerck's Ox Head », *Notes in the History of Art*, vol. 23, n° 1, 2003, p. 23-30.
- RUSCH 2012 : Arnaud RUSCH, « Une victoire de papier face aux défaites des armes : l'exemple de Maximilien I^{er} et de son Triomphe par Hans Burgkmair et Albrecht Dürer (1512-1526) », dans *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images : La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Michel CADÉ et Martin GALINIER (dir.), Perpignan, 2012.
- SABLAYROLLES 1990 : Robert SABLAYROLLES, « Le Colisée brûle-t-il ? » dans *Spectacula – I Gladiateurs et amphithéâtres*, Actes du colloque de Toulouse et de Lattes, les 26, 27, 28, et 29 mai 1987, Lattes, 1990.
- SAFFREY 2000 : Henri Dominique SAFFREY, *Le néoplatonisme après Plotin* (Histoire des doctrines de l'Antiquité classique, 24), Paris, 2000.
- SAINTENOY 1921 : Paul SAINTENOY, « Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V », *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, tome trentième, Wetteren, 1921.
- SAINT-LAURENT 1843 : Charles SAINT-LAURENT, *Dictionnaire Encyclopédique usuel*, publié sous la direction de Charles SAINT-LAURENT, seconde édition, Paris, 1843.
- ST. JOHN 1859 : James Augustus ST. JOHN, *The Lives of Celebrated Travellers by James Augustus Saint-John in Three Volumes*, vol. II, New York, 1859.
- SALA 1995 : Charles SALA, *Michel Ange, Sculpteur, peintre, architecte*, Paris, 1995.
- SALÉ 2017 : Marie-Pierre SALÉ, « Dessiner en plein air. Entre "sur nature", souvenir et atelier », dans *PARIS 2017*, p. 9-31.

- SALMON 2006 : Frank SALMON, « Stuart as Antiquary and Archaeologist in Italy and Greece » dans *James "Athenian" Stuart, 1713-1788, The Rediscovery of Antiquity*, Susan WEBBER SOROS éd., New Haven (Connecticut), Londres, 2006.
- SAN JUAN 2008 : Rose Marie SAN JUAN, « Restoration and Translation in Juan de Valverde's *Historia de la Composicion del Cuerpo Humano* », dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2008, p. 52-61.
- SAN NICOLÁS PEDRAZ 2015 : Maria Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, « Ordre et prospérité. Le passage du temps à Rome », traduit de l'espagnol par Anne LOPEZ, *Dossiers de l'Archéologie*, n° 372, novembre/décembre 2015, p. 50-53.
- SAUNDERS 1979 : Eleanor A. SAUNDERS, « A Commentary on Iconoclasm in Several Print Series by Maarten van Heemskerck », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 10, n° 2, 1978-1979, p. 59-83.
- SAUVANET 2004 : Pierre SAUVANET, « Des convergences et divergences entre artiste et artisan, et de quelques conséquences qui en découlent logiquement », *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- SAUVIN 2018 : Sarah SAUVIN, « Nicolas Béatrizet. Bataille des Amazones, 1559 », *Estampes d'Albrecht Dürer à Alberto Giacometti*, n° 5, 2018, p. 8-11. Consulté en ligne le 29 juin 2019, sarah-sauvin.com
- SAVATIER SJÖHOLM 2010 a : Olivia SAVATIER SJÖHOLM, « Heemskerck et l'humanisme », dans *Heemskerck et l'humanisme, une œuvre à penser [1498-1576]*, Francis RIBEMONT, directeur, Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), 2010, p. 7- 15.
- SAVATIER SJÖHOLM 2010 b : Olivia SAVATIER SJÖHOLM, « Le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée de Rennes : représentation de l'artiste en humaniste », dans *Heemskerck et l'humanisme, une œuvre à penser [1498 - 1576]*, Francis RIBEMONT directeur de la publication, Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), 2010, p. 17-31.
- SAVATIER SJÖHOLM 2015 : Olivia SAVATIER SJÖHOLM, « Quatre dessins néerlandais d'antiquités romaines de la Bibliothèque nationale de France », dans Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 91-94.
- SCAGLIA 1964 : Gustina SCAGLIA, « The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27 (1964), p. 137-163.
- SCHAEFFER 1997 : Jean-Marie SCHAEFFER, « Originalité et expression de soi : Éléments pour une généalogie moderne de l'artiste », *Communications*, année 1997, 64, p. 89-115. Fait partie d'un numéro thématique : La création.
- SCHATBORN 2001 : Peter SCHATBORN, « Dutch artists in Italy », dans Peter SCHATBORN, *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, catalogue de

- l'exposition *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, 30 juin-30 septembre 2001, Rijksmuseum, Amsterdam, 2001, p. 11-19.
- SCHERER 1956 : Margaret R. SCHERER, *Marvels of Ancient Rome*, New York et Londres, MCMLVI.
- SCHNAPP 1993 : Alain SCHNAPP, *La Conquête du passé, Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.
- SCHNAPPER 1994 : Antoine SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle, II – Œuvres d'art*, Paris, 1994.
- SCHÖNWÄLDER 2011 : Jürgen SCHÖNWÄLDER, *Das Fürstenzimmer von Schloss Velthurns*, Bolzano, 2011.
- SCHULTE VAN KESSEL 1995 : Elisja SCHULTE VAN KESSEL, « Les Institutions flamandes à Rome durant la Renaissance », dans *Fiamminghi a Roma, 1508 /1608*, Bruxelles, 1995.
- SCHULZ 1978 : Juergen SCHULZ, « Jacopo de' Barbari's *View of Venice* : Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500 », *The Art Bulletin*, volume 60, n° 3 (septembre 1978), p. 425-474.
- SCHULZ 1998 : Anne Markham SCHULZ, *Giammaria Mosca called Padovano, A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, University Park, Pennsylvania, c. 1998.
- SDEGNO 2005 : Alberto SDEGNO, « I disegni sull'editio princeps del *De Architectura* di Vitruvio (inc. 50.F.1) », dans Agostino DE ROSA (a cura di), *Orienti e Occidenti della Rappresentazione*, Seminario Internazionale di Studi, Venise, 24-25 novembre 2005, p. 171-183.
- SEGALA 1999 : Elisabetta SEGALA, Ida SCIORTINO, *Domus Aurea*, Milan, 1999.
- SEGART 1923 : Achille SEGART, *Jean Gossart dit Mabuse*, Bruxelles et Paris, 1923.
- SEIPEL 2000 : Wilfried SEIPEL, *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis, Kartons und Tapisserien*, Vienne, 2000.
- SELLINK 2013 : Manfred SELLINK, « "Il était lui-même très inventif en matière de paysages" Hieronymus Cock et le paysage », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 52-57.
- SELTMAN 1952 : Charles Theodore SELTMAN, « The Wardrobe of Artemis », *The Numismatic Chronicle*, 1952, p. 33-35.
- SÉNÉCHAL 1996 : Philippe SÉNÉCHAL, « Le premier inventaire des antiques du Palais Farnèse », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1996, 108-1, p. 241-264.
- ȘERBAN 2014 : Marin ȘERBAN, « Flavio Biondo's Venetian History and the Debatable Beginnings of the "Public Historiography" in Venice », *Revista Istorică*, new series, 25 (2014), 1-2, p. 101-121. Consulté le 12 juillet 2019. <https://www.academia.edu/5680231/>

- SETTARI 1820 : Gregorio SETTARI (éd.), *Effemeridi Letterarie di Roma*, tome I, octobre, novembre, décembre 1820.
- SETTIS 1995 : Salvatore SETTIS, « La conception de l'histoire de l'art chez les Grecs et son influence sur les théoriciens italiens du Quattrocento », dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome I de l'Antiquité au XVIII^e siècle, cycle de conférences organisées au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993, sous la direction scientifique d'Édouard POMMIER, Paris, 1995, p. 147-160.
- SETTIS 2005 : Salvatore SETTIS, *Le futur du classique*, traduit de l'italien par Jean-Luc DEFROMONT, Paris, 2005.
- SETTIS 2008 : Salvatore SETTIS, « Collecting Ancient Sculptures : The Beginnings », *Studies in the History of Art*, vol. 70, Symposium Papers XLVII : Collecting Sculpture in Early Modern Europe, 2008, p. 12-31.
- SETTIS 2015 : Salvatore SETTIS, « La ville est en ruine », dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 18-39.
- SHRIMPLIN-EVANGELIDIS 1989 : Valérie SHRIMPLIN-EVANGELIDIS, « Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà », *The Art Bulletin*, vol. 71, n^o 1, (mars 1989), p. 58-66.
- SHURKO 2002 : Dwight SHURKO, « A Forgotten Michelangelo Story », *Source : Notes in the History of Art*, vol. 21, n^o 3, 2002, p. 19-22.
- SIBON 2010 : Juliette SIBON, « Benjamin de Tudèle, géographe ou voyageur ? Pistes de lecture du *Sefer massa'ot* », dans *Géographes et voyageurs au Moyen Age*, sous la direction de Henri BESC et Emmanuelle TIXIER DU MESNIL, Paris, 2010, p. 207-223.
- SICKEL 1998 : Lothar SICKEL, « "Maria Mater Dei" und die Antiken Roms. Anmerkungen zu einem Kupferstich nach Maarten van Heemskerck Author », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61. Bd., H. 1 (1998), p. 40-54.
- SIEGENBEEK, 1827 : Matthijs SIEGENBEEK, *Précis de l'histoire littéraire des Pays-Bas*, traduit du hollandais de M. SIEGENBEEK, par J. H. LEBROCQUY, avocat, Gand, 1827.
- SINEUX 2006 : Pierre SINEUX, « Asklépios, les Nymphes et Achéloos : Réflexions sur une association culturelle », *Kentron* 22, 2006, p. 177-198.
- SKRINE 1973 : Peter SKRINE, « Dürer and the Temper of his Age » dans C. R. DODWELL (éd.), *Essays on Dürer*, Manchester-Toronto, 1973, p. 24- 42.
- SLUIJTER 1988 : Eric Jan SLUIJTER, « The Painter's Pride : The Art of Capturing Transience in Self-Portraits from Isaac van Swanenburgh to David Bailly », in Karl ENENKEL, Betsy de JONG-CRANE et Peter LIEBREGTS (éd.), *Modelling the Individual, Biography and Portrait in the*

Renaissance, with a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity, Amsterdam – Atlanta, GA, 1998, p. 173-196.

- SLUIJTER-SEIJFFERT 1984 : Nicolette Cathérine SLUIJTER-SEIJFFERT, *Cornelis van Poelenburch (c. 1593 – 1667)*, s. l., 1984.
- SOUSA 1978 : Ronald W. SOUSA, « The View of the Artist in Francisco de Holanda's Dialogues: A Clash of Feudal Models », *Luso-Brazilian Review*, vol. 15, Supplementary Issue, 1978, p. 43-58.
- SPEAR 2010 : Richard E. SPEAR et Philip SOHM, *Painting for Profit, The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven-Londres, 2010.
- SPENGLER 1995 : Dietmar SPENGLER, « A Drawing and Self-Portrait by Federico Zuccaro », *The Burlington Magazine*, vol. 137, n° 112, novembre 1995, p. 750-752.
- SPICA 1996 : Anne-Elisabeth SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique, L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, 1996.
- SPINOLA 1838 : H. DE SPINOLA, *Voyage de deux artistes en Italie, orné de gravures ; par M. H. de Spinola, auteur du Voyage en Suisse*, Limoges, 1838.
- STABILE 2015 : Francesca Romana STABILE, Giovanna SPADAFORA, « Gaffiti coverings in Rome in the sixteenth century : the example of the house in vicolo del Governo Vecchio, 52 », *Designarecon (University of l'Aquila), Scientific Journal on Architecture and Cultural Heritage*, volume 8, n° 14 : Design for Restoration : beyond the survey, a cura di Giovanni CARBONARA, Mario CENTOFANI, Roberto MINGUCCI, 7.1-7.16. Consulté en ligne le 21 août 2019, <http://disegnarecon.univaq.it>
- STADNICHUK 1996 : Nina STADNICHUK, « An Unknown *Mars and Venus* by Maarten van Heemskerck », *The Burlington Magazine*, vol. 138, n° 1116 (mars 1996), p. 182-185.
- STAFFORD 2001 : Barbara Maria STAFFORD, Frances TERPAK, *Devices of Wonder, From the World of a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, 2001.
- STÄHLER 2003 : Axel STÄHLER, « The Arduous Path to the True Temple of Love », dans *Research Opportunities in Renaissance Drama, with a Medieval Supplement*, Peter J. GREENFIELD Editor, XLII, 2003, The University of Puget Sound (Tacoma, Washington).
- STECHOW 1966 : Wolfgang STECHOW, *Northern Renaissance Art 1400-1600. Sources and documents*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.
- STEIN 2005 : Perrin STEIN, with a contribution by Martin ROYALTON-KISCH, *French Drawings from the British Museum, Clouet to Seurat*, Londres, 2005.
- STELAND 2002 : Anne Charlotte STELAND, « Drawings by Dutch Italianate Painters », traduit par Delphine LETTAU, dans Laurie B. HARWOOD, with contributions by Christopher BROWN et Anne Charlotte STELAND, *Inspired by Italy : Dutch Landscape Painting 1600-1700*, Londres, 2002, p. 42-63.

- STENHOUSE 2005 : William STENHOUSE, « Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome », *Renaissance Quarterly*, vol. 58, n° 2, 2005, p. 397-434.
- STERN 1958 : Henri STERN, « Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 12 (1958), p. 157+159 218.
- STEWERING 2000 : Roswitha STEWERING, « Architectural Representations in the "Hypnerotomachia Poliphili" (Aldus Manutius 1499) », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 59, n° 1, mars 2000, p. 6-25.
- STIBER 1995 : Linda S. STIBER, Elmer EUSMAN et Sylvia ALBRO, « The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I, Two oversized, multi-block, sixteenth-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Durer », *The Book and Paper Group Annual*, Volume fourteen 1995, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington, DC.
<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-07.html>
- STINGER 1998 : Charles L. STINGER, *The Renaissance in Rome*, Bloomington, (Indiana, USA), 1998.
- STRIKER 1965 : Cecil L. STRIKER, « Innocenzo Ringhieri's Giuoco della Pittura » dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN, editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...] New York 1965, p. 165-176.
- STRONG 1959 : Roy C. STRONG, « Federigo Zuccaro's Visit to England in 1575 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 22, n° 3/4 juillet - décembre, 1959, p. 359-360.
- STRUHAL 2013 : Eva STRUHAL, « Reading with *acutezza* : Lorenzo Lippi's Literary Culture » dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 105-127.
- STRUNCK 2007 : Christina STRUNCK, « The Original Setting of the Early Life of Taddeo Zuccaro Series : A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome », dans LOS ANGELES, 2007 : Julian BROOKS, *Taddeo and Federico Zuccaro, Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles, 2007, p. 113-125.
- STRUVE 2002 : Tilman STRUVE, « *Roma caput mundi*, Die gegenwart Roms in der Vorstellung des Mittelalters » dans Franz-Reiner ERKENS et Hartmut WOLFF éditeurs, *Von Sacerdotum und Regnum, Geistliche und weltliche Gewalt im frühen und hohen Mittelalter*, Cologne-Weimar-Vienne, 2002, p. 153-180.
- SULLIVAN 1955 : Francis A. SULLIVAN, « Virgil and the Latin Epitaphs », *The Classical Journal*, volume 51, n° 1 (octobre 1955), p. 17-20.
- SUMI 2002 : Geoffrey S. SUMI, « Spectacles and Sulla's Public Image », *Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 51, quatrième trimestre 2002, p. 414-432.

- SUMOWSKI 1995 : Werner SUMOWSKI, « "The Artist in Despair" : A New Drawing by Adam Elsheimer », *Master Drawings*, vol. 33, n° 2 (été 1995), p. 152-156.
- TALON HUGON 2004 : Carole TALON HUGON, « Chef d'œuvre et emblème », *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- TAMBRUN-KRASKER 2008 : Brigitte TAMBRUN-KRASKER, « Le retour de Platon, Pythagore et Zoroastre », 2008, p. 1-8. Consulté en ligne le 17 février 2020, halshs-00293417
- TAMBRUN-KRASKER 2009 : Brigitte TAMBRUN-KRASKER, « Pléthon et Cosme de Médicis : Platon et la tradition des mages », 2009, p. 1-26. Consulté en ligne le 15 février 2020. halshs-00293398v2
- TANTURLI 2007 : Giuliano TANTURLI, « Manetti, Antonio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 68 (2007), consulté le 10 mars 2020. [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-manetti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-manetti_(Dizionario-Biografico))
- TATARKIEWICZ 1974 : Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, volume 3, *Modern Aesthetics*, La Haye-Varsovie, 1974.
- TAUBER 2015 : Christine TAUBER, « Disséminer la vérité : la Grande Galerie à Fontainebleau et le roi des signes, François I^{er} », dans Jean-Philippe GENET (éd.), *La vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècles)*. Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 en collaboration avec l'École Française de Rome, Paris-Rome, 2015, p. 237-260.
- TAYLOR 2004 : Rabun TAYLOR, « Hadrian's Serapeum in Rome », *American Journal of Archaeology*, vol. 108, n° 2 (avril 2004), p. 223-266.
- TEA 1921 : Eva TEA, « La rocca dei Frangipani alla Velia », *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 44 (1921), p. 235-255.
- TEDESCHI GRISANTI 1984 : Giovanna TEDESCHI GRISANTI, « Les Trophées de Marius » dans *Dossiers/Histoire et Archéologie*, n° 82, avril 1984, p. 82-83.
- TERLINDEN 1975 : Charles TERLINDEN (vicomte de), « La politique italienne de Charles Quint et le "triomphe" de Bologne », dans *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^e Congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean JACQUOT, Paris, 1975.
- TERVARENT 2014 : Guy de TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600 : dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 2014 (version électronique de l'édition de Genève, 1997).
- TEVEBRING 2012 : Frederika TEVEBRING, « Unveiling the Goddess. Artemis of Ephesus as a Symbol of Nature at the Turn of the Nineteenth Century », *Lychnos*,

Årsbok för idé – och lärdomshistoria, Bosse HOLMQVIST (éd.),
Uppsala, 2012, p. 153-166.

- TÉZENAS DU MONTCEL 1998 : Bénédicte TÉZENAS DU MONTCEL (éd.), *Leonardo da Vinci : Écrits et dessins : drawings and notes*, textes choisis et annotés par Bénédicte TÉZENAS DU MONTCEL, en collaboration avec Alain de BUSSAC ; traduction originale par Jean GHIDINA ; traduction en anglais Amanda SHARP, Clermont-Ferrand, 1998.
- THILLET 1968 : Pierre THILLET, « Jamblique et les mystères d'Égypte », *Revue des Études Grecques*, volume 81, n° 384/385 (janvier-juin 1968), p. 172-195).
- THOENES 2000 : Christof THOENES, « Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory » dans PAYNE 2000a : Alina PAYNE, Ann KUTTNER, Rebekah SMICK (éditeurs), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge (RU), 2000, p. 191-196.
- THOMAS 2012 : Edmund THOMAS, « "Nero's Tomb" and the crisis of the third century : Roman sarcophagi as public and private monuments », *Res : Anthropology and aesthetics*, volume 61-62, printemps-automne 2012, p. 132-151.
- THOMPSON 2008 : Wendy THOMPSON, « Federico Zuccaro's Love Affair with Florence : Two Allegorical Designs », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 43, 2008, p. 75-97.
- THONNARD 1953 François-Joseph THONNARD, *Extraits des grands philosophes*, Tournai-Rome, 1953.
- TILLEY 1918 : Arthur Augustus TILLEY, *The Dawn of the French Renaissance*, Cambridge (U.K.), 1918.
- TILLIETTE 1995 : Jean-Yves TILLIETTE, « *Tamquam lapides vivi ...* Sur les "élégies romaines" d'Hildebert de Lavardin (c. 1100) », *Publications de l'École française de Rome*, année 1995, volume 204, numéro 1, p. 359-380.
- TOESCA 1935 : Pietro TOESCA, « Pollaiuolo Antonio e Piero di Iacopo Benci, detti del », dans *Enciclopedia Italiana*, 1935. Consulté le 14 mars 2020.
http://www.treccani.it/enciclopedia/pollaiuolo-antonio-e-piero-di-iacopo-benci-detti-del_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- TOLA 1838 : Pasquale TOLA, *Dizionario Biografico degli uomini illustri di Sardegna*, volume III N-Z, a cura di Manlio BRIGAGLIA, Turin, 1838.
- TOLNAY 2005 : Charles DE TOLNAY, « Michelangelo's Pieta Composition for Vittoria Colonna », *Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. 12, n° 2, 1953, p. 44-62.
- TORMO 1940 : Elias TORMO Y MONZÓ, *Os desenhos das antiqualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (... 1539-1540 ...)*, Madrid, 1940.
- TOUSSAINT 1999 : Stéphane TOUSSAINT, « L'influence de Ficin à Paris et le Pseudo-Denys des humanistes : Traversari, Cusain, Lefèvre d'Éstaples. Suivi d'un passage inédit de Ficin », dans *Bruniana & Campanellina*, volume 5, n° 2 (1999), p. 381-414.

- TRIPODI 2015 : Claudia TRIPODI, « Piero de'Pazzi », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 82 (2015), p. 16-18.
- TROTTEIN G. 2012 : Gwendolyn TROTTEIN, « Idea and disegno : les projets de Cellini pour le sceau de l'Académie », *RACAR ; revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 37, n° 2, Idea in Art/L'Idée dans l'art, 2012, p. 5-18.
- TROTTEIN S. 2012 : Serge TROTTEIN, « L'Idée des artistes : Panofsky, Cassirer, Zuccaro et la théorie de l'art », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 37, n° 2, Idea in Art /L'Idée dans l'art, 2012, p. 19-26.
- TRUDEL 2005 : Normand TRUDEL, *La Chronique de Nuremberg : la contrefaçon de Schönsperger*, Université McGill Montréal, 2005, consulté le 12 novembre 2017
http://www.academia.edu/2200296/La_Chronique_de_Nuremberg
- TSCHUDI 2017 : Victor Plahte TSCHUDI, *Baroque Antiquity. Archaeological Imagination in Early Modern Europe*, New York, 2017.
- TUCCI 2017 : Pier Luigi TUCCI, *The Temple of Peace in Rome. Art and Culture in Imperial Rome*, New York, 2017.
- TURCAN 1991 : Robert TURCAN, « Les tondi d'Hadrien sur l'arc de Constantin, par M. Robert Turcan, membre de l'Académie », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1991, volume 135, numéro 1, p. 53-82.
- TURCAN 1995 : Robert TURCAN, *L'Art romain dans l'histoire : six siècles d'expression de la romanité*, Paris, 1995.
- TURCAN 2000 : Robert TURCAN, « Une Artémis d'Éphèse trouvée sur l'Aventin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 2000, 144-2, p. 657-669.
- TURCAN 2001 : Robert TURCAN, « Deux sarcophages romains inédits, par M. Robert TURCAN, membre de l'Académie », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 2001, volume 145, numéro 4, p. 1437-1446.
- TURNER 1966 : Almond Richard TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, N. J., 1966.
- TRUCHOT 2004 : Pierre TRUCHOT, « Durée artistique, temps artisanal » dans *Artiste/Artisan, Figures de l'art 7*, revue d'études esthétiques, Pau, 2004.
- TZEUTSCHLER LURIE 1992 : Ann TZEUTSCHLER LURIE, « Heemskerck's Portrait of Machtelt Suijs at The Cleveland Museum of Art », *The Burlington Magazine*, vol. 134, n° 1076, novembre 1992, p. 698-706.
- ÚBEDA DE LOS COBOS 2011 : Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, « Les tableaux de paysage destinés au palais du Buen Retiro de Madrid » dans *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600/1650*, Paris, 2011, p. 67-75.
- UNGERS 1995 : Oswald Mathias UNGERS, « Mesure, nombre et proportions : les critères de l'architecture à la Renaissance », dans VENISE-WASHINGTON-PARIS-BERLIN 1994 - 1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de*

Brunelleschi à Michel-Ange, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI, Paris, 1995.

- VALONE 1976 : Carolyn VALONE, « Giovanni Antonio Dosio : The Roman Years », *The Art Bulletin*, vol. LVIII, n° 4, p. 528-541.
- VANDECASTEELE 2004 : Maurits VANDECASTEELE, « Two Presumed Drafts for Engravings Belonging to Antonio Lafrery's "*Speculum Romanae Magnificentiae*" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67. Bd., H. 3 (2004), p. 427-434.
- VAN DE WETERING 1999 : Ernst VAN DE WETERING, « The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits », dans *Rembrandt by Himself*, Christopher WHITE et Quentin BUVELOT éd., Londres, La Haye, 1999.
- VAN DEN BERGEN-PANTENS 1973 : Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, « Le "Triptyque Micault" de J. C. Vermeyen. Étude historique », *Bulletin des Musées Royaux de Belgique*, 1973 / 1-4.
- VAN DEN BERGEN-PANTENS 1978 : Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, « La sigillographie, Source d'identification et de datation de la peinture flamande du XV^e et du début du XVI^e siècle », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1978, volume 122, numéro 1, p. 113-129.
- VAN DEN BRANDEN, 1883 : Frans Jozef Peter VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers 1883.
- VAN DEN DOEL, 2010 : VAN DEN DOEL Marieke, « Ficino, Diaceto and Michelangelo's *Presentation Drawings* », *The Making of the Humanities* : volume 1 – Early Modern Europe, edited by Rens BOD et al., Amsterdam, 2010, p. 107-132. Consulté le 16 mars 2020.
www.jstor.org/stable/j.ctt46n1vz.8. Accessed 16 Mar. 2020.
- VAN DER COELEN 2008 : Peter VAN DER COELEN, *Images of Erasmus*, Rotterdam 2008.
- VAN DER LINDEN 2013 : Huub VAN DER LINDEN, « The Collaborative Authorship of Pictorial Invention in Seventeenth-century Italy : Artist, Adviser, and Patron at Palazzo Carignano » dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 327-365.
- VAN DER MEULEN 1974 : Marjon VAN DER MEULEN, « Cardinal Cesi's Antique Sculpture Garden : Notes on a Painting by Hendrick van Cleef III », *The Burlington Magazine*, vol. 116, n° 850, janvier 1974, p. 14 + 17-24.
- VAN DER STOCK 2013 : Jan VAN DER STOCK, « Hieronymus Cock et Volcxken Diericx, éditeurs de gravures à Anvers », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 14-21.
- VAN DER WILLIGEN, 1870 : Adriaan VAN DER WILLIGEN, *Les Artistes de Harlem, Notices historiques avec un précis sur la Guilde de St. Luc*, édition revue et augmentée, Harlem-La Haye, 1870.
- VAN GELDER 1972 : Jan Gerrit VAN GELDER, « European Landscape Painting from 1550 to 1650, in Eastern Europe », *The Burlington Magazine*, vol. 114, n° 832, juillet 1972, p. 498-503.

- VAN GRIEKEN 2013a : Joris VAN GRIEKEN, « Le développement et l'exploitation d'un fonds d'éditeur », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 22-29.
- VAN GRIEKEN 2013b : Joris VAN GRIEKEN, « I. La maison d'édition *Aux Quatre Vents* », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 71.
- VAN GRIEKEN 2013 c : Joris VAN GRIEKEN, « II Les ruines de Rome et l'attrait pour l'Antiquité », dans *Hieronymus Cock, La gravure à la Renaissance*, Bruxelles, 2013, p. 89.
- VAN HAEPEREN 1998 : Françoise VAN HAEPEREN, « L'épigramme VII, 73 de Martial à la lumière de l'identification des vestiges retrouvés sous la basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome à un temple de Cybèle », *L'Antiquité Classique*, année 1998, 67, p. 231-235.
- VAN JOHNSON 1945 : VAN JOHNSON, « *Excudent Alii* », *The Classical Weekly*, vol. 38, n° 12, 15 janvier 1945, p. 95-96.
- VAN KESSEL 2013 : Elsje VAN KESSEL, « Artists and Knowledge in Sixteenth-Century Venice », dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 221-240.
- VAN OOTEGHEM 2009 : Sarah VAN OOTEGHEM, *The Origin and Function of Sixteenth Century Netherlandish Artists' Roman Vedute Made "from Nature"*, Master thesis, Université d'Utrecht, 2008-2009.
- VÁZQUEZ DUEÑAS 2008 : Elena VÁZQUEZ DUEÑAS, « Felipe de Guevara : algunas aportaciones biográficas », *Anales de Historia del Arte*, n° 18, 2008, p. 95-110.
- VELDMAN 1974a : Ilja M. VELDMAN, « Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius : The Relationship between a Painter and a Humanist », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7, n° 1, 1974, p. 35- 54.
- VELDMAN 1974b : Ilja VELDMAN, « Maarten van Heemskerck and St. Luke's Medical Books », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 7, n° 2, 1974, p. 91-100.
- VELDMAN 1977 : Ilja VELDMAN, « Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen & Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 vol., Berlin 1913-16 (Davaco Publishers, Soest 1975) », dans *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, volume 9, n° 2 (1977), p. 106-113.
- VELDMAN 1993 : Ilja M. VELDMAN (compiled by), *Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Marten Van Heemskerck Part I [Old Testament, including Series with Old & New Testament Subjects]*, Roosendaal (Pays-Bas), 1993.
- VELDMAN 1994 : Ilja M. VELDMAN (compiled by), *Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Marten Van Heemskerck Part II*

[*New Testament, Allegories, Mythology, History and Miscellaneous Subjects*], Roosendaal (Pays-Bas), 1994.

- VELDMAN 1996 : Ilja VELDMAN, « The Two Sides of Nature : an Allegory by Maarten van Heemskerck », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, Ten Essays for a Friend : E. de JONGH 65 (1996), vol. 24, n° 2/3, p. 128-139.
- VELDMAN 2010 a : Ilja M. VELDMAN, « L’homme et le cosmos » dans *Heemskerck et l’humanisme, une œuvre à penser [1498 - 1576]*, Francis RIBEMONT directeur de la publication, Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), 2010, p. 33-47.
- VELDMAN 2010 b : Ilja M. VELDMAN, « Des leçons pour la vie quotidienne » dans *Heemskerck et l’humanisme, une œuvre à penser [1498 - 1576]*, Francis RIBEMONT directeur de la publication, Châteaubourg (Ille-et-Vilaine), 2010, p. 49- 65.
- VELDMAN 2012 : Ilja VELDMAN, « The " Roman Sketchbooks" in Berlin and Maarten van Heemskerck’s travel sketchbook », dans Tatjana BARTSCH et Peter SEILER (éditeurs), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlin, 2012, p. 11-23.
- VELDMAN 2015a : Ilja VELDMAN, « Les dessins d’antiquité de Maarten van Heemskerck dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 85-90.
- VELDMAN 2015b : Ilja VELDMAN, « Les *Emblemata* de Hadrianus Junius » dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 102-103.
- VELDMAN 2015c : Ilja VELDMAN, « Maarten van Heemskerck : *Le Jugement de Pâris* », dans PRETI 2015 : Monica PRETI, Salvatore SETTIS (sous la direction de), *Villes en ruine, images, mémoires, métamorphoses*, Paris, 2015, p. 116-117.
- VELDMAN 2015d : Ilja M. VELDMAN, « Maarten van Heemskerck : vivre à Harlem sans jamais oublier Rome », dans Marco FOLIN, Monica PRETI (sous la direction de), *Les Villes détruites de Maarten van Heemskerck. Images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, Paris, 2015, p. 7-19.
- VENTRONE 2003 : Paola VENTRONE, « La scena prospettica rinascimentale : genesi e sviluppo », *Storia e storiografia del teatro oggi*. Per Fabrizio Cruciani, in « *Culture teatrali* », 7/8 (2003), p. 141-150.
Distribuito in formato digitale da « *Storia di Firenze. Il portale per la storia della città* ». Consulté en avril 2018.
[http : //www.storiadifirenze.org](http://www.storiadifirenze.org)
- VERBERNE 2001 : Judith VERBERNE (auteur), Peter SCHATBORN (directeur de publication), *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, catalogue de l’exposition *Drawn to Warmth, 17th-Century Dutch Artists in Italy*, 30 juin-30 septembre 2001, Rijksmuseum, Amsterdam, 2001.

- VERBOGEN 1985 : Jan VERBOGEN, « Martinus Smetius et Angelo Colocci. Une collection romaine d'inscriptions antiques au XVI^e siècle », *Humanistica Lovaniensia*, vol 34A, Roma humanistica. Studia in honorem Reverendi admodiem Domini Domini Iosaei Ruyschaert, 1985, p. 255-272.
- VERDIER 1982 : Philippe VERDIER, « La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique », *Mélanges de l'école française de Rome*, année 1982, 92-1, p. 85-119.
- VERMEULE 1964 : Cornelius VERMEULE, *European Art and the Classical Past*, Cambridge, Massachusetts, 1964.
- VERNET 1943 : André VERNET, « Une version provençale de la "Chronologia Magna" de Paulin de Venise, dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, année 1943, vol. 104, n° 104, p. 115-136.
- VIGILANTE 1984 : Magda VIGILANTE, « Cresci, Miglioro » dans *Dizionario Biografica degli Italiani*, volume 30 (1984). Consulté en ligne le 29 février 2020. [http://www.treccani.it/enciclopedia/migliore-cresci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/migliore-cresci_(Dizionario-Biografico)).
- VIGNAUD 2016 : Laurent-Henri VIGNAUD, *Sciences, techniques, pouvoirs et sociétés du XV^e siècle au XVIII^e siècle*, Paris, 2016. [http://www.treccani.it/enciclopedia/migliore-cresci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/migliore-cresci_(Dizionario-Biografico))
- VILLENEUVE-BARGEMONT, 1839 : Louis-François de VILLENEUVE-BARGEMONT, marquis de Trans, *Histoire de Saint Louis, roi de France*, par M. le Marquis de VILLENEUVE-TRANS, tome deuxième, Paris, 1839.
- VILLENEUVE DE JANTI 2009 : Charles VILLENEUVE DE JANTI, « In Arcadia, le génie fécondé par la patrie des arts », dans Daniel MARCHESSEAU, *Souvenirs d'Italie – Chefs-d'œuvres du Petit Palais 1600-1850*, Paris-Musées, 2009, p. 51-54.
- VISCEGLIA 2001 : Maria Antonietta VISCEGLIA, « Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi » dans José MARTINEZ MILLÁN (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1538)*, Madrid, 2001.
- VITTU 2007 : Jean-Pierre VITTU, Mika BEN MILED (éditeurs), *Histoire des derniers rois de Tunis : du malheur des Hafçides, de la prise de Tunis par Charles Quint [...] d'après Marmol et Vermeyen*, Tunis, 2007.
- VIVIÈS 1984 : Bertrand de VIVIÈS, *Tricentenaire de Raymond Lafage, dessinateur-graveur, 1656-1684*, Lisle-sur-Tarn, 1984.
- VIVIÈS 1990 : Bertrand de VIVIÈS, *Raymond Lafage, 1656-1684, dessins et gravures, Lisle-sur-Tarn, 30 juin-19 août 1990, Centenaire du Musée Raymond Lafage*, Lisle-sur-Tarn, 1990.
- VOET 2008 : Leon VOET, *The Golden Compasses. The History of the House of Plantin-Moretus*, Amsterdam, Londres, New-York, 2008.
- VRIES 2013 : Annette DE VRIES, « Hondius meets Van Mander : the Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts

- System of Knowledge in a Series of Artists' Portraits » dans Heiko DAMM, Michael THIMANN, Claus ZITTEL (edited by), *The Artist as Reader, On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leyde-Boston, 2013, p. 259-304.
- WAKIL 2005 : Leïla el-WAKIL, « Antique versus moderne au début du XVI^e siècle à Rome : La lettre à Léon X », dans *Études transversales : Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, 2005, p. 47-58.
- WALLACE 2006 : William E. WALLACE, « Doni's Double », *Source: Notes in the History of Art*, vol. 25, n° 4, 2006, p. 10-15.
- WALTON 1965 : Guy WALTON, « The Lucretia Panel in the Isabella Stuart Gardner Museum in Boston », dans *Essays in honor of Walter Friedlaender*, edited by Marsyas, Walter CAHN, editor in chief, Marcel FRANCISCONO and Francis RICHARDSON co-editors in chief [...], New York 1965, p. 177-186.
- WALSH 1999 : Linda WALSH, « Subjects, society, style : changing evaluations of Watteau and his art », dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1999.
- WATERHOUSE 1936 : Ellis K. WATERHOUSE, « The Palazzo Zuccari », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 69, n° 402, septembre 1936, p. 132- 134.
- WATERHOUSE 1975 : Ellis WATERHOUSE, « Les collections anglaises avant 1750 », *Revue de l'Art*, numéro 30, 1975, p. 31-34.
- WAUTERS 1841 : Alphonse WAUTERS, « Épisodes de l'histoire de Bruxelles. Commencement des troubles de religion, sous Marguerite de Parme », dans *Trésor national, recueil historique, littéraire, scientifique, artistique, commercial et industriel*, tome quatrième, Bruxelles 1841, p. 39-64.
- WAŻBIŃSKI 1985 : WAŻBIŃSKI Zygmunt, « Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), p. 275-346.
- WEIJERS 1978 : Olga WEIJERS, « Contribution à l'histoire des termes "natura naturans" et "natura naturata" jusqu'à Spinoza », *Vivarium*, vol. 16, n° 1 (1978), p. 70-80.
- WEIL-GARRIS BRANDT 1995 : Kathleen WEIL-GARRIS BRANDT, « Les rapports entre la sculpture et l'architecture à la Renaissance » dans VENISE-WASHINGTON-PARIS-BERLIN 1994 - 1995 : *Architecture de la Renaissance italienne de Brunelleschi à Michel-Ange*, sous la direction de Henry A. MILLION et Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI, Paris, 1995.
- WEISS 1969 : Roberto WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969.

- WEISS-FREY 1909 : Friedrich WEISS-FREY, *Heinrich Iselin von Rosenfeld und sein Geschlecht*, zusammengestellt und bearbeitet von Friedrich WEISS-FREY, Bâle, 1909.
- WEST 2016 : Ashley D. WEST, « Conrad Peutinger and the Visual Arts : Collaborating with Hans Burgkmair the Elder », dans Reinhard LAUBE, Helmut ZÄH (éd.), *Gesammeltes Gedächtnis : Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert*, Augsburg, 2016, p. 63-73.
- WHEELOCK 1991 : Arthur K. WHEELOCK, Jr., *Jan Vermeer*, 2^e édition, New York, 1991.
- WHITE 1958 : John WHITE et John SHEARMAN, « Raphael's Tapestries and their Cartoons, I : The Tapestries », *The Art Bulletin*, vol. 40, n^o 3 (septembre 1958) p. 193-221.
- WHITMAN 1963 : Nathan T. WHITMAN, *The Drawings of Raymond Lafage*, La Haye, 1963.
- WIJNTJES 1999 : Th. Marita WIJNTJES, « Le portrait de Mawlāy Ahmad », *Al-Qantara, Revista De Estudios Arabes*, vol. 20, n^o 1 (1999), p. 215-220. Consulté en ligne le 21 septembre 2019.
<https://alqantara.revistas.csic.es/index.php/al-qantara/article/view/463>
- WILKINS 1963 : Ernest H. WILKINS, « On Petrarch's *Ep. Fam.* VI, 2 », *Speculum*, vol. 38, n^o 4 (octobre 1963), p. 620-622.
- WILLIAMS 2007 : Robert WILLIAMS, « The Artist as Worker in Sixteenth-Century Italy », dans LOS ANGELES 2007 : Julian BROOKS, *Taddeo and Federico Zuccaro, Artist-Brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles, 2007, p. 95-103.
- WIND 1983 : Edgar WIND, *The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983.
- WIND 1992 : Edgar WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, 1992.
- WITCOMBE 2004 : Christopher L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance, Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leyde-Boston, 2004.
- WITTKOWER 1937 : Rudolf WITTKOWER, « Patience and Chance : The Story of a Political Emblem », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, n^o 2 (octobre 1937), p. 171-177.
- WITTKOWER 2000 : Rudolph et Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, 3^e édition, Paris, 2000.
- WOHL 1999 : *The Life of Michel Angelo* by Ascanio CONDIVI, translated by Alice SEDGWICK WOHL, edited by Hellmut WOHL, 2^e édition, University Park, Pennsylvanie, 1999.
- WOLFF 2005 : Etienne WOLFF, « Un voyageur à Rome au XII^e-XIII^e siècle : Magister Gregorius », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, année 2005, volume 1, numéro 1, p. 162-171.

- WOOD CH. 1998 : Christopher S. WOOD, « Early Archaeology and the Book Trade : The Case of Peutinger's *Romanae vetustatis fragmenta* (1505) », *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 28 : 1, hiver 1998, p. 83-118.
- WOOD CH. 2008 : Christopher S. WOOD, *Forgery, Replica, Fiction : Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago-Londres, 2008.
- WOOD P. 1999 : Paul WOOD, « Genius and melancholy : the art of Dürer » dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1998.
- WOODS 1999a : Kim WOODS, « The status of the artist in Northern Europe in the sixteenth century », dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1998.
- WOODS 1999b : Kim WOODS, « Pieter Bruegel the Elder and the northern canon », dans *The Changing Status of the Artist*, Emma BARKER, Nick WEBB, Kim WOODS (éditeurs), New Haven et Londres, 1998.
- WOODS- MARSDEN 1998 : Joanna WOODS-MARSDEN, *Renaissance Self-portraiture, The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven, 1998.
- WORSDALE 1988 : Marc WORSDALE, « Changing Times in the Eternal City », dans Raymond KEAVENEY, *Views of Rome*, Londres, 1988, p. 35-49.
- WREN CHRISTIAN 2002 : Kathleen WREN CHRISTIAN « The De' Rossi Collection of Ancient Sculptures, Leo X, and Raphael » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 65 (2002), p. 132-200.
- WREN CHRISTIAN 2003 : Kathleen WREN CHRISTIAN, « The Della Valle Sculpture Court Rediscovered », *The Burlington Magazine*, vol. 145, n° 1209, Sculpture, décembre 2003, p. 847-850.
- WREN CHRISTIAN 2004 : Kathleen WREN CHRISTIAN « Raphael's "Philemon" and the Collecting of Antiquities in Rome », *The Burlington Magazine*, Vol. 146, n° 1220, Raphael (novembre 2004), p. 760-763.
- WREN CHRISTIAN 2010 : Kathleen WREN CHRISTIAN, *Empire without End, Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-Londres, 2010.
- WUNDRAM 1989 : Manfred WUNDRAM, Thomas PAPE, *Andrea Palladio, 1508-1580, Un architecte entre la Renaissance et le Baroque*, Cologne, 1989.
- YATES 1975 : Frances A. YATES, « Charles Quint et l'idée d'empire » dans *Les Fêtes de la Renaissance II, Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, II^e Congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance (2^e section), Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, études réunies et présentées par Jean JACQUOT, Paris, 1975.
- ZACCARIA 2001 : Raffaella ZACCARIA, « Giugni, Bernardo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 56 (2001). Consulté en ligne le 02 mars 2020.

- [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giugni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-giugni_(Dizionario-Biografico))
- ZEGERMAN 1992 : P. W. ZEGERMAN, « A Signed Painting by Jean Lemaire », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 134, n° 1066, janvier 1992, p. 24-25.
- ZERI 2001 : Federico ZERI, *Le Mythe visuel de l'Italie*, Paris, 2001.
- ZERNER 1972 : Henri ZERNER, « Le témoignage des tapisseries. Les tapisseries du Kunsthistorisches Museum de Vienne », *Revue de l'art*, numéro spécial 16-17, La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, 1972, p. 106- 111
- ZERNER 2009 : Henri ZERNER, Marc BAYARD (sous la direction de), *Renaissance en France, renaissance française ?*, Paris, 2009.
- ZIÉGLER 1901 : P. ZIÉGLER, « Les dernières fouilles du Forum », *L'Illustration*, n° 3059, 5 octobre 1901, p. 232-233.
- ZIOLKOWSKI 1998 : Jan M. ZIOLKOWSKI (éd.), *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leyde - Boston-Cologne, 1988
- ZORACH 2005 : Rebecca ZORACH, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago et Londres, 2005.
- ZORACH 2008a : Rebecca ZORACH (éd.), *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008.
- ZORACH 2008b : Rebecca ZORACH, « The Public Utility of Prints », dans Rebecca ZORACH (éd.), *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 62-83.
- ZORACH 2008c: Rebecca ZORACH, « Catalogue 1, The Topography of New and Old Rome », dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 96-102.
- ZORACH 2008d: Rebecca ZORACH, « Catalogue 4, Intermezzo IV: Sex and Censorship » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 131-134.
- ZORACH 2008 e : Rebecca ZORACH, « Catalogue 5 : Telling History Visually » dans Rebecca ZORACH, *The Virtual Tourist in Renaissance Rome, Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 134-137.
- ZORACH 2009 : Rebecca ZORACH, « Rome virtuelle ? Présence et absence de la Ville éternelle dans les estampes du XVI^e siècle », dans Henri ZERNER, Marc BAYARD (sous la direction de), *Renaissance en France, renaissance française ?* Paris, 2009, p. 61-78.

ZUFFI 2000 : Stephano ZUFFI (dir. de publication), *La Peinture de la Renaissance italienne*, traduit de l'italien par Silvia BONUCCI et Claude Sophie MAZÉAS, Paris, 2000.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

**Préparée au sein de l'école doctorale ED 544
et de l'unité de recherche CRESEM**

**Spécialité :
Histoire, Histoire de l'art et Archéologie**

Sous la direction de Monsieur Martin Galinier

Présentée par Madame Martine Bucher

**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

(Volume II. Annexes)

Soutenue le 16 décembre 2021 devant le jury composé de :

Madame Sabine FORERO-MENDOZA, Professeur des universités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur.
Monsieur Pascal JULIEN, Professeur des universités, Université de
Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur et Président.
Madame Cécile JUBIER-GALINIER, Maître de conférences, Université
de Perpignan Via Domitia, Co-directrice.
Monsieur Esteban CASTAÑER MUÑOZ, Professeur des universités,
Université de Perpignan Via Domitia, Examineur.
Monsieur Martin GALINIER, Professeur des universités, Université de
Perpignan Via Domitia, Directeur de la thèse.

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA



**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

**Sous la direction de Monsieur Martin Galinier
Professeur d'Histoire de l'art antique (art romain)**

(Volume II Annexes)

Table des annexes

Annexes du chapitre I, p. 4-17

Annexes du chapitre II, p. 18-33

Annexes du chapitre III, p. 34-54

Annexes chapitre IV, p. 55-94

Annexes chapitre V, p. 95-121

Annexes du chapitre I

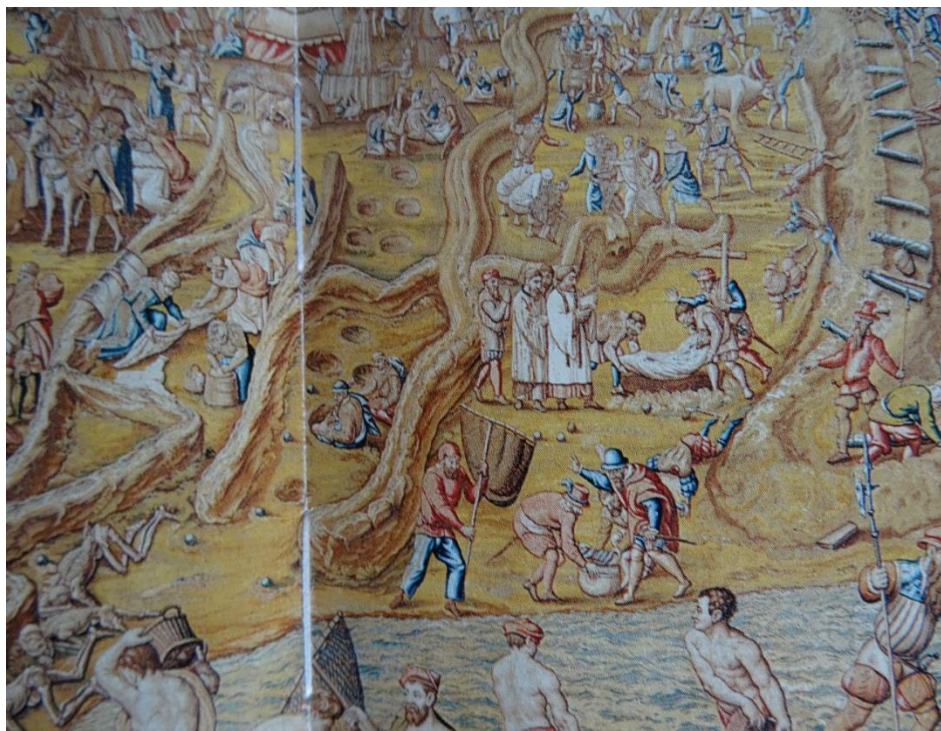
- Annexe I. 1** p. 6 Jan Cornelisz Vermeyen, *Portrait de Felipe de Guevara*, 1531 (date inscrite à la fin de la troisième ligne de la lettre en cours), huile sur bois, 55,9 × 47,6 cm. (Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 192.128).
Source : Image courtesy Clark Art Institute. clarkart.edu.
- Annexe I. 2** p. 7 William de Pannemaker, d'après le carton de Jan Cornelisz Vermeyen, Dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*, 1548-1554 (détail), 521 × 1002 cm. (Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 371-12658).
- Annexe I. 3** p. 8 Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, côté Plaza Artillería, *Reconstitution de l'inscription d'après les mortaises*. (Photographie : P. Witte, Deutsches Archäologisches Institut Madrid).
Source : ALFÖLDY 1992, planche X b.
- Annexe I. 4** p. 8 Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, côté Plaza del Azoguejo, *Reconstitution de l'inscription d'après les mortaises*. (Photographie : P. Witte, Deutsches Archäologisches Institut Madrid).
Source : ALFÖLDY 1992, planche X b.
- Annexe I. 5** p. 9 Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, reconstitution de l'inscription à partir des mortaises, et traduction.
Source : ALFÖLDY 1992, p. 245.
- Annexe I. 6** p. 10 William de Pannemaker, d'après le carton de Jan Cornelisz Vermeyen, Sixième tapisserie de *La Conquête de Tunis* (1548-1554), 525 × 956 cm. (Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 257-7448).
- Annexe I. 7** p. 11 Jan Cornelisz Vermeyen, *Portrait de Mulay Ahmad*, c.1535-1536, estampe, 46,4 × 37,7 cm. (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. L1959/51 PK).
- Annexe I. 8** p. 12 Pierre Paul Rubens, *Portrait de Mulay Ahmad*, c. 1609, huile sur bois, 97,7 × 71,5 cm. (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 40.2).
- Annexe 8 bis** p. 13 Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Rois* (détail), 1609, huile sur toile, 355,5 × 493 cm. (Madrid, Museo del Prado, P 001638).
- Annexe I. 9** p. 14 Jan Cornelisz Vermeyen, *La Sainte Trinité avec donateurs (détail)*, c. 1537/1539, huile sur bois, dimensions inconnues. (Madrid, Collection particulière).

- Annexe I. 10** p. 15 Orfèvre anversois, *Bassin dit de Charles Quint*, 1558-1559 (détail), pièce orfèvrée, argent doré et partiellement émaillé, Ø 64 cm.
(Paris, Musée du Louvre, inv. MR351).
- Annexe I. 11** p. 16 Martin van Heemskerck, *Vue de la façade du Panthéon*, 1532-1536 (détail), encre brune, 13,2 × 20 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. Album no I, 79 D 2 fol. 10 r).
- Annexe I. 12** p. 17 Jan van Scorel, *Résurrection de Lazare*, c. 1540, huile sur bois, 95,7 × 163,4 cm.
(Utrecht, Centraal Museum, inv. 7646).

Annexe I. 1 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Portrait de Felipe de Guevara*, 1531 (date inscrite à la fin de la troisième ligne de la lettre en cours), huile sur bois, 55,9 × 47,6 cm.
(Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 192.128).
Source : Image courtesy Clark Art Institute. clarkart.edu.



Annexe I. 2 : William de Pannemaker, d'après le carton de Jan Cornelisz Vermeyen, dixième tapisserie de *La Conquête de Tunis*, 1548-1554 (détail), 521 × 1002 cm.
(Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 371-12658).
Source : SEIPEL 2000, p. 104-105, n° 80.



Annexe I. 3 : Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, côté Plaza Artillería, *Reconstitution de l'inscription d'après les mortaises.*

(Photographie : P. Witte, Deutsches Archäologisches Institut Madrid).

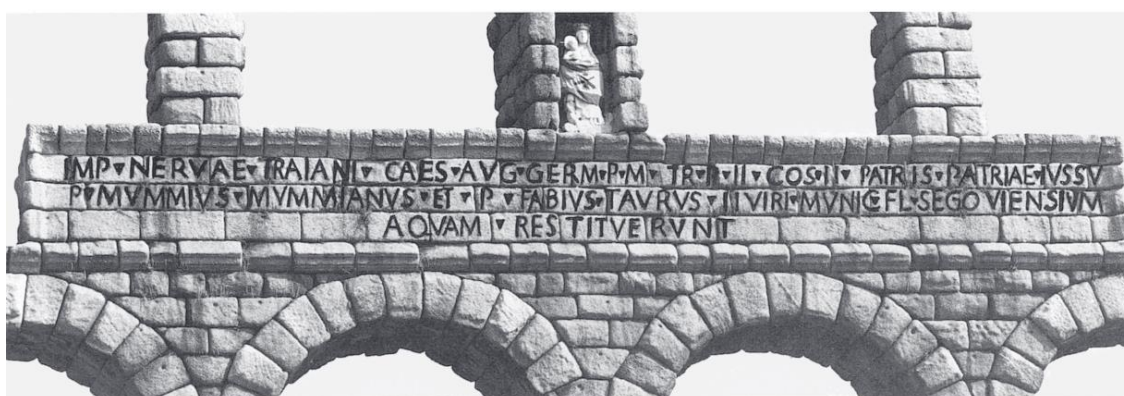
Source : ALFÖLDY 1992, planche X b.



Annexe I. 4 : Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, côté Plaza del Azoguejo, *Reconstitution de l'inscription d'après les mortaises.*

(Photographie : P. Witte, Deutsches Archäologisches Institut Madrid).

Source : ALFÖLDY 1992, planche X a.



Annexe I. 5 : Géza Alföldy, Aqueduc de Ségovie, côté Plaza del Azoguejo, Reconstitution de l'inscription à partir des mortaises et traduction.

Source : ALFÖLDY 1992, p. 245.

*Imp(eratoris) Nervae Traiani Caes(aris) Aug(usti), p(ontificis) m(aximi),
tr(ibunicia) p(otestate) II, co(n)s(ulis) II, patris patriae iussu
P(ublius) Mummius Mummianus et P(ublius) Fabius Taurus IIviri munic(ipii) Fl(avii)
Segoviensium
aquam restituerunt.*

(« Par ordre de l'empereur Nerva Trajan César Auguste, grand pontife, en sa deuxième puissance tribunicienne, consul pour la deuxième fois, père de la patrie /Publius Mummius Mummianus et Publius Fabius Taurus, les deux magistrats du municipe flavien de Ségovie / ont rétabli l'eau »).

Annexe I. 6 : William de Pannemaker, d'après le carton de Jan Cornelisz Vermeyen, *Sixième tapisserie de la suite La Conquête de Tunis* (1548-1554), 525 × 956 cm.
(Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 257-7448).
Source : SEIPEL 2000, p. 72-73.



Annexe I. 7 : Jan Cornelisz Vermeyen, *Portrait de Mulay Ahmad*, c.1535-1536, estampe, 46,4 × 37,7 cm.

(Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. L1959/51 PK).

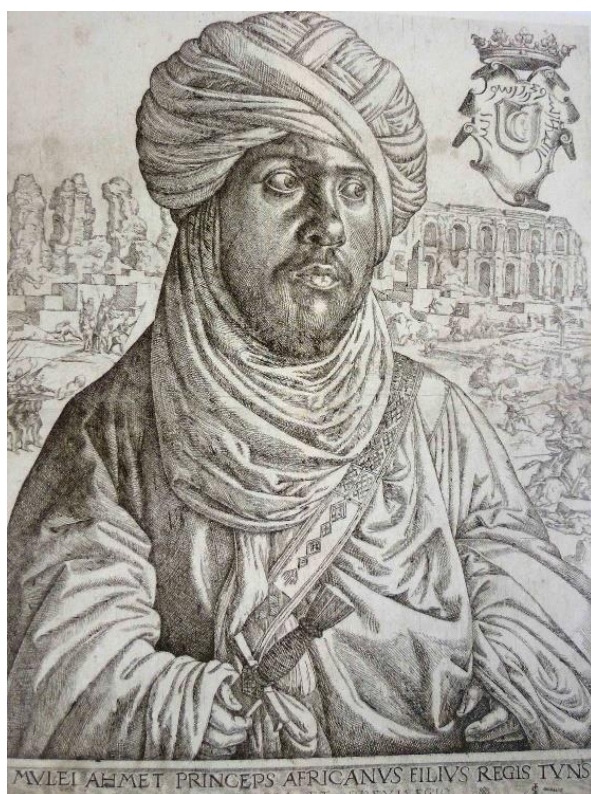
Source : <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/61285/portrait-of-mulay-ahmad>

Légende : *MVLEI AHMET PRINCEPS AFRICANVS FILIVS REGIS TVNSI / COVM GRACIA ET PREVILEGIO*
 (« MVLEI AHMET PRINCE AFRICAÏN FILS DU ROI DE TUNISIE / AVEC GRÂCE ET PRIVILÈGE »).

Sous TVNSI, en écriture cursive de très petite taille on peut lire : *IC* (enlacés) *maius*.

En haut à droite figure le blason royal des Hafsides qui porte, en arabe, l'inscription : « Il y a un seul Dieu Allah, et Mahomet est son prophète ».

(Source : Museum Boijmans van Beuningen).



Annexe 1. 8 : Pierre Paul Rubens, *Portrait de Mulay Ahmad*, c. 1609, huile sur bois, 99,7 × 71,5 cm.

(Boston, Museum of Fine Arts, inv. 40.2).

Source :

https://collections.mfa.org/search/objects/*/rubens%20portrait%20of%20mulay%20ahmad

Pierre Paul Rubens a copié un portrait à l'huile (aujourd'hui perdu) de Mulay Ahmad, peint par Jan Cornelisz Vermeyen qui avait eu l'occasion, lors de l'expédition de Tunis, de dessiner le portrait de ce prince et du roi son père. Pierre Paul Rubens n'a pas travaillé d'après l'eau-forte, qui présente le portrait inversé, mais d'après l'original qu'il a peut-être vu à Anvers. Rubens a repris à l'identique ce portrait de Mulay Ahmad pour figurer Balthazar, le roi noir, dans *L'Adoration des Rois*, tableau conservé à Madrid, au Musée du Prado. Th. M. Wijntjes signale que Frans II Francken (1581-1642) s'est lui aussi inspiré de ce portrait de Mulay Ahmad pour peindre (c. 1630-1640) le personnage noir dans l'*Allégorie de l'abdication de l'empereur Charles Quint à Bruxelles*, 25 octobre 1555.

(Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-112).

À propos de ce portrait, voir également : WIJNTJES 1999, p. 218.



Annexe 1. 8b : Pierre Paul Rubens, *L'Adoration des Rois* (détail), 1609, huile sur toile, 355,5 × 493 cm. (Madrid, Museo del Prado, P 001638). [Shttps://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos)



Annexe I. 9 : Jan Cornelisz Vermeyen, *La Sainte Trinité avec donateurs* (détail), c. 1537/1539, huile sur bois, dimensions inconnues.

(Madrid, Collection particulière).

Source : HORN 1989, p. 35 et catalogue A52a.

Photographie : Matías Díaz Padrón.



Annexe 1. 10 : Orfèvre anversois, *Bassin dit de Charles Quint*, 1558-1559 (détail), pièce orfèvrée, argent doré et partiellement émaillé, Ø 64 cm. (Paris, Musée du Louvre, inv. MR351).
Source : photographie prise le 12 décembre 2011.

Le bassin et son aiguière sont ornés de scènes de *La Conquête de Tunis*. Selon Joseph Destrées : « Les épisodes décorant le marli et le milieu du plat sont des interprétations très intelligemment faites de la tenture [*La Conquête de Tunis*], et il est aisé de voir que l'orfèvre ne le cède pas au peintre pour la fidélité qu'il a apportée dans la représentation des hommes et des lieux. L'artiste anversois a connu les modèles au *petit pied* que Jean Vermeyen avait soumis à Charles Quint » (DESTREES 1900, p. 47).

L'inscription au centre du bassin : EXPEDITIO . ET . VICTORIA / AFRICANA . CAROLI . V . ROM . / IMP . P . F . AUGUSTO . 1535 (« Expédition et victoire africaine de Charles V, empereur des Romains, pieux et heureux. Août 1535 »).



Annexe I. 11 : Martin van Heemskerck, *Vue de la façade du Panthéon* (détail), 1532-1536, encre brune, 13,2 × 20 cm.

(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. Album no I, 79 D 2 fol. 10 r).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/shop>



Annexe I. 12 : Jan van Scorel, *Résurrection de Lazare*, c. 1540, huile sur bois, 95,7 × 163,4 cm.

(Utrecht, Centraal Museum, inv. 7646).

Source : <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/7646-de-opwekking-van-lazarus-jan-van-scorel>

L'édifice qui occupe le plan intermédiaire est l'ancien palais de la famille Colonna, édifié sur les vestiges antiques du temple de Sérapis, dont la partie connue sous le nom de *Frontispice de Néron*, s'élève à l'arrière-plan.



Annexes du chapitre II

- Annexe II. 1.** p. 20 Francisco de Holanda, *Volta dorata de la Domus Aurea* (détail), 1540, p. 48 de *Os desenhos das antigualhas*. (Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de El Escorial, 28-1-20, fol. 48 bis).
- Annexe II. 2.** p. 21 Pomponio Leto (1428-1497), feuille autographe du carnet de notes où sont relevées les inscriptions du *Menologium rusticum Vallense*. (Vat. Lat. 3311 fol. 180v).
- Annexe II. 3.** p. 22 Martin van Heemskerck, *Cour de l'ancien palais Della Valle* (détail), c. 1532- 1536, plume et encre brune, lavis, 16,4 × 22,6 cm. (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 20).
- Annexe II. 4.** p. 23 Martin van Heemskerck, *Deux muses de la Villa Madama Calliope et Terpsichore*, plume et encre brune, c. 1532-1536, 13, 6 × 21 cm. (Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 34 r).
- Annexe II. 5.** p. 24 Pieter Perret, *Fontaine avec Silène dans le jardin du Palais Cesi au Borgo*, 1581, estampe, 33,2 × 23,9 cm. (Art Institute Chicago, inv. 2014.128).
- Annexe II. 6.** p. 25 Martin van Heemskerck, *Le forum de Nerva et le putéal Albani*, 1532-1536, plume et encre brune, 21 × 28,8 cm. (Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album II 79 D 2 a, fol. 37 r).
- Annexe II. 7.** p. 26 Giuliano Bugiardini (1475-1554), *Portrait de Michel-Ange avec un turban*, c. 1522, huile sur toile, 55,3 × 43,5 cm. (Florence, Casa Buonarroti, inv. 65).
- Annexe II. 8.** p. 27 Johann Carl von FICHARD, *Italia* (1536/1537), dans *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte* ; 3. 1815, p. 1-130, Frankfurt am Main, 1815.
- Annexe II. 9.** p. 28 Martin van Heemskerck, *Sphinx et ornements de pilastre*, 1532-1536, plume et encre brune, 19,7 × 14,6 cm. (Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 26 v).
- Annexe II. 9b.** p. 29 Francisco de Holanda, *Reinando em Portugal el Rei Dom João III, que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das Antigualhas que vio, retratou de sua mano todos os desenhos desde livro*. (Madrid, Bibliothèque du Monastère de Saint-Laurent-de-l'Escorial, inv. 28-1-20, fol. 26v).

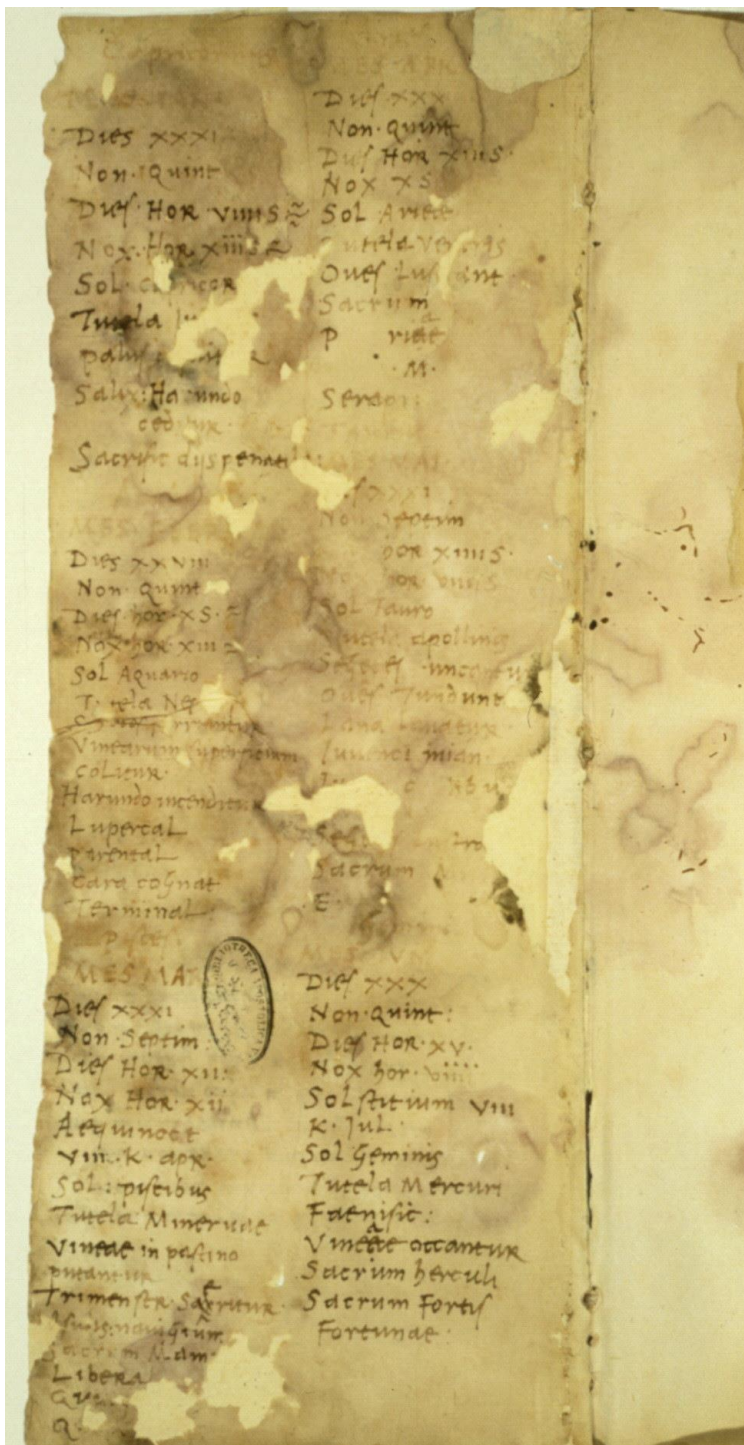
- Annexe II. 10.** p. 30 (Attribué à) Hermannus Posthumus, *L'Adoration des bergers*, dessin, plume et lavis de bistre, 16 × 24,5 cm.
(Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. Mas.1900).
Source : <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts>.
- Annexe II. 11a.** p. 31 Anonyme, *Dessin du bas-relief mithriaque du Capitole*.
Source : BEGER 1692, n° XXI, n. p.
- Annexe II. 11b.** p. 32 Anonymus Pighianus, *In cripta subterranea Capitolina*, 1550-1555, *Codex Pighianus* fol. 001v-fol 002r, plume encre brune et lavis, 42,5 × 28 cm.
Source : Census ID 60431
- Annexe II. 11c.** p. 33 Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichita trovate in diversi luoghi della citta di Roma*, Rome, 1594, p. 6, paragraphe 19.

Annexe II. 1 : Francisco de Holanda, *Volta dorata de la Domus Aurea* (détail), 1540, p. 48 de *Os desenhos das antigualhas* (Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monastero de El Escorial, 28-1-20, fol. 48 bis. Source : MADRID 2017, p. 20).

Dans la marge à gauche : *In fornice / Domvs Avreae / Neronis, / apud am / phite / a / trum* (« Dans le passage couvert de la *Domus Aurea* de Néron, près de l'amphithéâtre »).



Annexe II. 2 : Pomponio Leto (1428-1497), feuille autographe du carnet de notes où sont relevées les inscriptions du *Menologium rusticum Vallense* (Vat. Lat. 3311 fol. 180v).



Annexe II. 3 : Martin van Heemskerck, *Cour de l'ancien palais Della Valle* (détail), c. 1532- 1536, plume et encre brune, lavis, 16,4 × 22,6 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 20).
Source : [Source : https://www.bpk-bildagentur.de](https://www.bpk-bildagentur.de)



Annexe II. 4 : Martin van Heemskerck, *Deux muses de la Villa Madama, Calliope et Terpsichore*, plume et encre brune, c. 1532-1536, 13, 6 × 21 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 34 r).
Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/>



Annexe II. 5 : Pieter Perret, *Fontaine avec Silène dans le jardin du Palais Cesi au Borgo*, 1581, estampe, 33,2 × 23,9 cm.

(Art Institute Chicago, inv. 2014.128).

Source : <https://www.artic.edu/artworks/221703/fountain-with-silenus-in-the-garden-of-the-cesi-palace-near-rome>

Inscriptions : *P. Perret f. 1581 et Romae. Claudii ducheti. Formis.*

De façon plutôt sinistre, Pieter Perret a donné à l'outre l'aspect d'un buste féminin dont la tête vient d'être coupée.



Annexe II. 6 : Martin van Heemskerck, *Le forum de Nerva et le putéal Albani*, 1532-1536, plume et encre brune, 21 × 28,8 cm.

(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album II 79 D 2 a, fol. 37 r).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/>



Annexe II. 7 : Giuliano Bugiardini (1475-1554), *Portrait de Michel-Ange avec un turban*, c. 1522, huile sur toile, 55,3 × 43,5 cm. (Florence, Casa Buonarroti, inv. 65).
Source : <https://www.akg-images.fr/archive/Portrait-de-Michel-Ange-avec-un-turban>



Annexe II. 8 : Johann Carl von FICHARD, *Italia* (1536/1537), dans *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte* ; 3. 1815, p. 1-130, Frankfurt am Main, 1815.

Citation de la page 50 où il est question des dieux-fleuves du Belvédère (*Bellevider*) :

In medio areae duo ingentia fluviorum, alterum hinc, alterum inde, simulacra iacent, sinistri lateris Nili est, habens circa se varia animalia, in eo fluvio nascentia, puta Crocodilos, Troglotides aves, Sphinges. Alterum dextri lateris Tyberis, prope se pueros habens urbis conditores, mammam lupae tractantes.

(« Au milieu de cet espace sont allongées deux statues colossales de fleuves, l'un d'ici, l'autre de là, le Nil sur le flanc gauche, entouré de divers animaux qui naissent dans ce fleuve, par exemple des Crocodiles, des oiseaux Troglodytes, des Sphinges. Le Tibre sur le flanc droit, ayant près de lui les fondateurs de la ville enfants, tirant sur la mamelle de la louve »).

Annexe II. 9 : Martin van Heemskerck, *Sphinx et ornements de pilastre*, 1532-1536, plume et encre brune, 19,7 × 14,6 cm.

(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 26 v).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de/>



Annexe II. 9 bis : Francisco de Holanda, *Reinando em Portugal el Rei Dom João III, que Deus o tenha, Francisco de Holanda passou a Itália e das Antigualhas que vio, retratou de sua mano todos os desenhos desde livro*, Madrid, Bibliothèque du Monastère de Saint-Laurent-de-l'Escorial, inv. 28-1-20, fol. 26v.

Source : <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc>



Annexe II. 10 : (Attribué à) Hermannus Posthumus, *L'Adoration des bergers*, dessin, plume et lavis de bistre, 16 × 24,5 cm.

(Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. Mas.1900).

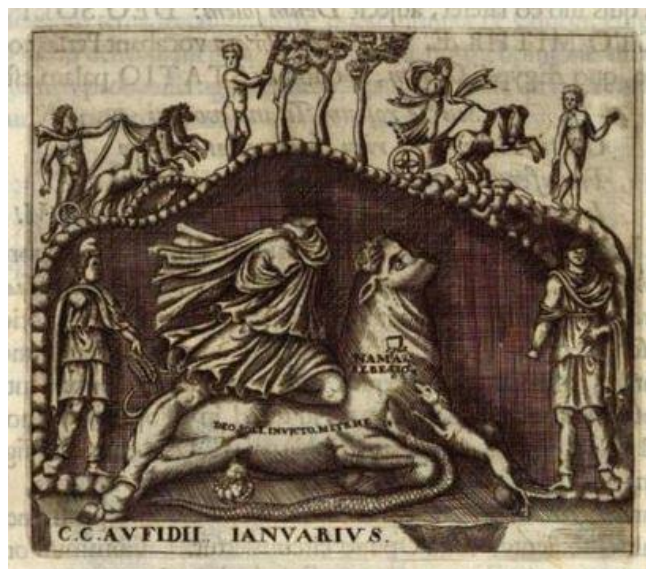
Source : <http://www.ensba.fr/ow2/catarts>.

Dans la notice de l'Ensba, le dessin est donné à Heindrick Gerritsz (c. 1585-1657).



Annexe II. 11a : Anonyme, *Dessin du bas-relief mithriaque du Capitole.*

Source : BEGER 1692, n° XXI, n. p.



Sous ce dessin Lorenz Beger a proposé une citation de Janus Gruter (1560-1627), tirée des *Inscriptiones antiquae [...]* publiées par cet auteur (GRUTER 1602, p. XXXIV, n° 6). J. Gruter, qui n'a pas publié le dessin ci-dessus, indique clairement qu'il s'agit du travail de Martinus Smetius : *Smetius exseripsit* (« recopié par Smetius »).

Martinus Smetius (c. 1525 Oostwinkel-1578 Westwinkel)¹ séjourna à Rome dans les années 1545-1551, comme secrétaire du cardinal Rodolfo Pio di Carpi ; il rassembla une collection remarquable de copies d'inscriptions antiques qu'il ne put publier. C'est Juste Lipse (1547-1606) qui publia cette collection en 1588 *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber [...]*. Dans cet ouvrage, le numéro 15 au verso du folio XXXI commence ainsi :

Sub Ara Coeli, in ea Capitolij parte, quae Aquilonem spectat, templum subterraneum est, ubi Mithra simulacrum perelegans est & magnificentum, superiori² non absimile, licet infinito maius & alicubi mutilum capiteque truncatum. Stant utrinque viri duo, supra quos stellae singulae, Oriens scilicet & Occidens.³

Ce relief fut d'abord exposé sur le Capitole quand l'entrée du souterrain fut condamnée. Il rejoignit ensuite la collection d'antiques de la famille Borghèse⁴ et y demeura jusqu'à l'achat de cette collection par Napoléon.

¹ Pour la biographie de Martinus Smetius, voir VERBOGEN 1985, p. 256-258. Pour cet auteur, M. Smetius est « le fondateur de l'épigraphie scientifique » (*ibid.* p. 258).

² SUPERIORI : renvoie au numéro 13 de ce même folio XXI, situé juste au-dessus du numéro 15 et qui commence ainsi : *In domo Andreae Cinquinae Mithra est [...]*, suit une description de cet antique.

³ (« Sous l'Ara Coeli, dans cette partie du Capitole qui est tournée vers l'Aquilon, il y a un temple souterrain, dans lequel se trouve une statue de Mithra, très réussie et superbe, peu différente de la précédente, bien que considérablement plus grande, mutilée en plusieurs endroits, et la tête tronquée. De part et d'autre deux hommes se tiennent debout, chacun ayant une étoile au-dessus de lui, il va sans dire l'Orient et l'Occident »).

⁴ Frédéric de Clarac donne cette indication : [ce bas-relief] ne fut acquis par la maison Borghèse qu'après 1606 (CLARAC 1830, p. 5).

Annexe II. 11b : Anonymus Pighianus, *In cripta subterranea Capitolina*, 1550-1555, *Codex Pighianus* fol. 001v-fol 002r, plume encre brune et lavis, 42,5 × 28 cm.
Source : Census ID 60431



Inscriptions⁵

NAMA SEBESIO (« Louange à Sebesius »)

DEO SOLI INVICTO MITRHE (« Au Dieu Soleil Invaincu Mithra »)

⁵ Ces inscriptions sont commentées et traduites dans CLARAC 1830, p. 5 et p. 59-54.

Annexe II. 11 c : Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, Rome, 1594, p. 6, paragraphe 19.

19. Mi ricordo da pueritia haver vista una buca come una Voragine sopra la piazza di Campidoglio, & alcuni, che vi entravano, nell'uscire dicevano esservi una femina a cavallo à un Toro; & un tempo dopo ragionando con Mastro Vincenzo de Rossi mio Maestro, mi disse esservi sceso, e vista la favola di Giove, & Europa di marmo di basso rilievo sopra il Toro murata da uno de' lati della strada, che partiva dal Cerchio di Settimio Severo, e tagliava il Monte Tarpeio, e riusciva al piano di Roma, dove hoggi cominciano le scale d'Araceli; mà s'è ripiena non è maraviglià, perche le gran ruine di Campidoglio l'hanno ricoperta.

(« Je me souviens avoir vu, dans mon enfance, une bouche semblable à une crevasse sur la place du Capitole; quelques personnes qui y entraient, disaient en sortant qu'il y avait une femme à cheval sur un Taureau; et à l'occasion d'une discussion avec mon Maître, Maître Vincenzo de Rossi⁶, il me dit qu'il y était descendu, et avait vu la fable de Jupiter et d'Europe, en bas-relief de marbre, sur le Taureau, fixée sur une des parois du passage qui partait de l'Arc de Septime Sévère, franchissait le Mont Tarpéien, et ressortait du côté de Rome, là où commence de nos jours l'escalier de l'Araceli; mais ce passage s'est obstrué, ce qui n'a rien de surprenant, parce que l'immense ruine du Capitole l'a recouvert »).

⁶ Vincenzo de' Rossi, Fiesole 1525-Florence 1587.

Annexes du chapitre III

- Annexe III. 1.** p. 36 Girolamo da Carpi (1501-1556), *L'Occasion et le Regret*, 1541, huile sur toile, 211 × 110 cm.
(Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 142).
- Annexe III. 1 bis** p. 37 Copie d'Alessandro Allori (Florence 1535-Florence 1607), *L'occasione*, dessin, pierre noire et bistre.
(Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2813).
- Annexe III. 2.** p. 38 Martin van Heemskerck, *Le Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, (c. 1530), huile sur bois, 57,7 × 74,7 cm.
(Washington, National Gallery of Art, INV. 161.9.36).
- Annexe III. 3.** p. 39 Matthijs Bril le Jeune (Anvers 1550-Rome 1583), *Vue de l'Arc de Septime Sévère, à Rome*. Plume et encre brune, 20,7 × 27,5 cm.
(Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 20955r).
- Annexe III. 4.** p. 40 Raphaël, *Autoportrait*, c. 1506, détrempe sur bois, 47,5 × 33 cm.
(Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali, inv. 1706/1890).
- Annexe III. 5a** p. 41 Martin van Heemskerck, *Vue de Rome avec le Bon Samaritain*, c. 1550, huile sur bois, 71,5 × 97 cm.
(Haarlem, Frans Hals Museum, inv. os I-142).
- Annexe III. 5b** p. 42 Martin van Heemskerck, *Antiques de la Villa Madama à Rome* (c. 1532-1536), plume et encre brune, 13,5 × 20,7 cm.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 46 r).
- Annexe III. 6** p. 43 Lambert Sustris, *Le Bain de Vénus ou Femmes au bain dans de*
et 44 *ruines antiques* (détail), vers 1550-1553,
huile sur toile, 101 × 150 cm.
(Vienne, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie, inv. 1540).
- Annexe III. 7** p. 45 Anthonis Moor van Dashorst, dit Antonio Moro, *Autoportrait*,
(après 1554) huile sur bois, 113,5 × 86 cm.
(Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1637/1890).
- Annexe III. 8** p. 46 Martin van Heemskerck, *Frise de San Lorenzo, Rome* (détail),
c. 1532-1536, plume et encre brune, 13,4 × 21 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 53 v).
- Annexe III. 9** p. 47 Amico Aspertini, *Album Aspertini, London I*, fol.19 et fol. 20,
c.1532-1535, dessin sur velum, plume et encre brune, lavis brun
sur pierre noire, 24,8 × 18,4 cm (pour chaque page).
(Londres, The British Museum, inv. 1898, 1123. 3. 19v et 20 r).

- Annexe III. 10** p. 48 Raphaël, *L'École d'Athènes* (détail), fresque, 440 × 770 cm. (Rome, Palais du Vatican, Chambre de la Signature).
- Annexe III. 11** p. 49 Gravé par Dirck Volkertsz. Coornhert d'après Martin van Heemskerck, *La rencontre de Saül avec les deux hommes près du tombeau de Rachel, et les trois hommes au Chêne de Tabor* (Samuel 10 :1-11), (1549).
Estampe, 28,6 × 42,7 cm.
(Yale University Art Gallery, inv. 2008.31.1).
- Annexe III. 12** p. 50 Martin van Heemskerck, *Vue de la façade du Panthéon*, c. 1532-1536, plume et encre brune, 13,2 × 20 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 10 r).
- Annexe III. 13** p. 51 Gravé par Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Destruction du temple de Jérusalem par Titus*,
estampe 14 × 20,1 cm.
(Librairie Royale de Belgique, Cabinet des estampes, KRB, S. I 52836).
- Annexe III. 14** p. 52 Martin van Heemskerck, *Rome, Pyramide de Cestius*, c. 1532-1536, plume et encre brune, 17,1 × 31,3 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 54 v).
- Annexe III. 15** p. 53 Antico, Pier Giacomo Alari de Bonacolsi, dit l'Antico, *Hercule et Antée*, bronze, 43,5 cm, 1500.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum, AKG 110627).
- Annexe III.16** p. 54 Publié par Hieronymus Cock (1556), gravé par Dirk Volkertsz. Coornhert (1555) d'après Martin van Heemskerck, *L'empereur Charles Quint parmi ses ennemis vaincus*, première estampe de la série *Les Victoires de Charles Quint*, estampe, 15,3 × 22,8 cm.
(Londres, The British Museum, inv. 1868. 0208. 57).

Annexe III. 1. : Girolamo da Carpi (1501-1556), *L'Occasion et le Regret*, 1541, huile sur toile, 210 × 110 cm.

(Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. Gal.-Nr. 142).

Source : <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/295072>

Le cartel du musée signale que cette allégorie, commandée en 1541 par le duc Hercule II d'Este, est mentionnée à partir de 1544 environ comme faisant partie du décor de la Chambre de la Patience du château d'Este à Ferrare.



Annexe III. 1b. : Copie d'Alessandro Allori (Florence 1535-Florence 1607) *L'occasione*, dessin, pierre noire et bistre.

(Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2813).

Source : <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca>

Voir également MYERS 2011, p. 7, figure 2, qui indique qu'il s'agit d'une copie d'après Vasari.



Annexe III. 2. : Martin van Heemskerck, *Le Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte*, (c. 1530), huile sur bois, 57,7 × 74,7 cm.
(Washington, National Gallery of Art, INV. 161.9.36).
Source : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46135.html#bibliography>



Annexe III. 3. : Matthijs Bril le Jeune (Anvers 1550-Rome 1583), *Vue de l'Arc de Septime Sévère, à Rome*. Plume et encre brune, 20,7 × 27,5 cm.
(Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 20955r).
<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/20/105541-Vue-de-l-Arc-de-Septime-Severe-a-Rome>

Il est précisé dans la notice du musée, que l'œuvre porte au verso, dans le coin supérieur gauche, à la plume et encre brune, en néerlandais cette inscription : « Ceci est l'un des meilleurs dessins d'après nature que je possède de la main de mon frère Matthieu ».



Annexe III. 4 : Raphaël, *Autoportrait*, c. 1506, détrempe sur bois, 47,5 × 33 cm.
(Florence, Palais Pitti, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali, inv. 1706/1890).
Source : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f6/Raffaello_Sanzio.jpg



Annexe III. 5a : Martin van Heemskerck, *Vue de Rome avec le Bon Samaritain*, c. 1550 (détail), huile sur bois, 71,5 × 97 cm.

(Haarlem, Frans Hals Museum, inv. os I-142).

Source :

<https://dev1.cithosting.nl/fhmv2/default.aspx#/query/75e52505-282c-43d9-86c2-964a6868f570>



Annexe III. 5 b. : Martin van Heemskerck, *Antiques de la Villa Madama à Rome* (c. 1532-1536),
plume et encre brune, 13,5 × 20,7 cm.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 46 r).
Source : <https://www.bpk-bildagentur.de>



Annexe III. 6. : Lambert Sustris, *Le Bain de Vénus ou Femmes au bain dans de ruines antiques* (détail), vers 1550-1553, huile sur toile, 101 × 150 cm.
 (Vienne, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie, inv. 1540).
 Source : <https://www.khm.at/objektdb/detail/1872/>

Dans la moitié droite du tableau, l'artiste évoque des souvenirs de son séjour romain : les vestiges du pronaos du temple du divin Vespasien, qu'il a pu observer dans le forum romain ; tout à côté un obélisque anépigraphe terminé par une sphère de métal, citation de l'obélisque du Vatican ; le socle de cet antique est orné aux angles de crânes de béliers dont les cornes sont reliées entre elles par d'opulents encarpes. À l'arrière-plan s'élève une tholos périptère à crépis, qui, quoique moins élancée et non ruinée, est une citation du temple de la Sibylle à Tivoli.





Lambert Sustris, *Le Bain de Vénus* ou *Femmes au bain dans de ruines antiques* (détail de l'image précédente), vers 1550-1553, huile sur toile, 101 × 150 cm. (Vienne, Kunsthistorische Museum, Gemäldegalerie, inv. 1540).

Annexe III. 7. : Anthonis Moor van Dashorst, dit Antonio Moro, *Autoportrait* (après 1554), huile sur bois, 113,5 × 86 cm.

(Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1637/1890).

Source :

http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007126/ICCD5241359_002472.jpg



Annexe III. 8. : Martin van Heemskerck, *Frise de San Lorenzo, Rome* (détail), c. 1532-1536, plume et encre brune, 13,4 × 21 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 53 v).
Source : <https://www.bpk-bildagentur.de>



Annexe III. 9. : Amico Aspertini, *Album Aspertini, London I*, fol. 19 et fol. 20, c.1532-1535, dessin sur velum, plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, 24,8 × 18,4 cm (pour chaque page).
(Londres, The British Museum, inv. 1898, 1123. 3. 19v et 20 r).
Source : <https://www.britishmuseum.org/collection/image/449728001>

Le *Niobide mourant* est représenté à gauche, sous cinq travaux d'Hercule pour lesquels A. Aspertini a pu prendre pour modèle la façade d'un sarcophage antique, soit le sarcophage conservé à Rome au musée Torlonia (Census ID 16509), soit celui de la Villa Borghèse (Census ID 25580).



Annexe III. 10. : Raphaël, *L'École d'Athènes* (détail), Palais du Vatican, Chambre de la Signature, fresque, 440 × 770 cm.

Source :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg



Annexe III. 11 : Gravé par Dirck Volkertsz. Coornhert d'après Martin van Heemskerck, *La rencontre de Saül avec les deux hommes près du tombeau de Rachel, et les trois hommes au Chêne de Tabor* (Premier livre de Samuel 10 : 1-11), (1549).

Estampe, 28,6 × 42,7 cm. *Seplulcru[m] / Rachel re 10.*

(Yale University Art Gallery, inv. 2008.31.1).

Source : <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/127771>



Avant d'en composer l'illustration, Martin van Heemskerck a lu ce passage avec attention :

Samuel prit la fiole d'huile et la répandit sur la tête de Saül, puis il l'embrassa et dit : « [...] Et voici pour toi le signe que Yahvé t'a oint comme chef sur son héritage. En me quittant tout à l'heure, tu rencontreras deux hommes près du tombeau de Rachel, sur la frontière de Benjamin [...]. Passant outre et arrivant au Chêne de Tabor, tu y rencontreras trois hommes montant vers Dieu à Béthel, l'un portant trois chevreaux, l'autre portant trois miches de pain, le dernier portant un outre de vin. Ils te salueront et te donneront deux pains que tu accepteras de leur main ».

Premier livre de Samuel 10 : 1-11, *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, 1961, p. 287.

Annexe III. 12 : Martin van Heemskerck, *Vue de la façade du Panthéon*, c. 1532-1536, plume et encre brune, 13,2 × 20 cm.

(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I 79 D 2, fol. 10 r).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de>

(Ce document est également proposé : **Annexe I. 11**).



Annexe III. 13 : Gravé par Philips Galle d'après Martin van Heemskerck, *Destruction du temple de Jérusalem par Titus*, estampe, 14 × 20,1 cm.

(Librairie Royale de Belgique, Cabinet des estampes, KRB, S. I 52836).

Source :

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Heemskerck%2C+Maarten+van&query=&start=185>

Inscriptions :

Martinus Heemskerck / Inuentor

Philippus Galle Fecit

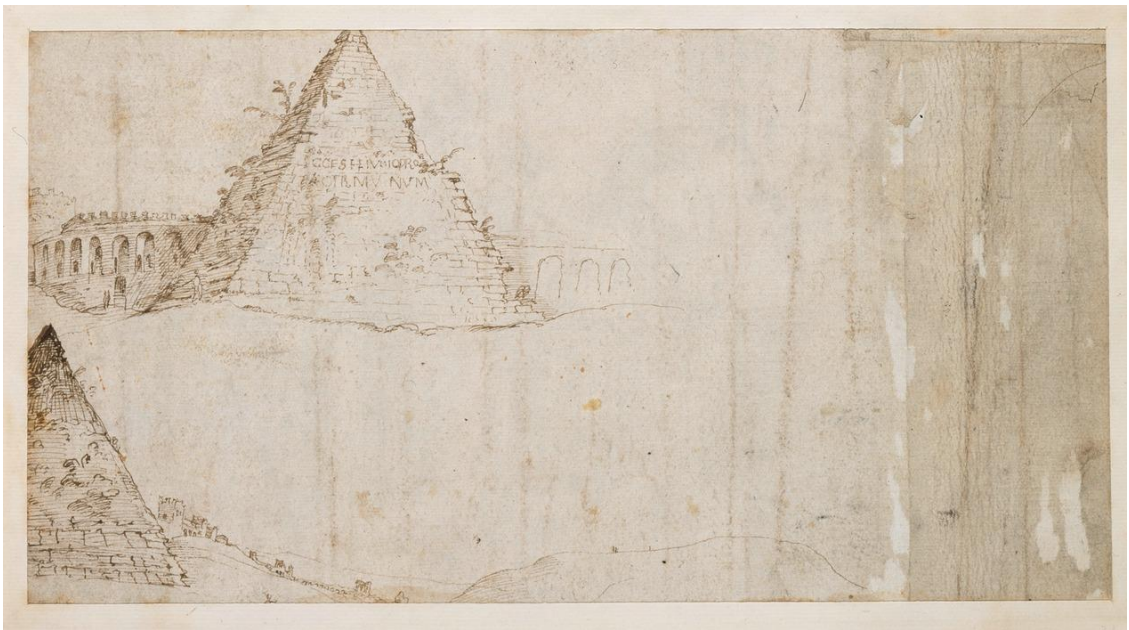
Titus habens Solymas, flammis radicitus urit Et templum donis opulentum & numine summi
 (« Titus tenant Jérusalem, et le temple, riche par ses offrandes, est totalement consumé par les flammes, et une volonté supérieure »)



Annexe III. 14 : Martin van Heemskerck, *Rome, Pyramide de Cestius*, c. 1532-1536, plume et encre brune, 17,1 × 31,3 cm.

((Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album II, 79 D 2 a, fol. 54 v).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de>



Annexe III. 15 : Antico, Pier Giacomo Alari de Bonacolsi, dit l'Antico, *Hercule et Antée*, bronze, 43,5 cm, 1500.

(Vienne, Kunsthistorisches Museum, AKG 110627).

Source : https://www.akg-images.fr/archive/Hercule-et-Antee-2UMDHUHY08_Z.html



Annexe III. 16 : Publié par Hieronymus Cock (1556), gravé par Dirk Volkertsz. Coornhert (1555) d'après Martin van Heemskerck, *L'empereur Charles Quint parmi ses ennemis vaincus*, première estampe de la série *Les Victoires de Charles Quint*, estampe, 15,3 × 22,8 cm
(Londres, The British Museum, inv. 1868. 0208. 57).

Inscriptions :

En haut à gauche : *DVC* (enlacés) 55

Sur le piédestal : *Cock excud. 1556*

En bas à gauche : « I » *Heemskerck Inue[n]tor*

Source : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0208-57



(« L'aigle pleinement victorieuse et jamais vaincue
De Charles Quint Empereur Romain,
Nous montre que ces gens furent soumis,
Et comment Soliman a fui ses griffes »).

Annexes du chapitre IV

- Annexe IV. 1** p. 57 *Liber Censuum Romanae Ecclesiae* (chapitres XXI à XLIII), composé par le camérier du pape Innocent III, Cencio Savelli (? -1227), qui devint pape sous le nom d'Honorius (1216-1227).
- Annexe IV. 2** p. 82 *Sancta Maria Ara celi in Campidoglio*, dans *Le cose maravigliose della citta di Roma [...]*, Stampato in Roma per Valerio Dorico & Luigi Fratelli 1550, n. p.
- Annexe IV. 3a** p. 83 Francisco de Holanda, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, fol. 25r.
(Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 28-1-20).
- Annexe IV. 3 b** p. 84 Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiquita Di Roma [...]*, Venise, 1544, p. XXIII (*Templvm Pacis*).
(Heidelberg, Universitätsbibliothek).
- Annexe IV. 4a** p. 85 Filippino Lippi, *Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques*, (1488-1493), détail de la fresque de la chapelle Carafa, transept droit de la basilique Santa Maria sopra Minerva (Rome).
- Annexe IV. 4 b** p. 86 Martin van Heemskerck, *Statue de Marc-Aurèle devant le palais du Latran et Saint-Jean-de-Latran*, (1532-1536), dessin, 12,6 × 20,5 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 71v).
- Annexe IV. 5** p. 87 *Pasquino*, attribué à Nicolas Béatrizet, édité par Antoine Lafréry et Antonio Salamanca, Rome, 1542. Estampe, 36,5 × 27 cm.
(New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2012. 136. 82).
- Annexe IV. 6** p. 90 *Sépulcre de Publius Vibius Marianus*, dit « Tombe de Néron », façade sud-ouest, Rome via Cassia.
- Annexe IV. 7a et 7b** p. 91 *Plaque funéraire de M. Pompeius Asper*, marbre, 125 × 155 cm.
(Rome, Palazzo Albani-Del Drago).
- Annexe IV. 8** p. 92 Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichita di Roma*, (1582), p. 36 (Traduction de la page représentée FIG. 53, chapitre IV).
- Annexe IV. 9** p. 93 Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiquita Di Roma [...]*, Venise, 1540, p. LXIX
(New York, Columbia University Libraries).

Annexe IV. 10 p. 94 Étienne Bobillet (actif à Bourges c. 1453), *Deuillant du soubassement du tombeau érigé à Bourges pour le duc Jean de Berry* (1340-1416), frère du roi de France Charles V. Albâtre, restes de dorure, 39 × 14 × 12 cm. (Musée du Louvre, RF 2736).

Annexe IV. 1 : *Liber Censuum Romanae Ecclesiae* (sections XXXI à XLIII), composé par le camérier du pape Innocent III, Cencio Savelli (? -1227), qui devint pape sous le nom d'Honorius (1216-1227).

Le texte latin, dont nous proposons la traduction, a été publié par Paul Fabre, assorti de commentaires que nous citons largement (FABRE 1890, p. 273-283).

Le *Liber Censuum Romanae Ecclesiae* comprend six grandes parties :

1. La table des cens. 2. Deux listes d'évêchés et de monastères immédiatement soumis au Saint-Siège. 3. Les *Mirabilia*. 4. L'*Ordo Romanus*. 5. Deux chroniques de papes. 6. Le cartulaire⁷.

La troisième partie, qui nous intéresse ici, compte douze sections⁸, dont les titres détaillent les contenus :

| <i>Mirabilia Romae</i> | Titres en latin et traduction |
|------------------------|---|
| XXXI | <i>De muro, portis, miliaribus, nominibus portarum, arcibus, montibus, termis, palatiis et theatris urbis</i> (« Du mur, des portes, miliaires, noms des portes, arcs, monts, thermes, palais et théâtres de la ville »). |
| XXXII | <i>De locis que inveniuntur in sanctorum passionibus</i> (« Des lieux qui sont évoqués dans les passions des saints »). |
| XXXIII | <i>De pontibus, de cimiteriis</i> (« Des ponts, des cimetières »). |
| XXXIII | <i>De iussione Octaviani imperatoris et responsione Sibille</i> (« De la requête de l'empereur Octave, et la réponse de la Sibylle »). |
| XXXV | <i>Quare facti sunt caballi marmorei</i> (« Raison pour laquelle les chevaux de marbre ont été faits »). |
| XXXVI | <i>De nominibus judicum et eorum instructionibus</i> , « Des noms des juges et de leurs attributions). |
| XXXVII | <i>De columpna Antonii et Trajani</i> (« De la colonne d'Antonin et [de celle]de Trajan). |
| XXXVIII | <i>Quare factum sit equus qui dicitur Constantini</i> (« Raison pour laquelle le cheval qu'on dit de Constantin a été fait). |
| XXXVIII | <i>Quare factus sit Pantheon et postmodum oratio B[onifacii]</i> (« Raison pour laquelle a été fait le Panthéon et par la suite le discours de B[oniface]). |

⁷ Voir MONTECCHI-PALAZZI 1984, p. 51.

⁸ Paul Fabre, qui a publié et commenté le texte du *Liber censuum*, donne cette indication : « Les documents numérotés XXXI-XLIII ont figuré, avant Cencius, dans d'autres publications analogues à la sienne, notamment celle de Benoît, chanoine de Saint-Pierre, et celle du cardinal Albinus » (Fabre 1890, p. 262). Il s'agit du *Polyptyque du chanoine Benoît* ou *Liber politicus*, manuscrit 512 de la Bibliothèque municipale de Cambrai, c. 1140 (FABRE 1889, p. 7), et le *Digesta pauperis scholaris* du cardinal Albinus (mort c. 1197) (FABRE 1890, p. 262).

| | |
|-------|---|
| XL | <i>Quare Octavianus vocatus sit Augustus et quare dicatur Ecclesia Sancti Petri ad vincula</i> (« Pourquoi Octavien fut appelé Auguste et pourquoi l'église Saint-Pierre-aux-Liens porte ce nom »). |
| XLI | <i>De Vaticano et Agulio</i> (« Du Vatican et de l'Aiguille »). |
| XLII | <i>Quot sunt templa trans Tiberim</i> (« Combien de temples se trouvent au-delà du Tibre »). |
| XLIII | <i>Praedicatio Sanctorum</i> (« Louange des Saints »). |

XXXI : *De muro, portis, miliaribus, nominibus portarum, arcubus, montibus, termis, palatiis et theatris urbis* : après le titre, suivent de brèves indications sur le mur, les listes des portes, des onze arcs succinctement situés, des sept monts, des dix établissements thermaux, des dix-huit palais et des huit théâtres⁹.

XXXII : *De locis que inveniuntur in sanctorum passionibus* : vingt-trois sites sont répertoriés. Premier site : *Foris portam Appiam, ubi beatus Xistus decollatus est, et ubi dominus apparuit Petro, Domine quo vadis, templum Martis* (« Hors de la porte Appienne, là où le bienheureux Sixte fut décollé, et où le seigneur apparut à Pierre, [chapelle] *Domine quo vadis*, temple de Mars »).

XXXIII : *De pontibus, de cimiteriis* : liste de neuf ponts puis liste de dix-neuf cimetières brièvement situés, par exemple : *cimiterium Calixti juxta Catacumbas* (« cimetière de Calixte près des Catacombes »).

XXXIII : *De iussione Octaviani imperatoris et responsione Sibille* : Il est relaté comment, au temps de l'empereur Octave, les sénateurs remarquant en lui tant de beauté et tant de prospérité et de paix dans le monde entier grâce à lui, voulurent l'adorer : *Te adorare volumus, quia deitas est in te* (« Nous voulons t'adorer car la divinité est en toi »). L'empereur convoqua auprès de lui la sibylle Tiburtine (*Ad se sibillam Tiburtinam vocavit*). Cette dernière sollicita un délai de trois jours pendant lesquels elle jeûna. Quand elle prit la parole, le ciel s'ouvrit et une splendeur extrême jaillit au-dessus de l'empereur. Il vit dans le ciel une vierge d'une grande beauté, debout sur un autel, tenant un enfant dans ses bras. Il entendit une voix qui disait : *Hec ara filii Dei est* (« Cet autel est celui du fils de Dieu »). Aussitôt il tomba à genoux et l'adora. Cette vision eut lieu dans la chambre de l'empereur Octave là où se trouve maintenant l'église Sainte-Marie du Capitole, pour cette raison appelée Sainte-Marie-Ara-Celi¹⁰.

XXXV : *Quare facti sunt caballi marmorei* : FABRE 1890, p. 265. Il s'agit des Dioscures et de leurs chevaux qui ont donné au Quirinal le nom de Monte Cavallo. Dans ce chapitre, il est mentionné que sous l'empereur Tibère, vinrent à Rome deux jeunes philosophes nommés « *Praxitelis et Fid[i]ja* ». Leur savoir était tel qu'ils dirent à l'empereur qu'ils pouvaient lui répéter au mot près, ce qu'il se dirait de jour comme de nuit dans le secret de sa chambre. Ce qu'ils firent, et l'empereur leur offrit ce qu'ils voulaient ; ils ne voulurent nulle richesse mais un monument à leur mémoire. Ainsi furent édifiés les chevaux qui foulent le sol, c'est-à-dire les puissants de ce

⁹ P. Fabre note : « selon l'usage des bas temps, notre auteur désigne par le nom de *palatium* non seulement les demeures impériales mais d'autres édifices de proportions considérables quoique très divers d'usage » et ajoute que « l'auteur confond cirques et théâtres sous la même dénomination » (FABRE 1890, p. 275, notes 9 et 10).

¹⁰ *Ibid.*, p. 265 ; voir également au sujet de ce récit VERDIER 1982, p. 95-96.

temps qui dominent les hommes de ce monde, et les hommes nus à côté des chevaux, tout comme toutes les connaissances du monde sont nues et manifestes à leur esprit. Aucun prédicateur ne pourrait s'approcher de la femme entourée de serpents, assise devant les chevaux, sans s'être lavé dans la conque placée devant elle¹¹.

XXXVI : *De nominibus judicum et eorum instructionibus* : suit la liste de neuf fonctions, pour lesquelles l'auteur indique brièvement en quoi elles consistent et, quand c'est possible, donne l'équivalent en grec. Par exemple : *Primicerius apud Grecos Papia vocatur. Ipse debet habere curam de clavibus totius palatii et esse ibi honorabilis apud imperatorem ; die noctuque in palatio existere debet* (« Primicier, appelé *Papia* chez les Grecs. Ce personnage doit s'occuper des clefs de tout le palais et faire honneur en ce lieu à l'empereur ; de jour et de nuit, il doit se montrer au palais »).

XXXVII : *De columpna Antonii et Trajani* : pour chaque colonne cochlide, l'auteur indique la hauteur en pieds (respectivement CLXXV et CXXXVIII), le nombre de marches (CCIII et CLXXXV) ainsi que le nombre de fenêtres (XLV et XLV). Puis il ajoute : *Coliseum amphitheatrum habet in altum pedes submissales CVIII*. (« L'amphithéâtre du Colisée a cent-huit demi-pieds de hauteur »). P. Fabre donne cette indication : « Ce chapitre est emprunté aux régionnaires du IV^e siècle, dans leurs descriptions des régions IX, VIII et IV [...]. Notre auteur a confondu le Colisée, l'amphithéâtre, avec le colosse voisin ; c'est celui-ci que décrivent les régionnaires. *Pedes submissales* est mis à la place de *pedes semissales* ». Les régionnaires indiquent LVI fenêtres pour l'Aurélienne et CXXXVII pieds de hauteur pour la Trajane¹².

XXXVIII : *Quare factum sit equus qui dicitur Constantini* (« Raison pour laquelle le cheval qu'on dit de Constantin a été fait ») : la section s'ouvre ainsi : « Au Latran se trouve un cheval de bronze qu'on dit de Constantin, mais il n'en est pas ainsi. Celui qui voudrait connaître la vérité, qu'il lise ce qui suit ». Le lecteur apprend qu'aux temps des consuls et des sénateurs, un roi très puissant vint en Italie, depuis les contrées d'Orient, et assiégea Rome du côté du Latran, infligeant massacres et guerres au peuple romain. Alors un écuyer (*armiger*) de grandes taille et vertu, audacieux et avisé s'approcha et, pour trente mille sesterces et un magnifique cheval, en souvenir de sa victoire à venir, proposa aux sénateurs de les délivrer de ce tourment. Il leur dit de se tenir armés en pleine nuit et de se tenir cachés près des murs en attendant ses ordres. Il monta sur un cheval sans selle (*ascendit equum sine sella*), armé d'une faux. Pendant un grand nombre de nuits, il avait observé que le roi ennemi venait au pied d'un certain arbre par nécessité et à son arrivée, une chouette perchée dans cet arbre chantait. Ce signal lui permit de se saisir du roi, de crier aux Romains de sortir de leurs cachettes pour tuer l'armée du roi. Les ennemis tués ou en fuite, le butin fut important. Le héros obtint ce qui avait été promis, dont le cheval en bronze doré, avec sur la tête une évocation de la chouette dont le chant avait permis la victoire. Quant au roi, qui était de petite taille, il fut placé pour mémoire sous un sabot du cheval, les mains liées derrière le dos, comme lors de sa capture¹³.

XXXVIII : *Quare factus sit Pantheon et postmodum oratio B[onifacii]* (« Pourquoi a été fait le Panthéon et par la suite le discours de B[oniface] ») : Comme l'indique le titre, ce chapitre est composé de deux parties : la première concerne la fondation du Panthéon par Agrippa (c. 63 av. J.-C.-12 av. J.-C.), la seconde s'intéresse à la transformation de ce temple en église chrétienne par le pape Boniface IV (608-615).

¹¹ Voir FABRE 1890, p. 265.

¹² *Ibid.* p. 266 et note 37, p. 277.

¹³ *Ibid.* p. 266. Pour la traduction complète de ce chapitre, voir POUCKET 2016, p. 2.

L'auteur raconte comment, aux temps des consuls et des sénateurs, alors qu'Agrippa (*praefectus*) revenait victorieux avec quatre légions, des Suèves, des Saxons et autres peuples occidentaux, la clochette de la statue de la Perse, qui se trouvait au Capitole dans le temple de Jupiter et Moneta, retentit. L'auteur indique ensuite que la statue de chacun des « royaumes » (*regni*) du monde entier se trouvait au Capitole avec une clochette au cou ; aussitôt qu'une clochette tintait, ils savaient quel royaume se révoltait. Le récit continue avec la décision des sénateurs de charger Agrippa de cette campagne militaire. Ce dernier n'accepta pas et demanda un délai de réflexion de trois jours. Épuisé par sa réflexion, il s'endormit et une femme qui s'avéra être Cybèle, mère de tous les dieux (*Ego sum Cybeles, mater deorum*), lui annonça la victoire s'il faisait la promesse de lui édifier un temple selon le modèle qu'elle lui présenterait. Il promit, elle lui montra le temple et l'enjoignit de porter des libations à Neptune afin qu'il lui soit favorable. Agrippa en informa aussitôt les sénateurs et une flotte considérable fut armée. Agrippa fut victorieux de tous les Perses, et de retour à Rome fit édifier le temple convenu et le fit consacrer en honneur de Cybèle, mère des dieux, de Neptune, et de tous les génies (*ad honorem [...] omnium demoniorum*) ; il lui donna le nom de Panthéon. En l'honneur de Cybèle il fit une statue dorée qu'il plaça au sommet du temple, au-dessus de l'ouverture, et la couvrit entièrement d'un vêtement extraordinaire d'airain doré.

Vint le pape Boniface [IV, 608-615] au temps où Phocas était empereur des Chrétiens [602-610]. Voyant ce temple si admirable consacré en l'honneur de Cybèle mère des dieux, devant lequel fréquemment des Chrétiens furent persécutés par des démons, le pape demanda à l'empereur qu'il lui fasse don de ce temple. De même qu'il avait été consacré à Cybèle mère des dieux aux calendes de novembre, ainsi serait-il consacré aux calendes de novembre, à la bienheureuse Marie toujours vierge qui est la mère de tous les saints. César accéda à cette demande, et le pape procéda à la consécration avec tout le peuple romain le jour des calendes de novembre ; et il fut établi qu'en ce jour le pontife romain célébrerait en ce lieu la messe et que le peuple recevrait le corps et le sang du Seigneur, comme le jour de la Nativité du Seigneur ; et en ce jour-là tous les saints, avec sa mère Marie toujours vierge et les esprits célestes seraient fêtés, et les défunts auraient dans les églises du monde entier une célébration pour le salut de leur âme¹⁴

XL : Quare Octavianus vocatus sit Augustus et quare dicatur Ecclesia Sancti Petri ad vincula (« Pourquoi Octavien fut appelé Auguste et pourquoi l'église Saint-Pierre-aux-Liens porte ce nom ») : le récit s'articule en deux parties, comme l'indique le titre.

La première partie débute avec l'assassinat de César, la prise de l'*imperium* par son neveu Octavien et ce qui s'en suivit : l'opposition d'Antoine, son parent, désireux de lui ravir le pouvoir qui répudia la sœur d'Octavien, pour prendre pour épouse Cléopâtre, la reine d'Égypte « très riche d'or, d'argent, de pierres précieuses et de population ». À la tête d'une flotte considérable, Cléopâtre et Antoine vinrent pour conquérir Rome mais Octavien, à la tête d'une flotte tout aussi imposante, leur fit face au large de l'Épire. Lors de la bataille navale, quand Antoine vit le navire de la reine s'éloigner, il s'éloigna aussi et la suivit jusqu'à Alexandrie. Il se rua sur son épée et mourut (*irruit in ferrum et mortuus est*). Quant à Cléopâtre, se voyant mise de côté en vue du triomphe, elle tenta de séduire par sa beauté Octavien, mais échoua. Se voyant méprisée elle posa sur ses seins deux serpents et mourut. La première partie s'achève sur la mention des immenses richesses qu'Octavien retira de cette victoire et de la soumission d'Alexandrie, de l'Égypte et des contrées orientales. À son retour, les sénateurs et tout le peuple romain lui réserva un grand triomphe et parce que cette victoire avait eu lieu lors des sixièmes calendes (« *in sextilibus kalendis* »), ils lui attribuèrent le nom d'Auguste, du fait de l'expansion de la chose publique (*ab augendo rem publicam*), et ils décrétèrent que tous les ans aux calendes d'août, toute la population célébrerait cette victoire en l'honneur d'Octavien, César, Auguste.

Dans la seconde partie du chapitre, l'auteur mentionne que ce rite perdurait au temps d'Arcadius, époux d'Eudoxie qui, restée seule avec le petit Théodose après le décès de son mari, dirigea [l'empire] de façon virile. Sous une inspiration divine, elle alla à Jérusalem, et en revint

¹⁴ *Ibid.* p. 267.

avec un cadeau remarquable : les chaînes dont le bienheureux apôtre Pierre avait été chargé par Hérode. Quand la reine les vit, elle pensa que ces chaînes ne pouvaient être déposées dans un lieu plus digne que celui où le corps du bienheureux Pierre reposait en poussière. En se rendant à Rome aux calendes d'août, elle vit le rite païen célébré par le peuple romain avec tant de ferveur qu'aucun pontife n'avait pu y mettre un terme. Elle se tourna vers le pape Pélage, les sénateurs et le peuple romain et dit : « Je demande que vous me donniez l'hommage rendu au défunt empereur Octavien en vue de l'hommage à l'empereur céleste et son apôtre Pierre, dont j'ai rapporté les chaînes de Jérusalem. Car de même qu'il nous a libérés du joug de l'Égypte, de même cet empereur-là nous libéra du joug du démon. Et je veux édifier une église en l'honneur de Dieu et du bienheureux Pierre, et y déposer les chaînes [...] ». L'église fut construite et consacrée aux calendes d'août, comme la très chrétienne impératrice Eudoxie l'avait proposé (*sicut Eudoxia christianissima imperatrix proposuerat*) ; là furent déposées les chaînes authentifiées (*catenas prelibatas*) du bienheureux Pierre et les chaînes néroniennes (*catenas Neronianas*) du bienheureux Paul. Là, au jour des calendes du sixième mois, le peuple romain afflue pour rendre hommage aux chaînes des apôtres Pierre et Paul. Ainsi se termine le chapitre¹⁵.

XLI : *De Vaticano et Agulio* (« Du Vatican et de l'Aiguille »)¹⁶, est l'avant-dernière section des *Mirabilia*, à partir de la basilique Saint-Pierre, l'auteur propose une déambulation dans Rome.

Itinéraire suivi :

Le palais de Néron (cirque de Caligula et Néron), le vestiaire de Néron (rotonde dans l'axe de la spina de ce cirque), l'Aiguille (obélisque de ce cirque).

La fontaine de l'atrium de l'ancienne basilique Saint-Pierre.

La Meta Romuli et le « térébinthe » de Néron.

Le mausolée d'Hadrien.

Le mausolée d'Auguste.

Du Panthéon au théâtre de Pompée.

De l'église Saint-Ours à l'oraculaire de Junon.

Le Capitole.

Les temples associés au Capitole.

Les fora impériaux.

De l'église Sainte-Martine à la basilica Julia.

Le long de la Via Sacra jusqu'à l'arc de Titus.

Le Palatin

¹⁵ *Ibid.* p. 267-268. À propos de la deuxième partie, P. Fabre note que l'auteur fait une confusion entre Eudoxie, épouse d'Arcadius (377- 408) et Eudoxie, épouse de Valentinien III (419-455). Le pape Pélage Ier, pontife de 555 à 560, vécut un siècle après ces impératrices (FABRE 1890, p. 277, note 40).

¹⁶ *Ibid.* p. 268.

Du Colisée aux thermes de Caracalla en passant par le Septizonium.

Le Grand Cirque, *Circus Maximus*.

Du mont Caelius jusqu'aux thermes de Dioclétien.

Des thermes de Dioclétien jusqu'au Forum de Trajan en passant par le Quirinal.

De l'Aventin jusqu'à la berge du Tibre.

Le palais de Néron (cirque de Caligula et Néron), le vestiaire de Néron (rotonde dans l'axe de la spina du cirque), l'Aiguille (obélisque du cirque).

La première mention¹⁷ concerne « un temple d'Apollon, appelé Sainte-Pétronille, qui se trouve un peu plus bas que le palais de Néron et devant lequel s'élève la basilique qu'on appelle vaticane »¹⁸. Un autre temple signalé à proximité fut, selon l'auteur, « le vestiaire de Néron (*vestiarum Neronis*), désormais appelé Saint-André »¹⁹. Juste à côté s'élève « le mémorial de César, c'est-à-dire l'aiguille, où reposent dans son sarcophage ses cendres vénérables »²⁰.

¹⁷ *Ibidem* : *Infra palatium Neronianum est templum Apollonis, quod dicitur Sancta Petronilla ante quod est basilica que vocatur Vaticanum.*

¹⁸ Le palais en question est le cirque (590 m de long sur 95 m de large) dont la construction, dans les *horti* d'Agrippine l'Aînée, fut commencée par Caligula et continuée par Néron (NAUROY 2011, p. 430). François-Jacques Deseine (Paris ?-Rome 1715) donne ces précisions : « Il y avait autrefois une petite Église dédiée à cette Sainte [Pétronille], joignant la vieille Église de S. Pierre [la basilique constantinienne de Saint-Pierre de Rome], où est à présent la chapelle des Saints Apôtres Simon & Jude. Constantin l'avait fondée sur un ancien Temple d'Apollon ; & le Pape Pascal I, en 758 y fit transporter le corps de Sainte Pétronille, d'un ancien cimetière de Rome, à la requête de Pépin Roi de France » (DESEINE 1713, n. p.).

¹⁹ *Ibique est aliud templum quod fuit vestiarum Neronis, quod nunc vocatur Sanctus Andreas* (FABRE 1890, p. 269). Au II^e siècle, les *horti* d'Agrippine et le cirque de Caligula et Néron furent abandonnés, et des sépultures furent construites le long des voies de cette zone. « Deux gigantesques rotondes furent bâties dans l'axe de la *spina* [...] ; la rotonde orientale construite sous Caracalla (211-217) a été longtemps conservée : de très grande taille, elle fut dédiée au VI^e siècle à saint André puis surélevée et reliée à la basilique Saint-Pierre, utilisée comme entrée latérale de la basilique avant d'être démolie en 1777 ; l'autre, à l'ouest, dédiée à sainte Pétronille, la fille de Pierre, a disparu dès le Moyen Âge (NAUROY 2011, p. 430). Mariano Armellini situe la destruction du mausolée de Sainte-Pétronille au cours de la première décennie du XVI^e siècle (ARMELLINI 1891, p. 758). Au Palazzo della Cancelleria, une des fresques exécutées par G. Vasari (1546), celle représentant Paul III dirigeant les travaux de reconstruction de la basilique Saint-Pierre, montre à droite du nouveau chevet en construction, une rotonde et tout à côté l'obélisque, qui paraît peu élevé car sa partie inférieure avait été enterrée par l'exhaussement du sol pour la construction de la basilique constantinienne (voir figure ci-dessous).

source : <https://www.miramuseo.com/il-palazzo-della-cancelleria-permesso-speciale/>.

²⁰ *Juxta quod est memoria Caesaris, id est agulia, ubi splendide cinis ejus in suo sarcophago requiescit* (FABRE 1890, 269). Il s'agit là de l'obélisque du cirque de Caligula, surmontée d'une sphère en bronze terminée par une pointe et se trouve désormais aux Musei Capitolini (inv. MC 1065). Ouverte lors du déplacement de l'obélisque en 1586, il s'avéra qu'elle ne contenait que terre et rouille.



Giorgio Vasari, *Paul III Farnèse dirigeant la continuation de la reconstruction de la basilique Saint-Pierre* (détail), fresque, 1546.

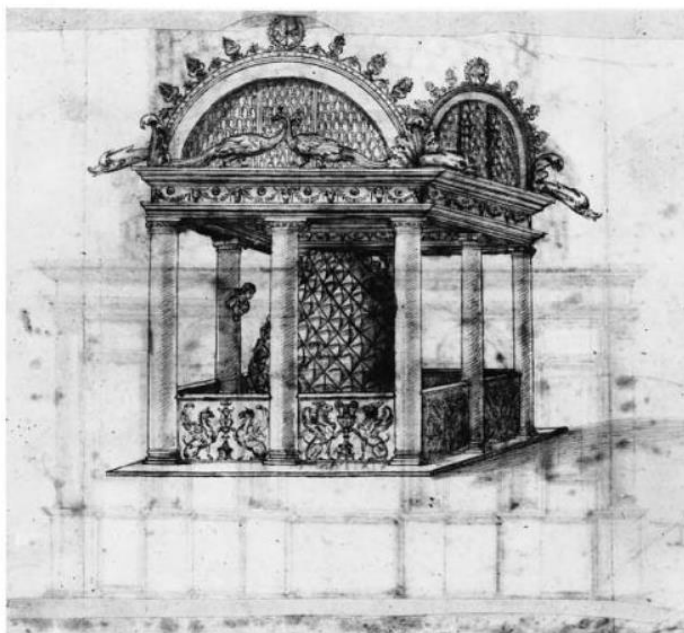
(Rome, Palazzo della Cancelleria).

La fontaine de l'atrium de l'ancienne basilique Saint-Pierre.

Le cheminement se poursuit dans l'ample quadriportique (soixante-six mètres de large sur quatre-vingt-dix mètres de long)²¹ qui précédait la basilique constantinienne²² : « Dans l'atrium de Saint-Pierre, se trouve un canthare que fit le pape Symmaque, avec des colonnes de porphyre, orné de plaques de marbre, avec des griffons affrontés, couvert d'un ciel d'airain avec des fleurs et des dauphins de bronze doré projetant des jets d'eau. Au milieu du canthare se trouve une pomme de pin qui servit de calotte à l'oculus du Panthéon, avec une voûte d'airain doré sur la statue de Cybèle mère des dieux ». Un dessin de cette fontaine, attribué à Simone del Pollaiuolo (1457-1505), est conservé aux Offices de Florence :

²¹ PICARD 1974, p. 853.

²² FABRE 1890, p. 269. *In paradiso sancti Petri est cantarum quod fecit Simacus papa columpnis porphoreticis ornatumque tabulis cum grifonibus connexe, precioso celo ereo cooperte, cum floribus et delfinis ereis et deauratis, aquas fundentibus. In medio cantari est pinea erea que fuit coopertorium cum sini[n]o ereo et deaurato super statuam Cibeles matris deorum, in foramine Pantheon.* La fontaine de l'atrium de Saint-Pierre existait avant le pontificat de Symmaque (490-514). En effet, Paulin de Nole (c. 353-431) a vu, et apprécié, la fontaine de l'atrium : [...] *cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem, fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quattuor columnis salientes aquas ambiens* (« le canthare qui crache une onde au service de nos mains et de nos bouches est décoré et ombragé par une tholos couverte d'un bronze robuste, entourant, non sans idée symbolique, de ses quatre colonnes les eaux jaillissantes ») PICARD 1974, p. 856.



Attribué à Simone del Pollaiolo,
La fontaine à la pomme de pin de l'atrium de Saint-Pierre de Rome,
 (Florence, Uffizi, inv. 157 S v.).
<http://euploos.uffizi.it/inventarioeuploos>.

La Meta Romuli et le « térébinthe » de Néron.

Quittant l'atrium de Saint-Pierre, l'auteur parcourt la zone appelée alors *Naumachia*²³ : là se trouve « le sépulcre de Romulus, qui est appelé Meta, au placage de pierres splendides dont on fit le pavement de l'atrium et les degrés de Saint-Pierre ». L'auteur ajoute que non loin de la Meta se trouve le « *tiburinum* de Néron aussi haut que le château d'Hadrien, (au placage de pierre splendide avec lequel fut réalisé l'ouvrage des degrés et de l'atrium). Cet édifice en rotonde est constitué, comme le château, de deux niveaux dont les rebords étaient couverts de plaques lapidaires pour les eaux de gouttière ; tout à côté le bienheureux apôtre Pierre fut crucifié »²⁴.

²³ FABRE 1890, p. 269 : *In Naumachia est sepulcrum Romuli, quod vocatur Meta, que fuit miro lapide tabulata, ex quibus factum est pavimentum paradisi et graduum sancti Pietri*. À l'époque médiévale, on appelait *Naumachia* l'espace compris entre le Vatican et le château Saint-Ange. La Meta, détruite durant le pontificat d'Alexandre VI (1492-1503), s'élevait là où se trouve maintenant Sainte-Marie-Transpontine.

²⁴ *Ibid.* Circa se habuit *tiburinum Neronis tante altitudinis quantum castellum Adriani (miro lapide tabulata, ex quibus opus graduum et paradisi peractum fuit). Quod edificium rotundum fuit duobus gironibus sicut castrum, quorum labia erant cooperta tabulis lapideis pro stillicidiis, juxta quod fuit crucifixus beatus Petrus apostolus.*

Le mot « *tiburinum* » semble être une déformation de « *terebinthum* » que mentionne le pseudo-Marcellus pour indiquer le lieu où l'apôtre Pierre a été enterré : *sub terebinthum, iuxta Naumachiam, in locum qui appellatur Vaticanus* (« sous le térébinthe, près de la Naumachie, lieu qui est appelé Vatican ») (DUCHESNE 1973, p. 141). Ce « *tiburinum Neronis* », édifice énigmatique, a peut-être été détruit lors du pontificat de Donus Ier (677-678) dont il est dit qu'il fit « paver de marbre et entourer de colonnes la cour d'honneur qui était devant l'église de Saint-Pierre » (DE LA CHÂTRE 1844, p. 170). On peut ajouter que dans le panneau inférieur du battant

Le mausolée d'Hadrien.

L'auteur se tourne alors vers l'imposant monument voisin²⁵ : « Et il y a le château qui fut le temple d'Hadrien [...] qui est entièrement couvert de plaques de marbre et rehaussé d'histoires différentes. La rotonde proprement dite est entourée par des clôtures d'airain avec un taureau et des paons dorés, dont deux sont sur la fontaine du quadriportique²⁶. Dans le quatrième niveau du temple il y avait quatre chevaux d'airain doré. [...] Dans la rotonde médiane se trouvait le tombeau en porphyre d'Hadrien, qui est maintenant le tombeau du pape Innocent au Latran ; le couvercle se trouve dans l'atrium de Saint-Pierre sur la tombe du préfet²⁷.

Le mausolée d'Auguste.

Le parcours continue sur la rive gauche du Tibre dans la *regio IX, Circus Flaminius*²⁸. « Du côté de la porte Flamine, Octavien fit une sorte de château qui est appelé *Augustum*, où les empereurs furent enterrés, et qui reçut un placage de différentes pierres. Dans la partie inférieure de la rotonde se trouvent les tombes des empereurs. À l'intérieur de la rotonde il y a une partie creuse pour des passages secrets. [...] Au milieu des sépulcres se trouve une partie voûtée où Octavien s'asseyait souvent, et il y avait là les prêtres officiant lors de ses cérémonies ».

Du Panthéon au théâtre de Pompée.

L'auteur mentionne ensuite, brièvement, plusieurs monuments édifiés dans cette *regio IX*²⁹ : « Au faite du fronton du Panthéon se dressaient deux taureaux d'airain doré. Devant le palais d'Alexandre il y avait deux temples, de Flore et de Phébus. Derrière le palais, là où se trouve maintenant un bassin, il y avait le temple de Bellone où fut inscrit : "J'étais la vieille Rome

droit de la porte en bronze de la basilique Saint-Pierre, exécutée de 1433 à 1445 par Filarete (Antonio di Pietro Averlino, c. 1400-c. 1469), panneau qui représente la *Crucifixion de saint Pierre* que l'artiste a située près du Tibre, figurent non loin du fleuve trois monuments : la *Meta Romuli*, une autre pyramide et entre les deux, un édifice élevé à plusieurs niveaux, tout à côté d'un grand arbre aux rameaux en parasol, sans doute un térébinthe. Ainsi Filarete a-t-il imaginé ce « *tiburinum Neronis* ».

²⁵ FABRE 1890, p. 269. *Est et castellum quod fuit templum Adriani [...] quod totum lapidibus coopertum et diversis ystoriis est perornatum. In circuitu vero cancellis ereis circumseptum cum pavonibus aureis et tauro ; ex quibus fuere duo qui sunt in cantaro paradisi In III^{or} partes templi fuere III^{or} caballi erei deaurati. In medio giro seplulchrum Adriani porforeticum, quod nunc est Lateranis sepulchrum pape Innocentii ; coopertorium est in paradiso sancti Petri super sepulcrum prefecti*

²⁶ Les deux paons mentionnés ici figurent sur le dessin attribué à Cronaca, proposé plus haut.

²⁷ P. Fabre mentionne que le préfet enterré sous ce couvercle était Cinthius qui mourut en 1077 (FABRE 1890, p. 278, note 55).

²⁸ *Ad portam Flammineam fecit Octavianus quoddam castellum quod vocatur Augustum ubi sepelirentur imperatores, quod tabulatum fuit diversis lapidibus. Intus in girum est cocavum per occultas vias. In inferiori giro sunt sepulture imperatorum [...]. In medio sepulcrorum [est absidia] ubi sepe sedebat Octavianus, ibique erant sacerdotes facientes suas cerimonias (Ibid. p. 269).*

²⁹ *In fastigio Pantheon frontis stabant duo tauri erei et deaurati. Ante palatium Alexandri fuere duo templa, Flore et Phebi. Post palatium, ubi nunc est conca, fuit templum Bellone ; ibi fuit scriptum : Roma vetusta fuit, sed nunc nova Roma vocabor / Eruta ruderibus culmen ad alta fero (ibid.)*

mais maintenant on m'appelle la nouvelle Rome. Arrachée aux ruines j'atteins la voûte céleste" »³⁰. Dans la même *regio* se trouvait un ensemble architectural grandiose comprenant le théâtre de Pompée, avec au sommet de la *cavea* le temple consacré à Vénus Victrix, et adossé au mur de scène, un quadriportique de cent quatre-vingt mètres sur cent trente-cinq mètres³¹ : « Près de la vasque du *Parrione* s'élevait le temple de Gnaeus Pompée, merveilleux par sa grandeur et sa beauté. Le monument de cet homme, qu'on appelle *Majore[n]tum*, décoré convenablement, fut le sanctuaire oraculaire d'Apollon »³².

De l'église Saint-Ours à l'oraculaire de Junon.

L'auteur énumère ensuite des édifices sur lesquels il donne peu d'indications³³ : « L'église Saint-Ours fut le *secretarium* de Néron³⁴. Dans le palais d'Antonin, le temple du divin Antonin³⁵. À côté de l'église Saint-Sauveur, devant Sainte-Marie en l'Aquiro, se trouvent le temple d'Ælius Hadrien et l'arc de la Piété³⁶. Au champ de Mars, le temple de Mars, où les consuls étaient élus aux calendes de juillet et où ils étaient retenus jusqu'aux calendes de janvier. Si celui qui avait été élu consul était exempt de tout chef d'accusation, la dignité de consul lui était

³⁰ Le « palais d'Alexandre » désigne en fait le complexe thermal construit par Néron en 62-64 et restauré par Sévère Alexandre (226-229). P. Fabre est d'avis que les trois temples « étaient sans doute des parties plus ou moins bien conservées des thermes de Sévère Alexandre » (*ibid.* p. 279).

³¹ *Ad concam Parrionis fuit templum Gnei Pompeii mire magnitudinis et pulchritudinis. Monumentum vero illius quod dicitur Majore[u]tum decenter ornatum, fuit oraculum Apollonis* (*ibid.* p. 279-280).

³² Le mot « *Parrionis* » figure toujours dans le nom du quartier où les vestiges du théâtre de Pompée sont visibles : « *Rione Parione* ». Il pourrait s'agir d'une dérivation de *paries* (muraille). Le théâtre fut inauguré en 55 av. J.-C. et le temple consacré en 52 av. J.-C. En ajoutant le temple *in summa cavea*, Pompée aurait contourné l'interdiction des censeurs qui avaient jusque-là empêché la construction d'un théâtre en maçonnerie dans Rome (COARELLI 1994, p. 201). Tertullien rapporte que Pompée « ajouta un temple de Vénus et convoqua par un édit le peuple à l'inauguration de ce qu'il appelait non plus un théâtre, mais le temple de Vénus » (TERTULLIEN, *De spectaculis*, X, 5 : *Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto populum vocans non theatrum, sed Veneris templum nuncupavit*).

Nous n'avons pas d'indication concernant le « *Majore[n]tum* ».

³³ *Ecclesia sancti Ursi fuit secretarium Neronis. In palatio Antonini, templum divi Antonini. Juxta sanctum Salvatorem ante sanctam Mariam in Aquiro, templum Elii Adriani et arcus Pietatis. In campo Martio, Templum Martis, ubi eligebantur consules in Kalendas julias et morabantur usque in kalendas januaris. Si purus erat ille qui electus erat consul a crimine, confirmabatur ei consulatus. In hoc templo Romani victores ponebant rostra navium ex quibus efficiebantur opera ad spectaculum omnium gentium. Juxta Pantheon, templum Minerve Calcidie. Post sanctum Marcum, templum Apollonis. In Camillano ubi est Sanctus Cyriacus, fuit templum Veste. In Calcarari, templum Veneris. In monasterio domne Rose, castellum Aureum, quod fuit oraculum Junonis* (FABRE 1890, p. 270).

³⁴ L'église, appelée Sant Orso ou Sant Orso de Ponte, s'élevait non loin du pont Saint-Ange, dans le voisinage de l'église Saint-Jean-des-Florentins. Saint-Ours fut concédée aux Florentins en 1526, quand ils voulurent édifier leur église. Un oratoire fut construit sur son emplacement ; il fut détruit en 1886 lors de l'élargissement du Corso Vittorio Emanuele (PAUTRIER 2013, p. 226). « *Secretarium* », la traduction « lieu retiré », renseigne peu.

³⁵ Le palais d'Antonin figure dans la liste des palais (FABRE 1890, p. 263) avec cette précision : *ubi est columna* (« là où est la colonne »), l'actuelle Piazza colonna.

³⁶ L'église Sainte-Marie en l'Aquiro, dite dans les temps anciens Santa Maria in Cyro, est située Piazza Capranica (Rione Colonna). L'étymologie de in Cyro devenu in Aquiro reste obscure. L'abbé Dalmières propose *equiria*, « écuries », les courses de chevaux instituées par Romulus au Champ de Mars, en l'honneur du dieu Mars (DALMIÈRES 1846, p. 350).

confirmée. Dans ce temple les vainqueurs romains déposaient les rostres des navires, avec lesquels des actions étaient réalisées en spectacle pour tout le peuple³⁷. À côté du Panthéon, le temple de Minerve Chalcidica³⁸. Derrière Saint-Marc³⁹, le temple d'Apollon. Au *Camillianum* là où se trouve Saint-Cyriaque⁴⁰, il y avait le temple de Vesta. Dans le *Calcarium*, le temple de Vénus⁴¹. Dans le monastère de Donna Rosa, le château d'or, où se trouvait l'oraculaire de Junon⁴² ».

Le Capitole.

La liste des édifices remarquables de la *Regio VIII Forum Romanum*, débute par le Capitole dont l'auteur pense qu'il était le centre de gouvernement de l'empire, comme il était au XII^e siècle le centre du gouvernement de la ville de Rome⁴³ : « Le Capitole, qui était la tête du monde, lieu où consuls et sénateurs résidaient pour gouverner la terre entière, lieu dont la face était entièrement couverte de murs élevés et puissants, garnis, pendant longtemps, de tous côtés sur le sommet du mont, d'or, de verre et d'ouvrages magnifiques. Au bas de la forteresse le palais

³⁷ F. Coarelli mentionne non un temple, mais un autel de Mars, sanctuaire très ancien mais dont la position précise est incertaine. Il était fonctionnellement lié aux *Saepta*, enceinte où se réunissaient les assemblées électorales des Romains, dont les comices centuriates qui élisaient les consuls. Les *Saepta* étaient situées non loin du Panthéon (COARELLI 1994, p. 186).

³⁸ À propos de ce temple, F. Coarelli donne cette indication : « La petite église S. Marta, sur la piazza del Collegio Romano, occupe l'endroit exact où le plan de marbre sévérien indique la présence du petit temple rond de Minerve Chalcidica » (COARELLI 1994, p. 206). Le temple ne se trouve donc pas sous l'église voisine, Santa Maria sopra Minerva (Piazza della Minerva, Rione Pigna).

³⁹ M. Armellini note que Saint-Marc est une église très ancienne fondée sous le bref pontificat du pape Marc (336), non loin du Cirque Flamine. Sa première reconstruction eut lieu sous le pontificat de Grégoire IV (827-844). La basilique Saint-Marc est située Piazza di S. Marco, Rione Pigna (ARMELLINI 1891, p. 459).

⁴⁰ L'église Saint-Cyriaque était située près de la Via Lata, non loin de l'arc *Diburi*, appelé ensuite *Camillianum*. Cette église fut démolie en 1491 sous le pontificat d'Innocent III, lors de l'agrandissement de l'église voisine Santa Maria in Via Lata (ARMELLINI 1891, p. 476-477). Selon M. Armellini, le nom Diburo ou Diburio fut donné à un arc antique surmonté d'une tour dont on peut penser qu'il s'agissait d'une entrée monumentale pour accéder au *Diribitorium*, édifice utilisé pour le décompte des voix après les votes des comices qui avaient lieux dans les *Saepta* voisines (ARMELLINI 1891, p. 476).

⁴¹ À l'époque médiévale, *Calcarium* fut le nom donné à la zone située au nord du cirque Flamine ; les marbres des vestiges antiques étaient devenus la proie des chafourniers, les *calcarii* (SHIPLEY 1933, p. 50).

⁴² L'actuelle église Sainte-Catherine-des-Cordeliers (*Santa Maria de'Funari*), située Via dei Funari à Rome, occupe l'emplacement d'une église médiévale et son monastère qui, comme l'atteste une bulle du pape Célestin III datée de 1192, portait le nom de *Sancta Maria dominae Rosae* (Domina Rosa : la fondatrice et bienfaitrice) et de *Sancta Maria in castro aureo*. « *Castrum aureum* » désignait alors la zone ruinée du cirque Flamine. La mention du temple de Junon indique qu'il s'agissait plus précisément de la partie septentrionale de ce cirque, où s'élevaient de grands portiques dont seuls demeurent les vestiges du portique d'Octavie au centre duquel s'élevait un ancien temple de Junon Regina – et tout à côté, un temple de Jupiter, le premier à Rome à être construit entièrement en marbre, dont il ne reste rien, les chafourniers ne lui ayant laissé aucune chance (voir SETTARI 1820, p. 164 et COARELLI 1994, p. 192-193).

⁴³ *Capitolium, quod erat caput mundi, ubi consules et senatores morabantur ad gubernandum orbem, cujus facies cooperta erat muris [altis] et firmis, diu super fa[sti]gium montis vitro et auro undique coopertis et miris operibus laqueatis. Infra arcem palatium fuit miris operibus auro et argento et ere et lapidibus pretiosis perornatum, ut esset speculum omnibus gentibus* (FABRE 1890, p. 270).

était orné d'ouvrages d'or, d'argent, d'airain et de pierres précieuses, afin d'être un miroir pour tous les peuples⁴⁴ ».

Les temples associés au Capitole.

Viennent ensuite les différents temples de ce lieu remarquable⁴⁵. « Il y avait également des temples au bas de la forteresse ; ceux que je peux citer de mémoire sont les suivants : au sommet de la forteresse, au-dessus du *porticus Crinorum*⁴⁶, il y avait le temple de Jupiter et Moneta, comme on le trouve dans le martyrologe *Les Fastes* d'Ovide ; du côté du Forum, s'élevait le temple de Vesta et de César⁴⁷ ; il y avait là le trône des pontifes païens, où les sénateurs plaçaient Jules César, le sixième jour du mois de mars ; de l'autre côté de la colline du Capitole, au-delà du Cannapara⁴⁸, se trouvait le temple de Junon⁴⁹ ; tout à côté du forum public, le temple d'Hercule ; au mont Tarpéien, il y avait le temple de l'Asylum⁵⁰, où Jules César fut assassiné par le sénat ; sur l'emplacement actuel de Sainte-Marie, il y avait deux temples, tous deux reliés ensemble au palais, le temple de Phébus et celui de Carmenta⁵¹, où l'empereur Octavien aperçut la vision dans le ciel ; tout à côté du Camellaria⁵², le temple de Janus, qui était le gardien du Capitole. C'est

⁴⁴ Le palais mentionné ici est le *Tabularium* (*ibid.* p. 279, note 70). Le verre utilisé en ornement renvoie probablement à des tesselles de verre.

⁴⁵ *Templa quoque infra arcem fuere ; que ad memoriam ducere possum, sunt hec : in sum[m]itate arcis, super porticum Crinorum, fuit templum Jovis et Monete, sicut repperitur in marthi[ro]logio Ovidii de Faustis ; in partem fori, templum Veste et Cesaris ; ibi fuit cathedra pontificum paganorum, ubi senatores posuerunt Julium Cesarem, sexta die infra mensem martium ; ex alia parte Capitolii, super Cannaparam, templum Junonis ; juxta forum publicum, templum Herculis ; in Tarpeio, templum Asilis, ubi interfectus fuit Julius Cesar a senatu ; in loco ubi nunc est Santa Maria, fuere duo templa simul juncta, cum palatio, Phebi et Carmentis, ubi Octavianus imperator vidit visionem in celo ; juxta Camellariam, templum Jani, qui erat custos Capitolii. Ideo dicebatur aureum Capitolium quia pre omnibus regnis totius orbis pollebat sapientia et decore* (Fabre 1890, p. 270).

⁴⁶ A. Nibby mentionne des vestiges de ce portique sur la place Montanara, près du théâtre de Marcellus, au pied du Capitole (NIBBY 1839, p. 589). Cette zone d'habitat dense a été détruite.

⁴⁷ OVIDE (*Fastes* 3, 415-428) mentionne la fête du 6 mars, jour de la commémoration de l'accession d'Auguste (appelé César par le poète) à la dignité de Grand Pontife. Le sacrifice avait lieu au temple de Vesta. Le poète conclut ainsi : *Imperii pignora juncta vides* (« tu vois réunis les [deux] garants de l'empire »), d'où l'idée qu'il y avait un temple double : *templum Veste et Caesaris* (voir à ce sujet FABRE 1890, p. 280).

⁴⁸ M. Armellini signale une église Santa Maria in Cannapara, au pied de la Roche Tarpéienne, le long du *Vicus Jugarius*. « Cannapara » pourrait faire référence à des plantations de chanvre (*canapa*) ou à des lieux de stockage de cette plante, utilisée par les corderies toutes proches (ARMELLINI 1891, p. 530).

⁴⁹ Il pourrait s'agir là du temple de Junon Sospita, près du théâtre de Marcellus, temple englobé dans l'église de San Nicola in Carcere (46, Via del Teatreo di Marcello. Rione Ripa).

⁵⁰ *Asylum* était le nom de la dépression qui séparait le Capitolium et l'Arx. Cette dépression correspond aujourd'hui à la place du Capitole (COARELLI 1994, p. 27). Jules César ne fut pas assassiné en ce lieu, mais dans l'exèdre qui se trouvait dans le portique de Pompée, au Champ de Mars donc ; cette exèdre fut utilisée pour les réunions du sénat à la place de la *Curia Hostilia*, lieu habituel de réunion du sénat, incendiée en 52 av. J.-C (*ibid.* p.201).

⁵¹ Carmenta (ou Carmentis) était le nom d'une déesse arcadienne (*Parrhasia dea*, Ovide, *Fastes* I, 619), dont le petit sanctuaire aurait donné son nom à la *Porta Carmentis* (OVIDE, *Fastes* 2, 201), porte située au bas de la pente sud-ouest du Capitole, desservant le *Vicus Jugarius*, non loin du théâtre de Marcellus et du temple d'Apollon fondé en 431 av. J.-C (voir au sujet du temple COARELLI 1994, p. 189).

⁵² À l'époque médiévale, la partie du Capitole occupée par le *Tabularium* était associée au Camellaria. J. Moralee est d'avis que le temple de Janus mentionné ici serait en fait le temple de

pourquoi il était appelé le Capitole d'or, car devant tous les règnes de monde entier il montrait sa puissance avec sagesse et grâce. »

Les fora impériaux.

L'auteur se tourne ensuite vers les fora impériaux et tout d'abord les ruines toutes proches du forum de Trajan, qu'il appelle *Palatium Trajani et Adriani*⁵³, déjà répertorié ainsi, *Palatium Trajani et Adriani, ubi est columna*⁵⁴ dans la liste des palais⁵⁵. « Le palais de Trajan et d'Hadrien, quasiment tout construit en pierre et orné d'ouvrages magnifiques, revêtu de couleurs variés ; là s'élève la colonne à la hauteur et la beauté merveilleuses avec les reliefs des hauts faits de ces empereurs, tout comme la colonne d'Antonin dans le palais de cet empereur. D'un côté s'élevait le temple du divin Trajan, de l'autre celui du divin Hadrien. Dans le *clivus Argentarii*⁵⁶, le temple de la Concorde et celui de Saturne. Dans *tofula*⁵⁷, le temple de Bacchus. À l'extrémité de cet îlot de l'Argenterie⁵⁸, le temple de Vespasien. Sur la montée de Santa Maria in Campo⁵⁹, le temple de Titus. Là où s'élève Saint-Basile, le temple Carmenta⁶⁰. Au bas de cette borne s'élevait le palais avec deux fora, le forum de Nerva avec son temple du divin Nerva, et le forum plus grand de

Veiovis (MORALEE 2018, p. 103-104). Ce temple, consacré en 192 av. J.-C., se trouve à l'angle sud-ouest du *Tabularium* (COARELLI 1994, p. 35).

⁵³ Hadrien, successeur de Trajan, fit édifier derrière la colonne trajane, un temple grandiose dédié à Trajan et son épouse. « C'est sur ce seul édifice, parmi tous ceux, fort nombreux, qu'il fit réaliser, qu'Hadrien apposa son nom » (COARELLI 1994, p. 86). Monsieur Galinier signale que, de nos jours, la localisation de ce temple est discutée (communication orale).

⁵⁴ FABRE 1890, p. 263.

⁵⁵ *Palatium Trajani et Adriani pene totum lapidibus constructum et miris operibus perornatum, diversis coloribus laqueatum, ubi est columna mire altitudinis et pulchritudinis cum celaturis historiarum horum imperatorum, sicut columna Antonini in palatio suo. Ex una parte fuit templum divi Trajani, ex alia divi Adriani. In clivo Argentarii, templum Concordie et Saturni. In tofula, templum Bachi. In fini hujus insule Argentarie, templum Vespasiani. In clivo Sancte Marie in campo, templum Titi. Ubi est Sanctus Basilius, templum Carmentis. Infra hunc terminum fuit palatium cum duobus foris, Nerve cum templo suo divi Nerve, cum majori foro Trajani, ante fores cujus templum Sospite dee. Ubi est Sanctus Quirinus, templum Jovis. In muro Sancti Basilii fuit magna tabula erea infixata, ubi fuit amicitia scripta in loco bono et notabili, que fuit inter Romanos et Judos tempore Jude Machabei (ibid., p. 270).*

⁵⁶ Cette « Montée des Argentiers » passait entre le forum de César et les pentes du Capitole. Elle figure sous le nom de *Salita di Marforio* sur le plan de la ville de Rome de G. B. Falda (1676), et fut en partie détruite lors du percement de la Via dei Fori Imperiali.

⁵⁷ Ch. Hülsen mentionne une petite église Santa Maria in Tofella ou in Tofellato dans le Rione Ripa ; cet auteur est d'avis que *tofellato* pourrait signifier une construction de petite pierre de tuf (HÜLSEN 1927, p. 368-369). Cette église était près de la place Montanara (ARMELLINI 1891, p. 635), ce qui ne correspond pas à la zone des fora concernée. La logique du passage, qui commence avec *in clivo Argentarii*, continue avec *tofula* et s'achève par *in fine hujus insule Argentarie*, permet de penser qu'il vaudrait mieux lire *insula* au lieu de *tofula*, ce qui expliquerait le démonstratif *hujus* qui suit (FABRE 1890, p. 280).

⁵⁸ Dans la zone comprise entre la via di Marforio et la via Alessandrina, des îlots d'habitation avaient été construits dans les ruines antiques (*ibidem*).

⁵⁹ Le Campo Carleo (ou Campus Caroleonis) porte le nom d'un notable, Carolei di Leone, qui possédait de vastes propriétés à Rome. L'église Santa Maria in Campo Carleo, détruite en 1864, était située près du forum de Nerva (ARMELLINI 1891, p. 168 et HÜLSEN 1927, p. 319). G. Settari est d'avis que le temple de Titus mentionné ici n'est pas le temple de Vespasien et Titus, mais que quelque vestige du forum de Nerva ou de celui de Trajan a pu être appelé, à l'époque médiévale, temple de Titus (SETTARI 1820, p. 381, note 5).

⁶⁰ L'église Saint-Basile fut édifiée sur les ruines du temple de Mars Ultor, sur le forum d'Auguste (HÜLSEN 1927, p. 208-209 ; ARMELLINI 1891, p. 146-147).

Trajan, devant l'entrée duquel il y avait le temple de la déesse Sospita⁶¹. Là où se trouve Saint-Quiricus⁶², il y avait le temple de Jupiter. Dans le mur de Saint-Basile une grande plaque d'airain avait été fixée dans un endroit approprié et bien en vue, l'amitié qui existait entre les Romains et les Juifs au temps de Judas Maccabée. »

De l'église Sainte-Martine jusqu'à la basilica Julia.

L'auteur s'intéresse ensuite au secteur dans lequel se trouve de nos jours l'église Sainte-Martine, puis au forum romain dans sa partie longeant le Vicus Jugarius, jusqu'à la basilica Julia⁶³. « Devant la prison⁶⁴ Mamertine, il y avait le temple de Mars, là où maintenant se trouve sa statue en position semi allongée⁶⁵ ; à côté de lui, le temple des Parques⁶⁶, c'est-à-dire Sainte-Martine ; à côté de ce dernier, le temple des Fugitifs⁶⁷, c'est-à-dire Saint-Adrien ; à proximité, un autre temple

⁶¹ P. Fabre note que le *Palatium cum duobis foris* correspond en fait à l'ensemble formé par le forum d'Auguste et celui de Nerva, et ajoute « notre auteur a trouvé dans les régionnaires, à la région VIII, quatre forums, ceux de César, d'Auguste, de Nerva et de Trajan. Il paraît avoir identifié les deux premiers (César-Auguste) avec le forum romain. Quant aux deux autres, il se les figure rapprochés sur le terrain comme ils l'étaient dans son texte. [...] Son temple de la déesse Sospita est vraisemblablement le temple de Minerve, dans le forum de Nerva, près du passage (*ante fores*) qui le faisait communiquer avec la Suburra » (FABRE 1890, note 76, p. 280).

⁶² De nos jours Santi Quirico e Giullita, Rione de Monti, via Tor de'Conti. Cette église est située près du temple de Mars Ultor (ARMELLINI 1891, p. 172).

⁶³ *Ante privatam Mamertini, templum Martis, ubi nunc jacet simulacrum ejus ; juxta eum, templum Fatale, id est Sancta Martina ; juxta quod est templum Refugii, id est Sanctus Adrianus ; prope, aliud templum Fatale. Juxta privatam publicam, templum Fabiorum. Post sanctum Sergium, templum Concordie, ante quod arcus triumphalis unde erat ascensus in Capitolium. Juxta erarium publicum quod erat templum Saturni, ex alia parte fuit arcus miris lapidibus tabulatus, in quo fuit historia qualiter milites accipiebant a senatu donativa sua per saccellarium qui administabat hoc ; que omnia pensebat in statera antequam darentur militibus ; ideo vocatur Salvator de Statera* (Fabre 1890, p. 270-271).

⁶⁴ *Ante privatam Mamertini*. E. H. Bunbury note qu'au XII^e siècle, *privata* était devenu entièrement synonyme de *carcer*, si bien que, trois lignes plus bas, on trouve même *privata publica* (BUNBURY 1847, p. 134)

⁶⁵ Cette statue semi allongée est celle de la divinité fluviale Marforio désormais installée dans l'atrium du Palazzo Nuovo, place du Capitole (voir Chapitre IV, FIG. 156, p. 303).

⁶⁶ *Templum Fatale*. L'église Sainte-Martine et les deux églises voisines, Saints-Côme-et-Damien et Saint-Adrien, étaient situées dans une zone appelée *Tria fata*. Ch. Bunsen rappelle que sous Justinien, ce nom était celui des anciennes tribunes du forum, en raison des statues de trois femmes placées à proximité des Rostres. Selon Pline, ces femmes étaient des Sibylles (PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 11) mais dès le III^e siècle, elles furent prises pour les trois Parques, appelées communément *Tria Fata*. Ch. Bunsen souligne que modifier *in tribus fatis* en *in tribus foris* est aussi dénué d'appui que de sens (BUNSEN 1837, p. 69-70).

⁶⁷ L'église Saint-Adrien est situé près de l'Asylum ; c'est dans cette dépression entre l'Arx et le Capitole que Romulus, au moment de la fondation de la ville, aurait créé une zone franche pour les bannis des communautés voisines (COARELLI 1994, p. 29).

des Parques⁶⁸. À côté de la prison publique, le temple des Fabius⁶⁹. Derrière Saint-Serge⁷⁰, le temple de la Concorde, en avant duquel un arc triomphal⁷¹ d'où partait la montée au Capitole. À côté, le trésor public qui était le temple de Saturne. De l'autre côté s'élevait un arc⁷² recouvert de reliefs admirables, sur lesquels était représenté le récit de la manière dont les militaires recevaient du sénat les largesses faites par l'empereur, par l'entremise d'un sacellaire qui administrait cela ; il pesait tout dans une balance avant la distribution aux soldats ; d'où l'appellation de Salvator de Statera⁷³ ».

Le long de la Via Sacra jusqu'à l'arc de Titus.

La déambulation continue au pied du Palatin et le long de la Via Sacra jusqu'à l'arc de Titus⁷⁴.

« Au Cannapara⁷⁵, il y avait le temple de Cérès et de Tellus, dont l'atrium était orné de deux corps de logis entourés de portiques soutenus par des colonnes, afin que toute personne qui venait à s'asseoir là pour une action judiciaire était vue de tous côtés. À côté de ce bâtiment il y

⁶⁸ G. Settari est d'avis qu'il pourrait s'agir là du temple de Janus (SETTARI 1820, p. 381, note 3). F. Coarelli situe l'arc à deux portes, qui constituait le plus ancien sanctuaire de Janus, entre la basilique Æmilia et la Curie. Il ne reste de cet édifice qu'une image qui figure sur un sesterce de Néron (COARELLI 1994, p. 43).

⁶⁹ À propos de ce temple inconnu, P. Fabre suppose que c'est la proximité de la via Faba tosta, qui passait près de l'arc de Septime Sévère, qui a pu suggérer de donner le nom des *Fabii* à quelque vestige de la zone. La gens Fabia, illustre famille patricienne de Rome, aurait été ainsi nommée pour avoir introduit en Italie la culture de la fève, *faba* en latin (SAINT-LAURENT 1843, p. 564).

⁷⁰ Il s'agit de l'église Saints-Serge-et-Bacchus, qui figure sur le dessin du forum de Heemskerck, dont il a été question au chapitre III (voir Pl. 5).

⁷¹ L'arc de Septime Sévère.

⁷² Il s'agit de l'arc de Tibère, situé à l'angle nord-ouest de la Basilica Julia (PLATNER 1929, p. 45). Tacite mentionne ce monument dans les *Annales* : *Fine anni arcus propter aedem Saturni, ob recepta signa cum Varo amissa, ductu Germanici, auspiciis Tiberii* (« Sur la fin de l'année [16] on éleva un arc, près du temple de Saturne pour avoir repris, sous la conduite de Germanicus et sous le commandement en chef de Tibère, les enseignes perdues sous Varus ») (TACITE, *Annales* 2, 41).

⁷³ L'église Saint-Sauveur-de-la-Balance fut concédée en 1573 à la confrérie des tailleurs qui la reconstruisit et la dédia au saint patron de la confrérie, saint Hommebon (sant Omobuono) ; cette église est située au 4, Vico Jugarius, Rione Ripa (HÜLSEN 1927, p. 453).

⁷⁴ *In Cannapara, templum Cereris et Telluris, cujus atrium duabus domibus ornatur per circuitum porticibus columnatis, ut quicumque ibi sederet ad iudicium undique videretur. Juxta eam domum fuit palatium Cateline, ubi fuit ecclesia sancti Antonii ; juxta quam est locus qui dicitur Infernus, eo quod antiquo tempore ibi eructabat et magnam pernitiem Rome inferebat ; ubi quidam nobilis miles, ut liberatur civitas, responso suorum deorum armatus projecit se, et clausa est terra : sic civitas liberata est. Ibi est templum Veste, ubi dicitur inferius draco cubare, sicut legimus in vita beati Silvestri. Est ibi templum Palladis et forum Cesaris et templum Jani quod previdet annum in principio et fine, sicut dicit Ovidius in Fastis ; nunc autem dicitur turris Centii Frajapanis. Templum Minerve cum arcu conjunctum est ei ; nunc autem vocatur Sanctus Laurentius de Mirandi. Juxta eum sancti Cosmatis ecclesia, que fuit templum Asili. Retro fuit templum Pacis et Latone ; super idem, templum Romuli. Post Sanctam Mariam novam, duo templa Concordie et Pietatis. Juxta arcum Septem lucernarum, templum Escolapii. Ideo dicitur Cartularium quia fuit ibi bibliotheca publica, de quibus XXVIII fuere in urbe* (FABRE 1890, p. 271).

⁷⁵ Selon P. Fabre, il s'agirait de la basilique Julia dans sa partie la plus proche du temple de Saturne (*ibid.* p. 281).

avait le palais de Catelina, où s'élevait l'église Saint-Antoine⁷⁶ ; à côté d'elle se trouve le lieu qui est appelé Infernal, parce qu'aux temps anciens, une bouche vomissait, causant une ruine considérable à Rome ; c'est alors qu'un certain noble officier, après la réponse d'un oracle de ses dieux, s'y jeta tout armé, et la terre se ferma : ainsi la ville fut délivrée⁷⁷. Là se trouve le temple de Vesta, où il est dit que se tapit un dragon chthonien, comme nous pouvons le lire dans la vie du bienheureux Sylvestre⁷⁸. Il y a là le temple de Pallas et le forum de César⁷⁹ ainsi que le temple de Janus qui prévoyait l'année du début à la fin, comme l'indique Ovide dans les *Fastes* ; mais maintenant on l'appelle la tour de Centius Frangipane⁸⁰. Le temple de Minerve avec l'arc qui lui est attaché ; mais maintenant appelé Saint-Laurent-in-Miranda⁸¹. Tout à côté, l'église de Saint-Côme qui fut le temple de l'Asyle⁸². Derrière il y avait le temple de la Paix et de Latone⁸³ ; au-

⁷⁶ Ch. Hülsen mentionne un petit sanctuaire – décoré de fresques représentant des scènes de la vie de saint Antoine – inclus dans l'atrium de l'église Santa Maria Antiqua, mise au jour lors de fouilles menées en 1901 après la démolition de l'église Santa Maria libera nos a poenis inferni (Sainte-Marie-libère-nous-des-tourments-de-l'enfer) ou Santa Maria Liberatrice (HÜLSEN 1927, p. 199). Sainte-Marie-Antique est située à l'emplacement où s'élevait la bibliothèque adossée à l'est du temple d'Auguste, au pied de l'angle nord du Palatin (DIEHL, 1913, p. 52). Voir également au sujet des fouilles de mise au jour de Sainte-Marie-Antique ZIEGLER 1901, p. 232-233.

⁷⁷ Il s'agit de la légende de Marcus Curtius dont le sacrifice sauva la cité.

⁷⁸ L'épisode narrant la façon dont Silvestre vint à bout du dragon figure dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (1261-1266). Dans l'introduction, l'auteur signale que la légende de Silvestre fut compilée par Eusèbe de Césarée († av. 341). Voir VORAGINE 1261, p. 4 et 104-105.

⁷⁹ Le catalogue des Régionnaires mentionne, pour la *Regio VIII*, un *templum Castorum et Minervae*. Ch. Hülsen situe le temple de Minerve entre le temple d'Auguste et le temple des Castores, dans l'espace (19 × 21 m) qui devint ensuite l'atrium de Santa Maria Antiqua, à l'est du temple d'Auguste et devant la bibliothèque de divin Auguste (HÜLSEN 1927, p. 342-343).

⁸⁰ Centius I Frangipane, deuxième moitié du XI^e siècle. La famille Frangipane éleva des structures fortifiées aux deux extrémités et dans la partie médiane de la Via Sacra. Sur les dessins de Heemskerck, en particulier, les vestiges de ces constructions sont encore visibles : muraille englobant l'arc de Titus, crénelage et tour sur l'arc de Septime Sévère et, entre cet arc et la colonne de Phocas, donc à proximité du temple de Janus, une tour sans crénelage dont le sommet atteint l'astragale du chapiteau de la colonne (KEYVANIAN 2015, p. 214-215). La Tour de Centius Frangipane est représentée sur le dessin *Le Forum vu du Palatin*, Album I, 79 D 2, fol. 6 r, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

⁸¹ L'église Saint-Laurent-in-Miranda fut construite sur les ruines du temple d'Antonin et Faustine. La dénomination in Miranda peut être attribuée aux vestiges magnifiques au milieu desquels le bâtiment s'élève (ARMELLINI 1891, p. 156). Quant à l'arc qui est mentionné ici, il s'agit probablement du Fornix *Fabianus* « qui n'était pas un arc dégagé, mais une voûte entre les murs de deux édifices » (PIGANIOL 1908, p. 90). F. Coarelli situe cet arc érigé par Quintus Fabius Maximus Allobrogicus en 121 av. J. -C. pour commémorer sa victoire sur les Allobroges, à proximité de la Regia, mais ajoute que le site précis de cet arc sur la Via Sacra reste inconnu (COARELLI 1994, p. 64). Le temple n'est pas dans l'Asylum, mais Armellini est d'avis qu'il s'agit d'une évocation du « droit d'asile » instauré par Romulus, comme cela a été mentionné plus haut (ARMELLINI 1891, p. 152).

⁸² Durant le pontificat de Félix IV (526-530), l'édifice antique appelé *Templum sacrae urbis*, et le *Templum Romuli* voisin furent transformés en église Saints-Côme-et-Damien. Le temple de Romulus ainsi nommé en souvenir du fils (c.295-309) de Maxence, était probablement, selon F. Coarelli, un sanctuaire archaïque dédié à Jupiter Stator (*ibid.* p. 68).

⁸³ Derrière Saints-Côme-et-Damien se trouve le forum de la Paix, au fond duquel s'élevait le temple de la Paix (COARELLI 1994, p. 89). Il n'existait pas de temple de Latone à Rome ; la confusion avec Latone était due à l'existence d'un passage voûté appelé *Arcus Latronis* (*Arco di Latrone*), percé sous les contreforts de la Basilique de Maxence-Constantin, afin de ne pas bloquer le *Clivus ad Carinas* qui reliait la via Sacra au quartier des Carènes (TUCCI 2017, p. 290-291).

dessus, le temple de Romulus⁸⁴. Derrière Sainte-Marie-Nouvelle⁸⁵, deux temples de la Concorde et de la Piété⁸⁶. À côté de l'arc des Sept chandeliers⁸⁷, le temple d'Esculape⁸⁸. Il reçut le nom de Cartularium parce qu'il y avait là une bibliothèque publique, dont le nombre s'élevait à vingt-trois dans toute la ville ».

Le Palatin

Les cinq mentions suivantes⁸⁹ concernent le Palatin, présenté dans la liste des palais (*De palatiis*) comme *Palatium majus in Pallanteo*⁹⁰.

« Il y avait au-dessus le temple de Pallas et le temple de Junon. Au bas du Palais se trouve le temple de Julien ; devant le Palais, le temple du Soleil, dans ce même Palais, le temple de Jupiter qui est appelé Maison Principale ; le périmètre augural de César se trouvait là où s'élevé Saint-Césaire⁹¹ ».

Du Colisée aux thermes de Caracalla en passant par le Septizonium.

L'itinéraire se poursuit dans la dépression⁹² qui va du Colisée au Septizonium et remonte vers les thermes de Caracalla⁹³.

« Devant le Colisée, le temple du Soleil où avaient lieu les cérémonies pour la statue posée au sommet du Colisée⁹⁴. Le Septisolum fut le temple du Soleil et de la Lune, devant ce

⁸⁴ Dès le VIII^e siècle, la basilique de Maxence et Constantin fut appelée *Templum Romuli* (DUCHESNE 1973, p. 30 et p. 33).

⁸⁵ Il s'agit de l'église Sainte-Françoise-Romaine.

⁸⁶ Le temple de Vénus et de Rome, construit par Hadrien, consacré en 135, est constitué de deux *cellae* orientées en sens opposé, et dont les parois du fond étaient contiguës (COARELLI 1994, p. 73). À l'époque médiévale « les deux *cellae* consacrées jadis à Vénus et à Rome, furent dédiées par le populaire à la *Concorde* et à la *Piété* » (DUCHESNE 1973, p. 30).

⁸⁷ Dans la liste des arcs, l'arc de Titus figure ainsi : *arcus Septem lucenarum Titi et Vespasiani ad sanctam Mariam novam, inter Pallanteum et templum Romuli* (« l'arc des Sept chandeliers de Titus et Vespasien, près de Sainte-Marie-Nouvelle, entre le Palatin et le temple de Romulus »). FABRE 1890, p. 263.

⁸⁸ L'édifice en question, adossé à l'arc de Titus, est la *Turris Chartularia* (Tour des Archives), qui faisait partie de l'ensemble défensif édifié par les Frangipani (*Rocca dei Frangipani*), dans lequel l'arc de Titus était englobé (TEA 1921, p. 253).

⁸⁹ *Superius fuit templum Palladis et templum Junonis. Infra Palatium est templum Juliani ; in fronte Palatii, templum Solis ; in eodem Palatio, templum Jovis quod vocatur Casa Major ; ubi est Sanctus Cesarius fuit auguratorium Cesaris* (FABRE 1890, p. 271).

⁹⁰ « Le grand palais au Palatin » est appelé plus bas « *Casa major* » ; il semblerait que l'ampleur des ruines ait conduit à y situer un temple de Jupiter, non documenté, mais qui figure (*aedem Jovis*) dans la *Regio X Palatium*. Les temples de Pallas, Junon, le Soleil et Julien ne sont pas documentés. (FABRE 1890, p. 281).

⁹¹ Saint-Césaire-au-Palatin. Ch. Hülsen situe cette église et son monastère dans les ruines de la *Domus Augustana*, à proximité ou dans le stade de cet ensemble (HÜLSEN 1927, p. 232-233). *Auguratorium* est mentionné dans le catalogue de la *Regio X, Palatium*.

⁹² Actuelle Via di San Gregorio.

⁹³ *Ante Colosseum, templum Solis, ubi fiebant cerimonie simulacro quod stabat in fastigio Colosei. Septisolum fuit templum Solis, et Lune ante quod fuit templum Fortune. Sancta Balbina fuit mutatorium Cesaris ; ubi fuere therme Severiane et Commodiane. Ubi est Sanctus Saba, fuit area Apollinis et Splenis* (FABRE 1890, p. 271).

⁹⁴ L'auteur imagine le Colisée recouvert d'une coupole, comme le Panthéon.

temple il y avait le temple de la Fortune⁹⁵. Sainte-Balbine⁹⁶ fut le Relais impérial de César ; il y avait là les thermes de Sévère et de Commode⁹⁷. Là où s'élève Saint-Saba⁹⁸ se trouvait l'aire sacrée d'Apollon et de Splen⁹⁹ ».

Le Grand Cirque, Circus Maximus.

De là, l'auteur rejoint le Grand Cirque, Circus Maximus¹⁰⁰.

« Le Cirque de Tarquin l'Ancien fut d'une beauté rare, pourvu de gradins disposés de telle sorte qu'aucun Romain n'en gênait un autre pour voir les jeux. Dans la partie la plus haute il y avait tout autour des arcades couvertes de tesselles de verre et d'or ambré. Au-dessus il y avait tout autour les maisons du Palais où s'asseyaient les femmes pour voir les jeux, le quatorzième jour des calendes de mai¹⁰¹, quand avaient lieu les jeux. Au milieu [du cirque] il y avait deux aiguilles ; la moins haute avait quatre-vingt-sept demi-pieds de haut, la plus haute cent vingt-deux¹⁰². Au sommet de l'arc de triomphe qui est en tête du cirque, se dressait la statue de bronze doré d'un homme à cheval qu'on voyait prendre son élan comme si le militaire voulait faire participer son cheval à la course. Sur l'autre arc qui est à l'extrémité du cirque, se dressait un autre cavalier identique de bronze doré. En haut du Palais se trouvaient les sièges de l'empereur et de la reine, d'où ils voyaient les jeux ».

Du mont Caelius jusqu'aux thermes de Dioclétien.

L'itinéraire se poursuit sur le mont Caelius, d'abord à l'est du Grand Cirque, puis vers la Via Labicana, ensuite vers le Latran, Sainte-Marie-Majeure et les thermes de Dioclétien¹⁰³.

⁹⁵ *Regio X : Fortunam respicientem* et, une ligne au-dessous, sans liaison, *Septizonium divi Severi* ; il s'agit en fait du temple de la déesse *Fortuna Respiciens*, sur la pente sud-est du Palatin.

⁹⁶ L'église Santa Balbina all'Aventino s'élève toujours là, Rione San Saba, non loin des thermes de Caracalla. Les thermes de Sévère « probablement au sud des thermes de Caracalla » étaient encore visibles au IV^e siècle mais plus ensuite (LAPIDGE 2018, p. 248, note 68).

⁹⁷ Ces édifices, *mutatorium Caesaris, thermas Severianas et Commodianas*, ainsi que *aream Apollinis et Splenis* figurent ainsi dans le catalogue des Régionnaires, *Regio I Porta Capena*.

⁹⁸ Située sur le « piccolo Aventino », Rione Saba, non loin des thermes de Caracalla.

⁹⁹ Agnese Guerrieri (citée par J. A. Petersen) est d'avis qu'il y a pu y avoir en ce lieu une source aux vertus curatives dédiée à Apollon, et lit *splenis* comme datif ou ablatif de *splenium* (« bandage »). Il est vrai que près de l'église des Saints Nérée et Achille, toute proche de San Saba, saint Pierre, en chemin pour son martyre, aurait perdu le bandage qui protégeait son pied blessé par les fers, si bien que jusqu'en 595, l'église était connue en tant que *titulus Fasciola* (*fasciola*, « bandage »), voir à ce sujet PETERSEN 1976, p. 152-153. Nous pensons qu'il est possible de lire *splen*, « la rate », qui donnerait une indication quant aux maux soignés par les eaux apolliniennes du lieu.

¹⁰⁰ *Circus Prisci Tarquinii fuit mire pulchritudinis, qui ita erat gradatus quod nemo Romanus offendeat alterum in visu ludi. In summitate erant arcus per circuitum vitro et fulvo auro laqueati. Superius erant domus Palatii in circuitu, ubi sedebant femine ad videndum ludum, XIII kal. Madii, quando fiebat ludus. In medio erant due augurie : minor habebat octoginta septem pedes s[emis], major CXX duos. In summitate triumphalis arcus qui est in capite, stabat quidam eques ereus et deauratus qui videbatur facere impetum, ac si miles vellet currere equum. In alio arcu qui est in fine stabat alius eques ereus et deauratus similiter. In altitudine Palatii erat sedes imperatoris et regine, unde videbant ludum* (FABRE 1890, p. 271).

¹⁰¹ P. Fabre observe qu'il y a une erreur : le jour de l'anniversaire de la fondation de Rome était le 21 avril, soit *XI kal. Madii* (*ibid.*, p. 281, note 97).

¹⁰² Les deux obélisques furent déplacés en 1587 ; la plus haute (32,5 m) fut érigée sur la place Saint-Jean-de-Latran, l'autre (23,7 m) sur la Piazza del Popolo (COARELLI 1994, p. 226).

¹⁰³ *In Celio monte, templum Scipionis. Ante thermas Maximianas, ubi fuere due conce et duo templa Hisidis et Serapis. In Orphonotrophio, templum Apollinis. In palatio Lateranis sunt*

« Sur le mont Caelius, le temple de Scipion¹⁰⁴. Devant les thermes de Maximien, il y avait là deux fontaines et les deux temples d'Isis et de Sérapis¹⁰⁵. À l'hospice des orphelins¹⁰⁶, un temple d'Apollon. Au palais du Latran il y a des choses à admirer mais non à décrire. Dans le palais Sessorien¹⁰⁷ il y avait un temple d'Hercule. Sur le mont Esquilin, un temple de Marius¹⁰⁸, appelé maintenant *Cimbrum*, parce qu'il fut vainqueur des Cimbres. Dans le palais de Licinianus¹⁰⁹, le temple de l'Honneur et de Diane. Là où s'élève Sainte-Marie-Majeure, il y avait un temple de Cybèle¹¹⁰. Là où s'élève Saint-Pierre-aux-Liens, il y avait un temple de Vénus¹¹¹. À Sainte-Marie-

quedam miranda sed non scribenda. In palatio Susurriano fuit templum Herculis. In Exquilino monte fuit templum Marii, quod nunc vocatur Cimbrum, eo quod vicit Cambros. In palatio Licinii, templum Honoris et Diane. Ubi est Sancta Maria major fuit templum Cybeles. Ubi est Sanctus Petrus ad vincula fuit templum Veneris. Ad Sanctam Mariam in Fontana, templum Fauni ; quod simulacrum locutum est Juliano et decepit eum. In palatio Dioclitiani quatuor templa fuere, Asclepii et Saturni, Martis et Apollinis, que vocantur modii (FABRE 1890, p. 271).

¹⁰⁴ L'auteur a peut-être identifié ainsi le tombeau des Scipions, qui se trouve sur le mont Caelius, le long de la partie urbaine de la via Appia Antica, une centaine de mètres avant la porte Saint-Sébastien, à l'intérieur du mur d'Aurélien (COARELLI 1994, p. 112).

¹⁰⁵ Dans le catalogue des Régionnaires, la *Regio III* porte le nom d'Isis et Sérapis. S. Platner conclut qu'il devait y avoir un temple d'Isis et Sérapis assez important pour donner son nom à cette *regio*. Sur le relief des Haterii (Musei Vaticani inv. 9997, 9998), à côté de l'évocation du Colisée, figure un arc inscrit *Arcus ad Isis*. Le mausolée des Haterii s'élevait Via Labicana (PLATNER 1929, p. 283). Les thermes les plus proches sont ceux de Titus et de Trajan, qui figurent dans la *Regio III : thermas Titianas et Traianas*. La Via Iside débouche sur la Via Labicana, juste avant le croisement avec la via Merulana.

¹⁰⁶ *Orphanotrophium* est traduit par hospice des orphelins. Cependant, Ch. Hülsen note que c'est ainsi que s'appela d'abord la *scola cantorum*, l'école des jeunes chantres (*schola cantorum quae primum orphanotropheum vocabatur*) qui officiaient au Latran et à Saint-Pierre. Il existait un oratoire S. Stephani Orphanotrophii ou S. Stephani de Schola Cantoris, situé dans l'école même, via Merulana (HÜLSEN 1927, p. 479). Il n'est pas fait mention d'un temple d'Apollon, mais il allait de soi d'associer à ce lieu le dieu du chant et de la musique.

¹⁰⁷ Situé dans la *Regio V Esquilinae*, le palais Sessorien fut certainement, selon F. Coarelli, une villa impériale aux dimensions exceptionnelles, commencée par Septime Sévère et terminée par Héliogabale. Les vestiges monumentaux de cet ensemble sont l'amphithéâtre Castrense, les thermes d'Hélène, le cirque Varianus et la salle basilicale utilisée pour la construction de S. Croce di Gerusalemme (COARELLI 1994, p. 164-165). L'*Herculem Sullanum* qui figure dans la *Regio V Esquilinae*, indique un monument (sanctuaire ou statue) vraisemblablement destiné à commémorer la première victoire de Sulla sur Marius en 88 av. J. -C. Cette victoire eut lieu sur le *Campus Esquilinus*, juste à l'extérieur de la muraille Servienne, à la Porte Esquiline, lieu d'une grande importance pour le vainqueur (SUMI 2002, p. 427).

¹⁰⁸ Ce sont les Trophées dits de Marius, nymphée monumentale dont les vestiges, dépouillés des trophées en 1590, sont visibles dans le parc central de la Piazza Vittorio Emanuele, Rione Monti.

¹⁰⁹ Ce serait dans les jardins de ce palais que s'élève l'édifice appelé Minerva Medica (Via Giovanni Giolitti, Rione Monti). F. Coarelli mentionne un temple d'*Honos et Virtus* (qui figure sur la liste de la *Regio I Porta Capena : aedem Honoris et Virtute*) « tout de suite après la Porta Capena » (COARELLI 1994, p. 109), loin de l'Esquilin.

¹¹⁰ En s'appuyant sur cette indication des *Mirabilia* et sur l'épigramme VII de Martial, F. Van Haepereen suggère d'identifier l'ensemble architectural mis au jour par les fouilles menées à la fin des années 1970, six mètres sous la basilique Sainte-Marie-Majeure, à un sanctuaire de Cybèle, la mère des dieux (VAN HAEPEREN 1998, p. 231-235). Dans cette épigramme le poète s'adresse à Maxime, un ami, heureux propriétaire de trois maisons dont l'une, située *Vicus Patricius* (actuelle Via Urbana) à une belle vue sur le temple de Cybèle.

¹¹¹ Les fouilles effectuées lors de la réfection du pavement de la nef centrale de Saint-Pierre-aux-Liens, ont mis au jour les vestiges d'une domus aristocratique de l'époque républicaine et de la période néronienne. Nous n'avons pas trouvé mention d'un sanctuaire de Vénus.

de-la-Fontaine, un temple de Faunus dont la statue s'adressa à Julien et l'abusa¹¹². Dans le palais de Dioclétien il y avait quatre temples, ceux d'Esculape et de Saturne et ceux de Mars et d'Apollon, qui étaient appelés boisseaux¹¹³ ».

Des thermes de Dioclétien jusqu'au Forum de Trajan en passant par le Quirinal.

Le parcours continue en descendant vers le Quirinal, le long de la Via Alta Semita (actuelle Via XX Settembre)¹¹⁴.

« Au début du quartier de Trevi se trouvait un temple de Vénus, lieu appelé jusqu'à maintenant le jardin de Vénus¹¹⁵. Dans le palais de Tibère¹¹⁶, le temple des Dieux. Sur le front du mont¹¹⁷ il y avait un temple de Jupiter et de Diane, qui est maintenant appelé la Mensa de l'empereur¹¹⁸, au-dessus du palais de Constantin. Là, dans le palais, il y avait le temple de Saturne et Bacchus, à l'endroit où gisent maintenant leurs statues¹¹⁹. Tout à côté se trouvent les chevaux de marbre¹²⁰. Dans les thermes d'Olympias¹²¹, où le bienheureux saint Laurent fut martyrisé sur

¹¹² L'église San Lorenzo in Fonte, situé Rione Monti au 50, via Urbana (antique *Vicus Patricius*) se serait appelée initialement Santa Maria del Puteolo ; nous n'y avons pas trouvé de temple de Faunus. L'allusion à Julien trompé par la statue de Faunus, a peut-être été inspirée par ce que rapporte Ammien Marcellin (*Res Gestae* 17, 11), à propos des bouffons de la cour de l'empereur Constance, jaloux des victoires de Julien, le César, c'est-à-dire vice-empereur. Ces bouffons obséquieux tournèrent le César en ridicule, l'appelant : « Julien l'hirsute, la taupe bavarde, le singe revêtu de la pourpre » (*hirsutum Julianum, loquacem talpam et purpuratam simiam*).

¹¹³ M. Armellini note que le nom des quatre temples fut donné à quatre rotondes des thermes de Dioclétien ; *modii* désignerait donc ces rotondes (ARMELLINI 1891, p. 388, note 8).

¹¹⁴ *In capite Trivii fuit templum Veneris, ubi hactenus dicitur ortus Veneris. In palatio Tiberii, templum deorum. In [c]ilio montis fuit templum Jovis et Diane, quod nunc vocatur [Mensa] imperatoris, super palatium Constantini. Ibi in palatio fuit templum Saturni et Bachi, ubi nunc jacent simulacra eorum. Ibi juxta sunt caballi marmorei. In thermis Olimpiadis, ubi fuit assatus beatus Laurentius, fuit templum Apollinis. Ante palatium Trajani, ubi fores palatii nunc permanent, fuit templum* (FABRE 1890, p. 272).

¹¹⁵ Le début du quartier de Trevi s'entend ici en venant des thermes de Dioclétien, à proximité de Santa Susanna alle Terme di Diocleziano. Il existait un temple de Vénus dans les jardins de Salluste qui sont tout proches de cette zone (HÜLSEN 1927, p. 552).

¹¹⁶ L'auteur des *Mirabilia* ne l'a pas catalogué parmi les palais mais dans la liste des thermes (*therme Tiberiane*), et dans l'itinéraire semble situer ces thermes non loin de ceux de Constantin (FABRE 1890, p. 263).

¹¹⁷ Il s'agit du Mont Quirinal où furent édifiés les thermes de Constantin mentionnés en fin de phrase.

¹¹⁸ *Mensa imperatoris* appelé aussi Frontispice de Néron ou Torre di Mecenate. Il s'agit d'un vestige du mur de la *cella* du temple de Sérapis sur le Quirinal, mur sur lequel fut adossée une tour dite *Mesa*, déformation de *torre dimezzata* (tour diminuée de moitié). Voir à ce sujet BUCARELLI 2013, p. 211 et le dessin proposé par cet auteur *ibid.* p. 220 (Giovanni Antonio Dosio, *Frontespizio di Nerone a mo[n]te Cavallo*, c. 1560).

¹¹⁹ Les statues de Saturne et de Bacchus qui gisent là, dans les thermes de Constantin, sont en fait les statues des dieux-fleuves *Le Nil* et *Le Tigre* qui ornent la place du Capitole.

¹²⁰ Ce sont les Dioscures du Quirinal.

¹²¹ Via Clementina (Rione Monti, non loin de la Via Panisperna où s'élève une église Saint-Laurent), une plaque de marbre fut apposée par le pape Clément XII, pour commémorer l'ouverture de cette voie en 1734, *inter thermas Olimpiadis in Clivo Viminali publica commoditati*, (« à travers les thermes d'Olympiade, Clivus Viminale, pour la commodité publique »). La photographie de cette plaque est proposée à la fin du paragraphe.

le grill, il y avait le temple d'Apollon. Devant le palais de Trajan¹²², où les portes du palais sont encore en place, il y avait un temple ».



Rome, Via Clementina, Plaque de marbre apposée par le pape Clément XII, pour commémorer l'ouverture de cette voie en 1734, percée à travers les thermes d'Olympiade.

Source : <http://www.annazelli.com/terme-di-olimpiade-scompare-roma.htm>

De l'Aventin jusqu'à la berge du Tibre.

L'auteur des *Mirabilia* se déplace ensuite sur l'Aventin, dans la *Regio XIII Aventinus*¹²³.

« Sur l'Aventin, le temple de Mercure tourné vers le Cirque et le temple de Pallas et la fontaine de Mercure, où les marchands recevaient des réponses [à leurs prières]¹²⁴. Près de l'arc

¹²² En descendant la Via Panisperna, on atteint le forum de Trajan.

¹²³ *In Aventino, templum Mercurii aspiciens in Circo et templum Palladis et fons Mercurii, ubi mercatores accipiebant responsa. Ad arcum Stadii, domus Aurelie Orestille ; ex una parte templum Mecenatis, ex alia parte templum Jovis. Juxta Scolam Grecam fuit palatium Lentuli. Ex alia parte, ubi nunc est turris Centii de Orrigo, fuit templum Bachi. Ad Gradellas fuit templum Solis. Sanctus Stephanus rotundus fuit templum Fauni. In Alephanto, templum Sibille, et templum Ciceronis in Tulliano, et templum Jovis, ubi fuit pergula aurea, et templum Severianum ubi est Sanctus Angelus. Ad Velum Aureum, templum Minerve. In ponte Judeorum, templum Fauni. Ad Caccavari, templum Craticule. Ad pontem Antoninum, circus Antonii, ubi nunc est Sancta Maria in Cataneo. Ad Sanctum Stephanum in Piscina, palatium Cromatii prefecti, templum quod dicebatur olovitreum, totum factum ex cristallo et auro per artem mathematicam, ubi erat astronomia cum omnibus signis celi ; quod destruxit sanctus Sebastianus cum Tiburtio filio Cromatii* (FABRE 1890, p. 272).

¹²⁴ P. Fabre signale que, pour ce passage, l'auteur des *Mirabilia* « a puisé aux *Fastes*, v, 669 et sq. » (FABRE 1890, p. 282). Le poète s'adresse à Mercure : « Aux ides de ce mois, le sénat t'a dédié le temple qui regarde le cirque, et depuis lors ce jour t'appartient. [...] Auprès de la porte Capène se trouve la fontaine de Mercure douée de puissantes vertus, si l'on en croit ceux qui en ont éprouvé les bienfaits ». Les marchands y sacrifient à Mercure et demandent au dieu de ne pas tenir compte de leurs mensonges et duperies ; « à de telles prières, Mercure rit du haut des cieux, il se souvient d'avoir volé les troupeaux d'Apollon ». *Templa tibi posuere patres spectantia*

du Stade, il y avait la maison d'Aurelia Orestilia¹²⁵ ; dans une partie le temple de Mécène, dans une autre partie le temple de Jupiter. À proximité de l'École Grecque¹²⁶, il y avait le palais de Lentulus¹²⁷. D'un autre côté, là où se dresse maintenant la tour Centius de Orrigo¹²⁸, il y avait le temple de Bacchus. Aux degrés¹²⁹ il y avait le temple du Soleil. Saint-Étienne-de-la-Rotonde¹³⁰ fut le temple de Faunus. Du côté de l'Éléphant¹³¹, le temple de la Sibylle, et le temple de Cicéron en Tullianum¹³², et le temple de Jupiter, là se trouvait l'encorbellement d'or, et le temple Sévérien là où s'élève Saint-Ange¹³³.

circum / Idibus : ex illo est haec tibi festa dies. / Te, quicumque suas profitetur vendere merces, / Ture dato, tribuas ut sibi lucra, rogat. / Est aqua Mercurii portae vicina Capenae : / Si juvat expertis credere, numen habet. [...] Talia Mercurius poscentem ridet ab alto, / Se memor Ortygias surripuisse boves (Ovide, *Fastes*, 5, 669-692). Un temple de Diane et Minerve est mentionné dans le catalogue des Régionnaires, *Regio XIII*.

¹²⁵ Aurelia Orestilia était la seconde épouse de Lucius Sergius Catilina (Salluste, *Conjuratio Catilinaria*, XV, 33). *Ad arcum Stadii* : il s'agit vraisemblablement d'un vestige de la façade du Circus Maximus, du côté des *carceres*.

¹²⁶ L'église Santa Maria in Cosmedin était aussi appelée Santa Maria de Schola Graeca. Ce nom évoque les nombreux établissements byzantins qui existaient dans cette zone dès le VII^e siècle, date de la fondation de l'église (HÜLSEN 1927, p. 328).

¹²⁷ S. Platner signale un arc érigé par Lentulus et Crispinus, consuls en l'an 2 de notre ère, entre la porte Trigemina et la station de l'Annone. La porte Trigemina dans la muraille Servienne, était située non loin de Santa Maria in Cosmedin (PLATNER 1929, p. 40 et p. 418).

¹²⁸ À propos de cette tour, Heinrich Jordan suggère qu'elle avait peut-être été édiflée en mettant à profit l'arc quadrifrons de Janus, tout proche de Santa Maria in Cosmedin, tout comme les Frangipani, par exemple, avaient fortifié l'arc de Septime Sévère (JORDAN 1871, p. 530).

¹²⁹ L'église Santa Maria de Gradellis était située près de Santa Maria in Cosmedin. Ch. Hülsen est d'avis que les *gradellae* (degrés, gradins) ne feraient pas allusion aux gradins du Circus Maximus mais que ce mot évoquerait plutôt des escaliers ménagés sur la berge du Tibre tout proche, pour accéder aux nombreux moulins à eau (HÜLSEN 1927, p. 336).

¹³⁰ Il s'agit de l'église San Stefano Rotondo nell rione Ripa, et non de l'église San Stefano de plan circulaire, sur le mont Caelius. Dans une bulle (1140), le pape Innocent II, mentionne que cette église est « presque partagée en deux » (*fere distructa est*) à cause des conflits avec les schismatiques (*ibid.* p. 484). L'unique temple de Faunus était situé sur l'île Tibérine. H. Jordan (JORDAN 1871, p. 534) pense que l'auteur des *Mirabilia* a lu le passage concernant Faunus dans les *Fastes* d'Ovide (II, 193-194) : *Idibus agrestis fumant altaria Fauni, / Hic ubi discretas insula rumpit aquas* (« Aux Ides fument les autels de Faunus, dieu agreste, là où l'île brise les eaux séparées ») ; le poète mentionne l'île (*insula*) mais l'indication ne permet pas de savoir si « les autels » sont dans l'île même ou sur la rive. De plus, le pluriel *fumant altaria*, a amené l'auteur des *Mirabilia* à proposer deux lieux distincts, l'un sur la rive et l'autre sur un pont (voir infra). F. Gaffiot (p. 105) donne cette indication : *altare* (ordinairement au pluriel *altaria*) : l'autel où on sacrifie.

¹³¹ *Elefantum herbarium* est indiqué dans la *Regio VIII Forum Romanum vel Magnum*. La statue se trouvait non loin du théâtre de Marcellus, probablement sur la place Montanara détruite entre 1926 et 1932.

¹³² Dans la *Graphia Aurea Urbis*, ce passage devient [...] *templum Ciceronis ubi nunc est domus filiorum Petri Leonis. Ibi est carcer Tullianus, ubi est ecclesia Sancti Nicolae* (« le temple de Cicéron là où se trouve maintenant la maison des fils de Petri Leonis. Là est la prison Tullianum, à l'emplacement de l'église Saint-Nicolas »). Les membres de la famille Pierleoni contrôlaient et habitaient le quartier du théâtre de Marcellus, qu'ils avaient fortifié. Il y avait à proximité une prison publique « qui avait succédé à l'emploi et même au vocable de la vieille Mamertine. De *Tullianus*, notre auteur a déduit *Tullius*, c'est-à-dire Marcus Tullius Cicéron » (FABRE 1890, p. 282, note 115).

¹³³ Il est ici question du portique d'Octavie, construit par Auguste entre 33 et 23 av. J.-C., sur un portique plus ancien, celui de Metellus (inauguré en 131 avant J.-C.) ; Auguste dédia le nouveau

À la Voile d'or, le temple de Minerve¹³⁴. Sur le pont des Juifs, le temple de Faunus¹³⁵. Dans le quartier des chaudronniers¹³⁶, le temple de Craticula¹³⁷. Près du pont d'Antonin, le cirque d'Antonin, là où se trouve Santa Maria in Cataneo. Près de Saint-Étienne-du-Vivier¹³⁸, s'élevait le palais du préfet Cromatius, dont le temple qu'on disait tout en verre, tout entier de cristal et d'or, était fait par art mathématique, et il y avait là une chambre d'astronomie avec tous les signes du ciel ; saint Sébastien la détruisit avec Tiburtus, fils de Cromatius¹³⁹ ».

XLII : Quot sunt templa trans Tiberim (« Combien de temples se trouvent au-delà du Tibre »).

L'auteur achève son parcours par la *Regio XIII* qui englobe le Trastévère et l'île Tibérine et conclut par un ultime édifice sur la via Appia¹⁴⁰.

portique à sa sœur. Le portique englobait deux temples, l'un à Junon, l'autre à Jupiter. L'ensemble fut restauré à plusieurs reprises, dont une fois par Septime Sévère comme en atteste la grande inscription sévérienne datable de 203. La partie la mieux conservée est le grand propylée qui s'ouvrait au centre du côté méridional, en saillie (COARELLI 1994, p. 192-193). Ces vestiges constituent maintenant l'entrée monumentale de l'église Sant'Angelo in Pescheria (Saint-Ange-du-Marché-aux-Poissons).

¹³⁴ *Velum Aureum* : c'est ainsi que l'auteur désigne le quartier du Velabre.

¹³⁵ Le pont Fabricius (ponte Fabricio), aussi appelé pont des Juifs, édifié en 62 av. J. -C. et toujours en service, relie la rive gauche du Tibre à l'île Tibérine. Il se trouve au bout de la Via del Portico d'Ottavia.

¹³⁶ De *caccabus* : chaudron. La Via del Portico d'Ottavio se poursuit par la Via de Santa Maria del Pianto ; là se trouve l'église éponyme qui s'appela d'abord San Salvator in Caccaberis (HÜLSEN 1927, p. 433). Dans la Via di Santa Maria de Calderari qui longe cet édifice, se trouvait l'église Santa Maria in Cacabaris.

¹³⁷ Antonio Nibby voit dans le mot *Craticula* une dérivation de *Crypta*, devenu *Crypticula* ; selon l'archéologue, *crypta* désigne une promenade à l'abri des intempéries, un cryptoportique (NIBBY 1839, p. 591-592). Des vestiges de cette structure sont visibles Via di Santa Maria de Calderari (une photographie est visible sur ce site : <https://www.romasegreta.it/regola/via-di-s-maria-dei-calderari.html>).

¹³⁸ Ch. Hülsen signale que cette église fut mentionnée en 1186 dans une bulle du pape Urbain III : Sancti Stephani de piscibus. Ce sanctuaire, aujourd'hui disparu, était situé en face de l'actuelle Santa Lucia del Gonfalone, Via dei Banchi Vecchi, Rione Monti (HÜLSEN 1927, p. 482).

¹³⁹ Le récit détaillé de cet épisode figure dans les *Actes de Saint Sébastien Martyr* (voir le texte latin proposé dans MIGNE 1879, p. 1137). Petr Kitzler souligne que ce texte, probablement rédigé vers le milieu du V^e siècle par Arnobe le Jeune, et adapté par Jacques de Voragine (VORAGINE 1967, I, p. 137-138), fut « un vrai best-seller » (KITZLER 2010, p. 327). Le préfet Chromatius, malade, se convertit. Pour le guérir, Sébastien lui demanda de détruire toutes les statues de ses idoles, mais la guérison n'intervint pas. Sébastien mit alors en doute la sincérité de Chromatius ; ce dernier signala l'existence de son *cubiculum holovitream in quo omnis disciplina stellarum ac mathesis mechanica est arte constructa* (« chambre tout en verre dans laquelle tout l'enseignement des étoiles et de l'astrologie est représenté par art mécanique »). Le préfet défendit ces activités qu'il jugeait inoffensives et non « hostiles à Dieu » (*ars Deo inimica*). Finalement Sébastien et le fils de Chromatius détruisirent cette chambre. P. Kitzler estime qu'il se pourrait bien qu'un tel *cubiculum holovitream* ait vraiment existé dans le monde antique, et cite Flavius Philostratus (*Vita Apolloni*, I, 25), qui décrit la chambre d'un jeune Babylonien avec un dôme bleu azur imitant une sorte de ciel, où les images des dieux vénérés par les Perses étaient installées en hauteur, comme si elles étaient dans l'éther (*ibid.* 2010, p. 331).

¹⁴⁰ *XLII. – Quot sunt Templa Trans Tiberim. Trans Tiberim, ubi nunc est Sancta Maria, fuit templum Ravennatium, ubi terra manavit oleum tempore Octoviani, et fuit ibi domus meritoria, ubi merebantur milites qui gratis serviebant in senatu. Sub Janiculo, templum Gorgonis. Ad ripam fluminis, ubi naves morantur, templum Herculis. In Piscina, templum Fortune et Diane. In insula*

« De l'autre côté du Tibre, là où s'élève maintenant Sainte-Marie, il y avait le temple des Ravennates¹⁴¹, à l'endroit où la terre répandit de l'huile à l'époque d'Octavien¹⁴², et où se trouvait la maison d'hébergement allouée aux soldats qui servaient gratuitement au sénat. Au pied du Janicule, le temple de la Gorgone¹⁴³. Sur la rive du fleuve, là où les navires sont amarrés, il y avait le temple d'Hercule¹⁴⁴. Près du bassin, le temple de la Fortune et de Diane¹⁴⁵. Dans l'île Licaonia, le temple de Jupiter et le temple d'Esculape¹⁴⁶. Hors de la porte Appia, le temple de Mars et l'arc triomphal¹⁴⁷ ».

L'auteur a ajouté un court paragraphe de conclusion dans lequel il évoque ses sources et l'esprit de son projet¹⁴⁸. « Ces édifices et beaucoup d'autres, temples et palais d'empereurs, de

Licaonia, templum Jovis et templum Esculapii. Foris portam Appiam, templum Martis et triumphalis arcus (FABRE 1890, p. 272).

¹⁴¹ L'église Sainte-Marie-du-Trastévère. Le *templum Ravennatium* évoque la caserne des marins de la flotte impériale de Ravenne, détachés à Rome.

¹⁴² Ce prodige est mentionné par Dion Cassius (*Histoire romaine*, XLVIII, 43). L'auteur ancien énumère les prodiges qui eurent lieu en 38 avant J.-C. et ajoute « Il était arrivé, avant cette époque, bien des prodiges, entre autres, une source d'huile avait jailli sur les bords du Tibre » (POUCET 2013, § 1).

¹⁴³ Dans le catalogue des Régionnaires, *Regio XIII Transtiberim*, figure *Caput Gorgonis* qui a peut-être donné l'idée d'un *templum Gorgonis* (FABRE 1890, p.283).

¹⁴⁴ Sylvia Estienne donne une description détaillée d'un petit sanctuaire mis au jour en 1889, sur l'actuelle Viale Trastevere, bien en aval de l'île, qui pourrait correspondre à l'indication *Herculem cubantem*, inscrite dans la *Regio XIII* (ESTIENNE 2003, p. 55). *Hercules cubans* (« Hercule couché ») aussi appelé *Hercules Olivarius* (« Hercule couronné d'olivier »), portant la couronne olympique d'olivier obtenue par ses victoires, qui lui avaient mérité le repos et l'immortalité, tous deux figurés par un banquet (BAYET 1974, p. 258).

¹⁴⁵ Le temple de l'Heureuse Fortune est mentionné *Regio XIII (Fortis Fortunae)*, et aussi dans les *Fastes* d'Ovide (VI, 773-786). F. Coarelli estime que le temple de Fors Fortuna situé au premier mille de la via Portuensis « pourrait correspondre aux vestiges apparus en 1860 dans ce qui était alors la Vigna Bonelli » (COARELLI 1994, p. 244). San Benedetto in Piscinula (diminutif de *piscina*), Via in Piscinula, non loin du pont Cestius, donne peut-être une indication sur le site de ces temples.

¹⁴⁶ Des vestiges d'un sanctuaire à Jovis Jurarius (gardien de la foi jurée, protecteur des serments) ont été mis au jour sous l'église Saint-Jean-Calibite, dans l'île tiberine, à droite au débouché du pont Fabricius (BESNIER 1902, p. 258- 259). La présence d'un temple de Jupiter dans l'île est indiquée par Vitruve (*De architectura*, III, 2), et par Ovide (*Fastes*, I, 289-294). Les vestiges du temple d'Esculape sont, pour ainsi dire, de l'autre côté de la rue, à gauche au débouché de ce pont, sous l'église Saint-Barthélémy-en-l'île.

¹⁴⁷ OVIDE (*Fastes* VI, 191) mentionne ce sanctuaire de Mars : « De la porte Capène, on voit son temple, situé hors les murs, sur la via Tecta ». S. Platner situe ce temple entre la première et la deuxième borne milliaire sur le côté gauche de la via Appia, soit deux kilomètres à partir de la porte Capène et juste après la porte Appia du mur d'Aurélien (PLATNER 1927, p. 327-328). La via Appia fut pavée en 296 av. J.-C., de la porte Capène jusqu'au sanctuaire de Mars et ce tronçon fut appelé via Tecta, voie couverte (F. COARELLI, 1994, p. 253). C'est *extra portam Capenam ad Martis aedem* (« en dehors de la porte Capène, près du sanctuaire de Mars ») que le consul Popilius Laenas réunit ses troupes pour aller combattre les Gaulois (TITE-LIVE, *Ab urbe condita*, VII, 23, 3).

¹⁴⁸ *Hec et alia multa templa et palatia imperatorum, consulum, senatorum prefectorumque tempore paganorum in hac Romana urbe fuere, sicut in priscis annalibus legimus et oculis nostris vidimus et ab antiquis audivimus. Quante etiam essent pulchritudinis, auri et argenti, heris et eboris pretiosorumque lapidum, scriptis ad poste[ro]rum memoriam quanto melius potuimus reducere curavimus* (FABRE 1890, p. 272).

consuls, de sénateurs et de préfets, existaient dans cette ville de Rome au temps des païens, comme nous le lisons dans les annales antiques, le voyons de nos yeux et l'entendons des anciens. Nous avons veillé à rappeler par écrit, du mieux que nous pouvions, pour la mémoire de la postérité, quelle beauté, d'or et d'argent, d'airain et d'ivoire, et de pierres précieuses, fut la leur ».

XLIII : Praedicatio Sanctorum.

P. Fabre précise que cette pièce est une sorte de prologue à la passion de saint Laurent (FABRE 18, p. 283).

Annexe IV 2 : *Le cose maravigliose della citta di Roma : con il nome delle Reliquie : e Stationi : con le Indulgentie che di giorno in giorno in tutte le Chiese di essa sono [...] Stampato in Roma per Valerio Dorico & Luigi Fratelli 1550*, n. p. (« Les choses merueilleuses de la ville de Rome : avec les noms des Reliques : et des Stations : avec les Indulgences attachées jour après jour à toutes ses églises [...] »).

Source :

<https://books.google.fr/books?id=L1XXHwmqAssC&pg=PP20&lpg=PP20&dq=Le+cose+meravigliose+della+citta+di+Roma+:+con+il+nome+delle+Reliquie+:+e+Stationi+:+con+le+Indulgentie+che+di+giorno+in+giorno+in+tutte+le+Chiese+di+essa+sono>

Ce passage peut être comparé à celui du *Liber Censuum*, traitant du même sujet (**Annexe IV. 1**, p. 53).

Sancta Maria Ara celi in Campidoglio, o vero nel monte chiamato Tarpeio, dove se sali per gradi .CXX. Dove e hora questa chiesa dicono chera gia il palazzo di Octaviano, il quale volendo da Romani come Dio farsi adorare la Sybilla li mostro uno cerchio doro dintorno al sole & in quello la virgine con il figliolo in braccio & disseli. Questo o Octaviano e maggiore di te. Per laqual cosa Octaviano edifico li uno altare. Et quello altare chiamo altare di cielo, al qual fece offerta adorando lunigenito figliolo di Dio.

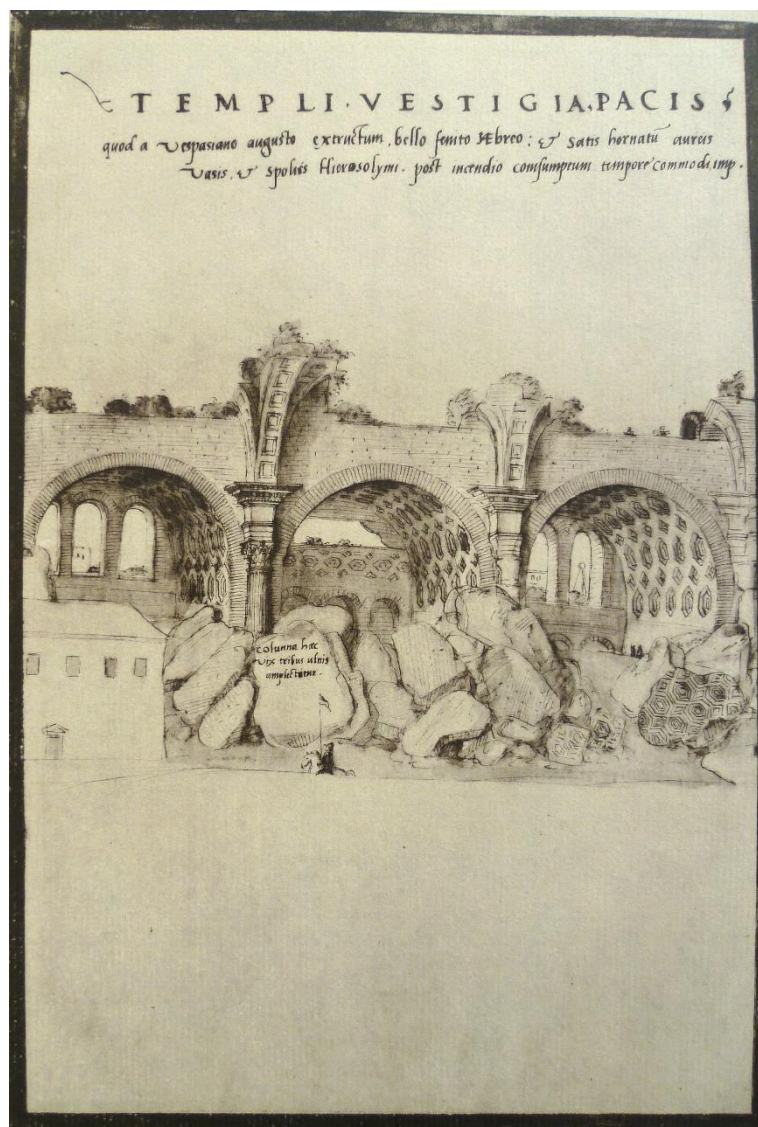
(« Sainte-Marie Aracoeli au Capitole, ou plus exactement sur le mont appelé Tarpéien, où on monte par cent vingt marches. Là se trouve à présent cette église on dit qu'il y avait anciennement le palais d'Octavien, ce dernier voulant se faire adorer comme Dieu. La Sybille lui montra un cercle d'or autour du soleil, dans lequel la Vierge tenait dans ses bras l'Enfant, et lui dit : celui-là, ô Octavien est plus grand que toi. C'est pourquoi Octavien édifia là un autel. Et cet autel il l'appela autel du ciel, là il fit des offrandes, adorant l'unique Fils de Dieu »).

Annexe IV. 3a : Francisco de Holanda, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, fol. 25r.
(Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 28-1-20).

TEMPLI VESTIGIA PACIS

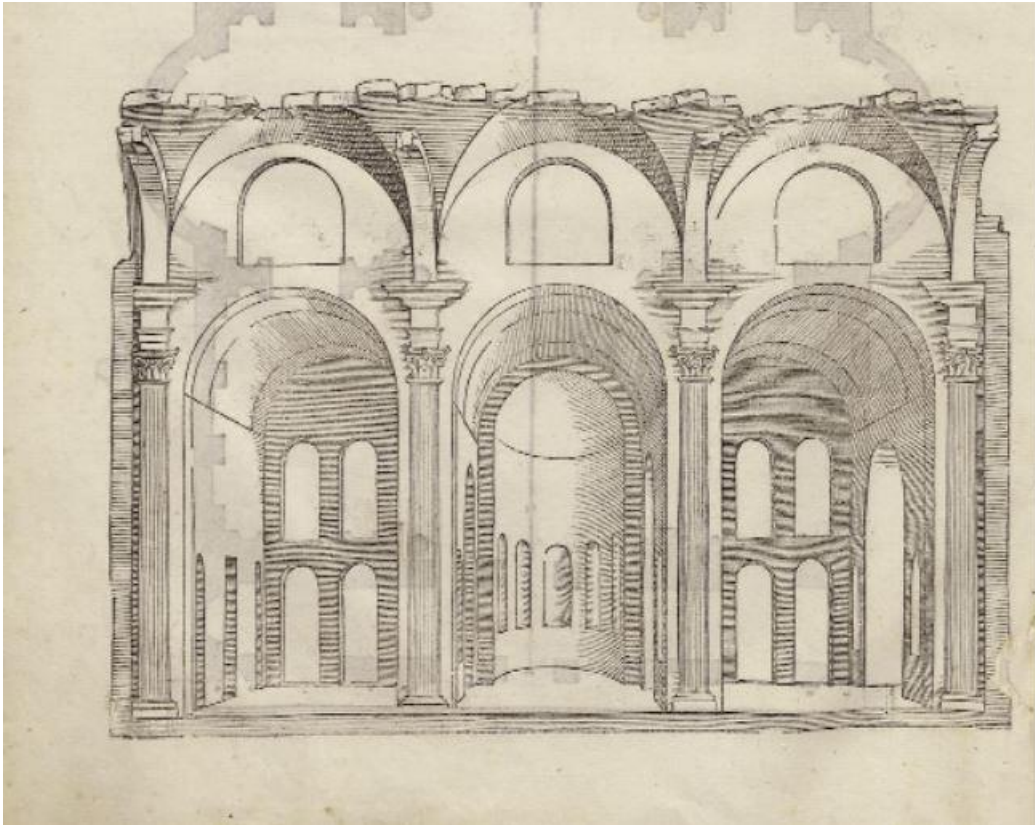
Quod Vespasiano augusto exstructum bello fenito Aebreo : & satis hornatu aureis vasis, & spolies Hierosolymi post incentio consumptum tempore commodi im (« Vestiges du temple de la paix qui fut élevé par Vespasien Auguste, une fois la guerre hébraïque terminée : et largement orné de vases d'or et du butin du sac de Jérusalem, fut ensuite détruit par un incendie au temps de l'empereur Commode »).

Source : OLIMPIO DOS SANTOS, 2015, p. 115



Sur un ample fragment de voûte, non loin de l'unique colonne encore en place, est inscrit : *Columna haec vix tribus ulnis amplectitur* (« Cette colonne peut tout juste être enserrée par trois brasses »).

Annexe IV. 3 b : Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiqvita Di Roma [...]*, Venise, 1544, p. XXIII (*Templvm Pacis*). (Heidelberg, Universitätsbibliothek).



Annexe IV. 4a : Filippino Lippi, *Triomphe de saint Thomas d'Aquin sur les hérétiques*, (1488-1493), détail de la fresque de la chapelle Carafa, transept droit de la basilique Santa Maria sopra Minerva (Rome).

Source : <https://www.teggelaar.com/en-filippino-lippi-carafa-chapel/>

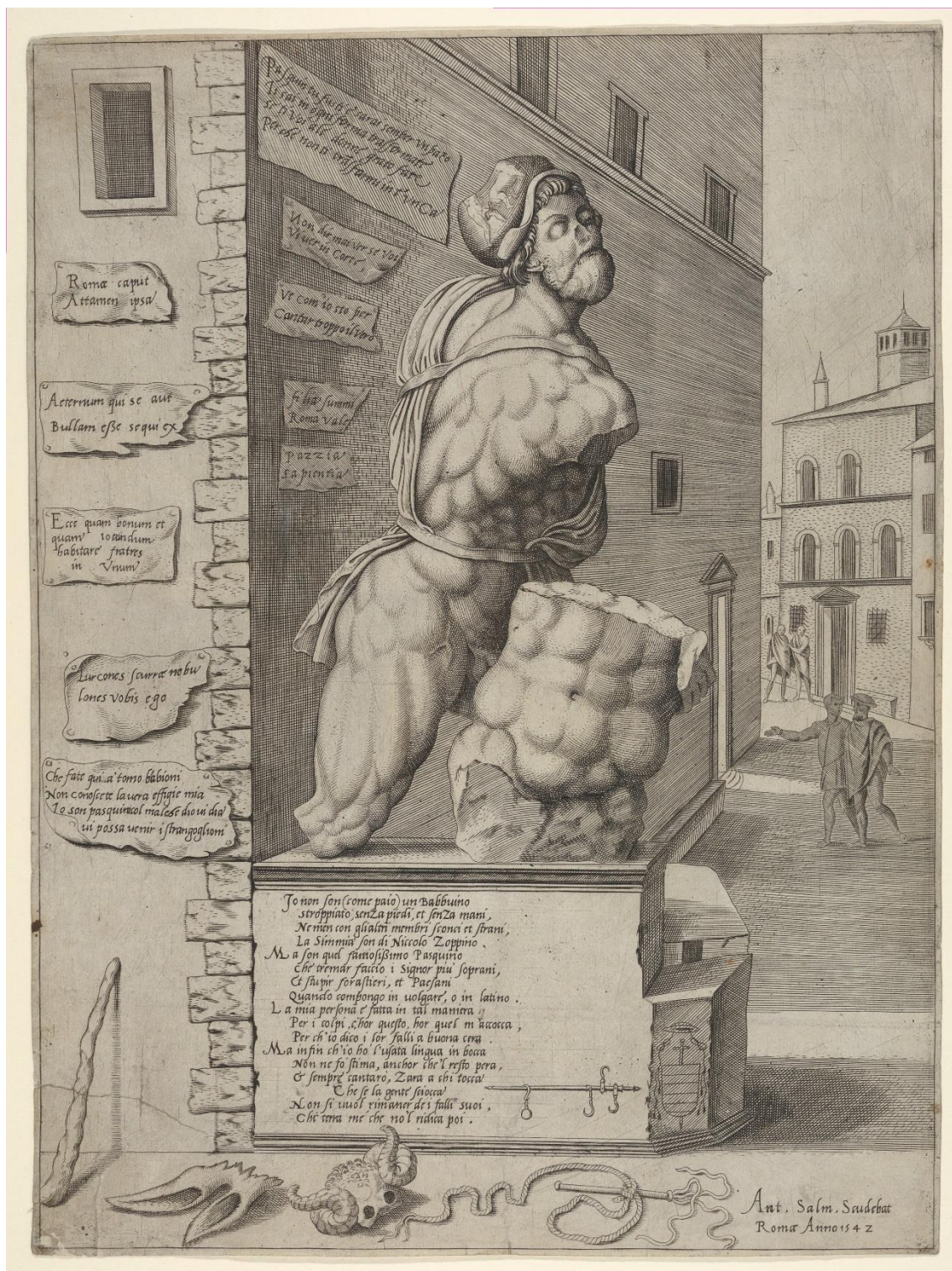


Annexe IV. 4 b : Martin van Heemskerck, *Statue de Marc-Aurèle devant le palais du Latran et Saint-Jean-de-Latran*, (1532-1536), dessin, 12,6 × 20,5 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 71v).

Source : <https://www.bpk-bildagentur.de>



Annexe IV. 5 : *Pasquino*, attribué à Nicolas Béatrizet, édité par Antoine Lafréry et Antonio Salamanca, Rome, 1542. Estampe, 36,5 × 27 cm.
 (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2012. 136. 82).
 Source : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search>



Inscriptions sur le mur derrière Pasquin

Pasquin tu fuste e' sardi semper un pazo
Ti sai in ogni forma trasformaté
Se ti voi alli donne grato fare
Per che non ti trasformi in Un Ca
 (« Pasquin tu as été et sera toujours un crétin
 Tu sais adopter n'importe quelle forme,
 Si tu veux plaire aux dames
 Pourquoi ne te transformes-tu pas en (chef de) Famille »).

Non dir mai ver se voi
Viver in Corte
 (« Ne dis jamais vrai si tu veux
 Vivre à la Cour »)

Ve Com io sto per
Cantar troppo il Vero
 (« Vois comment je suis pour
 Trop chanter la Vérité »)

Filia summi
Roma Vale
 (« Fille des plus grands,
 Porte-toi bien, Rome »)

Pazzia
Sapientia
 (« Sottise
 Sagesse »).

Inscriptions sur le mur latéral

Romae caput
Attamen ipsa
 (« Néanmoins, la tête même de Rome »).

Aeternum qui se aut
Bullam esse sequi ex
 (« ? »).

Ecce quam bonum et
quam iocundum
habitare frates
in Unum
 (« Voyez, frères, comme il est bon et agréable de vivre en un seul »).

Lurcones scurra nebu
lones vobis ego
 (« Moi, bel esprit, à vous les vauriens gloutons »).

Che fate qui a torno babioni
 Non conoscete la vera effigie mia
 Io son Pasquin col mal che dio vi dia
 Vi possa venir i strangoglioni*

(« Que faites-vous alentour babouins ?
 Ne connaissez-vous pas mon véritable aspect ?
 Je suis Pasquin avec le mal que dieu vous donne
 il peut vous venir les flatulences »).

Sonetto caudato sous Pasquin

*Io non son (come paio) un Babbuino
 stroppiato, senza piedi, et senza mani,
 Ne men con gli altri membri sconci et strani,
 La simmia son di Niccolo Zoppino**.
 Ma son quel famosissimo Pasquino
 che tremar faccio i Signor piu Soprani,
 Et stupir forastieri et Paesani
 Quando compango in volgare, o in latino
 La mia persona e' fatta in tal maniera
 Per i colpi c' hor questo hor quel m'accocca
 Per ch'io dico i lor falli a buona cera.
 Ma infin ch'io ho l'usata lingua in bocca
 Non ne fo' stima, anchor che'l resto pera,
 Et sempre cantaro, Zara a chi tocca***
 Che se la gente sciocca
 Non si vuol rimaner de i falli suoi
 Chi terra me' che no'l ridica poi*

(« Je ne suis pas (en tant que paire) un Babouin
 estropié sans pieds et sans mains,
 et encore moins avec les autres membres difformes et bizarres,
 le singe de Niccolo Zoppino.
 Mais je suis ce céléberrissime Pasquino
 qui fait trembler les seigneurs les plus grands,
 s'ébahir les étrangers et les Paysans
 quand je compose en langue vulgaire, ou en latin.
 Ma personne est faite de telle manière
 Pour les coups que celui-ci ou celui-là m'assène
 parce que je leur dis leurs travers franchement.
 Mais finalement parce que j'ai la langue bien pendue
 Je n'ai pas bonne réputation, encore qu'au demeurant en un mot,
 je chanterai toujours, Tant pis pour celui à qui touche.
 Que si les gens stupides
 Ne veulent pas se désaccoutumer de leurs travers
 Qu'ils me mettent en terre et ne le révèlent pas ensuite »).

**babbuino, babbuasso* : benêt, lourdaud, crétin.

***Niccolo Zoppino* : Niccolo di Aristotile de' Rossi, dit lo Zoppino, éditeur, typographe et libraire pendant près de quarante ans. Né à Ferrare après 1478, fut actif à Venise de 1505 à 1541 environ.

****Zara a chi tocca* : Zara est un jeu de hasard qui se joue avec trois dés. *Zara a chi tocca* : fut la devise du duc Jean de Bourbon, devise dont le corps était un pot à feu (sorte de bombe). « Tant pis pour celui à qui touche » : fait allusion aux dégâts de cette arme (voir PARADIN 1557, p. 48).

Annexe IV. 6 : *Sépulcre de Publius Vibius Marianus*, dit « Tombe de Néron », façade sud-ouest, Rome via Cassia.
(Source : THOMAS 2012, p. 132).



Annexe IV. 7a : Plaque funéraire de M. Pompeius Asper, marbre, 125 × 155 cm.
(Rome, Palazzo Albani-Del Drago).

Source : <https://arachne.dainst.org/entity/2086364>



Annexe IV. 7b : Relief funéraire de M. Pompeius Asper (détail de la moulure).



Annexe IV. 8 : Vincenzo Scamozzi, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, (1582), p. 36
(Traduction de la page représentée FIG. 53).

(« Dans cette planche on voit les chevaux de marbre sur le mont Quirinal. À l'époque de l'empereur Néron vint à Rome Thiridate Roi d'Arménie, et il fut traité avec beaucoup d'égards ; voulant se montrer reconnaissant et ami du peuple Romain, ou plutôt en remerciements de tant de cadeaux reçus de l'Empereur, il lui fit don de deux chevaux de marbre, de superbe sculpture, lesquels furent installés dans la septième région dite Via Lata, ou bien la colline du Quirinal, et aujourd'hui cette dernière est appelée Monte Cavallo. On peut voir encore assez bien conservés pas très loin des Thermes de Constantin ; sur leur socle, grâce aux inscriptions, que ce sont Fidia et Prasitele qui furent les maîtres qui les sculptèrent, hommes très célèbres dans leur art, dans ces contrées. Les deux jeunes hommes avec les cuirasses, qui sont à côté, et tiennent avec dextérité les freins de ces chevaux, on suppose qu'ils étaient des portraits du tout jeune Alexandre le Grand, exécutés en sa mémoire, L'œuvre tout entière est très belle, et bien supérieure au vif. Tout à côté, il y a des vestiges antiques tout à fait conformes à ceux qui sont marqués ; et dans une rue qui passait par cette colline, il y avait des édifices des sixième et septième régions »).

A. Piédestal avec les chevaux de marbre.

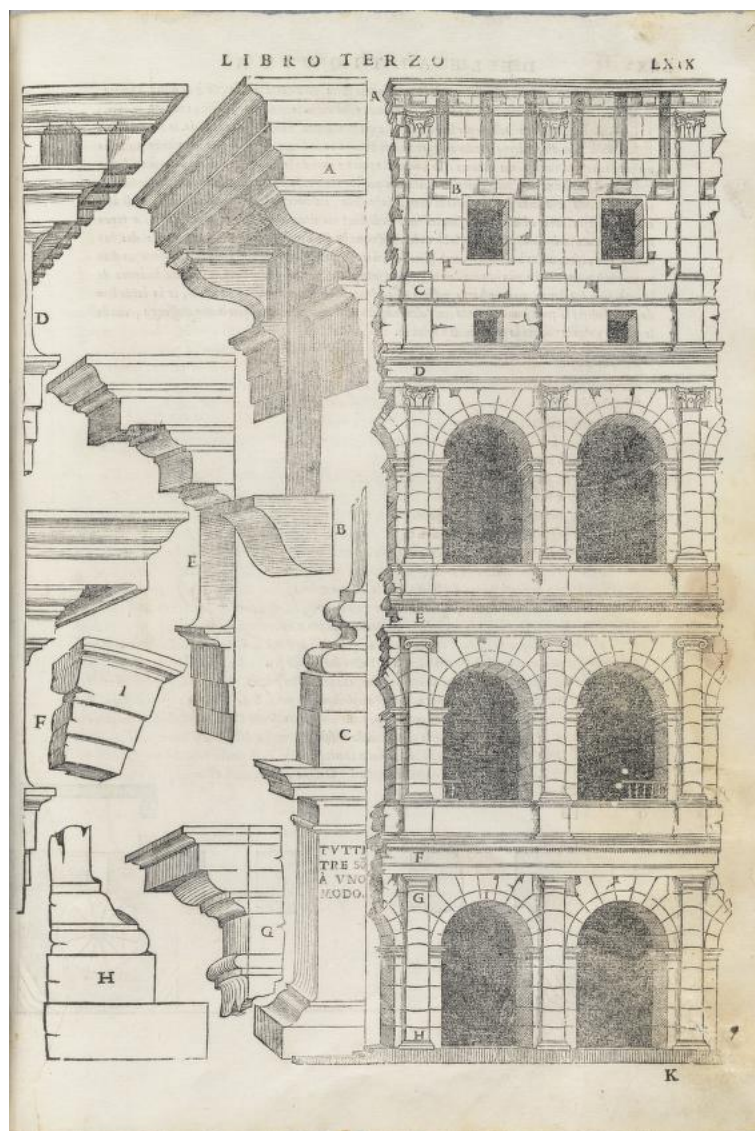
B. Ruines d'édifices antiques.

E. Colonne d'Antonin, qui est très éloignée de la surface de la Ville.

À ce sujet voir Apollodore, Cornelius, Marcellin, Pline, Publius Victor, Sextus Rufus, et autres.

Annexe IV. 9 : Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiquita Di Roma [...]*, Venise, 1540, p. LXIX.
(New York, Columbia University Libraries).

Source : https://archive.org/details/ldpd_12223131_000/page/n67/mode/2up



Annexe IV. 10 : Étienne Bobillet (actif à Bourges c. 1453), *Deuillant du soubassement du tombeau érigé à Bourges pour le duc Jean de Berry (1340-1416)*, frère du roi de France Charles V. Albâtre, restes de dorure, 39 × 14 × 12 cm. (Musée du Louvre, RF 2736).

Source : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices>



Annexes du chapitre V

- Annexe V. 1** p. 98 Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël sous les traits du prophète Isaïe*. Huile sur cuir, 140 × 63 cm, 151 × 68 cm avec l'encadrement.
(Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, Macerata, Marches, inv. 000315A).
- Annexe V. 2** p. 99 Federico Zuccaro (ou atelier), *Arrivée de Taddeo à Rome où Pallas lui fait escorte*, c. 1600, huile sur cuir, 45,2 × 16,2 cm.
(Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica).
- Annexe V. 3** p. 100 Federico Zuccaro, *Dessin n° 2* (2 inscrit en haut à droite) c. 1595. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et touches de sanguine, 27,4 × 26 cm.
(Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 99.GA.6.2. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 4** p. 101 Federico Zuccaro, *Dessin n° 4* (4 inscrit en haut à droite), c. 1595. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 40,9 × 17,4 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 99.GA.6.4. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 5** p. 102 *Photographie de la façade du Palazzo Ricci*, Rome.
- Annexe V. 6** p. 103 Federico Zuccaro, *Dessin n° 6* (6 inscrit en haut au centre), c. 1595. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 17,3 × 42 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.6. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 7** p. 104 Federico Zuccaro, *Dessin n° 10* (10 inscrit en haut à droite) c. 1595. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 17,6 × 41,9 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA. 6.10. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 8a** p. 105 Federico Zuccaro, *dessin n° 7* (7 inscrit en haut au centre), c. 1595. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 27,7 × 26,6 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA. 6.7. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 8 b** p. 106 Dante Alighieri (1265-1321), *Inferno, con l'Ottimo Commento*, c. 1420-1430, chant XXIV, 46-51, manuscrit en italien sur parchemin, Bartolomeo di Fruosino (enlumineur), Jacopo Guido di Puccini (copiste), lieu de copie : Florence.
- Annexe V. 9a** p. 107 Anonyme, d'après Polidoro da Caravaggio, *Fuite de Médée*, plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, 19,7 × 28,5 cm. Composition inspirée d'un bas-relief ornant plusieurs sarcophages romains (par exemple celui conservé à Rome, Museo nazionale romano, Terme di Diocleziano, inv. n° 222).

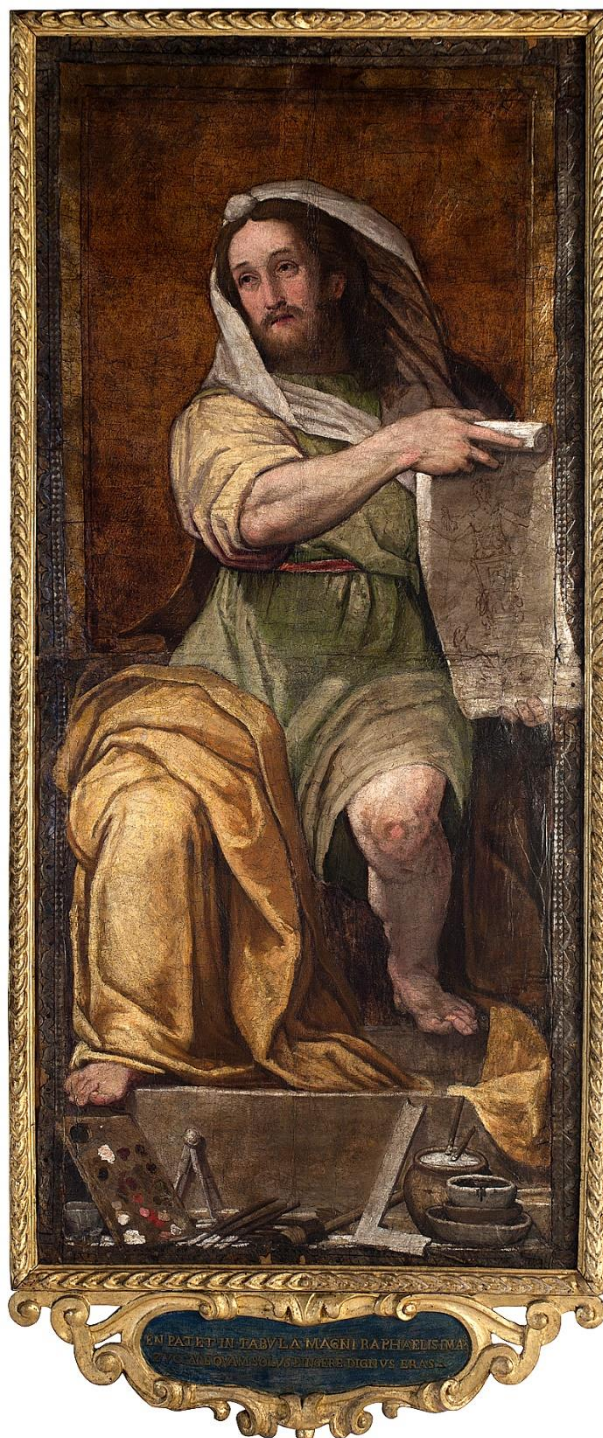
- Annexe V. 9 b** p. 108 Hendrik Goltzius, d'après Polidoro da Caravaggio, (gravé par Jan Saenredam), *Marcus Furius Camillus prenant les armes contre les Gaulois*, 1593, estampe, 35,7 × 56,8 cm.
(Londres, The British Museum, inv. 1851, 1213.7).
- Annexe V. 9c** p. 109 Anonyme, d'après Polidoro da Caravaggio, *Histoire de Niobé* (détail), c. 1575-1580, pierre noire, encre et lavis gris-brun, rehauts de blanc de plomb, papier marouflé sur toile, 19,5 × 234,2 cm.
(Madrid, Museo del Prado).
- Annexe V. 10** p. 110 Martin van Heemskerck, *Cour de la Maison Maffei avec des sculptures* (1532-1536),
plume et encre brune avec lavis, 12,7 × 20,5 cm.
(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 3 v).
- Annexe V. 11** p. 111 Federico Zuccaro, *Dessin n° 1*, c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 18,1 × 41,7 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.1. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 12a** p. 112 Federico Zuccaro, *Dessin n° 13* (13 inscrit en bas à droite), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 42,4 × 17,5 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.13. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 12b** p. 113 Raphaël, *Fresques de la loggia de la Villa Farnesina* (ancienne Villa Chigi). Écoinçon dans lequel sont représentés Jupiter et Cupidon.
- Annexe V. 13** p. 114 Federico Zuccaro, *Dessin n° 9*, (9 inscrit dans le croissant de lune) c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 42,1 × 17,7 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.9. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 14** p. 115 Federico Zuccaro, *Dessin n° 14* (14 inscrit en haut vers la droite), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 27,5 × 27,3 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.14. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 15** p. 116 Federico Zuccaro, *Dessin n° 16*, c.1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 42,6 × 18 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.16. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 16** p. 117 Federico Zuccaro, *Dessin n° 18* (18 inscrit en haut au centre), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 41,9 × 17,7 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

- Annexe V. 17** p. 118 Federico Zuccaro, *Dessin n° 19* (19 inscrit en haut à gauche), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 25 × 42,2 cm.
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).
- Annexe V. 18** p. 119 Frontispice de l'ouvrage de Pietro Bembo, *Petri Bembi Cardinalis Historiae Venetae, Libri XII. Cum privilegiis. Venetiis M. D. LI.*
- Annexe V. 19** p. 120 D'après Federico Zuccaro, *Portrait de Polidoro*, c. 1600, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 26,9 × 13,8 cm.
(Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).
- Annexe V. 20** p. 121 Raphaël et atelier, *La Philosophie*, soffite de la *Chambre de la Signature*, 1508-1511 (Musée du Vatican).

Annexe V. 1. Federico Zuccaro, *Portrait de Raphaël sous les traits du prophète Isaïe* (fresque exécutée par Raphaël en 1511-1512, 250 × 155 cm, Rome, basilique Saint-Augustin).

L'œuvre de Federico Zuccaro est une huile sur cuir, 140 × 63 cm, 151 × 68 cm avec l'encadrement.

(Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, Macerata, Marches, inv. 000315A).



Annexe V. 2. : Federico Zuccaro (ou atelier), *Arrivée de Taddeo à Rome où Pallas lui fait escorte*, c. 1600, huile sur cuir, 45,2 × 16,2 cm.
(Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, F. N. 17128).
Source : BROOKS 2008, Cat. n° 25, p. 41).



Annexe V. 3. Federico Zuccaro, *Dessin n° 2* (2 inscrit en haut à droite) de la série : *Taddeo quitte la maison familiale, escorté de deux aides féminines ailées*, c. 1595 (TADEO et FEDERICO inscrits). Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et touches de sanguine, 27, 4 × 26 cm. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 99.GA.6.2. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 2, p. 9) (« [N]otez les sentiments humains, et le grand d[ésir] / du jeune cœur bien disposé / de conserve avec les aides, que Dieu lui prête »).



OTA GL AFFETTI HVMANÍ ÈL GRAN D
 DEL BEN DISPOSTO GIOVINETTO CORE
 INSIEM' GL AIVTÍ, CHE À QVEL PRESTA DIO

Annexe V. 4. Federico Zuccaro, *Dessin n° 4* (4 inscrit en haut à droite), c. 1595.

À l'entrée de Rome, Taddeo est accosté par trois personnages inscrits : Servitude (*SERVIT[Ù]*), Labeur (*FATICA*, sur l'ourlet de la robe), et Privation (*DISAGIO*) ; l'âne, le bœuf et le joug figurent astreinte et endurance. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 40,9 × 17,4 cm.

(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 99.GA.6.4. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 4, p. 11) (« À la hauteur de la porte de la Ville, Privation et Servitude / viennent à sa rencontre, mais lui ne redoute / aucun labeur qui le conduit à la Vertu »).



DÍSAGÍO. E SERVÍTÙ ÍN SÙ LA PORTA
 ÍNCONTRÒ SE LÍ FAN, ÈT EÍ NON TEME
 FATÍCA ALCVNA, CH'À VÍRTVDE ÍL PORTA

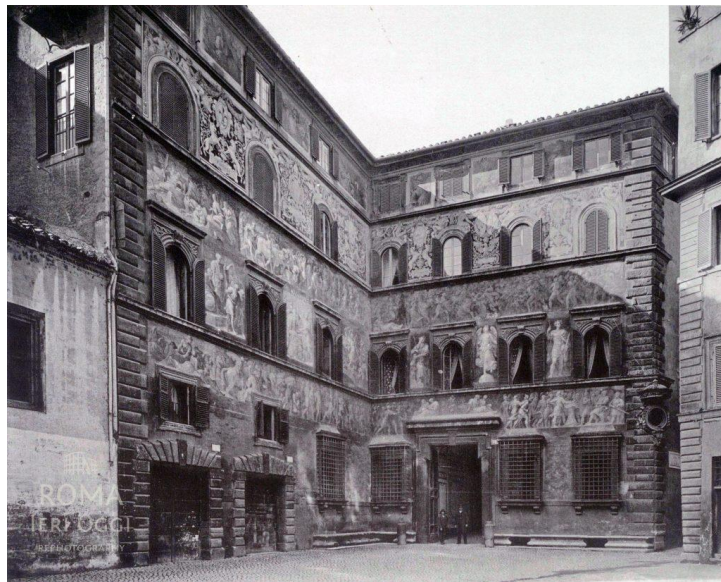
Annexe V. 5 : Photographie de la façade du Palazzo Ricci, Rome.

(Source : www.romaieroggi.it/piazza-de-ricci)

Gros plan sur la partie droite de la frise au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée du Palazzo Ricci. Debout devant Porcena assis, Mucius Scaevola, bien que prisonnier, n'est pas intimidé : « "Voici pour toi, dit-il, afin que tu te rendes compte combien le corps est méprisable pour ceux qui ont en vue la gloire suprême", et il place sa main droite dans le feu allumé pour un sacrifice » (Tite-Live, *Histoire romaine*, II, 9-14 : « *En tibi, inquit, ut sentias quam vile corpus sit iis, qui magnam gloriam vident* » *dextramque accenso ad sacrificium foculo injicit*).

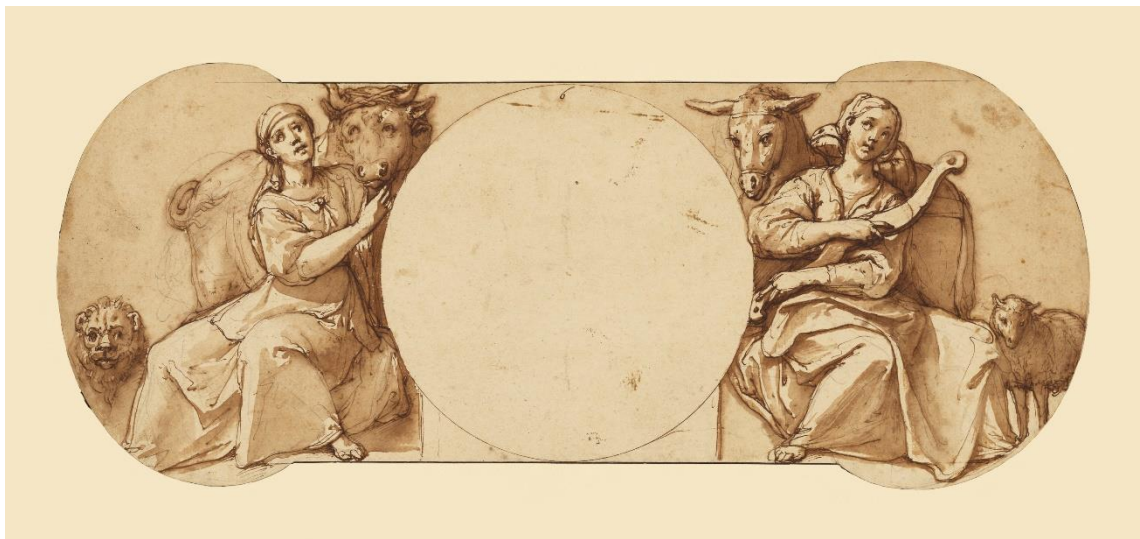
(Crédit photo : Fratelli Alinari, c.1908-1910).

Source : Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, inv. 73664.



Annexe V. 6. Federico Zuccaro, *Dessin n° 6* (6 inscrit en haut au centre), c. 1595. Deux figures allégoriques assises encadrent un grand cercle central vide ; à gauche une femme accompagnée d'un bœuf et d'un lion, à droite une femme un joug dans les bras, flanquée d'un âne et d'un agneau, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 17,3 × 42 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.6. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 6, p. 13) (« Qui ne veut ni labour ni servitude / endurer, ne peut penser acquérir sous la couette / renom de valeur, ou quelque vertu que ce soit »).



CHÍ FATÍGA NON VOLE, Ò SERVITVDE
 PATÍR, NON PENSÍ ACQVISTAR' SOTTÒ COLTRE
 FAMA DI PREGIO, Ò ALCVNA VIRTVDE

Annexe V. 7 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 10* (10 inscrit en haut à droite dans la fenêtre) c. 1595. Taddeo n'est pas traité en apprenti, mais en bonne à tout faire sous la surveillance de l'épouse de Calabrese, inscrite à côté de l'épaule gauche *moglie del Calavrese* (« épouse du Calavrese »), et sur sa droite *infigarda e da poco* (« paresseuse et bonne à rien »). Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 17,6 × 41,9 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA. 6.10. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 10, p. 17) (« Ô combien d'indignes corvées endure / un esprit supérieur qu'anime / le désir de gloire et pousse hors de cette maison »).



Ô QVANTE INDEGNE FATIGHE SOPPORTA

VN ELLEVATO SPIRTO, A CVI LO SPINGE

DESIO DI GLORIA, E FVOR' DI CASA IL PORTA

Annexe V. 8a : Federico Zuccaro, *dessin n° 7* (7 inscrit en haut au centre), c. 1595, Taddeo dans la maison de Calabrese, privé de nourriture et d'enseignement, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 27,7 × 26,6 cm.

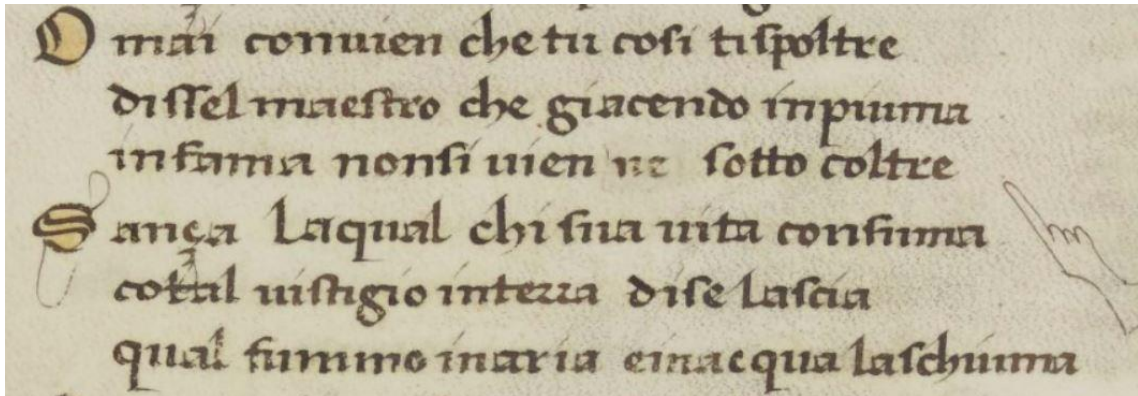
(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA. 6.7. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 7, p. 14) (« Voyez comme il convient qu'une personne / secoue toute paresse en servitude, et sous le pouvoir d'un autre / de jour comme de nuit, ne reste sous la couette »).



ÌRA COMÈ CONVÌEN CH'ALTRVI SI SPOLTRE
 IN`SERVITV, ET IN POTER`D'ALTRVI
 IL DI, E LA NOTTE, NE STAR SOTTO COLTRE

Annexe V, 8 b : Dante Alighieri (1265-1321), *Inferno, con l'Ottimo Commento*, c. 1420-1430, chant XXIV, 46-51, manuscrit en italien sur parchemin, Bartolomeo di Fruosino (enlumineur), Jacopo Guido di Puccini (copiste), lieu de copie : Florence.
Source : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Italien 74.



*Omai conuien che tu cosi ti spoltre
disse'l maestro che giacendo in piuma
in fama non sí vien ne sotto coltre
Sanza la qual chi sua vita consuma
cotal vistigio in terra di se lascia
qual fummo in aria e in acqua la schiuma*

(« Maintenant il convient que tu secoues également la paresse
dit le maître, car étendu dans la plume la gloire ne s'acquiert pas, et sous la couette non plus,
gloire sans laquelle celui qui consume sa vie
laisse de lui sur la terre une trace telle
que la fumée dans l'air et l'écume dans l'eau »).

Annexe V. 9a : Anonyme, d'après Polidoro da Caravaggio, *Fuite de Médée*, plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, 19,7 × 28,5 cm. Composition inspirée d'un bas-relief ornant plusieurs sarcophages romains (par exemple celui conservé à Rome, Museo nazionale romano, Terme di Diocleziano, inv. n° 222).

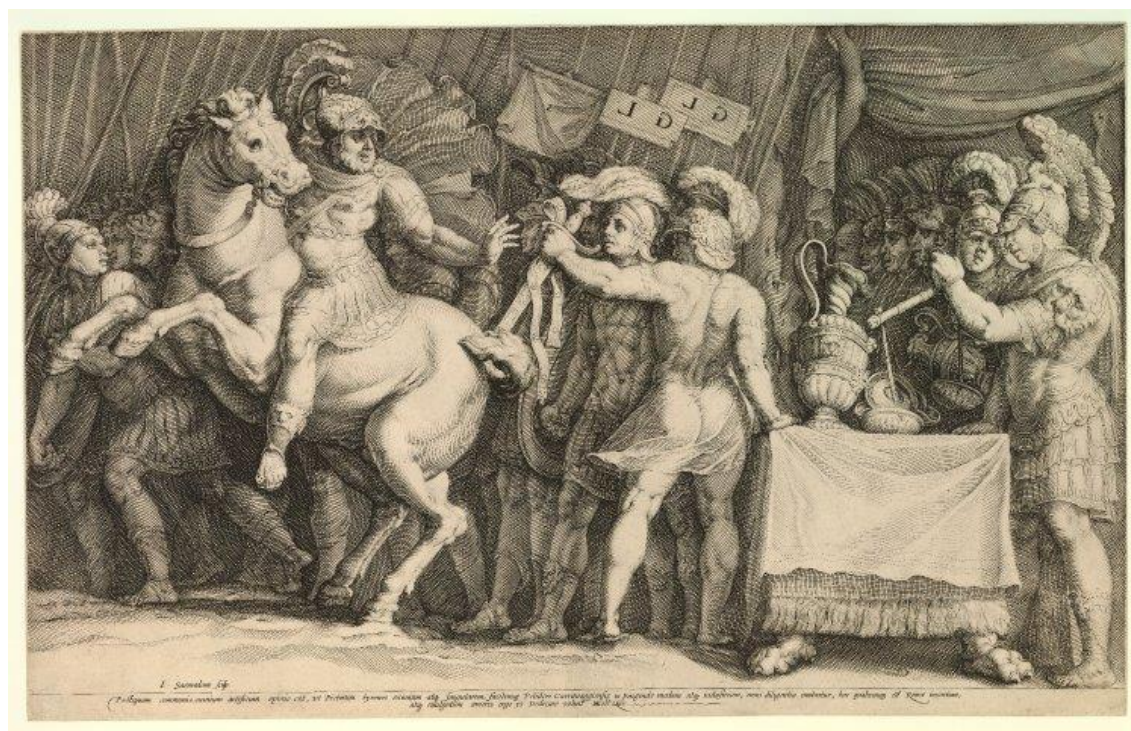
(Royal Collection Trust, RL 5485).

Source : <https://www.rct.uk/collection/905485/the-flight-of-medea>



Annexe 9 b : Hendrik Goltzius, d'après Polidoro da Caravaggio, (gravé par Jan Saenredam), *Marcus Furius Camillus prenant les armes contre les Gaulois*, 1593, estampe, 35,7 × 56,8 cm. (Londres, The British Museum, inv. 1851, 1213.7).

Citation de Tite-Live, *Ab Urbe condita libri*, V, 49, 3 : Camille rappelé de l'exil et élu dictateur refuse de payer la rançon infâmante exigée par les Gaulois et part au combat, *omni auro nondum appenso [...] Jubet recuperare Patriam ferroque, non auro* (« tout l'or n'étant pas encore pesé [...] Il ordonne de reprendre la Patrie par le fer et non par l'or »).



G. Vasari mentionne cet épisode concernant Camille : *Lavorarono in Monte Cavallo vicino a S Agata una facciata dentrovi infinite, & diverse storie, come quãdo Tuzia vestale porta dal Revere al tempio l'acqua nel crivello, & quando Claudia tira la nave con la cintura. Et cosi lo sbaraglio, che fa Camillo, mentre che Brenno pesa l'oro* (« Ils [Polidoro et Maturino] ornèrent sur le Mont Cavallo, près de Sainte-Agathe, une façade avec un grand nombre d'anecdotes diverses, comme lorsque la vestale Tuccia porta au temple l'eau du Tibre dans un tamis ; et quand Claudia [Quinta] tira la nef [transportant le bétyle de Cybèle] avec sa ceinture. Et aussi la déroute infligée par Camille, alors que Brennus pesait l'or ») (VASARI, 1568a ; p. 199-200).

La monture de Camille est une citation du cheval praxitélien qui se trouve sur le Quirinal, non loin de la maison mentionnée par G. Vasari.

Annexe V. 9 c : Anonyme, d'après Polidoro da Caravaggio, *Histoire de Niobé* (détail), c. 1575-1580, pierre noire, encre et lavis gris-brun, rehauts de blanc de plomb, papier marouflé sur toile, 19,5 × 234,2 cm.
(Madrid, Museo del Prado, inv. D003828).



L'auteur de cette œuvre pourrait être, selon le cartel du musée, Avanzino Nucci (1551-1629). La frise représentée ornait le Palazzo Milesi, via della Maschera d'Oro, Rome, sous les fenêtres du premier étage. La vue partielle proposée ici montre Apollon décochant ses flèches en direction des fils de Niobé (Diane se chargeant des filles). L'Archer divin est une citation de l'Apollon du Belvédère.

Annexe V. 10 : Martin van Heemskerck, *Cour de la Maison Maffei avec des sculptures* (1532-1536), plume et encre brune avec lavis, 12,7 × 20,5 cm.

(Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Album I, 79 D 2, fol. 3 v).

Source : <https://library.artstor.org/#/home>



Annexe V. 11 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 1*, c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 18,1 × 41,7 cm.

(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.1. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Le tondo central est occupé par l'emblème de la famille Zuccari : un pain de sucre orné de fleurs de potiron (en italien *zucchero* et *zucca*). De part et d'autre de l'emblème sont assises deux figures allégoriques, à gauche la Foi tenant la croix, l'index droit pointé vers le ciel, accompagnée d'un chien ; à droite une jeune femme sans attributs, les mains jointes, regardant au loin, peut-être l'Espérance.

Il n'y a pas de tercet associé à ce dessin



Annexe V. 12a : Federico Zuccaro, *Dessin n° 13* (13 inscrit en bas à droite), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 42,4 × 17,5 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.13. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program). Taddeo au travail, la nuit, dans la loggia de la Villa Chigi.

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 13, p. 20) (« Le désir d'apprendre le conduit / sur la pierre glaciale qui lui / soustrait de nombreuses années sans qu'il s'en rende compte »).



DESIO D'IMPARAR LO VA ADDVCENDO
 SV E AGGIACCIATE PIETRE, CH'À SE STESSO
 FVRA MOLT'ANNI NON SE N'ACCORGENDO ◀

Annexe V. 12 b : Raphaël, *Fresques de la loggia de la Villa Farnesina* (ancienne Villa Chigi).
Écoinçon dans lequel sont représentés Jupiter et Cupidon.
(Source : https://www.wga.hu/html_m/r/raphael/5roma)



Federico Zuccaro, *Dessin n° 13* (détail).

Annexe V. 13 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 9*, (9 inscrit dans le croissant de lune), Taddeo dessinant à la lueur de la lune dans la maison de Calabrese (inscrit *in Casa il Calabrese*, sous le pied gauche de Taddeo, *THADDÆO ZVCCARO* inscrit sur la ganse de sa tunique), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 42,1 × 17,7 cm.

(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.9. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 9, p. 16) (« Notez ici l'exemple de mon frère / comme il étudie, voyez comme il chasse / de ses yeux le sommeil, et de lui-même l'oisiveté coupable »).



NOTA L'ESSEMPIO QVÍ DEL FRATEL MIO
 COSÌ SI STVDIA, VE COME DISACCIA,
 DA GL'OCCHÍ IL SONNO, E DA SE L'OTIO RÍO <

Annexe V. 14 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 14* (14 inscrit en haut vers la droite), c. 1595, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 27,5 × 27,3 cm.

(Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.14. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Sur le chemin de Sant'Angelo del Vado, Taddeo (inscrit : THADDEO ZUCCHARO), malade, s'endort et voit en rêve une façade décorée. Au réveil, victime d'une hallucination, il a l'illusion que les pierres du chemin sont des fragments de ce décor et il en remplit son sac pour les porter chez lui.

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 14, p. 32) (« Du somme fait en chemin, épuisé par la maladie / il se réveille croyant que le pierres sont historiées / et les transporte chez lui, se leurrant lui-même »).



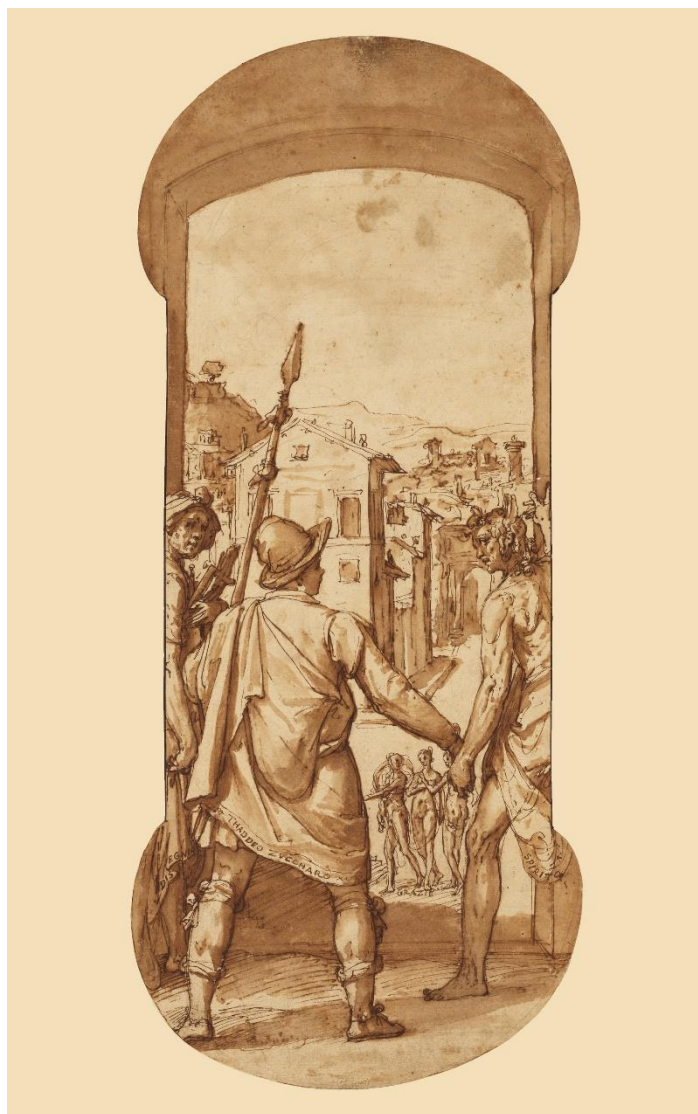
DAL SONNO DEL CAMIN, DAL MALE OPPRESSO.

CREDE SVEGLIATO LE PIETRE HISTORiate,

QVAL PORTA A CASA, INGANNANDO SE STESSO ◀

Annexe V. 15 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 16*, Retour à Rome de Taddeo (*THADDEO ZVCCARO*) accueilli par le Dessin (*DISEGNO*), l'Esprit (*SPIRITO*) et les Trois Grâces (*GRAZIE*), plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 42,6 × 18 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 99.GA.6.16. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 16, p. 23) (« À la porte ce sont le Dessin, la Grâce et l'Inspiration / que le jeune Taddeo trouva à son retour ; / qu'il est heureux celui qui a une aussi noble escorte »).



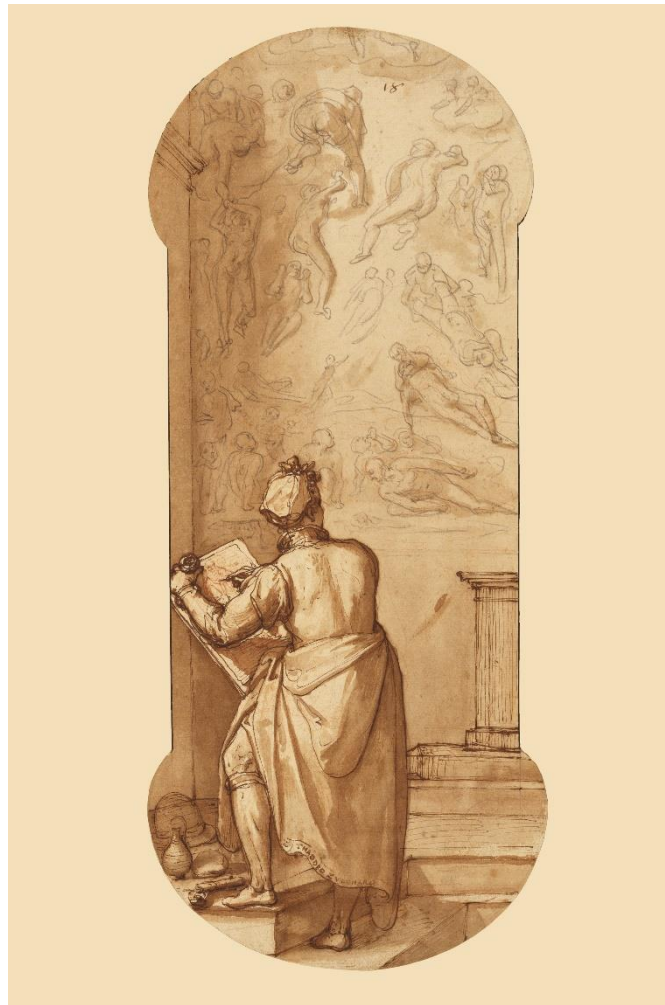
DISEGNO GRATIA, E SPIRITO SU LA PORTA

IL GIOVANE TADDEO TROVA TORNANDO;

Ò FELICE COLVI CH'HA SI GRAN SCORTA <

Annexe V. 16 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 18* (18 inscrit en haut au centre), Taddeo (inscrit *THADDEO ZVCCARO*) dans la chapelle Sixtine dessinant le *Jugement dernier* de Michel-Ange, c. 1995, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 41,9 × 17,7 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 18, p. 25) (« Peine inutile d'en rajouter / mais le grand désir d'observer ici l'art / porte des fruits pour celui qui ici veut apprendre »).



INVITILE FATIGA È L'PVNTEGGIARE

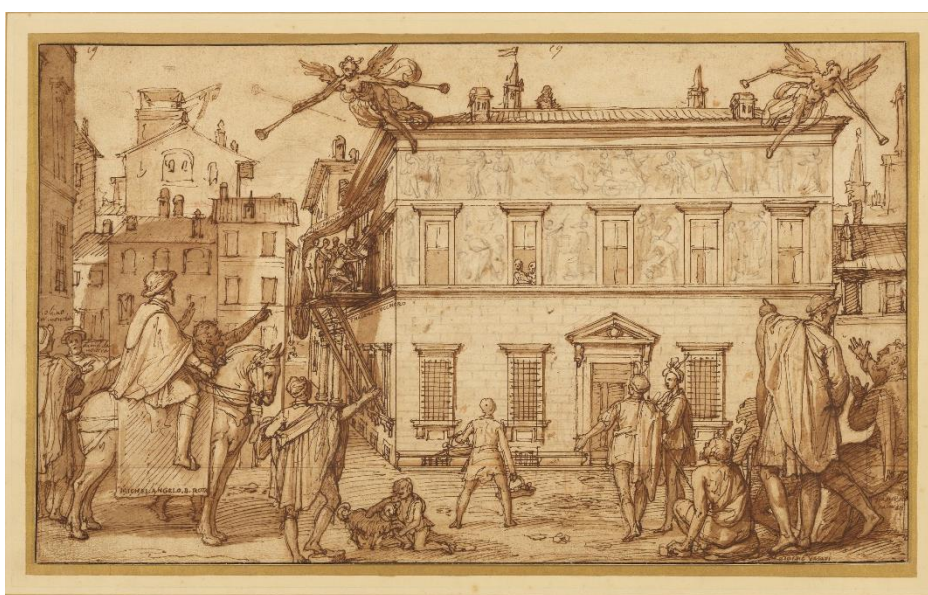
MA LO SERVAR QVI L'ARTE IL GRAN DESIO

IL FRVTTO FA, CHI QVI VOLE STVDIARE. 4

Annexe V, 17 : Federico Zuccaro, *Dessin n° 19* (19 inscrit en haut à gauche), c. 1595, Taddeo (inscrit *TADEO* sur sa tunique et *THADDEO ZVCCARO* sur le mur), en plein travail de décoration du Palazzo Mattei, assis sur un échafaudage, entouré des Grâces (*grazie*) de l'Inspiration (*spirito*), de la Détermination (*fierezza*), admiré par les artistes les plus en vue de Rome, figurés au premier plan, plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire et traces de sanguine, 25 × 42,2 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

Tercet (source : BROOKS 2008, Cat. n° 19, p. 26) (« Hardiesse, grâce, détermination, art et invention / Taddeo les révèle en ses vertes années / ce qui émerveille tous les plus talentueux génies »).

Commentaire (source : BROOKS 2008, Cat. n° 19, p. 26) (« Taddeo exécute la façade de Mattei à l'âge de / dix-huit ans, l'Inspiration et l'Autorité lui / guident le pinceau, et les Grâces lui insufflent les principes allégoriques »).



ARDIR, GRATIA, FIEREZZA, ARTE, E DISEGNO

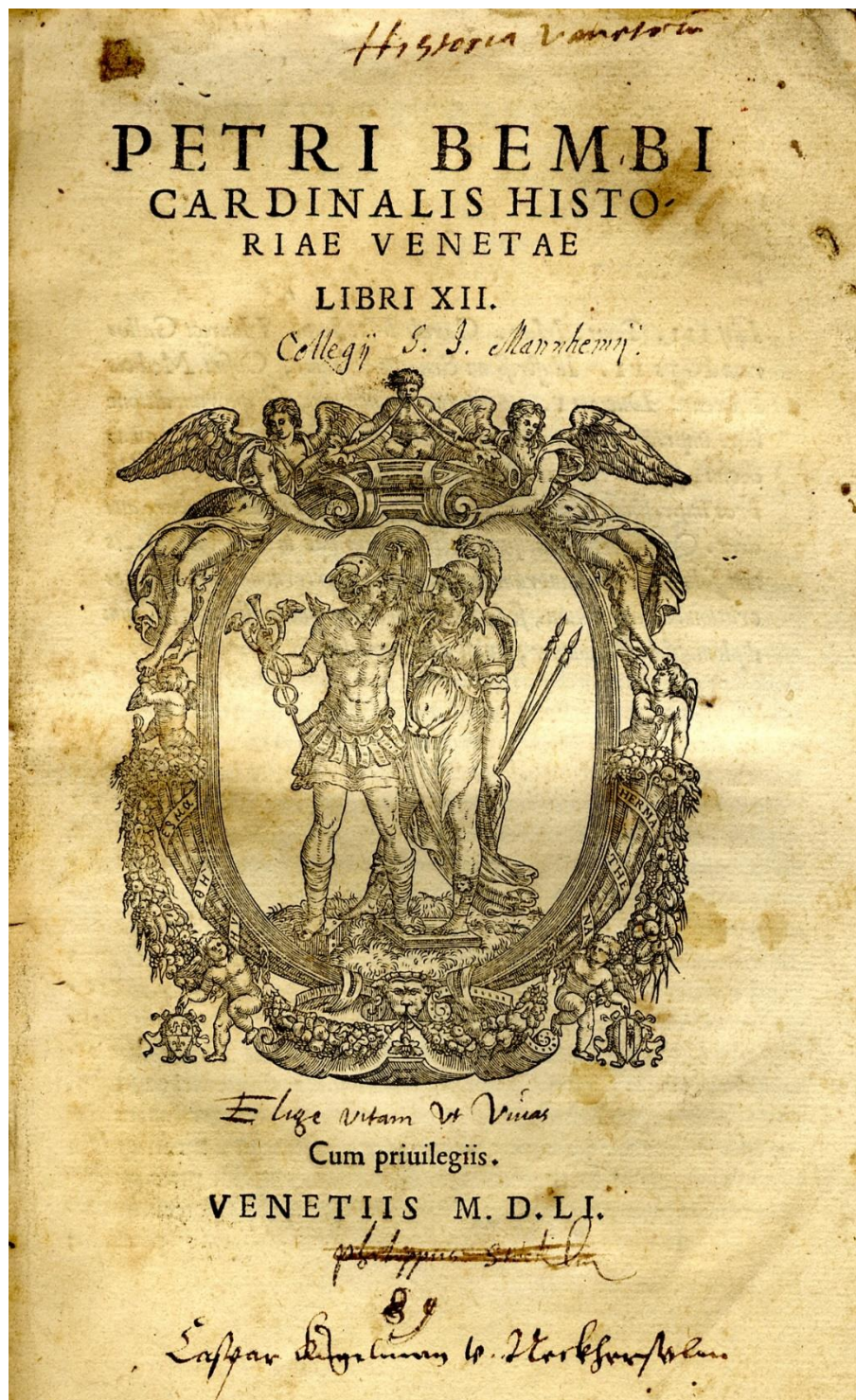
MOSTRA TADDEO NE LA SVA VERDE ETÀDE

CHE FA STUPIR' OGNI PIV DOTTO INGEGNO

*Taddeo fa la facciata de Mattei in età di
dixidotox anni, Il spirito, e la fierezza gli
quidano il penello, e le grazie gli somministrano
le mistiche*

Annexe V. 18 : Frontispice de l'ouvrage de Pietro Bembo, *Petri Bembi Cardinalis Historiae Venetae, Libri XII. Cum privilegiis. Venetiis M. D. LI.*

Source : <http://mateo.uni-mannheim.de/itali/bembo1/jpg/as001a.html>



Annexe V. 19 : D'après Federico Zuccaro, *Portrait de Polidoro*, c. 1600. Plume et encre brune, lavis brun, sur pierre noire, 26,9 × 13,8 cm.
(Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11016F).



Annexe V. 20 : Raphaël et atelier, *La Philosophie*, soffite de la Chambre de la Signature, 1508-1511 (Musée du Vatican). Sur les cartels tenus par les angelots on peut lire CAVSA/RUM et COGNITIO (« CONNAISSANCE DES CHOSES ») ; le personnage tient deux ouvrages, l'un, posé sur ses genoux porte sur la tranche NA[TURA]LIS (« philosophie naturelle »), l'autre, en appui sur le premier a pour titre MORALIS (« philosophie morale »).
(Source : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>).





THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale ED 544
et de l'unité de recherche CRESEM

Spécialité :
Histoire, Histoire de l'art et Archéologie

Sous la direction de Monsieur Martin Galinier

Présentée par Madame Martine Bucher

**L'Antiquité comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

(Volume III. Planches et catalogue)

Soutenue le 16 décembre 2021 devant le jury composé de :

Madame Sabine FORERO-MENDOZA, Professeur des universités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur.

Monsieur Pascal JULIEN, Professeur des universités, Université de
Toulouse Jean Jaurès, Rapporteur et Président.

Madame Cécile JUBIER-GALINIER, Maître de conférences,
Université de Perpignan Via Domitia, Co-directrice de la thèse.

Monsieur Esteban CASTAÑER MUÑOZ, Professeur des universités,
Université de Perpignan Via Domitia, Examineur.

Monsieur Martin GALINIER, Professeur des universités, Université
de Perpignan Via Domitia, Directeur de la thèse.

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA



**L'Antiquité classique comme modèle
dans les représentations d'artistes au travail
à l'extérieur au XVI^e siècle**

Volume III Planches et catalogue

**Sous la direction de Monsieur Martin Galinier
Professeur d'Histoire de l'art antique (art romain)**

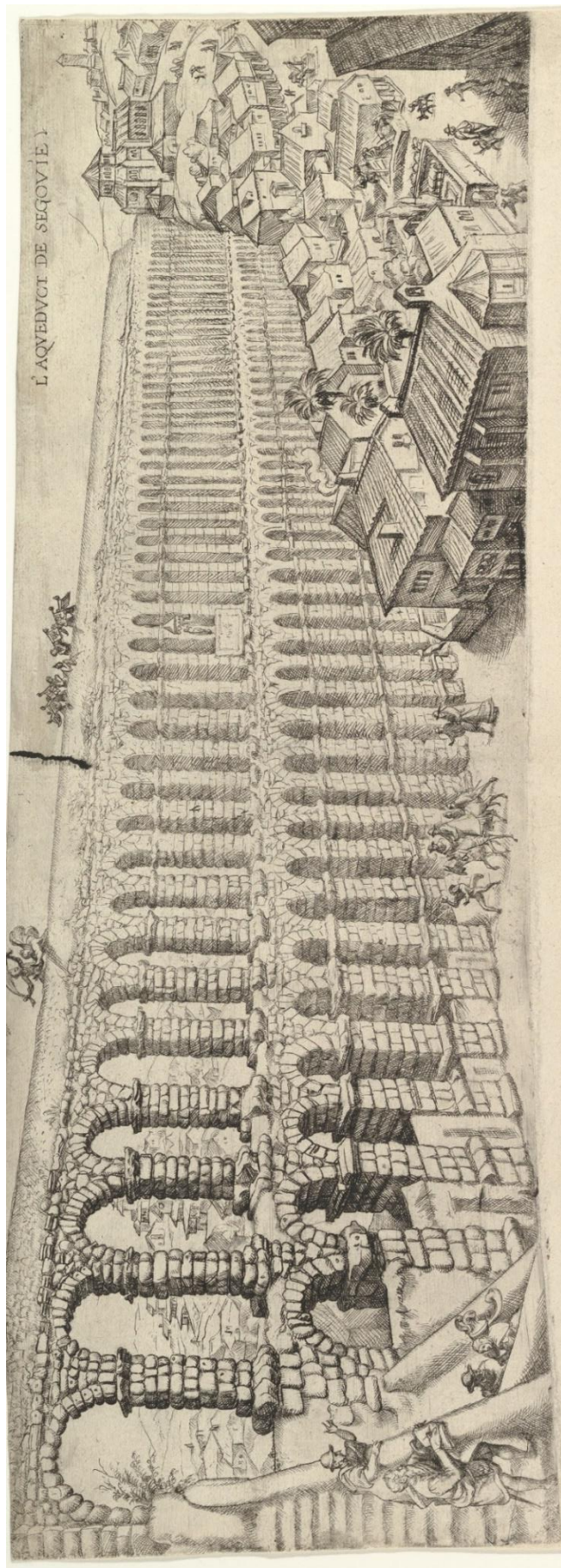
Table des planches

(Chaque planche est suivie d'une fiche descriptive)

- Planche 1 : Pl. 1 : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqvedvct de Ségovie*, 1534,
p. 7 (Londres, The British Museum).
- Planche 2 : Pl. 2. : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqvedvct de Ségovie* et *Le Chateau de
p. 9 Madrid*, 1534, (New York, The Metropolitan Museum).
- Planche 3a : Pl. 3a : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen,
p. 12 *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (moitié gauche), 1548-1550
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
- Planche 3b : Pl. 3b : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen,
p. 13 *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (moitié droite), 1548-1550
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
- Planche 3c : Pl. 3c : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen,
p. 14 *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (détail), 1548-1550
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).
- Planche 4 Pl. 4 et Pl. 4a : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum*, 1536
Planche 4a : (Vienne, Liechtenstein Museum).
p. 17-18
- Planche 5 : Pl. 5 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en
p. 21 direction du Palatin*, 1535
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).
- Planche 5a : Pl. 5a : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en
p. 23 direction du Palatin* (moitié gauche), 1532-1546.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).
- Planche 5b : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en
p. 25 direction du Palatin* (moitié droite), 1532-1546.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).
- Planche 6 : Pl. 6 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait avec le Colisée, Rome*, 1553
p. 27 (Cambridge, UK, The Fitzwilliam Museum).
- Planche 7 : Pl. 7 : Martin van Heemskerck, *Iudaeae gentis clades* (dessin), 1568
p. 29 (Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).
- Planche 8 : Pl. 8 : Gravé par Philip Galle d'après un dessin de Martin van Heemskerck,
p. 32 *Frontispice des Iudaeae gentis clades*, 1569
(Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

- Planche 9 : Pl. 9 : Gravé par Hieronymus Cock, *Colossaei Ro. Alius Prospectus* (« Autre vue du Colisée Romain »), 1551 (Library of the University of Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).
- Planche 10 : Pl. 10 : Gravé par Hieronymus Cock, *COLOSSAEI RO PROSPECTUS 7* (« Vue du Colisée Romain »), 1551 (Library of the University of Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).
- Planche 11 : Pl. 11 : Gravé par Hieronymus Cock, *Ruinarum Templi Pacis Prospectus 1* (« Vue 1 des Ruines du Temple de la Paix »), 1551 (Library of the University of Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).
- Planche 12 : Pl. 12 : Giovanni Battista Pittoni, *Partie méridionale du Colisée, Tavola XI, Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Architetto Vicentino, con XL tavole in rame*, 1582 (Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute).
- Planche 13 : Pl. 13 : Giovanni Battista Pittoni, *Haec templum pacis et partem / ornamentorum ipsius* (« Estampe du temple de la paix et d'une partie de ses ornements »), 1582 (Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).
- Planche 14 : Pl. 14 : Lodewijck Toeput (Lodovico Pozzoserrato), *Un des couloirs du Colisée avec un personnage qui dessine*, 1581 (Vienne, Graphische Sammlung Albertina).
- Planche 15 : Pl. 15 : Attribué à Jan Brueghel l'Ancien, ou l'Aîné, dit Bruegel de Velours, *Artiste dessinant dans les ruines du Colisée*, 1593 (Rome, Bibliothèque Vaticane).
- Planche 16 : Pl. 16 : Attribué à Hendrick van Cleve, *Le Colisée vue d'ensemble*, 1550 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie).
- Planche 17 : Pl. 17 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), *Les trophées de Caius Marius*, 1569 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen).
- Planche 18 : Pl. 18 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), *Partie du Forum tournée vers le Capitole*, 1569 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen).
- Planche 19 : Pl. 19 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), *Thermes de Caracalla partie intérieure*, 1569 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen).
- Planche 20 : Pl. 20 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), *Thermes de Caracalla autre partie intérieure*, 1569 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen).
- Planche 21 : Pl. 21 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), *Thermes de Dioclétien*, 1569 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen).

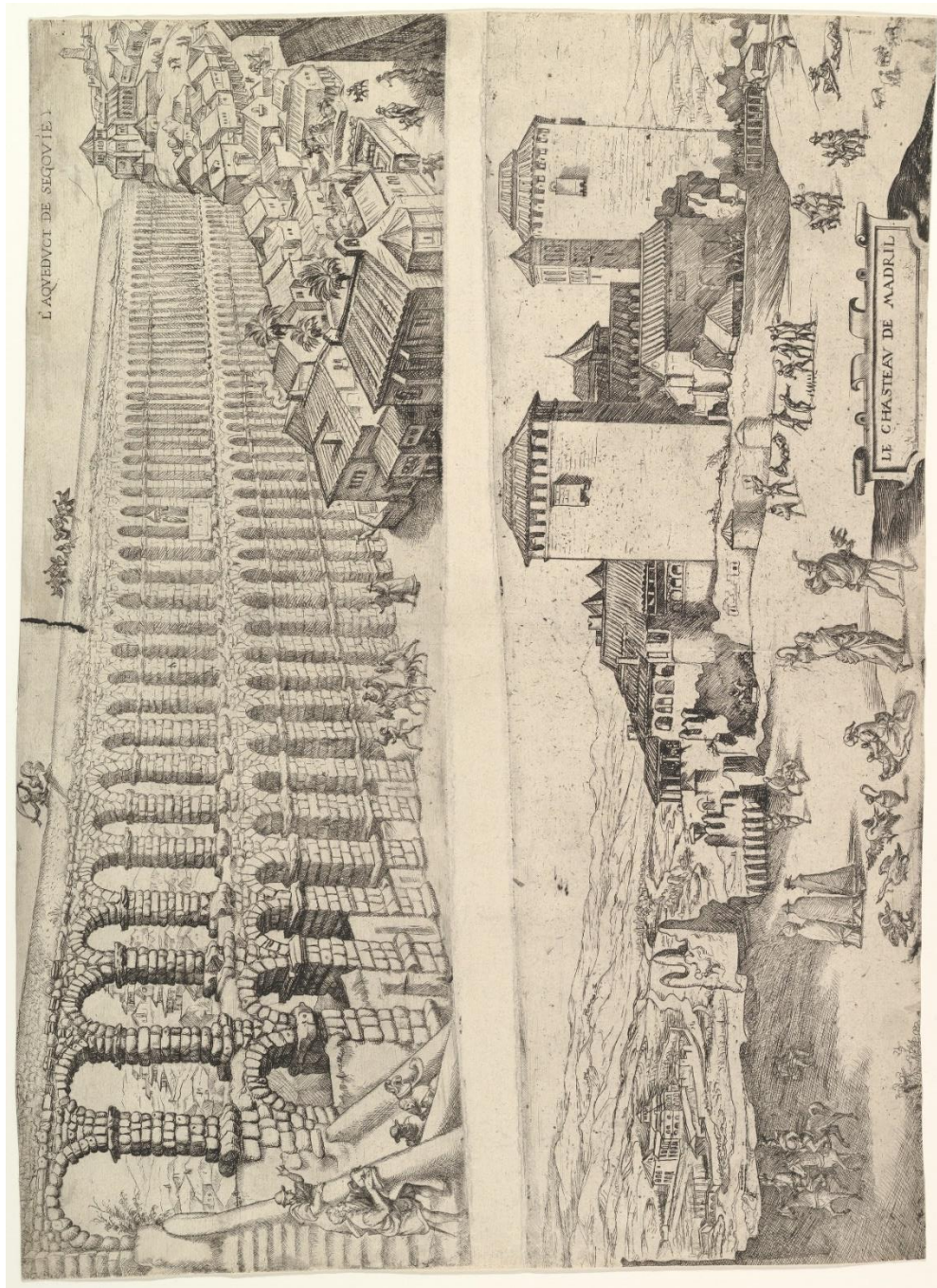
- Planche 22 : p. 66 Pl. 22 : Nicolas Béatrizet, *Marforio, statue antique d'un dieu fleuve à Rome*, entre 1540 et 1565 (Paris, École nationale supérieur des Beaux-Arts).
- Planche 23 : p. 69 Pl. 23 : Nicolas Béatrizet, *Marforio*, 1550 (Rome, The British School at Rome).
- Planche 24 : p. 71 Pl. 24 : Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), Andrea della Vaccheria, Michelangelo della Vaccheria (éditeurs), *Jupiter boulanger appelé Marforio en langue vernaculaire*, daté de 1584 (Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).
- Planche 25 : p. 73 Pl. 25 : Publié par Antoine Lafréry, *Vue postérieure des chevaux colossaux de marbre du Quirinal*, 1550 (Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago, *The Speculum romanae Magnificentiae*).
- Planche 26 : p. 75 Pl. 26 : Giovanni Battista Pittoni, *Les chevaux de marbre du Mont Quirinal*, planche XXXVI, *Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Architetto Vicentino, con XL tavole in rame*, 1582 (Los Angeles, The Research Library, at The Getty Research Institute).
- Planche 27 : p. 78 Pl. 27 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (troisième planche). 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 28 : p. 81 Pl. 28 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur-éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris*, (quatrième planche) 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 29 : p. 83 Pl. 29 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (sixième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 30 : p. 85 Pl. 30 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (neuvième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 31 : p. 88 Pl. 31 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (onzième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 32 : p. 91 Pl. 32 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (treizième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).
- Planche 33 : p. 94 Pl. 33 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro (Taddeo dessinant d'après l'Antique ; à l'arrière-plan, copiant une façade de Polidoro da Caravaggio)*, c. 1595 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).
- Planche 34a : p. 97
Planche 34b : p. 98 Pl. 34a et Pl. 34b : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro (Taddeo dessinant le Laocoon dans la Cour du Belvédère au Vatican)*, c. 1595 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).



Pl. 1 : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqvedvct de Ségovie*, 1534 (Londres, The British Museum)

Pl. 1

| | |
|--------------------------------|--|
| Titre : | <i>L'Aqueduct de Ségovie</i> |
| Lieu de conservation : | Londres, The British Museum |
| Numéro d'inventaire : | 1878, 1012.579 |
| Date d'acquisition : | 1878 |
| Provenance : | Non indiquée |
| Type d'objet : | Estampe |
| Matériaux/Technique : | Papier, xylographie. |
| Dimensions : | 17,3 x 48,7 cm. |
| Auteur : | Jan Cornelisz Vermeyen (aussi appelé Jan ou Hans Barbalonga) |
| Précisions auteur : | Beverwijk, vers 1500 – Bruxelles, 1559 |
| Inscription : | En haut, à droite : <i>L'AQVEDVCT DE SÉGOVIE.</i> |
| Date de création : | 1534 |
| Description : | Pour représenter environ cinquante arches de cet aqueduc romain dans sa partie la plus spectaculaire, l'artiste (invisible) auteur de cette estampe, a choisi un point de vue latéral et s'est placé à peu près à la hauteur du deuxième étage d'arcades, au-dessus du dessinateur, visible dans le coin inférieur gauche. Son carnet appuyé au parapet d'un escalier, cet artiste à la longue barbe fournie, dessine l'aqueduc antique. Quelques marches plus haut, la main droite posée sur le parapet, un homme plus jeune, coiffé d'un chapeau, fait signe de la main gauche à des personnages en contrebas. Un groupe de sonneurs de trompettes s'est rassemblé au sommet du monument. Les rues de la ville, située dans la partie droite de l'œuvre, sont animées de petits personnages vaquant à leurs occupations. |
| Antique représenté : | L'aqueduc romain de Ségovie, fin I ^e siècle ou début II ^e siècle |
| Bibliographie : | NAVAGERO 1563, p. 33 ; MARIETTE 1859-1860, p. 46 ; MENÉNDEZ PIDAL 1918, n. p. ; ALFÖLDY 1992, p. 245 ; JURADO 1993, p. 19 ; BOORSCH 1997, p. 55 ; DACOS 2004, p. 12, p. 130-131, p. 142, p. 153. |
| Source iconographique : | www.britishmuseum.org/research/search |
| Remarque : | Jan Cornelisz Vermeyen est reconnaissable à sa longue barbe. Selon N. Dacos, son aide serait Herman Posthumus. |



Pl. 2 : Jan Cornelisz Vermeyen, *L'Aqueduct de Ségovie et Le Chasteav de Madrid*, 1534
(New York, Metropolitan Museum)

Pl. 2

- Titre :** *L'Aqvedvct de Ségovie et Le Chateau de Madrid*
- Lieu de conservation :** New York, The Metropolitan Museum of Art
- Numéro d'inventaire :** 17.50.19-134
- Date d'acquisition :** 1917
- Type d'objet :** Estampe
- Matériaux/Technique :** Eau-forte
- Dimensions :** 35,2 × 48,4 cm
- Auteur :** Jan Cornelisz Vermeyen
- Précisions auteur :** 1500-1559
- Date de création :** c. 1540
- Inscription :** En haut à droite *L'AQVEDVCT DE SÉGOVIE*, en bas à droite dans un cuir découpé, *LE CHATEAU DE MADRID*.
- Description :** Dans la moitié supérieure se trouve l'estampe représentant l'aqueduc de Ségovie, décrite précédemment. La moitié inférieure de l'œuvre est occupée par un ensemble castral, situé à l'extrémité d'une éminence dominant la contrée avoisinante, qui s'étend en contrebas à perte de vue. Deux hautes tours quadrangulaires, dépourvues d'ouvertures et équipées de machicoulis, protègent les points névralgiques du site. Groupées contre ces bâtiments défensifs, se trouvent une église avec un clocher roman, des maisons d'habitation et des dépendances. Un fossé entoure cet ensemble et le sépare de la basse-cour, vaste espace dégarni où s'affairent plusieurs personnes. Au premier plan, à gauche, deux cavaliers s'éloignent au pas sur leur monture, un artiste assis à l'ombre dessine, trois personnages vêtus de longs manteaux conversent ; on reconnaît à leur chapeau deux ecclésiastiques accompagnés d'un homme enturbanné ; des oies s'agitent près d'une laveuse à genoux devant son bassin à godrons, tandis que non loin d'elle, une femme portant une grande aiguère pleine – on voit l'eau gicler – s'éloigne en direction du château, et un homme élégant portant un oiseau au poing avance vers le spectateur. Au deuxième plan à gauche, une femme assise donne le sein à son bébé, assistée par son mari ; derrière eux, au bord du fossé, se distingue sur un socle la statue d'un homme à cheval. Au-dessus du cartel, six hommes jouent aux quilles, tandis que d'autres personnages se prélassent, étendus sur le sol, ou s'éloignent à pied du château. Le coin inférieur droit est occupé par quatre chèvres.
- Bibliographie :** BOORSCH 1997, p 55.
- Source iconographique :** <https://www.metmuseum.org/art/collection>

Remarque :

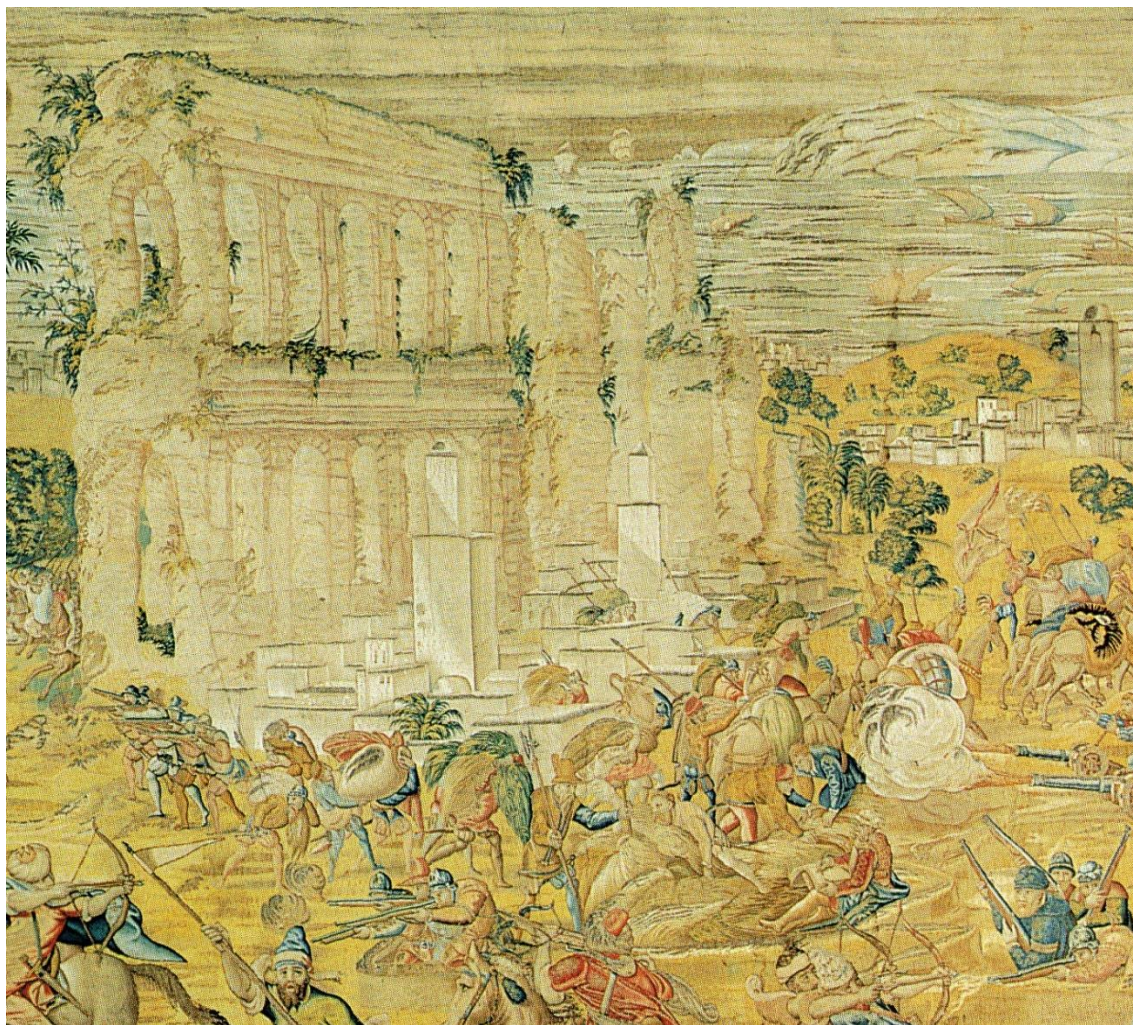
Suzanne Boorsch est d'avis que les deux dessins de cette planche furent gravés en France, ou dans la partie méridionale des Pays-Bas ; le papier utilisé pour l'impression fut fabriqué à Troyes. Les deux images ont sans doute été gravées chacune sur une face d'une unique plaque, étant donné que leurs dimensions sont identiques, et que, semblablement, elles ne sont ni l'une ni l'autre à l'équerre, si bien que leurs petits côtés n'ont pas la même longueur. Il existe d'autres estampes de l'aqueduc de Ségovie uniquement, mais cette estampe conservée au Metropolitan Museum of Art est la seule connue à ce jour, l'unique représentation architecturale de ce château tel qu'il était au XVI^e siècle.



Pl. 3a : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen, *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (moitié gauche), 1548-1550 (Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).



Pl. 3b : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen, *Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis* (moitié droite), 1548-1550 (Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional).



Pl. 3c : William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen,
Sixième tapisserie de La Conquête de Tunis (détail), 1548-1550
(Madrid, Palais royal, Patrimonio nacional)

Pl. 3

- Titre :** Sixième tapisserie de la tenture *La Conquête de Tunis. Échec d'une tentative de sortie des Turcs de la Goulette et recherche de nourriture pour les animaux.*
- Lieu de conservation :** Madrid, Patrimonio Nacional
- Numéro d'inventaire :** A 257-7448
- Type d'objet :** Tapisserie de basse-lisse
- Matériaux/Technique :** Fils d'or, fils d'argent, sayette, laine, soie
- Dimensions :** 525 × 956 cm
- Auteur :** William de Pannemaker, d'après un carton de Jan Cornelisz Vermeyen
- Précisions auteur :** William de Pannemaker, c. 1510-1581
- Date de création :** 1548-1550
- Inscription :** Dans la bordure supérieure, sur cinq lignes, une inscription en espagnol : *Despues que aviendo necesidad de bitualla paralos cavalos : el marques alarcon fue por ella : y cargaron tantos moros sobrel, que fue necesario ser socorrido y le socorrio el emperador con alguna gente de cavallo y de pie. Otrodia va el duque dalva con mayor numero de gente y trae provision abundante. Altempio que buelve salen los turcos dela goleta a medio día contra los españoles y otros soldados que gardan los reparos, travase una gran escaramica, son los turcos encerrados con alguna perdid delos suios en la goleta. Llegan nostros soldados a subir peleando sobre los reparos della, donde al retirar porfer el trecho largo y descubierto recibe mucho daño delos arcabuceros y artillería delos enemigos (« Lorsqu'il fut nécessaire d'avoir de la nourriture pour les chevaux : le marquis d'Alarcon alla en chercher : et tant de maures l'attaquèrent qu'il fut nécessaire de le secourir : et il fut secouru par l'empereur avec quelques gens à cheval et à pied. Un autre jour le duc d'Albe alla avec un grand nombre de gens et ramena des provisions en abondance. Au moment du retour les Turcs sortirent de la Goulette à midi contre les Espagnols et autres soldats qui gardaient les défenses, une importante escarmouche s'engagea. Les Turcs furent encerclés avec des pertes des leurs, dans la Goulette. Nos soldats parvinrent à en escalader les défenses en combattant. En se retirant de là pour parcourir l'intervalle long et à découvert ils subirent de lourds dégâts de la part des arquebusiers et artilleurs des ennemis »).*
- Symétriquement dans la bordure inférieure, une inscription en latin sur deux colonnes de quatre lignes chacune : *HIC QUESITA PRIUS MAGNO DISCRIMINE FRUSTRA / PABULA : PRAESIDIO MULTO MAIORE PETUNTUR. / DUCTORE ALBANO VALLUS PRODUCITUR. HOSTIS / ERUMPENS ITERUM TELIS INFESTAT IBERUM. / HIC IRA RAPITUR ANIMOS STIMULANTE FEROCES / TENTAT OPUS COEPTUM.*

PREMIT. / URGET. FERVIDUS ISTAT / IMPIGER AGGERIBUS GOLETTE PRAELIA MISCENS / A TERGO REDIENS HOSTILI A MOLE LABORAT (« Ici, le fourrage recherché en vain auparavant par de grands risques, est ramené sous une escorte beaucoup plus importante. Sous le commandement d'Alba, la levée de terre palissadée est prolongée. L'ennemi fait à nouveau une sortie et harcèle les Espagnols avec des armes de jet. Emporté par la fureur stimulant son cœur féroce, il attaque l'ouvrage en cours. Il oppresse. Il traque. Plein de fougue il poursuit. Infatigable engageant des combats sur les fortifications de la Goulette. Au retour il est mis en difficulté par les forces adverses »).

Au milieu de la bordure du petit côté droit : *VI. / Hase de consi / derar, que esta sesta / pieca se mira des / de los aqueductos, que / van al cabo de cartago ; cabe los lu / gares que estan en el, / dexando a Tunez y a la mano derecha / y el norte a la yz. / quierda, y miran / do a la Goleta / por derecho* (« VI ; Il faut considérer que cette sixième pièce se regarde depuis les aqueducs qui vont au cap Carthage ; à côté, les villages qui se trouvent là, à main droite allant vers Tunis, le nord à main gauche, et sur la droite s'observe la Goulette »).

(De part et d'autre de *por derecho*, il y a les initiales *P W*).

Description :

La bataille fait rage ; au premier plan des cavaliers turcs s'agitent en ordre dispersé dans une certaine confusion, alors qu'au second plan cavaliers et fantassins impériaux font mouvement en ordre serré. Sur le côté gauche de la tapisserie s'élèvent majestueusement, les vestiges locaux de l'aqueduc romain de Carthage, qui dominent de leurs deux étages d'arcades un regroupement de maisons basses d'où émergent deux tours minarets. Quasiment sous le feu de deux lourdes pièces d'artillerie, canons ou couleuvrines, l'artiste est au travail face à l'aqueduc antique ; il est assis sur le sol dans un espace réduit entouré d'une levée de terre qui paraît trop basse pour servir de protection.

Antique représenté :

L'aqueduc d'Hadrien ou de Carthage

Bibliographie :

HOUDOY 1873, p. 15-17 ; HORN 1989, p. 182 ; SEIPEL 2000, p. 76-77 ; VITTU 2007.

Source iconographique :

SEIPEL 2000, p. 76-77



Pl. 4 : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum*, 1536 (Vienne, Liechtenstein Museum)



Pl. 4a : Hermannus Posthumus, *Tempus edax rerum*, 1536 (Vienne, Liechtenstein Museum)

Pl. 4 et 4 a

| | |
|-------------------------------|---|
| Titre : | <i>Tempus edax rerum</i> ou <i>Paysage avec ruines romaines</i> |
| Lieu de conservation : | Vienne, Liechtenstein Museum Die Fürstlichen Sammlungen |
| Numéro d'inventaire : | Inv. – GE 740 |
| Date d'acquisition : | 1983, acquis par le Prince Franz Josef II von und zu Liechtenstein |
| Provenance : | Collection privée |
| Type d'objet : | Tableau |
| Matériaux/Technique : | Huile sur toile. |
| Dimensions : | 96 x 142 cm. |
| Auteur : | Herman Posthumus (nom originel : Herman Postma) |
| Précisions auteur : | Ostfriesland, 1512/1513 – Amsterdam, 1566/1588. |
| Inscription : | <i>Hermanus Posthumus Pinge[ba]t 1536</i> <i>TEMPVS EDAX RE-/RVM TVQVE INVI-DIOSA VETVSTAS / O[MN]IA DESTRVITIS</i> (sous ce dernier mot, <i>CONSVMITIS</i> est apparu lors de la restauration) |
| Date de création : | 1536 |
| Description : | <p>Des fragments d'objets antiques jonchent le sol parmi des édifices plus ou moins ruinés. Au premier plan, au centre, assis sur le fût d'une colonne renversée, un artiste prend les mesures d'un socle de colonne à l'aide d'un compas. Sa feuille de dessin est posée devant lui sur un portefeuille et sa plume d'oie dépasse du large turban blanc qui lui couvre la tête ; son équerre, à laquelle est accroché un encrier, est posée derrière lui, à cheval sur la colonne.</p> <p>Au deuxième plan, assis au pied d'un sphinx de pierre verte, entre deux dieux-fleuves de très grande taille, un artiste vêtu de rouge et coiffé lui aussi d'un turban blanc, dessine une des divinités fluviales, tandis qu'un troisième homme, compas en main, a escaladé l'autre dieu-fleuve pour prendre des mesures du bras droit de la statue. L'arrière-plan est occupé par un paysage bleuté où d'autres constructions antiques, ruinées ou non, et modernes, s'élèvent au bord de l'eau.</p> |
| Antiques représentés : | Le <i>menologium rusticum</i> Vallense(1) ; un autel circulaire (2) un terme (3) ; le vase Torlonia (5) ; des cratères (6, 7) et une amphore (8) ; deux plaques funéraires (9) ; un sarcophage à strigiles (10) ; un torse acéphale vêtu d'une tunique (11) ; sur un cratère (12) alors dans la collection della Valle, puis acquis par les Farnèse ; la tête de la Junon Cesi-Ludovisi (13) ; deux torsos inspirés des antiques du Jardin de la Casa Galli (15 et 16) ; une tête d'homme barbu (19) et une tête de femme(18) ; une tête d'homme coiffée d'un casque à |

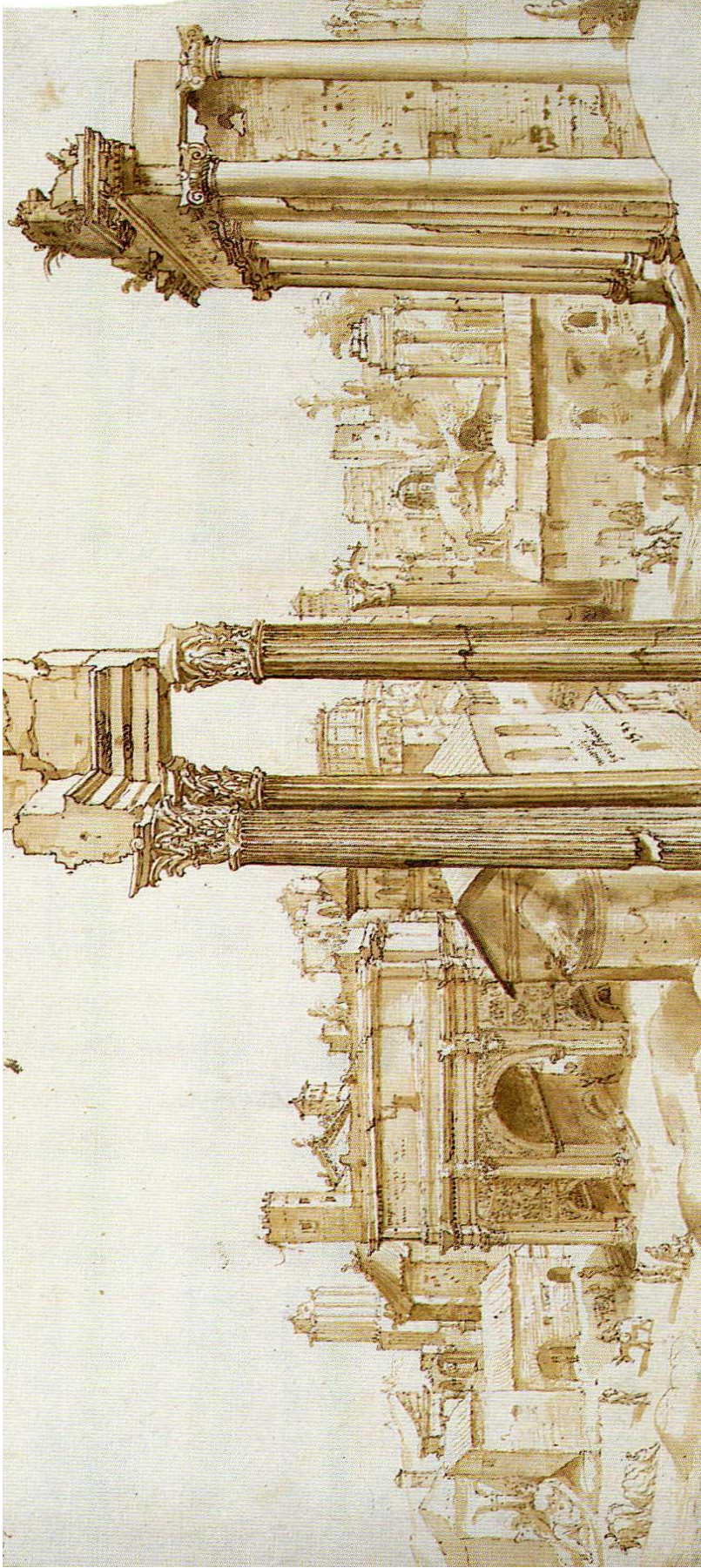
cimier et protège-joues (20) ; un pied droit colossal (21) ; le putéal Albani (29) ; le mausolée de Constance (30) ; deux dieux-fleuves évoquant *Le Tibre* (31) et *Le Nil* (32) ; un sphinx en pierre verte (33) ; la statue de Jupiter des jardins de la villa Madama (35) ; les trois fragments d'un obélisque gisant à terre (36) ; les lions égyptiens en marbre ophite conservés au Vatican (exposés en 1536 devant le Panthéon) et un sarcophage de porphyre (37) ; une fortification évoquant le tombeau d'Hadrien (38).

Bibliographie :

MADRID 2011, p. 160-161, cat.21 ; DACOS 2004, p. 17-32 ; FORERO-MENDOZA 2002, p. 118-120 ; PARIS 2000, p. 377-378, n°183 ; BRUXELLES 1995, p. 283-284, n° 156 ; OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 428-433.

Source iconographique :

<http://www.liechtensteinmuseum.at/eb/pages/artbase>
Avec l'aimable autorisation du musée.



Pl. 5 : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin*, 1535
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Pl. 5

- Titre :** *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin*
- Lieu de conservation :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
- Numéro d'inventaire :** KdZ 6696 recto
- Date d'acquisition :** 1879 et 1890, achat par le Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin de deux albums du XVIII^e siècle contenant un total de 172 folios de dessins pour la plupart exécutés à Rome au XVI^e siècle. Le premier album portait le titre *Monuments antiques : manuscrit du 15^{ème} et 16^{ème} siècle*
- Provenance :** Collection Hippolyte Destailleur (1822 – 1893), Paris
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume, encre brune et lavis
- Dimensions :** 21,6 x 55,5 cm.
- Auteur :** Martin van Heemskerck
- Précisions auteur :** Heemskerk 1498-Haarlem 1574.
- Inscription :** Signé et daté sur le mur latéral de l'église Saints-Serge-et-Bacchus
- Date de création :** 1535
- Description :** Vue du Forum romain à partir du pied du Capitole jusqu'au Colisée ; particulièrement la portion de la *Via Sacra* comprise entre l'arc de Titus et l'arc de Septime Sévère. Des animaux et de petits personnages, dont un artiste au travail, assis devant l'arc de Septime Sévère, animent ce dessin.
- Antiques représentés :** Le Colisée ; l'arc de Titus ; la partie supérieure de la basilique de Maxence et Constantin, les trois colonnes corinthiennes des Castores ; la colonne de Phocas ; l'arc de Septime Sévère ; les trois colonnes corinthiennes de l'angle du pronaos du temple du divin Vespasien ; la colonnade ionique du temple de Saturne ; la statue de Marphorio.
- Bibliographie :** VAN MANDER 1604, fol. 245 v-246 r ; VELDMAN 1977, p. 106-113 ; KRAUTHEIMER 1999, p. 811 ; KARMON 2011, p. 205.
- Source iconographique :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Pl. 5a : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin (moitié gauche)*, 1532-1546.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Pl. 5a

- Titre :** *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin (moitié gauche).*
- Lieu de conservation :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
- Numéro d'inventaire :** Album II, 79 D 2a, fol. 79v.
- Date d'acquisition :** 1879 et 1890, achat par le Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin de deux albums du XVIII^e siècle contenant un total de 172 folios de dessins pour la plupart exécutés à Rome au XVI^e siècle. Le premier album portait le titre *Monuments antiques : manuscrit du 15^{ème} et 16^{ème} siècle*
- Provenance :** Collection Hippolyte Destailleur (1822 – 1893), Paris
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume, encre brune et lavis.
- Dimensions :** 23,6 x 27,7 cm.
- Auteur :** Martin van Heemskerck
- Précisions auteur :** Heemskerk 1498-Haarlem 1574.
- Date de création :** 1532-1536
- Description :** Dessin identique à la moitié gauche du dessin précédent (Pl. 5), *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin*. Une bande de papier, ajoutée le long du bord supérieur, cache une partie de l'entablement de l'angle du pronaos du temple du divin Vespasien.
- Antiques représentés :** L'arc de Septime Sévère ; deux des trois colonnes corinthiennes de l'angle du pronaos du temple du divin Vespasien ; la statue de Marphorio.
- Bibliographie :** VAN MANDER 1604, fol. 245 v-246 r ; VELDMAN 1977, p. 106-113 ; KRAUTHEIMER 1999, p. 811 ; KARMON 2011, p. 205.
- Source iconographique :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Pl. 5b : Martin van Heemskerck, *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin* (moitié droite), 1532-1546.
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

Pl. 5b

- Titre :** *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin (moitié droite).*
- Lieu de conservation :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
- Numéro d'inventaire :** Album II, 79 D 2a, fol. 80r.
- Date d'acquisition :** 1879 et 1890, achat par le Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin de deux albums du XVIII^e siècle contenant un total de 172 folios de dessins pour la plupart exécutés à Rome au XVI^e siècle. Le premier album portait le titre *Monuments antiques : manuscrit du 15^{ème} et 16^{ème} siècle*
- Provenance :** Collection Hippolyte Destailleur (1822 – 1893), Paris
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume, encre brune et lavis
- Dimensions :** 23,6 × 27,7 cm.
- Auteur :** Martin van Heemskerck
- Précisions auteur :** Heemskerk 1498-Haarlem 1574.
- Date de création :** 1532-1536
- Description :** Dessin identique à la moitié droite du dessin (Pl. 5), *Vue du Forum romain depuis le Capitole en direction du Palatin* et continuation du dessin précédent (Pl. 5a). Vue du Forum romain à partir du pied du Capitole jusqu'au Colisée ; particulièrement la portion de la *Via Sacra* comprise entre l'arc de Titus et la colonne de Phocas. Des animaux et de petits personnages animent ce dessin.
- Antiques représentés :** Le Colisée ; l'arc de Titus ; la partie supérieure de la basilique de Maxence et Constantin, les trois colonnes corinthiennes des Castores ; la colonne de Phocas, les trois colonnes corinthiennes de l'angle du pronaos du temple du divin Vespasien ; la colonnade ionique du temple de Saturne.
- Bibliographie :** VAN MANDER 1604, fol. 245 v-246 r ; VELDMAN 1977, p. 106-113 ; KRAUTHEIMER 1999, p. 811 ; KARMON 2011, p. 205.
- Source iconographique :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Pl. 6 : Martin van Heemskerck, *Autoportrait avec le Colisée, Rome*, 1553.
(Cambridge, UK, The Fitzwilliam Museum).

Pl. 6

| | |
|--------------------------------|--|
| Titre : | <i>Autoportrait avec le Colisée, Rome.</i> |
| Lieu de conservation : | Cambridge, Royaume Uni, Fitzwilliam Museum |
| Numéro d'inventaire : | Inv. 103 |
| Date d'acquisition : | 1846 |
| Provenance : | Don de Richard Edward Kerrich qui tenait ce tableau de son père le Révérend T. Kerrich. Le tableau avait fait partie de la collection du cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), puis de celle de son neveu Don Francesco Perrenot de Granvelle. |
| Type d'objet : | Tableau |
| Matériaux/Technique : | Huile sur toile |
| Dimensions : | 42,2 x 54 cm. |
| Auteur : | Martin van Heemskerck |
| Précisions auteur : | Heemskerk 1498-Haarlem 1574. |
| Inscription : | Dans le cartouche en bas au centre : <i>Martijn Van hemsker /Ao AEtatis sua.LV / 1553</i> |
| Date de création : | 1553 |
| Description : | Toute la moitié gauche du tableau est occupée par le buste du peintre représenté de profil, visage tourné vers le spectateur. Dans la moitié droite s'élèvent les ruines du Colisée que dessine à l'encre un homme élégamment vêtu, assis sur un bloc de pierre. Trois petits personnages explorent les ruines. D'autres figures minuscules peuplent la campagne, visible derrière Heemskerck. |
| Antique représenté : | Le Colisée. |
| Bibliographie : | CASTIGLIONE 1585, p. 213 ; CHIRICO 1975, p. 21 ; GOSSHANS 1980, cat. 79 ; BRUYN 1988, p. 90-113 ; KOORTBOJIAN 1992, p. 35-36 ; BRUXELLES 1995, p. 220-221, n° 113 ; WOODS MARSDEN 1998, p. 35, p. 38 ; BECK 2000 p. 41 ; FORERO-MENDOZA 2002, p. 120-122 ; DACOS 2004, p. 85 ; MADRID 2011, p. 159-160, Cat. 19 ; CARTWRIGHT 2007, p. 16, p. 49 ; DIFURIA 2009, p. 104, note 7 ; LANGRIDGE-NOTI 2009, p. 125, p. 130 et p. 133, note 52. |
| Source iconographique : | http:// www. fitzwilliam.cam.ac.uk |



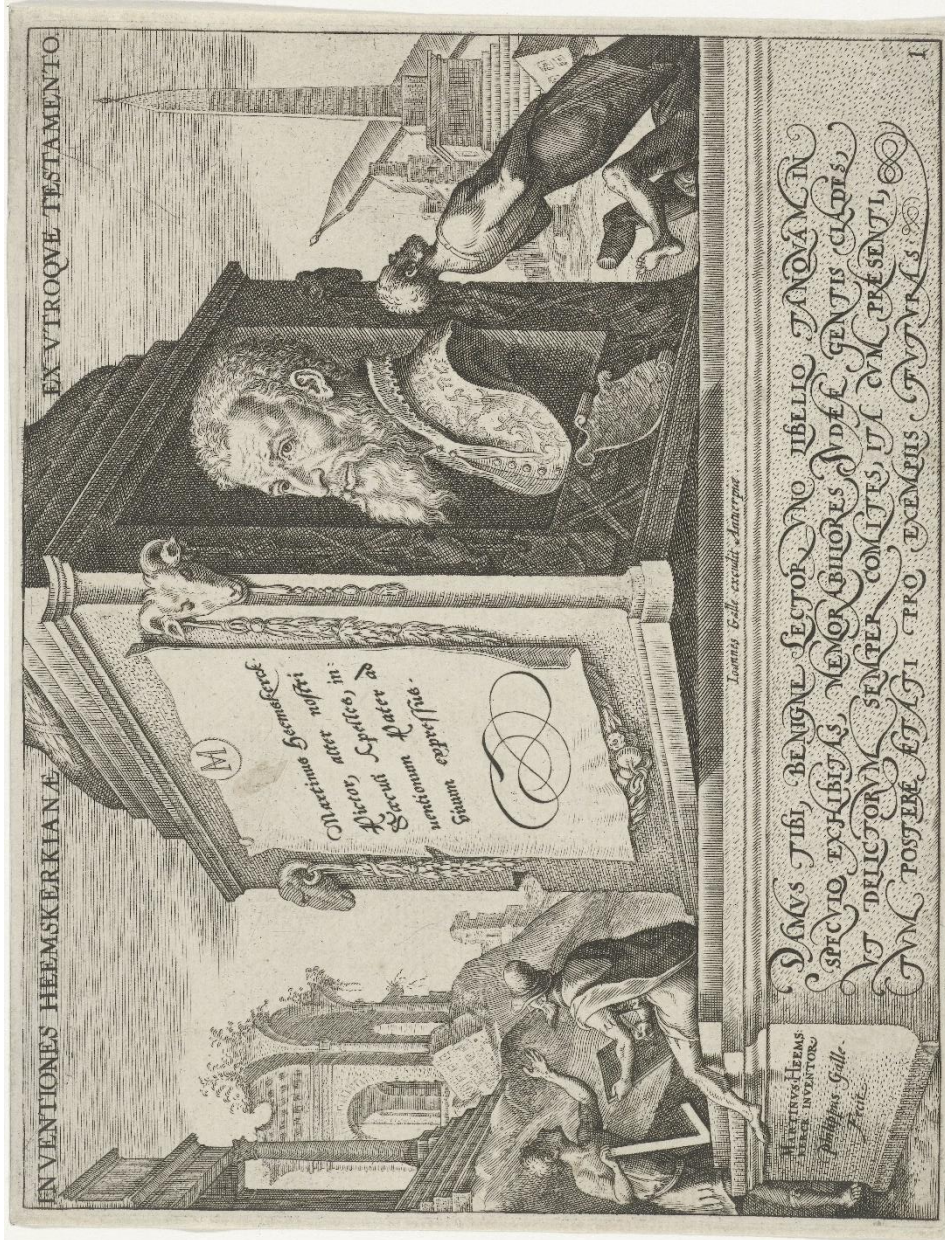
Pl. 7 : Martin van Heemskerck, *Judaeae gentis clades* (dessin), 1568
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Pl. 7

- Titre :** *Iudaeae gentis clades* (page de titre) ou
Inventiones Heemskerckianae (page de titre)
- Lieu de conservation :** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
- Numéro d'inventaire :** Album I, 79 D2, fol. 2 recto
- Date d'acquisition :** 1879 et 1890, achat par le Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin de deux albums du XVIII^e siècle contenant un total de 172 folios de dessins pour la plupart exécutés à Rome au XVI^e siècle. Le premier album portait le titre *Monuments antiques : manuscrit du 15^{ème} et 16^{ème} siècle*.
- Provenance :** Collection Hippolyte Destailleur (1822 – 1893), Paris
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume et encre brune
- Dimensions :** 15 x 20 cm.
- Auteur :** Martin van Heemskerck
- Précisions auteur :** Heemskerck 1498 – Haarlem 1574.
- Inscription :** 1568
M. Heemskerck / inventor
- Date de création :** 1568
- Description :** L'œuvre est dominée par le piédestal cubique d'une colonne. Les arêtes de ce piédestal sont ornées de crânes de béliers aux cornes desquels sont fixées des guirlandes constituées soit de végétaux, soit d'attributs caractéristiques du peintre. Sur une des faces de ce piédestal, une feuille de papier a été fixée, qui ne porte, dans sa partie supérieure, que le monogramme de l'artiste. Un buste de l'artiste est placé dans la niche quadrangulaire ménagée sur l'autre face visible du piédestal. Sous la niche figure le blason de l'artiste. Le piédestal repose sur un socle de grande taille sur lequel se trouvent, à gauche, un terme et une statue mutilée, posée sur le dos ; à droite un artiste au travail dessine des vestiges antiques. Un homme jeune, debout devant le dessinateur, tend le bras vers le piédestal. L'arrière-plan, à gauche, est occupé par deux obélisques, et des ruines antiques.
- Antiques représentés :** Un terme, le *Niobide mourant* (Glyptothèque de Munich), deux obélisques, une partie du Colisée, une partie des *Colonnace* du Forum de Nerva, la Domus Augustana et Severiana
- Bibliographie :** *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, n. p. ; ROBINET 1777, p. 162-163 ; SIEGENBEEK 1827, p. 39-49 ; KERRICH 1829, cat. 2 ; GOETHE 1862, p. 106 ; BRUNN 1879, p. 163-164 ; GILBERT 1952, p. 205 ; VELDMAN 1974a, p. 46, p. 54 ; RICHTER 1966, p. 63 ; VELDMAN 1977, p. 97, p. 146, p. 152 ; GIROUX 1980, p. 361, p. 361, p. 380 ; OLITSKY RUBINSTEIN 1985, p. 425 ; REZNICEK 1987, p. 7 ; DIJON

1989, cat. 2, p. 21-24 ; KLUTSTEIN 1990, p. 214, p. 216 ; ROZIER 1990, p. 38 ; GANDILLAC 1991, p. 83 ; RICCARDI-CUBITT 1993, p. 50, p. 51 ; POLIZZI 1994, p. 45, note 1 ; VELDMAN 1994, p. 201 ; BELL 1995, p. 640 note 7 ; CHASTEL 1995, p. 157, p. 165, note 21 ; GABAUDAN 1998, n. p. ; GENGER 1999, p. 63 ; HASKELL 1999, p. 18-19 ; CAYE 2001, p. 128 ; DiFuria 2007, p. 158, 166, 170-176 ; FAPPANI 2007, I, p. 77 ; POMMIER 2007, p. 76, p. 135, p. 162 ; HESS 2008, p. 162, note 173 ; SETTIS 2008, p. 26 ; SCHÖNWÄLDER 2011, p. 10-12 ; VAN DER STOCK 2013, p. 14-21 ; VAN GRIEKEN 2013, p. 71 ; GROENTJES 2014, p. 520 ; FOLIN 2015a, p. 24, p. 26 ; FRANCO 2015, p. 45 ; VELDMAN 2015b, p. 102-103 ; VELDMAN 2015d, p. 12, p. 17 ; EICHBERGER 2016, p. 225.

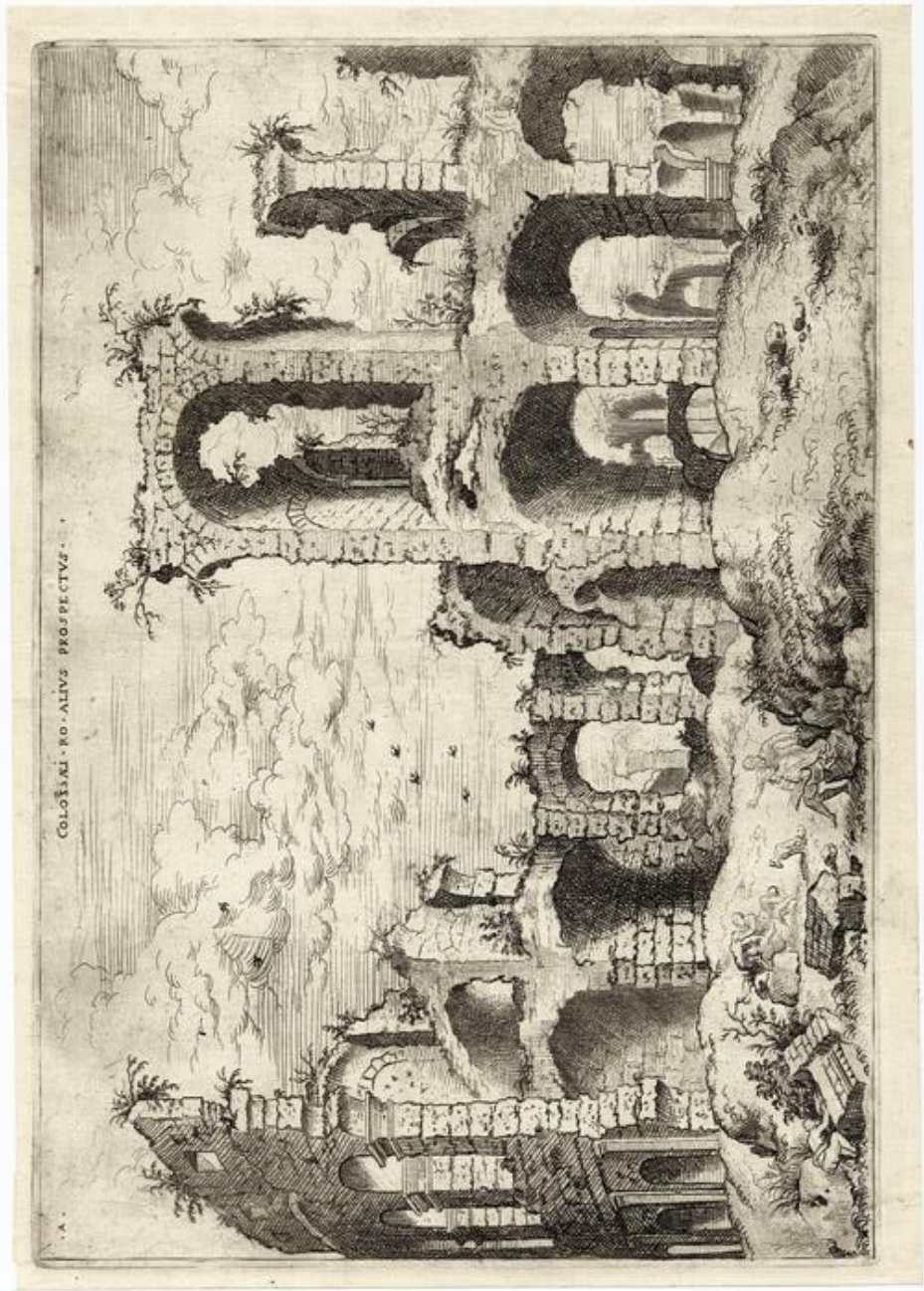
Source iconographique : Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Pl. 8 : Gravé par Philips Galle d'après le dessin de Martin van Heemskerck,
 Frontispice des *Iudaeae gentis clades* (estampe), 1569
 (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Pl. 8

| | |
|--------------------------------|--|
| Titre : | <i>Frontispice des Iudaeae gentis clades</i> , 1569 |
| Lieu de conservation : | Amsterdam, Rijksmuseum |
| Numéro d'inventaire : | RP-P-OB-5929 |
| Type d'objet : | Estampe |
| Matériaux/Technique : | Gravure sur cuivre |
| Dimensions : | 14,2 × 20,1 cm |
| Auteur : | Gravé par Philips Galle d'après le dessin de Martin van Heemskerck, |
| Précisions auteur : | Philips Galle, Haarlem 1537-Anvers 1612 |
| Date de création : | 1569 |
| Inscriptions : | Le long de la bordure supérieure : <i>INVENTIONES HEEMSKERKIANAE EX UTROQUE TESTAMENT</i> ; sur la face latérale gauche du piédestal cubique : le monogramme MH et au-dessous <i>Martinus Heemskerck / Pictor, alter nostri / Saeculi Apelles, in- / ventionum Pater ad / vivum expressus</i> (« Martin Heemskerck. Peintre, le nouvel Apelle de notre temps, père de ces inventions dessinées d'après nature »). Le long du bord supérieur du socle : <i>Ionnes galle excudit Antverpiae</i> . Sur la face latérale gauche du socle : <i>MARTINUS HEEMS - / KERCK INVENTOR. / Philippus Galle / Fecit</i> . Sur la partie centrale du socle : <i>Damus tibi, Benigne Lector, uno libello tanquam in / speculo exhibitas, memorabiliores Iudaeae gentis clades, / ut delictorum semper comites, ita cum praesenti, / tum posteræ aetati pro exemplis futuras</i> (« Nous te proposons, lecteur bienveillant, présentées dans un opuscule comme dans un miroir, les vicissitudes bien connues du peuple juif, en tant que suites immuables des transgressions, pour ainsi servir d'exemples, non seulement aux temps présents mais encore aux âges à venir »). Dans le coin inférieur droit : <i>I.</i> |
| Description : | Le graveur a repris très précisément le dessin de Martin van Heemskerck (Pl. 7, Cat. 7), à une seule exception près : les parties génitales de la statue à terre sont couvertes d'un périzonium. Les inscriptions ont été ajoutées au moment de la gravure. |
| Antiques représentés : | Un terme, le <i>Niobide mourant</i> , deux obélisques, une partie du Colisée, une partie des Colonnade du Forum de Nerva, la Domus Augustana et Severiana |
| Source iconographique : | https://rkd.nl |



Pl. 9 : Gravé par Hieronymus Cock, *COLOSSAEI RO. ALIUS PROSPECTUS*
(« Autre vue du Colisée Romain ») 1551
(Library of the University of Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).

Pl. 9

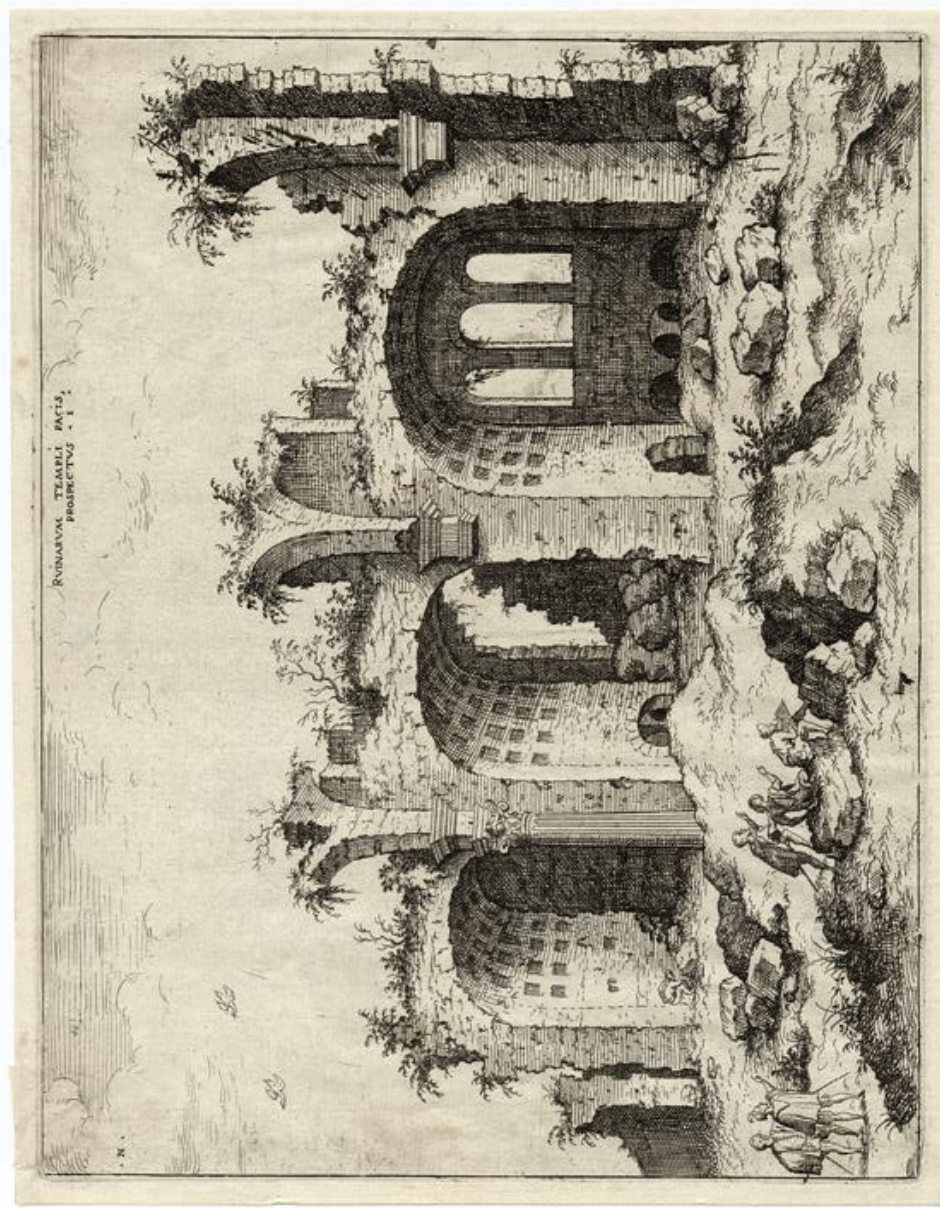
- Titre :** *Colossaei Ro. alius prospectus* (« Autre vue du Colisée Romain »)
- Lieu de conservation :** Cologne, Université de Cologne, Institut archéologique
- Type d'objet :** Cette estampe est la première, après la page de titre, de l'ouvrage PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc. Mense Maio, Anno M. D. L I.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre
- Dimensions :** 27 × 37 cm.
- Auteur :** Gravé par Hieronymus Cock
- Précisions auteur :** Anvers, entre 1507 et 1510 – Anvers 1570
- Inscription :** En haut à gauche : *A* ; en haut au centre : *COLOSSAEI – RO[MANI] – ALIUS PROSPECTUS* (« Autre vue du Colisée de Rome »).
- Date de création :** 1551
- Description :** L'artiste a représenté une section très ruinée du Colisée où s'accrochent çà et là herbes et buissons. En contrebas, au premier plan, assis sur un bloc de pierre, un artiste dessine ; debout à côté de lui un personnage, bras tendu, désigne un élément des ruines. En face de ces hommes, deux personnes assises dans l'herbe devisent, accoudées à des blocs tombés de l'édifice, tandis qu'un cinquième personnage s'est éloigné pour se soulager, dissimulé derrière des fragments de grande taille.
- Antique représenté :** Le Colisée.
- Bibliographie :** PORTHÉ 2008, p. 112-113.
- Source iconographique :** <http://speculum.lib.uchicago.edu>
- Remarque :** La plupart des estampes de ce recueil sont signées par H. Cock. L'estampe 37 indique : *Martinus Hemskerck invent. Cock excud 1556*. Certaines estampes portent la date de 1550



Pl. 10 : Gravé par Hieronymus Cock, *COLOSSAEI RO PROSPECTVS 7*
 (« Vue du Colisée Romain »), 1551
 (Library of the University of Chicago, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).

Pl. 10

- Titre :** *COLOSSAEI RO PROSPECTUS 7* (« Vue du Colisée Romain »)
- Lieu de conservation :** Cologne, Université de Cologne, Institut archéologique.
- Type d'objet :** Cette estampe est la septième, après la page de titre, de l'ouvrage *PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc. Mense Maio, Anno M. D. L I.*
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre
- Dimensions :** 37× 27 cm
- Auteur :** Gravé par Hieronymus Cock
- Précisions auteur :** Anvers, entre 1507 et 1510 – Anvers 1570
- Date de création :** 1551
- Inscriptions :** En haut à gauche : *COLOSSAEI RO PROSPECTUS 7* ; dans le coin supérieur droit : *F.*
- Description :** Cette « vue » montre l'intérieur du Colisée. L'effondrement d'une section de la partie annulaire de l'édifice permet d'observer les vestiges des structures internes, mises en place pour organiser la circulation des spectateurs dans le monument, tout particulièrement les doubles couloirs annulaires de chaque étage. Cinq personnes ont investi les décombres de grande taille qui jonchent le sol au premier plan. À gauche, assis sur un gros bloc tombé de la voûte, un artiste dessine, jambes croisées. Debout non loin de lui, deux hommes entretiennent une conversation animée ; l'un d'eux, une main posée sur l'épaule de son comparse, lui montre les vestiges qu'il désigne bras tendu. Plus loin sous les voûtes encore en place, deux hommes s'intéressent au mur porteur. Cherchent-ils des inscriptions ou des restes de décor, ou plus prosaïquement repèrent-ils, pour s'en emparer et les vendre, les agrafes de métal utilisées par les bâtisseurs antiques pour assembler entre eux les blocs de grand appareil ?
- Antique représenté :** Le Colisée
- Source iconographique :** <http://speculum.lib.uchicago.edu>



Pl. 11 : Gravé par Hieronymus Cock, *RVINARVM TEMPLI PACIS PROSPECTVS I*
 (« Vue des ruines du Temple de la Paix, I »), 1551
 (The University of Chicago Library, *The Speculum Romanae Magnificentiae*).

Pl. 11

- Titre :** *RVINARVM TEMPLI PACIS PROSPECTVS I* (« Vue des ruines du Temple de la Paix, I »).
- Lieu de conservation :** Cologne, Université de Cologne, Institut archéologique
- Type d'objet :** Cette estampe est la quatorzième, après la page de titre, de l'ouvrage *PRAECIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc. Mense Maio, Anno M. D. L I.*
(« Quelques monuments de premier ordre des ruines de l'antiquité romaine, dessinés avec art, tels qu'ils sont, en vues animées. Dans la très florissante Anvers par Hiro. Coc. Mois de Mai, Année 1551 »).
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre
- Dimensions :** 27 × 37 cm
- Auteur :** Graveur : Hieronymus Cock
- Précisions auteur :** Anvers, entre 1507 et 1510 – Anvers 1570
- Date de création :** 1551
- Inscriptions :** En haut à gauche : *N* ; en haut au centre : *RVINARVM TEMPLI PACIS, / PROSPECTVS I* (« Vue des ruines du temple de la paix I »).
- Description :** Devant les voûtes puissantes de la basilique de Maxence Constantin ruinée, que la végétation envahit, un artiste dessine, assis sur un bloc de grande taille. Il tourne le dos au personnage assis près de lui, qui entretient une conversation animée avec une troisième personne debout près de lui. Quelques pas plus loin, deux hommes bien vêtus, épée au côté, discutent du monument vers lequel l'un d'eux tend le bras. À gauche, non loin de l'unique colonne encore en place, un homme se soulage, à l'écart des autres personnages.
- Antique représenté :** La basilique de Maxence et Constantin à Rome. Au XVI^e siècle l'édifice était identifié comme étant le Temple de la Paix.
- Source iconographique :** <http://speculum.lib.uchicago.edu>



Pl. 12 : Giovanni Battista Pittoni *Qui si mostra del fianco a mezo gior-no del Coliseo/ TAVOLA XI*
(« Ici on voit le côté méridional du Colisée », 1581
(Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute).

Pl. 12

- Titre :** *Qui si mostra del fianco a mezo gior-/no del Coliseo/ TAVOLA XI* (« Ici on voit le côté méridional du Colisée »).
- Lieu de conservation :** Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute
- Type d'objet :** Estampe illustrant l'ouvrage imprimé : *Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Architetto Vicentino Con XL. Tavole in Rame. In Venetia appresso Francesco Ziletti, MDLXXXII.* (« Discours sur l'Antiquité de Rome de Vincenzo Scamozzi Architecte Vicentin. Avec XL gravures sur cuivre. À Venise chez Francesco Ziletti, 1582 »).
- Matériaux/Technique :** Eau-forte
- Dimensions :** In-folio, 30 cm.
- Auteur :** Giovanni Battista Pittoni
- Précisions auteur :** Vicence vers 1520 – ? vers 1583
- Inscription :** En haut au centre : *HAEC PARTEM LATERIS COLOSSEI, QVAE SPECTAT MERIDIEM* (« Partie latérale du Colisée orientée au sud ») ; en haut à droite : *II.*
En bas à gauche : *BATISTA.FE.P.*
Dans les ruines, les lettres *A, B, C, D.*
- Date de création :** 1581
- Description :** Battista Pittoni a recopié avec une grande fidélité le travail de Hieronymus Cock (voir Cat. 4) qui s'en trouve donc inversé. Des différences minimales de détail et la signature indiquent une autre main.
- Antique représenté :** Le Colisée.
- Source iconographique :** <http://www.archive.org/details/discorsisopralan00scam>
- Remarque :** Cette estampe (*TAVOLA XI*) est l'une des quarante planches d'une double page chacune, illustrant l'ouvrage de Vincenzo Scamozzi (1552 -1616), *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, publié à Venise en 1582. Plusieurs de ces planches sont datées de 1581 mais Battista Pittoni en avait déjà publié certaines sous le titre *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta* en 1561 à Venise ; le six de 1561 a été modifié en huit pour devenir 1581.
Le nom du graveur est suivi de *FE.P.* pour *FECIT. PITTONI.*
Les lettres *A, B, C, D* reçoivent une légende à la fin du commentaire de Vincenzo Scamozzi figurant au recto de la page de gauche : *Perche la facciata di fuori del Coliseo è tutta rovinata à mezo giorno, si come la maggior parte delle volte interiori à quella banda : perciò si veggono alcune parti, alle quali hà toccato*

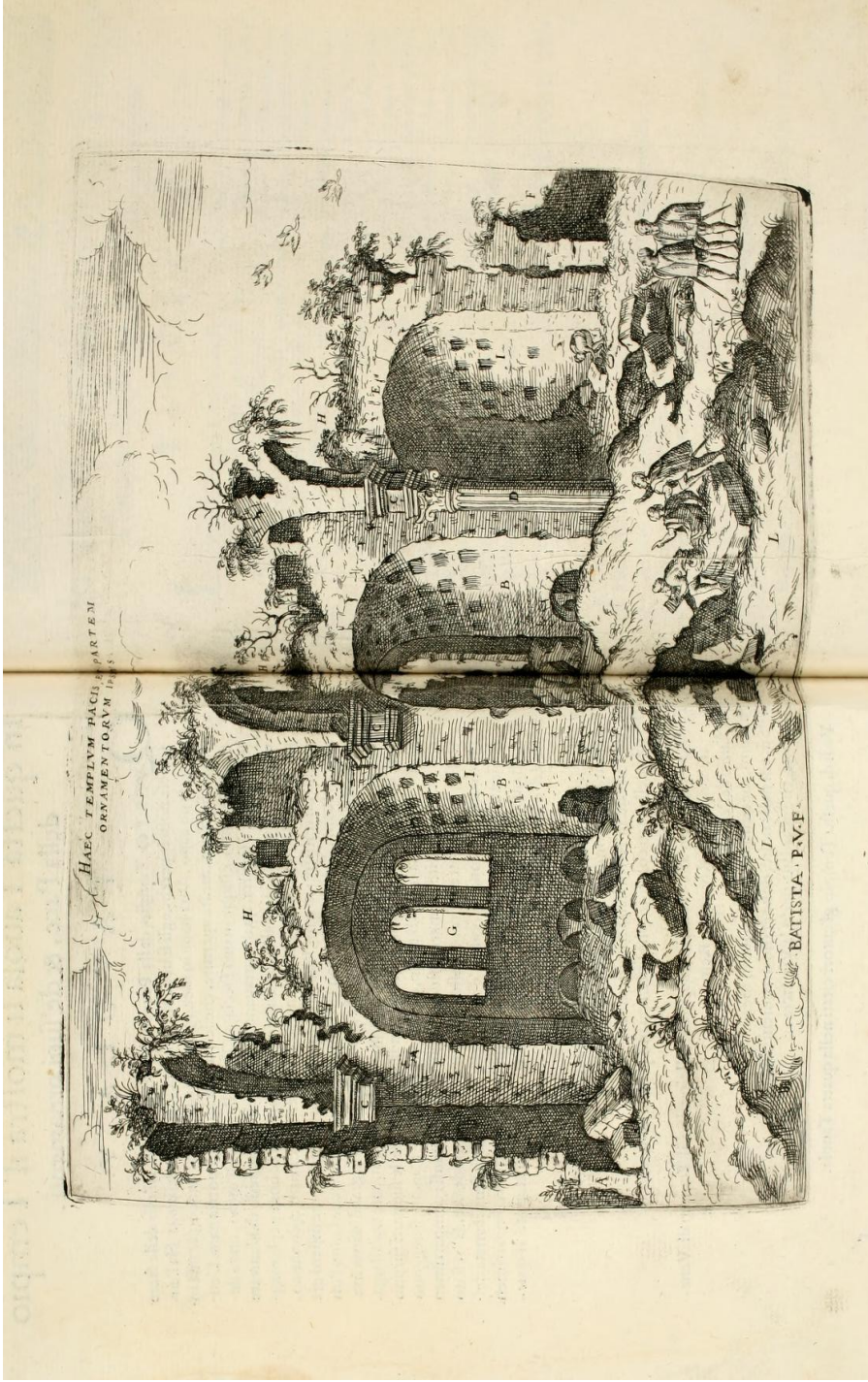
maggior rovina, & altrove resta in piedi l'ala seconda, che faceva i Portici doppii. Tanto avviene delle cose, che sono ruinate ò per il tempo, ò per il fuoco, ò naturalmente, overo per mano de gli inimici. le quali hora stanno sepolte nelle sue medecime rovine (« Étant donné que la façade extérieure du Colisée est toute ruinée au sud, tout comme la majeure partie de la voûte intérieure de ce côté-là : par conséquent on voit des parties que la plus grande ruine a touchées, et ailleurs est encore debout le second mur, qui formait les arcades doubles. Tant advient aux choses qui sont ruinées soit par le temps, soit par le feu ou naturellement, ou bien par la main des ennemis, que de nos jours elles sont ensevelies sous leurs propres ruines »).

A. Profilo dell'ala seconda (« Profil du second mur »).

B. Volte, che passavano verso la Piazza (« Voûtes qui donnaient sur la Place »).

C. Volte, sopra le quali erano scale d'ascendere à gradi (« Voûtes sur lesquelles se trouvaient des escaliers pour accéder aux gradins »).

D. Porte, che andavano né gradi (« Ouvertures qui allaient aux gradins »).



Pl. 13 : Giovanni Battista Pittoni, *Haec templum pacis et partem / ornamentorum ipsius*. (« Estampe du temple de la paix et d'une partie de ses ornements »), 1581 (Cologne, University of Cologne Archaeological Institute).

Pl. 13

- Titre :** *Haec templum pacis et partem / ornamentorum ipsius.* (« Estampe du temple de la paix et d'une partie de ses ornements »).
- Lieu de conservation :** Cologne, University of Cologne Archaeological Institute.
- Type d'objet :** Estampe illustrant l'ouvrage imprimé : *Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi Architetto Vicentino Con XL. Tavole in Rame. In Venetia appresso Francesco Ziletti, MDLXXXII.* (« Discours sur l'Antiquité de Rome de Vincenzo Scamozzi Architecte Vicentin. Avec XL gravures sur cuivre. À Venise chez Francesco Ziletti, 1582 »).
- Matériaux/Technique :** Eau-forte
- Dimensions :** In-folio, 30 cm
- Auteur :** Giovanni Battista Pittoni
- Précisions auteur :** Vicence vers 1520 - ? vers 1583.
- Inscription :** En haut au centre : *Haec templum pacis et partem / ornamentorum ipsius* ; en haut à droite : 5.
En bas, sur la page de gauche : *Batista. p.v.f.*
Dans les ruines, les lettres *A, B, C, D, E, F, G, H, I, L.*
- Date de création :** 1581
- Description :** Battista Pittoni a recopié avec une grande fidélité le travail de Hieronymus Cock (voir Pl. 11) qui s'en trouve donc inversé. L'artiste a modifié le titre, la signature, et ajouté les lettres portées sur des éléments d'architecture.
- Antique représenté :** Le temple de la Paix (la basilique de Maxence).
- Remarque :** Cette estampe (*tavola v*) d'une double page est l'une des illustrations de l'ouvrage de Vincenzo Scamozzi (1552 -1616), *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, publié à Venise en 1582. Plusieurs de ces planches sont datées de 1581 mais Battista Pittoni en avait déjà publié certaines sous le titre *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta [...]* en 1561 à Venise ; le six de 1561 a été modifié en huit pour devenir 1581. Le nom du graveur est suivi de *P.V.F.* pour *Pittoni. Vicentino. Fecit.* Les lettres *A, B, C, D, E, F, G, H, I, L,* reçoivent une légende à la fin du commentaire de Vincenzo Scamozzi figurant au recto de la page de gauche : *In questa Tavola si mostra il Tempio / della Pace, & de' suoi ornamenti. / TAVOLA V. / Questo Tempio della Pace corrisponde molto all' uso delle sacre Chiese nostre ; perche egli si vede fatto in una forma quadrilunga. Ha l'entrate da un capo. Una nave in mezo ; con tre capelle per fianco ; & una in capo alla Nave, molte aperture, che le davano lume proportionato. L'entrate sue erano cinque in una facciata ; Tre nella nave di mezo, una à destra, & una à sinistra, quali entravano nelle capelle. L'ingresso*

dell'entrate era in un portico, il quale guardava verso il Coliseo ; & hora per la maggior parte è ruinato. La Nave di mezo era sostenuta da otto colonne corinthie, di finissimi marmi, le quali furono forse le maggiori, che fussero gia mai in Roma. l'altezza loro con l'ornamento delle cornici (che fanno l'imposta alla volta) per una, che vi resta ancora intera, porta grandissima meraviglia, perche è tanto grossa nel suo piede, che difficilmente tre allargature di braccia d'huomini la può circondare. Il resto delle sue parti furono molto ornate. La volta di mezo, con quelle delle sette Capelle, si veggono esser state abbellite di marmi, stucchi, & pitture, vedendosi i compartimenti sfondati in dette volte. Il resto benissimo si può considerare. È restato tanto delle sue rovine (come s'è detto) che si vede benissimo la metà della pianta, & dell'impiedi, & è degno di osservatione tutto il comparimento di questo Tempio. È tanto la sua rovina, che egli è sotterrato il quarto delle sue Colonne (« Ce Temple de la Paix correspond en grande partie à l'usage de nos Églises sacrées, car on observe qu'il a un plan rectangulaire. Il a ses entrées à une extrémité. Une nef au milieu, avec trois chapelles sur chaque côté ; et une à l'extrémité de la nef, de nombreuses ouvertures, qui lui donnaient la lumière nécessaire. Il avait cinq entrées sur une façade ; trois pour la nef centrale, ainsi qu'une à droite et une à gauche, lesquelles accédaient aux chapelles. L'accès aux entrées se trouvait dans un portique, qui était orienté vers le Colisée et qui est maintenant en majeure partie ruiné. La Nef centrale était soutenue par huit colonnes corinthiennes, du marbre le plus fin ; ces colonnes furent probablement les plus grandes qui existèrent un jour à Rome. Leur hauteur et l'ornementation des corniches (qui constituent l'imposte à la voûte) d'après une, qui reste là encore entière, s'avère d'une très grande merveille, car elle est si volumineuse à sa base, que trois hommes bras tendus peuvent difficilement l'enserrer. Le reste des parties du temple fut très orné. On voit que la voûte centrale, et celles des sept chapelles mentionnées plus haut, furent embellies de marbre, de stuc et de peintures, on voit ces emplacements dédiés sur lesdites voûtes. Le restant peut se contempler à merveille. Il est tant resté de ses ruines (comme cela est dit) qu'on voit très bien la moitié du plan, et de la partie érigée, et toute la distribution des parties de ce temple est digne d'observation. Sa ruine est telle, qu'il est enterré au quart de ses colonnes »).

A. *Facciata, dove erano tre entrate, nella nave di mezo* (« Façade sur laquelle se trouvaient trois accès à la nef centrale »).

B. *Entrate, che conducevano per le Capelle* (« Entrées qui menaient aux chapelles »)

C. *Imposte de gl' Archi della nave di mezo* (« Impostes des arcades de la nef centrale »).

D. *Una delle otto colonne, che sostentavano la nave di mezo* (« Une des huit colonnes qui soutenaient la nef centrale »).

E. *Capelle dal fianco sinistro* (« Chapelles du flanc gauche »).

F. *Capella in capo alla nave di mezo, dietro alla quale è il Tempio di Veneri, & quello di Romolo e Remo* (« Chapelle à l'extrémité de la nef centrale, en arrière de laquelle se trouve le Temple de Vénus, et celui de Romulus et Rémus »).

G. *Lumi delle Capelle* (« Ouvertures à la lumière des chapelles »).

H. *Lumi, che venivano nella nave di mezo* (« Ouvertures qui éclairaient la nef centrale »).

I. *Sfondi nelle volte, dove erano ornamenti di stucchi* (« Sections des voûtes sur lesquelles se trouvaient les ornements de stuc »).

L. *Parte, che guardava verso la Via sacra* (« Parties tournées vers la Voie sacrée »).

Vedi di questo Tempio gl' autori citati nella quarta Tavola (« Voyez à propos de ce Temple les auteurs cités à la quatrième Planche »).

Tavola IIII : In questa Tavola si mostra il Tempio / di Venere, di Romolo e Remo, & quello della Pace [...] di questo vedi Giosefo, San Girolamo, Ovidio, Plinio, Sesto Ruffo, Vittore, & altri Scrittori (« Planche IIII : Sur cette planche on voit le Temple de Vénus, de Romulus et Rémus, & celui de la Paix [...] à propos de ce temple voir Flavius Josèphe, Saint Jérôme, Ovide, Pline, Rufius Festus, Publius Victor, & autres auteurs »).

Source iconographique : <https://arachne.uni-koeln.de>



Pl. 14 : Lodewijk Toeput (Lodovico Pozzoserrato), *Un des couloirs du Colisée avec un personnage qui dessine*, 1581 (Vienne, Graphische Sammlung Albertina).

Pl. 14

- Titre :** *Un des couloirs du Colisée avec un personnage qui dessine.*
- Lieu de conservation :** Vienne, Graphische Sammlung Albertina
- Numéro d'inventaire :** Inv.n°24650
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume et encre brune, lavis gris et bleu
- Dimensions :** 34,7 x 25,5 cm., collé en plein
- Auteur :** Lodewijck Toeput (Lodovico Pozzoserrato)
- Précisions auteur :** Malines, vers 1550 – Trévisé vers 1603/1605.
- Inscription :** En bas à gauche : monogramme *ltoep* (en une fois) et *1581*.
- Date de création :** 1581
- Description :** Au fond d'un vaste couloir ruiné, dont les piliers colossaux très endommagés soutiennent une voûte percée de trous béants, un homme debout, enveloppé d'un manteau, dessine. Il paraît petit dans ce lieu imposant. Une grande flaque d'eau laissée par la pluie, miroite au premier plan.
- Antique représenté :** Le Colisée.
- Bibliographie :** BRUXELLES 1995, p. 377-378, n° 220
- Source iconographique :** BRUXELLES 1995, p. 378, n° 220
- Remarque :** Ancienne attribution : Paul Bril.



Pl. 15 : Attribué à Jan Brueghel l'Ancien, ou l'Aîné, dit Bruegel de Velours, *Artiste dessinant dans les ruines du Colisée*, 1593 (Rome, Bibliothèque Vaticane).

Pl. 15

- Titre :** *Artiste dessinant dans les ruines du Colisée.*
- Lieu de conservation :** Rome, Bibliothèque Vaticane.
- Numéro d'inventaire :** Bodart n° 111
- Date d'acquisition :** 1933
- Provenance :** Achat d'une partie de la collection de Thomas Ashby
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Plume et encre brune avec lavis gris, sur papier vergé
- Dimensions :** 36 x 25,4 cm
- Auteur :** Attribué à Jan Brueghel l'Ancien, ou l'Aîné, dit Bruegel de Velours
- Précisions auteur :** Bruxelles 1568 – Anvers 1625
- Inscription :** Au recto en bas à gauche, de la main de l'artiste, à l'encre brune : *Septembris 13 – 1593* ; inscriptions indéchiffrables au verso, masquées par le support ; au dos du support, en bas au centre, au crayon : *Colosseum / P. Bril.*
- Date de création :** 1593
- Description :** Debout dans un des couloirs circulaires de l'amphithéâtre, au pied d'un escalier s'élevant vers un vomitoire, un artiste dessine. La végétation a envahi les ruines où les dégâts du temps, et des hommes, ont rendu la stéréotomie des énormes blocs de construction bien visible. Au fond du couloir se tient un personnage enveloppé dans un grand manteau.
- Antique représenté :** Le Colisée.
- Bibliographie :** KEAVENEY 1988, p. 121-122
- Source iconographique :** KEAVENEY 1988, p. 120
- Remarque :** Il existe au Staatliche Museen de Berlin une composition similaire (26,2 x 21 cm), signée Brueghel mais sur laquelle ne figure pas le dessinateur.



Pl. 16 : Attribué à Hendrick van Cleve, *Le Colisée, vue d'ensemble*, c. 1550
(Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie).

Pl. 16

| | |
|--------------------------------|--|
| Titre : | <i>Le Colisée, vue d'ensemble</i> |
| Lieu de conservation : | Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie. |
| Numéro d'inventaire : | Rés. B12 |
| Type d'objet : | Dessin |
| Matériaux/Technique : | Plume et encre brune, lavis bistre. |
| Dimensions : | 21 × 41,8 cm |
| Auteur : | Attribué à Hendrick van Cleve |
| Précisions auteur : | Anvers c. 1525-1589 |
| Date de création : | c. 1550 |
| Description : | Assis en hauteur parmi les ruines du Palatin, un artiste, tout juste visible au milieu des décombres, dessine ce qui se présente à sa vue en contrebas, dans la dépression où s'élèvent le Colisée et l'arc de triomphe de Constantin. |
| Antique représenté : | Le Colisée, l'attique de l'arc de triomphe de Constantin, les ruines Palatin. |
| Bibliographie : | PARIS 2004 |
| Source iconographique : | http://expositions.bnf.fr/renais/grand/020.htm |



Pl. 17 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur),
Les trophées de Caius Marius, 1569
(Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Pl. 17

- Titre :** *Les trophées de Caius Marius*
- Lieu de conservation :** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Type d'objet :** Estampe n° 25 de l'ouvrage de 50 planches dont le dédicataire fut Cosme Ier de Médicis : *Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae Summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisus repraesentatae M D LXIX KAL MAI* (« À Cosme de Médicis Duc Florentin et Siennois, Vestiges encore debout des édifices célèbres de la Ville de Rome, décrits avec la plus grande exactitude au stylet de fer par Giovanni Antonio Dosio, comme on les voit de nos jours et reproduits sur plaques de cuivre gravées par Io Baptista Cavalieri 1569, Calendes de mai »).
- Matériaux/Technique :** Gravure
- Dimensions :** 17,9 × 24 cm
- Auteurs :** Giovanni Antonio Dosio (inventeur)
Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur)
- Précisions auteur :** Dosio : San Gimignano 1533-Caserta 1611
De' Cavalieri : Villa Lagarina (Trente) c. 1525-Rome 1601.
- Date de création :** 1569
- Inscription :** En bas à droite sur cinq lignes : *Moles lateritia semidiruta in via / Praenestina, prope templu[m] nu[n]c S Eusebij in qua duo / trophaea marmorea erecta, hoc est tranci cu[m] Spolijs excitati cernu[n]tur. Haec à C. Mario, Cimbrico triumpho / erecta fuisse dicuntur* (« Structure de brique à moitié ruinée située voie Praenestina, non loin du temple dédié de nos jours à saint Eusèbe, dans laquelle deux trophées de marbre sont érigés, c'est-à-dire deux troncs d'arbre dressés avec des dépouilles guerrières. On dit qu'ils furent élevés par Caius Marius à l'occasion de son triomphe sur les Cimbres »).
En bas à gauche : 25.
- Description :** Assis à mi-hauteur d'une butte, un artiste dessine les vestiges d'une fontaine monumentale, qui se dressent devant lui. Le monument antique ruiné fut sous Alexandre Sévère (empereur de 222 à 235) un nymphée grandiose et le point d'aboutissement d'un aqueduc, dont les dernières arches sont visibles à l'arrière-plan, à gauche. L'édifice s'élève sur deux niveaux : le premier niveau est une construction quadrangulaire puissante renfermant tout le système hydraulique complexe, nécessaire à la fonction prioritaire de distribution de l'eau amenée là. Le deuxième niveau, à l'ordonnance ternaire, est constitué d'une imposante exèdre centrale flanquée de part et d'autre d'un arc ouvert abritant chacun un trophée colossal. L'attique complètement ruiné de ce

monument inspiré des arcs de triomphe à trois baies, était couronné d'un quadriges. L'artiste au travail est représenté de trois-quarts dos ; une ample cape jetée sur son épaule droite est retenue sur ses genoux. Il est coiffé d'un chapeau en pain de sucre : calotte haut et bords étroits. L'homme dessine, non sur un carnet mais sur une feuille posée sur un support rigide qu'il tient sur ses genoux.

Antiques représentés : *Nymphaeum Alexandri* (« Nymphée d'Alexandre »), 'daté de 226 par une émission monétaire spéciale d'Alexandre Sévère ; les trophées dits de Marius, datés du temps de Domitien (51-96), et qui ornent depuis 1590 la balustrade de la place du Capitole à Rome.

Bibliographie : VALONE 1976, p. 528, p. 540-541 ; TEDESCHI GRISANTI 1984, p. 83-83 ; AICHER 1993, p. 348-350.

Source iconographique : <https://gdz.sub.uni-goettingen.de>



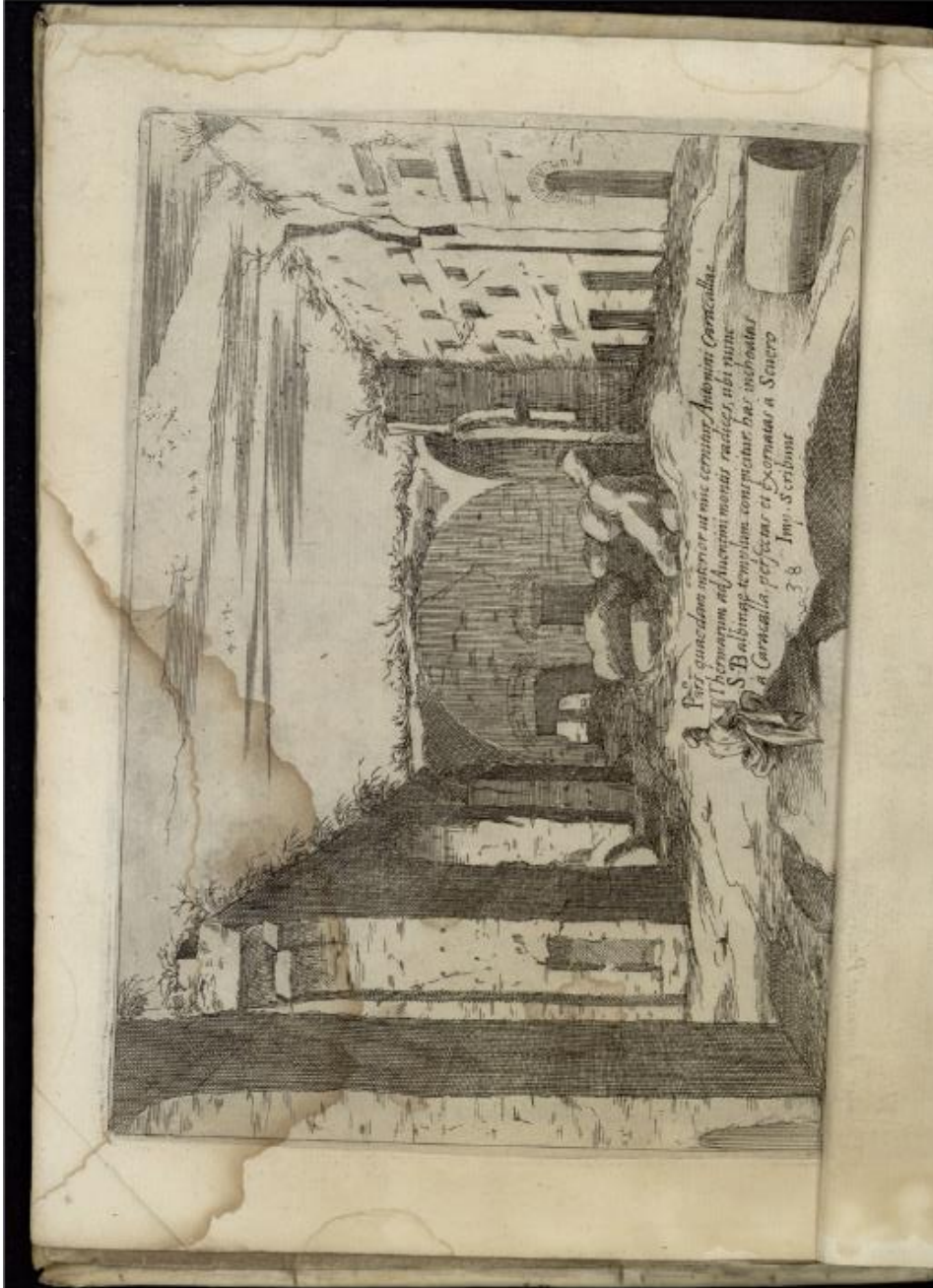
Pl. 18 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur),
Partie du Forum romain tournée vers le Capitole, 1569
 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Pl. 18

- Titre :** *Partie du Forum romain tournée vers le Capitole*
- Lieu de conservation :** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Type d'objet :** Estampe n° 21 de l'ouvrage de 50 planches dont le dédicataire fut Cosme Ier de Médicis : *Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae Summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisis repraesentatae M D LXIX KAL MAI* (« À Cosme de Médicis Duc Florentin et Siennois, Vestiges encore debout des édifices célèbres de la Ville de Rome, décrits avec la plus grande exactitude au stylet de fer par Giovanni Antonio Dosio, comme on les voit de nos jours et reproduits sur plaques de cuivre gravées par Io Baptista Cavalieri 1569, Calendes de mai »).
- Matériaux/Technique :** Gravure et eau-forte
- Dimensions :** 17,9 × 24 cm
- Auteurs :** Giovanni Antonio Dosio (inventeur)
Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur)
- Précisions auteur :** Dosio : San Gimignano 1533-Caserta 1611
De' Cavalieri : Villa Lagarina (Trente) c. 1525-Rome 1601.
- Date de création :** 1569
- Inscription :** En bas à droite : *21 / Fori Romani, quae respicit Capitolium, ad cuius radices templi concordiae cernuntur ruinae, et porticus* (« Partie du Forum Romain, tournée vers le Capitole, au pied duquel on peut voir les ruines et la colonnade du temple de la Concorde »). Sur l'architrave du temple aux chapiteaux ioniques : *SENATUS POPULUS QUE ROMANUS / INCENDIO CONSUM[P]TUM RESTITUIT* (« Le Sénat et le Peuple de Rome l'ont restauré après sa destruction par le feu »). Sur l'architrave du temple aux chapiteaux corinthiens : *[r]estitver[vnt]* (« restaurèrent »). L'inscription complète : *IMPP . CAESS. SEVERVS . ET. ANTONINVS / PII . FELIC . AVGG . RESTITVER* (« Les empereurs César Sévère et Antonin, pieux et bienheureux Augustes, ont restauré [ce temple] »).
- Description :** Le centre de l'estampe est occupé par les vestiges imposants du temple de Saturne, huit colonnes lisses aux chapiteaux ioniques soutenant l'entablement assez bien conservé, et le fronton en meilleur état qu'il ne l'est de nos jours. Séparé de ce temple par la Via Sacra, passage très encombré de sédiments et profondément raviné, montant vers le Capitole, se dressent les trois colonnes corinthiennes et l'angle d'entablement, vestiges du temple du divin Vespasien. Au pied du haut podium du temple de Saturne, face à la montée au Capitole, un artiste est assis sur un des madriers de forte section et de bonne longueur, entreposés là. Un homme debout derrière lui observe la progression du travail de l'homme de l'art.

Antiques représentés : Bien que l'inscription au bas de l'estampe indique le temple de la Concorde, il s'agit du temple de Saturne, à gauche. Les trois colonnes à droite appartiennent au temple de Vespasien.

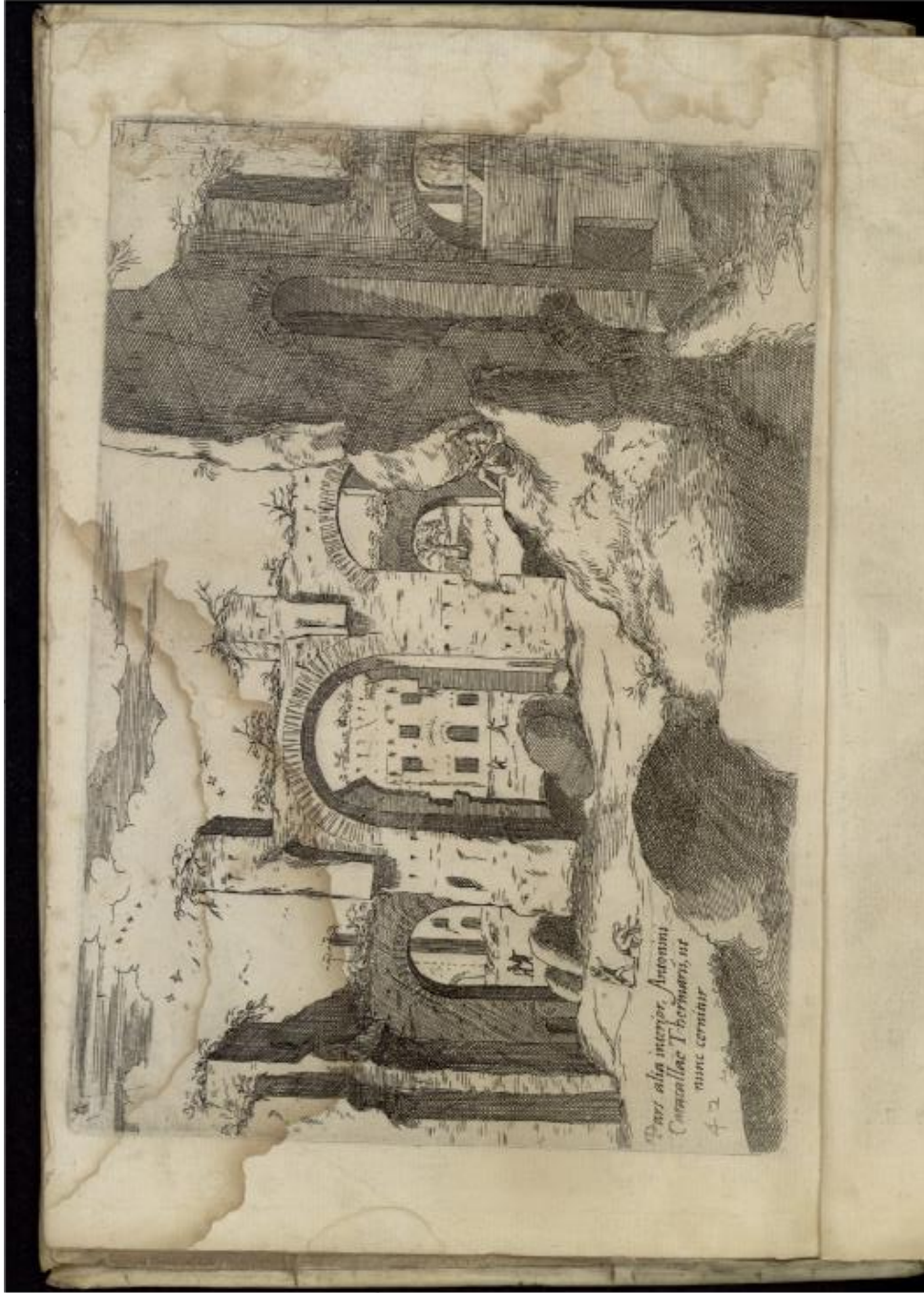
Source iconographique : <https://gdz.sub.uni-goettingen.de>



Pl. 19 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur),
Thermes de Caracalla, partie intérieure, 1569
 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Pl. 19

- Titre :** *Thermes de Caracalla, partie intérieure*
- Lieu de conservation :** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Type d'objet :** Estampe n° 38 de l'ouvrage de 50 planches dont le dédicataire fut Cosme Ier de Médicis : *Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae Summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisus repraesentatae M D LXIX KAL MAI* (« À Cosme de Médicis Duc Florentin et Siennois, Vestiges encore debout des édifices célèbres de la Ville de Rome, décrits avec la plus grande exactitude au stylet de fer par Giovanni Antonio Dosio, comme on les voit de nos jours et reproduits sur plaques de cuivre gravées par Io Baptista Cavalieri 1569, Calendes de mai »).
- Matériaux/Technique :** Gravure et eau-forte
- Dimensions :** 17,9 × 24 cm
- Auteurs :** Giovanni Antonio Dosio (inventeur)
Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur)
- Précisions auteur :** Dosio : San Gimignano 1533-Caserta 1611
De' Cavalieri : Villa Lagarina (Trente) c. 1525-Rome 1601.
- Date de création :** 1569
- Inscription :** En bas à droite : *Pars quaedam interior ut nu[n]c cernitur Antonini Caracallae / Thermarum ad Aventini montis radices, ubi nunc / S. Balbinae templum conspicitur. Has inchoatas à Caracalla, perfectas et exornatas à Severo / Imp. Scribunt / 38* (« Une des parties intérieures des Thermes d'Antonin Caracalla, telle qu'on la voit de nos jours, au pied de l'Aventin, là où se trouve aujourd'hui le temple de Sainte-Balbine. Il est écrit que ces thermes furent commencés par Caracalla, achevés et ornés par l'empereur Sévère / 38 »).
- Description :** Au premier plan de l'estampe, tournant le dos au spectateur, un artiste dessine les vestiges d'un espace clos de grandes dimensions, espace faisant partie, comme indiqué par la légende, des thermes de Caracalla (empereur de 211 à 217). Un grand amoncellement de sédiments et de débris architectoniques, dont un tambour de colonne, occupe le sol de ce lieu délimité par des murs d'une belle épaisseur : un mur plat à droite de l'artiste, et de grandes arcades à gauche. Colonisé par des plantes rudérales, le sommet de ces murs présente une planéité identique, tellement remarquable qu'il est permis de supposer que ce lieu n'était pas couvert ; il serait donc possible qu'il s'agisse là d'une des deux palestres de ce complexe thermal.
- Antiques représentés :** Une partie du corps central des thermes de Caracalla.
- Source iconographique :** <https://gdz.sub.uni-goettingen.de>



Pl. 20 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur),
Thermes de Caracalla, autre partie intérieure, 1569
 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Pl. 20

- Titre :** *Thermes de Caracalla, autre partie intérieure.*
- Lieu de conservation :** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Type d'objet :** Estampe n° 42 de l'ouvrage de 50 planches dont le dédicataire fut Cosme Ier de Médicis : *Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae Summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisus repraesentatae M D LXIX KAL MAI* (« À Cosme de Médicis Duc Florentin et Siennois, Vestiges encore debout des édifices célèbres de la Ville de Rome, décrits avec la plus grande exactitude au stylet de fer par Giovanni Antonio Dosio, comme on les voit de nos jours et reproduits sur plaques de cuivre gravées par Io Baptista Cavalieri 1569, Calendes de mai »).
- Matériaux/Technique :** Gravure et eau-forte
- Dimensions :** 17,9 × 24 cm
- Auteurs :** Giovanni Antonio Dosio (inventeur)
Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur)
- Précisions auteur :** Dosio : San Gimignano 1533-Caserta 1611
De' Cavalieri : Villa Lagarina (Trente) c. 1525-Rome 1601.
- Date de création :** 1569
- Inscription :** En bas à gauche : *Pars alia interior, Antonini / Caracallae Thermaru[m], ut / nunc cernitur / 42* (« Autre partie intérieure des Thermes de Caracalla, telle qu'on la voit de nos jours »).
- Description :** Installé un peu en hauteur dans une anfractuosité d'un mur épais ruiné, situé   l'intérieur du corps central des thermes de Caracalla, un artiste dessine les grandes arcades encore intactes qui se dressent devant lui. Posée sur ses genoux, sa feuille de dessin ne porte, en cet instant, que la date bien visible : 1569.
- Antiques représentés :** Une partie du corps central des thermes de Caracalla.
- Source iconographique :** <https://gdz.sub.uni-goettingen.de>



Pl. 21 : Giovanni Antonio Dosio (inventeur), Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur),
Thermes de Dioclétien, 1569
(Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Pl. 21

- Titre :** *Thermes de Dioclétien*
- Lieu de conservation :** Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- Type d'objet :** Estampe n° 45 de l'ouvrage de 50 planches dont le dédicataire fut Cosme Ier de Médicis : *Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae Summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis aeneis tabulis incisus repraesentatae M D LXIX KAL MAI* (« À Cosme de Médicis Duc Florentin et Siennois, Vestiges encore debout des édifices célèbres de la Ville de Rome, décrits avec la plus grande exactitude au stylet de fer par Giovanni Antonio Dosio, comme on les voit de nos jours et reproduits sur plaques de cuivre gravées par Io Baptista Cavalieri 1569, Calendes de mai »).
- Matériaux/Technique :** Gravure et eau-forte
- Dimensions :** 17,9 × 24 cm
- Auteurs :** Giovanni Antonio Dosio (inventeur)
Giovanni Battista de' Cavalieri (graveur)
- Précisions auteur :** Dosio : San Gimignano 1533-Caserta 1611
De' Cavalieri : Villa Lagarina (Trente) c. 1525-Rome 1601.
- Date de création :** 1569
- Inscription :** En bas à gauche : *45 / Pars alia earundem Diocletiani Thermarum quae oriente[m] / respicit, sub nomine S Mariae de Angelis, Pio quarto / Pont. Max. instaurata* (« Autre partie de ces mêmes Thermes de Dioclétien qui regarde l'orient, restaurée par le Souverain Pontife Pie IV sous le nom de Sainte-Marie-des-Anges).
- Description :** Au premier plan de l'estampe, en bas au centre, vu de trois-quarts dos, un artiste dessine les vestiges d'un espace clos au moins sur trois côtés. Comme indiqué dans la légende, ce lieu, dont le sol est encombré de sédiments sur une bonne hauteur, appartient au corps central des thermes de Dioclétien (empereur de 284 à 305), plus précisément, l'extérieur de la partie restaurée en église par Michel Ange, à la demande du pape Pie IV. L'artiste s'est assis face aux trois ouvertures en plein ceintre ménagées dans le mur du côté oriental. La baie centrale, plus large et plus haute que les baies latérales, ouvre sur une enfilade de salles où, malgré la pénombre, deux ouvertures éloignées l'une de l'autre, se discernent dans l'axe central. Dans la première salle, dont les voûtes d'arêtes sont bien visibles, le linteau du chambranle de la porte d'accès à la salle suivante, est en forme de fronton triangulaire mouluré ; dans l'encadrement de cette porte, la lumière dessine une ouverture rectangulaire surmonté d'une fenêtre en demi-cercle. La configuration de ces lieux correspond à l'axe central sud-ouest, nord-est, du complexe thermal, restauré pour devenir Sainte-Marie-

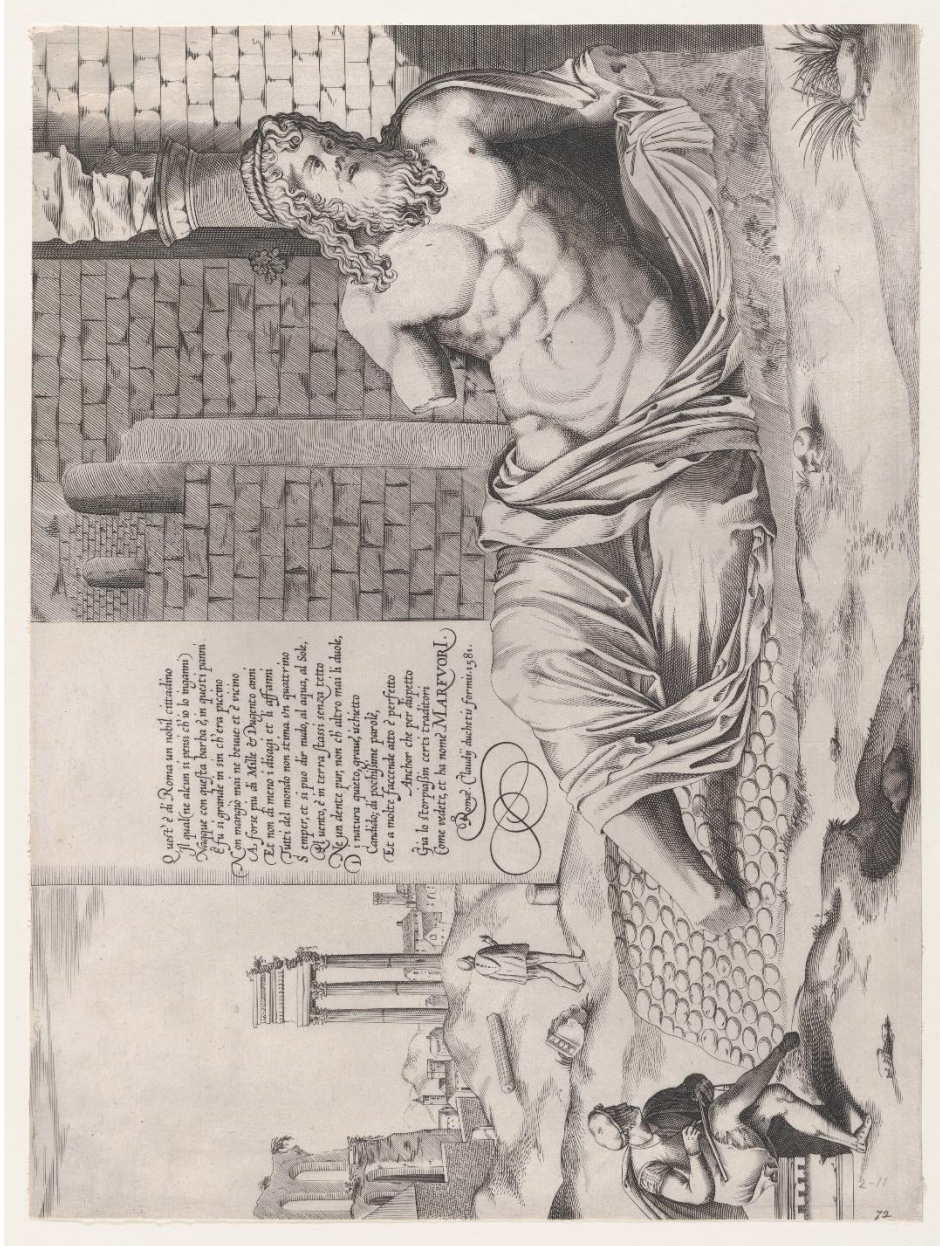
des-Anges : l'artiste se trouvait alors dans le *caldarium*, aujourd'hui détruit. La grande baie ouvrait sur le *tepidarium* dont la porte moulurée permettait d'accéder à la salle basilicale, au fond de laquelle l'ouverture visible en contre-jour donnait sur la *natatio*.

Antiques représentés : Une partie du corps central des thermes de Dioclétien, vue de l'extérieur.

Bibliographie : PLATNER 1929, p.527-530 ; GLOTON 1962, p. 733-740.

Remarque : L'ouvrage auquel appartient cette estampe est daté de 1569. La restauration dont il est question ici et qui dura de 1562 à 1568 était donc achevée ; or cet accès à la basilique Sainte-Marie-des-Anges paraît abandonné. Cela est probablement dû au fait que Michel-Ange avait prévu l'entrée du côté sud-est (actuelle Piazza dei Cinquecento). C'est Vanvitelli (1700-1773) qui ouvrit l'entrée donnant sur la Piazza della Repubblica.

Source iconographique : <https://gdz.sub.uni-goettingen.de>



Pl. 22 : Nicolas Béatrizet (ou Nicolaus Beatrizet ou Nicolo Beatricetto),
Marforio : statue antique d'un dieu fluvial à Rome, entre 1540 et 1565
 (Paris, école Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

PI 22

- Titre :** *Marforio : statue antique d'un dieu fluvial à Rome.*
- Lieu de conservation :** Paris, école Nationale Supérieure des Beaux-Arts
- Numéro d'inventaire :** Est 2513
- Date d'acquisition :** 1891
- Provenance :** Don de Mme Veuve Joseph Lesoufaché
- Type d'objet :** Estampe
- Matériaux/Technique :** Burin
- Dimensions :** 30,3 x 42,5 cm.
- Auteur :** Nicolas Béatrizet (ou Nicolaus Beatrizet ou Nicolo Beatricetto)
- Précisions auteur :** Thionville, vers 1507/1515 – Rome, après 1577
- Inscription :** *Au centre : Quest' é di Roma un nobil cittadino / Il qual (ne alcun si pensi ch' io lo inganni) / Naqqe con questa barba é, in questi panni / E su si grande in sin ch'era piccino / Non mangiò mai ne beuue : et é vicino / A forse piu di Mille & Dugento anni / Et non di meno i disagi et li affanni / Tutti del mondo non stima un quattrino / Semper, et si puo dir nudo, al aqua, al Sole, / Al uento, é in terra stassi senza tetto / Ne un dente pur, non ch' altro mai li duole, / Di natura quieto, graué, ischietto / Candido ; di pochissime parolé, / Et a molte faccende atto é perfetto / Anchor che per dispetto / Gia lo storpiassin certi traditori / Come vedete, et ha nomé MARFVORI. / Romae. Claudij duchetis formis. 1581. (« Celui-ci est de Rome un noble citoyen / Lequel (que personne ne pense que je le trompe) / Est né avec cette barbe et dans cette tenue / Et il fut déjà grand alors qu'il était tout jeune, / Il n'a jamais mangé ni bu et il est proche / probablement de plus de Mille et Deux cents ans / Et nonobstant les tracas et les chagrins / De tout le monde il se soucie comme d'une guigne / Toujours, et pour ainsi dire nu, à la pluie et au Soleil, / au vent, et étendu au sol sans toit / Pourtant ni une dent, ni rien d'autre ne lui a un jour fait mal, / De nature paisible, grave, franche / Candide, de très peu de paroles / Et parfait dans l'exécution de bien des tâches / Encore que par dépit / certains traîtres l'ont mutilé / Comme vous voyez, et il a nom MARFUORI. / à Rome. Claude Duchet éditeur. 1581. »).*
- Date de création :** Entre 1540 et 1565
- Description :** Au premier plan en bas à gauche, un homme jeune est assis, jambes croisées, sur un fragment orné d'une frise d'oves, dans sa partie supérieure. Il dessine un dieu-fleuve colossal auquel il manque le pied droit, les deux avant-bras et le bout du nez. Cette statue est placée devant un mur en moyen appareil, qui porte deux ouvertures cintrées de taille inégale, un pilastre et une colonne.

Une échappée à gauche du dessin permet de voir une partie du Forum de Rome où un personnage, bien vêtu comme l'est le dessinateur, se promène à proximité d'édifices antiques ruinés.

Antiques représentés : La statue de Marforio ; les trois colonnes corinthiennes du temple des Dioscures.

Source iconographique : <http://ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-14947&qid=s...>

Remarque : La gravure fut d'abord éditée par Antonio Salamanca avant d'être reprise en 1550 par Antoine Lafréry puis par Claude Duchet, neveu et héritier de Lafréry, en 1581.



Pl. 23 : Nicolas Béatrizet, *Marforio : statue antique d'un dieu fluvial à Rome*, 1550 (Rome, The British School at Rome).

Pl. 23

- Titre :** *Marforio : statue antique d'un dieu fluvial à Rome.*
- Lieu de conservation :** Rome, The British School at Rome
- Numéro d'inventaire :** ta[pri]-mis10-068
- Date d'acquisition :** Non indiquée
- Provenance :** Fait partie de la collection Thomas Ashby.
- Type d'objet :** Estampe
- Matériaux/Technique :** Gravure
- Dimensions :** 38 x 43,5 cm.
- Auteur :** Nicolas Béatrizet (ou Nicolaus Beatrizet ou Nicolo Beatricetto)
- Précisions auteur :** Thionville, vers 1507/1515-Rome, après 1577
- Inscription :** Au centre : le même *sonetto caudato* que sur l'estampe précédente (n° 22) sans la signature de Claude Duchet. Les quatre bases votives sous la statue sont précédées de l'inscription suivante :
Quattuor has / statuarum bases cum / suis inscriptionibus / anno oo.d. xlvii / una cum aliis nonnullis / as arcum Sept. Sevepi [sic] / non procul ab hac / Marforii statua / erutas non absurde hic subiungi / posse putavimus.
Ant. Lafreri sequanus / excudebat Romae / oo.d.l.
 (« Ces quatre bases de statues avec leurs inscriptions, mises au jour ensemble avec quelques autres en 1547, près de l'arc de Septime Sévère, non loin de cette statue de Marforio, nous avons pensé qu'il n'était pas inapproprié de les publier placées au-dessous de la statue. Antonio Lafreri Séquanais a imprimé, Rome 1550 »).
- Date de création :** 1550
- Description :** Cette estampe comporte peu de variations par rapport à la précédente ; Antoine Lafréry a ajouté, au-dessous de la statue du dieu-fleuve, quatre plaques votives et sur la gauche, une inscription expliquant les raisons de cet ajout.
- Antiques représentés :** Marforio, les trois colonnes corinthiennes du temple des Dioscures.
- Bibliographie :** BOBER 1986, p. 99-101 ; HASKELL 1988, p. 279-280, n° 132 ; PARIS 2000, p. 378-379, n° 184.
- Source iconographique :** <http://digitalcollections.bsrome.it/details.aspx?ID=82&ST=SS>

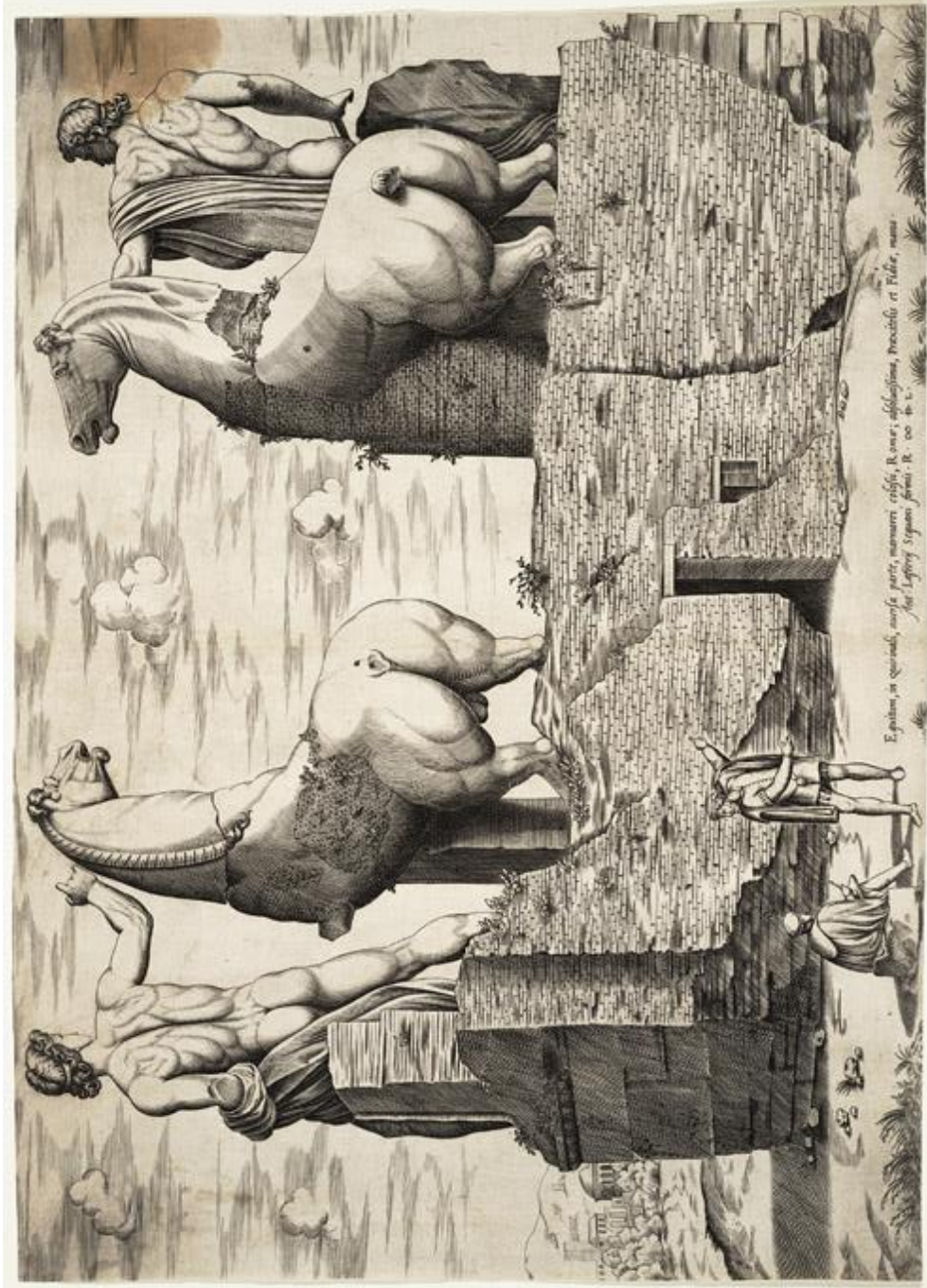


Pl. 24 : Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur), Andrea della Vaccheria et Michelangelo della Vaccheria (éditeurs), *Jupiter panarius vulgo Marphorius in foro Boario* (« Jupiter boulanger appelé Marforio en langue vernaculaire »), 1584.

(Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago, *Speculum Romanae Magnificentiae*).

Pl. 24

- Titre :** *Jupiter boulanger appelé Marforio en langue vernaculaire*
- Lieu de conservation :** Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago
- Numéro d'inventaire :** C900
- Date d'acquisition :** Dans les années 1890 ; les transactions durèrent de 1891 à 1898.
- Provenance :** Achat du fond de la librairie S. Calvary & Co. à Berlin.
- Type d'objet :** Estampe
- Matériaux/Technique :** Gravure
- Dimensions :** 13,5 x 22,5 cm.
- Auteur :** Giovanni Battista de'Cavalieri (graveur)
Andrea della Vaccheria et Michelangelo della Vaccheria (éditeurs)
- Précisions auteur :** Giovanni Battista de'Cavalieri : Val Lagherina (vallée de l'Adige au sud de Trente) 1525 - Rome 1597
- Inscription :** En bas : *Jupiter panarius vulgo Marphorius in foro Boario.*
- Date de création :** Daté de 1584 mais édité vers 1614
- Description :** Copie fidèle des précédentes mais inversée. Les galets bien rangés sont devenus plus clairsemés et moins réguliers, pour évoquer de petits pains expliquant l'adjectif *panarius*. *Le sonetto caudato*, les bases votives et le promeneur ont été supprimés.
- Antiques représentés :** Le dieu-fleuve Marforio, les trois colonnes du temple des Dioscures.
- Source iconographique :** <http://speculum.lib.uchicago.edu/search.php?search>



Pl. 25 : Publié par Antoine Lafréry, *Vue postérieure des chevaux colossaux de marbre du Quirinal, 1550* (Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago).

Pl. 25

- Titre :** *Vue postérieure des chevaux colossaux de marbre du Quirinal.*
- Lieu de conservation :** Chicago, Bibliothèque de l'Université de Chicago
- Numéro d'inventaire :** A92
- Date d'acquisition :** Dans les années 1890 ; les transactions durèrent de 1891 à 1898
- Provenance :** Achat du fond de la librairie S. Calvary & Co. à Berlin
- Type d'objet :** Estampe
- Matériaux/Technique :** Gravure
- Dimensions :** 33,4 x 48,5 cm.
- Auteur :** Publié par Antoine Lafréry (dit aussi Antonio Lafreri)
- Précisions auteur :** Orgelet (Jura) vers 1512 - Rome 1577
- Inscription :** *Equitum, in Quirinali, aversa parte, marmorei colossi, Romae ; absolutissima, Praxitelis et Fidia, manu. Ant. Lafrerij Sequani formis DL*
- Date de publication :** 1550
- Description :** Vue postérieure de deux puissants chevaux colossaux cabrés, chacun retenu fermement par un homme jeune, musclé, en nudité héroïque, manteau sur le bras gauche, représenté de dos debout près de sa monture. Les chevaux ont subi des mutilations, mais c'est celui de droite qui paraît le plus endommagé : un étai de brique soutient sa partie frontale dépourvue de jambes. Les deux groupes sont exécutés en miroir. Au pied du podium de briques soigneusement appareillées, dans lequel s'ouvre un passage étroit, un artiste assis sur un rocher dessine ; un personnage debout devant lui, montre du doigt les sculptures.
- Antiques représentés :** Les Dioscures du Quirinal.
- Source iconographique :** [http://speculum.lib.uchicago.edu/search.php?search\[0\]=dioscuri](http://speculum.lib.uchicago.edu/search.php?search[0]=dioscuri)
- Remarque :** Les chevaux de marbre du Quirinal étaient alors considérés comme des représentations d'Alexandre et Bucéphale.



Pl 26 : Giovanni Battista Pittoni, *Les Chevaux de marbre du mont Quirinal, planche XXXVI, Discorsi sopra l'Antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi, Architetto Vincentino, con XL tavole in rame, 1582*
(Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute).

Pl. 26

- Titre :** *Les Chevaux de marbre du mont Quirinal.*
- Lieu de conservation :** Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute
- Type d'objet :** Estampe illustrant un ouvrage imprimé
- Matériaux/Technique :** Eau-forte
- Dimensions :** In-folio 30 cm
- Auteur :** Giovanni Battista Pittoni
- Précisions auteur :** Vicence vers 1520 - ? vers 1583
- Inscription :**
 En haut au centre : *Haec ostendit eqvos marmo/reos in monte quirinali.*
 Sur le piédestal sous le groupe de gauche : *opvs vidio* et sous le groupe de droite *opvs pracitelis*
 En bas à droite : *v.* et au-dessous *.ba.* (le *a* surmonté d'une barre)
 Dans les ruines, les lettres *a, b, e.*
 En haut dans le coin droit, le nombre *36*
- Date de création :** 1581
- Description :** Un groupe monumental composé de deux chevaux cabrés tenus fermement par deux hommes jeunes, en nudité héroïque, se dresse sur un socle en grand appareil très régulier terminé par une frise. Sur la façade principale, percée d'une porte excentrée, on peut lire deux inscriptions attribuant les œuvres à Phidias et à Praxitèle. Le premier plan est en grande partie occupé par un amas de fragments de grande taille, envahi d'herbe et de buissons. À gauche de cet amas, deux personnages, dont un dessinateur, lèvent la tête vers les statues. Sur le côté droit du piédestal se dressent d'autres vestiges antiques dominés par une colonne corinthienne.
- Antiques représentés :** Le Colisée, la colonne Antonine (la colonne de Marc-Aurèle).
- Source iconographique :** <http://www.archive.org/details/discorsisopralan00scam>
- Remarque :** Cette estampe (tavola XXXVI) est une des planches illustrant l'ouvrage de Vincenzo Scamozzi (1552 -1616), *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, publié à Venise en 1582 (pour l'exemplaire du Getty Research Institute). Page 36 de cet ouvrage on peut lire : *In questa Tavola si mostra i cavalli di / marmo sopra il monte Quirinale. / Tavola XXXVI / Al tempo di Nerone Imperatore venne in Roma Thiridate / Re d'Armenia, & fu molto honorato, & volendo farsi grato, / & amico del popolo Romano, ò più tosto in ricompasa de' tan- / ti doni havuti dall' Imperatore, le fece dono di duoi cavalli di / marmo, di bellissima scoltura, i quali furono posti nella settima / regione detta via Lata, pur nel colle Quirinale, & hoggi da questi / è detto monte Cavallo. Si veggono ancora assai interi non mol- / to lungi dalle Therme di*

Costantino, sopra il suo basamento, / per iscrizioni, che vi sono, Fidia, & Prasitele furono i maestri, / che li fecero, in quelle parti huomini famosissimi nell' arte loro. / Il duoi giovani con le corazze, che sono à canto, e tengono / con prontezza i freni di questi cavalli, vogliono, che fussero ri- / tratti del giovinetto Alessandro Magno, fatti in memoria sua. / Tutta l'opera è bellissima, & assai maggior del vivo. Quivi à canto sono alcune vestigie antiche, assai verisimili alle contrasegna- / te, & per una strada, che passava per questo colle, v'erano edifi- / cii della sesta, & della settima regione (« Sur cette planche on voit les chevaux de marbre sur le mont Quirinal. Planche XXXVI. Au temps de l'Empereur Néron vint à Rome Thiridate Roi d'Arménie, il fut très honoré, et voulant se montrer reconnaissant et ami du peuple Romain, ou en retour de tant de présents reçus de l'Empereur, il lui fit cadeau de deux cavaliers de marbre de très belle facture, lesquels furent placés dans la septième région dite via Lata, sur la colline du Quirinal, laquelle de nos jours, est appelée mont du Cheval. Ils se voient encore assez bien conservés non loin des Thermes de Constantin ; sur leur socle, des inscriptions indiquent, que ce sont Fidia & Prasitele qui furent les maîtres qui les ont sculptés, dans ce domaine, hommes très célèbres dans leur art. Les deux jeunes gens avec les cuirasses qui sont à côté, et tiennent avec dextérité les freins de ces chevaux, on dit qu'ils furent des portraits du tout jeune Alexandre le Grand, exécutés en sa mémoire. L'œuvre entière est très belle, et bien supérieure au vif. Là, tout près, se trouvent des vestiges antiques, bien similaires à ceux qui sont montrés, et sur une rue qui passait par cette colline, se trouvaient des édifices des sixième et septième régions »).

Les lettres *b, a* (surmonté d'une barre), *v* constituent la signature : Batista, Vicentino.

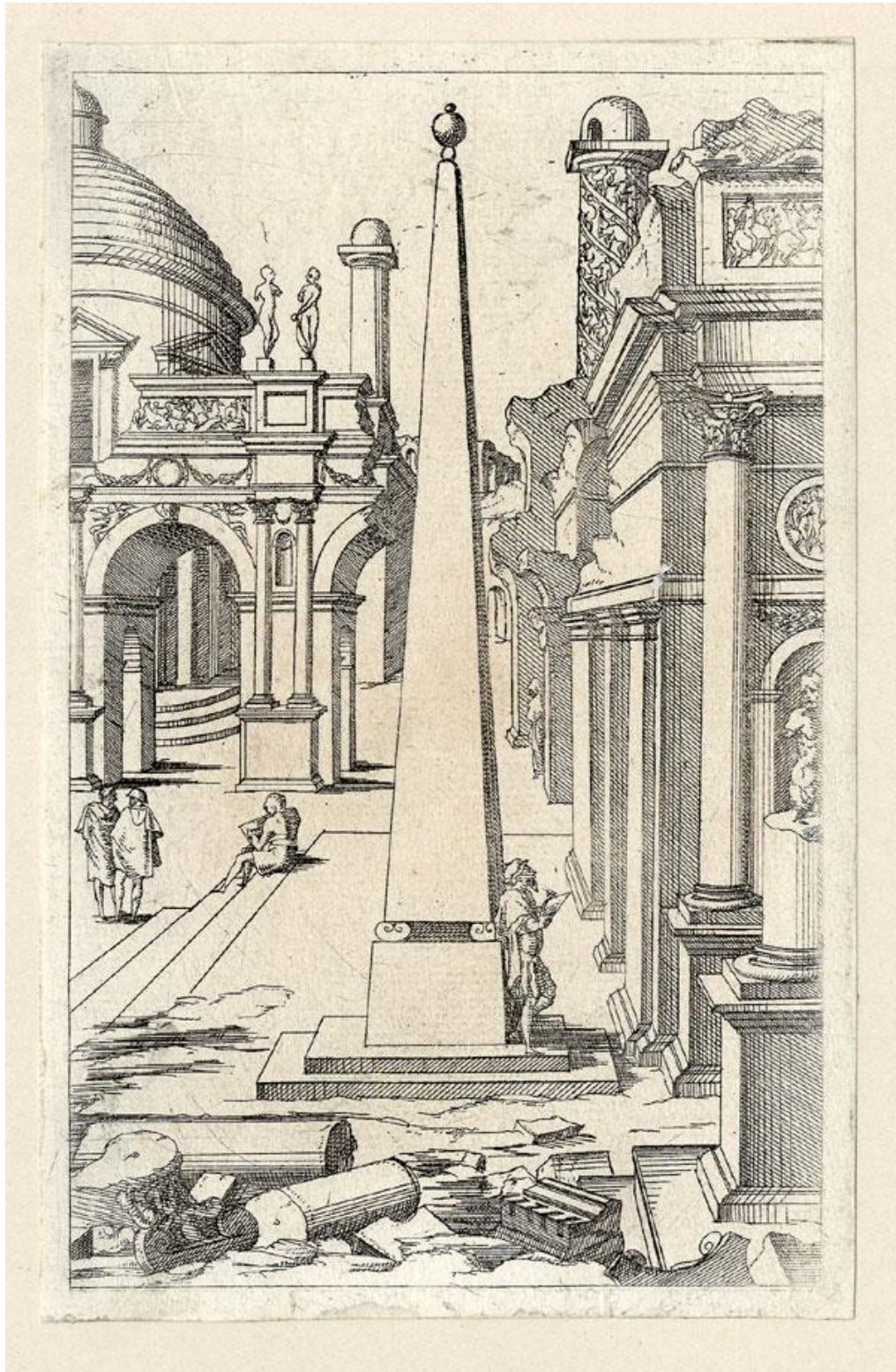
Les lettres *A, D, E* reçoivent une légende à la fin de ce commentaire de Vincenzo Scamozzi, mais c'est la lettre *B* (et non *D*) qui figure sur l'estampe.

A. Basamento con i cavalli di marmo (« Socle avec les chevaux de marbre »)

D. Ruine d'edifici antichi (« Ruines d'édifices antiques »).

E. Colonna d'Antonino ; la quale molto discosta è nel piano della Città (« Colonne d'Antonin, qui est très éloignée dans le plan de la Cité »).

Di questo vedi Apollodoro, Cornelio, Marcellino, Plinio, Publio Vittore, Sesto Ruffo, & altri (« À ce sujet voir Apollodore, Cornelius, Marcellin, Pline, Publius Victor, Rufius Festus, et autres »)



Pl. 27 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structuræ veteris* (troisième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).

Pl. 27

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (troisième planche).
- Lieu de conservation :** Salzbourg, Universitätsbibliothek.
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzbourg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées. Nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre.
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteurs :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteur :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Le centre de l'estampe est occupé par un espace dégagé, dans lequel se dresse, miraculeusement intact, un obélisque anépigraphe élevé sur quatre astragales en forme de peltes, placés sur une base cubique non ornée, posée sur deux gradins. Adossé à l'obélisque, vu de profil, un artiste barbu portant trousses à crevés, cape sur l'épaule et coiffé d'une toque à petits bords, dessine la statue dépourvue de bras d'un homme barbu en nudité héroïque. Cette statue est placée dans une niche d'un édifice à l'architecture inspirée de l'antique, avec pilastres, colonne corinthienne, entablement et frise. Au pied de l'embranchement qui mène à l'obélisque, deux hommes debout, enveloppés dans leur cape, observent un personnage assis qui pourrait bien être un second artiste, sans la prestance du précédent puisqu'il est nu-tête, et ne porte qu'un vêtement rudimentaire ceinturé à la taille. Il semble occupé à dessiner le bâtiment en rotonde couvert d'un dôme, qui s'élève sur la gauche de la place. Cette rotonde est précédée de deux baies, vestiges inspirés des éléments architectoniques d'un arc de triomphe en partie ruiné : colonnes, piédestaux, portions d'entablement, deux victoires en relief dans les écoinçons de la baie encore intacte, un bas-relief ornant l'attique surmonté de deux statues. De la baie ruinée ne subsistent guère que les arrachements de voûte. Des deux colonnes qui se dressent à l'arrière-plan, une seule est une colonne corinthienne sur laquelle s'enroule de gauche à droite une frise historiée. Les animaux visibles sur les dernières spires évoquent le bétail des Daces sur le chemin de l'exil, épisode représenté à l'extrémité supérieure de la frise de la colonne Trajane.

Au premier plan de l'estampe gisent, au milieu de sédiments, des débris architectoniques : fûts de colonnes, chapiteaux, fragment d'entablement, pierres taillées. Alors que quasiment tous les édifices représentés ont subi des dégâts parfois importants, aucune trace de ces dégradations n'est visible à terre, comme si un balayage méticuleux venait d'être effectué dans ce lieu qui paraît déserté. Autre singularité, il n'y a nulle trace de végétation, pas le moindre brin d'herbe, aucune plante rudérale.

Antique représenté : Une colonne cochlide, un obélisque anépigraphé semblable à celui du Vatican, terminé lui aussi par une sphère métallique, une rotonde avec dôme inspirée du Panthéon.

Source iconographique : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II003.jpg>

Remarque : Cette planche est la troisième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau, qui s'adresse au lecteur dans la première planche (texte gravé sur une table entourée d'un cadre à corniche et soubassement) : *Jacobus Androuetius Ducerceau Lectoribus S. / Cum nactus essem duodecim fragmenta structurae veteris commendata monumentis a Leonardo Theodorico homine partis perspectivae peritissimo, qui nuper obiit Antverpiae, mihi visus sum operae precium facturum, si ea in lucem emitterem, tum propter meum artis illustrandae studium, tum quod ejusmodi viderentur esse, ut omnibus studiosis antiquitatis non mediocrem utilitatem cum voluptate conjunctam afferre possent. Quando vero non est meum inventum, nolui quicquam addere aut detrahere authoris descriptioni, ne hominem debita laude meritaque fraurem, neve alienam viderer industiam vendicare velle. Quare si quem fructum hinc vos percepisse sentietis, ipsi Leonardo acceptum ferte. Solum a vobis postulo, ut boni consulatis meam diligentiam in iis edendis, quae usui vobis esse possunt. Valete. Aureliae, 1550* (« Jacques Androuet Ducerceau à ses lecteurs. Ayant pris connaissance des douze fragments d'architecture ancienne valorisant les monuments, par Léonard Thiry, homme très expert dans l'art de la perspective, mort récemment à Anvers, il m'a paru digne d'intérêt, si je les publiais, en raison de mes connaissances d'ornemaniste, et parce que de cette façon ils seraient vus, qu'ils pourraient apporter à tous les amateurs de l'antiquité, un profit qui n'est pas mince, associé à la délectation. Puisqu'en vérité il ne s'agit pas de ma création, j'ai voulu ne rien ajouter ou retrancher aux descriptions de l'auteur, ni le priver frauduleusement des éloges et mérites qui lui sont dus, ni paraître revendiquer la création d'autrui. C'est pourquoi si vous estimez en avoir tiré avantage, portez-le au crédit de Léonard lui-même. Je vous demande une seule chose, que vous fassiez bon accueil au soin scrupuleux que j'ai pris pour les faire connaître, afin qu'ils puissent vous être profitables. Adieu. Orléans, 1550 »).

Remarques : Une autre édition date de 1565. Virgil Solis (Nuremberg 1514-Nuremberg 1562) en a gravé, en contrepartie, une série publiée à Nuremberg entre 1550 et 1562.



Pl. 28 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur-éditeur),
Duodecim fragmenta structuræ veteris, 1550, quatrième planche
(Salzbourg, Universitätsbibliothek Salzburg)

Pl. 28

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (quatrième planche).
- Lieu de conservation :** Salzbourg, Universitätsbibliothek
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzbourg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées. Nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre.
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteurs :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteurs :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Cette estampe est caractérisée par un euripe qui coule entre un portique concave, dont les piliers puissants ne soutiennent plus désormais qu'une partie supérieure ruinée, et, sur l'autre berge, un bâtiment de quelque importance à la sobriété recherchée, mais dont la partie supérieure est, elle aussi, ruinée. Appuyé à un des piliers du portique, au bord de l'euripe, un artiste debout dessine la statue en ronde bosse, miraculeusement épargnée, qui se dresse encore sur un pilier, relié au portique par une passerelle pourvue d'un garde-corps à balustres. Cette statue, dépourvue de bras et au contrapposto prononcé évoquant l'Apollon du Belvédère, est semblable à celle que les artistes prennent pour modèle dans la dernière estampe du recueil (Pl. 32). Deux personnages, dont l'un s'appuie sur un bâton noueux, se dirigent vers l'artiste au travail. Malgré le délabrement des parties supérieures et quelques sédiments au premier plan de l'estampe, le sol et l'euripe sont particulièrement nets, comme méticuleusement entretenus. Dans ce lieu très minéral, deux arbustes ont poussé dans les ruines des parties supérieures ; leurs branches tordues, dépourvues de feuillage, évoquent la mort.
- Antiques représentés :** Aucun édifice bien identifiable, mais des éléments architectoniques tels que consoles, chapiteaux corinthiens, corniches à oves.
- Remarque :** Cette planche est la sixième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau à Orléans, en 1550 »).
- Source iconographique :** <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II006.jpg>



Pl. 29 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur),
Duodecim fragmenta structuræ veteris (sixième planche), 1550
(Salzbourg, Universitätsbibliothek).

Pl. 29

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (sixième planche).
- Lieu de conservation :** Salzburg, Universitätsbibliothek
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzburg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées. Nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre.
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteurs :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteurs :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Dans la moitié gauche de cette estampe, de forts piliers quadrangulaires soutiennent les retombées des voûtes d'un portique dont la partie supérieure a subi de lourds dommages. Au pied du pilier qui occupe le centre de l'estampe, un artiste est au travail assis parmi les sédiments et les débris architectoniques qui jonchent le sol ; il dessine le portique concave, parallèle au précédent, dans cet ensemble qui évoque l'organisation des couloirs intérieurs du Colisée. Si les piliers de ce second portique n'ont subi aucun dégât, la voûte ample et ornée de caissons qu'ils soutenaient, est en grande partie détruite. Cette voûte en berceau semble avoir cédé sous le poids de la masse de terre, emportée par un glissement de terrain qui, au passage, a ruiné des édifices édifiés sur une éminence dominant les portiques. Le désastre n'est toutefois pas récent car des plantes rudérales ont prospéré, en bordure de l'effondrement. À l'arrière-plan se dessinent les parties supérieures intactes d'un obélisque et d'une colonne cochlide (dont la frise se déroule de droite à gauche). À part l'artiste au travail, un seul homme est visible dans ce lieu devenu hostile et abandonné ; vêtu pauvrement d'une exomis et d'un bonnet, pieds nus, il semble inspecter un élément mural du premier portique.
- Antiques représentés :** La partie supérieure d'une colonne cochlide ; le sommet d'un obélisque, les galeries intérieures du Colisée de Rome.
- Remarque :** Cette planche est la sixième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau à Orléans, en 1550 »).
- Source iconographique :** <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II006.jpg>



Pl. 30 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur),
Duodecim fragmenta structurae veteris (neuvième planche), 1550
(Salzbourg, Universitätsbibliothek).

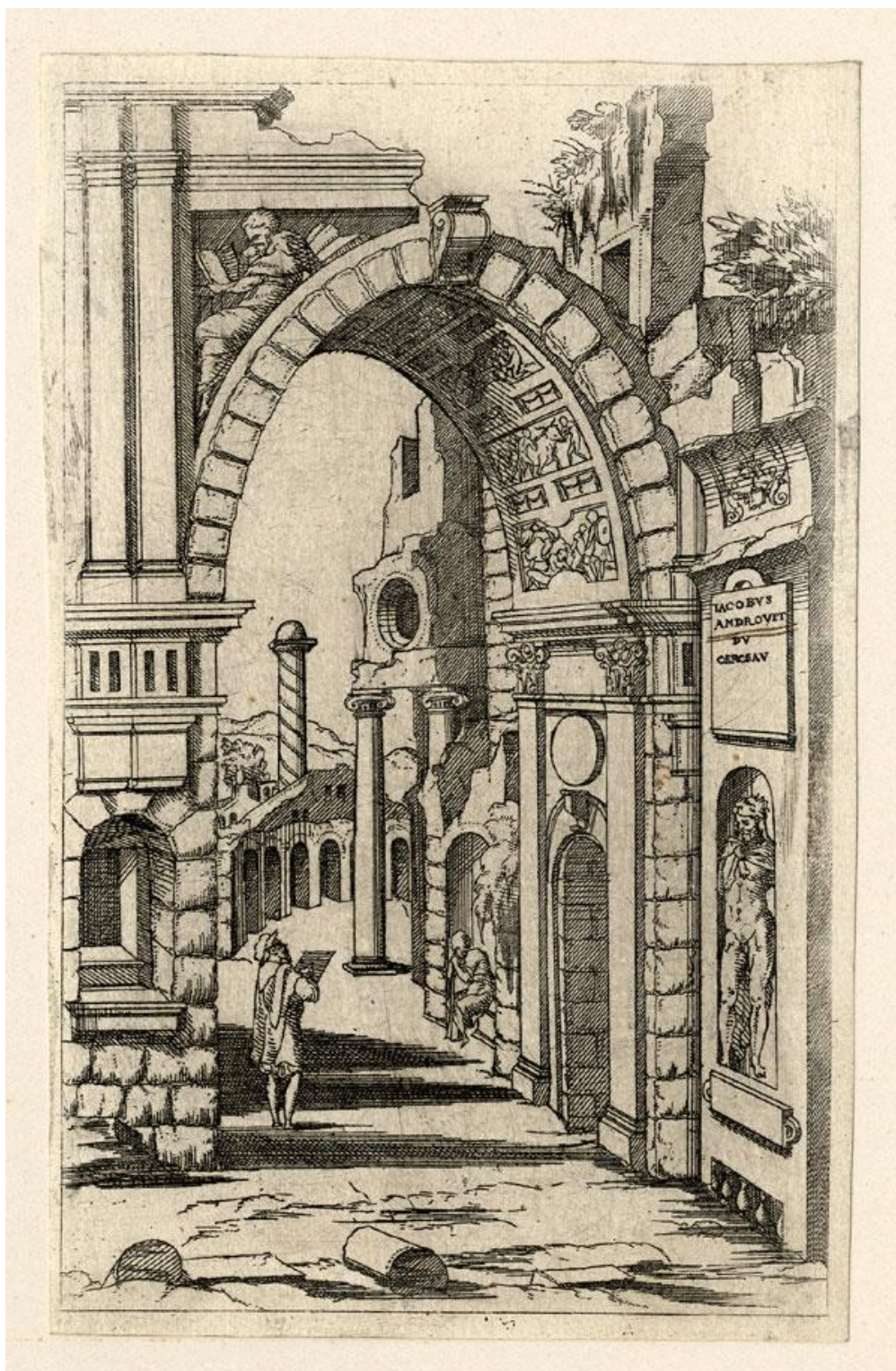
Pl. 30

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (neuvième planche)
- Lieu de conservation :** Salzbourg, Universitätsbibliothek.
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzbourg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées ; nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteur :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteur :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Parmi les débris architectoniques qui occupent le premier plan de cette estampe, un artiste, assis sur un grand fragment d'entablement, dessine la partie gauche d'un arc monumental à une baie, peut-être une porte de ville, qui enjambe une rue déserte, bordée de constructions peu élevées, barrée au loin par les arcades d'un aqueduc, au-delà duquel s'élèvent une colonne et un obélisque. Vêtu d'une cape à capuchon et coiffé d'une toque, l'homme est penché sur son dessin, la tête enfoncée dans les épaules. Debout derrière lui, un jeune garçon vêtu simplement d'une exomis, se penche au-dessus de l'épaule du maître pour observer la progression du travail. Le piédroit gauche de cet arc monumental que l'artiste prend pour modèle, porte sur un piédestal unique deux colonnes corinthiennes non engagées, dans l'entrecolonnement desquelles se remarquent, dans une niche, sous la corniche saillante, la statue d'une femme portant un vêtement long aux plis opulents ; au-dessus, dans un médaillon, un bas-relief représente une femme peu vêtue, penchée vers un putto ailé qui s'accroche à son cou. Les écoinçons de la baie de cet arc sont ornés de victoires ailées, semi allongées, au-dessus desquelles figure en bas-relief, une frise de guirlandes et de bucranes. Au-dessus de l'entablement court une frise historiée très endommagée, comme la partie droite de la porte dont il ne reste qu'une colonne dépourvue de chapiteau. Un personnage à demi visible dans une ouverture latérale de la baie, peut-être un passage complet auquel cas l'arc serait tétrapyle, observe le dessinateur.

Antiques représentés : Un obélisque, une colonne, un arc de ville inspiré des arcs de triomphe romains.

Remarque : Cette planche est la neuvième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau, à Orléans en 1550.

Source iconographique : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II009.jpg>



Pl. 31 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur), *Duodecim fragmenta structurae veteris* (onzième planche), 1550 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).

Pl. 31

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (onzième planche)
- Lieu de conservation :** Salzbourg, Universitätsbibliothek
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzbourg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées. Nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre.
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteur :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteur :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Un artiste au travail est posté debout, sous un arc monumental qui enjambe une rue déserte, bordée d'un côté d'une suite d'arcades derrière lesquelles s'élève une colonne corinthienne, autour de laquelle s'enroule une simple spirale. L'arrière-plan est occupé par un paysage montagneux, exemple rare dans cette série qui ne compte que deux notations de paysages. Dans cette rue vide, une vieille personne appuyée sur un bâton est assise sur le rebord d'une niche creusée dans le mur, non loin de l'artiste, qu'elle observe. Cet artiste est très semblable à celui qui figure dans la troisième estampe : vu de profil, la barbichette pointue en avant, même toque, cape et trousse à crevées. Le bossage rustique des claveaux de l'arc et de l'appareil de ses piédroits, est ici particulièrement mis en valeur, occurrence unique dans ces vues où dominent les architectures majoritairement lisses et polies. L'intrados de l'arc, que l'artiste prend pour modèle, est décoré d'une alternance de cadres rectangulaires occupant toute la largeur, et de paires de petits cadres rectangulaires. Les premiers sont ornés de scènes en bas-relief : se distinguent un combat avec un homme blessé à terre, et deux hommes maîtrisant un taureau ; les petits cadres portent tous les mêmes guirlandes. L'écoinçon gauche de l'arc est occupé par un personnage à demi allongé, entouré de livres, et plongé dans la lecture. L'écoinçon droit et toute la partie supérieure de l'ouvrage sont détruits. En avant de l'arc, sur le côté droit, une statue d'Hercule, reconnaissable à la léonté, est placée dans une niche. Juste au-dessus, le mur porte une plaque gravée : JACOBVS /

ANDROVET / DV / CERCEAV, indication qui ne figure que sur cette planche.

Antiques représentés : Une colonne corinthienne, une statue d'Hercule, une suite d'arcades inspirée d'un aqueduc, deux colonnes à chapiteaux ioniques telles celles du temple de Saturne sur le Forum romain.

Remarque : Cette planche est la onzième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau, à Orléans en 1550 »).

Source iconographique : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II011.jpg>



Pl. 32 : Léonard Thiry (inventeur), Jacques Androuet du Cerceau (graveur, éditeur),
Duodecim fragmenta structurae veteris (treizième planche), 1550
 (Salzbourg, Universitätsbibliothek).

Pl. 32

- Titre :** *Duodecim fragmenta structurae veteris* (treizième planche).
- Lieu de conservation :** Salzbourg, Universitätsbibliothek
- Numéro d'inventaire :** G350II
- Type d'objet :** Estampe faisant partie de l'ouvrage sans titre, publié par Jacques Androuet du Cerceau qui a gravé « douze fragments d'architecture ancienne » exécutés par Léonard Thiry. C'est l'édition de 1550, conservée à Salzbourg, Universitätsbibliothek, qui est référencée ici. L'ouvrage compte, avec la page de titre, treize planches qui ne sont pas numérotées. Nous avons affecté chaque planche d'un ordinal qui correspond à son rang dans cet ouvrage spécifique.
- Matériaux/Technique :** Gravure sur cuivre
- Dimensions :** 16,5 × 10,7 cm
- Auteur :** Léonard Thiry inventeur
Jacques Androuet du Cerceau graveur, éditeur
- Précisions auteur :** Léonard Thiry c. 1500- Anvers c. 1550.
Jacques Androuet du Cerceau Paris c. 1515- Annecy 1585-1586.
- Date de création :** 1550
- Description :** Au premier plan de cette estampe un artiste est au travail, assis sur les marches d'un escalier permettant d'accéder à un espace en partie enterré et jadis voûté, dont ne subsiste qu'un mur terminé par un arrachement de voûte, le tout très orné de fresques ou de bas-reliefs que l'artiste prend pour modèles. Le centre de l'estampe est occupé par deux arcades monumentales dont les voûtes, crevées en plusieurs endroits, sont décorées de motifs géométriques en relief. De la partie soutenue par ces arcades ne demeurent que des sédiments, des blocs quadrangulaires et, miraculeusement préservée en ce lieu exposé, la statue en ronde-bosse, dépourvue de bras, d'un homme en nudité héroïque au contrapposto marqué, en appui sur la jambe droite ; cette statue est semblable à celle qui figure dans la quatrième estampe (Pl. 28). Deux artistes, assis de part et d'autre de cette statue, la prennent pour modèle. On reconnaît, à droite l'homme à la barbiche, déjà observé, bien que vêtu différemment, dans les troisième et onzième estampes du recueil. Un jeune homme imberbe, accoudé sur un bloc de pierre derrière cet artiste, observe la progression du travail du maître. Au-dessus des murs ruinés se dessinent les extrémités d'un obélisque et d'une colonne cochlide, dont la frise se déroule de droite à gauche, et entre les deux, la section non encore effondrée d'une rotonde et de sa coupole. Les plantes rudérales, lichens et mousses, ainsi qu'un arbuste dépourvu de feuilles, croissent dans les parties ruinées.
- Antiques représentés :** Une cryptosalle de la *Domus Aurea*, une colonne cochlide, un obélisque, la coupole du Panthéon.

Remarque : Cette planche est la treizième de l'ouvrage publié par Jacques Androuet du Cerceau, à Orléans, en 1550.

Source iconographique : <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G350II013.jpg>



OR CH'IO SON FVORÀ DÌ SERVILE CVRA
 DI RACQVISTAR' IL TEMPO COSÌ INTENDO
 PASSATO GIÀ, NELLA SERVITV DVRA <

Pl. 33 : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro*, c. 1595, (Taddeo dessinant d'après l'Antique ; à l'arrière-plan, copiant une façade de Polidoro da Caravaggio), (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).

Pl. 33

- Titre :** *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro (Taddeo dessinant d'après l'Antique ; à l'arrière-plan, copiant une façade de Polidoro da Caravaggio).*
- Lieu de conservation :** Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
- Numéro d'inventaire :** 99.GA.6.12
- Date d'acquisition :** 1999 (Christie's, New York, 28 janvier 1999).
- Provenance :** Finicore Investment Group
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Pierre noire, traces de sanguine, plume et encre brune, lavis brun
- Dimensions :** 42,3 × 17,5 cm (format rectangulaire dont les petits côtés sont cintrés)
- Auteur :** Federico Zuccaro
- Précisions auteur :** c. 1541 Sant'Angelo in Vado (Marches) – 1609 Ancône
- Date de création :** c. 1595
- Description :** Sous une loggia abritant une collection d'antiques, un artiste sobrement vêtu et coiffé d'une toque, est au travail devant un regroupement de trois fragments d'œuvres antiques, placés les uns sur les autres : un chapiteau ionique soutient une cuve de sarcophage sur laquelle est posé un buste d'homme dépourvu de tête et de membres ; le plafond est orné de l'*imago clipeata* d'un *togatus* barbu. Plume et encier à la main, une feuille de dessin posée sur le carton en appui sur les genoux, le jeune artiste, absorbé par sa tâche, dessine les reliefs de la façade du sarcophage. La placette sur laquelle s'ouvre largement la loggia, est bordée par une demeure dont la façade décorée sert de modèle à un artiste semblable au précédent. Un homme bien vêtu, debout à côté de cet artiste, s'intéresse à son travail, feuille de dessin en main. À l'arrière-plan, les dernières spires d'une colonne corinthienne dominent les toits des maisons.
- Antiques représentés :** Un buste d'homme, la partie droite d'un sarcophage dont la façade est sculptée de figures, un chapiteau ionique, l'*imago clipeata* d'un *togatus* barbu. Au loin, le tiers supérieur d'une colonne corinthienne.
- Bibliographie :** VASARI 1568b, p. 458 ; MARIETTE/CHENNEVIÈRES 1859-1860, p. 162-164 ; ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. I, p. 12 ; BROOKS 2008, p. 12 et 31.

Source iconographique : BROOKS 2008, p. 12, cat. n° 12 (Pl. 1)
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/126621/federico-zuccaro-taddeo-drawing-after-the-antique-in-the-background-copying-a-facade-by-polidoro-italian-about-1595/>

Remarque : La Biblioteca national de España conserve une copie de ce dessin (qui semble décalqué), copie intitulée *Taddeo dibujando esculturas de la Antigüedad*, auteur anonyme, (1600-1625), 7657. J. Brooks signale également un autre dessin conservé aux Offices, 11020F (BROOKS 2008, p. 44, note 31).



ÆCCO QUI Ò GIUDITIO OSSERVANDO

VA DE L'ANTICO, E PVLIDORO IL FARE

È L'OPRE INSIEM DI RAFAEL' STYDIANDO &

Pl. 34a : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro*
 (Taddeo dessinant le Laocöon dans la Cour du Belvédère au Vatican), c. 1595
 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).



Pl. 34b : Federico Zuccaro, *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro*
 (Taddeo dessinant le Laocoon dans la Cour du Belvédère au Vatican), c. 1595
 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum).

Pl. 34 a et b

- Titre :** *Les années d'apprentissage de Taddeo Zuccaro (Taddeo dessinant le Laocoon dans la Cour du Belvédère au Vatican)*
- Lieu de conservation :** Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
- Numéro d'inventaire :** 99.GA.6.17
- Date d'acquisition :** 1999 (Christie's, New York, 28 janvier 1999)
- Provenance :** Finicore Investment Group
- Type d'objet :** Dessin
- Matériaux/Technique :** Pierre noire, traces de sanguine, plume et encre brune, lavis brun.
- Dimensions :** 17,5 × 42,5 cm (format rectangulaire dont les petits côtés sont cintrés).
- Auteur :** Federico Zuccaro
- Précisions auteur :** Sant'Angelo in Vado c. 1541- Ancône 1609.
- Date de création :** c. 1595
- Inscription :** En haut à droite : 17 ; entre les fenêtres et la corniche du bâtiment central : *le camere di Rafaello* ; *THADDEO ZUCCAR[O]* sur la ganse de la tunique de l'artiste au travail.
- Description :** Sur une terrasse élevée où ont été rassemblés quatre des plus célèbres statues antiques monumentales du Belvédère, un artiste vu de profil, assis sur son manteau étendu au sol, dessine le groupe du Laocoon qui retient toute son attention. Le jeune homme a posé près de lui un en-cas frugal et une petite bouteille paillée. Un passage surélevé découvert, mène à un bâtiment de plusieurs étages, dans lequel se trouvent, comme l'indique une inscription, les *Chambres* décorées par Raphaël. Là, un dessinateur a pris le risque de s'avancer sur une mince corniche, pour copier ce qu'il peut entrevoir, par une ouverture, des œuvres du maître. Derrière la statue du Laocoon se distingue le tambour en construction du dôme de Saint-Pierre. À gauche s'étend le paysage urbain de Rome, identifiable à la colonne cochlide qu'un artiste prend pour modèle. Une partie de la masse du château Saint-Ange, le Tibre, le pont Saint-Ange et le dôme du Panthéon sont esquissés d'un trait rapide.
- Antique représenté :** *Le Laocoon* (dépourvu d'une partie de la restauration du bras du jeune fils), les dieux fleuves du Belvédère : *Le Nil* et *Le Tibre*, une partie de *L'Apollon* (des aisselles aux pieds), une colonne cochlide, et au loin, le dôme du Panthéon.

- Bibliographie :** MARIETTE/CHENNEVIÈRES 1859-1860, p. 162-164 ; ACIDINI LUCHINAT 1998, vol. I, p. 14 ; BROOKS 2008, p. 12 et 31 ;
- Source iconographique :** BROOKS 2008, p. 24, cat. n° 17 (Pl. 2).
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/126626/federico-zuccaro-taddeo-in-the-belvedere-court-in-the-vatican-drawing-the-laocoon-italian-about-1595/>
- Remarque :** J. Brooks signale une copie conservée aux Offices, 11020F (18,2 × 42,5 cm) ; une autre à Madrid, Biblioteca Nacional, 7656 (21,5 × 40,3 cm) (BROOKS 2008, p. 45, note 48) ; à Bergame, Accademia Carrara, Gabinetto Disegni e Stampe, une estampe, 03647, (23 × 24,5 cm), planche XXVI du recueil *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze*, publié par Stefano Mulinari, Florence, 1774, estampe gravée par Stefano Mulinari (1741-c. 1790) représentant la partie droite de la copie du dessin de Federico conservée à Florence.
Federico a pris soin de représenter le tambour en construction du dôme de Saint-Pierre, alors qu'au moment où il créait ce dessin le dôme était achevé depuis 1590.