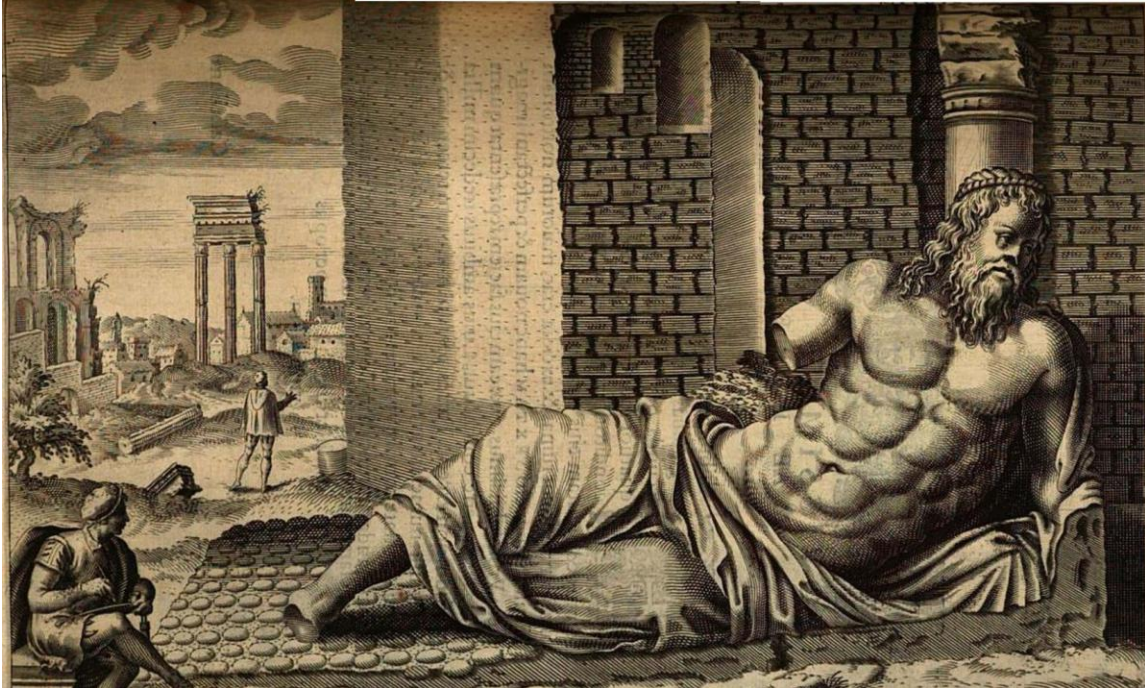


Le cabinet de papier de Jean Jacques Boissard (1528-1602) : réception de l'Antiquité et collectionnisme

Rosa De Marco



1. *Marforio* (J.-J. Boissard, *Pars II. Antiquitates Romanæ...*, 1597)¹

L'avidité de voir dominait chez nous la réflexion [...] Pendant les chaleurs et les grands froids, je mettais en note ce que j'avais observé. C'était au printemps et en automne que je cheminai avec des amis ayant les mêmes goûts que moi : nous causions, écrivions et dessinions
Jean Jacques Boissard, 1597²

Le dessinateur concentré sur le Marforio qui pose pour lui, fier et impassible, peut représenter l'admiration maîtrisée de l'homme de la Renaissance pour l'Antiquité³. En ce dessinateur, on peut reconnaître encore les grands érudits et voyageurs européens à la découverte du passé, comme Jean Jacques Boissard (1528-1602) qui arpente les pays d'Europe septentrionale et centrale jusqu'à la Grèce, dès l'âge de neuf ans à la suite de son oncle, Hugues Babet,

¹ *II Pars. Antiquitatum Romanarum seu Topographia Romanae Urbis Iam inde ab V. C. ...*, Frankfort, 1597. (Bibliothèque municipale de Lyon, SJ AK 177/111)

² Jean-Jacques Boissard, *III Pars. Antiquitatum seu inscriptionum et epitaphiorum quae in saxi et marmoribus Romanis videntur cum suis signis et imaginibus exacta descriptio...*, Frankfort, 1597 (épître dédicatoire à Herman a Ghoer). Trad. extraite du chapitre consacré à l'humanisme messin dans P. Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*. « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris : Klincksieck, 1991, 661- 724 (p. 669).

³ Cette gravure, comme d'autres provenant du *Speculum Romanae Magnificentiae* d'Antoine Lafréry (Rome, 1550), a directement inspiré Théodore de Bry pour la même illustration du livre de Jean Jacques Boissard, *II Pars. Antiquitatum Romanarum seu Topographia Romanae Urbis Iam inde ab V. C. ...*, Frankfort, 1597. (Bibliothèque municipale de Lyon, SJ AK 177/111)

professeur de langue grecque, dans les plus illustres écoles de l'époque. La *peregrinatio academica* de Jean Jacques Boissard et sa vie aventureuse sont aujourd'hui connues⁴. Lors de ces voyages il fait la rencontre de curieux et d'érudits pétris d'Antiquité, comme Joachim Camerarius, Philippe Mélancton, Philippe Apian, Carlo Carafa, Onoufrios Pallantios avec lesquels il se lie d'une amitié savante scellée par les nombreuses dédicaces de ses œuvres. Des raisons religieuses l'amènent de Besançon, sa ville natale, à Metz où il devient précepteur du fils aîné de Claude-Antoine de Vienne, baron de Clervant et de Copet, chef du parti protestant de cette ville. Il veille alors à l'éducation du jeune homme pendant quinze ans l'accompagnant dans les meilleures académies de France, d'Allemagne et d'Italie. Rentré à Metz, le baron lui confie son second fils jusqu'en 1583⁵.

Grâce à une grande ouverture d'esprit favorisée par ses expériences européennes, il catalysa les pulsions philosophiques des milieux cultivés messins, serrant les rangs d'un cercle d'érudit déjà affirmé et composé d'hommes de l'envergure d'Abraham Fabert, de Jean Aubry, de Pierre Joly, de Denis Lebey de Batilly et de Jacques de Saint-Aubin dont il partageait les mêmes convictions religieuses.⁶ Les livres emblématiques et poétiques, les grandes entreprises de documentation archéologique, les programmes de fête, enfin toutes les œuvres rédigées à partir des années 1570-1580 communiquent de manière vigoureuse l'engouement partagé par ces hommes pour l'Antiquité, mais aussi l'aspiration à un savoir novateur et hermétique qui dépasse toute querelle doctrinale et culturelle.⁷ À Metz, Boissard trouve la liberté et l'épanouissement culturels nécessaires pour faire de ses notes de voyage et de ses dessins des œuvres achevées. Ses propres dessins⁸ qui servirent de modèle aux illustrations de ses livres expriment une grâce traversée d'impulsions maniéristes qui tend à s'endurcir sous le burin de Théodore de Bry, l'ami graveur qui illustra la plupart de ses œuvres. Les carnets de croquis devaient côtoyer dans son *studio* les nombreux livres et les autres souvenirs rapportés de ses voyages. Il avait rassemblé une véritable collection dont une grande partie, déposée chez sa sœur dans le comté de Montbéliard, fut entièrement détruite pendant les incursions militaires des Lorrains, au début de l'année 1588 :

Tout ce que j'avais de livres — raconte Boissard —, de portefeuilles, de médailles en nombre immense, de fragments d'antiques papyrus, de manuscrits de diverses sortes, de pierres gravées en sardonix et onyx, tout cela venant des dons de nobles personnages, ou acquis par moi à des prix énormes et accumulé avec des peines infinies.⁹

⁴ Sur une brève, mais précise biographie et sur une liste riche des œuvres de Boissard, voir l'ouvrage un peu daté, mais encore utile d'Auguste Castan, *Jean Jacques Boissard poète latin, dessinateur et antiquaire enfant de Besançon et citoyen de Metz. Etude sur sa vie, ses ouvrages et ses portraits*, Besançon : Impr. de Dodivers, 1875. Voir le répertoire et les notices des œuvres conservées dans les bibliothèques lorraines, avec une postface d'A.-E. Spica, « Lire les recueils d'emblèmes : l'exemple de J.-J. Boissard », dans Alain Cullière (dir.), *Bibliothèque lorraine de la Renaissance. Les cent livres*, Metz : Bibliothèques-Médiathèques de la ville de Metz, 2000.

⁵ A. Castan, *op. cit.*, p. 10.

⁶ P. Choné, *op. cit.*, 1991 ; mais aussi Jean-Claude Margolin, « Promenades archéologiques au XVI^e siècle : la Rome de Germain Audebert et celle de Jean-Jacques Boissard », Raymond Chevallier (éd.), *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains : hommage à Paul Dufournet* (actes du colloque 12-13 décembre 1981, Paris, Académie d'architecture), Paris : Les Belles Lettres, 1983, p. 195-229.

⁷ Voir P. Choné, *op. cit.*, 1991 ; P. Choné, « Le cas singulier des emblèmes en Lorraine aux XVI^e et XVII^e siècles », *Littérature*, 145, 1 (2007), p. 79-90.

⁸ Les pages consacrées aux dessins de Boissard pour les *Métamorphoses* d'Ovide rendent justice à cette dimension presque méconnue de sa pensée: Michel Thimann, *Jean Jacques Boissard, Ovids Metamorphosen 1556: Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2005 ; P. Choné, *La Renaissance en Lorraine*, Ars-sur-Moselle : Serge Domini Editeur, 2014, p. 271-287.

⁹ J.J. Boissard, *Antiquitates Romanae, Pars III*, Frankfurt, 1597, *epistola ad Herm. a Ghoer*.

Cependant, l'écho de ce cabinet éclectique se reflète encore dans la production graphique très variée de cet homme de lettres et d'images, et c'est dans ce patrimoine figuratif pluriel, dans les illustrations de ses œuvres que nous avons décidé de chercher les traces de la passion et de l'expérience antiquaire de Boissard. L'étude vise donc à explorer cette sorte de *museum cartaceum* de Boissard. *Museum Cartaceum* est le titre de la célèbre collection d'estampes et de dessins ayant appartenu au célèbre érudit italien Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Nous nous proposons de l'employer ici afin de mettre en relief la propension à l'*apparato*¹⁰ qui caractérise l'œuvre entière de Boissard, régie par cette même aspiration d'un collectionneur érudit de la Renaissance tardive.



2. (J. J. Boissard, *Habitus variarum orbis gentium...*, 1581)

3. A. Vallée, *Indien* (J.J. Boissard, *Icones diversorum hominum ...*, 1591)



Les inspirations nord-italiennes

Les livres de Boissard regorgent de l'intérieur d'objets rares et précieux qui auraient pu se trouver entreposés dans le secret d'un cabinet de curiosités : tableaux, sculptures, livres, choses naturelles, armes et habits exotiques. Un de ses premiers livres est l'*Habitus variarum*

¹⁰ L'*apparato*, dans le langage des érudits vénitiens de l'époque est l'ordre (mental et visuel) donné au recueil du matériel littéraire à *imiter* et réélaborer. Le célèbre *théâtre* de Giulio Camillo est par exemple appelé « meraviglioso apparato » par Bernardino Partenio (1500 ca.- 1589). Voir L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. Son procédé consistant à réutiliser les images d'un contexte à l'autre semble confirmer l'aspiration à l'utilité de ses œuvres, dans ses composants textuels et figuratifs.

*orbis gentium...*¹¹, publié en 1581. Ce recueil à la mode¹² où défilent les costumes des peuples du monde [fig. 2] peut être comparé à un vrai cabinet de curiosités comme celui contemporain de monsieur Walter Cope à Londres, où le visiteur pouvait admirer

[...] 3. De la belle plumasserie indienne, et des parures et robes venues de Chine ; 4. Un joli bonnet fait avec des pattes d'oie, importé du royaume de Chine ; 5. Une robe bizarre en provenance de Japha ; 6. Un manteau de feutre originaire d'Arabie ; 7. Des souliers venus de nombreux pays étrangers ; [...] 9. De belles robes venues d'Arabie ; [...]¹³

Or l'illustration ne peut pas remplacer l'objet de collection qui tient de sa matérialité et rareté sa force presque magique et sa valeur. Cependant l'illustration gravée dans ces livres-cabinets peut susciter l'émerveillement du spectateur par d'autres expédients propres à l'image. Le recueil de Boissard se distingue des autres livrets du même genre par une narrativité qui fait dialoguer à travers gestes et regards les figurines rangées en nombre de trois par feuillet, comme sur une scène de théâtre. En outre, mieux que dans les cabinets — là où Patricia Falguières reconnaît la naissance de « l'anthropologie des modernes »¹⁴ — où le regard du visiteur est sollicité par les objets hétéroclites amassés¹⁵, la praticité du livre encourage la confrontation entre les illustrations, favorisant la comparaison. Si le livre a en commun avec le cabinet de curiosités ou la bibliothèque d'un humaniste la même aspiration à la synthèse ou plutôt à la miniaturisation de l'univers, cette réduction d'échelle encourage la recherche d'une méthode d'organisation des choses connues et la transmission du savoir qui occupait la réflexion des humanistes contemporains comme Rodolphe Agricola, Pierre de la Ramée, Philippe Melanchthon et autres.

Mais le *museum* de costumes recueillis par Boissard, devait inspirer des réflexions et des comparaisons encore plus profondes que celles liées à la découverte de modes de vie exotiques, pénétrant les frontières du savoir vers la représentation de soi face à l'autre, vers l'apparaître. Les confrontations entre les *ornamenta* des êtres humains sont aussi comparaisons entre *habitus* mentaux et comportements divers. La notion qui liait ou faisait s'affronter l'*habitus* et l'*habit* n'était pas nouvelle, mais elle acquérait une toute autre portée dans une civilité qui avait lu *Le livre du Courtisan* de Baldesar Castiglione, publié en France en 1537¹⁶, c'est-à-dire dans une civilité pour laquelle la parure et le maintien sont signes essentiels de sa mise en scène.

Quand Boissard remploie les figurines de l'*Habitus* dans les recueils d'emblèmes, et dans les *Icones diversorum hominum...*¹⁷ (1591) — une galerie exemplaire de personnages que

¹¹ J. J. Boissard, *Habitus variarum orbis gentium*, Malines : Caspar Rutz, 1581. Voir *Bibliothèque Lorraine de la Renaissance*, 2000, n. 82. Recueil dédié à Nicole et Louise de Vienne, filles du baron de Clervant qui l'accueillit dans sa maison messine comme précepteur de ces deux fils.

¹² Voir les recueils d'Enea Vico (1558), de Cesare Vecellio (1590) ou de Pietro Bertelli publiés à Venise ; de François Deserps (1562) et de Nicolas de Nicolay, géographe du roi (1567), à Paris. Voir en général : Marie F. Viallon (éd.), *Paraître et se vêtir au XVIe siècle* (actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay 2005), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

¹³ Emmanuel Le Roy Ladurie, (éd. et trad.) et Francine-Dominique Liechtenhan (trad.), *Le siècle des Platter. III, L'Europe de Thomas Platter : France, Angleterre, Pays-Bas, 1599–1600*, Paris, Fayard, 2006, p. 368–371. Voir la base de données publiée sur www.curiositas.org [dernière visite : 13 mars 2015]

¹⁴ Patricia Falguières, « Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA / musée du Quai Branly, 2009, [en ligne ; dernière visite : 10 mars 2015].

¹⁵ Voir l'étude de Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012 [1908].

¹⁶ Traduit pour la première fois en français par Jacques Colin : *Le courtisan, nouvellement traduit de langue italique en vulgaire françoys*. Paris, Jehan Longis et Vincent Sertenas, 1537.

¹⁷ J.J. Boissard, *Icones diversorum hominum fama et rebus gestis illustrium collectae a J. J. Boissardo*, Metz : Abraham Faber, 1591. Voir A. Cullière (dir.), *ibid.*, n. 86.

l'auteur avait connus ou dont il avait entendu parler pendant ses voyages, taillés gracieusement au burin par Alexandre Vallée (1558-1618) [fig. 3] —, celles-ci révèlent alors tout leur sens moral. Prenons comme exemple le groupe des *Femmes vénitiennes* [fig. 4] composé de trois figures, la *Nouvelle mariée*, la *Fille* et la *Veuve*. Boissard le remploie pour l'emblème III de l'*Emblematum Liber*, sa deuxième collection d'emblèmes publiée en 1593 [fig. 5]¹⁸. Ce qui frappe dans cette transposition, ce n'est pas l'utilisation de la planche en soi — car Boissard ne fait que puiser sans cesse dans ses portefeuilles de dessins ses modèles pour les illustrations¹⁹ — mais c'est tout d'abord la continuité du message, transmis d'un livre à l'autre, qui s'articule dans ce cas sur le thème du mariage et de l'*habitus* moral en contraste avec l'apparence matérielle. La lecture morale du costume est explicitée dans l'emblème : « VIRGINIS ORNATUS PUDICITIA ET SIMPLICITAS, A fille honneste honneur sert d'ornement », avec la *subscriptio* qui l'explique : « La fille emporte bien de la maison du pere, /Au proffit du mesnage, une dot ample assez. /Quand elle fait, au lieu d'ornemens amassez, /De sa pudicité son mary donataire. /Le clinquant, lescarlate, & le prix de la pierre /Ne la parent pas tant que la honte du mal, /Que l'habit simple & net, le maintien virginal, /Et que la modestie aux filles necessaire »²⁰.

On ne pourra jamais savoir si derrière ce passage moral de l'*Habitus* à l'*emblema* se cachent quelques allusions ou considérations personnelles sur les coutumes des femmes vénitiennes. Il est indéniable cependant que ces figures sont bien empreintes de l'expérience vécue par le voyageur qui collectionne des souvenirs, car elles évoquent une période de la vie de Boissard très dense de rencontres et d'aventures. Une œuvre contemporaine du peintre anversois Pauwels Franck (ou Paolo Fiammingo dei Franceschi, Anvers 1540 ca.- Vénice 1596) intitulée *Venetianische Tracht*, qui peut être rapprochée de la vignette de Boissard, témoigne de ces échanges intenses entre peintres et érudits, peut-être aussi d'un souvenir précis, d'une expérience partagée ou encore d'une inspiration réciproque [fig. 6].

¹⁸ J.J. Boissard, *Emblematum Liber*, Francfort : Th. de Bry, 1593. Une deuxième édition est publiée à Metz en 1595 : J. J. Boissard, *Emblemes [...] nouvellement mis de latin en françois par Pierre Joly*, Metz : A. Faber, 1595.

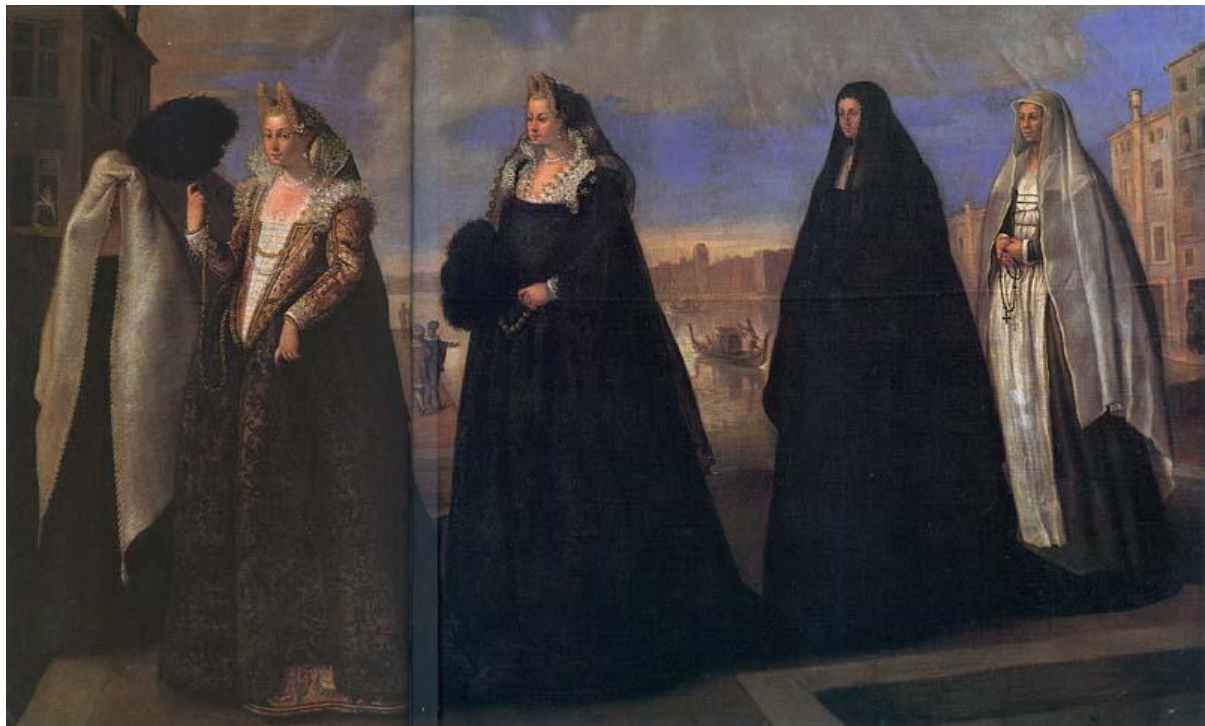
¹⁹ Il avait en outre recueilli dans le manuscrit 623, conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France, 157 projets d'emblèmes en partie réutilisés dans les recueils imprimés entre 1584 et 1593. Voir Wolfgang Harms, et Jeanne Duportal, « Sur deux recueils de dessins de J.-J. Boissard », *Revue de l'Art*, 1924, p. 357-363. Voir aussi : Alison Saunders, *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève : Droz, 2002, chap. II. Alison Adams, *Web of Allusions. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, Genève: Droz, 2003, chap. IV *et interim*. Voir aussi les notices dans le site: www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/

²⁰ La traduction est extraite de l'édition française de 1595.

4. Femmes vénitiennes (J. J. Boissard, *Habitus variarum orbis gentium...*, 1581)

5. Th. de Bry, *Emblème III*, J.J. Boissard, *Emblematum Liber*, 1593.

6. P. Franck, *Costumes vénitiens*, huile sur toile, collocation inconnue, 1590 ca.



Venise, porte de l’Orient et « bazar de l’Europe », regorgeant de pèlerins qui se dirigeaient vers la Terre sainte, de jeunes gens en voyage d’étude vers le Levant, de peintres, de marchands et dignitaires enturbannés avec leur habits précieux, fut sans doute un spectacle extraordinaire et nouveau pour le jeune Boissard qu’y arriva avec son ami Wolfgang Münzer en 1555, sur le chemin de la Syrie. Les œuvres de Vittore Carpaccio, de Giovanni Mansueti, de Gentile Bellini et de ses émulateurs [fig. 7]²¹ révèlent l’image de cette « frontière liquide »²² entre l’Europe et l’Asie. C’est dans cette perspective visuelle et spéculative qu’il faut situer les *Vitae et Icones sultarum turcorum* (1596) [fig. 8]²³.



7. Atelier de P. Veronese, Portait de Bayezid II le Juste, XVI^e siècle, collocation inconnue.

8. J. Th. de Bry, Sultan Baiaset Gilderun Chan (J.J. Boissard, *Vitae et Icones sultarum turcorum...*, 1596).

De Venise, Boissard semble avoir tout observé, jusqu’aux paysages et aux vues citadines. Les places et les palais vénitiens toujours peuplés de personnages aux fenêtres et sur les balcons comme sur une scène de théâtre sont le fond de scène des compositions de l’*Emblematum Liber* de 1593 [fig. 9-10]. Les évocations picturales vénitiennes émergent encore dans le *Theatrum Vitae Humanae*²⁴, où la planche de la *Parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare*, par exemple, évoque un sujet privilégié dans l’atelier des Bassano et une composition typique des *Cènes* de Tintoret, où pauvres et mendiants attendent, dans l’espace le plus proche du spectateur, la charité des convives [fig. 11]²⁵. La pratique du dessin et une passion

²¹ Gentile Bellini (1429-1507) avait peint un fameux portait du *Sultan Mehmet II le Conquéreur* (1480, huile sur toile, Londres, The National Gallery) qui encore aujourd’hui trouble le sentiment du peuple turc par sa beauté simple et humaine. Lire l’article de l’écrivain turc Orhan Pamuk, « Le peintre et le sultan », *Venise et l’Orient* (828-1797) (exp. The Metropolitan Museum of Art, New York et l’Institut du monde arabe, Paris), 2006, p. 20-29. Voir aussi Caroline Campbell et Alan Chong (dir.), *Bellini and the East* (cat. exp. National Gallery, Londres, 12 avril-25 juin 2006), National Gallery Company Limited, London 2005.

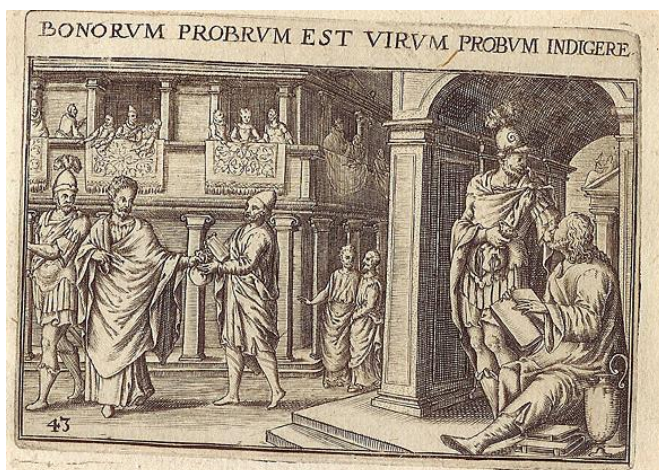
²² L’expression est de Stefano Carboni, directeur de l’exposition *Venise et l’Orient* (828-1797) organisée par The Metropolitan Museum of Art, New York et l’Institut du monde arabe, Paris, 2006.

²³ J.J. Boissard, *Vitae et Icones sultarum turcorum...*, Francfort : Th. de Bry, 1596.

²⁴ J.J. Boissard, *Theatrum Vitae Humanae*, Metz: Abraham Faber, 1596.

²⁵ La planche est à mettre en relation avec l’*Adventus Christi*, copie de Sadeler, dont l’interprétation est donnée par Choné, *op. cit.*, p. 702.

pour l'art ont sans doute amené le jeune Boissard à s'intéresser à l'œuvre des modernes, ainsi dans son *museum* ils ont une place non négligeable²⁶.



9. G. di Niccolò Mansueti, *Miracle de la vraie Croix au Campo saint Lio*, huile sur toile, 1494 ca, 318 x 458 cm, Gallerie dell'Accademia, Venice (détail).

10. *Emblème XLIII* (J.J. Boissard, *Emblematum Liber*, 1593)

11. *Dives Epulo* (J. J. Boissard, *Theatrum Vitae Humanae*, 1596)

La scène de *Suzanne et les vieillards* extraite du *Theatrum* est un autre exemple de filiation figurative [fig. 12]. Il nous reste aujourd'hui une peinture anonyme d'une qualité plus médiocre que son interprétation au burin, mais méritant d'être signalée car elle témoigne de l'interprétation et de la diffusion du maniérisme nordique et de sa réception dans les pays lorrains [fig. 13]. Si la *Léda* (1530) de Michel-Ange, connue dans toute l'Europe grâce aux nombreuses copies et gravures contemporaines, a fourni le modèle à la figure de la jeune fille

²⁶ Quant aux rapports de Boissard avec les peintres de l'époque, on rappellera son amitié avec le portraitiste Franco Apollodoro qu'il rencontra à Padoue vers 1576, et qui fut l'auteur de son portrait. Voir L. Attardi, « "Francesco dai retratti deponentore": ancora sui ritratti di Francesco Apollodoro detto il Porcia », *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 79 (1990), p. 301-318, où l'autrice reconnaît le portrait du jeune Boissard dans la peinture conservée au Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon (Inv. 896-1-145) (p. 111).

au centre du tableau, les architectures esquissées dans la lumière chaude au fond de la scène, notamment le portail d'entrée d'une *villa* orné de ses cariatides, semblent lier le tableau à une série de peintures attribuées à l'atelier de Frans Floris (XVI^e siècle), du même sujet. L'interprétation nordique de la *maniera* florentine, en particulier d'Alessandro Allori, s'est toutefois ici imprégnée d'un langage propre dont quelques éléments évoquent et anticipent les traits de l'école lorraine à partir du début du XVII^e siècle.²⁷



12. Anonyme, *Suzanne et les vieillards*, fin XVI^e siècle (?), collocation inconnue.

13. Anonyme, *Susanna*, (J.J. Boissard, *Theatrum Vitae Humanae*, Metz: Abraham Faber, 1596)

²⁷ Voir *L'art et le modèle. Les chemins de la création dans la Lorraine de la Renaissance* (cat. exp. Bar-le-Duc, Musée barrois 18 mai- 29 septembre 2013), P. Choné et E. Guibert (dir.), éd. Communauté d'agglomération Bar-le-Duc, Bar-le-Duc, 2013.

L'expérience vénitienne a marqué profondément Boissard qui échappe aussi à une épidémie de peste, en 1576, où mourut son mystérieux ami Lentulus Ventidius. Ventidius lui avait demandé d'écrire des épigrammes pour accompagner des portraits d'hommes illustres dont il possédait une collection. Le projet interrompu brusquement, Boissard se vit héritier d'une série de dessins d'hommes illustres qui furent à la base de son *Icones diversorum hominum...* (1591). Ce dernier recueil, avec les *Icones virorum illustrium* (1597-1599)²⁸ et les *Vitae et Icones sultarum turcorum* (1596), se situe dans la tradition des prosopographies exemplaires illustrées²⁹. Encore une fois, ce type de recueil évoque un genre particulier de collectionnisme, celui des portraits, et celui des galeries illustres dont le *museum* de l'érudit italien Paolo Giovio fournit le modèle idéal aux nouvelles générations³⁰. Plusieurs savants européens disent avoir visité, même après la mort de son propriétaire, en 1552, son *museum* légendaire situé sur les bords du lac de Côme. Cette collection devait refléter dans une expérience intime les projets éditoriaux de Paolo Giovio, notamment les biographies d'hommes illustres avec leurs portraits gravés. Jean Jacques Boissard connaissait l'œuvre et les idées de Paolo Giovio qui avaient inspiré directement le projet de Ventidius. Par ailleurs, le bisontin est le premier qui consacre à l'érudit italien une brève biographie transcrivant aussi son éloge funèbre : « Elogiaque, et icones illustrorum virorum, qui tam armis quam literis clari evaserunt, scripsis suis adiunxit, quorum ipse imagines ad vivum expressas Comi in suo Musaeo servabat »³¹. On peut se demander si Jean Jacques Boissard n'avait pas dans l'esprit le modèle du *museum* de Giovio lorsqu'il écrivait dans son autobiographie, en 1587, vouloir consacrer le reste de sa vie « et literis musaeoque reliquum vitae tribuens »³² ? Au moins, entendait-il assurément par cela la réalisation ambitieuse de ce *museum cartaceum*, son œuvre toute entière.³³

Inspirations anciennes et modernes à Rome

À côté des costumes exotiques et des galeries d'*exempla* illustres, dans un cabinet de curieux et d'amateurs affluaient toutes sortes de *naturalia* et, très souvent, des objets rares d'Égypte, des monnaies anciennes et des « reliques » de la Rome antique. Le *corpus* des six volumes des *Antiquitates Romanae* réalisé entre 1597 et 1602, et contenant plus de cinq cents planches gravées par Théodore de Bry, Robert Boissard et Jacques Granthomme³⁴ à partir des dessins de Jean Jacques Boissard, exprime de manière éloquente cette fièvre d'Antiquité qui embrasait les grands esprits de l'époque et qui mise à profit en même temps par la cupidité de marchands hardis. Il est en effet connu que les fouilles qui se pratiquèrent à Rome à partir du XV^e étaient des opérations de pillage, souvent condamnées par les érudits comme Bellori, où

²⁸ J.J. Boissard, *Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium*, Francfort: Guglielmi Fitzeri, 1597-1599, 4 vol.

²⁹ Voir par exemple les œuvres contemporaines publiées en France, comme les recueils du protestant Théodore de Bèze, ou des catholiques Joannes Sambucus, André Thevé et Jacques-Auguste de Thou, tous les deux collectionneurs et écrivains.

³⁰ Pour les liens entre l'œuvre de Paolo Giovio et les *Icones* de Boissard, redevables du modèle italien, voir l'étude de Vittorio Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze : Edifir, 2004, p. 111.

³¹ *Ibid.*, p. 57 (voir : J.J. Boissard, *Icones virorum illustrium ...*, cc. 239-242).

³² *Boissardi Vita Brevis descriptio*, f. 3 (Jahrbuch der Gesellschaft für Lothringische Geschichte und Altertumskunde, Metz : Scriba, 1 (1889), p. 94-103 (p. 96).

³³ J.-B. Keune a pensé qu'il se referait, avec le terme *museum*, à la collection épigraphique de l'hôtel de Clervant appartenant au fils du Baron de Clervant, laquelle, comme nous l'a fait remarquer Julien Léonard, a pu être inspirée par Boissard qui fut le précepteur du jeune messin.

³⁴ Mais plusieurs planches ont été aussi copiées des ouvrages des érudits anciens et modernes, comme Antoine Lafréry et Onofrio Panvinio.

l'on cherchait et gardait les objets considérés comme précieux et l'on détruisait ou enterrait ce qui ne pouvait pas servir comme matériel de construction ou qui ne pouvait pas être revendu. En France, la présence de vestiges archéologiques avait aussi favorisé l'intérêt et l'étude de l'Antiquité à partir du XVI^e siècle quand parurent les premiers ouvrages de référence (Elie Vinet à Bordeaux, Chifflet et Lafrery à Besançon, Corrozet à Paris et les Lyonnais) et les correspondances savantes alimentaient et garantissaient la circulation des sources et des études. L'attitude de Boissard face à ces vestiges diverge de l'attention scrupuleuse que reflètent les travaux historiques et classificatoires de ses contemporains. Il ne s'intéresse pas aux techniques de construction ou aux fonctions des édifices anciens. Il admire ces ruines, il les dessine presque avec le même instinct insatiable du collectionneur qui s'approprie un objet, ou d'un touriste *ante litteram* qui cherche à immortaliser sa présence dans le lieu qui lui survit. Les *Antiquitates*, sont par ailleurs nées dans l'idée d'offrir un guide de Rome aux visiteurs et aux étudiants.

Dans ses croquis Boissard prend le soin de représenter les dessinateurs et les promeneurs au milieu de ce monde ancien qui surgit de la terre, comme un savoir secret qui se révèle à celui capable d'en décrypter le langage. Ainsi ces vestiges et les signes plus variés de l'Antiquité sont l'ameublement essentiel des livres d'emblèmes de Boissard [fig. 14a-b ; 15a -b] où hermétisme et enseignement moral se rejoignent. Plusieurs des pièces rares copiées dans les collections de la famille Carpi ou du cardinal Carafa à Rome, ou même sur les rues de la ville circulent d'un livre à l'autre, des *Antiquitates* aux recueils d'emblèmes, au *Theatrum Vitae Humane*. Aussi l'*Artémis d'Éphèse*, l'une des pièces les plus convoitées par les collectionneurs et par les antiquaires de l'époque³⁵, figure dans les œuvres de Boissard. Plusieurs reproductions et variantes de la statue étaient dispersées dans les collections des grandes familles de la péninsule italienne. Les Farnèse, les Lancellotti, les Garimberti, les Médicis, ou les Carpi d'où proviennent les dessins de Boissard [fig. 16], possédaient des *Artémis*, hiéroglyphe d'abondance et de fécondité. Dans les œuvres de Boissard la déesse figure plus qu'une fois : dans le *Theatrum*, par exemple, comme relique documentaire des mystérieuses religions orientales, dans le premier emblème du recueil de 1588, MUNDUS IMAGO DEI EST ou au centre de la *pictura* de l'emblème VELO LATET ABDITA (« Elle cache les secrets avec un voile ») [fig. 17]. La correspondance entre ces deux emblèmes révèle en profondeur la pensée de l'auteur³⁶, mais nous voudrions souligner encore une fois le savoir visuel qui inspire aussi la forme de ses réflexions. Dans la forme allongée des deux flambeaux en extrême équilibre sur le piédestal de la déesse, on peut reconnaître la phraséologie des grotesques mises en exergue par les élèves de Raphaël qui avaient aussi représenté la déesse sur un des pilastres des Loges au Vatican (1517-1519)³⁷.

³⁵ B. Palma Venetucci, *Antichità esotiche nel collezionismo del XV e XVI secolo*, B. Palma Venetucci (ed.), *Culti orientali tra scavo e collezionismo*, Artemide, 2008, p. 77, f. 4a; B. Palma Venetucci, « L'iconografia di Artemide di Efeso – Afrodite di Afrodizia negli scritti e disegni degli eruditi rinascimentali », E. Dettori, C. Braidotti (éd.), *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2009, p. 705-718. M. Mangiafesta, « Gusto esotico nelle collezioni estensi tra antico e moderno », *Horti Hesperidum*, II, 1 (2012), p. 127-149.

³⁶ Voir Alison Adams, *op. cit.*, p. 201-206. Voir en général C. Probes, « 'Mundus imago Dei est': The Spirituality of the Emblematist of the French Renaissance », *Reformation & Renaissance Review*, 11, 2 (2009), p. 165-180.

³⁷ Mais aussi, en raison de la centralité du groupe principale qui bloque le regard sur le premier plan et cache la fuite de la perspective, la figure évoque une œuvre mantouane du début du XVI^e siècle, la fresque représentant le signe du Lion, dans la *Salle du Zodiaque* du Palais D'Arco, demeure des Gonzague de Feltrino, peinte par Giovanni Maria Falconetto et inspirée de Raphael ; voir G. Schweikhart, « Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova », *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, p. 461- 488.



14a. Th. De Bry, *Ad Matthaeum Vackerum*, (J.J. Boissard et Denis Lebey de Batilly, *Emblemata*, 1596)³⁸

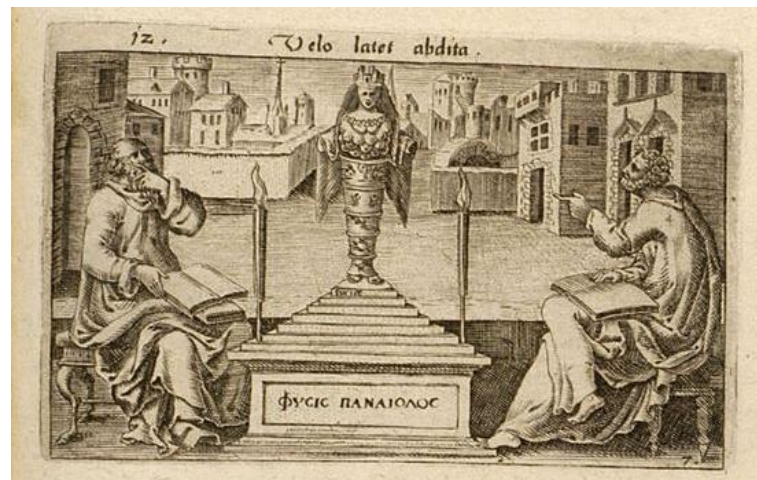
14b. *In hortis Carpensibus*, J. J. Boissard, IIII pars *Antiquitatum romanarum ...*, 1597)

15a. *In Palatio Capitolino* (J. J. Boissard, Boissard, I Pars *Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum*, 1597, p. 100)³⁹

15b. Th. de Bry, *Témérité Dangereuse* (J. J. Boissard, *Emblematum Liber*, 1588)

³⁸ *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis Emblemata...*, Francfort: Th. de Bry, 1596.

³⁹ *I Pars Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur animadversione digna : Iano Iacobo Boissardo Vesuntino autore. Tabula chorographica totius Italiae, Iohannem Feyrabend*, 1597. [Bibliothèque municipale de Lyon (SJ AK 177/111) en ligne.



16. Th. de Bry, Artemis d'Ephèse (J.J. Boissard, *III pars Antiquitatum romanarum ...*, 1598)

17. Th de Bry, *Velo labdet abdita* (J.J. Boissard, *Emblèmes latins...* 1588)

Aucun spécialiste n'est resté insensible à cette richesse de vues dans l'œuvre de Boissard. Les originaux antiques dessinés sur place lors des voyages s'assemblent dans les dessins aux évocations raphaéliques, vénitiennes, lorraines. Les objets les plus étranges s'accumulent dans ses vignettes avec toute sorte d'inscriptions antiquisantes, inscriptions parfois fausses. Si les érudits et les archéologues du XIX^e siècle purent s'enorgueillir d'avoir démasqué les fausses inscriptions romaines de Boissard, résultat d'un travail épigraphique essentiel, ils ignoraient cependant presque totalement l'*esprit de son temps*. Lorsque Johann Baptist Keune analyse l'œuvre de Boissard⁴⁰ à partir de 1896, Aloïs Riegl n'avait pas encore écrit son *Spätrömische Kunstindustrie* (Vienne, 1901), une réflexion fondamentale sur l'interprétation du passé et de l'objet comme produit d'un *contexte* – le terme est ici anachronique – social et historique avec une échelle de valeurs propres que l'historien doit considérer. Aujourd'hui nous pouvons mieux reconnaître le désir qui poussait ces hommes à reproduire leur propre dimension antique, s'appropriant tant des reliques authentiques, que des copies, des imitations et des faux marbres que les meilleurs sculpteurs et peintres étaient appelés à réaliser. Les souvenirs de Boissard des voyages dans l'Antiquité et dans les collections modernes de toute l'Europe se déversaient alors comme une matière première dans l'effervescence syncrétique de l'univers spéculatif messin de l'époque. Dans son œuvre, dans son grand cabinet de papier, les images, diverses, se côtoyaient aspirant incessamment à l'ordre, à l'égal des objets d'un cabinet de curiosités de la fin de la Renaissance.

⁴⁰ J. Baptist Keune, *Fälschungen römischer Inschriften zu Metz und die neuesten Funde in der Trinitarierstrasse*, J.G.L.G.A., vol. 8, 1896, p. 1-118, cit. dans Julien Trapp, *L'archéologie à Metz : institutions, pratiques et résultats : des travaux de Johann Baptist Keune à l'archéologie préventive (1896-2008)*, thèse de doctorat inédite, Université de Lorraine, Nancy, 2012, p. 91.