

Les masques de la beauté

La vie d'Hendrick Goltzius dans

le *Schilder-Boeck*

de Carel Van Mander

Jürgen Müller

Mâitre de conférences à l'université de Hambourg

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR AUDE VIREY-WALLON

Comparé à son prédécesseur direct l'Italien Giorgio Vasari (1511-1574), le Flamand Carel Van Mander (1548-1606) est peu connu hors des limites de l'histoire de l'art et d'une étude approfondie des Pays-Bas (fig. 1). Son titre de « Vasari flamand » révèle le peu d'originalité accordée à son essai théorique. *Opus maximum* d'environ cinquante feuillets à l'impression serrée, son *Schilder-Boeck* parut pour la première fois en 1604, et fut réédité à titre posthume en 1618. Cet ouvrage tomba relativement vite dans l'oubli, moins en raison de l'idéal maniériste de son auteur que d'une progressive désaffection pour le hollandais en tant que langue culturelle. Dans son traité *Teutsche Akademie* de 1675, Joachim von Sandrart (1606-1688) reprendra pourtant textuellement des passages entiers du livre de Van Mander, sans toujours faire état de ses sources. Le *Schilder-Boeck* est constitué de différentes parties : un poème didactique, intitulé *Grondt van de edel vry Schilderconst*, suivi d'une série de biographies de peintres de l'Antiquité, de l'Italie et du Nord de l'Europe, auxquelles s'ajoutent un important commentaire d'Ovide et une iconologie « à la Ripa »¹.

Les biographies des artistes du Nord de l'Europe apparaissent sans conteste comme la partie la plus intéressante et la plus instructive de l'ouvrage. Si la biographie d'artiste visait généralement, du moins en théorie, à affranchir les arts plastiques du système corporatif pour les assimiler aux arts libéraux, elle s'est révélée un instrument de célébrité si efficace que ses données à la fois stéréotypées et personnelles sur les peintres servirent bientôt de modèle pour les autres formes d'art. Avec Vasari et Van Mander, le peintre fut élevé au rang de figure tragique, dont les souffrances avaient valeur d'exemple pour les autres « héros » du monde artistique. Cette dimension est moins anodine qu'il n'y paraît. Que l'art soit souvent pour nous synonyme de peinture découle de cette évolution historique, amorcée à la Renaissance, qui



Fig. 1
Jan Saenredam d'après Hendrick Goltzius
Carel Van Mander
Gravure sur cuivre, 1604
D'après *The Illustrated Bartsch*, Walter L. Strauss (éd.), IV, 417

a marqué de manière déterminante notre idée de l'art. L'impact de cette évolution sur notre conception moderne du peintre apparaît évident lorsque l'on réalise combien est méconnu l'ensemble de la poésie baroque par rapport aux œuvres de Rembrandt, ou combien les compositeurs de la Renaissance sont loin de connaître la célébrité du sourire de la Joconde. D'un point de vue historique, les arts plastiques sont les grands vainqueurs de cette compétition des arts. À la biographie d'artiste se rattachent par ailleurs deux types de textes que l'on ne saurait imaginer plus différents. Je veux parler d'une part des articles figurant dans les dictionnaires spécialisés - et au sens large de la monographie en tant que système permettant d'obtenir des informations à partir des interactions entre la vie et l'œuvre de l'artiste - et d'autre part des romans ou nouvelles d'artistes. C'est la modernité de la biographie d'artiste en tant que genre qui m'intéresse ici. La Vie d'Hendrick Goltzius décrite par Carel Van Mander a fait l'objet de diverses études². Il semble d'ailleurs que ce thème connaisse un regain d'intérêt actuellement. Il suffit d'évoquer la grande exposition organisée à Amsterdam sous le titre *The Dawn of the Golden Age*³ en 1993.

Cet événement majeur de la vie artistique avait déjà été annoncé un an plus tôt dans le *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*⁴, entièrement consacré à Hendrick Goltzius. Comparé aux annales publiées jusqu'à présent, ce numéro est un véritable *in-folio*. La polémique autour de Van Mander repose essentiellement sur le rapprochement avec Vasari. Si l'on soulignait exclusivement autrefois le caractère exemplaire des *Vite*, les analyses - comme celle de Walter S. Melion ou encore la nôtre - tendent surtout à mettre en lumière les différences séparant les deux théoriciens⁵. À mon sens, on ne peut qu'approuver Melion. Le *Schilder-Boeck* de Van Mander apparaît comme une réponse flamande virulente aux affirmations de Vasari qui accorde à Florence l'hégémonie en matière de beaux-arts⁶. En effet, voir en Michel-Ange la « fin de l'art », comme le fait Vasari, relève d'une véritable provocation, tant pour le « Nord » que pour la peinture hors des limites de la Toscane, provocation qui appelait une réponse.

Entre temps, la discussion sur le bien-fondé d'une interprétation iconographique dans le cas de la peinture de genre hollandaise - et des arts plastiques en général - a pris un tour burlesque. Melion, tout d'abord, reproche à Miedema d'accorder « la primauté au texte » et de lire l'exposé de Van Mander « comme de la poésie »⁷. Sous-entendu : pour Melion, l'art hollandais se définit essentiellement par la description (*describing*), perception optique se prêtant difficilement à la transcription verbale ; en revanche, la tradition picturale italienne s'appuie sur la rhétorique et une culture accordant la primauté aux mots.

Miedema, quant à lui, se voit au cœur d'une conspiration post-moderne. Et on devine déjà ce qui suit : « L'historien de l'art américain suit une méthode déductive. »⁸ Ce que Melion veut démontrer – la différence entre l'art hollandais et l'art italien – s'appuie sur un postulat qu'il ne peut pas prouver. Miedema présente le texte de Melion comme un « train fantôme », dans lequel une connaissance solide de la langue hollandaise a fait place à l'« intertextualité »⁹, autre mot semble-t-il pour spéculation sauvage et associations aussi gratuites qu'infondées. Dans ce concert quelque peu strident, Miedema semble jouer la partition des trompettes de l'Apocalypse annonçant la chute de l'Occident.

Contrairement à Vasari, Van Mander – d'un point de vue historique – fait preuve de peu de clairvoyance quant au jugement de ses contemporains peintres. Pour lui, Bartholomeus Spranger (1546-1611), peintre à la cour de Prague peu connu aujourd'hui, est – pour employer une métaphore sportive – l'athlète officiel que le Nord de l'Europe envoie sur le ring pour affronter Michel-Ange. On peut ici objecter qu'il était sans doute nécessaire à cet égard de choisir le peintre de cour de l'empereur Rodolphe II, pour faire montre d'un rang comparable à celui de Michel-Ange, peintre à la cour pontificale. Mais Hendrick Goltzius (1558-1617), héros non officiel du *Schilder-Boeck* dont nous allons parler, est lui aussi entré dans l'histoire de l'art, sans doute moins en tant qu'artiste de premier plan qu'en tant que virtuose sans âme.

Close reading

Je vais tenter, en une sorte de *close reading*, de présenter avec le plus d'exactitude possible de brefs passages de la biographie, dans l'espoir de transmettre une idée de la complexité du personnage décrit. Comme je l'ai évoqué précédemment, le sujet connaît actuellement un regain d'intérêt. Dans les ouvrages d'histoire de l'art, Van Mander et Goltzius paraissent difficiles à dissocier : quiconque souhaite expliquer l'œuvre du graveur se réfère à sa biographie comme la source sans doute la plus complète et, inversement, celui qui veut comprendre la théorie artistique de Van Mander doit reconnaître en Goltzius un artiste déterminant aux yeux de l'humaniste flamand. Pour aborder la *Vita* d'Hendrick Goltzius, il est essentiel de conserver à l'esprit ce contexte de théorie artistique. À travers la biographie de l'artiste, Van Mander élabore le modèle idéal d'une évolution artistique qui se poursuivrait au-delà de Michel-Ange. Mais rappelons d'abord brièvement les éléments de la vie d'Hendrick Goltzius (fig. 2). Son existence est pauvre en événements « extérieurs » (ou historiques) marquants. Aucun service à la cour qui justifierait un rapprochement flatteur avec l'illustre Apelle. Bien au contraire, Goltzius souffre pour l'art non pas

avec héroïsme, mais plutôt avec une opiniâtreté stoïque éprouvée au jour le jour. C'est d'abord une mère « délicate » dont les « fréquentes indispositions » empêchent son fils attentionné de se consacrer comme il convient à son art. Puis c'est une mauvaise brûlure dont le traitement inadéquat entraîne une crispation définitive de sa main droite. Enfin, il échappe de justesse à un contrat d'enseignement, en forme de pacte avec le diable, avec son maître Coornhert, qui veut le contraindre à renoncer à ses ambitions et à son talent. À vingt et un ans, encore en pleine jeunesse, il épouse une femme, nettement plus âgée, qui ne lui procure guère plus de bonheur, à en croire Van Mander. Une maladie chronique, une grave tuberculose pulmonaire, le conduit prématurément à la mort. Les mots de Van Mander sont peut-être les plus à même de décrire cette longue litanie des souffrances de Goltzius : « Marié à l'âge de vingt et un ans à peine, Goltzius se prit à réfléchir à son sort, et, comparant sa propre destinée à tous les avantages que rencontraient les autres artistes, il tomba dans une noire mélancolie, sa santé s'altéra, et, finalement, il contracta une maladie de langueur, et cracha le sang au moins trois années de suite. »¹⁰



Fig. 2
Jacob Matham
d'après Hendrick Goltzius
Hendrick Goltzius
Gravure sur cuivre
Vers 1615
D'après *The Illustrated
Bartsch*, III, 162

Le seul détail de l'atrophie de la main droite conduit déjà à se demander comment il est possible avec un handicap de cette nature de mener à bien le dur travail de la gravure sur cuivre. Le lecteur doit comprendre ici que c'est Dieu lui-même qui conduit la main « contre-faite » et rend possible l'impossible¹¹. Tout aussi mystérieuse apparaît la maladie évoquée dans la citation, maladie qui – comme nous allons le voir – requiert une médication insolite. Au cœur de ce malheur, seul un voyage en Italie, promptement entrepris, promet une lueur d'espoir. Pourtant, à peine l'artiste néerlandais est-il à Rome qu'une épidémie de peste se déclare. En dépit de ces circonstances hostiles, Goltzius revient guéri à Haarlem, pour se consacrer plus intensément encore à son art. Le lecteur doit en conclure que c'est apparemment la force salvatrice du grand art qui a assuré la guérison de Goltzius. Cette exagération de la souffrance, loin d'évoquer un héros tragique des arts plastiques, fait tout au plus penser à Job. J'achève ici ce rapide survol pour me tourner vers le sujet littéraire central de la biographie, sujet que Van Mander n'a pas eu besoin d'inventer, mais qu'il a puisé dans la série gravée sans doute la plus connue de Goltzius : son fameux *Chef-d'œuvre*¹².

Chamaeleonte mutabilior ¹³

Sous la scène de la circoncision inspirée de Dürer (fig. 3 et 4), qui contient un autoportrait de Goltzius, figure une dédicace de Cornelius Schonaeus qui compare l'artiste avec Protée, le dieu de la métamorphose : « Tel le dieu Protée qui prit la forme de l'eau par amour passionné pour la belle Pomone, l'admirable graveur et inventeur Goltzius se transforme pour toi, Prince, à travers les diversités de son art. »¹⁴

Pour Van Mander, ce sont aussi Protée et Vertumne, divinités de la métamorphose, qui caractérisent le peintre de Haarlem. Ainsi peut-on lire dans un passage clé de la biographie se rapportant au *Chef-d'œuvre* : « L'ensemble de toutes ces œuvres dit assez que Goltzius peut être envisagé, dans le domaine artistique, comme un Protée ou un Vertumne capable de prendre toutes les physionomies. »¹⁵

Comme je vais tenter de le démontrer, ce rapprochement littéraire entre l'artiste et Protée (ou Vertumne) englobe des informations très différentes, dans la mesure où cette capacité de transformation apparaît dans la biographie sous son acception la plus large. En effet, de même qu'il parvient par son art à imiter tous les styles, de même Goltzius réussit dans la vie quotidienne à laisser planer le doute sur sa véritable identité et à jouer des rôles auprès de ses contemporains pour rester incognito. C'est ainsi qu'il put tromper ses compagnons lors de son voyage à Rome évoqué précédemment. De toute

évidence le texte fait ici allusion à l'histoire des pèlerins d'Emmaüs relatée dans l'Évangile selon saint Luc, et assimile ainsi indirectement Goltzius au personnage du Christ. Van Mander raconte que l'artiste aurait voyagé à travers l'Italie sans être reconnu par l'orfèvre Jan Matthysz et par l'antiquaire Philips Van Winghen, alors que ce dernier aurait affirmé – sans connaître personnellement l'artiste – pouvoir à tout moment identifier Goltzius. Lorsque Goltzius révéla son identité, Van Winghen ne put qu'admettre son erreur: « Alors Goltzius, voyant qu'il n'y avait pas moyen de se faire croire, et sachant que



Fig 3
Hendrick Goltzius
La Circoncision
Gravure sur cuivre, 1594
D'après *The Illustrated Bartsch*, III, 26



Fig. 4
Albrecht Dürer
La Circoncision
Gravure sur bois, vers 1502
D'après *The Illustrated Bartsch*, X, 181

Van Winghen était bon camarade et homme d'honneur et qu'on pouvait se fier à lui, voulut le convaincre. Il avança sa main droite et tira son mouchoir marqué du monogramme dont il signe ses planches, à savoir un H et un G entrelacés. »¹⁶

Après que Goltzius eut montré ses « plaies », le marchand « incrédule » se réjouit de tout son cœur pour aussitôt se repentir de son « manque de foi »¹⁷. La biographie abonde en ce genre d'épisodes dont l'interprétation ne peut être que typologique, c'est-à-dire fondée sur des sources théologiques. Mais revenons à la biographie : le thème de la copie parfaite appartient logiquement au vocabulaire fondamental de la biographie d'artiste. Il suffit de citer Vasari qui raconte que Michel-Ange aurait créé une sculpture dans l'esprit de l'Antiquité. Cette dernière aurait été enterrée à son insu par un ami gentilhomme désirant lui conférer la patine nécessaire. L'illusion réussit et tous prirent cette œuvre pour une véritable sculpture antique. En regard de la théorie artistique, cette anecdote classique revêt la fonction essentielle de montrer que l'on peut surpasser l'insurpassable. Comme Michel-Ange le fit avec l'art antique, Goltzius dépasse les fameux graveurs Van Leyden et Dürer en égalant leur art. Ce passage concernant l'illustre sculpteur est repris ici avec une légère variante. L'œuvre est d'abord réalisée à la manière d'Albrecht Dürer, sans qu'il s'agisse pour autant d'une copie à l'identique. Puis la gravure est passée à la fumée afin de donner l'impression d'ancienneté requise. Enfin, le monogramme d'Hendrick Goltzius est supprimé à l'aide d'un fer rouge et la gravure envoyée à la foire de Francfort. Van Mander raconte que tous les connaisseurs croient être en présence de la meilleure œuvre gravée du grand Nurembergeois. Personne n'aurait imaginé une imitation aussi parfaite. Ce récit révèle à quel point les artistes étaient livrés à la convoitise de leurs contemporains pour lesquels le grand art n'appartenait qu'au passé. En vantant les « copies de Goltzius » d'après Dürer, ses contemporains élèvent le graveur de Haarlem au-dessus de son modèle. Van Mander exprime clairement cette conception lorsqu'il écrit : « Ceci nous prouve ce que peuvent de par le monde la faveur ou la défaveur, ainsi que la présomption, car certains individus qui prétendaient rabaisser Goltzius dans son art l'ont ainsi élevé malgré eux au-dessus des plus grands maîtres. »¹⁸

Miedema renvoie par principe à Vasari comme étant le point de départ de la théorie artistique de Van Mander. Or je ne peux lui donner raison. En effet, à propos de la « copie parfaite », on trouve dans la *Della Pittura* les informations suivantes : Alberti raconte que le sculpteur antique Calamidès parvint à imiter si parfaitement la manière de son collègue Zénodore « qu'on ne voyait aucune différence dans leurs œuvres »¹⁹. À celui qui voudrait absolument copier les œuvres d'autres artistes, Alberti conseille ensuite d'« imiter une chose médiocrement sculptée plutôt qu'une chose remarquablement peinte »²⁰, car

il pourrait ainsi toujours en tirer un enseignement sur le bon éclairage. En ce qui concerne l'idée de synthèse artistique, Vasari ne peut donc en aucun cas faire figure de référence. Quelles furent alors les sources utilisées par Van Mander ?

La «*dissimulatio*» paulinienne

La nature protéiforme de Goltzius, le large éventail de ses capacités de transformation, revêtent dans le texte de Van Mander l'aspect d'un leitmotiv. En analysant en détail la biographie, on constate que le graveur de Haarlem alliait les dons de simulation (*simulatio*), de dissimulation (*dissimulatio*) et de versatilité (*versatilitas*)²¹. La «simulation» se rapporte autant aux épisodes décrivant ses imitations parfaites des autres artistes, qu'à sa faculté de faire passer des dessins pour des peintures. La «dissimulation» correspond aux moments où Goltzius masque sa propre identité et joue le rôle de son propre serviteur ou d'un homme modeste. La «versatilité», enfin, qualifie d'une manière générale sa capacité d'adaptation à des situations données. Ce caractère caméléonesque, qui connaît les variantes évoquées plus haut, peut s'interpréter sous différents aspects. Il peut s'agir d'un idéal de comportement politique et général - on pense ici à Machiavel et à Castiglione - ou d'un thème récurrent en matière de théorie artistique, comme l'illustrent ces propos de Federico Zuccaro sur la peinture : «Et comme quelques écrivains savants interprétant cette mystérieuse et très belle fable de Protée, dont on raconte que jamais elle n'apparut d'une forme seule.»²²

Enfin, on peut aussi admettre une interprétation théologique du thème de Protée. Cette éventualité *a priori* peu convaincante renvoie aux écrits d'Érasme. Le lecteur ayant reconnu les implications théologiques de la biographie rédigée par Van Mander sera frappé par le nombre des images bibliques. Il est d'ailleurs invité dès l'exorde à prendre en compte ce contexte religieux. Van Mander ne lui apprend-il pas que Goltzius «vit le jour en 1558, au mois de février, quelques jours avant la fête de la Conversion de saint Paul»²³ ?

Le lecteur connaissant le calendrier chrétien sait que la Conversion de saint Paul est toujours fêtée le 25 janvier. En d'autres termes, Van Mander introduit ici délibérément un lapsus qui conduit à s'interroger sur les rapports unissant le personnage biblique de saint Paul et le graveur de Haarlem. Pourquoi rapprocher Goltzius de l'apôtre Paul, et quelles informations supplémentaires ce rapprochement offre-t-il ? On peut penser notamment au tournant dans la vie de Goltzius qui de dessinateur devint peintre, à l'instar de Saül devenant Paul. Cette nouvelle métamorphose du graveur se faisant peintre n'est pas sans soulever d'autres questions : «[...] il se mit à la peinture

à l'huile, deux ans à peine après son sevrage, bien qu'il eût atteint sa quarante-deuxième année. C'était en 1600.»²⁴

L'obsession – à première vue érotique – du peintre se nourrissant de « lait de femme » jusqu'à sa quarantième année requiert à nouveau une lecture théologique. Si ce thème peut d'abord évoquer celui de la « *caritas romana* », le début de la peinture à l'huile mentionné ici par Van Mander correspond pour Goltzius au passage d'une existence terrestre à une existence spirituelle. Le lait constitue le troisième terme de la comparaison avec la théologie paulinienne que conforte la première Épître aux Corinthiens : « Pour moi, frères, je n'ai pu vous parler comme à des hommes spirituels, mais comme à des êtres de chair, comme à de petits enfants dans le Christ. C'est du lait que je vous ai donné à boire, non une nourriture solide ; vous ne pouviez encore la supporter. »²⁵

Maints emprunts stylistiques pourraient aussi se rapporter à saint Paul, qui dit de lui-même : « Je me suis fait Juif avec les Juifs, afin de gagner les Juifs [...]. Je me suis fait un sans-loi avec les sans-loi, – moi qui ne suis pas sans une loi de Dieu, étant sous la loi du Christ [...]. Je me suis fait faible avec les faibles, afin de gagner les faibles. Je me suis fait tout à tous, afin d'en sauver à tout prix quelques-uns. »²⁶

Ce rapprochement avec le personnage biblique de saint Paul n'est d'ailleurs pas le seul élément important, car Van Mander tire aussi parti des rapports typologiques qu'un lecteur averti est susceptible d'établir entre saint Paul, Protée et Socrate. L'art de la simulation peut en effet parfaitement s'assimiler ici à l'ironie. Loin d'être une finalité, elle relève en premier lieu d'une fonction didactique : de même que Socrate utilise l'ironie – ou art de la simulation – pour réfuter les thèses des sophistes, de même Goltzius a recours à la *dissimulatio* pour révéler la disposition morale de ses contemporains.

La métaphysique de l'*homo ludens*

Ayant pris conscience de l'imbrication des thèmes et références, il reste à s'interroger sur la systématique ou métaphysique implicite de l'art. Quelles intentions Van Mander poursuit-il par son imbroglio littéraire ? Dans le déroulement concret de la biographie, le peintre-Protée est précédé par le comédien qui, déjà dans la vie quotidienne, aime tromper ses contemporains sur sa propre identité. Van Mander suggère donc au lecteur d'établir une corrélation entre styles artistiques individuels et déguisements ou masques. On pourrait croire, au premier abord, que Goltzius poursuit l'idéal du « tableau synthétique » formulé par Lomazzo²⁷, qui réunirait le dessin de Michel-Ange, la proportion des figures de Raphaël et le chromatisme de Titien.

Or il semblerait que Goltzius ne parvienne plus à arrêter le processus de la synthèse : le graveur de Haarlem copie de nombreux grands artistes issus de nations fort différentes, mais aussi des œuvres antiques, travaillant dans des techniques très diverses qu'il tente de conjuguer. Dans ce contexte, on peut se demander si Goltzius possède vraiment un style personnel authentique : que cachent les masques de cette imitation permanente ? Van Mander veut-il donner l'impression que ces pastiches correspondraient à un acte d'abnégation de la part de Goltzius ? Non, car l'éventualité d'un style rigoureusement personnel et d'une authenticité absolue n'existe pas. Les arts plastiques dignes de ce nom se réfèrent toujours à des modèles, ils ne naissent pas du néant. Dans l'esprit de Van Mander, le « masque » de ces styles personnels qu'imité le graveur ne cache pas une individualité physique primordiale, mais la beauté divine, absolue et sans image. En d'autres termes : lorsque la beauté absolue, qui serait d'essence divine, se manifeste sous forme de style, elle prend nécessairement un masque pour être perceptible aux yeux des hommes. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le thème de Protée relève aussi d'un contexte théologique. Les manifestations de la beauté – nécessairement relative – des arts plastiques correspondent à la fois à la *simulatio* d'une beauté apparemment parfaite et à la *dissimulatio* de son origine divine.

Le jeu de rôle suppose donc une prise de recul. Tout comme la beauté absolue ne peut se résumer à la somme de ses apparences, le mimétisme esthétique ne peut apparaître comme un but en soi. Ce qui réside derrière tous les rôles et styles existait avant eux. Tout le sérieux de ce jeu de théorie artistique se trouve sans doute dans le fait qu'il nous renvoie déjà implicitement à la fin de la « pièce » qui n'est autre que le Jugement dernier. On pense à nouveau à la première Épître de saint Paul aux Corinthiens qui confère à cette métaphore du théâtre son fondement chrétien. Non seulement la « sagesse » des hommes devient « folie » devant Dieu, mais le monde entier est soumis à la loi du retournement. « Oui, nous avons été livrés en spectacle au monde, aux anges et aux hommes »²⁸, nous dit l'Apôtre à propos de sa mission.

Dans son recours à l'image de Protée, Van Mander fait référence à Érasme qui avait qualifié de « protéiforme » tant le langage imagé de la Bible que la nature divine. Dans son introduction théorique à la traduction de la Bible, le philosophe explique cet état de fait par la présentation d'une problématique spécifiquement chrétienne : « De nouveau il s'adresse différemment à ses disciples, et différemment encore à la vaste foule. Enfin, après sa Résurrection, il se montre aux siens tantôt sous une forme, tantôt sous une autre. Ainsi, rien n'est plus simple que notre Christ, et pourtant, suivant une loi cachée, il se révèle un certain Protée par les multiples facettes de sa vie et de son enseignement. »²⁹

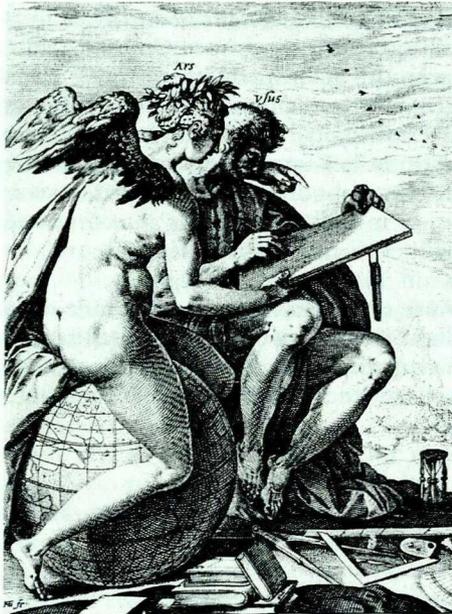
S'adressant à l'homme simple comme au lettré, la Bible se doit d'employer un langage imagé, à l'instar du Christ parlant en paraboles. Dieu se manifeste aux hommes sous la forme de multiples images, mais sa nature divine veut que leurs yeux ne le reconnaissent pas³⁰. D'une certaine manière, d'après Van Mander, Goltzius renverrait précisément à ce phénomène divin : il est ce miroir mystérieux reflétant indirectement le divin, dont il est question dans les Épîtres aux Corinthiens³¹.

En un mot, la biographie de Goltzius pose implicitement le problème du rapport entre beauté humaine et beauté divine. Par analogie, le lecteur peut en déduire qu'à l'instar de Dieu qui se manifeste aux hommes derrière des « masques » occultant sa nature divine, Goltzius montre la beauté relative des styles qu'il imite, mais la source absolue de toute beauté reste toujours inaccessible à l'homme. La présence des images est absence de Dieu, mais Dieu est image impalpable, ombre à la fois présente et absente dans le reflet du miroir. Peut-être n'aurait-on pas d'emblée envisagé cette théologie implicite de la peinture. Vasari et Van Mander ont ici une approche fondamentalement différente. Si le théoricien italien qualifie nombre d'artistes de l'épithète *divino*, ses descriptions ne sont pas soumises au plan de l'Histoire sainte³². La peinture est parvenue à son terme naturel avec l'art de Michel-Ange, et – serait-on tenté de compléter – il faut s'attendre désormais à sa décadence naturelle.

***Topoi* et combinatoire**

Quel enseignement peut-on tirer des données concernant ces différents thèmes et motifs ? On sait au moins depuis les analyses de Ernst Kris et Otto Kurz que les clichés – ou *topoi* – jouent un rôle important dans le genre littéraire de la biographie d'artiste³³. À mon sens, c'est surtout la prise de conscience de la fonction capitale revenant à la combinatoire qui permet d'aller plus avant dans la compréhension du texte : par leur interaction, les *topoi* guident le lecteur sur la voie de certaines informations. Le texte suppose un lecteur actif, capable de déceler les « mises en scène typologiques » de Van Mander ; un lecteur rompu à une lecture allégorique, et habitué de surcroît à extraire lui-même du texte des informations utiles à son interprétation. C'est précisément ce processus de décryptage et ses potentialités interprétatives qui constitue la clé de mon approche méthodique.

Pourquoi, peut-on se demander, cette trame littéraire sous-jacente a-t-elle toujours été négligée ? C'est en premier lieu l'objectivité présumée de Van Mander, son témoignage, qui a coupé court à de telles considérations. Jusqu'à présent, en dépit de la diversité de leurs thèses,



*Quisquis amat hunc exerceat salubres artes, / Digneque studio hunc studium et Exerceat
Constatet obsequium multis cum laude metallum. Item habelum tenent nec vult Ryckdon in Err*



*Vultu Dominat Lux si in oculis fardera nocturnis, / Als Ryckdon ende Err haer in hylde
Opynnam parient homini fuis lit Quodan. / Oris laevi nate t hylde 22 2000 10*

Sous-entendus iconologiques

J'ai beaucoup parlé du portrait de Goltzius brossé par Van Mander, mais il est temps de s'interroger sur la corrélation existant entre ce personnage littéraire et la figure historique de Goltzius. Les quelques lettres conservées du graveur de Haarlem ne fournissent aucun élément sur la personnalité profonde de leur auteur. En revanche, une œuvre révèle son sens de l'ironie et de la dissimulation – sous un angle d'ailleurs fort différent du récit de Van Mander. Il s'agit d'une série de gravures sur cuivre qui marqua, en 1582, les débuts de son activité éditoriale.

Cette suite connue sous le nom de *Mittel und Wege zum Glück* (*Moyens et chemins pour parvenir au bonheur*) comprend quatre feuilles, sur lesquelles figurent chaque fois un nu masculin et un nu féminin représentant respectivement *Le Labeur et la Diligence* (fig. 5), *L'Art et l'Usage* (fig. 6), *L'Honneur et l'Opulence* (fig. 7) et *Le Repos et le terme* (fig. 8). Je ne m'intéresserai pas ici aux attributs. Les trois premières gravures montrent les couples étroitement enlacés,



Fig. 6 et 7 (page de gauche)
Hendrick Goltzius
Ars et Usus,
Honor et Opulentia
Gravure sur cuivre, 1582
D'après *The Illustrated Bartsch*,
III, 110

Fig. 8
Hendrick Goltzius
Quies et Terminus
Gravure sur cuivre, 1582
D'après *The Illustrated Bartsch*,
III, 113

*Mens quies. Terminus caris distenditur egra. Dat moschdyck verstant altye sinbulde. i
Cereus artemum qui paxit adire quietem. / Nac ryst. am elken cant, daer naer, gestou.*

en une métaphore iconographique évidente de l'union. Cette dimension métaphorique est particulièrement manifeste dans la troisième scène - *L'Honneur et l'Opulence* -, dont le contenu érotique est repris de manière suggestive par l'association du sceptre et de la couronne de lauriers. La succession des couples à l'intérieur de la série obéit à une progression logique : le travail et le zèle constituent le fondement sur lequel s'appuie l'art et son exercice. Ensuite viennent l'honneur et la richesse, suivis enfin par le repos et la fin. La gravure la plus célèbre est certainement la seconde, *Ars et Usus*, qui se rapporte aux deux aspects théorique et pratique de l'art. Dans son essai, Doris Krystof souligne que Goltzius a recours pour ce couple au modèle iconographique de l'Inspiration, qui évoque le groupe de l'ange debout derrière saint Luc peignant. Cette opposition entre la théorie et la pratique, loin d'offrir des solutions aprioriques, exige de la part de l'artiste pondération et réflexion. C'est la raison pour laquelle *Ars et Usus* sont représentés dans un équilibre très

instable, détail qui concerne d'ailleurs les trois premiers couples³⁶. Ces trois planches se définissent principalement par « l'opposition d'aspects contraires, l'un théorique l'autre pratique, dont l'union assure l'efficacité »³⁷.

De toute évidence, cette suite gravée a valeur de credo tant pour l'activité artistique qu'éditoriale : l'artiste doit s'efforcer de conjuguer ces notions abstraites³⁸. Seule la fin déconcerte : la planche *Quies et Terminus* qui constitue à la fois le terme et le véritable « point de fuite » de la série (fig. 8). Si tous les couples font preuve d'une relation active et réciproque, le dernier forme un cas à part. Épuisée ou fatiguée, *Quies* est allongée devant *Terminus*. L'observateur averti associera l'image de *Terminus* représenté en hermès avec la devise d'Érasme « *cedo nulli* »³⁹ (« je ne cède à personne »). L'ambivalence de cette dernière gravure semble contenir la clé de toutes les planches. La représentation iconographique de *Quies* fait-elle allusion à une mélancolie productive ou à la paresse d'*Acedia*? Si les contraires des trois premières feuilles s'unissent à un niveau supérieur, les figures de la dernière planche semblent juxtaposées sans lien apparent.



Fig. 9
 Marcantonio Raimondi
**Satyresse
 et statue de Priape**
 Gravure sur cuivre, vers 1520
 D'après *The Illustrated
 Bartsch*, XXVI, 269

Doris Krystof souligne les difficultés d'interprétation inhérentes à cette dernière gravure : « Sa complexité réside dans son iconographie insolite pour laquelle on ne peut trouver aucun modèle. »⁴⁰

Le groupe, orienté vers la gauche, rappelle par sa disposition la première planche. Peut-être la référence indirecte à Érasme signifierait-elle que Goltzius fait ici allusion à l'adage « Hâte-toi lentement »⁴¹, que le grand humaniste dédia à l'éditeur vénitien Aldus Manutius. Ce dernier, d'après Érasme, aurait acquis autant d'argent que de célébrité - *opulentia* et *honor*. Le graveur de Haarlem prétendrait ainsi accomplir à l'avenir dans le domaine des arts plastiques ce qu'Aldus avait réussi avant lui pour la littérature. Un programme ambitieux que conforterait en tout cas son assimilation du répertoire antique. On pourrait penser à juste titre que toutes ces hypothèses avancées à propos de cette suite témoigneraient d'un certain élan humaniste, dénué de toute ironie. Mais une fois encore ce serait là subordonner les images à l'écrit. C'est surtout la dernière planche qui requiert une interprétation à deux niveaux. En des mots pathétiques, le distique évoque la préoccupation douloureuse de l'esprit humain qui s'interroge sur les moyens d'accéder plus sûrement au repos éternel. Contrairement au littéraire, l'iconologue reconnaîtra ici une plaisanterie obscène, en rapport notamment avec la représentation d'Hermès doté comme on le sait d'organes virils très apparents⁴². La main gauche de *Quies*, posée sur l'escarcelle⁴³, semblerait confirmer cette thèse. On serait aussi tenté de déceler dans le visage de *Terminus* une certaine expression de tristesse. Or Goltzius avait à l'esprit une œuvre d'art bien précise : le relief d'un sarcophage dionysiaque, célèbre à la Renaissance, qui jouissait d'ailleurs d'une telle popularité qu'il fut même gravé par Marcantonio Raimondi (fig. 9). La mélancolie de *Quies*, le repos après l'effort, correspondrait alors à la langueur naturelle de toute créature après le coït. La dernière planche fait allusion à l'origine de toute érotique - sous-jacente dans les planches précédentes et masquée par le biais de la métaphore : la naissance d'Éros, fruit de l'union de Pénia (la Pauvreté) et de Poros (l'Expédient). Vu sous cet angle, toute fin est aussi renouvellement du désir, et toute satisfaction est en même temps son contraire, c'est-à-dire le début d'une nouvelle quête, marquant l'amorce d'un processus régressif dont Éros serait la « clé de voûte »⁴⁴. La conséquence elle-même n'est pas visible sur la planche, mais il faut la connaître. Ainsi pourra-t-on peut-être en conclure que notre souvenir et notre imagination ne peuvent être dissociés de manière catégorique.

Cette interprétation a ceci d'amusant qu'on ne peut l'exprimer sans se voir accusé de « faire une fixation ». On la verra, mais on n'en dira mot. Il en va du spectateur comme des sujets dans le conte des *Habits neufs de l'empereur* : tous voient qu'il est nu, mais nul ne se risque à le dire.

L'élaboration d'une vérité lexicale

Je voudrais montrer, enfin, que dans le cas de Van Mander, la facticité et l'objectivité doivent être considérées non seulement comme des postulats relevant de sa propre conception de l'historiographie, mais aussi comme des notions procédant d'une démarche quasi automatique. La vie et l'œuvre d'un artiste, que les dictionnaires peuvent apparemment dissocier sans problème en des présentations s'apparentant à des tableaux ou catalogues, restent inséparables dans la biographie d'artiste. L'explication de l'une par l'autre apparaît même comme un principe de base de ce genre littéraire. Si l'on voulait assimiler les biographies de Van Mander à des articles de dictionnaire, et transformer ces textes à l'ambition littéraire en documents objectifs et factuels, il faudrait prendre cette concordance entre la vie et l'œuvre au pied de la lettre, et non plus y voir un artifice purement littéraire. Comme nous l'avons vu, les connaissances préalables du lecteur entrent à part entière dans le jeu de l'organisation du texte. Van Mander élabore son texte de manière très concrète comme une « œuvre ouverte ». Les biographies du *Schilder-Boeck* admettent en effet plusieurs niveaux de lecture. Seul le premier niveau le plus simple confère au texte l'aspect d'une restitution d'épisodes historiques possibles. C'est exclusivement à ce niveau que l'évidence des faits dispense de toute interrogation ultérieure. En ce début de l'ère moderne, le positivisme est encore – pour ainsi dire – un domaine réservé aux profanes et aux naïfs. L'interprétation allégorique, en revanche, appréhende le texte comme un système référentiel de la vérité.

Le dictionnaire a pour tâche de transmettre des faits et des dates. Mais les faits sont-ils exclusivement des réalités vérifiables dans les archives ou regroupent-ils aussi les données que l'on ne peut, sans bonne raison, mettre en doute car elles sont accréditées par la tradition littéraire ? J'affirme que la plupart des données présentes dans les dictionnaires concernant les vies d'artistes proprement dites relèvent du second groupe. Dès l'instant où des informations issues de biographies relevant d'une conception topique sont intégrées sans vérification dans des dictionnaires, elles donnent l'impression d'être en présence de l'exacte vérité. Ainsi en est-il pour le récit de Van Mander : en reprenant à leur compte des renseignements fournis par le *Schilder-Boeck*, les dictionnaires semblent indirectement certifier la crédibilité du biographe. L'objectivité historique devient ainsi la simple conséquence d'une interaction entre divers genres littéraires qui se confortent mutuellement. Ce phénomène est resté négligé, car la langue « objectivée » des dictionnaires donne l'illusion d'être en présence d'informations inédites.

Les dictionnaires d'artistes témoignent aussi de certains mécanismes de sélection. Ils ont leur « décorum ». Si Sandrart expliquait encore en détail que Goltzius s'était nourri de « lait de femme » jusqu'à sa quarantième année, ce détail dépassa les limites de la décence pour les dictionnaires suivants, hormis le *Künstler-Lexikon* de Nagler (1835) qui raconte tout à fait naïvement : « [...] À peine était-il revenu à Haarlem que le rude climat lui causa à nouveau une maladie pulmonaire ; il en fut tellement affaibli qu'il dut recourir à la nourriture des enfants nouveau-nés et prendre une nourrice. »⁴⁵

Naïvement, car, même s'il ne procédait pas à une démythification comme le firent apparemment les autres auteurs, Nagler aurait dû aller au-delà d'une transcription purement littérale. Hirschmann quant à lui, dans le *Thieme-Becker*, note que Goltzius s'est tourné vers la peinture autour de 1600, mais il passe sous silence cet épisode déroutant – surtout lorsqu'il est mal compris.

Le dictionnaire d'artistes en tant que genre règle le comportement du lecteur, dans la mesure où il le conduit à réprimer ses doutes. À nos yeux, seul ce qui est absolument indubitable est en droit d'entrer dans un dictionnaire ; or c'est une erreur, car le « vrai » commence lorsque le doute n'est pas pleinement justifié.

L'histoire de l'art en tant que science repose sur la distinction entre vérité factuelle et vérité psychologique ou esthétique. Pour interpréter des faits, il faut en premier lieu les établir. Que l'on utilise Van Mander comme une source historique ne signifie pas que telle a été sa préoccupation exclusive. Son intention première est didactique : il présente les peintres comme des *exempla* et ne se soucie guère de la vérité dans le sens d'une réalité factuelle.

Dans la pratique de l'interprétation historique de l'art, la concordance entre la vie et l'œuvre, principe caractéristique de la biographie d'artiste, est invoquée comme preuve de la non-conscience de l'artiste créateur : c'est parce qu'il ignore sa propre psychologie et son propre destin qu'il peut élaborer son art. Cette conception engendre un degré supplémentaire dans la notion d'« artiste ». L'historien de l'art en viendra ainsi, en une sorte d'interprétation analogique inconsciente, à des conclusions générales subordonnant la production artistique aux aléas du monde extérieur. Ce cliché de la concordance entre vie et œuvre caractérise de manière stéréotypée l'existence de l'artiste, tout en définissant de manière assez précise la tâche du biographe en ce début de l'ère moderne : le biographe doit donner l'impression que le grand art naît dans la douleur. En d'autres termes : Van Mander a pris l'œuvre d'un artiste comme point de départ pour inventer une vie correspondante. Or c'est précisément le contraire que nous faisons, en prenant le récit de cette vie comme référence pour analyser la création picturale de l'artiste. À cet égard, il en va des historiens de l'art comme des oiseaux dans l'anecdote de Zeuxis. Si nous ne voulons pas effec-

tuer sans fin des tours d'honneur dans le carrousel de la recherche positiviste, il nous faut impérativement prendre en compte les caractéristiques de ce genre littéraire, le système de l'art lui-même, et non les faits contingents de la vie.

Le pathétisme de l'art et l'éthique de ses historiens

Encore un mot à propos de la modernité de la biographie d'artiste évoquée en préambule. Pour pouvoir parfaitement comprendre un artiste – d'après une conception herméneutique traditionnelle – il faut connaître non seulement ses œuvres, mais aussi sa vie. Seule la connaissance de ce contexte productif permet de « vivre » l'art et de découvrir le génie de l'artiste. Nous hésitons encore aujourd'hui à séparer le personnage de l'œuvre, dans notre volonté de prendre obstinément la défense de l'authenticité contre le plagiat, de la personnalité d'artiste contre la production de masse. C'est en quelque sorte pour prouver la supériorité de l'artiste, qui va nécessairement de pair avec une existence exceptionnelle, que Giorgio Vasari, dans sa première édition des *Vite* de 1550, écrivit la biographie d'artistes italiens célèbres. Tant ses nombreuses informations que sa tentative d'expliquer l'œuvre à partir de la vie, selon la méthode que nous venons d'évoquer, ont valu à Vasari d'être considéré comme le père de l'histoire de l'art. Les biographies de Van Mander relatent également des événements et des expériences qui révèlent que le grand art doit être moins pensé et élaboré que souffert. C'est là l'origine des clichés émaillant les vies d'artistes, images classiques de l'artiste qui souffre, du pauvre artiste, de la vie sacrifiée sur l'autel de l'art, de la folie qui guette, de la grandeur exigeant l'échec... Seuls ces *topoi* confèrent à la description de la vie et de la souffrance de l'artiste, mais aussi de son œuvre, la dimension existentielle souhaitée. Les arts plastiques acquièrent ainsi une qualité qui fait paraître ternes les représentants titrés des *artes liberales*; leur élaboration est périlleuse et demande le plein engagement de la vie. La compréhension de cet art enfanté dans la douleur suppose un spectateur et interprète qui ne se contente plus d'analyser les seules lois formelles, mais doit faire montre d'une sensibilité résolument nouvelle: loin de reconstituer l'intention contenue dans une œuvre d'art, il recherche les traces du vécu qui se sont cristallisées dans l'œuvre pour devenir critères esthétiques. Une telle ambition dans l'interprétation suppose que la production picturale de l'artiste ne réponde pas à des intentions, que l'art véritable commence au-delà des intentions. L'interprétation dépasse alors la seule reconstitution d'intentions et contient impli-

citement une revalorisation de l'interprète qui ne se borne plus à vérifier les seules règles de la composition. Pour que l'art puisse devenir expérience authentique, il faut une théorie concernant l'authenticité des procédés de production artistique. Vasari marque l'avènement d'un discours qui transforme l'art, également pour le spectateur, en une expérience existentielle. L'authenticité de l'art n'est plus exclusivement rattachée à l'aspect positif de l'artiste, elle réside désormais aussi dans ses souffrances. Dans sa confrontation avec les arts plastiques, le spectateur découvrira certes le modèle d'une noble conduite, mais il risque aussi de se trouver face à face avec les terribles vérités de sa propre existence. Quoi qu'il en soit, ces harmonies préétablies entre les émotions, l'œuvre et la vie, l'artiste et le spectateur, créent une nouvelle dimension de l'art, cette « grandeur » qui conserve aujourd'hui toute son actualité.

NOTES

1. La fortune historique du *Schilder-Boeck* a essentiellement été déterminée par le fait que les chercheurs d'aujourd'hui ne disposent que d'une vision fragmentaire de l'œuvre de Van Mander. Sur l'histoire des différentes éditions, voir H. Miedema, *Karel van Mander (1548-1606). Het bio-bibliografische materiaal*, Amsterdam, 1972.

2. On trouvera un aperçu complet des ouvrages publiés jusqu'en 1983, *Ter liefde der Const : Uit het Schilder-Boeck (1604) van Karel van Mander*, W. Waterschoot (éd.), Leyde, 1983. Sur le concept théorique des principales œuvres gravées d'Hendrick Goltzius, voir également D. Krystof, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius* (thèse manuscrite), Cologne, 1992.

3. *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, cat. exp. Rijksmuseum Amsterdam, G. Luijten et al. (éd.), Zwolle, 1993. En dépit de son caractère monumental, le catalogue n'offre guère d'éléments nouveaux.

4. On trouvera ici l'article le plus récent sur la biographie d'Hendrick Goltzius décrite par Van Mander. Voir H. Miedema, « Karel van Mander, Het leven van Hendrick Goltzius (1558-1617) met parafrase en commentar », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Deel 42-43, 1991-1992, R. Falkenburg et al. (éds.), Zwolle, 1993, p. 13-76.

5. À la suite d'Alpers, Melion relève ici des différences fondamentales entre

les traditions figuratives du Nord de l'Europe et de l'Italie. Voir W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's «Schilder-Boeck»*, Chicago-Londres, 1991. Autant j'adhère au principe d'une différence avec Vasari, autant je reste peu convaincu par une explication découlant d'une «nature of northern art».

6. Voir à ce sujet J. Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudo-finischen Hofkünstler*, Munich, 1993, p. 23-44.

7. W. S. Melion, *op. cit.* (n. 5), p. XXI.

8. H. Miedema, «Walter S. Melion, Shaping the Netherlandish canon, Karel van Mander's Schilderboeck», Chicago, 1992, dans *Oud Holland*, 107/1, 1993, p. 152-159, surtout p. 157: «De methode die ik in Melions werk bespeur is een deductieve».

9. Sur le rapport entre intertextualité et iconographie (exclusivement dans le contexte de la peinture de genre du XVII^e siècle), voir J. Müller, «Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts», *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, W. Kühlmann et W. Neuber (éd.), Francfort-sur-le-Main, New York, Vienne, 1994, *Frühnenzestudien*, vol. 2).

10. *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, bol-*

landais et allemands (1604), trad. Henri Hymans, 2 vol., Paris, 1884, t. II, p. 183.

11. Sans avoir reconnu le contexte littéraire, Alfred Wurzbach avait déjà souligné le caractère mystérieux de ce détail. Voir *Niederländisches Künstler-Lexikon*, présenté par A. Wurzbach à partir d'une analyse des archives, 2 vol. (reprint Amsterdam, 1968), t. I, p. 598.

12. La question n'est donc pas de savoir si Van Mander relate des faits vérifiables, mais si ces derniers peuvent être interprétés. La facticité d'une date donnée dispense-t-elle de rechercher un sens supplémentaire ? Ce qui est capital dans la démarche littéraire de Van Mander, c'est sa volonté d'extraire des œuvres les motifs susceptibles de caractériser l'artiste. Ce rapprochement littéraire entre l'œuvre et la vie a pour but l'authentification de la production artistique. Loin d'être un métier artisanal que l'on se contente d'exercer, l'art se doit d'être vécu et souffert. Van Mander s'attache à sensibiliser tout particulièrement le lecteur à cet état de fait, lui fournissant une indication dans ce sens dès l'exorde des différentes biographies. En choisissant par exemple de décrire en détail les représentations de danses macabres de Holbein, et en apprenant au lecteur que l'artiste mourra de la peste, Van Mander laisse entendre que les grands artistes ne peuvent que connaître un destin funeste. Il s'agit, si l'on veut, de l'iconographie de la biographie. Cette sélection et cette référence aux œuvres existantes reposent toujours sur une certaine conception théorique de l'auteur. Le fait qu'il s'inspire d'une œuvre particulière de l'artiste répond à sa volonté de souligner un contexte précis. À cet égard, on pourrait établir ici une distinction entre théorie implicite et explicite de l'art. La théorie explicite se rapporterait au récit apparemment simple d'une « vie véritable » faisant référence à la réalité des faits historiques. La théorie implicite serait celle qui détermine le choix et la présentation, plaçant l'artiste et sa biographie au sein d'un ensemble théorique général. Van Mander ne fournit pas un rapport de faits véridiques, pas plus qu'il n'écrit un texte librement inventé.

13. « Sois plus changeant que le caméléon » nous dit le titre d'un adage d'Érasme qui renvoie à la faculté de perfectionnement propre à la nature humaine. Sur la per-

fectibilité et le débat sur la dignité, voir E. Garin, *Der italienische Humanismus*, trad. G. Zamboni, Berne, 1947, p. 92-133.

14. « *Wie sich der Gott Proteus aus leidenschaftlicher Liebe zur schönen Pomona in Wasser verwandelt, so verwandelt sich nun bewundernswert der Stecher und Erfinder Goltzius für Dich, Fürst, durch seine vielfältige Kunst* », cité par D. Krystof, *op. cit.* (n. 2), p. 127.

15. *Le Livre des peintres...*, *op. cit.* (n. 10), t. II, p. 192.

16. *Ibidem*, p. 187.

17. Voir l'Évangile selon saint Luc, « Les Pèlerins d'Emmaüs », Lc 24, 13-29.

18. *Le Livre des peintres...*, *op. cit.* (n. 10), t. II, p. 191.

19. L. B. Alberti, *De la Peinture (De Pittura, 1435)*, trad. J. L. Schefer, Paris, 1992, p. 223.

20. *Ibidem*, p. 223 sq.

21. A. Buck, « Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock », *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden, 1981, p. 85-103. Bien qu'il n'exclue pas le XVI^e siècle (Montaigne et Machiavel), Buck néglige le problème de la « simulation religieuse ». Le recours au mythe de Protée - dans le sens d'un Goltzius acteur - rappelle par ailleurs la *Fabula de hominis* (1518) de Luis Vives. On trouvera une présentation approfondie et une bibliographie complémentaire dans H. B. Gerl, *Einführung in die Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, 1989, p. 181-191. En quelques mots, à l'occasion d'une fête, Jupiter crée l'homme à son image pour divertir l'assemblée des dieux. À un moment donné, l'homme se met à imiter Jupiter avec une telle perfection que tous les dieux présents se tournent vers la place habituelle de Jupiter, pour vérifier qu'il y est toujours assis et qu'il ne leur joue pas un tour. Cette histoire merveilleuse conduit à se demander dans quelle mesure, s'il peut même imiter son créateur, l'homme ne possède pas - bien que créé - une volonté autonome. Dans ce récit, liberté et nécessité se fondent, la créature et son créateur devenant impossibles à différencier. L'acteur n'est pas libre, car il joue seulement un rôle, mais

dans ce jeu il reste en même temps lui-même : il est simultanément libre et non libre. C'est là une réponse très intéressante à la question du *liberum arbitrium* qui intéressera seulement quelques années plus tard Luther et Érasme.

22. «*E si come alcuni dotti Scrittori interpretando quella misteriosa, e bellissima favola di Proteo, della quale si narra che mai appariva di una forma sola.*» [F. Zuccaro], *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, D. Heikamp (éd.), 2 vol., Florence, 1961, t. II, p. 27.

23. *Le Livre des peintres... op. cit.* (n. 10), t. II, p. 179.

24. *Ibidem*, p. 194.

25. Première Épître aux Corinthiens, 3, 1-3.

26. *Ibidem*, 9, 20-23. Érasme fait expressément référence à ce passage biblique dans son texte introduit par l'adage «*Conduis-toi comme le polype*». Il y évoque une certaine vanité dont se flatte l'apôtre Paul, vanité que ce dernier justifie habilement par sa volonté religieuse de ramener tous les hommes vers le Christ. Érasme, *Adagia*, latin/allemand; sélection, traduction et notes de A.J. Gail, Stuttgart, 1983, p. 37. La métaphore du polype correspond chez Érasme à une image résolument positive de l'homme urbain et humaniste, qui connaît l'heureuse diversité du monde et reste hostile à toute suffisance nationaliste. Voir à ce propos J. Huizinga, «*Erasmus über Vaterland und Nationen*», *Geschichte und Kultur*, Stuttgart, 1954, p. 229-254, et plus particulièrement p. 233. Il est un contexte théologique qui n'a pas encore été pris en compte à ce sujet : il s'agit du nicodémisme. La citation de saint Paul pourrait s'interpréter comme la preuve de la permanence de l'identité divine dans la diversité des cultes. Une interprétation tout à fait plausible au vu des croyances anabaptistes de Van Mander. L'étude la plus récente de ce phénomène est celle de C. M. N. Eire, *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, 1986, p. 234-270.

27. G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, p. 60.

28. Première Épître aux Corinthiens, 4, 9. Sur le rapport entre les définitions sociologique et esthétique du rôle, voir

H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort-sur-le-Main, 1982, p. 221-231, notamment p. 222.

29. Érasme, «*Theologische Methodenlehre oder Verfahren, wie man zur wahren Gottesgelehrsamkeit gelangen könne*», *Ausgewählte Schriften*, W. Welzig (éd.), 8 vol., Darmstadt, 1968, t. III, p. 231 et 233.

30. Ce contexte philosophique est expliqué en détail dans le chapitre «*Der verborgene Gott*» des *Mysterien* de Wind. Voir E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Francfort-sur-le-Main, 2^e éd. 1984, p. 250-269.

31. Première Épître aux Corinthiens, 13, 12. Sur l'interprétation de cet important passage, mais aussi sur le problème d'une «*métaphorologie*», voir R. Konersmann, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Francfort-sur-le-Main, 1991, p. 78-80.

32. Sans entrer dans les détails d'une comparaison, on est frappé par la prétention encyclopédique du biographe flamand. Contrairement à Vasari, Van Mander accorde visiblement la même attention à la théorie artistique, à l'art - qu'il soit antique, italien ou du Nord de l'Europe - et à son exégèse d'Ovide. De toute évidence, Van Mander aspire à l'exhaustivité. Pourtant cette prétention encyclopédique, loin de correspondre à une quelconque pédanterie, pourrait à nouveau s'expliquer par une motivation théologique, ou plus précisément eschatologique. Dans un autre contexte, Wilhelm Schmidt-Biggemann a souligné la dimension théologique de ces programmes de réforme qui ont marqué la science à l'aube de l'époque moderne : «*Le moteur décisif de ces encyclopédies eschatologiques de la Réforme furent les projets de révision de la Réforme, qui avaient accompagné de manière apocalyptique le siècle de Luther et qui connaissent depuis 1570 un regain d'actualité.*» W. Schmidt-Biggemann, «*Enzyklopädie, Eschatologie und Ökumene. Die theologische Bedeutung von enzyklopädischem Wissen bei Comenius*», *Frühneuzeit-Info*, 3/2, 1992, p. 20. Le fait que la vie et l'œuvre de Goltzius, dépeintes par Van Mander, requièrent toutes deux une interprétation théologique relève d'une

hypothèse que je pense avoir confortée par l'analyse de la biographie. Jusqu'à présent, on s'est peu interrogé, dans ce contexte, sur l'éventuelle influence exercée par les croyances anabaptistes de Van Mander sur sa conception du *Schilder-Boeck*. J'en dirai juste quelques mots. Une revalorisation de l'historiographie, telle qu'elle apparaît chez Van Mander, témoigne d'une façon générale de l'influence de la Réforme. Tout comme Luther qui parle des « grands hommes » de l'histoire comme des « masques de Dieu », Van Mander pense que les traces de l'action divine transparaissent aussi dans l'histoire de la peinture.

33. E. Kris et O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Francfort-sur-le-Main, 2^e éd., 1980 ; trad. fr., *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris-Marseille, 1987. Il me semble que cette étude repose sur une conception « anhistorique ». Le fait que l'on constate à travers les siècles l'existence d'un fonds constant de motifs biographiques ne permet pas à lui seul de conclure à une situation archétypale de l'artiste qui correspondrait à une conception « anhistorique » de l'art. Pour résumer, il me semble que pour Kris et Kurz, les anecdotes agissent par rapport à l'existence historique d'un artiste de la même manière que l'inconscient vis-à-vis du conscient. La motivation primordiale de l'art commence au-delà du conscient et de son intentionnalité.

34. *Le Livre des peintres...*, *op. cit.* (n. 10), t. II, p. 199.

35. Pour mettre en lumière l'idéal historiographique qui en découle, il faut se remémorer le contexte suivant. Chacun sait que Van Mander a repris dans son texte un certain nombre de dithyrambes de Domenicus Lampsonius. Ces éloges lyriques sont placés généralement à la fin de chaque biographie. Ils vantent les mérites de l'artiste, tout en établissant le plus souvent une comparaison avec un peintre antique, en une sorte de volonté d'émulation. Les *topoi* nous sont connus : ce sont les mêmes que l'on retrouve dans les biographies « épiques ». Mais en dépit d'informations identiques, n'aurait-on pas hésité à qualifier Vasari et Van Mander de « pères de l'histoire de l'art », si leurs écrits avaient été rédigés en vers ? À mon avis, on ne parlerait pas d'histoire de l'art dans

le cas de Lampsonius : son texte est avant tout de la poésie, qui se réfère à certains personnages historiques. On dirait exactement l'inverse du récit de Van Mander : il s'agit de faits historiques, enrichis de quelques clichés. Mais qu'en est-il lorsque ces *topoi* structurent le texte ? Ou sont intégrés de manière si habile qu'ils ne se reconnaissent pas immédiatement ? Cette distinction entre discours en prose et discours en vers masque naturellement le dualisme entre simple poésie et historiographie véridique. Dualisme qui n'est pas sans importance, dans la mesure où la partie de la biographie qui n'est pas liée au discours proprement dit – je veux parler des *topoi* – serait considérée dans ce contexte comme un élément « accidentel » du véritable discours, comme si Van Mander racontait la vérité, accompagnée de quelques *topoi*. Le langage épique se doit de consigner la réalité historique, puis de disparaître pour faire place à l'objectivité. Visiblement, la poésie possède une matérialité qui contredit l'apparente objectivité. La prose historique, quant à elle, disparaît d'elle-même. Je ne veux pourtant ici absolument pas défendre un relativisme de la connaissance historique. Au contraire, comme j'ai tenté de le montrer, nous ne sommes pas livrés impuissants aux images et métaphores du texte de Van Mander.

36. On pense ici à l'*Éthique à Nicomaque* comme principal modèle du « juste milieu » : « Comme nous avons dit autrefois qu'il faut choisir le milieu et non pas l'excès ou le manque, et comme le milieu est déterminé par le juste entendement [...] », Aristote, *Nikomachische Ethik*, traduit et présenté par O. Gigon, Munich, 6^e éd., 1986, p. 181.

37. D. Krystof, *op. cit.* (n. 2), p. 30.

38. Cette aspiration, qui – si l'on en croit Melion – est toujours considérée comme typiquement néerlandaise, se trouve déjà chez Alberti. Le dépassement des contraires prôné dans les trois premières planches fait allusion au troisième livre du *De Pittura* d'Alberti, *op. cit.* (n. 19), p. 208-237.

39. Toujours d'actualité : E. Wind, « Aenigma Termini », *Journal of the Warburg Institute* I, 1937, p. 66-69.

40. D. Krystof, *op. cit.* (n. 2), p. 36.

41. Érasme, *op. cit.* (n. 26), p. 165-211.

42. Sur cette représentation d'Hermès, voir R. Lullies, «Die Typen der griechischen Herme», *Königsberger Kunstgeschichtliche Forschungen*, H.3, Königsberg, 1931, p. 50-53. L'ouvrage le plus récent est celui de H. Wrede, «Die antike Herme», *Trier Beiträge zur Altertumskunde*, t. I (1985), Mayence, 1986.

43. Un détail qui apparaît avec la même signification dans la « Danae ». Voir l'important article d'É. J. Sluijter, «Venus, Visus

en Pictura», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, *op. cit.* (n. 4), p. 337-396, et surtout p. 376-378.

44. M. Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, latin/allemand, trad. K. P. Hasse, P. R. Blum (éd.), Hambourg, 1984, p. 207.

45. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. Présenté par G. K. Nagler; réimpression inchangée de la première édition de 1835-1852, 25 vol., Linz, 1905, t. VI, p. 4.