

RAPHAËL  
ET LA GRAVURE

—

DE ROME  
AUX ANCIENS  
PAYS-BAS  
ET À LIÈGE





RAPHAËL  
ET LA GRAVURE

—

DE ROME  
AUX ANCIENS  
PAYS-BAS  
ET À LIÈGE

DOMINIQUE ALLART  
ANTONIO GEREMICCA

Cet ouvrage est édité à l'occasion de l'exposition présentée à Liège, au Grand Curtius, du 16 octobre 2021 au 16 janvier 2022, sous le titre *Autour de Raphaël. Estampes du Musée Wittert au Grand Curtius*, et à Urbin, à l'Accademia Raffaello, du 22 mars au 22 juin 2022, sous le titre *Raffaello e l'incisione. Da Roma agli antichi Paesi Bassi e a Liège. Stampe del Museo Wittert*.

Conception graphique : NNstudio  
Suivi éditorial : Pierre Geurts  
Mise en page : Antoine Lantair

Impression : Snel  
Éditeur : Collections artistiques de l'Université de Liège

Achévé d'imprimerie en octobre 2021  
ISBN : 978-2-930930-01-5  
Dépôt légal : D/2021/12.008/2

#### Crédits photographiques

Archives des auteurs : p. 41, 50 (fig. 2), 106 (photographie, prise à main levée, aimablement fournie par Dominique Cordellier).  
© Amsterdam, Rijksmuseum : p. 19 (fig. 3), 51 (fig. 4), 84-85, 99 (fig. 2), 126.  
© Bruxelles, KBR : p. 53, 127 (fig. 3).  
© Edinburgh, National Gallery of Scotland : p. 95.  
© Firenze, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi : p. 57, 61.  
© 2021. Photos Scala, Florence : p. 25, 40, 43, 59, 63, 92-93, 98, 108.  
Mario Bonotto © 2021. Mario Bonotto / Photo Scala, Florence : p. 80.  
© Haarlem, Teylers Museum : p. 35.  
© Ville de Liège / Bibliothèque : p. 116.  
© Ville de Liège – Musée des Beaux-Arts/La Boverie : p. 121.  
© Ville de Liège / Grand Curtius : p. 119.  
London, Victoria & Albert Museum.  
© 2021. Photo Scala, Florence/V&A Images/The Royal Collection, on loan from Her Majesty the Queen : p. 101.

© Los Angeles, The J.P. Getty Museum : p. 79.  
© CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main : p. 71, 73.  
© Mantova, Musei Civici : p. 21, 66, 68, 70, 105 (fig. 1), 110, 117.  
© New York, The Metropolitan Museum of Art : p. 18 (Rogers Fund, 1919), 19 (fig. 2, Gift of Lucien Goldschmidt, 1965), 38 (Harris Brisbane Dick Fund, 1926), 51 (fig. 3, Bequest of Grace M. Pugh, 1985), 81 (Gift of Henry Walters, 1917), 96 (fig. 2, Gift of Henry Walters, 1917 ; fig. 3, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949), 105 (fig. 2, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1917), 127 (fig. 2, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1917).  
© The New York Public Library : p. 31 (Gift of the Estate of Isaac John Greenwood), 113 (fig. 1 et 2, Samuel Putnam Avery Collection).  
© Washington, National Gallery of Art : p. 103 (Gift of Jeffrey E. Horvitz).  
© Wikipedia Commons : p. 28, 29, 45, 47, 50 (fig. 1), 99 (fig. 3), 123.  
© ULiège, Musée Wittert, pour les autres photographies.

7  
AVANT-PROPOS

15  
GRAVURES D'APRÈS RAPHAËL  
ET SES DISCIPLES  
(CAT. 1 – 19)

77  
FORTUNE DE L'HÉRITAGE  
RAPHAÉLESQUE  
LE CAS DES ANCIENS  
PAYS-BAS ET DE LIÈGE  
(CAT. 20 – 33)

131  
ANNEXES

133  
MARQUES DE COLLECTIONS

135  
FILIGRANES

139  
BIBLIOGRAPHIE



# AVANT-PROPOS

## LE FONDS WITTERT DE L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE ET SES COLLECTIONS D'ARTS GRAPHIQUES

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la jeune et prospère Belgique bénéficia de donations et de legs reçus de collectionneurs d'art fortunés, qui contribuèrent ainsi à l'enrichissement de ses institutions patrimoniales. C'est dans ce contexte qu'en 1903, le baron Adrien Wittert légua un véritable trésor à l'Université de Liège : près de 20 000 livres, 117 manuscrits et incunables et pas moins de 25 000 gravures et dessins anciens, auxquels s'ajoutaient près de 150 objets d'art et de curiosité, ainsi qu'une cinquantaine de tableaux.

D'origine hollandaise par son père, Adrien Wittert était né à Liège en 1823. C'est là qu'il vécut pendant cinquante ans, dans une demeure patricienne du XVI<sup>e</sup> siècle, connue aujourd'hui sous le nom d'hôtel Desoër de Solières. Sa passion pour l'art et les livres anciens se manifesta dès son plus jeune âge. Célibataire fortuné, il s'y consacra sans retenue. En 1873, l'accroissement constant de ses collections le força à quitter sa ville natale pour s'établir à Bruxelles, d'abord dans un appartement de la rue des Paroissiens, puis dans un hôtel particulier situé à Saint-Josse-ten-Noode, auquel il finit par annexer une maison voisine (BRASSINNE 1938).

Ses livres et manuscrits révèlent un vrai « connaisseur », au sens où l'on entendait ce mot à l'époque. On ne s'étonne pas d'apprendre qu'il compta parmi les membres fondateurs de la *Société des Bibliophiles liégeois* en 1863 et deux ans plus tard, de la *Société des bibliophiles de Belgique*. Le baron Wittert pensait avoir acquis une réelle expertise dans ses domaines de prédilection, au point de se sentir autorisé à publier de nombreux travaux à leur sujet. Mal lui en prit. Dépourvu de formation universitaire, il aborda la recherche historique sans le bagage méthodologique qui lui aurait sans doute épargné le mépris cinglant d'un Godefroid Kurth et la condescendance qui le

poursuit aujourd'hui encore. Les « fantaisies romantiques » (DEWEZ 1949, p. 17) qui caractérisent ses écrits ne devraient pourtant pas conduire à les ignorer complètement. Certains d'entre eux témoignent d'intérêts et de connaissances qui étonnent par leur précocité et ne manquent pas de pertinence. On pointera une étude détaillée de la célèbre lettre que Lambert Lombard adressa à Giorgio Vasari en 1565 ; Wittert la publia en 1874. Non moins étonnante est l'étude qu'il consacra en 1881 au peintre et graveur vénitien Jacopo de' Barbari et à ses liens avec Albrecht Dürer. Quant aux collections de Wittert, elles traduisent, par-delà la fièvre accumulatrice, de réelles ambitions sur le plan qualitatif et une sensibilité pionnière. Parmi les acquisitions remarquables, on citera l'ensemble des planches de l'*Apocalypse* de Dürer et la quasi-totalité de l'œuvre gravé de Rembrandt. Wittert collectionna également les estampes de Bruegel, et ce longtemps avant la redécouverte de l'artiste et la première monographie qui lui fut consacrée en 1907.

La collection d'arts graphiques anciens que l'Université de Liège a héritée du baron Wittert demeure aujourd'hui largement inexplorée. La présente initiative s'inscrit dans un projet ambitieux visant à remédier à cette carence. Elle entend jeter les bases d'un inventaire scientifique approfondi des milliers de gravures et dessins anciens issus du legs Wittert. Ces pièces sont pour la plupart inédites.

La série que nous initions ici accueillera des études menées dans le cadre d'une entreprise qui sera sans nul doute de très longue haleine. Elle permettra de découvrir les enjeux de recherche inhérents à l'expertise des arts graphiques anciens.

Il en est ainsi dans ce premier opus consacré à Raphaël et la gravure. Le sujet a donné lieu à une très abondante littérature scientifique au cours des dernières années. Les travaux se sont multipliés, en particulier à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de l'artiste en 2020. À travers une série d'estampes de la collection

Wittert, nous proposons un aperçu des avancées de la recherche à ce sujet. Nous évoquons aussi les questions qui font débat parmi les spécialistes. Nous avons accordé une place particulière à la propagation du raphaélisme dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège. Aux pièces que nous avons sélectionnées à cette fin s'en ajoute une qui appartient au Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège.

## RAPHAËL, "DIEU MORTEL", ARTISTE MYTHIQUE

Surdoué, extraordinairement prolifique, séduisant et charismatique, Raphaël était devenu une figure de légende, quand une maladie soudaine l'emporta inopinément le 6 avril 1520, le jour même de son 37<sup>e</sup> anniversaire. Très tôt, le jeune natif d'Urbino s'était fait remarquer par un talent pictural hors du commun, qui l'avait rapidement propulsé sur les devant de la scène artistique florentine puis romaine, faisant de lui le rival de Michel-Ange. Il n'avait que 25 ans lorsque le pape Jules II lui confia la direction du chantier de décoration des *Stanze* du Vatican. Ses fresques sublimes pour la Chambre de la Signature allaient consacrer sa réputation de jeune prodige. Mais c'est sous le pontificat de Léon X, un Médicis, non moins épris de faste que son prédécesseur, que Raphaël parvint au faite de sa gloire. Les responsabilités qui lui furent confiées alors prirent des proportions vertigineuses. Raphaël fut littéralement submergé de commandes émanant des personnages les plus puissants de son temps. Pour Agostino Chigi, le richissime banquier d'origine siennoise établi à Rome, il conçut une chapelle en l'église Santa Maria del Popolo ; il contribua aussi à la décoration de la luxueuse villa que le banquier s'était fait construire dans le Trastevere (et que l'on désigna plus tard sous le nom de Farnésine, en référence à ses propriétaires ultérieurs). Dans le même temps, il continuait à travailler au Palais apostolique, où le colossal chantier des *Stanze* se poursuivait et où il fut également chargé d'élaborer le décor de la grande Galerie qu'on appelle les Loges, ainsi que celui des appartements du cardinal Bibbiena, l'homme de confiance de Léon X. Le pape lui commanda en outre des cartons pour une suite de dix grandes tapisseries, qui allaient prendre place à la chapelle Sixtine. Devenu un chef d'entreprise chroniquement débordé, Raphaël n'en continuait pas moins à réaliser des tableaux et retables, pour une clientèle composée de personnalités de premier plan, avides de posséder des spécimens de son talent. Ses chefs-d'œuvre étaient des cadeaux diplomatiques prisés ; le pape envoya plusieurs tableaux du maître à la cour de France. L'Urbinate n'était pas seulement admiré pour ses qualités de peintre ; on lui reconnaissait également des compétences d'architecte. C'est à lui que fut confiée, après la mort de Donato Bramante, la direction du chantier de reconstruction de la basilique Saint-Pierre. Il eut même à superviser les fouilles archéologiques qui se multipliaient à Rome à cette époque. Il avait en effet une solide expertise dans ce domaine. Peu avant sa mort, il élaborait une carte de la Rome antique et de ses monuments, dont il regrettait, avec une sensibilité toute nouvelle, la spoliation

et la destruction. Son décès et le naufrage de ce projet marquèrent aux yeux de ses contemporains la fin d'un rêve auquel il avait su donner consistance : celui de faire revivre la grandeur de la Rome impériale, voire de la dépasser. Giorgio Vasari, l'historiographe de l'art italien de la Renaissance et notre source principale d'informations à propos de Raphaël, évoque ses funérailles grandioses dans les *Vies* qu'il publia en 1550 (réédition en 1568) : « On donna à la dépouille de Raphaël la sépulture honorable qu'un si noble esprit avait méritée, car il n'y eut pas un artiste qui ne pleurât de douleur et ne l'accompagnât jusqu'à sa dernière demeure » (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, IV, p. 210, traduit par nos soins). Raphaël fut, selon ses vœux, enterré au Panthéon.

Sa disparition prématurée scella le mythe du génie providentiel et météorique. Après sa mort, c'est l'éclat de Rome même qui semblait s'être terni. « [...] je n'ai pas l'impression d'être à Rome, car mon pauvre Raphaël n'y est plus » écrivait le 20 juillet 1520 le diplomate Baldassare Castiglione, proche ami du peintre (SHEARMAN 2003, II, n° 1520/51, traduit par nos soins). L'année suivante, c'est le pape Léon X qui mourut. Le règne austère de son successeur, le Hollandais Adrien VI, aussi bref fût-il (1522-1523), sembla confirmer qu'une page s'était tournée. En cette époque où la chrétienté se fissurait irrémédiablement, et où la papauté était en butte à de virulentes critiques, la Ville voyait se ternir son aura. Les événements tragiques s'y succédaient comme autant de funestes indices. En 1522, elle avait été frappée par une grave épidémie de peste. Et surtout, en 1527, elle allait subir l'occupation des troupes impériales, qui la saccagèrent, pillèrent ses trésors et contraignirent le pape Clément VII à se terrer pendant des mois au château Saint-Ange. Dans la mémoire collective occidentale, Raphaël allait incarner le souvenir d'un Âge d'or révolu. De l'abondante littérature encomiastique dont il fut l'objet, la longue biographie que Vasari lui consacra dans ses *Vies* n'est qu'un exemple, mais ô combien éloquent : « On peut donc dire, avec certitude, que ceux qui possèdent autant de dons rares que Raphaël d'Urbino ne sont pas simplement des hommes mais, si l'on ose dire, des dieux mortels » (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, IV, p. 156 ; traduit par nos soins).

Vasari associait Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange dans une triade héroïque et insurpassable, qui avait atteint l'idéal de perfection auquel tendaient les artistes italiens depuis deux siècles. Que l'on souscrive ou non à cette vision, force est de constater qu'elle a été l'un des fondements de l'approche occidentale de l'histoire de l'art. La fascination pour l'Urbinate a traversé les siècles. Elle a connu des hauts et des bas au fil des variations du goût dominant, mais elle a toujours resurgi tôt ou tard dans son intensité originelle. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de Raphaël sont restées les modèles privilégiés de l'enseignement artistique, la référence suprême à laquelle les artistes étaient encouragés à se mesurer, le paradigme du beau absolu, régulièrement mobilisé pour conjurer le spectre de la décadence. Aujourd'hui encore, elles continuent d'alimenter le rêve nostalgique d'un éphémère point d'acmé de la civilisation européenne.

## REMERCIEMENTS

Les recherches dont rend compte le présent ouvrage ont été financées et encouragées par l'Université de Liège. Nous exprimons notre plus vive gratitude au Prof. Pierre Wolper, Recteur de l'Université, au Prof. Jean Winand, premier Vice-Recteur et au Prof. Fabrice Bureau, Vice-Recteur à la Recherche, ainsi qu'à l'administration de la Recherche et de l'Innovation, pour leur confiance et le soutien qu'ils nous accordent.

Toute notre reconnaissance va aussi à Edith Micha, Conservatrice du Musée Wittert, ainsi qu'à Emmanuelle Grosjean et à Margot Potelle : l'équipe dynamique du Musée Wittert nous a beaucoup aidés.

L'étude approfondie que nous entamons ici sur la richissime collection d'arts graphiques anciens de ce Musée trouve tout son sens dans le contexte du déploiement d'un Pôle muséal et culturel à

l'Université de Liège. Nous remercions M. le premier Vice-Recteur Jean Winand, qui porte cette initiative, pour son intérêt bienveillant. Merci aussi à Thomas Beyer et à Claudine Simart.

Les gravures évoquées dans le présent ouvrage feront l'objet d'une exposition au Musée « Grand Curtius » de Liège (16 octobre 2021 – 16 janvier 2022). Nous exprimons notre sincère reconnaissance à Pierre Paquet, Directeur des Musées de Liège, à Marie Remacle et à l'équipe du Grand Curtius, ainsi qu'à celle du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège. L'exposition se déplacera ensuite à Urbino (22 mars – 22 juin 2022). Nos remerciements les plus vifs vont au Prof. Luigi Bravi, Directeur de l'Accademia Raffaello, qui accueillera cette exposition en ses murs.

Le concours et les conseils de nombreux amis, collègues et spécialistes des questions étudiées, nous ont

été précieux. Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à : Dr Elisa Acerbi (Musei Civici di Mantova), Dr Laura Aldovini (Musei Civici di Pavia), Dr Carmen Belmonte (Kunsthistorisches Institut in Florenz), Dr Marco Simone Bolzoni (The Debra and Leon Black Collection), Dr Dominique Cordellier (Département des Arts graphiques du Musée du Louvre), Giuseppe Lettieri (Kunsthistorisches Institut in Florenz), Dr Hélène Miesse (Université de Liège), Dr Roberta Piccinelli (Musei Civici di Mantova), Sara van der Linde (Teylers Museum de Haarlem). Merci, enfin, aux membres de notre Service d'Histoire de l'Art des Temps modernes de l'Université de Liège, Lucia Aquino, Dr Anne-Sophie Laruelle, Eva Trizzullo et Gaylen Vankan, ainsi qu'à toutes celles et tous ceux qui, à des titres divers, nous ont apporté leur aide et leurs compétences : Michela Corso, Francesco Esposito, Pierre Geurts, Antoine Lantair, Alec Moncousin, Samuel Warnants, Eric Winnen et Nicolas Wolkenauer.







## AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Les dimensions des estampes sont données en millimètres, hauteur d'abord, largeur ensuite. Elles sont prises au trait carré ou à la feuille, lorsque l'épreuve est rognée.

Les marques de collections identifiées sont mentionnées dans les notices, avec le numéro de référence du répertoire de Frits Lugt, consulté en ligne à l'adresse [www.marquesdecollections.fr](http://www.marquesdecollections.fr). Elles sont reproduites à la p. 133.

La marque d'Adrien Wittert est posthume. Elle a été apposée systématiquement sur les gravures de sa collection au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Un relevé des filigranes a été accompli à l'aide d'une table lumineuse. La description et reproduction des filigranes figurent aux p. 135-137.

Les répertoires utilisés sont :

BRIQUET C.M., *Les filigranes, dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Paris 1907 ([briquet-online.at](http://briquet-online.at)) ;

HEAWOOD E., *Watermarks, Mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Hilversum 1950 ;

Bernstein – *The Memory of Paper* ([www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl\\_start\\_disp](http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp)) ;

CCI – *Corpus Cartarum Italicarum* ([www.informinds.com/demo/filigane/at/it/documenti/login](http://www.informinds.com/demo/filigane/at/it/documenti/login)) ;

WZIS – *Wasserzeichen-Informationssystem* (Project Watermark Information System Germany) ([www.wasserzeichen-online.de/wzis](http://www.wasserzeichen-online.de/wzis)) ;

WZMA – *Watermarks of the Middle-Ages from Austrian depositories, 14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century* ([wzma.at](http://wzma.at)).















GRAVURES  
D'APRÈS RAPHAËL  
ET SES DISCIPLES



## RAPHAËL ET LA GRAVURE : UNE INTUITION DE GÉNIE

Dès leur avènement, et donc bien avant d'être portées aux nues dans les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari, publiées en 1550 et rééditées dans une version revue et augmentée en 1568, les créations de Raphaël avaient suscité l'intérêt des artistes et des amateurs d'art italiens et transalpins. Rares étaient pourtant ceux qui les avaient admirées *in situ* ; c'est surtout par le biais de l'estampe que la plupart d'entre eux les avaient découvertes.

L'estampe, c'est-à-dire l'impression de multiples exemplaires d'une composition à l'aide d'une matrice en bois (xylographie) ou en métal (taille-douce), était alors une technologie relativement récente en Europe. La xylographie était apparue au début du XV<sup>e</sup> siècle ; la taille-douce s'était développée quelques décennies plus tard. Les gravures remplissaient des fonctions multiples et variées (cartes à jouer, images pieuses, vues de villes, modèles d'ornements, images évoquant des faits historiques, des scènes bibliques, portraits, allégories, ...). Certaines d'entre elles se signalaient par leur qualité esthétique et technique ; elles laissaient percevoir l'émergence d'une nouvelle forme d'expression artistique. Martin Schongauer (1440/53-1491) et plus encore Albrecht Dürer (1471-1528) comptent parmi les figures qui jouèrent un rôle déterminant à cet égard. Leurs œuvres circulaient en Europe et suscitaient un engouement sans pareil, y compris en Italie, où de nombreuses estampes de Dürer furent copiées par un graveur chevronné, le Bolognais Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534), non sans susciter, d'ailleurs, une vive réaction de la part de l'artiste allemand (WITCOMBE 2004, p. 81-89).

Fait révélateur du succès croissant de la gravure : Vasari, qui ne s'y attardait guère dans la première édition de ses *Vies*, introduisit, dans la seconde édition, un long excursus sur cette technique et son histoire, dans la notice qu'il dédiait à Raimondi. Il énumérait une cinquantaine d'acteurs majeurs dans le domaine, au Nord des Alpes et en Italie (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, VI, p. 3-26 ; voir à ce sujet GETSCHER 2003 ; AGOSTI 2021).

À la différence de Dürer, Raphaël n'était pas un « peintre-graveur » ; il ne pratiquait pas la gravure lui-même. On ne sait pas exactement dans quelles circonstances il s'engagea dans cette activité. Il est certain en tout cas que Marcantonio Raimondi joua un rôle clé dans cette nouvelle orientation (BLOEMACHER 2016). À partir de 1510, le Bolognais entama une collaboration suivie avec Raphaël. Elle déboucha sur des chefs-d'œuvre. Plusieurs de ses gravures, parmi les plus belles, étaient basées sur des modèles que Raphaël avait expressément dessinés à cette fin. C'est par exemple le cas du *Massacre des Innocents* et du *Jugement de Pâris* (FIG. 1).



FIG. 1. Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 19.14.1.

Marcantonio Raimondi commença aussi à graver des compositions que Raphaël élaborait en vue de réaliser des fresques, des tableaux ou des tapisseries. Ce volet de son activité dut connaître un vif succès, car bientôt, il ne fut plus seul à s'y consacrer. Vers 1515-1516, deux autres spécialistes de la taille-douce le rejoignirent, Marco Dente, dit Marco da Ravenna (c. 1490-1527 ; voir FORCONI 2020a) et Agostino di Musi dit Agostino Veneziano (c. 1490-c. 1540 ; voir CAVALLI 2020a). Un membre de l'atelier de Raphaël, Baviero de' Carocci dit le Baviera, complétait l'équipe et la rendait remarquablement opérationnelle : c'est lui qui se chargeait de l'impression des planches (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 10 ; WOUK, REBECCHINI 2016). Il faut aussi mentionner Ugo da Carpi (c. 1480-1532), qui entra en contact avec l'atelier de Raphaël vers 1517. Il maîtrisait une forme sophistiquée de xylographie apparue en Allemagne quelques années plus tôt, le *chiaroscuro* ("clair-obscur"). Basée sur l'usage successif de plusieurs matrices sur une même feuille, pour y créer des plages d'ombres plus ou moins prononcées, cette technique donnait lieu à des images d'un effet très différent de celles que l'on obtenait en taille-douce (LOS ANGELES, WASHINGTON 2018 ; voir ici même, cat. n° 7). C'est ainsi que la production de gravures d'après l'œuvre de Raphaël devint aussi diversifiée qu'abondante ; plus d'une centaine de planches furent gravées par ces artistes (JOANNIDES 2015).

Voilà qui marquait une étape essentielle dans l'histoire d'une pratique alors en germe, la reproduction d'art, appelée à connaître un formidable développement par la suite. En effet, si Raphaël ne fut pas le premier artiste à faire graver ses fresques ou ses tableaux, personne ne l'avait fait jusque-là de manière aussi intensive et organisée. Il serait cependant abusif d'assimiler les gravures qui virent le jour dans son entourage direct à ce que nous appelons aujourd'hui des reproductions. D'abord, parce que telle n'était pas leur fonction. En effet, leur examen attentif révèle que souvent, sinon toujours, elles procédaient, non des œuvres achevées du maître et de son atelier, mais d'un matériel graphique préliminaire : modèles à petite échelle ou cartons à grandeur d'exécution. En d'autres termes, elles étaient des « produits dérivés » des grandes commandes, découlant d'un recyclage du matériel préparatoire à leur mise en œuvre. De plus, elles n'étaient pas régies par une exigence de restitution exacte des réalisations auxquelles elles étaient liées. Elles n'en reproduisaient parfois qu'un fragment. Enfin, les graveurs ne s'interdisaient pas d'y introduire des détails de leur cru, au point parfois d'en altérer le sens initial.

La contribution de Raphaël à l'histoire de la gravure n'en fut pas moins décisive. Pour l'expliquer, Giorgio Vasari invoquait ce que nous appellerions aujourd'hui les « compétences managériales » de l'artiste. Selon lui, quand Raphaël vit les gravures de Dürer, il comprit les avantages potentiels que lui ménageait l'estampe. Il poussa alors Raimondi à réaliser ses premières planches (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, IV, p. 190) et c'est lui qui confia au Baviera la charge d'imprimer les épreuves (*Ivi*, V, p. 10). Mais le témoignage de l'historiographe est souvent sujet à caution, on le sait





FIG. 2. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël ou Giulio Romano, *Vénus et Adonis*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 65.6991.



FIG. 3 Agostino Veneziano, d'après Raphaël ou Giulio Romano, *Vénus et Adonis*, gravure au burin, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-36.688.

(PON 2004, p. 137-154). Vasari n'avait qu'une connaissance toute relative des spécificités de l'estampe, qui restait à ses yeux un art subalterne (GETSCHER 2003 ; VRAND 2020, p. 27-30). Il ne se trompait pas, toutefois, sur une question primordiale, celle de l'implication de Raphaël dans le système mis en place. Seul le maître pouvait en effet accorder aux graveurs l'accès au matériel graphique préparatoire à ses grands chantiers. Au-delà de ce constat, nombre de questions restent sans réponse. Qui choisissait les compositions à graver ? Comment expliquer, par exemple, que dans les scènes bibliques des Loges (ce qu'on a appelé "la Bible de Raphaël") ou dans la suite des épisodes de l'histoire de Psyché à la Farnésine, quelques compositions seulement furent traduites en gravures ? Malheureusement, les sources restent silencieuses à ce sujet.

Autre phénomène intrigant : certaines compositions raphaéliques furent gravées à plusieurs reprises, tantôt dans des techniques différentes, par des artistes différents, mais parfois aussi dans la même technique, et dans certains cas enfin, par le même artiste (JOANNIDES 2015). À titre d'exemple, on citera les gravures de Raimondi et de Veneziano figurant *Vénus et Adonis* d'après une composition élaborée pour la *Stufetta* du cardinal Bibbiena au Vatican. Elles se distinguent par leurs paysages, largement inspirés des estampes de Dürer (FIG. 2, 3). Il en va de même pour le *Brûle-parfum de François I<sup>er</sup>*, dont Raimondi et Marco Dente donnèrent chacun leur version gravée (voir ici même, cat. n° 3).

Voilà qui soulève la question des liens qui unissaient les graveurs : s'agissait-il de collaboration ou de concurrence ? Travaillaient-ils, en tout ou en partie, pour leur propre compte ou uniquement pour des éditeurs ? Le cas d'Ugo da Carpi est intéressant à cet égard : la recherche récente a conduit à voir en lui un artiste indépendant, qui réalisa ses clairs-obscurs en dehors de l'atelier de Raphaël, d'après des dessins du maître, mais parfois aussi d'après les gravures de Marcantonio Raimondi et d'Agostino Veneziano (TAKAHATAKE 2015).

Ce qui est certain, c'est qu'à la mort de Raphaël, cette production de gravures dérivées des *inventiones* de l'artiste ne se tarit pas, bien au contraire ; elle ne pouvait que bénéficier d'un marché de l'estampe en plein développement et d'un intérêt

renouvelé pour l'œuvre que l'Urbinate laissait derrière lui. Le maître avait légué les matrices dont il disposait au Baviera, ce qui permit à ce dernier de s'affirmer comme un véritable chef d'entreprise, au même titre qu'Antonio Salamanca (1478-1567) et bientôt Antoine Lafrery (c. 1512-1577), les figures notoires du monde de l'édition d'estampes à Rome.

Au début des années 1520, le Baviera entama une nouvelle collaboration avec Jacopo Caraglio (1505-1565), un graveur originaire de Vérone, qui se chargea de reproduire des œuvres du Sanzio, en se servant lui aussi des dessins du maître et de ses élèves (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 8 et 9). Dans les années 1540, le graveur de Parme Enea Vico (1523-1567) et le Français Nicolas Béatrizet (actif de c. 1540 jusqu'en 1565) prirent le relais. À son arrivée à Rome, Béatrizet travailla avec les imprimeurs Antonio Salamanca et Tommaso Barlachi (c. 1500-vers 1555). Si la personnalité de ce dernier nous échappe toujours, nous connaissons un peu mieux celle de Salamanca. L'Espagnol, qui s'était imposé sur le très compétitif marché romain, fit réaliser de nombreuses matrices, mais acquit aussi, on ne sait trop comment, une trentaine de planches gravées par Raimondi, Veneziano, Dente et Caraglio, dont il fit de nouvelles impressions (ALBERTI 2017).

## RAPHAËL ET SON ATELIER

Le succès de Raphaël avait été le produit d'un travail d'équipe. L'Urbinate n'avait pas son pareil pour attirer et former de jeunes talents. Comme un chef d'orchestre, il parvenait à les faire travailler tous ensemble, en valorisant au mieux les qualités de chacun, sans perdre de vue la cohérence des œuvres à réaliser. Il faisait aussi appel à des maîtres patentés, comme les Siennois Antonio Bazzi, dit le Sodoma (1477-1549) et Baldassare Peruzzi (1481-1536).

Ses collaborateurs privilégiés furent Giovan Francesco Penni (1494-c.1528) et Giulio Romano. Ceux-ci furent partie prenante, à ses côtés, dans toutes les commandes les plus prestigieuses : les *Stanze*, la suite de tapisseries des *Actes des Apôtres* (voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 15), les Loges du Vatican (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 6, 7 et 13) et la décoration de la Farnésine (voir ici même, n<sup>os</sup> 8 et 9).

Giovan Francesco Penni était entré très tôt dans l'atelier de Raphaël (BISCEGLIA 2015 ; JOANNIDES 2000). En 1508 déjà, il avait assisté le maître dans la décoration de la Chambre de la Signature au Vatican. On le surnommait *il Fattore*, probablement en raison des menues tâches qu'il avait dû accomplir dans sa jeunesse au sein de l'atelier. Mais au fil du temps, il parvint à imiter parfaitement la manière du maître, au point qu'on ne sait pas auquel des deux il faut attribuer certains dessins ou les *inventiones* dont procèdent certaines gravures (voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 4). À la mort de Raphaël, c'est lui qui, avec Giulio Romano, hérita du fonds d'atelier et assura le suivi des commandes en cours. On perd sa trace en 1527, l'année du Sac de Rome.

Giulio Romano (1492 ou 1499-1546) avait, quant à lui, rejoint Raphaël en 1514, pour travailler à la décoration de la Chambre de *L'incendie du Borgo* au Vatican. Vasari prétend que du vivant de l'Urbinate, il ne fut pas impliqué dans la réalisation de gravures, ce que mettent en doute les recherches récentes. En 1523 en tout cas, il allait entretenir des rapports étroits avec le Baviera (WOUK, REBECCHINI 2016) et l'année suivante, collaborer avec Marcantonio Raimondi à la célèbre et scandaleuse suite gravée des *Modi*.

Giovanni da Udine (1487-1561) entra dans l'atelier de Raphaël la même année que Giulio Romano. Il y devint le grand spécialiste des fleurs, fruits, guirlandes végétales et grotesques. Vasari lui attribue également le mérite d'avoir ressuscité la technique du stuc telle qu'elle était pratiquée dans l'Antiquité. Giovanni da Udine fit montre de ses talents dans les Loges du Vatican et à la Farnésine. Selon toute probabilité, il réalisa aussi les grotesques de la *Stufetta* et de la *Loggetta* du cardinal Bibbiena (voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 1). À partir de 1515-1516, il collabora assidument avec Perino del Vaga (1501-1547).

La présence de ce dernier est attestée dans l'atelier de Raphaël pour la décoration des Loges. Perino y réalisa certaines scènes bibliques (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 6 et 7).



Lui aussi excellait dans la réalisation des grotesques, ce qui complique la question de savoir à qui il faut attribuer les modèles d'une séduisante série de gravures montrant de tels motifs. Elle fut réalisée par un graveur anonyme que l'on désigne par un nom de fortune, le Maître au Dé (voir ici même, cat. n° 10).

Le Lombard Polidoro da Caravaggio (c.1500-1536/1537) apparaît pour la première fois au sein de l'équipe en charge du colossal chantier des Loges (sur ce chantier, voir DACOS 1986). Dans une gravure représentant *La fuite de Clélie* (voir ici même, cat. n° 14), Giulio Bonasone (1500/1510-1574), un graveur actif à Bologne et à Rome dans les années 1530-1560, reproduisit une composition que Polidoro avait peinte sur la façade d'un palais romain. Ce type de décor était en effet l'une des spécialités du maître lombard (DE CASTRIS 2001 ; FRANKLIN 2018).

Après la mort de Raphaël, ses élèves et collaborateurs finalisèrent les commandes en cours. En 1527, le Sac de Rome entraîna leur dissémination. Perino alla s'installer à Gênes, pour ne revenir à Rome qu'en 1537. Giovanni da Udine regagna sa ville natale et travailla également à Venise avant de réintégrer Rome bien plus tard. Quant à Polidoro, il se réfugia à Naples, puis élut domicile à Messine.

De son côté, Giulio Romano avait déjà quitté Rome en 1524 ; il était allé s'installer à Mantoue. Le scandale suscité par les *Modi*, gravures érotiques dont il avait dessiné les modèles et qui valurent à Marcantonio Raimondi d'être emprisonné, motiva peut-être son départ. Dans la ville lombarde, il allait être acclamé comme un "second Raphaël". Il est vrai qu'il cumulait des compétences d'architecte, de peintre et de décorateur, tout comme le Sanzio (HARTT 1958 ; MANTOUE 1989). Avec ses fresques pour le Palais ducal, le *Palazzo Te* (FIG. 4) et Marmiolo, il réalisa le rêve que la famille Gonzague cultivait de faire de Mantoue une nouvelle Rome. De fait, à l'instar de Rome, de Venise et de Florence, cette ville devint désormais une étape obligée dans le voyage qu'accomplissaient les artistes étrangers en Italie.

Comme les compositions de Raphaël, celles de Giulio furent massivement et largement diffusées par le biais de l'estampe. Des graveurs mantouans se chargèrent de les reproduire. Ce fut notamment le cas de Giovanni Battista Scultori (c. 1503-1575), de son fils Adamo (1547-1587) et de sa fille Diana (1547-1612) (voir ici même, cat. n°s 17-19). Les inventions de Giulio Romano furent aussi gravées à Fontainebleau (JENKINS 2017). C'est ainsi que l'on doit au Français Léon Davent (actif de 1540 à 1556) un magnifique burin d'après l'une des scènes de la Salle de Psyché au *Palazzo Te* (voir ici même, cat. n° 16).



FIG. 4. Giulio Romano, *La chute des géants*, fresque, Mantoue, *Palazzo Te*.











Marco Dente, d'après Raphaël  
*Vénus et Cupidon chevauchant deux monstres marins*



c. 1516  
 gravure au burin, 266 × 175 mm.  
 Inscriptions : le long de la marge inférieure,  
 à gauche, les lettres S et R (entrelacées) et,  
 à droite, *Gio. Marco Paluzzi Formis Romae*.

État : III/III  
 Liège, Musée Wittert, inv. 42468  
 Bon état de conservation, sauf une tache  
 brune le long de la marge droite.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XIV, p. 244, n° 324 ; R. Harprath, in *ROME*  
 1984-1985, p. 205, n° 75 ; S. Massari, in *ROME*  
 1985, p. 61, n° II.1 ; A. Gnann, in *MANTOUE*,  
 VIENNE 1999, n° 44 ; HÖPER 2001, p. 342,  
 n° E 6.4 ; IMOLESI POZZI 2008, n° 10.

Chevauchant deux monstres marins, Vénus et Cupidon arrivent sur les côtes d'une ville portuaire, comme le révèlent les bateaux visibles à l'arrière-plan. Au ciel, parmi les nuages, les vents soufflent pour faciliter le voyage des deux divinités, ce qui agite la chevelure bouclée de Vénus et le pan du vêtement qui l'enveloppe et s'enroule autour de son bras gauche.

Le rythme de la composition est fondé sur la ligne courbe. Les vagues qui sillonnent le littoral gardent la trace du passage des deux monstres marins aux queues torsadées. Au premier plan, l'écume dessine des volutes capricieuses. Vénus et Cupidon sont campés dans des poses précaires, magistralement étudiées. Cupidon, qui chevauche un dauphin, a le corps déséquilibré. Il serre une nageoire de la main gauche, et de la droite, il brandit l'une de ses flèches pour inciter l'animal à avancer. Sa pose n'est pas loin de rappeler celle du *Laocoon* (Musée du Vatican, inv. 1059 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 164-168, n° 122) que les artistes de l'époque imaginaient avec le bras droit tendu, la sculpture ayant été découverte en 1506, amputée d'une partie de son bras (REBAUDO 2007). Elle évoque aussi celle de certains *Ignudi* de la voûte de la Sixtine. Vénus, de son côté, est vue de dos. Pour éviter de glisser, la déesse se cramponne des deux mains à l'animal qui la transporte, une sorte de dauphin à tête de lion. Elle lève légèrement la jambe droite pour assurer son assise.



FIG. 1. Raphaël et atelier, *Stufetta* du cardinal Bibbiena, Vatican, *Palazzo Apostolico*.

L'estampe présente l'une des créations de Raphaël parmi les plus belles et les plus dynamiques que Marco Dente (c. 1490-1527), artiste originaire de Ravenne, ait traduites en gravure. Dès son arrivée à Rome, autour de 1515, Dente rejoignit Marcantonio Raimondi et Agostino Veneziano en travaillant pour l'éditeur Baviera, pour lequel il reproduisit par l'estampe de nombreuses *inventiones* de Raphaël. Il compta parmi les victimes du Sac de Rome de 1527 (BOREA 1990). Malgré une période d'activité qui fut donc de courte durée, les sources écrites, telles les *Vies* de Giorgio Vasari (1568, éd. Bettarini-Barocchi, VI, p. 14) et le *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture* de Benvenuto Cellini (1568, f. Bii r), témoignent de l'estime qu'il avait acquise auprès de ses contemporains.

L'inspiration antiquisante de la scène et des deux figures – qui évoquent les *thiasoi* des sarcophages romains (BECATTI 1968, p. 545-547 ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 44) – est tout à fait cohérente avec la destination initiale de l'invention, que Raphaël élaborait pour la décoration de la *Stufetta* du cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena. Ce cycle décoratif, Redig de Campos l'a bien souligné (1983, p. 240. FIG. 1), constitue un tournant dans la façon dont Raphaël abordait l'art antique. Au-delà de citations précises des modèles offerts par les vestiges romains, la *Stufetta* incarne le rêve – celui de Raphaël et de la cour léonine tout entière – d'imiter l'Antiquité, de la dépasser, de la faire revivre dans le présent. Dans ce chantier, chaque détail évoque la Rome impériale, de la technique de construction de la pièce (*Ivi*, p. 224-225) à la manière de transposer en peinture le programme iconographique, lui aussi tiré des sources classiques, essentiellement les *Métamorphoses* d'Ovide, le *Commentaire* de Servius à Virgile et le *Banquet de Platon* (RUFFINI 1986, p. 36-65). Le choix des couleurs, les grotesques, les architectures fictives, les motifs décoratifs, tout vient de l'étude menée par Raphaël – et d'autres membres de son atelier comme Giovanni da Udine – sur la *Domus Aurea* de Néron, les Thermes de Dioclétien, ou encore le Colisée (voir en dernier lieu NESSELRATH 2013, p. 284-291).

Partie de l'appartement du Palais du Vatican que Léon X avait réservé au cardinal Bibbiena, la *Stufetta* – dont la fonction était proche de celle du *calidarium* romain – fut aménagée et décorée par le Sanzio et son atelier. Si Giorgio Vasari, dans les *Vies*, ne fait aucune mention de ce chantier, des lettres de l'humaniste Pietro Bembo (1470-1547), chargé de suivre le projet lorsque Bibbiena n'était pas à Rome, permettent de circonscrire son exécution dans les années 1515-1516, en plus de fournir d'autres informations précieuses. Dans la première de ces missives, envoyée à Bibbiena le 19 avril 1516, Bembo écrit



« Raphaël vient justement d'arriver [...] et me demande d'ajouter les quelques éléments qui suivent : lui envoyer les sujets qu'il faut peindre dans votre *stufetta* et voir la description des sujets, étant donné que ceux que vous avez déjà envoyés seront peints cette semaine » (SHEARMAN 2003, n° 1516/8, traduit par nos soins). Bibbiena lui-même était donc responsable du programme iconographique. Au printemps 1516, une partie de la décoration était achevée et moins d'un mois plus tard, comme Bembo l'écrit à Bibbiena le 6 mai (*Ivi*, n° 1516/11), le chantier, y compris celui de la *Stufetta*, touchait à sa fin. Il était assurément clôturé le 13 juillet 1516, puisqu'à cette date, Léon X informait Bibbiena que le cardinal espagnol Jacopo Serra allait occuper le logement en son absence (*Ivi*, n° 1516/11).

Malgré la forte charge érotique des peintures qui le composent (WOLK-SIMON 2019, p. 29-43), le programme décoratif doit être décodé selon une approche néoplatonicienne (RUFFINI 1986, p. 65-79). Il s'articule sur trois niveaux, en plus de la voûte : un socle qui montre des *putti* sur des chariots tirés par des animaux, des lunettes décorées de grotesques et, au centre, une bande intermédiaire avec d'autres grotesques, ainsi que huit scènes qui illustrent des épisodes du mythe de Vénus, dont deux sont détruites. C'est l'une de ces scènes que grava Marco Dente. Bien que la source littéraire précise n'ait pas été identifiée, l'épisode fait référence aux voyages que Vénus et son cortège d'*amorini* et de dieux marins effectuaient dans les îles consacrées à la déesse, selon les *Métamorphoses* d'Ovide (X, 529-532 ; voir DOLLMAYR 1890, p. 277).

De nombreuses différences, surtout dans le paysage, distinguent cependant l'estampe de la scène peinte dans la *Stufetta*. Celles-ci suggèrent une réalisation de la gravure d'après un dessin préparatoire plutôt que d'après l'œuvre peinte. C'est aussi le cas pour d'autres

estampes qui reproduisent des scènes de ce cycle décoratif, notamment *Vénus qui se plaint à Cupidon des blessures de sa flèche*, réalisée par Agostino Veneziano en 1516 (B. XIV, 218, 286 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 61, n° III.1) ; *Vénus et Adonis*, gravée à la fois par Veneziano et Marcantonio Raimondi (B. XIV, 359, 484 et B. XIV. 360, 485 ; *Ivi*, p. 62, n° VI.1) ; *Pan et Syrinx*, de Raimondi ou de Dente lui-même (B. XIV, 245, 325 ; *Ivi*, p. 62, n° IV.1). Les collections royales anglaises (inv. RCIN 912757), l'Albertina de Vienne (inv. 17632) et le Louvre (inv. 4035) conservent des dessins préparatoires pour tous ces épisodes, attribués sans consensus tantôt à Raphaël, tantôt à Giulio Romano (CORDELLIER, PY 1992, n° 478 ; CLAYTON 1999, n° 30 ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, nos 39 et 47 ; JOANNIDES 2000, p. 10). Par contre, aucun projet graphique n'a été retrouvé pour la gravure présentée ici.

Outre *Vénus et Cupidon chevauchant deux monstres marins* et *Pan et Syrinx*, Marco Dente reproduisit deux autres scènes de la *Stufetta* : la *Vénus Anadyomène* (B. XIV, 243, 323 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 61, n° I.1) et la *Vénus à l'épine* (B. XIV, 241, 321 ; *Ivi*, p. 62, n° V.1 ; au sujet de cette composition voir ici même, cat. n° 10). Ces quatre scènes, ainsi que la *Vénus qui se plaint à Cupidon des blessures de sa flèche* de Veneziano, furent probablement gravées autour de 1516. L'épreuve Wittert date toutefois du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un exemplaire de troisième état, quand la matrice fut réimprimée par Giovanni Marco Paluzzi. Celui-ci substitua son adresse à celle d'Antonio Salamanca, qui figurait sur les exemplaires de deuxième état (B. XIV, 244, 324 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 61, n° II.1).

A.G.



Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël et Giulio Romano  
*Jupiter embrassant Cupidon*



c. 1517-1518  
 gravure au burin, 312 × 205 mm.  
 Tablette blanche dans le bas.

État unique  
 Liège, Musée Wittert, inv. 45478  
 Marque de collection : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XIV, p. 256-257, n° 342 ; DELABORDE 1887,  
 p. 145, n° 96 ; I. Shoemaker, in LAWRENCE,  
 CHAPEL HILL 1981-1982, n° 44 ; S. Massari,  
 in ROME 1985, p. 152, n° VII.8 ; MASSARI  
 1993, n° 2 ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE  
 1999, n° 75 ; HÖPER 2001 p. 349, n° E8.8 ;  
 M. C. Viljoen, in MANTOUE 2019-2020b, n° 12.

Agostino Chigi (1466-1520), banquier et homme d'affaires siennois établi à Rome, comptait parmi les grandes fortunes de son temps. Ce puissant personnage, pétri de culture classique, décida de faire édifier dans le Trastevere une résidence associant au faste d'un palais les agréments d'une villa suburbaine tels que les décrivaient les auteurs antiques. Le but était d'y mener une vie festive et raffinée. À cette fin, le banquier fit aménager un jardin arboré, peuplé de sculptures antiques, ainsi qu'une grotte artificielle où devaient avoir lieu des concerts et des spectacles, et enfin un vaste bassin propice à la baignade et à la promenade en barque. Dans la villa, des portiques devaient offrir un espace aéré pour accueillir réceptions et banquets (FROMMEL 2014, p. 21, 29 et *passim*, et en dernier lieu FERRIGNO 2018).

Le Siennois Baldassare Peruzzi (1481-1537) fut chargé d'édifier la splendide demeure selon les vœux du propriétaire. La villa Chigi, aujourd'hui aussi appelée Farnésine en référence à ses propriétaires ultérieurs, reçut un décor *all'antica* associant fresques, stucs et plafonds à caissons. Pour le réaliser, Chigi avait sollicité les meilleurs artistes. Parmi eux se trouvait Raphaël qui, en 1513, peignit le sublime *Triomphe de Galatée* dans la salle à manger.

En 1517, Chigi fit de nouveau appel au maître urbaniste, cette fois pour concevoir le décor de la loggia ouvrant sur le jardin ; c'était à l'époque l'accès principal de la villa, et c'est là que le richissime banquier comptait fêter ses noces. Il avait en effet décidé d'épouser une jeune Vénitienne de modeste condition, Francesca Ordeaschi, faisant fi du scandale que cette mésalliance suscitait dans la haute société romaine (FERRIGNO 2018).



FIG. 1. Raphaël et atelier, *Loggia de Psyché*, Rome, Villa Farnésine.

Le thème retenu était une allusion transparente à l'idylle du banquier avec la jeune femme et à ses projets de mariage. Il s'agissait d'une fable qu'Apulée raconte dans ses *Métamorphoses*, un joyau de la littérature latine, aussi connu sous le titre de *L'Âne d'or* (CAVICCHIOLI 2002). Cette histoire des amours contrariées entre Cupidon et une ravissante mortelle, victime de la vindicte de Vénus, connaissait un vif succès en Italie depuis le *Quattrocento*. Elle avait donné lieu à quelques représentations peintes, dont un ensemble de fresques d'Ercole de' Roberti pour Belriguardo, la résidence d'été des Este près de Ferrare (GÜNTHER 2001). Au tournant du siècle, le récit s'était propagé grâce à des adaptations modernes en italien. Raphaël s'inspira principalement de l'édition commentée de Filippo Beroaldo l'Ancien (1<sup>re</sup> éd. Bologne, 1500) et de la paraphrase du récit apuléen par Niccolò da Correggio (1<sup>re</sup> éd., 1507). Il sut en exalter la qualité poétique et la puissance de suggestion de manière magistrale (voir notamment SHEARMAN 1964, p. 62-63 et *passim*).

De fait, on imagine l'émerveillement que dut éprouver le maître des lieux quand il découvrit sa loggia transformée en une sorte de pergola illusionniste, peuplée de dieux, de déesses et de nymphes à la beauté resplendissante (FIG. 1). Sur les vouitains et les pendentifs se succédaient les aventures de Psyché, sur fond d'azur. Sur la voûte, deux immenses tapisseries feintes semblaient se détacher sur le ciel. Elles évoquaient l'heureux dénouement de la fable : la délibération des dieux (voir ici même, cat. n° 9) et, suite à leur verdict favorable, le banquet organisé pour les noces de la jeune fille devenue immortelle avec Cupidon. Ponctué d'opulentes guirlandes végétales garnies de fruits, de légumes et de fleurs, l'ensemble était un hymne à l'amour triomphant et à la fécondité, d'autant plus adéquat que Francesca Ordeaschi avait d'ores et déjà assuré la descendance de son futur époux en lui donnant plusieurs enfants.

La présente gravure reproduit une scène qui devait avoir une résonance particulière pour Chigi : on y voit Cupidon implorant l'aide de Jupiter pour apaiser la fureur haineuse de Vénus et obtenir le droit d'épouser la femme qu'il aime (FIG. 2). Le maître de l'Olympe exprime son accord en pinçant doucement les joues de Cupidon et en lui baisant les lèvres. Cette figuration de l'épisode correspond au récit d'Apulée (VI, 22, 3), mais on ne s'étonne pas de constater qu'elle suscita une méprise dans le chef de Vasari, qui l'interpréta comme une étreinte entre Jupiter et Ganymède (1550 et 1568, éd. Bettarini-Barocchi, IV, p. 200 : *Giove con gravità celeste che bacia Ganimede*).

Le décor conçu par Raphaël célébrait sans nul doute la dimension hédoniste et charnelle de l'amour. Il prenait parfois des accents licencieux, qui s'accordaient avec les goûts et les mœurs de Chigi et de ses hôtes (à ce sujet, voir surtout MOREL 1985 et MOREL 2015, p. 133-170). Mais par-delà le plaisir des sens, c'est une quête d'ordre spirituel, voire mystique, qu'il traduisait ; à travers la fable de la jeune fille admise parmi les immortels, il suggérait en effet la possibilité d'une ascension vers un monde supérieur. Les sources



écrites qui l'inspirèrent – et en particulier le commentaire de Beroaldo sur l'*Âne d'or* d'Apulée – étaient elles-mêmes imprégnées de cette approche néoplatonicienne de l'amour (SHEARMAN 1964, p. 75).

Les fresques furent exécutées, sous la conduite de Raphaël, par ses proches collaborateurs, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni et Giovanni da Udine. Marcantonio Raimondi grava trois scènes peintes par Giulio Romano sur les pendentifs (B. XIV, 256-257, 342-344). On a beaucoup discuté sur la question de savoir s'il travailla d'après les peintures ou s'il utilisa des dessins préparatoires de Raphaël et de ses collaborateurs. Pour ce qui concerne la présente composition, seule nous est parvenue la copie d'une étude préliminaire de Raphaël, montrant un état de la composition qui allait encore subir des modifications (Louvre, inv. 1120, voir notamment CORDELLIER, PY 1992, p. 373-374, n° 550) ; elle ne permet pas de trancher la question. Certes, il est vrai qu'à la différence des autres graveurs qui reproduisirent des scènes figurant sur les pendentifs de la loggia (voir cat. n°s 8 et 32), Raimondi se signale par une référence explicite à leur support architectural, mais on ne peut en tirer argument pour affirmer qu'il travailla *in situ*, une fois les peintures terminées. En effet, dans ses gravures, les guirlandes qui encadrent les fresques sont absentes ; elles sont remplacées par des bandeaux de pierre. Ceux-ci accentuent une impression de sévérité, en décalage avec le caractère festif du cycle de fresques, ainsi que l'a noté Innis Shoemaker (LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 44). C'est la raison pour laquelle une exécution des gravures basée sur le matériel graphique préparatoire aux fresques, alors que le chantier était en cours, soit en 1517-1518, apparaît plus probable.

Le cycle que Raphaël et son équipe réalisèrent à la Farnésine allait marquer les esprits et contribuer à doter l'histoire de Psyché d'une extraordinaire fortune iconographique. Elle devint en effet un thème en vogue dans la décoration des palais. Quelques années plus tard, Giulio Romano en fit le sujet de la somptueuse salle à manger du *Palazzo Te* à Mantoue. De son côté, Perino del Vaga la représenta sur les murs du *Palazzo del Principe* à Gênes et au *Castel Sant'Angelo* à Rome (sur la fortune du thème à la Renaissance, voir notamment CAVICCHIOLI 2002 et BÉLIME-DROUGUET 2013).

D.A.



FIG. 2. Giulio Romano, *Jupiter embrassant Cupidon*, Rome, Villa Farnésine.

Marcantonio Raimondi (attribution), d'après Raphaël  
*Brûle-parfum*



c. 1518-1519  
gravure au burin, 305 × 170 mm.  
Tablette blanche, en bas à droite.

État unique  
Liège, Musée Wittert, inv. 11322  
Bon état de conservation, épreuve  
collée sur un deuxième support.  
Marques de collections : sur le recto, en bas au  
centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre,  
L. 3799 et L. 1231 le long de la marge inférieure.

Bibliographie sélective : VASARI 1568, éd.  
Bettarini-Barocchi, V, p. 11 ; BARTSCH 1803-1821,  
XIV, p. 363-364, n° 489/B ; R.M. Mason, in  
GENÈVE 1984, n° 96 ; S. Massari, in ROME  
1985, p. 266, n° III.2 ; CLIFFORD 2013, p. 45 ;  
G. Marini, in TURIN 2015-2016, n° 85.



Cette gravure montre une pièce d'orfèvrerie raffinée : un brûle-parfum. La cassolette, un vase avec un couvercle ajouré, est montée sur un piédestal formé d'une colonne et d'un socle triangulaire ; ce dernier est orné de têtes de bélier et d'un masque grotesque. En plus de la colonne, le vase est soutenu par un couple de figures féminines habillées à la mode antique, peut-être deux des trois Grâces, en supposant qu'une troisième figure prend place sur la partie non visible du piédestal (CORDELLIER, PY 1992, n° 854).

Dans l'édition de 1568 de ses *Vies*, Giorgio Vasari signale pour la toute première fois cette estampe, la mentionnant rapidement parmi les *inventiones* de Raphaël reproduites par le graveur Agostino Veneziano : « un brûle-parfum, c'est-à-dire deux femmes avec un vase ajouré sur leur tête » (éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 11, traduit par nos soins). Bien que l'historiographe associe l'estampe à Veneziano, les spécialistes ont depuis longtemps identifié l'auteur comme étant Marcantonio Raimondi (BARTSCH 1803-1821, XIV, p. 363-364, n° 489), étant donné la présence de la tablette blanche, reconnue comme l'une des signatures du graveur bolognais et de son atelier (BLOEMACHER 2008, p. 25-26 ; au sujet de ce graveur, voir ici même, cat. n° 2).

Si l'historiographe se trompait quant à l'auteur de l'estampe – ce qui s'explique par le succès de cette composition, gravée aussi par Marco Dente (B. XIV, 394, 490 ; IMOLESI POZZI 2008, n° 30. FIG. 1) – il avait raison, par contre, de voir en Raphaël le créateur de l'œuvre. Cette attribution est, de fait, largement partagée par les spécialistes du Sanzio (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153 ; JOANNIDES 2015, n°s 104 et 105), à l'exception de Lidia Bianchi qui, par le passé, a proposé le nom de Giulio Romano (BIANCHI 1968, p. 689, note 265).

La décoration de cette cassolette, ornée de salamandres et de fleurs de lys, semble suggérer qu'elle était destinée à François I<sup>er</sup> qui, dès avant son accession au trône de France, avait pour emblème une salamandre dans les flammes, accompagnée du *motto* NUTRISCO ET EXTINGO ou NOTRISCO AL BUONO, STINGO EL REO (« Je nourris le bon et je détruis le mauvais » ; LECOQ 1987, p. 35-52). Voilà qui pourrait conduire à dater l'élaboration de la composition des années 1518-1519. C'est alors que de nombreuses peintures de Raphaël furent envoyées à Paris, suite à la nouvelle alliance conclue entre François I<sup>er</sup> et Léon X, marquée par le mariage de Laurent II de Médicis et Madeleine de la Tour d'Auvergne (HENRY, JOANNIDES 2013, p. 56-59). À côté de ces tableaux – parmi lesquels on compte le célèbre *Grand Saint Michel* (Louvre, inv. 610 ; T. Henry, p. Joannides, in MADRID, PARIS 2013, n° 14) et la *Sainte famille de François I<sup>er</sup>* (Louvre, inv. 604 ; *Ivi*, n° 16) – des lettres de Goro Gheri et Baldassarre Turini, tous deux au service des Médicis, suggèrent que l'envoi de cadeaux diplomatiques prévoyait également des orfèvreries et des bijoux de toute sorte (SHEARMAN 2003, n°s 1518/5, 1518/6, 1518/12). Bien qu'aucune preuve documentaire n'ait été repérée à son sujet, les chercheurs n'excluent donc pas que le brûle-parfum ait été réalisé à

cette occasion (SHEARMAN 2000, p. 172 ; CLIFFORD 2013, p. 45-47). Une date autour des années 1518-1519 conviendrait pour la réalisation du brûle-parfum ainsi que pour la gravure.

Les figures féminines aux formes pleines et généreuses – inspirées par la sculpture antique de la *Vénus genitrix* (Paris, Musée du Louvre, inv. MA525 ; R.M. Mason, in GENÈVE 1984, n° 96) – ne sont pas éloignées des déesses qui peuplent la Loggia de Psyché à la Farnésine (voir ici même, cat. n°s 2, 8, 9 et 32). Les mêmes figures se retrouvent d'ailleurs, avec de légères variations, dans les *Cariatides* du socle de la Salle de Constantin au Vatican (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153), tandis que la structure de la composition rappelle celle de la frise avec les Heures (CLIFFORD 2013, p. 45), l'une des bordures de la suite des *Actes des Apôtres* (DE STROBEL 2020, n° 11c). Dans la gravure, l'horloge de la tapisserie est remplacée par la cassolette, dont la forme s'inspire de vases anciens tels que le *Vase Torlania* (A. Gnann, in



FIG. 1. Marco Dente, *Brûle-parfum*, gravure au burin, New York, The New York Public Library, inv. 71325.

MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 92).

Si l'absence de sources invite à rester prudent au sujet de la réalisation effective du brûle-parfum – aucun objet de ce type n'est documenté dans les collections royales françaises (COX-REARICK 1995, n° XI-8) – une dernière observation doit néanmoins être faite au sujet des gravures de Marcantonio Raimondi (B. XIV, 363, 489) et Marco Dente (B. XIV, 394, 490). La gravure de Raimondi, d'abord perçue comme le modèle de l'estampe de Dente (DELABORDE 1888, p. 236, n° 213 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 266, n° III.3 ; CORDELLIER, PY 1992, p. 481, n° 854), a ensuite été déclassée au rang de copie de celle de Dente, laquelle serait plus en accord avec le style de Raphaël (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153 ; IMOLESI POZZI 2008, n° 30 ; ROSSONI 2020a, p. 74). Pourtant, rien n'indique que les deux gravures soient la copie l'une de l'autre, bien au contraire. Non seulement la cassolette, dans la gravure de Raimondi, est plus basse de 5 mm (A. GNANN, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153), mais il y a de nombreuses petites différences : dans la forme de cette cassolette ; dans les têtes grotesques qui décorent le brûle-parfum ; dans les plis des drapés et dans les visages des deux femmes, qui ne répondent pas à la même typologie. Enfin, une guirlande de laurier est accrochée à la colonne dans la gravure de Raimondi, un élément absent de celle de Dente.

Mais c'est l'approche qui les distingue : Dente réalise une gravure plus abstraite, qui vise la reproduction de la composition, tandis que Raimondi veut suggérer la présence tangible de l'objet, qu'il localise dans l'espace,

dont il représente l'ombre portée et dont il accentue le contraste de clair-obscur. Le couvercle, à la géométrie imparfaite dans l'estampe de Dente, acquiert une belle rondeur dans l'estampe de Raimondi. Enfin, une troisième salamandre s'aperçoit en perspective.

Si les repentirs présents dans la gravure de Dente suggèrent que son estampe fut la première à voir le jour (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 153), le doute s'installe au sujet du modèle retenu par les deux artistes pour exécuter leurs œuvres. Il est probable que Dente soit parti d'un dessin, alors que Raimondi, quant à lui, pourrait avoir travaillé d'après l'objet lui-même. Paul Joannides suggère que l'objet fut le modèle des deux graveurs (2015, nos 104 et 105). Les estampes de Dente qui montrent *Marc Aurèle* (B. XIV.515.375) et le *Laocoon* (B. XIV.268.353) semblent cependant indiquer que face à une sculpture, le graveur de Ravenne, comme Raimondi d'ailleurs, opérait toute une série de choix visuels afin de souligner la présence concrète du modèle : de la description du contexte spatial, réel ou fictif, à l'étude des ombres portées, en passant par un clair-obscur plus contrasté.

L'épreuve du Musée Wittert propose la composition gravée par Raimondi en sens inverse. Elle a longtemps été considérée comme une œuvre d'atelier. C'est Stefania Massari qui, en 1985, a proposé son attribution à Marcantonio lui-même (ROME 1985, n° III. 2), une hypothèse qui a été retenue par les études ultérieures (CORDELLIER, PY 1992, n° 854 ; G. Marini, in TURIN 2015-2016, n° 85).

A.G.



Marco Dente, d'après Raphaël et Giovan Francesco Penni  
*Allégorie de la Tempérance (?)*



c. 1518-1520  
 gravure au burin, 248 x 183 mm.

État : I/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 42467  
 Bon état de conservation. L'épreuve est rognée le long de la marge inférieure, ce qui a entraîné la perte du monogramme du graveur (SR entrelacés).  
 Marques de collections :  
 sur le recto, en bas au centre, L. 205 ;  
 sur le verso, en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 298, n° 395 ; TAURISCUS 1819, p. 275, n° 61 ; S. MASSARI, in ROME, 1985, p. 264, n° 16 ; IMOLESI POZZI, 2008, n° 2 ; FORCONI 2020a, p. 107-108 ; ROSSONI 2020a, p. 15.

Cette estampe due à Marco Dente (à son sujet, voir ici même, cat. n° 1), montre un paysage luxuriant dans lequel une femme accompagnée d'un lion en laisse se dirige vers un feu de bois. L'œuvre est souvent désignée comme une allégorie de la Force, mais cette interprétation n'est guère satisfaisante. Elle ne rend pas compte de la complexité de la figuration où, à côté du lion, le feu, que la figure féminine pointe du doigt, joue également un rôle important. Les doutes que suscite l'interprétation traditionnelle ne sont pas récents : en 1819 déjà, Wilhelm von Lepel penchait pour une allégorie de la Constance (TAURISCUS 1819, p. 275, n° 61), tandis que Frances Huemer pensait à une figure de la Générosité (1977, p. 54-55) et Carel van Tuyll van Serooskerken à une allégorie de la Magnanimité (2000, n° 245). En 1966, Johan Quirijn van Regteren Altena avait de son côté intitulé l'œuvre *La Femme dompteuse de la colère*, en la rapprochant d'une médaille de Christof Weiditz (1498-1559), datée de 1534, dont le revers montre la même scène, avec l'inscription *FEMINEO IMPERIO MITESCUNT EFFERA CORDA* (« Sous le contrôle féminin, les âmes féroces s'adoucissent » ; voir REGTEREN ALTENA 1966, p. 55-56).

Les *Hieroglyphica* (1<sup>er</sup> éd. 1556) de l'humaniste Pierio Valeriano (1477-1558) permettent de pousser l'interprétation plus loin. En effet, dans le chapitre du premier livre dédié à la figure du lion, *Celui qui se méfie du feu*, Valeriano décrit un relief ancien qui a pour sujet un lion et une torche : « j'ai vu à Rome, dans la rue Leoniana qui mène à l'église Santa Maria del Popolo, une pièce en marbre tirée du mausolée des empereurs qui se présente ainsi : un lion assis sur le sol lève la tête en la tournant vers l'arrière ; une torche de pin est figurée en oblique, avec une mèche en haut du bâton, d'où est tendue une bandelette qui rejoint l'épaule du lion » (VALERIANO 1556, p. 9, traduit par nos soins). L'humaniste propose de lire la scène comme la « fureur domptée » (*Ibidem*). Quelques pages plus loin, au chapitre *Celui qui dompte son âme*, Valeriano évoque cette fois la maîtrise de soi, avec l'image d'un homme qui monte un lion en le tenant par la bride ; la fureur de l'animal est domptée à l'aide d'un aiguillon (VALERIANO 1556, p. 15b-15c).

Les images décrites par Valeriano ne correspondent pas parfaitement à la scène gravée par Marco Dente, mais elles suggèrent la maîtrise de l'animal à l'aide d'une bandelette ou d'une bride, permettant de dompter ses instincts. Dans l'estampe aussi, la bride est l'instrument de domination sur le lion. Il s'agit d'une domination bienveillante : la femme semble protéger le lion et le tenir à l'abri du feu. Par son geste, elle lui signale le danger. Dès lors, on pourrait voir en elle une personification d'une Vertu, la Tempérance peut-être, plutôt que la Force. La gravure serait une invitation à contrôler ses instincts afin d'éviter les conséquences des excès. La présence du lion, certes inhabituelle, peut s'expliquer dans ce contexte : Valeriano observe que le lion, en compagnie d'un taureau, figure parmi les attributs de la tempérance (1556, p. 15d).

La question de la paternité de la composition est sujette à débat. Konrad Oberhuber invoquait le goût antique dont elle témoigne pour la situer dans la

production tardive du Sanzio. Il l'associait aux chantiers des Loges du Palais Apostolique (voir ici même, cat. n°s 6, 7 et 13) et de la Farnésine (voir ici même, cat. n°s 2, 8, 9 et 32). L'attitude de la figure féminine, ainsi que le drapé qui laisse délicatement apercevoir son anatomie, démontrent en effet un intérêt pour les reliefs antiques avec des bacchantes (FISCHER, OBERHUBER 1972, p. 42). On pense, par exemple, aux « *Danseuses Borghèse* » du Musée du Louvre (inv. MA 1612 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 59A), amplement citées dans les Loges. La coiffure complexe avec des tresses, elle, rappelle celle de la Vierge dans *La Perla* du Musée du Prado (inv. P-301 ; T. Henry et P. Joannides, in MADRID, PARIS 2013, n° 50).

Le cœur de la controverse réside dans un dessin inventorié sous le n° A\*78 au Teylers Museum de Haarlem (C. van Tuyll, in FLORENCE 1983-1984, n° 63. FIG. 1). À l'évidence, c'est lui qui fut utilisé par Marco Dente, qui représenta la composition en sens inverse. Il consiste en une étude extrêmement raffinée, d'abord réalisée au crayon rouge – pour ce qui concerne les figures principales et le feu de bois – puis reprise à la plume et à l'encre brune avec des rehauts de blanc. Il a été attribué successivement aux divers collaborateurs de Sanzio, parmi lesquels Tommaso Vincidor (DACOS 1980, p. 69-70), Giovan Francesco Penni (FISCHEL, OBERHUBER 1972, p. 42) et Perino del Vaga (CLAYTON 1999, n°s 48 et 49). Son attribution à Raphaël a de nouveau été envisagée par Konrad Oberhuber et Achim Gnann (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE, 1999, n°s 134 et 135). C'est pourtant Giovan Francesco Penni qui reste le candidat le plus convaincant, comme l'ont souligné Paul Joannides (2000, p. 18 ; 2015, p. 162) et Carel van Tuyll van Serooskerken (2000, n° 245). L'exécution de ce dessin par Penni n'exclut pas, cependant, que Raphaël ait conçu la scène initialement, et que celle-ci soit à situer dans le même contexte que les travaux des Loges du Vatican et de la Farnésine.

Une dernière remarque s'impose à propos du paysage, qui dérive de la *Visitation* de la série de la *Vie de la Vierge* d'Albrecht Dürer (REGTEREN ALTENA 1966, p. 55-56). Dans le dessin, il est réalisé à la plume, mais d'une touche plus légère que le reste de la composition. L'intuition de Michiel C. Plomp, qui y distingue deux mains, est passée presque inaperçue (HAARLEM 2012-2013, n° 53). Elle mériterait d'être approfondie. Marco Dente, comme d'autres graveurs de l'entourage de Raphaël, avait l'habitude d'utiliser des estampes d'Albrecht Dürer pour compléter les inventions du maître. Peut-être s'est-il lui-même chargé de compléter par un paysage un modèle où seules apparaissaient les figures.

La belle épreuve du Musée Wittert montre l'estampe dans son premier état. Coupée le long de la marge inférieure, elle est amputée du monogramme du graveur, les lettres S et R entrelacées. Un exemplaire de deuxième état avec l'inscription *Ant. Sal. exc.* est documenté au Thorvaldsen Museum de Copenhague (inv. E1887).

A.G.





FIG. 1 Giovan Francesco Penni (attribution), *Allégorie de la Tempérance* (?), Haarlem, Teylers Museum, inv. A° 078.

Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël (?)  
Six pièces d'une suite des *Sept Vertus*



### *La Charité*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 217 × 105 mm.  
Inscriptions : numéro 1 dans le coin inférieur gauche ; monogramme de Raimondi en bas, sous le pied de l'enfant ; *Ant.sal.exc.* dans la marge inférieure, vers la droite.  
État : III/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1419  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



### *La Foi*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 217 × 105 mm.  
Inscriptions : numéro 2, dans le coin inférieur gauche, est illisible ; monogramme de Raimondi dans le bas à droite.  
État : II/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1416  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



### *La Justice*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 217 × 106 mm.  
Inscriptions : monogramme de Raimondi en bas à droite.  
État : II/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1417  
Ecorné dans le coin inférieur gauche où le numéro manque.  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



## *La Force*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 217 × 106 mm.  
Inscriptions : numéro 4 dans le coin inférieur gauche ; monogramme de Raimondi en bas à gauche  
État : II/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1418  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



## *L'Espérance*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 215 × 107 mm.  
Inscriptions : numéro 6 dans le coin inférieur gauche ; monogramme de Raimondi en bas à droite.  
État : II/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1414  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



## *La Prudence*

c. 1515-1519 (?)  
gravure au burin, 217 × 108 mm.  
Inscriptions : numéro 7 dans le coin inférieur gauche ; monogramme de Raimondi en bas à droite.  
État : II/ III  
Liège, Musée Wittert, inv. 1415  
Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



Dans cette suite gravée, des figures féminines drapées à l'antique personnifient les Vertus. Les quatre Vertus cardinales (la Force, la Prudence, la Tempérance et la Justice) sont associées aux trois Vertus théologiques (la Foi, l'Espérance et la Charité), traduisant ainsi l'idéal d'une parfaite harmonie entre les valeurs héritées du monde gréco-romain et celles du christianisme.

Le Musée Wittert conserve une série incomplète, où la gravure représentant la Tempérance fait défaut (FIG. 1). Cette même série comprend une rare épreuve de la planche initiale, la *Charité*, sur laquelle figure l'adresse d'Antonio Salamanca (1478-1562), le célèbre

éditeur d'origine espagnole installé à Rome. Dans la plupart des épreuves connues, la gravure représentant la Charité porte le numéro 1, mais non l'adresse de Salamanca. Henri Delaborde signale aussi des gravures sans numéro. De fait, la numérotation pourrait avoir été introduite dans un second temps, afin de manifester la cohérence interne du cycle, tout en suggérant un sens de lecture. Elle invite à appréhender l'ensemble comme une frise où la *Force*, seule figure à être vue de face, occupe une position centrale. Les autres *Vertus* sont disposées de part et d'autre, dans des attitudes qui se répondent symétriquement (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, p. 121, n<sup>os</sup> 63-69).

Les personnifications arborent les attributs requis pour permettre leur identification. Selon l'ordre déterminé par la numérotation, la *Charité*, accompagnée de deux jeunes enfants, est suivie par la *Foi*, qui désigne les rayons du soleil. La *Justice*, qui tient une balance et brandit l'épée, vient en troisième lieu, et ensuite la *Force*, appuyée sur une colonne. La *Tempérance*, pièce manquante dans la suite du Musée Wittert, a pour attribut des rênes. Puis vient l'*Espoir*, qui expose aux rayons du soleil un plat contenant une pâte à pain non levée. La série se clôt avec la *Prudence* bicéphale, soulevant son voile pour regarder vers l'arrière, et tenant un serpent enroulé autour de son poignet gauche.

Bien que les jeunes femmes incarnant les Vertus prennent place dans des niches ménagées dans un mur, le mouvement qui les anime empêche de voir en elles des statues. Seule fait exception la *Force*, immobile. Les autres figures bougent et l'élan de leur corps se communique à leur vêtement et à leur chevelure. En entretenant l'ambiguïté entre statues et êtres vivants, le graveur et, avant lui, l'artiste qui a conçu les modèles relèvent à leur avantage le défi de la comparaison entre les disciplines artistiques (*paragone*). En l'occurrence, ils se mesurent aux sculpteurs. Tout comme ces derniers, ils sont à même de restituer le volume, la profondeur et le modelé par le jeu des lumières et des ombres, mais ils produisent des effets qui transcendent les limites inhérentes à la sculpture. En somme, ils montrent ici leur aptitude à créer des statues vivantes (E.H. Wouk, in MANCHESTER 2016-2017, p. 202, n<sup>os</sup> 62-68).

Qui était l'auteur des modèles utilisés par Raimondi pour cette suite ? Les dessins préparatoires n'étant pas conservés, la question est particulièrement épineuse. À la suite de Bartsch, on a d'abord pensé à Raphaël, en se basant sur le témoignage de Vasari. Dans sa biographie de Raimondi, l'historiographe cite en effet les *Vertus* parmi d'autres gravures montrant des figures isolées et procédant, écrit-il, de dessins de Raphaël (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 10). Henri Delaborde fut le premier à exprimer son scepticisme sur ce point. En raison de la « vigueur un peu emphatique du style », il envisageait plutôt une attribution à un disciple du maître ; il pensait en particulier à Giulio Romano (1888, p. 187). Parmi les propositions formulées par la suite, c'est celle de Christoph Luitpold Frommel (1967-1968, n<sup>o</sup> 83) qui a suscité le plus d'intérêt. Adoptée par Achim Gnann (MANTOUE, VIENNE 1999) et reprise par Edward Wouk (MANCHESTER 2016-2017), elle fait de Baldassare Peruzzi (1481-1537) l'inventeur des figures. Il est vrai que les *Vertus* que le peintre siennois a peintes en grisaille dans des niches en trompe-l'œil de la

salle des Perspectives, à la Farnésine, et plus encore les statues qu'il a conçues pour le tombeau d'Adrien VI à Santa Maria dell'Anima constituent des points de comparaison pertinents. Pour autant, cette attribution demeure incertaine, et l'on ne peut donner tort à Dominique Cordellier et Bernadette Py pour qui les œuvres de Peruzzi « ne présentent pas assez de similitudes formelles et iconographiques avec les *Vertus* gravées pour invalider l'attribution ancienne à Raphaël » (CORDELLIER, PY 1992, p. 315-316). À l'appui d'une invention issue de la mouvance raphaélesque, on remarquera la parenté qui unit la *Force* gravée par Raimondi et l'une des *Saisons* peintes par l'atelier de Raphaël, probablement d'après une invention du maître, dans la *Loggetta* du cardinal Bibbiena au Vatican, vers 1516 (*Ibidem*). Quant au thème des Vertus personnifiées par des figures féminines, il est bien présent chez Raphaël et dans son proche entourage, comme l'attestent les *Vertus théologiques* qui occupent la marge latérale de la tapisserie représentant la *Mort d'Ananie* (Musée du Vatican, inv. 43870) dans la suite des *Actes des Apôtres*, ou encore les *Vertus cardinales* peintes par Giulio Romano sur la voûte de la salle d'Atilius Regulus, dans l'appartement du *Giardino segreto* au *Palazzo Te* à Mantoue (BELLUZZI 1998, II, p. 636, ill. 1151-1154).

La question de la datation de la suite est aussi délicate que celle de la paternité des modèles. Christoph Luitpold Frommel, qui soutient qu'elle est basée sur des *inventiones* de Peruzzi, la situe vers 1524-1527. Mais si l'on postule une invention raphaélesque, on peut la faire remonter bien plus tôt. Comme Dominique Cordellier et Bernadette Py le rappellent, la formule de la figure à l'antique debout dans une niche, déjà présente dans l'*Ecole d'Athènes*, se retrouve à plusieurs reprises dans la tenture des *Actes des Apôtres*. L'hypothèse d'une invention raphaélesque reste donc plausible, même s'il faut reconnaître que les figures gravées par Raimondi n'ont pas la grâce et le naturel qu'on serait en droit d'attendre du maître urbin.

La suite du Musée Wittert relève d'un deuxième état caractérisé par la présence de la numérotation, à l'exception de la planche illustrant la *Charité*, où l'adjonction de l'adresse de Salamanca détermine un troisième état, que Stefania Massari est seule à avoir repéré jusqu'ici (ROME 1985, p. 263, n<sup>o</sup> IV.1).

D.A.



FIG. 1. Marcantonio Raimondi, *La Tempérance*, gravure au burin, II/III, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 26.50.1(72).

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821, XIV, p. 294-295, n<sup>o</sup> 386-392 ; DELABORDE 1888, pp. 187-192, no 145-151 ; S. Massari, in ROME 1985, pp. 262-264, n<sup>os</sup> IV.1-7 ; J.-R. Pierrette, in PARIS 1983-1984, p. 353-354, n<sup>os</sup> 32-38 ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n<sup>os</sup> 63-69.



Marcantonio Raimondi (et Agostino Veneziano ?), d'après Raphaël  
*David et Goliath*



c. 1520-1525  
 gravure au burin, 267 × 398 mm.  
 Inscriptions : dans le coin inférieur droit, dans la  
 tablette, MAF et, juste en dessous, *Ant. Sol. exc.*

État : IV/V  
 Liège, Musée Wittert, inv. 01797  
 Bon état de conservation, traces d'une ancienne  
 restauration avec intégration de certaines  
 lacunes dans la zone du monogramme.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XIV, p. 12, n° 3 ; I. Shoemaker, in LAWRENCE,  
 CHAPEL HILL 1981-1982, n° 53 ; W. Schmidt,  
 in DRESDE 1983, p. 106, n° 201-202 ;  
 R. M. Mason, in GENÈVE 1984, p. 18, n° 8 ;  
 S. Massari, in ROME 1985, p. 75, n° 24 ;  
 A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999,  
 nos 106-108 ; HÖPER 2001, p. 432, nos G 10.1,  
 G 10.1A ; ROSSONI 2009/2010, p. 12, n° 116 ;  
 JOANNIDES 2015, p. 161, n° 115 ; BLOEMACHER  
 2016, p. 47-48 ; KNAUS 2016, p. 128.

À la mort de Donato Bramante (1444-1514), Raphaël fut investi par Léon X de la prestigieuse charge d'architecte de la Fabrique de Saint-Pierre (DI TEODORO, FARINELLA 2017). En tant qu'architecte "officiel" du pontife, il avait pour mission d'achever les travaux entamés par ses prédécesseurs au Palais Apostolique. C'est ainsi qu'en 1516, une fois terminée la construction des Loges donnant sur la cour Saint-Damase (C.L. Frommel, in ROME 1984, p. 363-369, n° 2.17.2), il s'attaqua à leur décoration. Le cœur de ce chantier colossal, mené par le Sanzio avec l'aide de nombreux collaborateurs, était la galerie du deuxième étage, reliée à l'appartement de Léon X (DACOS 1986. FIG. 1).

Dans cette galerie longue de 65 mètres, Raphaël élabora une décoration riche et variée, alternant scènes figurées, guirlandes végétales, grotesques *all'antica* (sur ces motifs, voir ici même, cat. n° 12) et stucs (DACOS 1986). La plupart des scènes figurées prennent place sur les treize voûtes. Le cycle, souvent appelé la *Bible de Raphaël*, comprend cinquante-deux épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, dont l'Urbinate élabora les compositions. Il laissa ensuite aux membres de son équipe le soin de les peindre. Ceux-ci s'en chargèrent en 1518-1519 (DACOS 1986).

La présente estampe reproduit, non sans certains écarts, une des fresques de la onzième voûte (voir ici même, cat. n° 7, FIG. 1), dont le Sanzio avait confié l'exécution à Perino del Vaga, son collaborateur à partir de 1516 (*Jvi*, p. 195-196). Elle représente l'issue du combat entre David et le géant Goliath, telle que la décrit le premier *Livre de Samuel* (XVII, 51) : après avoir utilisé sa fronde pour assommer Goliath, David le maintient plaqué au sol pour le décapiter avec un cimeterre volé à son ennemi. La panique s'empare des Philistins ; au deuxième plan, on les voit qui s'enfuient, tandis que sur la droite, des Israélites armés de pierres et de lances les pourchassent. À gauche, un soldat – probablement l'écuyer du géant – s'élance vers l'avant. Cette figure joue un rôle essentiel dans la dynamique puissante qui anime cette composition articulée sur des obliques. L'action est amplifiée par le mouvement des vêtements et des drapeaux.

Pour la plupart des spécialistes (I. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 53 ; HÖPER 2001, n° G. 10.1 ; BLOEMACHER 2016, p. 47-48), l'auteur de cette gravure au burin est Marcantonio Raimondi (c.1480-c.1534). Originaire de Bologne, celui-ci fut le premier graveur à entamer une fructueuse



FIG. 1. Raphaël et atelier, Loges, Vatican, *Palazzo Apostolico*.



collaboration avec Raphaël, dont il grava plusieurs *inventiones*, parmi lesquelles le célèbre *Massacre des Innocents* (B. XIV, 19, 18 et B. XIV, 21, 20) et le *Jugement de Pâris* (B. XIV, 197, 245) (voir ici même, p. 18, FIG. 1).

Raimondi signait ses estampes tantôt avec le monogramme MAF, tantôt avec une tablette blanche. L'association des deux formules, dans *David et Goliath*, et surtout la forme inhabituelle de la tablette, n'ont pas manqué d'intriguer les chercheurs. C'est pourquoi certains d'entre eux ont mis en doute la paternité de Raimondi et penché pour une attribution de la gravure à Agostino Veneziano (ZANI 1820, II.III, p. 281-282 ; DELABORDE 1888, p. 279-280). Cet artiste avait en effet rejoint l'équipe des graveurs de Raphaël vers 1515-1516. Achim Gnann, quant à lui, envisage une collaboration entre Raimondi et Veneziano (MANTOUE, VIENNE 1999, n° 107). L'hypothèse mérite considération, sans aucun doute. Dans le même ordre d'idées, Elena Rossoni a signalé l'existence d'une première épreuve de la gravure *ante litteram* et inachevée, qui pourrait être l'indice que l'estampe ne fut pas terminée par Raimondi lui-même, mais par un autre artiste (ROSSONI 2009/2010, p. 12).

Raphaël a dessiné les figures des deux protagonistes et celle du soldat qui s'échappe au premier plan dans la feuille inventoriée sous le n° 178 dans les collections de l'Albertina de Vienne (GNANN 2017, n° 129). Réalisée à la pierre noire, elle est représentative du processus créatif de Raphaël, qui conjugue des modèles issus de l'art antique et contemporain avec l'étude d'après nature. Comme Konrad Oberhuber

l'a remarqué, si pour l'attitude du soldat, habillé à la mode du XVI<sup>e</sup> siècle, Raphaël s'est servi d'un de ses *garzoni*, le groupe de David et Goliath est redevable à l'une des fresques peintes par Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine, tandis qu'un relief antique lui donna l'idée du héros biblique enfonçant son genou dans le dos de son adversaire (FISCHEL, OBERHUBER 1972, n° 468 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 134. FIG. 2).

L'estampe diverge, toutefois, de la fresque et du dessin de Vienne, où la chevelure et les vêtements de David sont moins dynamiques, où Goliath est muni d'un bouclier et où le soldat du premier plan a les deux pieds posés au sol. En outre, par rapport à la fresque, elle montre une scène radicalement différente au deuxième plan, exception faite de la figure de l'Israélite armé d'une lance, vu de dos dans la partie droite ; celle-ci reste sensiblement la même. On en a conclu à juste titre que Marcantonio ne réalisa sa gravure ni d'après la fresque ni d'après le dessin de Vienne, mais d'après un autre projet de Raphaël, perdu aujourd'hui. Dans la seconde édition des *Vies*, Giorgio Vasari fait d'ailleurs allusion à un dessin de l'Urbinat pour les Loges, dont Ugo da Carpi fit usage, selon lui, pour réaliser un *chiaroscuro* (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 5). Marcantonio Raimondi pourrait s'en être servi, lui aussi (I. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 53 ; R.M. Mason, in GENÈVE 1984, n° 19). La question des liens unissant sa gravure et le *chiaroscuro* d'Ugo da Carpi fait d'ailleurs toujours débat (voir ici même, cat. n° 7).

L'épreuve du Musée Wittert montre la gravure dans son quatrième état, lorsque la matrice gravée par Raimondi fut acquise – après 1527 – par l'éditeur Antonio Salamanca, qui y introduisit quelques modifications et y ajouta l'inscription *Ant. Sal. exc.* (S. Massari, in ROME 1985, n° 24 ; HÖPER 2001, p. 432, n° G 10.1A).

A.G.



FIG. 2. Sarcophage avec les travaux d'Hercule, détail, Rome, Collezione Torlonia, inv. MT 420.



Ugo da Carpi, d'après Raphaël  
*David et Goliath*



c. 1520-1527  
chiaroscuro à trois bois, 261 × 389 mm.  
(épreuve rognée sur le côté gauche  
et le long de la marge supérieure).  
Inscriptions : dans le centre en bas  
·RAPHAEL·VRBINAS·/·DA·CAR ...  
(dernières lettres peu lisibles à cause  
d'une tache d'encre noire).

État : II/V  
Liège, Musée Wittert, inv. 27237  
Restaurée en 2021.  
Marque de collection : sur le recto,  
en bas au centre, L. 205.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
XII, p. 26, n° 8 ; D. Warner, in CAMBRIDGE 1974,  
p. 61, n° 40 ; SERVOLINI 1977, n° 8 ; JOHNSON  
1982, n° 11 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 76,  
n° 25 ; LANDAU, PARSHALL 1994, p. 150 ;  
A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n°s  
105-107 ; HÖPER 2001, p. 432-433, n° G 10.2 ;  
T. Previdi, in CARPI 2009, n° 22 ; JOANNIDES  
2015, p. 163, n° 14 ; TAKAHATAKE 2015,  
p. 178-183 ; N. Takahatake, in LOS ANGELES,  
WASHINGTON 2018, n° 19 ; URBINI 2020b,  
p. 120-121 ; VRAND 2020, p. 40-41.

Dans le chapitre que Vasari consacra à Marcantonio Raimondi et aux plus célèbres graveurs italiens et transalpins dans la seconde édition de ses *Vies* (1568), il évoque cette estampe réalisée par Ugo da Carpi (1470-1532) : « il fit [...] de la même manière, un David tuant Goliath tandis que les Philistins s'échappent, dont Raphaël avait fait le dessin pour le peindre dans les Loges » (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 5, traduit par nos soins).

« De la même manière » : Vasari fait ici référence à la technique du *chiaroscuro*, une forme de xylographie qui reposait sur l'usage de plusieurs matrices en bois pour imprimer des couches d'encre superposées, de façon à obtenir un clair-obscur nuancé. Ugo était un spécialiste de cette technique. Originaire de Carpi, petite ville proche de Modène, il arriva vers 1516 à Rome et y fut actif jusqu'en 1527, avant de se rendre à Bologne. À Rome, il s'était rapproché des graveurs qui gravitaient autour de Raphaël, et reproduisit lui aussi plusieurs *inventiones* du maître.

L'estampe représente un épisode tiré du premier *Livre de Samuel* (XVII, 51), la défaite de Goliath par David. Le berger israélite avait défié le géant philistin pour mettre fin à la guerre opposant leurs factions. Comme le suggèrent Vasari et l'inscription RAPHAEL·VRBINAS· présente sur l'estampe, Raphaël fut l'*inventor* de celle-ci. La composition reproduite par Ugo – comme celle de Raimondi qui représente la même scène (voir ici même, cat. n° 6) – est liée à la fresque de *David et Goliath* réalisée par Perino del Vaga dans la onzième voûte des Loges du Vatican (DACOS 1986, p. 195-196. FIG. 1). La composition n'est cependant pas tout à fait la même, ce qui suggère que le graveur s'est servi d'un dessin, comme le précise Vasari.

Le dessin en question est perdu. Certains considèrent la feuille n° 38654 de la Kunsthalle de Hambourg comme sa copie (D. Warner, in CAMBRIDGE 1974, p. 61, n° 40 ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 106 ;

KLEMM 2009, n° 461). Mais d'autres pensent qu'il s'agit d'une copie d'après le *chiaroscuro* (I. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 53 ; J-R. Pierrette, in PARIS 1983-1984, p. 389, n° 86).

Par ailleurs, la question du rapport qu'entretiennent entre elles les deux estampes d'après cette composition divise les spécialistes. Elles ont le même format. Certains considèrent qu'Ugo et Marcantonio exploitèrent le même dessin (I. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 53 ; R. Harprath, in ROME 1984-1985, p. 368, n° 140), mais d'autres pensent qu'un seul des deux graveurs eut accès au dessin de Raphaël, tandis que l'autre se serait basé sur l'estampe de son collègue. Pour le *chiaroscuro* d'Ugo, une datation antérieure à la mort de Raphaël en 1520 a été proposée par Stefania Massari (ROME 1985, n° 25). Achim Gnann y voit le modèle dont se servit Marcantonio Raimondi (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 106). Mais l'hypothèse inverse a aussi eu ses défenseurs (LANDAU, PARSHALL 1994, p. 150 ; JOANNIDES 2015, p. 163, n° 14 ; BLOEMACHER 2016, p. 47-48). Plus récemment, Naoko Takahatake a souligné la grande maîtrise technique dont Ugo faisait preuve dans le *David et Goliath*, si l'on compare cette gravure à *La mort d'Ananie* de 1518, par exemple (B. XII, 46, 27). En conséquence, elle a reconsidéré la datation de cette gravure et proposé de la situer dans les années 1520-1527 (TAKAHATAKE 2015, p. 178-183). Elle a aussi observé que Raphaël n'avait pas pour habitude de détailler autant les paysages de ses dessins préparatoires. Pour elle, le paysage serait une invention de Marcantonio Raimondi. La gravure d'Ugo da Carpi, qui montre un paysage similaire à celui de la version de Raimondi, dériverait de cette dernière (*Ibidem*).

L'épreuve du Musée Wittert documente le deuxième des cinq états de l'estampe, avec les noms de l'inventeur et du graveur dans le bas de la composition, au centre. Dans le premier état, ils figuraient à l'extérieur du trait carré. D'après les types d'encre utilisés, cet état semble antérieur à 1527, année du départ d'Ugo da Carpi pour Bologne (N. Takahatake, in LOS ANGELES, WASHINGTON 2018, n° 19). Cette datation a été acceptée dans les études les plus récentes (URBINI 2020b, p. 120-121 ; VRAND 2020, p. 40-41).

A.G.



FIG. 1. Raphaël et atelier (Perino del Vaga), *David et Goliath*, Vatican, *Palazzo Apostolico*.



Jacopo Caraglio, d'après Raphaël et Giulio Romano  
*Mercuré emmenant Psyché sur l'Olympe*



vers 1523-1524  
 gravure au burin, 254 × 177 mm.

État : I / II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 9686  
 Marques de collections : sur le verso, en bas  
 au centre L. 3799 et dans le coin droit L.1725.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821, XV,  
 p. 86, n° 50 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 152,  
 n° 10 ; CIRILLO ARCHER 1995, p. 178-180, n° 050.

Dans le cycle décorant la Loggia de Psyché à la Farnésine, la fresque correspondant à cette gravure évoque la fin des tribulations de la belle mortelle persécutée par Vénus (FIG. 1). Cupidon, éperdument amoureux de la jeune fille, a sollicité et obtenu le secours de Jupiter (voir ici même, cat. n° 2). Le maître de l'Olympe a convoqué l'assemblée des dieux pour les informer de sa décision d'admettre Psyché parmi eux : elle accèdera à l'immortalité et deviendra l'épouse de Cupidon (voir ici même, cat. n° 9). Elle flotte ici en apesanteur sur une nuée et se laisse guider vers le ciel par Mercure, l'émissaire des dieux, manifestement subjugué par sa beauté. *Omnia vincit amor* est donc la morale de cette histoire, où l'amour triomphant des épreuves permet l'ascension vers les sphères divines. Le message ne pouvait que séduire le commanditaire, Agostino Chigi, car il sublimait sa propre histoire (SHEARMAN 1964, p. 75 ; voir également ici même, cat. n° 2). On se souvient en effet que le banquier souhaitait, contre l'avis de son entourage, convoler en justes noces avec sa maîtresse, Francesca Ordeaschi. Le mariage fut célébré le 28 août 1519, quelques mois après l'achèvement du décor conçu par Raphaël (FERRIGNO 2018).

La fresque représentant Mercure emmenant Psyché a été réalisée par Giulio Romano, le disciple le plus proche de Raphaël, en quelque sorte son *alter ego*. C'est aussi la main de Giulio que l'on a reconnue dans le dessin préparatoire à la peinture, une feuille malheureusement très endommagée qui se trouve conservée à Chatsworth (Devonshire Collection,



FIG. 1. Giulio Romano, *Mercurio emmenant Psiche sur l'Olympe*, Rome, Villa Farnésine.

n° 54 : voir notamment SHEARMAN 1964, p. 86-87 et fig. 88 ; OBERHUBER 1986, p. 200-201 ; CIRILLO ARCHER 1995, ill. p. 178).

Quant à l'auteur de la gravure reproduisant la composition en contrepartie, il s'agit de Gian Giacomo (aussi appelé Jacopo) Caraglio (1505-1565). Ce graveur accomplit ses débuts à Parme et à Vérone, avant de se rendre à Rome vers 1523. Il quitta probablement la ville pontificale suite au Sac de 1527, et se rendit à Venise, où on le retrouve en 1533-1534. Il émigra en Pologne en 1539. Il y fit une belle carrière au service de la cour et jouit d'une reconnaissance enviable, comme orfèvre et graveur de camées et de cristal (à son sujet, voir notamment CIRILLO ARCHER 1995, p. 73-74). Lorsqu'il se trouvait à Rome, Caraglio rallia le cercle des graveurs actifs dans la mouvance de Raimondi. Il reçut d'importantes commandes du Bavière. Sa proximité avec les disciples de Raphaël lui permit de travailler d'après leurs dessins et ceux qu'ils avaient conservés de leur maître.

John Shearman (1964, p. 86-87) et, à sa suite, Konrad Oberhuber (1986, p. 200-201) ont soutenu que Caraglio exécuta la présente estampe d'après le dessin de Chatsworth. Madeline Cirillo Archer a repris cette idée et s'est efforcée de l'étayer en invoquant une ressemblance de la gravure avec le dessin plutôt qu'avec la fresque, pour ce qui concerne le rendu des drapés et l'expression du visage de Mercure. Giulio Romano ayant quitté Rome en 1524, elle imagine que le dessin fut confié au graveur par un intermédiaire, peut-être le Bavière (1995, p. 180). Mais à dire vrai, la question est loin d'être réglée. En effet, l'état de la feuille de Chatsworth n'autorise pas une comparaison approfondie avec la gravure, et il est fort hasardeux, par conséquent, de prétendre qu'elle fut son modèle direct. Stefania Massari, pour sa part, est même allée jusqu'à exclure cette possibilité (S. Massari, in ROME 1985, p. 152).

Quel que soit le modèle auquel Caraglio s'est référé, ce qui frappe dans sa gravure, ce sont les libertés qu'il a prises. Il a ajusté la composition pour qu'elle occupe harmonieusement une surface rectangulaire, sur laquelle les personnages apparaissent plus menus et graciles. Il a fait en sorte que la scène soit compréhensible hors de son contexte originel. Le caducée que porte Mercure est ici bien reconnaissable et l'espace céleste est suggéré par l'épaisse masse nuageuse dans la partie inférieure. Celle-ci n'apparaît pas sur le dessin de Chatsworth et se devine à peine sur la fresque.

Nous sommes ici en présence d'un rare spécimen du premier état de sa gravure. Le second état a été retravaillé par Michele Lucchese et porte son monogramme ML en bas à droite, ainsi que l'inscription RA en bas à gauche (S. Massari, in ROME 1985, p. 152 ; CIRILLO ARCHER 1995).

D.A.



Jacopo Caraglio, d'après Raphaël et Giulio Romano  
*L'assemblée des dieux*



c. 1523-1524  
gravure au burin, 375 × 542 mm  
(épreuve rognée de manière irrégulière).

État : I/II  
Liège, Musée Wittert, inv. 9994  
Quelques fractures le long de la  
bordure et un pli au milieu. Épreuve  
collée sur un deuxième support.  
Marques de collections :  
sur le recto, en bas au centre, L. 205.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
XV, p. 89-90, n° 54 ; F. Rodari, R.M. Mason,  
in GENÈVE 1984, n° 81 ; S. Massari,  
in ROME 1985, p. 153, n° VII.11 ; A. Gnann,  
in MANTOUE, VIENNE 1999, nos 73 et 74 ;  
HÔPER 2001, p. 347, n° E 8.1 ; JOANNIDES  
2015, n° 120 ; FORCONI 2020b, p. 132.

Comme *Mercuré emmenant Psyché sur l'Olympe* (voir ici même, cat. n° 8), cette gravure de Jacopo Caraglio reproduit l'une des fresques exécutées par Raphaël et ses élèves en 1517-1518 dans la Loggia de Psyché à la Farnésine (OBERHUBER 1999, p. 182-190 ; FROMMEL 2014, p. 192-223). Ici, il s'agit de l'une des deux grandes scènes de la voûte, à savoir *L'assemblée des dieux* (FIG. 1). On y voit l'heureuse issue des aventures de Psyché, la jeune mortelle amoureuse de Cupidon et persécutée par Vénus.

Sur la droite, Psyché est accueillie par Mercure, qui lui présente la coupe de l'immortalité, tandis que sur la gauche, Cupidon, introduit par une Vénus désormais bienveillante (MAREK 1986, p. 213), plaide sa cause auprès de Jupiter. Ce dernier est entouré par les autres membres du panthéon divin : à sa droite se tiennent Junon et, un peu en retrait, Minerve et Diane ; à gauche, ses frères Neptune et Pluton ; enfin, Mars prend place derrière Vénus, suivi par Apollon, Bacchus et Hercule, le seul mortel qui fut admis sur l'Olympe avant Psyché. Sur un épais manteau de nuages sont allongés deux allégories des fleuves et un sphinx.

L'épisode, comme le cycle dans son ensemble, est tiré des *Métamorphoses* d'Apulée (IV, 23-24 ; voir SHEARMAN 1964, et ici même, cat. n° 2). Mais la fresque n'est pas une simple transposition du texte littéraire. Raphaël a adapté la narration à ses besoins visuels (*Ibidem*). Partant de ce constat, plusieurs interprétations des fresques ont été proposées, la plus convaincante restant celle qui voit dans l'histoire de Psyché une référence à la vie de Francesca Ordeaschi, l'épouse d'Agostino Chigi (voir ici même, cat. n° 2).

Raphaël usa de modèles antiques pour élaborer sa composition (BECATTI 1968, p. 553-555 ; F. Rodari,

R.M. Mason, in GENÈVE 1984, n° 81), mais là aussi, il le fit de manière très libre. *L'Antinoüs Farnèse* (Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6030 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 128) a sans doute inspiré la figure de Mercure, et le *Torse du Belvédère* (Vatican, Musée Pio-Clementino, inv. 1192 ; *Ivi*, n° 132) celle d'Hercule. Dans celle de Psyché, on perçoit le souvenir des *Danseuses Borghèse* (Paris, Louvre, inv. MA 1612 ; *Ivi*, n° 59A). Sur la base de ces modèles, Raphaël créa quelque chose de fondamentalement neuf (GRUYER 1864 ; FARINELLA 2020), qui conjugue l'antique et le moderne.

La gravure de Caraglio n'est pas une reproduction exacte de la fresque, ainsi qu'on l'a souvent remarqué. Les différences sont nombreuses. Non seulement l'estampe montre la composition en sens inverse, mais elle omet les figures de Janus et de Vulcain. Jupiter et les deux fleuves y apparaissent jeunes et glabres ; la coiffure de Vénus est moins complexe ; les casques de Mars et de Mercure sont différents.

De toute évidence, Caraglio travailla d'après des dessins préparatoires à la fresque. L'estampe est proche des deux feuilles à la sanguine, *Mercuré et Psyché* (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1984.19) et *L'assemblée des dieux* (Paris, Fondation Custodia, inv. JBS 117). La seconde est probablement coupée, comme le suggère une copie appartenant à une collection privée canadienne (OBERHUBER 1986, p. 198, fig. 26). On notera que l'autographie raphaélesque de ces deux feuilles ne fait pas l'unanimité (à ce sujet, voir SHEARMAN 1964 ; GERE, TURNER 1983, nos 59-164 ; OBERHUBER 1986 ; A. Gnann, in MANTOUE-VIENNE 1999, nos 72 et 74 ; JOANNIDES 2000, p. 24).



FIG. 1. Raphaël et atelier, *L'assemblée des dieux*, Rome, Villa Farnésine.



Quoi qu'il en soit, il faut préciser que l'estampe n'offre pas une reproduction parfaitement fidèle de ces dessins. Dans le dessin de Paris et dans sa copie canadienne, le paon de Junon, le cerbère de Pluton et le sphinx sont absents. Or on les trouve sur la gravure, sous une apparence différente de celle qu'ils ont dans la fresque. Voilà qui suggère que Caraglio se servit de plusieurs feuilles préparatoires, en opérant une sorte de collage (SHEARMAN 1964 ; OBERHUBER 1986, p. 201). La localisation du groupe Psyché-Mercure en surplomb à droite trouverait là son explication. Ce déplacement résulte sans doute des contraintes liées au format de la matrice. Cependant, Caraglio n'aurait pas pris une telle liberté s'il avait disposé d'un modèle montrant la composition raphaélesque dans sa totalité.

Les informations sur le parcours romain de Caraglio sont assez maigres (BORRONI 1976, p. 615-618 ; CIRILLO ARCHER 1995 ; FORCONI 2020b, p. 131-133 ; voir ici même, cat. n° 8). Son accès privilégié aux dessins de Raphaël et de son atelier permet cependant de proposer une datation de la gravure avant le départ de Giulio Romano pour Mantoue (6 octobre 1524 : FERRARI 1992, I, p. 69). Giulio Romano demeure en effet, aux

côtés de Raphaël et de Giovan Francesco Penni, le candidat le plus crédible auquel on puisse attribuer la paternité des dessins exécutés à la sanguine pour la Loggia de Psyché. Après la mort Raphaël, et plus précisément à partir de 1523, ses rapports avec l'imprimeur Baviero de' Carrocci dit le Baviera semblent s'être intensifiés (REBECCHINI, WOUK 2016, p. 14). Or c'est précisément en cette année 1523 que le Baviera entama une collaboration avec Caraglio pour éditer, d'après les *inventiones* de Rosso Fiorentino, la suite des *Travaux d'Hercule* (B. XV, 85-86, 44-49 ; VASARI 1568, ed. Bettarini-Barocchi, V, p. 16-17 ; CARROLL 1987, n°s 9-14) et celle des *Amours des dieux* (B. XV, 77-79, 24-41 ; *Ivi*, n°s 21-40). Ces indices concordent pour soutenir une datation autour de 1523 (JOANNIDES 2015, n° 120) ou de 1524.

L'épreuve du Musée Wittert relève du premier état. La matrice fut retravaillée plus tard par Michele Lucchese, qui y apposa l'inscription *M.L. cum privilegio Raphael Vrb.*, déterminant un second état (S. Massari, in ROME 1985, p. 153, n° VII. 11).

A.G.

Maître au Dé, d'après un artiste inconnu  
*Vénus à l'épine*



1532  
 gravure au burin, 194 × 165 mm.  
 Inscriptions : date 1532 en bas à gauche,  
 sur le bloc rocheux sur lequel Vénus  
 est assise ; adresse de l'éditeur, *Gio.  
 Marco Paluzzi Formis Romae*, le long  
 de la marge inférieure, vers la gauche.

État : III/III  
 Liège, Musée Wittert, inv. 9682  
 Rognée de manière irrégulière sur tous les  
 côtés, filet noir visible en haut et en bas.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799 et L.1231.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 194, n° 16 ; S. Massari, in *ROME* 1985,  
 p. 63, n° VII-5 ; CAVALLI 2020b, p. 143 et pl. 50.



Dans un roman allégorique qui eut un immense succès à la Renaissance, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1<sup>re</sup> éd., Venise, 1499), il est brièvement question d'un rosier qui blessa Vénus quand elle se précipitait auprès d'Adonis, son amant mourant.

Raphaël évoqua cette anecdote dans le décor qu'il conçut en 1516 pour la *Stufetta* de l'appartement du cardinal Bibbiena au Vatican. Dans un style *all'antica*, tout imprégné de réminiscences de la *Domus Aurea*, le palais de Néron découvert à la fin du siècle précédent, l'artiste imagina des murs et une voûte compartimentés pour accueillir des fresques à sujets mythologiques, ainsi que huit images suggestives de Vénus (RUFFINI 1986 ; REDIG DE CAMPOS 1983 ET NESSELRATH 2013 et ici même, cat. n° 1).

Parmi les effigies de la déesse de l'amour et de la beauté, il s'en trouvait une qui la représentait occupée à retirer de son pied l'épine qui la blessait. La fresque en question a malheureusement disparu, tout comme son dessin préparatoire, mais une copie de ce dernier est parvenue jusqu'à nous (Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH 749/1863). Elle offre un témoignage éloquent du génie de Raphaël. Avec cette œuvre, le Sanzio enrichissait en effet l'iconographie de Vénus d'un avatar inédit, promis à un bel avenir. La figuration de la déesse combinait la référence littéraire à Colonna avec des emprunts formels à deux modèles antiques prestigieux, le célèbre *Spinario* (Rome, Musées du Capitole, inv. MC1186 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 203. FIG. 1) et la *Ninfa seduta*, un bronze hellénistique dont ont été conservées de

nombreuses copies romaines, par exemple celle des Offices à Florence (inv. 1914 n° 190 ; BOBER, RUBINSTEIN 2010, n° 61) et celle la collection Torlonia (S. Tuccinardi, in ROME 2020-2022, n°s 34-35. FIG. 2). Raphaël s'autorisa cependant une totale liberté créative dans l'usage de ses sources. Il s'écarta du texte de Colonna précisant que Vénus s'était blessée à la cuisse. Par ailleurs, il représenta la déesse dans une posture différente de celles deux statues antiques. Les allusions en devenaient presque subliminales, mais l'artiste savait qu'elles n'échapperaient pas à l'élite savante pour laquelle il travaillait. Mieux que quiconque, il était apte à rencontrer le goût antiquisant et l'esprit hédoniste qui régnaient dans l'entourage de Léon X, dont Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) était l'homme de confiance. Pour élaborer le décor de la *Stufetta*, il se conforma aux directives de ce dernier, comme en témoignent des lettres échangées en 1516 entre le cardinal et son ami, l'illustre poète Pietro Bembo (1470-1547), autre figure influente de l'entourage du pontife, qui se chargea de suivre le chantier en l'absence de Bibbiena (voir notamment RUFFINI 1986 ; REDIG DE CAMPOS 1983 et NESSELRATH 2013).

Les fresques furent exécutées par les collaborateurs de Raphaël, d'après les dessins préparatoires que celui-ci réalisa avec l'aide de Giulio Romano. Ces mêmes dessins servirent de modèles à des estampes d'Agostino Veneziano, de Marco Dente et de Marcantonio Raimondi (à ce sujet, voir MANTOUE 2019-2020b, p. 112-119 et voir un exemple ici même, cat. n° 1). C'est Marco Dente qui grava la *Vénus à l'épine*, quand le chantier de la *Stufetta* était encore en cours ou peu



FIG. 1. *Spinario*, Rome, Musei Capitolini, inv. MC1186.



FIG. 2. *Ninfa seduta*, Rome, Collezione Torlonia, inv. MT162.

après (B. XIV, 241, 321. FIG. 3). Son estampe contribua significativement à la diffusion du nouveau thème créé par Raphaël.

Bien plus tard, en 1532, une version différente du sujet circula à Rome par le biais d'une estampe dont on ne connaît pas nommément l'auteur. On a donné à ce graveur un nom de fortune, basé sur son usage de signer certaines de ses gravures avec un dé portant tantôt la lettre B, tantôt les lettres B et V. Le Maître au Dé était un buriniste de grand talent, actif à Rome dans le sillage de Marcantonio Raimondi, après que celui-ci eut fui la Ville lors du Sac de 1527. On se perd en conjectures pour l'arracher à l'anonymat. On a proposé de voir en lui Bernardo Daddi, Benedetto Verini, Giulio Bonasone, Tommaso Vincidor et plus récemment l'éditeur Tommaso Barlacchi, sans que rien ne permette à ce jour de trancher définitivement la question (à son sujet, voir en dernier lieu CAVALLI 2020b, p. 141-151). Le Maître au Dé traita nombre de sujets qu'avaient exploités les premiers graveurs spécialisés dans la reproduction des *inventiones* de Raphaël. Nous en avons ici un bel exemple.

La formulation que sa gravure offre du sujet inventé par Raphaël se signale en ce qu'elle est, quant à elle, ostensiblement inspirée des modèles antiques. La ressemblance avec la *Ninfa seduta* est flagrante. En outre, la déesse croise les jambes dans une pose similaire à celle du *Spinario*, la cheville gauche en appui sur la cuisse droite. Comme l'a suggéré Mirella Cavalli, le choix de la représenter de dos trahit peut-être le souvenir d'une gravure d'Agostino Veneziano montrant

une femme nue assise, la main posée sur un vase (B. XIV, 475, 353). Dans la gravure du Maître au Dé cependant, le cadrage en gros plan et la ligne d'horizon située plus bas donnent au corps féminin dévêtu une présence physique plus imposante. L'effet diffère également de celui que produit la gravure de Marco Dente, où le corps nu de la gracieuse déesse, serti dans une composition touffue, semble s'offrir involontairement au regard du spectateur, suscitant d'autant plus efficacement l'émotion érotique.

Personne ne semble avoir remarqué jusqu'ici combien la figure d'*Astrologia* gravée par Giulio Bonasone en 1544, dans sa suite des *Arts libéraux* (B. XV, 505, 7 ; MASSARI 1983, I, n° 31. FIG. 4), s'apparente à la Vénus gravée par le Maître au Dé, soit qu'elle s'en inspire, soit que toutes deux procèdent d'un modèle commun. Si l'on en croit Stefania Massari (*Ibidem*), Giulio Bonasone aurait gravé la suite des *Arts libéraux* d'après Raphaël. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, car aucun dessin susceptible d'avoir servi de modèle à sa gravure, pas plus qu'à celle du Maître au Dé, ne nous est parvenu.

Trois états de la gravure du Maître au Dé sont connus. Le deuxième porte l'adresse de Salamanca. La présente épreuve relève du troisième état, avec l'adresse de Giovanni Marco Paluzzi, un éditeur actif à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle (LEUSCHNER 1999, p. 146, note 2). Elle témoigne du succès durable de la composition.

D. A.



FIG. 3. Marco Dente, *Vénus à l'épine*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1986.1180.23.



FIG. 4. Giulio Bonasone, *Astrologia*, gravure au burin, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2005-110.



Maître au Dé, d'après un artiste inconnu  
*Offrande à Priape*



c.1530-1550  
 gravure au burin, 123 × 283 mm.  
 Inscriptions : dans le coin inférieur droit,  
 la lettre B est inscrite dans un dé.

État IV (? voir *infra*)  
 Liège, Musée Wittert, inv. 9564  
 Epreuve dépourvue des inscriptions  
 dans la partie inférieure.  
 Marques de collections : sur le recto, en bas au  
 centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre,  
 L. 3799, ainsi qu'un cachet à l'encre bleu et  
 une marque à l'encre brune non identifiés.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 203, n° 27 ; S. Massari, in ROME  
 1985, p. 244, n° 5 ; MASSARI 1993,  
 n° 50 ; CAVALLI 2020b, p. 143.

Souvent figuré sous l'apparence d'un terme ithyphallique, Priape, le dieu de la cité de Lampsaque (Hellespont), personnifie les forces fécondantes et génératrices de la nature et préside à la procréation universelle. L'Antiquité nous en a laissé d'innombrables effigies sous la forme de statues, peintures et amulettes. La multitude de ses figurations compose ainsi une riche typologie, qui interfère parfois avec l'imagerie dionysienne, comme Robert Turcan l'a souligné (1964, p. 181 et *passim*).

Priape était en effet le fils de Bacchus, d'où sa présence fréquente dans les bacchanales et les thiasés. Il apparaît ainsi dans les reliefs de nombreux sarcophages, comme celui qui, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, se trouvait à Rome, au palais de San Marco, avant de passer dans la collection des Farnèse (Naples, Museo Archeologico, inv. 27710). Ce sarcophage bénéficia d'une attention soutenue de la part des artistes de la Renaissance (BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 118-119, n° 70). Marcantonio Raimondi, par exemple, en grava des reproductions fidèles (à ce sujet, voir TURNER 2017).

Il faut dire que la figure de Priape avait suscité beaucoup d'intérêt depuis sa redécouverte par le biais de la littérature antique (Ovide, Catulle, Martial, Tibulle) et notamment par le biais des *Priapeés*, un recueil de 80 épigrammes anonymes, aux accents souvent licencieux voire obscènes, qui lui étaient consacrées. Dans l'entourage de Raphaël en particulier, cet intérêt est bien attesté. Pietro Bembo (1470-1547), qui possédait une statue du dieu, lui dédia un long poème dans ses *Carmina*, publiées après sa mort, en 1553 (MOREL 2015, p. 133-170).

Le dieu de Lampsaque était aussi à l'honneur dans les travaux des mythographes, Georg Pictor, Lelio Gregori Giraldi et Vincenzo Cartari en particulier

(DENHAENE 1984, p. 364 et *passim*). Dès lors, on ne s'étonne pas de constater l'abondance de son iconographie à la Renaissance. Son effigie devint un *topos* dans la représentation des campagnes et des jardins, dont il était censé assurer à la fois la protection et la fertilité. Les artistes représentèrent aussi ses cocasses mésaventures amoureuses avec Lotis, d'après les *Fastes* d'Ovide (I, 415-440). Enfin, différents aspects de son culte donnèrent lieu à des reconstitutions figurées. L'une des plus influentes est due à Lambert Lombard. Il s'agit d'un dessin que l'artiste liégeois exécuta en 1540, avec un souci remarquable de précision documentaire dans la représentation des rites, costumes et accessoires antiques (Oxford, Ashmolean Museum inv. WA1863.188 ; à son sujet, voir surtout DENHAENE 1984). Ce dessin se focalise sur le culte que les femmes, en particulier, rendaient au dieu ithyphallique, auquel était prêté le pouvoir d'assurer leur fécondité. La composition de Lombard connut une fortune extraordinaire. Hieronymus Cock en fit faire une gravure en 1553 (HOLLSTEIN 11, p. 94, n° 51. FIG. 1), laquelle fut copiée et éditée à Rome à plusieurs reprises à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle fut aussi reproduite par Théodore de Bry dans la *Topographia Urbis Romae* de Jean-Jacques Boissard (1597) et en 1718, elle servit encore d'illustration au commentaire que Bernard Montfaucon consacra à Priape dans son *Antiquité expliquée* (DENHAENE 1984).

La gravure du Maître au Dé représente une tout autre facette du culte de Priape. Elle illustre le glissement iconographique évoqué plus haut, tendant à confondre le dieu de Lampsaque avec son père. C'est en effet à une danse bachique que l'on assiste ici. Priape se voit d'ailleurs sacrifier non pas un âne, comme le voulait la coutume, mais un capridé, ordinairement associé aux rituels dionysiaques. Faunes, satyres et ménades honorent le dieu tout en dansant et en jouant de la musique. Ils le parent de guirlandes



FIG. 1. Pieter Van der Heyden, d'après Lambert Lombard, *Sacrifice à Priape*, gravure au burin, 1553, Bruxelles, KBR, inv. SII 81108.



végétales et lui offrent des grappes de raisin. Parmi eux se trouve un Silène pouspin et débonnaire. Guidé par un satyre dont l'excitation sexuelle est manifeste, il s'avance vers Priape en serrant son offrande dans son vêtement relevé. La scène véhicule des sous-entendus homoérotiques qui ne devaient pas échapper aux lecteurs assidus des *Priapées*.

Stefania Massari signale l'existence d'un exemplaire de cette gravure dépourvu du texte figurant dans la marge inférieure (1993, n° 50, 1). Le texte fait aussi défaut dans l'épreuve de Liège. Celle-ci pourrait avoir été découpée, comme l'a été, de toute évidence, une de celles que conserve le British Museum (inv. Ii, 5.58), à moins qu'elle ne relève d'un état avant la lettre ; rien ne permet de trancher la question. Le texte apparaît lors de la seconde édition signalée par Massari. Il s'agit d'un huitain, qui constitue une sorte d'*ekphrasis* de la scène représentée. Il confirme l'assimilation de Priape avec son père (*Quanto honorato sei benigno bacco :|Il becco el satir quil' dimostra e' quelli|Ch'an del tuo buon liquore' empito l'sacco|Sostegni di Silen tutti e fratelli|| Communi in allegrezza, e' quel ch' e' stracco|Di ber, satio non e' dove con belli :|Modi, e' con atti alla tua statua intorno|Festegia ognun dele tue fronde adorno*). Traduction : Combien tu es adoré, ô bon Bacchus ! Ce sont tous des compagnons de Silène, unis dans la liesse : le bouc, le satyre – qui le manifeste – et ceux qui ont rempli leur panse de ta bonne liqueur. Et celui qui, sans être rassasié, en a assez de boire, il se trouve là où l'on fait la fête autour de ta statue, paré de tes feuillages, avec de beaux gestes et de belles poses).

L'inventeur de cette composition en frise, admirablement rythmée, très raphaélesque dans l'esprit comme dans la forme, demeure inconnu. Adam von Bartsch

imaginait que la gravure du Maître au Dé procédait d'un dessin du Sanzio ou de Giulio Romano, mais aucune œuvre conservée ne permet d'étayer sa proposition. Les rapports que Stefania Massari établit, à l'appui d'une attribution du modèle à Giulio Romano, avec une fresque de la *Sala delle Aquile* au *Palazzo Te* à Mantoue (HARTT 1958, II, fig. 219) et avec un dessin représentant une *Bacchante entre deux faunes* (Vienne, Albertina, inv. 217 R84), restent assez vagues et peu probants.

En revanche, un autre rapprochement qu'elle propose se révèle d'un grand intérêt. Plusieurs personnages qui composent la scène gravée par le Maître au Dé, Silène, le satyre qui l'entraîne et les ménades, réapparaissent dans une fresque de la *Sala dell'Adrianeo e dei Festoni*, au *Castel Sant'Angelo*. Ils y entourent non plus l'effigie de Priape, mais celle de la Diane d'Ephèse (MASSARI 1993, p. 59, fig. 34). Le décor de guirlandes végétales formant des festons est un autre point commun entre la gravure et la fresque. Celle-ci peut être précisément datée de 1544-1545 (GAUDIOSO 1981, II, p. 56-57). Son auteur est un collaborateur de Luzzo Romano, travaillant comme lui dans la mouvance de Perino del Vaga. Filippa et Eraldo Gaudioso ont avancé le nom Prospero Fontana (*Ibidem*). Il est difficile de préciser si la fresque exécutée par cet artiste découle de la gravure qui nous intéresse, si elle l'a au contraire inspirée, ou si toutes deux procèdent d'un modèle commun à ce jour non identifié. La question mériterait assurément des investigations approfondies.

D.A.





Maître au Dé, d'après un artiste de l'entourage de Raphaël  
*Panneau de grotesques*



1532  
 gravure au burin, 207 × 156 mm.  
 Inscriptions : date 1532 sous la  
 composition, au milieu.

État : I/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 9570  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 230, n° 81 ; S. Massari, in  
 ROME 1985, p. 268, n° IV. 4.



Dans les dernières décennies du *Quattrocento*, un type d'ornements faisant la part belle aux caprices de l'imagination s'immita dans la décoration, sur les façades et dans les intérieurs des palais et des églises, dans les monuments sculptés et le mobilier. Il s'agissait de compositions symétriquement ordonnées, dans lesquelles intervenaient des éléments issus de la nature, faune, flore, êtres humains, combinés de manière à produire des figures chimériques. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la mise au jour de la *Domus Aurea*, à Rome, apporta la preuve que ces compositions avaient joué un rôle prédominant dans les décors peints antiques. Par la suite, on les qualifia de « grotesques », faisant ainsi référence aux espaces souterrains, semblables à des cavernes (*grotte*), du palais néronien enseveli sous la colline de l'Oppius, où l'on en trouvait des exemples remarquables (voir notamment DACOS 1969 ; CHASTEL 1988 ; MOREL 1997 ; ZAMPERINI 2007).

La grotesque connut un succès phénoménal, auquel l'estampe contribua largement. Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, de nombreux graveurs italiens tels que Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, Agostino Veneziano, Giovanni Antonio da Brescia, Enea Vico et le Maître au Dé, ainsi que des graveurs du Nord comme Daniel Hopfer et Cornelis Bos diffusèrent ce type d'ornements sous la forme de panneaux ou de frises, qui allaient servir de modèles aux artistes de l'Europe entière. Mais ce furent surtout Raphaël et ses collaborateurs, Giovanni da Udine en particulier, qui donnèrent aux grotesques leurs lettres de noblesse, dans les décors qu'ils réalisèrent pour la *Loggetta* du cardinal Bibbiena au Vatican et la *Villa Madama* sur le Monte Mario.

La gravure présente fait partie d'un ensemble stylistiquement et techniquement attribuable au Maître au Dé (B. XV, 230, 80-85). Il se compose de six pièces dans lesquelles les motifs – figures humaines, vases, animaux réels ou fantastiques, rinceaux végétaux, cornes d'abondance, créatures hybrides – se détachent sur un fond sombre. L'une de ces estampes comporte, dans sa marge inférieure, une didascalie faisant explicitement allusion aux « grottes romaines » riches en décors de ce type (B. XV, 230, 82 ; BYRNE 1981, n° 45. FIG. 1).

La scène qui se niche dans la coquille, en haut, montre l'assaut d'une nymphe nue par un satyre, une scène inspirée de modèles antiques (à ce sujet, voir DACOS, FURLAN 1987, p. 83-84). Elle doit être perçue à la lumière de la figure de Cupidon arborant une girouette et à celle de l'être mi-humain, mi-végétal, pourvu de cornes de bouc, qui considère le spectateur avec un sourire lubrique. Le penchant pour l'érotisme – ici non exempt d'humour – évoque les réalisations de Raphaël et de son atelier à la Farnésine et dans l'appartement du cardinal Bibbiena, ou encore celles de Giulio Romano au *Palazzo Te* à Mantoue (voir notamment MANTOUE 2019-2020b, p. 28-43 et *passim*). Il reste mesuré en regard des formes ouvertement pornographiques qu'il avait prises quelques années plus tôt dans les *Modi*, une suite gravée par Raimondi d'après le même Giulio Romano. Ces gravures avaient fait scandale à Rome et avaient valu à Raimondi d'être emprisonné.

On a longtemps cru, à la suite de Bartsch (XV, p. 230-233), que les *Grotesques* du Maître au Dé procédaient d'*inventiones* de Raphaël. À Konrad Oberhuber revient le mérite d'avoir découvert un modèle auquel la présente composition est apparentée et dont elle pourrait directement dériver. Il s'agit d'un dessin des Offices à Florence (inv. 184 O), que Konrad Oberhuber attribuait à Perino del Vaga (1966, p. 172, pl. 36. FIG. 2). Cette attribution n'a pas convaincu tous les spécialistes. Le nom de Luzio Luzi, un collaborateur de Perino del Vaga (GAUDIOSO 1976, p. 30) et celui de Giovanni da Udine (DACOS, FURLAN 1987, n° D4) ont été avancés par la suite. Récemment, Anna Bisceglia s'est prononcée en faveur d'un membre de l'entourage de Giovanni da Udine (FLORENCE 2019-2020, n° 2.20).

Si le Maître au Dé a utilisé la feuille des Offices comme modèle, ce que la parenté de format incite à croire, force est de constater qu'il l'a fait avec une grande liberté. La comparaison entre le dessin et la gravure fait apparaître des différences notables, qui concernent à la fois les motifs et le style. Le graveur anonyme a conféré à sa composition une lisibilité, une élégance et une plénitude formelle qui font défaut à son modèle supposé et qui le rendent plus aisément adaptable à divers usages ornementaux.

D.A.



FIG. 1. Maître au Dé, *Panneau de grotesques*, gravure au burin, Liège, Musée Wittert, inv. 9569.



FIG. 2. Entourage de Raphaël, *Panneau de grotesques*, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 184 O.



Nicolas Béatrizet, d'après Raphaël  
*Joseph expliquant ses songes à ses frères*



1541  
 gravure au burin, 238 × 381 mm.  
 Inscriptions : en bas au centre ·RA·VR·IN· et,  
 toujours au centre, le long de la marge inférieure,  
 ·TOMASIVS·BA ·...·EXCVDEBAT·1541·/·N·B·F·.

État : V/V (? voir *infra*)  
 Liège, Musée Wittert, inv. 9673  
 État de conservation médiocre. Taches  
 d'humidité sur toute la surface ; déchirure en  
 bas au milieu ; lacune importante dans la zone  
 de l'inscription. Épreuve restaurée en 2021.  
 Marque de collection : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 244, n° 9 ; BIANCHI 1968, p. 686, note  
 254 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 74, n° I. 15 ;  
 BIANCHI 2003, n° 2 ; BOORSCH 2015, p. 106.

Comme les gravures de Marcantonio Raimondi et Ugo da Carpi figurant le combat de David et de Goliath (voir ici même, cat. nos 6 et 7), la présente estampe est liée à l'une des scènes de l'Ancien Testament peintes à la fresque par Raphaël et ses élèves dans les Loges du Vatican (DACOS 1986, p. 178-179, n° VII.1. FIG. 1). Elle représente un épisode de l'histoire de Joseph, selon le chapitre trente-sept du *Livre de la Genèse* (5-9). Le jeune héros faisait paître son troupeau en compagnie de ses frères, auxquels il raconta deux de ses songes. Dans le premier, il se trouvait au milieu des champs et vit sa gerbe de blé se dresser, tandis que celles de ses frères s'inclinaient, comme pour lui rendre hommage. Dans le second, il était vénéré par le soleil, la lune et onze étoiles. Ces histoires susciterent l'irritation des frères de Joseph, qui décidèrent de se débarrasser de lui en le vendant comme esclave à une caravane d'Israélites.

Joseph occupe ici le centre de la composition ; il se tient au pied d'un palmier. Ses songes sont évoqués sous la forme de deux disques lumineux flottant dans les airs. Les frères de Joseph l'entourent et sont tout ouïe. Ceux qui sont assis sur la droite ne dissimulent pas leur mécontentement.

L'auteur de cette gravure est Nicolas Béatrizet (actif entre 1540 et 1565 environ), un artiste dont la biographie reste assez obscure. Originaire de Lorraine, il était présent à Rome dès 1540 ; il y exerça aussi une activité d'imprimeur (BIANCHI 2003, p. 3 ; BOORSCH 2015, p. 93-113 ; ROSSONI 2020c, p. 153-154). En tant que graveur, il se spécialisa dans la reproduction d'antiquités et dans celles des œuvres des grands noms de la peinture italienne. L'estampe avec *Joseph expliquant*

*ses songes à ses frères*, datée de 1541 et porteuse de son monogramme, fait partie d'un groupe de gravures représentant des chefs-d'œuvre de Raphaël et de son atelier. Parmi ces gravures figurent *La Résurrection* et *La Descente aux Limbes* (B. XV, 250, 51 et B. XV, 250, 52), d'après des tapisseries de la suite dite de la *Scuola Nuova* (voir ici même, cat. n° 31), et le *Saint Michel terrassant le Démon* (B. XV, 254, 30), inspiré du *Grand Saint Michel*, le célèbre tableau envoyé par Léon X à François I<sup>er</sup> (Musée du Louvre, inv. 610).

Pour ces gravures, Béatrizet se servit presque certainement de dessins de Raphaël et de ses collaborateurs. En effet, on repère des divergences par rapport aux peintures auxquelles elles se rapportent. C'est précisément le cas de *Joseph expliquant ses songes à ses frères*. La gravure, en sens inverse de la fresque, accuse des différences dans le rendu de la végétation, dans les arbres, et enfin, dans les poses et les visages de certains personnages.

L'épreuve Wittert semble être un exemplaire de cinquième état. La matrice devait être assez usagée, d'où la perte de définition de certains détails, surtout dans le paysage au deuxième plan. Cet état se signale par l'effacement des adresses des imprimeurs, Antoine Lafrery, Giovanni Orlandi et Nicolas Van Aelst, présentes sur les états antérieurs. Seule demeure ici l'adresse de Tommaso Barlacchi (BIANCHI 2003, n° 3). Il n'est toutefois pas évident de trancher au sujet de l'état de l'exemplaire Wittert, en raison d'une lacune dans la zone de l'inscription.

A.G.



FIG. 1. Raphaël et atelier (Giovanni Francesco Penni ?), *Joseph expliquant ses songes à ses frères*, Vatican, *Palazzo Apostolico*.



Giulio Bonasone, d'après Polidoro da Caravaggio  
*La fuite de Clélie*



c. 1545  
gravure au burin, 296 × 429 mm.  
Inscriptions : le long de la marge inférieure,  
à droite, ANT-LAFRERI / SECVANI-FORMIS-  
et IV·BONASO·IMITANDO·PINSIT· / CELAVIT.

État : II/II  
Liège, Musée Wittert, inv. 9672  
Pli au milieu ; quelques trous à droite,  
causés par l'encre d'un paraphe apposé  
au verso ; quelques taches d'humidité.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas  
au centre, L. 3799 et, en haut à gauche,  
paraphe à l'encre brune non identifié.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
XV, p. 134, n° 83 ; MASSARI 1983, I, n° 73 ;  
ROSSONI 2008, p. 59, n° PN1711.

La fuite de Clélie est un épisode de l'histoire romaine que rapporte Tite-Live (*Histoire*, II, 13).

Suite à la chute de Tarquin le Superbe, chassé par les partisans de la république, une guerre éclata entre les Romains et les Étrusques (c. 509 av. J.-C.). Après plusieurs assauts contre Rome, le général étrusque Porsenna négocia la paix, en exigeant comme condition que des Romaines lui fussent livrées en otages. Clélie était l'une d'elles. Elle se rendit célèbre par son audace : prenant la tête de ses compagnes, elle organisa une évasion. La gravure montre son exploit.

La scène se passe sur les berges du Tibre. Le fleuve marquait la frontière entre les territoires romains et étrusques. Sur la gauche se dresse le campement de Porsenna, figuré par une suite de tentes vers lesquelles se dirige un cortège de femmes. Clélie se trouve au centre de la composition. Avec l'une de ses compagnes, elle franchit le fleuve à cheval, malgré les ondes agitées. Sur l'autre rivage l'attendent des fugitives qui ont déjà fait la traversée à la nage.

La signature située en bas à droite est celle de Giulio Bonasone, un graveur actif à Bologne et à Rome entre les années 1530 et 1570 (PETRUCCI 1969 ; MASSARI 1983, I, p. 9-29). Bonasone gravait parfois ses propres *inventiones* (ROSSONI 2020c, p. 154-155), mais tout comme Nicolas Béatrizet (voir ici même, cat. n° 13), il se spécialisa dans la reproduction des œuvres de grands maîtres, tels Michel-Ange, Titien et Parmigianino, mais aussi Raphaël et ses disciples. Dans ce cas, il le spécifiait souvent dans des inscriptions longues et passablement grandiloquentes.

Dans la présente gravure, que Stefania Massari a proposé, pour des raisons stylistiques, de dater du milieu des années quarante (1983, I, n° 73), Bonasone précise qu'il se base sur l'œuvre d'un autre artiste, sans

en révéler l'identité. On pense qu'il s'agit de Polidoro da Caravaggio (c. 1500-1536/1537), peintre extrêmement doué, qui collabora avec Raphaël à partir de 1518 environ, notamment sur le chantier des Loges du Vatican (DACOS 1986, p. 103-106). Un extrait des *Vies* de Giorgio Vasari évoque en effet une façade peinte de cet artiste, dans la rue *Canto della Chiavica*. Elle montrait, écrit l'historiographe, « l'histoire des filles qui traversent le Tibre » (1550 et 1568, IV, p. 464, traduit par nos soins).

Polidoro était un spécialiste des façades peintes, très en faveur dans les *palazzi* romains au *Cinquecento* (FRANKLIN 2018, p. 30-67). Les peintures de ces façades illustraient le plus souvent des épisodes tirés de la mythologie ou de l'histoire romaine. Peu d'entre elles ont été conservées, vu leur exposition aux intempéries. Dans le cas présent, la façade n'existe plus, mais la Galerie des Offices de Florence conserve un dessin au lavis, que l'on tient pour une copie d'un dessin préparatoire de Polidoro, et qui présente une composition semblable à celle de la gravure de Bonasone, en contrepartie et non sans quelques différences (inv. 13424 F ; voir RAVELLI 1978, p. 251-252, n° 361. FIG. 1).

Les épisodes de l'histoire de Clélie se retrouvent aussi dans des fresques du salon de la villa de Baldassarre Turini, dataire de Léon X, sur le Janicule. Dans ce cas, l'attribution à Polidoro reste très débattue (LILIUS 1981, p. 143-156 ; DE CASTRIS 2001, p. 182-190 ; CULOTTA 2020, p. 131-133).

L'épreuve Wittert relève du deuxième état, lorsque la matrice fut imprimée par Antonio Lafrery, comme l'indique l'adresse présente sur l'estampe.

A.G.



FIG. 1. Maître anonyme (d'après Polidoro da Caravaggio), *La fuite de Clélie*, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 13424 F.



Parmigianino (avec Ugo da Carpi ou Antonio da Trento), d'après Raphaël  
*La guérison du paralytique*



c. 1527-1530  
 eau-forte et *chiaroscuro* à deux bois (encre brune), avec retouches au burin, 275 × 405 mm.  
 Inscriptions : en bas à gauche, sur la base de la colonne, "I·V·R".

État : III/V  
 Liège, Musée Wittert, inv. 56235  
 Quelques taches d'encre noire, un pli au milieu. Traces d'une ancienne restauration, qui semble avoir allégé et intégré des lacunes (voir les visages de saint Pierre et de saint Jean).  
 Épreuve collée sur un deuxième support.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 9-11, n° 7 ; K. Oberhuber, in VIENNE 1963, n° 45 ; OBERHUBER 1963, p. 34, n° 29 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 131, n° IV ; A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 281 ; MISTRALI 2003, nos 1-3 ; A. Gnann, in LONDRES 2014, nos 40-43 ; N. Takahatake, in LOS ANGELES, WASHINGTON 2018, n° 39 ; C. Jenkins, in NEW YORK, VIENNE 2019, n° 58 ; URBINI 2020a, p. 34 ; URBINI 2020b, p. 121.

En 1515, le pape Léon X commanda des tapisseries pour enrichir la décoration de la Chapelle Sixtine et laisser ainsi sa trace dans ce lieu prestigieux. C'est ainsi que la célèbre suite des *Actes des Apôtres* fut tissée à Bruxelles par le licier Pieter van Aelst, sur des *inventiones* de Raphaël (SHEARMAN 1972 ; CAMPBELL 2002, p. 187-218 ; DE STROBEL 2020). Cette magnifique estampe montre l'une des compositions que le maître d'Urbain imagina pour cette teinture (FIG. 1). Son auteur n'est autre que l'illustre Parmigianino (1503-1540). Ce peintre à la créativité débordante s'adonnait aussi à la gravure, notamment à l'eau-forte (MISTRALI 2003).

L'estampe représente un miracle accompli par saint Pierre à Jérusalem, selon le troisième livre des Actes des Apôtres (1-8). Pierre se tient au milieu de la scène, accompagné de saint Jean. Un infirme lui demande l'aumône. De sa main gauche, Pierre lui saisit le bras et de la droite, le bénit. Le texte lui attribue cette parole : « Je n'ai ni argent ni or, mais ce que j'ai, je te le donne : au nom de Jésus-Christ de Nazareth, lève-toi et marche ! » (3, 6). La scène a lieu en présence de nombreux fidèles, près de la Belle Porte du Temple de Salomon, dont on reconnaît, à droite, l'une des fameuses colonnes torsadées.

Des différences majeures observables entre d'une part la gravure, et d'autre part la tapisserie du Vatican (inv. 43869 ; DE STROBEL 2020, II, n° 4) et son carton conservé au Victoria & Albert Museum (inv. Royal Loans.4 ; SHEARMAN 1972, p. 97-99) suggèrent que Parmigianino se servit d'un premier projet de la main de Raphaël, et qu'il réélabora la composition à sa façon (A. Gnann, in MANTOUE, VIENNE 1999, n° 281). Le Louvre conserve un dessin (inv. 3988), de la main du Bolognais Bagnocavallo, qui est considéré comme une copie probable de l'original de Raphaël utilisé

par Parmigianino (CORDELLIER, PY 1992, n° 384). Le peintre vénitien Battista Franco (c. 1510-1561) s'en servit probablement aussi pour réaliser sa propre version gravée de la composition (B. XVI, 124, 15.II).

Dans *La guérison du paralytique*, Parmigianino pousse loin son goût de l'expérimentation, puisqu'il combine l'eau-forte et le *chiaroscuro* (sur cette forme sophistiquée de xylographie, voir ici même, cat. n° 7). C'est le premier exemple de cette technique mixte (C. Jenkins, in PARIS 2018-2019, n° 21). La mise en œuvre de cette démarche innovante a conduit Parmigianino à produire des exemplaires basés tantôt sur une seule des deux techniques (soit l'eau-forte, soit le *chiaroscuro*), tantôt sur les deux conjointement. L'usage d'un procédé si particulier et inédit n'a pas manqué de susciter la perplexité. L'attribution des eaux-fortes à Parmigianino a alimenté des débats (OBERHUBER 1963, p. 34, n° 29 ; A. Gnann, in LONDRES 2014, n°s 40-43 ; MISTRALI 2003, n°s 1-3). Quant aux clairs-obscurs, ils ont souvent été considérés comme des copies tardives (LANDAU, PARSHALL 1994, p. 270). Dernièrement, Catherine Jenkins a soutenu que Parmigianino avait, dès le départ, prévu de combiner les deux techniques, ce qui explique la simplicité du tracé à l'eau-forte (C. Jenkins, in NEW YORK, VIENNE 2019, n° 58). Cette hypothèse s'est trouvée confirmée par l'analyse des encres conduite par Naoko Takahatake. Ce sont en effet les mêmes que celles qu'utilisèrent Ugo da Carpi et Antonio da Trento entre 1527 et 1530, lorsqu'ils collaboraient avec Parmigianino à Bologne (N. Takahatake, in LOS ANGELES, WASHINGTON 2018, n° 39).

L'épreuve Wittert relève du troisième état : la matrice en cuivre, usagée, a été retravaillée au burin et le *chiaroscuro* repose sur l'usage de deux planches en bois.

Les cercles présents dans les quatre coins de l'estampe sont les marques des pointes métalliques utilisées pour le repérage, sur la feuille imprimée à l'eau-forte, en vue de positionner correctement les matrices en bois (URBINI 2020a, p. 34). Le troisième état voit également l'ajout, en bas à gauche, de l'inscription "I.V.R.", c'est-à-dire *Raphael Urbinas Invenit* (ou *Inventor*), pour laquelle le graveur a omis de prendre en compte l'inversion qui se produirait à l'impression.

A.G.



FIG. 1. Atelier de Pieter van Aelst, d'après Raphaël, *La guérison du paralytique*, Vatican, Pinacoteca, inv. 43869.



Léon Davent, d'après Giulio Romano  
*L'Aigle de Jupiter apportant à Psyché l'eau du Styx*



c. 1542-1543  
 gravure au burin, 204 × 397 mm.  
 Inscriptions : dans le coin inférieur gauche  
 IVLIVS / INVEN\* / TOR ; dans une petite tablette,  
 dans le coin inférieur droit, monogramme L.D.

État unique  
 Liège, Musée Wittert, inv. 29868  
 Bon état de conservation, malgré quelques  
 taches d'humidité et une petite lacune  
 le long de la marge de droite, en bas.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XVI, p. 324, n° 46 ; MASSARI 1993, n° 82 ;  
 ZERNER 1969, n° LD 2 ; JENKINS 2017, II, n° L2.

Cette estampe montre l'une des fresques peintes par Giulio Romano avec l'aide de ses collaborateurs, dans la Salle de Psyché au *Palazzo Te* à Mantoue (VERHEYEN 1977, p. 25-27, 116-119 ; BELLUZZI 1998, I, p. 378, n° 445). Selon le marchand et collectionneur Jacopo Strada, Frédéric II Gonzague émerveillait ses invités illustres en les recevant dans cette salle, l'une des plus richement décorées du palais.

Sur la voûte et dans les lunettes est retracée l'histoire de Cupidon et Psyché, tirée des *Métamorphoses* d'Apulée. Giulio Romano connaissait très bien ce mythe, pour l'avoir déjà peint à la fresque dix ans plus tôt, aux côtés de Raphaël et de son équipe, dans la Loggia de Psyché à la Farnésine (voir ici même, cat. n°s 2, 8, 9 et 32). Au même titre que les fresques romaines, qui évoquaient l'amour du banquier pour Francesca Ordeaschi (MAREK 1986, p. 209-216), le cycle de Psyché du *Palazzo Te* était une allusion transparente à l'amour du marquis pour sa maîtresse, Isabella Boschetti.

Apulée, par contre, n'est pas la source des fresques peintes sur les murs. Ici sont représentées les amours des dieux : *Cupidon et Psyché*, une fois encore, *Mars et Vénus au bain*, *Bacchus et Ariane*, *Vénus et Adonis*, *Jupiter et Olympia*, *Pasiphaé et le taureau*, *Polyphème avec Galatée et Acis*. Selon Ergon Verheyen, cette parade des amours divines fait allusion à l'île de Vénus, telle que l'humaniste italien Francesco Colonna la décrit dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1977, p. 25-27). Ce texte publié pour la première fois à Venise en 1499 est une sorte de roman allégorique évoquant le périple initiatique de Poliphile, en vue de conquérir Polia, la femme qu'il aimait.

L'estampe reproduit la scène qui occupe l'une des lunettes du mur ouest de la salle. Elle montre la troisième épreuve infligée par Vénus à la jeune femme (FIG. 1). Il s'agissait d'apporter à la déesse de l'eau glacée provenant d'une source du Styx, jaillissant au sommet d'une montagne escarpée. Psyché se retrouva, impuissante, face aux créatures

monstrueuses gardiennes de la source, mais l'aigle de Jupiter vola à son secours. C'est lui qui se chargea d'aller puiser l'eau pour remplir le flacon de Psyché.

L'auteur de l'estampe est un artiste français, Léon Davent (actif de 1540 à 1556). Avec Antonio Fantuzzi (actif de 1537 à 1550), Jean Mignon (actif de 1537 à 1552) et le Maître I ♀V (actif dans les années 1540), il compte parmi les représentants majeurs de ce qu'Adam von Bartsch a appelé l'École de Fontainebleau (XVI, p. 300). C'était le plus important foyer de production d'estampes en France. Quatre cents gravures, essentiellement des eaux-fortes, y furent imprimées entre 1542 à 1547 (ZERNER 1969 ; JENKINS 2017).

On ne sait pas grand-chose à propos de Davent. Il collabora surtout avec le Primatice, dont il grava une cinquantaine d'*inventiones* (JENKINS 2004, p. 39-41). Rien ne permet de supposer qu'il se rendit en Italie et qu'il put voir la fresque figurant *L'Aigle de Jupiter apportant à Psyché l'eau du Styx* à Mantoue. Dans sa gravure, la composition apparaît en sens inverse, et l'on relève un certain nombre de différences par rapport à la fresque. On observe notamment que des flots de nuages ont pris la place des rochers peints par Giulio. Le graveur se servit probablement d'un dessin apporté en France par le Primatice, qui avait collaboré avec Giulio à Mantoue (MASSARI 1993, 82). Avec l'arrivée du Primatice à la cour de François I<sup>er</sup>, les graveurs de l'École de Fontainebleau purent en effet disposer de nombreuses *inventiones* de Giulio Romano (JENKINS 2017, I, p. 59-61).

On a conservé des dessins préliminaires de cet artiste pour la fresque qui nous occupe. Le premier est une esquisse rapide à la plume. Elle faisait jadis partie de la collection Ellesmere et se trouve aujourd'hui dans une collection privée londonienne (HARTT 1958, I, p. 141 et n° 168 ; OBERHUBER 1989, p. 348). Le second dessin, exécuté à la plume et au lavis brun avec des rehauts blancs (Département des Arts graphiques du Louvre, n° 3676 ; L. Angelucci, in PARIS 2012-2013, n° 16), est plus soigné dans les détails, mais il a été





abondamment retouché quand il se trouvait dans la collection d'Everhard Jabach. Giulio Romano est sans aucun doute l'auteur de ces deux feuilles. En revanche, l'attribution d'une troisième feuille conservée au Cabinet des dessins et des estampes des Offices de Florence (inv. 319 S) est plus problématique. Frederick Hartt l'avait présentée comme autographe en 1958 (I, p. 141 et II, n° 169). Elle fut par la suite déclassée au rang de copie, avant d'être réattribuée à Giulio par Luisa Ferretti (FLORENCE 2019-2020, n° 2.28).

Quoi qu'il en soit de l'attribution des trois dessins, aucun d'entre eux n'a été reproduit fidèlement par Davent. Le modèle direct de sa gravure pourrait être perdu (MASSARI 1993, n° 82). Une autre possibilité serait que le graveur ait pris des libertés par rapport à son modèle en réalisant sa matrice. En plus des trois dessins attribués à Giulio, on connaît quatre copies de la même composition. Il s'agit des dessins n° 239 de la Devonshire Collection de Chatsworth (JAFFÉ 1994, n° 239), n° 568 E des Offices (PETRIOLI TOFANI 1986, p. 253-254), n° A\* 59 du Teylers Museum de Haarlem (VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000,

n° 153) et, enfin, du n° 326 de l'Albertina de Vienne (BIRKE, KÉRTESZ 1992, I, p. 186). Des sept feuilles (autographes et copies confondues) liées à cette composition, seule celle du Teylers Museum présente des nuages au lieu des rochers du fond. Il y a là une proximité avec la gravure de Davent qui appellerait une étude plus approfondie.

La belle épreuve du Musée Wittert permet de mesurer la maîtrise de Davent dans la technique de la gravure au burin, qu'il abandonna par la suite en faveur de l'eau-forte. Elle permet aussi d'admirer sa liberté de tracé dans l'exécution des nuages et sa précision dans le traitement des ombres par un réseau de hachures et contre-hachures, par exemple dans le plumage de l'aigle. Les spécialistes, et la dernière en date, Catherine Jenkins en particulier, ont souligné la proximité de ses premières gravures avec le style graphique de Marcantonio Raimondi et de ses collaborateurs (2017, II, n° L2).

A.G.



FIG. 1. Giulio Romano et atelier, *L'Aigle de Jupiter apportant à Psyché l'eau du Styx*, Mantoue, *Palazzo Tè*.



Giovanni Battista Scultori ou Giovanni Battista Bertani,  
d'après Giulio Romano (attribution)  
*David et Goliath*



1540  
gravure au burin, 350 × 448 mm.  
Inscriptions : en bas au centre  
IO·MANTVANVS· / SCVLPTOR·M·D·XXXX·  
(première ligne peu lisible).

État : II/II  
Liège, Musée Wittert, inv. 13006  
Bon état de conservation, sauf une fissure au  
centre qui se fait plus importante vers le bas.  
Marques de collections : sur le recto, en  
bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas à  
gauche, marque au crayon noir non identifiée.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
XV, p. 379, n° 6 ; DAVIS 1988, n° 48 ; BELLINI  
1991, p. 286, app. n° 1 ; MASSARI 1993, n° 101.



Cette gravure compte parmi les plus belles et les plus raffinées qui furent réalisées dans l'entourage de Giulio Romano à Mantoue. Elle représente le combat de David contre le géant Goliath (Livre de Samuel, XVII, 51). Le jeune héros biblique est figuré dans une attitude similaire à celle que lui avait donnée Raphaël dans une des fresques des Loges du Vatican (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 6 et 7). Prenant son élan, serrant un cimenterre des deux mains, il s'apprête à trancher la tête du géant qu'il a assommé et qui gît sur le sol. La scène se déroule dans une sorte de grotte, d'où l'on aperçoit un groupe de soldats par une ouverture, sur la droite.

L'inscription situe avec certitude l'exécution de cette estampe en 1540. En revanche, la question de sa paternité est problématique. Le premier état de la gravure fournit le nom de I.B. MANTVANVS, mais dans le second état – dont relève la belle épreuve du Musée Wittert –, les initiales du graveur sont devenues IO.

La rectification pourrait traduire le souci du graveur de mettre fin à de possibles confusions entre lui-même et un autre collaborateur de Giulio Romano à Mantoue. Deux artistes pouvaient en effet répondre au nom de Giovanni Battista Mantovano : Giovanni Battista Scultori (c. 1503-1575) et Giovanni Battista Bertani (c. 1510-1576). C'est au premier que l'on a longtemps attribué cette gravure. Originaire de Vérone, père d'Adamo et de Diana Scultori, il était à la fois graveur, sculpteur et menuisier (MASSARI 1980, p. 7-9 ; MASSARI 1993, p. 106 ; L'OCCASO 2019, p. 315-323). Son activité au *Palazzo Te*, où il se chargea principalement des stucs, s'étend de 1527 à 1533. Quant à Bertani, il travailla en 1531 au pavillon de la duchesse de Mantoue, Marguerite Paléologue, et assista Giulio Romano sur plusieurs chantiers (L'OCCASO 2019, p. 289-296).

Bien identifié comme architecte, Bertani était aussi peintre et probablement – il s'agit d'une découverte toute récente – sculpteur. Cette facette de son activité, insoupçonnée jusqu'ici, se trouve confirmée par des documents. Elle complique dès lors l'attribution d'une série d'estampes, dont celle-ci, sur lesquelles figure la signature I.B. MANTVANUS SCVLPTOR. Les rapports de Bertani avec le monde de la gravure sont du reste bien attestés, et le catalogue de la production graphique de cet artiste s'étoffe progressivement. Voilà qui ébranle toute certitude pour ce qui concerne l'attribution traditionnelle de la gravure à Scultori.

Quant à l'inventeur de la composition, il pourrait s'agir de Giulio Romano (MASSARI 1993, n<sup>o</sup> 101 ; BELLINI 1991, app. n<sup>o</sup> 1). La relation très étroite qui lie la gravure au *David et Goliath* peint en 1531 par Rinaldo Mantovano, d'après un projet de Giulio, dans la Loge de David au *Palazzo Te* (FIG. 1 ; BELLUZZI 1998, I, p. 418), n'a pas échappé aux spécialistes. Cependant, des différences importantes sont à observer. Ainsi, dans la fresque, Goliath est couché sur le ventre et non sur le dos. David l'immobilise de son genou droit ; il lui presse la tête au sol d'une main, et de l'autre, il brandit son arme. Ces divergences conduisent les spécialistes à invoquer l'existence d'un dessin préliminaire de Giulio Romano, aujourd'hui perdu. C'est là l'hypothèse la plus probable, car la gravure est empreinte du langage formel de Giulio. Cependant, tandis que se précisent peu à peu la personnalité artistique de Scultori et celle de Bertani, l'idée que l'un d'eux ait lui-même conçu la composition avant de la graver prend une certaine consistance. Cette question, soulevée par Stefano L'Occaso (2019, pp. 155-162), reste ouverte.

A.G.



FIG. 1. Giulio Romano et atelier (Rinaldo Mantovano), *David et Goliath*, Mantoue, *Palazzo Te*.



Diana Scultori, d'après Giulio Romano  
*La continence de Scipion l'Africain*



avant 1575  
 gravure au burin, 204 × 253 mm.  
 Inscriptions : dans le fond, sur l'architrave  
 DIA/ NA ; à droite, sur la moulure  
 IVLIUS-RO-INVE ; dans le coin en bas à  
 gauche, sur un panonceau LIBERALITATIS  
 ET/ CONTINENTIAE/ EXEMPLVM.

État : II/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 09608  
 Bonne condition de conservation, hormis  
 quelques petites traces d'humidité.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 446-447, n° 33 ; BELLINI 1991,  
 n° 8 ; MASSARI 1993, n° 145.



Ainsi que l'indiquent les inscriptions dont elle est porteuse, cette estampe reproduit une œuvre de Giulio Romano et fut réalisée par Diana Scultori (1547-1612), la fille du graveur Giovanni Battista Scultori (sur ce dernier, voir ici même, cat. n° 17). Originnaire de Mantoue, comme son père et son frère Adamo, Diana Scultori étudia longuement l'œuvre de Giulio Romano, dont elle grava plusieurs *inventiones* dès le début de sa carrière. Elle joua un rôle dans la diffusion des compositions de l'artiste, même après la mort de celui-ci en 1546 (MASSARI 1993, p. 141 ; voir aussi, au sujet de cette graveuse, PAGANI 1992 et LINCOLN 1997). Selon toute probabilité, cette gravure fut réalisée avant le déménagement de Diana Scultori à Rome (BELLINI 1991, n° 8 ; MASSARI 1993, n° 145 ; voir ici même, cat. n° 19).

Elle évoque la continence de Scipion l'Africain, selon le récit de Tite-Live (*Histoire* XXLI, 50). Suite à sa conquête de Carthage, Scipion s'était vu livrer une belle jeune fille destinée à devenir sa captive. Or celle-ci était promise au prince celtibère Allutius. Dans l'espoir d'obtenir sa libération, le père de la jeune fille sollicita une audience auprès du général romain et lui proposa une contrepartie. Scipion accéda à sa requête sans accepter la rançon, qu'il offrit à la jeune fille en guise de dot pour son mariage.

Figure exemplaire pour les princes, parangon de libéralité et de modération, comme le rappelle l'inscription en bas à gauche, Scipion fut très à l'honneur dans l'iconographie de la Renaissance. La gravure de Diana Scultori représente la libération de l'otage. Sur fond d'architecture antique, Scipion assis en position dominante, au sommet d'un escalier, invite la jeune fille à rejoindre son futur époux qui s'agenouille, tandis qu'au second plan, des soldats et des Carthaginois commentent la scène avec étonnement.



FIG. 1. Giulio Romano et atelier, *La continence de Scipion l'Africain*, Mantoue, *Palazzo Te*.

L'estampe reproduit fidèlement une invention de Giulio pour la Salle des Empereurs du *Palazzo Te* à Mantoue, où elle fut peinte dans un médaillon de la voûte entre 1531 et 1532 (VERHEYEN 1977, p. 127-128 ; BELLUZZI 1998, I, p. 446, n° 858. FIG.1). L'artiste avait étudié la composition dans deux dessins : le premier est une esquisse assez rapide, à la plume, conservée à l'Ambrosiana de Milan (inv. Cod. F 281, fol. n° 56 ; COLEMAN 1984, p. 114, n° 48) ; le deuxième, inventorié sous le n° 4342 au Städelsches Kunstinstitut de Francfort, est aussi réalisé à la plume, mais il est plus abouti. Les ombres et les lumières y sont localisées au lavis (HARTT 1958, I, n° 207 ; MALKE 1980, n° 80. FIG. 2).

Le second dessin est proche de la fresque, dont il ne s'écarte que par des détails mineurs. Ces écarts se retrouvent dans la gravure, ce qui laisse raisonnablement penser que Diana grava sa matrice en s'inspirant du modèle graphique plutôt que de la fresque. Contrairement à ce qu'on a pu écrire (BELLINI 1991, p. 172, n° 8), les seules différences de la gravure par rapport au dessin s'expliquent par l'ajustement de la composition prévue pour occuper un médaillon circulaire.

L'épreuve du Musée Wittert est dans une bonne condition de conservation. Elle montre la gravure dans son deuxième état, avec l'ajout de l'inscription en bas sur la gauche.

A.G.



FIG. 2. Giulio Romano, *La continence de Scipion l'Africain*, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Museum, inv. 4342.



Diana Scultori, d'après Giulio Romano  
*Jésus et la femme adultère*



avant 1575 (1633)  
gravure au burin, 423 × 583 mm (épreuve rognée).  
Inscriptions : en bas à gauche  
IVLIVS R./ INVENTOR/ DIANA F. ;  
le long de la marge inférieure, à partir du milieu,  
CON PRIVILEGIO DI PAPA....X ; *Diana Scultora  
Mantoana fece.... Roma l'anno 1633* ;  
en bas à droite, *All' Ill.<sup>mo</sup>, et Ecc.<sup>mo</sup>, Sig.<sup>re</sup> Il  
Sig.<sup>r</sup> D. Pompeo Colon.../ Mi spinge l'antica  
servitu, che professo à V. Ecc.<sup>za</sup> spinger le  
linee.../ questo foglio, al centro del suo glorioso  
nome, il qual nome fu semp.../ centro della mia  
diuotione. Riconosca dunque il foglio per figlio  
de.../ mia osservanza, e la mia osservanza  
per parto del suo merito, e diuotamente la r.../  
D.V.S. Ill.<sup>mo</sup> et Ecc.<sup>mo</sup>/ Maurio Bona Dedic.*

État : VII/X  
Liège, Musée Wittert, inv. 09609  
Plusieurs déchirures au milieu, le long de la  
marge supérieure ; lacunes sur les bordures.  
L'estampe a été coupée à droite, ce qui a entraîné  
la perte d'une partie de la figuration et de certains  
caractères de la dédicace à Pompeo Colonna qui  
se trouve en bas à droite. Restaurée en 2021.  
Marque de collection : sur le verso,  
en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
XV, p. 434, n° 4 ; BELLINI 1991,  
n° 21 ; MASSARI 1993, n° 153.

Considérée par les spécialistes comme l'un des chefs-d'œuvre de Diana Scultori (sur cette graveuse, voir ici même, cat. n° 18), cette estampe fut imprimée avant le 5 juin 1575, dans un premier état *ante litteram*. Ce jour-là en effet, elle fut incluse dans le privilège accordé à la graveuse par le pape Grégoire XV, à côté des *Noces de Psyché* et du *Cortège de chevaliers* (d'après des fresques de Giulio Romano), d'une *Nativité* (reproduisant une œuvre de Giulio Clovio) et d'un *St Jérôme* (dont Daniele da Volterra était l'*inventor* : CALIDONNA 2014, p. 50, note 34). Ce privilège, qui témoigne de la réussite de Diana dans un domaine traditionnellement réservé aux hommes, lui permettait de signer ses matrices afin d'en conserver la propriété intellectuelle et de gérer la distribution des estampes pendant une période de dix ans.

La gravure représente le Christ et la femme adultère, selon l'évangile de Jean (8,1-11). Arrivé au temple pour enseigner à ses disciples, le Christ est interrogé sur le sort à réserver à une femme surprise en train de commettre le délit d'adultère. La loi mosaïque prévoyait la lapidation de la coupable. C'est alors que Jésus prononça la phrase célèbre : « Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre ». Tandis qu'au centre de la composition, Jésus s'entretient avec cette femme, les scribes et les pharisiens, déconcertés par sa réponse, s'éloignent en discutant avec véhémence.

Comme le suggère l'inscription en bas à gauche, l'invention est sans nul doute attribuable à Giulio Romano. Stefania Massari proposait de voir son modèle dans le dessin inventorié sous le n° 3614 du Département des Arts graphiques du Louvre (1993, n° 153). Mais comme Roberta Serra l'a souligné dernièrement, l'attribution de cette feuille est problématique ; son exécution pourrait être due à un collaborateur très proche du maître (MANTOUE 2019-2020a, n° 75). C'est de toute façon une seconde feuille non autographe (Städelsches Kunstinstitut de Francfort, inv. 4334), qui fut probablement utilisée pour transférer la composition sur la matrice en cuivre, comme le suggérait déjà Paolo Bellini (1991, n° 21. FIG. 1). Les contours du

dessin de Francfort ont été lourdement marqués par un stylet, ce qui plaide en faveur de cette hypothèse.

Le temple de Jérusalem occupe ici largement l'espace. Il s'agit d'un édifice de plan centré, entouré d'un portique, formule dont on sait combien elle fut prisee par Donato Bramante et Raphaël. Les colonnes sont torsadées, comme celles qu'avait voulues le roi Salomon. Les mêmes colonnes, décorées des mêmes reliefs (des rinceaux de vigne avec des *putti*), apparaissent déjà dans la tapisserie représentant la *Guérison du paralytique*, tissée d'après le Sanzio pour la Chapelle Sixtine (Musée du Vatican, inv. 43869 ; voir ici même, cat. n° 15), et dans la *Circoncision* peinte par Giulio Romano lui-même entre 1520 et 1525 (Paris, Musée du Louvre, inv. 518 ; T. Henry et P. Joannides, in MADRID, PARIS 2013, nos 86 et 87).

On a souligné l'originalité et la cohérence structurelle de l'architecture imaginée ici par Giulio Romano. Sa maîtrise dans ce domaine pourrait plaider en faveur d'une datation dans les années 1530-1540 (GIRONDI 2012, p. 5-11). Cette proposition conduirait alors à écarter l'hypothèse, pourtant très séduisante, d'un lien entre cette invention et la chapelle de la Madeleine de l'église romaine de la Trinité-des-Monts (MASSARI 1993, n° 165), que Giulio Romano décora avant son départ pour Mantoue, avec la collaboration de Giovan Francesco Penni (VANNUGLI 2005, p. 59-96).

L'épreuve du Musée Wittert, qui montre la gravure dans son septième état, fut imprimée en 1633. Aucun changement n'intervient dans la composition figurée, mais le prince Pompeo Colonna – dont le blason a été ajouté dans le coin supérieur droit – se substitue à Éléonore d'Autriche comme dédicataire de l'œuvre. En 1575, Diana avait dédié sa gravure à la duchesse de Mantoue, signe que, si l'impression se fit à Rome, la matrice avait probablement été gravée dans la ville lombarde, avant le déménagement de la graveuse dans la Ville éternelle.

A.G.



FIG. 1. Giulio Romano (atelier), *Jésus et la femme adultère*, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut, inv. 4334.















FORTUNE  
DE L'HÉRITAGE  
RAPHAÉLESQUE

LE CAS  
DES ANCIENS  
PAYS-BAS  
ET DE LIÈGE







Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'imitation des grands maîtres était l'un des fondements de l'enseignement artistique, et les chefs-d'œuvre de Raphaël s'imposèrent très rapidement comme des modèles de premier choix. Nombreux furent les jeunes artistes qui s'exercèrent à la copie face aux originaux, quand ils en avaient l'opportunité. Dans la biographie qu'il consacre à son ami Francesco Salviati (1510-1563), Vasari raconte comment il passait avec lui des journées entières à copier les peintures des *Stanze* du Vatican (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, VI, p. 515). Taddeo Zuccaro (1529-1566) faisait de même, nous apprend encore Vasari ; il s'appliquait à copier les fresques de la Farnésine et toutes les œuvres de Raphaël qu'il pouvait admirer à Rome (*Ivi*, V, p. 554). Dans un dessin réalisé plus tard par son frère Federico (1539-1609), on voit effectivement Taddeo en train de dessiner dans la Loggia de Psyché (FIG. 1).

À ceux – les plus nombreux – qui n'avaient aucun espoir d'aller examiner les prestigieuses réalisations sur place, l'estampe allait offrir un moyen de les découvrir et de les utiliser pour alimenter leur réflexion artistique. L'opération de reproduction massive à laquelle se livrèrent les graveurs de l'entourage de Raphaël permit bientôt à des artistes des quatre coins d'Europe de se confronter aux créations raphaéliques, de les questionner, de les assimiler et de s'en inspirer. Dans la première moitié du *Cinquecento*, aucun artiste ne jouit d'une "fortune médiatique" comparable à celle de l'Urbinat et de ses proches collaborateurs, à l'exception notoire d'Albrecht Dürer, dont la renommée européenne était d'ailleurs aussi liée à la circulation de ses gravures.



FIG. 1. Federico Zuccaro, *Taddeo Zuccaro dessinant dans la Loggia de Psyché à la Farnésine*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 99. A.6.13.

L'intérêt que produisaient les gravures émanant de l'entourage de Raphaël se manifeste de manière éloquente par leur transposition dans des tapisseries. Cette pratique est observable dans trois pièces commandées dans les années 1530 par Érard de la Marck, prince-évêque de Liège (1472-1538) à des ateliers bruxellois non identifiés (DELMARCEL 1981). Deux d'entre elles font partie d'une même tenture. La première (Loreto, Museo-Pinacoteca del Palazzo Apostolico, inv. 83 ; voir, à son sujet, N. Forti Grazzini, in URBIN 2021, n° 8) reprend la composition de *La Vierge au palmier* gravée par Marcantonio Raimondi (B.XIV.38.62), elle-même dérivée de la *Madone du divin amour* (Naples, Museo di Capodimonte, inv. Q146), peinte par Raphaël en 1516 (FIG. 2 et 3). La seconde (Boston Museum of Fine Arts, inv. 1975.810) se base sur l'*Assomption de la Vierge* gravée par le Maître au Dé (B. XV, 107.7). De la même époque date la tapisserie du *Couronnement de la Vierge* qu'Érard de la Marck offrit au Pape Paul III (Vatican, Musei Vaticani, n° 43852 ; voir, en dernier lieu, M. Gianfranceschi, in URBIN 2021, n° 9). Elle aussi est inspirée d'une gravure du Maître au Dé (B. XV, 107, 7). Le cartonnier qui adapta les modèles raphaéliques pour la réalisation de ces tapisseries pourrait être le jeune Lambert Lombard (1505/1506-1566). Cette proposition avancée par Jan Karel Steppe et Guy Delmarcel (1974, p. 45) et récemment réaffirmée (M. Gianfranceschi, in URBIN 2021, n° 9, p. 240) s'accorde avec ce que nous savons des débuts de l'artiste liégeois. L'influence d'*inventiones* raphaéliques véhiculées



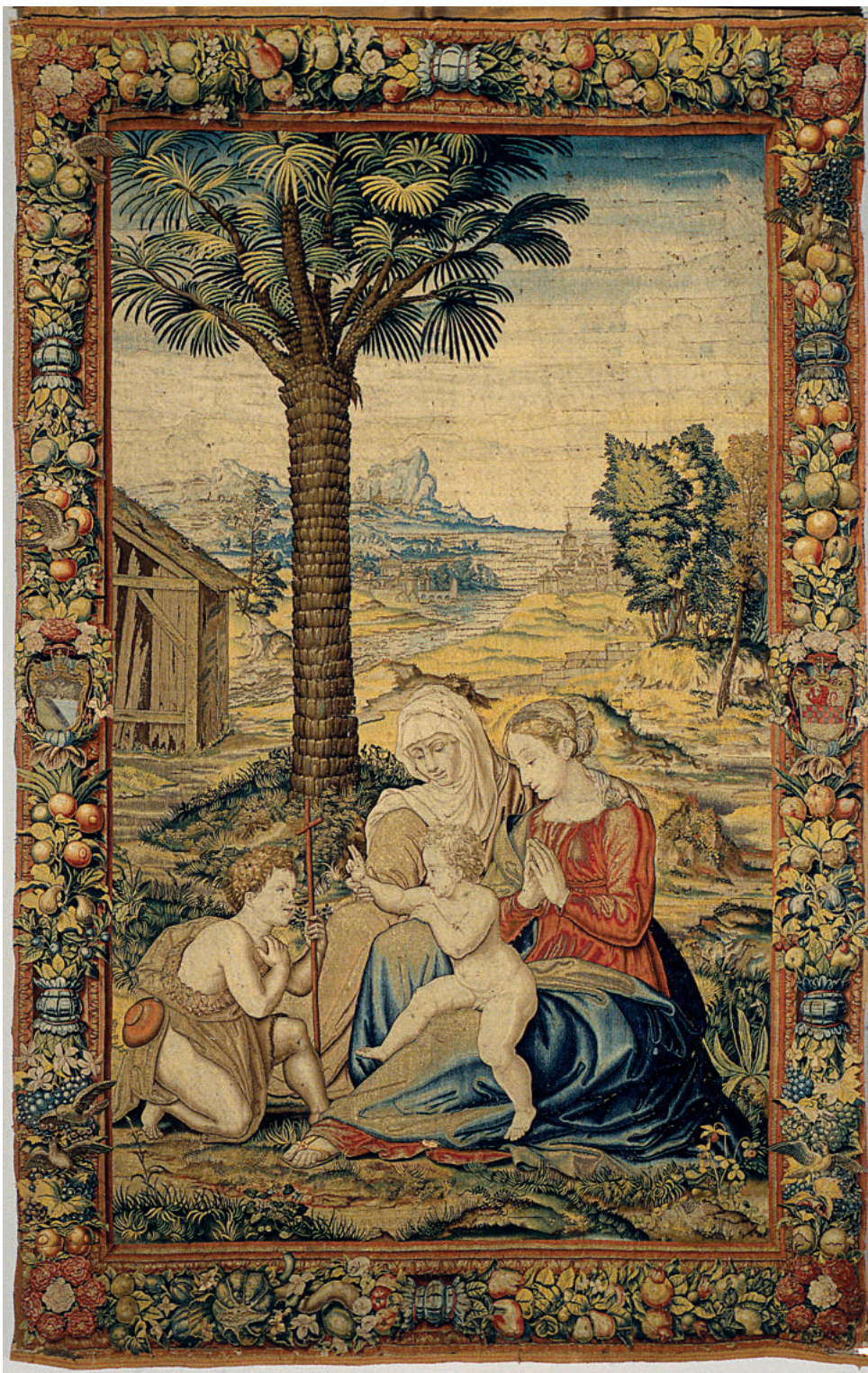


FIG. 2. Atelier bruxellois, d'après Lambert Lombard (attribution), *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et saint Jean Baptiste enfant*, tapisserie, Loreto, Museo-Pinacoteca del Palazzo Apostolico, inv. 83.

par des gravures est en effet très perceptible dans les peintures du retable de l'église Saint-Denis de Liège, dont Lombard dirigea la réalisation à la même époque (à ce sujet, voir en dernier lieu ALLART 2020).

La florissante industrie textile bruxelloise joua un rôle majeur dans la propagation d'un langage artistique inédit au Nord des Alpes. En 1516 arrivèrent, chez le licier Pieter van Aelst, des cartons – c'est-à-dire des modèles grandeur nature – de Raphaël et de son atelier, pour des tapisseries que Léon X avait commandées pour la chapelle Sixtine. Ils figuraient des épisodes de la vie de saint Pierre et de saint Paul, d'où la désignation de la suite de tapisseries sous le titre des *Actes des Apôtres* (CAMPBELL 2002, p. 187-219 ; DE STROBEL 2020). On l'appelle aussi *Scuola vecchia*, car un peu plus tard fut tissée à Bruxelles une autre tenture destinée au Palais apostolique, connue sous le nom de *Scuola nuova*. Cette dernière représentait des épisodes du Nouveau Testament. Les disciples de Raphaël en avaient composé les cartons après la mort de leur maître. D'autres commandes pontificales leur étaient parvenues





FIG. 3. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël, *La Vierge au palmier*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.37.155.

entre-temps, pour des cartons sur de tout autres thématiques, y compris des sujets mythologiques et profanes, comme les *Triumphes des dieux* ou les *Jeux d'enfants* (CAMPBELL 2002, p. 225-261). À Mantoue, Giulio Romano conçut également des cartons pour des tapisseries qui furent tissées à Bruxelles. L'exemple le plus célèbre est la tenture représentant l'*Histoire de Scipion* (Ivi, p. 341-349). Les cartons italiens qui affluaient ainsi à Bruxelles devaient stupéfier ceux qui pouvaient les voir, car ils véhiculaient un style figuratif alors pratiquement inconnu hors d'Italie. Ils contribuèrent très significativement au prestige qui s'attachait au nom de Raphaël et à celui des peintres issus de son proche entourage, aux yeux des commanditaires princiers et des artistes locaux.

Les ondes de choc produites par ces compositions monumentales et puissamment expressives furent amplifiées par des gravures qui s'en inspiraient de manière directe ou indirecte (voici ici même, cat. n° 31). On ne doit donc pas s'étonner d'en relever des échos tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle (voir ici même, cat. n°s 23 et 24). Il faut en outre





FIG. 4. Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël, *Le Jugement de Pâris*, détail, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 19.14.1.



FIG. 5. Cornelis Bos, d'après Maarten van Heemskerck, *L'Atelier de Vulcain*, détail, gravure au burin, Liège, Musée Wittert, inv. 29085.

prendre en compte les échanges et interactions que les Italiens chargés du suivi des commandes pontificales durent avoir avec les artistes et amateurs d'art qu'ils croisaient aux Pays-Bas. On pense en particulier à Tommaso Vincidor (1493-1536), élève de Raphaël, qui se trouvait à Bruxelles en 1520-1521 pour superviser les commandes de tapisseries de Léon X. L'Italien élit ensuite domicile aux Pays-Bas ; sa carrière se poursuit à Bréda (DACOS 1980 ; DE JONGE 2010). Bientôt, des artistes flamands comme Bernard Van Orley (1490 au plus tard-1541) et Pieter Coecke van Aelst (1502-1555) se spécialisèrent à leur tour dans l'élaboration de cartons. Leur production montre combien ils furent attentifs aux modèles transalpins, et à ceux de Raphaël en particulier (CAMPBELL 2002, p. 287-338 et p. 379-402 ; DE MEUTER 2019, p. 49-57 ; NEW YORK 2014-2015).

La fascination qu'exerçaient les compositions raphaélesques dans toute l'Europe suscitait évidemment le désir d'aller voir sur place d'autres chefs-d'œuvre de l'art italien. Et de fait, au XVI<sup>e</sup> siècle, le voyage à Rome devint une étape obligée dans le parcours de formation des artistes les plus ambitieux (voir, en dernier lieu, DACOS 2012 et HARNACK 2018). Il devait les conduire non seulement dans la Ville éternelle, mais aussi dans d'autres lieux de la Péninsule, rendus attractifs par la présence de réalisations issues de la mouvance raphaélesque. Ainsi, le peintre et théoricien portugais Francisco De Hollanda (1517-1585) rapporte que Michel-Ange lui conseilla de ne pas se contenter de visiter Rome, mais aussi d'aller voir, à Gênes, les fresques de Perino del Vaga, et à Mantoue, celles de Giulio Romano (*De Pintura Antiga*, 1548, éd. 1993, p. 85-87).

Nombreux furent les artistes des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège qui prirent le chemin de l'Italie (BRUXELLES, ROME 1995). Selon leur personnalité et leurs centres d'intérêt, selon les circonstances dans lesquelles ils accomplirent ce voyage, selon la durée de celui-ci, ils en retirèrent des bénéfices très variés.

Le Malinois Michiel Coxcie (1499-1592) se signale pour avoir vécu et travaillé près d'une dizaine d'années dans la Péninsule, entre la fin des années 1520 et 1539. Il s'y forma à la technique de la fresque, étrangère aux traditions de son pays (LEUSCHNER 2013). Mais si Coxcie mérite surtout notre attention ici, c'est parce qu'il parvint à s'intégrer dans le monde des éditeurs d'estampes. Il réalisa les modèles de deux suites gravées qui eurent un immense succès, les *Histoires d'Amour et Psyché* et les *Amours des Dieux* (VAN GRIEKEN 2013, p. 156-183). Dans la première, l'inspiration raphaélesque est telle qu'on a pendant longtemps cru que cette suite procédait d'*inventiones* du maître urbinat (voir ici même, cat. n° 20). De retour dans son pays natal, fort de son expérience italienne, Coxcie réalisa des retables qui firent sensation aux Pays-Bas, avec des figures puissantes évoluant dans des architectures classiques. Karel van Mander raconte que la circulation d'une gravure représentant l'*Ecole d'Athènes* le mit en difficulté, car elle révélait l'ampleur de ses dettes à l'égard de Raphaël (1604, fol. 258v-259r ; JONCKHEERE 2013, p. 79-81). L'anecdote est sujette à caution, mais elle n'en est pas moins instructive pour notre propos. Elle suggère en effet que l'estampe favorisa la compréhension par le public de ce qui constituait alors l'actualité artistique et influa sur la notoriété des artistes.

Maarten van Heemskerck (1498-1574) passa de son côté cinq ans en Italie, de 1532 à 1536/1537. S'il s'intéressa surtout aux vestiges antiques, qu'il dessina sans relâche, il n'en fut pas moins réceptif aux créations du Sanzio et à celles de ses disciples, comme le révèle par exemple la reprise – libre mais flagrante – de figures du *Jugement de Pâris* de Raimondi dans une de ses compositions montrant l'*Atelier de Vulcain* (FIG. 4 et 5). Il découvrit ainsi des thèmes, une rhétorique ainsi qu'un mode d'expression dynamique qui allaient influencer sur son propre style. Son *Triomphe de Bacchus* l'atteste à l'évidence. On ne s'étonne pas d'apprendre que la gravure fut, dans le passé, portée au compte de Raphaël ou de Giulio Romano (voir ici même, cat. n° 21).

Lambert Lombard ne séjourna guère plus de quelques mois en Italie, à la fin de l'année 1537 et au début de l'année 1538, mais ce fut à ses yeux l'expérience la plus décisive de sa vie, comme en témoigne son biographe Dominique Lampson (1565, éd. Nativel 2018, p. 82). Son italianisme affirmé, conjugué avec des aspirations intellectuelles hors du commun, lui valut l'intérêt de jeunes artistes, parmi lesquels l'Anversois Frans Floris (1517/1519-1570). Celui-ci se rendit à son tour dans la Péninsule, dans les années 1540. Il s'y imprégna des modèles de Raphaël, mais étudia également ceux de Giulio Romano à Mantoue et, selon toute probabilité, ceux de Perino del Vaga à Gênes (WOUK 2018, p. 115-119 ; voir ici même, cat. nos 27 et 28). De retour aux Pays-Bas, il fut reconnu comme le champion de l'avant-garde artistique aux Pays-Bas.

Un artiste liégeois de l'entourage de Lambert Lombard, l'orfèvre-graveur Lambert Suavius (1514-1564), fit peut-être un bref séjour en Italie, lui aussi. Une de ses estampes reproduisant une fresque de la Loggia de Psyché à la Farnésine plaide en faveur de cette hypothèse. Des gravures de Suavius circulèrent en tout cas en Italie. Elles éveillèrent l'attention de Vasari, qui cita le Liégeois en bonne place, entre deux célèbres maîtres italiens, Jacopo Caraglio et Giovanni Battista Scultori, dans le long passage qu'il consacra à l'art de l'estampe, dans la seconde édition de ses *Vies* (VASARI 1568, éd. Bettarini-Barocchi, VI, p. 17)

On soupçonne que Suavius avait ses propres presses à Liège. Au départ, les graveurs travaillaient en effet de manière isolée et autonome. À l'époque toutefois, d'importantes entreprises spécialisées dans la production d'estampes commençaient à se développer au Nord des Alpes, sur le modèle de celles du Bavaria, d'Antonio Salamanca et d'Antoine Lafréry à Rome (LUIJTEN 2013, p. 30-35). Sous l'égide d'un éditeur devenu un véritable patron d'entreprise, certaines d'entre elles se caractérisaient par une division du travail entre des peintres-dessinateurs qui fournissaient des modèles, des spécialistes de la gravure qui réalisaient les matrices, et enfin des pressiers. Aux Pays-Bas, cette évolution est observable à Haarlem, Amsterdam et Anvers, qui s'affirmèrent ainsi comme des plaques tournantes de la production et de la commercialisation d'estampes en Europe. Pour être compétitifs sur un marché en pleine expansion, les éditeurs développaient chacun leur stratégie commerciale propre (VAN DER STOCK 1998). L'un d'eux doit retenir notre attention ici, en raison de l'orientation italianisante et antiquisante qu'il donna à une proportion importante de sa production : il s'agit de Hieronymus Cock (1517/1518-1570).



Peintre et graveur, Cock ouvrit à Anvers, avec la collaboration de son épouse, Volcxken Diericx, une officine au nom évocateur, « Aux quatre vents » (LOUVAIN-PARIS 2013, p. 14-21 et *passim*). Avant lui, dans la métropole scaldienne, un graveur-éditeur originaire de Bois-le-Duc, Cornelis Bos (vers 1506/1510-1556 au plus tôt), avait déjà produit des estampes dans le goût italien (SCHÉLE 1965 ; VAN DER COELEN 1995 ; voir également ici même, cat. n° 21), mais en 1544, accusé d'hérésie, il avait précipitamment interrompu ses activités et pris la fuite. C'est peu après, à la fin des années 1540, que Cock se lança dans l'édition d'estampes. L'une des clés de sa fulgurante ascension fut sans aucun doute l'arrivée dans son officine, vers 1550, d'un éminent graveur de l'entourage de Giulio Romano, le Mantouan Giorgio Ghisi (1520-1582). Celui-ci maniait le burin avec une virtuosité éblouissante, créant des modelés subtils, des effets de textures et des contrastes de clair-obscur qui lui permettaient d'exceller dans une de ses spécialités majeures : la reproduction de peintures (SAINT LOUIS, NEW YORK 1985). Il réalisa pour Cock plusieurs gravures d'après des chefs-d'œuvre de l'art italien. Parmi elles, deux pièces de grand format (plus de cinquante centimètres par quatre-vingt) allaient offrir aux amateurs d'art et aux artistes la possibilité de découvrir et de détailler – même s'il ne s'agissait pas de reproductions rigoureusement exactes – les fresques fameuses de Raphaël pour la Chambre de la Signature au Vatican, *L'École d'Athènes* (B. XV, 394, 24), que Ghisi grava en 1550 (FIG. 6) et la *Dispute du Saint-Sacrement* (B. XV, 394, 23), qui fut imprimée en 1552.

L'art des Pays-Bas et de la Principauté de Liège recevait ainsi une nouvelle impulsion propre à l'orienter vers l'italianisme. Au milieu du siècle, Lambert Lombard était alors comme l'un des fers de lance de cette tendance. Parvenu au sommet de sa carrière, il apparaissait comme l'un des artistes les plus aptes à rivaliser avec les grands noms de l'art italien. Il est à cet égard très symptomatique de constater qu'il fut le seul peintre local dont Giorgio Ghisi reproduisit une œuvre en gravure, lors de son séjour à Anvers (voir ici même, cat. n° 22).

Ghisi passa quelques années à travailler avec Hieronymus Cock, après quoi, vers 1555 il se rendit en France (BELLINI 1991, p. 9-10). Mais sa présence relativement brève à Anvers y laissa des traces profondes. Son travail avait fixé des normes qualitatives auxquelles d'autres graveurs cherchèrent à s'adapter. Les Hollandais Philips Galle et Cornelis Cort y parvinrent remarquablement. On perçoit combien ils furent marqués par la technique magistrale de Ghisi dans les magnifiques gravures qu'ils réalisèrent à leur tour pour Hieronymus Cock (voir ici même, cat. nos 25, 26, 27 et 28).

Dans la seconde moitié du siècle, les icônes de l'art italien étaient peu à peu devenues familières aux amateurs d'art de l'Europe entière. Elles leur étaient accessibles par des canaux multiples, et notamment grâce au commerce de l'estampe, plus florissant que jamais. Les artistes avaient donc tout loisir d'assimiler en profondeur les leçons qu'elles leur offraient et de forger leur propre style sur cette base. Aux Pays-Bas et à Liège, il en résulta un art italianisant à la saveur profondément originale, dont les représentants, Lombard, Heemskerck et Floris notamment, continuèrent de trouver chez Hieronymus Cock un accueil très favorable. Du vivant de l'éditeur, mais aussi après sa mort, lorsque l'officine passa entre les mains de sa veuve, un art constellé de références raphaéliques, certes parfois diffuses mais persistantes, continua ainsi de se répandre via la gravure.



FIG. 6. Giorgio Ghisi, d'après Raphaël, *L'École d'Athènes*, gravure au burin, 1550, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-207.662.















Maître au Dé, d'après Michiel Coxcie  
*Le festin de Psyché*



milieu des années 1530  
 gravure au burin, 171 × 234 mm.  
 Inscription : *Ant. Sal. exc.* dans  
 le bas, vers la droite.

État : IV/V (?)  
 Liège, Musée Wittert, inv. 26383  
 Epreuve amputée de la marge inférieure.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
 en bas au centre, L. 1231.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821,  
 XV, p. 215, n° 46 ; S. Massari, in *ROME*  
 1985, p. 252, n° 8 ; HÖPER 2001, p. 209,  
 n° A94.1.9 ; CAVICCHIOLI 2020, p. 49, pl. 15.



Cette gravure est issue d'une suite de 32 pièces numérotées (B. XV, 211-224, 39-70), illustrant l'histoire d'Amour et de Psyché (sur cette histoire, voir ici même, cat. nos 2, 8, 9 et 32). Une 33<sup>e</sup> pièce (B. XV, 224, 71) s'y ajoutait initialement, mais elle fut retirée avant l'apparition de la numérotation. Le Maître au Dé a apposé sa marque sur deux gravures relevant du premier état (B. XV, 215-216, 44 et 47). C'est à cet important artiste actif à Rome entre 1530 et 1550 environ (à son sujet, voir ici même, cat. n° 10) que l'on peut attribuer la plupart des gravures de la suite, à l'exception de trois d'entre elles qui, dans le premier état, portent le monogramme d'Agostino Veneziano (B. XV, 213, 42 ; 215, 47 ; 217, 51).

La réalisation doit sans nul doute être située à Rome vers le milieu des années 1530, mais il est téméraire d'affiner cette datation en la corrélant avec des données biographiques relatives aux deux graveurs impliqués, comme s'y essaie Joris Van Grieken (2013-2014, p. 158). En effet, ces données demeurent assez floues, dans l'état actuel des recherches.

La suite connut une fortune éditoriale extraordinaire, qui n'est pas exempte de zones d'ombre. Il est possible que les matrices originales du Maître au Dé et d'Agostino Veneziano n'aient été utilisées que pour le premier état *ante litteram* (ou pour les deux premiers états, si l'on s'en réfère à leur dénombrement proposé par Stefania Massari in ROME 1985). Si tel est le cas, ce qu'on présente habituellement comme un état retouché à l'initiative de l'imprimeur Antonio Salamanca (*Zvi*, p. 257) serait en fait plutôt une copie très fidèle de la suite initiale. Sur ce point, voir le commentaire en ligne du British Museum pour l'épreuve qui y est inventoriée sous le n° M.44.2 (dernière consultation en août 2021).

Non moins épineuse est la question de la paternité des compositions. Dans la seconde édition de ses *Vies* (1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 22), Vasari écrit qu'elles furent conçues par Michiel Coxcie (1499-1592), un artiste malinois qui travailla près de dix ans à Rome avant de réintégrer son pays et de devenir le peintre de Charles Quint et de Marie de Hongrie (à son sujet, voir en dernier lieu LOUVAIN 2013-2014). L'historiographe toscan avait connu Coxcie personnellement, ce qui tend à accréditer son témoignage. Pendant longtemps toutefois, ce ne fut pas Coxcie qui fut considéré comme l'*inventor* des compositions, mais Raphaël en personne. L'attribution au maître urbinat, apparue dans la littérature théorique ancienne, chez Armenini dès 1586, puis chez Bellori, fut retenue par Bartsch. L'option de la paternité de Coxcie ne s'est imposée que récemment, quand Achim Gnann et Domenico Laurenza reconnurent le modèle direct d'une des gravures dans un dessin à la sanguine conservé au Louvre (inv. 4210 ; CORDELLIER, PY 1992, n° 695 ; GNANN, LAURANA 1996). L'attribution de cette feuille à l'artiste malinois suscite l'adhésion unanime des spécialistes (voir notamment CAVICCHIOLI 2000 et EAD. 2020, p. 37-47 ; VAN GRIEKEN 2013-2014, p. 159-162). La seule voix divergente, celle de Nicole Dacos, n'a guère été suivie (voir en dernier lieu DACOS 2003). La suite a été étudiée de manière approfondie par Sonia Cavicchioli, qui a repéré un autre dessin préparatoire

à l'une des gravures, une sanguine appartenant au Snite Museum of Art de Notre-Dame University, dans l'Indiana (inv. 1933.001.003 ; CAVICCHIOLI 2000, p. 193-194 et EAD. 2020, p. 39, fig. 2).

L'ancienne attribution à Raphaël en dit long sur la manière dont Michiel Coxcie parvint, lors de son séjour en Italie, à assimiler un univers formel qui ne lui était pas familier. Les gravures de l'*Histoire de Psyché* abondent en références aux créations de Raphaël. Bien qu'elles soient loin de les égaler du point de vue qualitatif, on ne s'étonne pas du bon accueil qui leur fut réservé dans la Péninsule. Elles s'inscrivent dans la suite des fresques de la Loggia de la Farnésine (voir cat. nos 2, 8, 9 et 32), mais elles proposent un récit plus complet de la fable d'Apulée. Plusieurs d'entre elles détaillent le début de l'histoire et notamment l'idylle entre Cupidon et la jeune mortelle dont il s'était épris, tandis que les fresques de la villa d'Agostino Chigi se concentrent sur les épisodes ultérieurs. Comme y a justement insisté Sonia Cavicchioli, la suite gravée a contribué à rendre le récit plus intelligible et accessible à un large public, d'autant que les différentes scènes se sont bientôt trouvées pourvues de huitains en langue vulgaire explicitant leur sens.

La présente gravure est amputée de sa marge inférieure, sur laquelle apparaissaient les vers explicatifs. Elle montre Psyché dans le palais de Cupidon, où quatre musiciens s'apprentent à donner un concert, tandis que des dames dressent la table pour un festin. Psyché les entend mais ne peut les discerner, pas plus qu'elle n'a le droit de voir son amant, qui a profité de la pénombre pour s'approcher d'elle. On connaît la suite : Psyché finira par céder à la curiosité, provoquant la fuite de Cupidon. Elle devra subir une série d'épreuves pour le reconquérir. On observe dans cette gravure, comme dans les autres de la suite, des caractéristiques récurrentes chez les artistes septentrionaux qui se rendirent en Italie dans les années 1530 : une prédilection pour la composition en frise ; une description quasi archéologique des accessoires et un effet général un peu déclamatoire.

La suite à laquelle appartient cette gravure eut d'autant plus d'audience qu'elles connut de multiples éditions et fut plusieurs fois reproduite. Elle offrit des modèles d'illustrations à un ouvrage intitulé *L'amour de Cupidon et de Psyché*, qui parut à Paris en 1546. Une copie intégrale fut gravée par Frans Hogenberg en 1575, avec des légendes en allemand. Rien de surprenant, dès lors, que des occurrences remarquables de l'iconographie de Psyché au XVI<sup>e</sup> siècle trahissent des réminiscences de ces compositions. C'est le cas des cycles peints par Perino del Vaga au *Palazzo del Principe* à Gênes et au *Castel Sant'Angelo* à Rome, ou encore des vitraux de la chapelle d'Anne de Montmorency à Écouen (Chantilly, Musée Condé). Quant aux 26 tapisseries livrées à Henri II en 1550, elles furent détruites à la Révolution, mais elles sont partiellement connues par des éditions plus récentes ; elles accusaient aussi des ressemblances avec les gravures (CAMPBELL 2002, p. 271, 280, 390).

D.A.



Cornelis Bos, d'après Maarten van Heemskerck  
*Le triomphe de Bacchus*



1543  
 gravure au burin composée de trois  
 planches, 289 × 860 mm.  
 Inscriptions : sur un panneau dans le coin  
 inférieur droit 1543/ Cornelius/ Bos Fesit (sic)  
 (le monogramme CB situé sous l'inscription  
 a disparu en raison d'une lacune).

État : I/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 43402  
 L'épreuve affectée de nombreux dommages  
 et lacunes a été restaurée en 2021.  
 Marque de collection : sur le recto,  
 L. 205, deux fois, en bas au centre de la  
 première et de la troisième feuille.

Bibliographie sélective : SCHÉLE 1965,  
 n° 49 ; G. Luijten, in AMSTERDAM 1986,  
 n° 106 ; I. Veldman, in BRUXELLES, ROME  
 1995, n° 118 ; VELDMAN 1993-1994, II,  
 n° 507 ; MOREL 2015, p. 85-87.







Cette pièce se compose de trois feuilles imprimées et collées bout à bout pour former une frise permettant le déploiement d'une procession. Celle-ci se déroule dans un paysage dominé par des ruines antiques. Bacchus y est à l'honneur et, en conséquence, le raisin est partout, emplissant des cornes d'abondance, débordant des vases et des plats que portent les uns, s'accrochant aux thyrses que brandissent les autres. Quant au dieu du vin lui-même, figure épaisse à l'air passablement hébété, il trône sur un char que tractent un homme énergique, ainsi qu'un satyre et l'âne qui est d'ordinaire associé à Silène. La figure obèse de celui-ci est étrangement absente du cortège, à moins que Bacchus n'incarne en quelque sorte une identité hybride, associant à sa propre nature celle de son père adoptif ; il semble en tout cas avoir hérité la corpulence de ce dernier (MOREL 2015, p. 85 évoque une « ambiguïté recherchée »). Ses autres compagnons habituels, faunes, satyres et ménades, dansent et jouent de la musique en se dirigeant vers un autel situé dans un temple circulaire. C'est Bacchus qu'on y honore ; le dieu réapparaît donc, cette fois sous l'aspect d'une statue d'éphèbe, juchée sur un haut piédestal cantonné de sphinges. En somme, ici, il est simultanément le sujet et l'objet de son culte, comme le remarque Philippe Morel (2015, p. 84).

La plupart des personnages composant cette foule turbulente sont nus. L'un d'eux, au second plan, s'applique à produire du feu par friction. Il s'agit sans doute d'une allusion à l'une des épiclèses de Bacchus, *Ignigenus* (né du feu), qu'évoque Boccace dans sa *Genealogia deorum gentilium* (éd. V. Romano, 1951, p. 363). À ses côtés, parmi les musiciens, figure le dieu Pan, cornu, ventru et le sexe en érection. Deux saltimbanques retiennent l'attention, en particulier celui

qui, monté sur des échasses, domine la foule, tandis que le second, un acrobate aux chevilles ceintes de grelots, se livre à une audacieuse culbute. L'excitation est grande et le vin a déjà produit ses effets. À gauche, derrière le char de Bacchus, une femme urine sans retenue, tout en buvant goulument à l'outre que lui tend un satyre. Vers l'avant du cortège, un autre satyre s'est écroulé, terrassé par l'ébriété, vomissant et déféquant à la fois. Il serre contre lui une amphore dont le vin s'écoule. Deux enfants s'en amusent ; l'un d'eux lui tire vigoureusement la queue, tandis que l'autre tend un miroir vers son postérieur, comme pour prendre le spectateur à témoin. Étonnante image que celle-ci, truculente et provocatrice, condensant en les parodiant les rites religieux païens et les triomphes antiques, faisant d'eux un spectacle de carnaval (cet aspect carnavalesque est souligné chez MOREL 2015, p. 82-87).

On a longtemps cru que la gravure reproduisait une composition raphaélesque (voir notamment MASSARI 1993, n° 203). Il est vrai que sur des copies tardives, exécutées en contrepartie à l'eau-forte, figurent tantôt l'*invenit* de Raphaël (eau-forte datée de 1594 : voir VELDMAN 1993-1994, II, n° 507a), tantôt celui de Giulio Romano (eau-forte française du XVII<sup>e</sup> siècle : voir LISE 1973, p. 143-144 ; MASSARI 1993, n° 203 et VELDMAN 1993-1994, II, n° 507b). Le thème bachique est attesté chez Raphaël, dont on conserve un dessin préparatoire sur ce thème pour les *camerini d'alabastro* d'Alphonse d'Este (Vienne, Albertina, inv. 444 ; voir en dernier lieu MOREL 2015, p. 219-228 et GNANN 2017, p. 354-355, n° 11). De manière générale, on le sait, l'iconographie dionysiaque – triomphes du dieu, thiasés et bacchanales – connut un grand succès dans l'art italien de la Renaissance, où elle s'illustre par des



FIG. 1. Raphaël, *Incendie du Borgo*, Rome, *Palazzo Apostolico*.



œuvres remarquables, comme les gravures d'après Mantegna ou encore les tableaux de Giovanni Bellini et du Titien pour le *studiolo* de Ferrare.

Cependant, et comme y insiste justement Ilja Veldman (in BRUXELLES, ROME 1995, n° 118), la gravure examinée ici est d'un esprit fort différent ; les détails scabreux qu'elle montre sans détour sont difficilement concevables dans l'art de la Péninsule. Et de fait, c'est à un artiste septentrional, Maarten van Heemskerck (1498-1574), représentant majeur de l'art hollandais du XVI<sup>e</sup> siècle, que l'on s'accorde aujourd'hui à attribuer la composition. Il en a aussi exécuté une version peinte sur panneau (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 990), que l'historiographe Karel Van Mander considérait comme son chef-d'œuvre (VAN MANDER 1604, fol. 264r). Giorgio Lise a été le premier à établir ce rapprochement. Il est vrai que le tableau en question ne montre pas tous les personnages présents sur la gravure et s'en écarte par certains détails (voir par exemple MASSARI 1993, n° 203). Pour autant, il n'est pas contestable que les deux œuvres procèdent d'une même idée et que celle-ci soit due à Heemskerck. L'artiste avait passé plusieurs années en Italie, où il avait réalisé une multitude de dessins reproduisant les antiquités romaines. Ce furent là des sources d'inspiration pour les œuvres qu'il réalisa une fois revenu dans son pays, ainsi qu'on peut le voir ici (LISE 1973, p. 146-147, et de manière plus générale sur le sujet, voir en dernier lieu BARTSCH 2019 et DI FURIA 2019).

La composition générale en frise, dense et animée, rappelle celle des reliefs des sarcophages antiques, dont de multiples spécimens figurant des cortèges dionysiaques furent l'objet d'un vif intérêt de la part des artistes de la Renaissance. C'est de là en particulier que pourraient dériver certaines figures de musiciens (G. Luijten, in AMSTERDAM 1986, n° 106 ; MASSARI 1993, n° 203). À Rome, Heemskerck s'était aussi intéressé à la production de ses contemporains et avait, par exemple, dessiné le *Bacchus ivre* de



FIG. 2. Cat. n° 21, détail.

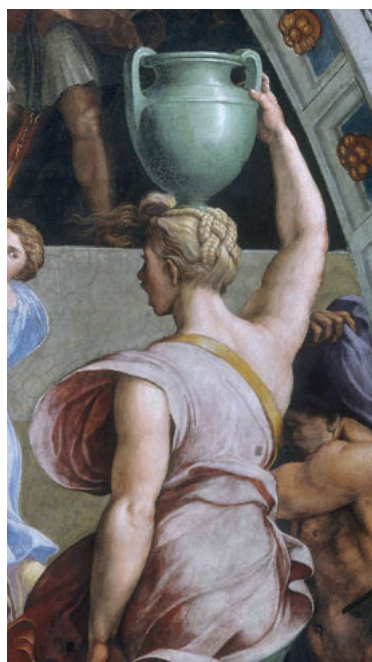


FIG. 3. Détail de la FIG. 1.

Michel-Ange. Des réminiscences de ce célèbre groupe sculpté sont perceptibles dans la statue du dieu telle qu'il la figure dans le temple, accompagnée d'un petit satyre (LISE 1973, p. 146). Heemskerck avait également vu la fresque de l'*Incendie du Borgo* de Raphaël au Vatican ou la gravure de Marco Dente qui la reproduit (B. XV, 33, 6). Il en préleva, pour l'insérer pratiquement telle quelle dans sa composition, la gracieuse jeune femme vue de dos, portant un vase sur la tête, à droite sur la gravure, ainsi que l'a observé Stefania Massari (1993, n° 203. FIG. 1-3). On a aussi noté qu'il se basa largement sur une gravure d'Agostino Veneziano montrant un cortège de Silène (B. XIV, 192, 24 ; S. Massari, in ROME 1985, p. 247, n° VI. 6), d'après un modèle attribuable à Raphaël ou Giulio Romano et lui-même inspiré d'un sarcophage antique (G. Luijten, in AMSTERDAM 1986, n° 106, fig. 2). Il lui emprunta le motif du satyre montrant à Bacchus un masque grimaçant, celui de la joueuse de crotales, celui de la chèvre avec laquelle s'amuse un satyre nain (il s'agit de Pan, chez Agostino Veneziano) et des enfants, ainsi qu'une mystérieuse scène d'immersion dans une piscine entourée de termes, que l'on discerne au loin (Agostino Veneziano représente un seul terme priapique, pour sa part).

Heemskerck fut un artiste très prolifique. Une très abondante production gravée découle de ses *inventiones*. À son retour d'Italie, il fournit de nombreux dessins à Cornelis Bos (1506-1510? – 1555), un graveur éditeur de Bois-le-Duc alors installé à Anvers. La présente estampe compte parmi les fleurons de leur collaboration. En 1544, Bos, accusé d'hérésie, dut s'exiler. On le retrouve à Nuremberg en 1546 (voir VAN DER COELEN 1995). Ce n'est donc probablement pas un hasard si l'on doit à Virgil Solis, un graveur célèbre actif dans cette ville, la seule version du sujet comparable par l'esprit à la gravure qui nous intéresse. L'estampe de Virgil Solis est nettement moins élaborée et savante, mais elle révèle un même penchant pour la parodie burlesque et les détails grossiers.

Elle tourne ouvertement en dérision le dieu antique et ses compagnons (B. IX, 259, 122).

La gravure de Bos a eu beaucoup de succès. La présente épreuve relève du premier état *ante litteram*. Un second état a vu le jour avec une légende latine dans un cartouche occupant la marge inférieure ; le texte stigmatise l'ivrognerie et les débordements auxquels celle-ci donne lieu. La composition a par la suite été reproduite trois fois en contrepartie. Les deux copies à l'eau-forte mentionnées plus haut ont été éditées à Paris et Amsterdam à plusieurs reprises jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une troisième copie a été gravée au burin par Jean-Théodore de Bry (VELDMAN 1993-1994, II, n° 507c).

D.A.



Giorgio Ghisi, d'après Lambert Lombard  
*La Cène*



1551

gravure au burin, 352 × 552 mm.

Inscriptions : monogramme de Giorgio Ghisi (G./MAF.) sur la plinthe à l'arrière, à droite ;

en bas, dans le cartouche central,

PERADMIRANDAE MANSVETVDINIS  
EXE/MP[V]L[V]/NOVIT PRAESENTEM  
PRDITOREM, SE PRDITV[M]/ IRI INDICAT,  
PRDITOREM NON PRDIT, MAT.XXVI. ;sur un panneau gravé sur la contremarche,  
au premier plan à gauche, dédicace à Antoine  
Perrenot de Granvelle MAGNO HEROI D ANTON  
PERONOTO. / EPISC.ATREBAT. CAROLV.  
CAES. A / CONSIL. PRIMARIO. INSIGNIVM  
IN. /GENIOR. MOECOENATI DICAT ; sur un  
panneau gravé sur la contremarche, au premier  
plan à droite LAMBERTVS LOMBARDVS /  
INVENTOR / HIERONYMVS COCK EXCVDE  
/ CVM GRA. ET. PRIVILEGIO. 1551.

État II/V

Liège, Musée Wittert, inv. 01719

Marques de collections : sur le recto,  
en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
en bas au centre, L. 3799.Bibliographie sélective : HOLLSTEIN 11,  
p. 94, n° 43 ; SAINT LOUIS, NEW YORK 1985,  
n° 12 ; BELLINI 1998, n° 21 ; DENHAENE  
1990, p. 313, n° 5 ; LIÈGE 2006, n° 96 ;  
G. Denhaene, in LOUVAIN, PARIS 2013,  
n° 30 ; WOUK 2015-2016, p. 51-52.



Éditée à Anvers en 1551, *La Cène* compte parmi les estampes magnifiques que Hieronymus Cock dédia à son protecteur, l'un des plus prestigieux mécènes de l'époque, Antoine Perrenot de Granvelle, évêque d'Arras et conseiller d'état au service des Habsbourg (à ce sujet, voir WOUK 2015-2016). Elle est due à Giorgio Ghisi, éminent graveur formé à Mantoue par Giovanni Battista Scultori. Ghisi était récemment arrivé à Anvers. Il collaborait avec Cock, pour qui il traduisait en gravure des chefs-d'œuvre de l'art italien. Sa grande gravure reproduisant *L'École d'Athènes* d'après Raphaël (voir ici même, p. 84-85, FIG. 6) avait vu le jour l'année précédente ; il allait ensuite réaliser *La Dispute du saint Sacrement*, en 1552 (M. et R.E. Lewis, in SAINT LOUIS, NEW YORK 1985, n<sup>os</sup> 11, 13 ; BELLINI 1998, n<sup>os</sup> 20, 22 ; G. Luijten, in LOUVAIN, PARIS 2013, p. 125-133).

*La Cène* est sa seule estampe éditée chez Cock d'après un artiste non italien, ce qui en dit long sur l'estime dont jouissait l'inventeur de la composition, le Liégeois Lambert Lombard. Sur quelle œuvre de ce dernier reposait-elle ? À ce propos, nous en sommes réduits à des conjectures. On connaît un dessin de Lombard montrant une version simplifiée de la composition gravée, mais il est postérieur à celle-ci ; il porte la date du 18 novembre 1552 au verso (Edimbourg, National Gallery of Scotland, inv. RSA 454, DENHAENE 1990, p. 274, FIG. 1). La gravure de Ghisi véhicule peut-être le souvenir d'une peinture disparue. D'après le témoignage de l'historien liégeois Louis Abry (1643-1720), un retable de la Cène peint par Lombard se trouvait dans la chapelle du vestiaire de la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Lambert de Liège (HELBIG, BORMANS 1867, p. 165). Il y avait également, écrivait-il, une impressionnante peinture murale sur ce thème dans le transept de la collégiale Saint-Paul, avec des personnages

« tout au moins comme nature », dont la disposition lui paraissait « très-magnifique ». Mais si son témoignage est crédible, l'ensemble dont cette œuvre faisait partie datait de 1558. Il était donc postérieur à la gravure de Ghisi (BORMANS 1866, p. 285-286).

En tout cas, le modèle de Lombard sur lequel le graveur mantouan prit appui montrait une surprenante interprétation du dernier repas du Christ. Dans la gravure, en effet, pas moins de dix-sept personnages sont rassemblés autour de Jésus, dans un palais somptueux. Aux apôtres se sont ajoutés cinq hommes étrangers au récit biblique. Ils se tiennent debout, de part et d'autre de la table où sont assis le Christ et les apôtres. L'un d'eux, à droite, se retourne vers le spectateur, comme pour le prendre à témoin. Rien ne permet d'identifier précisément ces intrus. Une vingtaine d'années plus tard, en 1573, de telles libertés iconographiques, dans la grande toile de *La Cène* destinée au réfectoire de Zanipolo à Venise, allaient valoir à son célèbre auteur, le Véronèse, de comparaître devant le tribunal de l'Inquisition.

Mais la composition conçue par Lombard est loin de présenter le caractère festif et les détails frivoles qui firent scandale dans la version du Véronèse. Ici, au contraire, l'allure digne et sévère des personnages confère à l'épisode figuré une solennité et une grandeur tragiques. Comme le précise l'inscription latine placée dans le cartouche sous la composition, Jésus vient d'annoncer aux apôtres que l'un d'eux allait le trahir, sans toutefois désigner nommément le félon. Le trouble qui s'ensuit s'exprime de manière théâtrale, par la variété des attitudes et l'emphase démonstrative des gestes. Seul Jean n'est pas atteint par l'émotion générale. Blotti dans le giron du Christ, le jeune apôtre s'est assoupi. Pierre tente en vain de le réveiller. Le Christ



FIG. 1. Lambert Lombard, *La Cène*, signé, daté au verso du 18 novembre 1552, Edimbourg, National Gallery of Scotland, inv. RSA 454.



accomplit le signe de bénédiction, par lequel il institue le sacrement de l'Eucharistie. Dans le premier état inachevé de la composition, il levait simplement la main. Loin d'être anodine, la rectification apportée dans le deuxième état est sans doute liée aux débats que suscitait à l'époque le dogme de la transsubstantiation, vivement critiqué par les Protestants. M. et R.E. Lewis ont opportunément noté qu'en 1551, l'année où la gravure vit le jour, la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie fut réaffirmée comme vérité de foi par l'Eglise catholique, lors de la treizième session du Concile de Trente, à laquelle participait Antoine Perrenot de Granvelle, dédicataire de la gravure (M. et R.E. Lewis, in SAINT LOUIS, NEW YORK 1985, n° 12).



FIG. 2. Marcantonio Raimondi, *La Cène* (copie d'après la version de Dürer dans la *Petite Passion*), gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.37.243.

La composition accuse des réminiscences de la xylographie qu'Albrecht Dürer avait réalisée sur le même thème, quelques décennies plus tôt (c. 1509), pour sa suite de la *Petite Passion* (BELLINI 1998, n° 21). La gravure du maître allemand, mais aussi la copie en taille-douce qu'en fit Marcantonio Raimondi (B.XIV.403.592. FIG. 2), connurent une large diffusion. On en trouve des échos dans la production des anciens Pays-Bas. Michiel Coxcie, par exemple, s'en inspira pour élaborer le modèle d'une tapisserie qui fut tissée à Bruxelles vers 1540 (STANDEN 1985, n° 15, p. 119-126). Il lui emprunta la disposition des apôtres autour de la table, mais s'en écarta dans la représentation du Christ et de saint Jean.

*La Cène* gravée d'après Lombard se distingue des précédents d'inspiration dürérienne par un développement plus ample, trahissant des modèles italiens. Le cadre monumental aux proportions imposantes et au style antiquisant, formant un écran derrière les personnages, est peut-être un souvenir diffus de *La Cène* gravée par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël (B.XIV.33.26). Cette gravure avait circulé aux Pays-Bas ; elle avait influé sur les multiples versions du sujet peintes par Pieter Coecke van Aelst et son atelier entre c. 1527 et 1550 (M.W. Ainsworth, in NEW YORK 2014-2015, cat. n° 5). L'allure noble et la gestuelle emphatique des protagonistes rappellent quant à elles les tapisseries des *Actes des Apôtres*, qu'à l'évidence Lambert Lombard connaissait bien. Soit il put en voir les cartons à Bruxelles, soit il étudia des estampes qui en découlaient, comme celle d'Agostino Veneziano représentant *La Mort d'Ananie* (B. XIV.47.42. FIG. 3). Celle-ci fournissait aussi le modèle du drapeau suspendu à l'arrière, pour mettre en valeur la partie centrale de la composition. Tout laisse penser que Lombard voulut s'affirmer ici comme un émule de Raphaël, acquis à la manière de celui-ci mais apte, néanmoins, à produire une œuvre originale et marquante.

Il y parvint sans aucun doute. La gravure de Ghisi eut du succès. En 1564, l'éditeur Nicolò Nelli en diffusa une copie à Venise. Très soignée, elle était due à Gaspare Osello (Gaspar ab Avibus). Un état ultérieur mentionne l'adresse d'Antoine Lafréry, l'éditeur d'origine française établi à Rome (M. et R.E. Lewis, in SAINT LOUIS, NEW YORK 1985, p. 64 ; BELLINI 1998, p. 105).

Dans son *Schilder-Boeck* (Haarlem 1604), Karel Van Mander, qui ne connaissait pas les œuvres de Lambert Lombard, écrivit qu'il s'en était fait une idée d'après des estampes. Et de citer *La Cène*, dans laquelle il admirait l'ordonnance grandiose et le rendu excellent des émotions (VAN MANDER 1604, fol. 220v).



FIG. 3. Agostino Veneziano, *La mort d'Ananie*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.15.

D.A.



Pieter Van der Heyden, d'après Lambert Lombard  
*La pêche miraculeuse et la multiplication des pains et des poissons*



1556  
 gravure au burin, 334 × 433 mm.  
 Inscriptions : monogramme de Pieter van der Heyden sur un petit bloc de pierre en bas à droite ; sur un bloc plus gros, dans le coin inférieur droit LAMBERTVS. LOMB/INVENTOR. / Hieronymus. Cock. / excudebat 1556 ; dans la marge inférieure *Simon Petrus audiens quia Dominus est, tunica succinxit se (erat enim nudus) et misit se in mare, alii autem nauigio venerunt : Afferte inquit / Jesus de piscibus ; quos prendidistis nunc. Et nemo discipulorum audebat interrogare eum, Tu quis es, scientes quia dominus est. Ioan. 21.*

État : I/II.  
 Liège, Musée Wittert, inv. 1718  
 Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799 et, au crayon en bas à gauche, le numéro 3351 entouré d'un ovale.

Bibliographie sélective : RIGGS, 1977, p. 351, cat. n° 164 ; HOLLSTEIN 11, p. 94, cat. n° 46 ; DE PAUW-DE VEEN 1970, n° 33 ; DENHAENE 1990, p. 235, 314, n° 19, ill. 315.



Cette composition gravée par Pieter Van der Heyden pour l'éditeur anversois Hieronymus Cock procède d'un modèle perdu de Lambert Lombard. Deux scènes liées à la dernière apparition du Christ à ses disciples s'y trouvent rassemblées. On reconnaît l'épisode de la pêche miraculeuse au fond à droite. Pierre et d'autres disciples du Christ étaient occupés à pêcher au lac de Tibériade, quand un inconnu debout sur la rive les interpella et leur conseilla de jeter leurs filets de l'autre côté de leur barque. Ils prirent alors une grande quantité de poissons. À ce miracle, Pierre comprit que l'inconnu n'était autre que le Christ ressuscité. Il se jeta dans l'eau pour nager à sa rencontre. Tous se retrouvèrent ensuite pour partager un repas fait de pains et de poissons. Une assistance nombreuse les rejoignit. Saint Jean raconte cette histoire au chapitre 21 de son Évangile, comme le précise l'inscription située dans la marge inférieure.

Le détail des disciples occupés à pêcher dans leur barque est emprunté à l'une des pièces les plus célèbres de la tenture des *Actes des Apôtres* (FIG. 1). La composition était bien connue aux Pays-Bas, non seulement par ceux qui avaient vu, chez le licier

Pieter van Aelst à Bruxelles, le carton préparatoire de Raphaël et/ou la tapisserie qu'il permit de réaliser, mais aussi parce que des gravures lui avaient assuré une large diffusion. Elle circula en effet par le biais d'un *chiaroscuro*, aujourd'hui attribué à Niccolò Vicentino (TAKAHATAKE 2011), et d'une gravure au burin réalisée par l'Anversois Cornelis Massys (BRUXELLES 1985, n° 8. FIG. 2).

Dans sa jeunesse, avant d'accomplir son voyage en Italie en 1537-1538, Lombard avait forgé son style en prenant appui sur des modèles italiens, et en particulier sur la production gravée issue de la mouvance de Raphaël (à ce sujet, voir en dernier lieu ALLART 2020). Mais ici, chez l'artiste en pleine possession de ses moyens et conscient de l'autorité qu'il avait acquise sur la scène artistique, l'emprunt à Raphaël revêtait une autre fonction. L'allusion à une source visuelle devenue canonique était un signe de connivence à l'attention des amateurs d'art aptes à reconnaître la prestigieuse référence.

Cela étant, même à ce stade avancé de sa carrière, Lambert Lombard restait imprégné du souvenir des



FIG. 1. Atelier de Pieter van Aelst, d'après Raphaël, *La pêche miraculeuse*, Vatican, Pinacoteca, inv. 43867.2.1.



formules raphaélesques, comme le révèle la scène occupant le premier plan : les attitudes prêtées à l'un des disciples offrant des poissons au Christ et à certains personnages en toges qui assistent à la scène, à droite, sont dérivées de celles que Raphaël donna aux apôtres, dans une autre scène notoire de la tenture des *Actes des Apôtres*, *Pasce oves meas*. Lambert Lombard dut avoir la possibilité de voir le carton de Raphaël à Bruxelles, à moins qu'il ne se soit inspiré d'une estampe. Il existe en effet une gravure anonyme reprenant cette partie de la composition (S. Massari, in ROME 1985, p. 130, n° 2, avec une attribution à Béatrizet ; CIRILLO ARCHER 1995, p. 15-16, n° 015).

À son tour, la gravure d'après Lombard fut une source d'inspiration pour Hans Van der Elburcht, quand celui-ci dut peindre le retable des poissonniers pour la cathédrale d'Anvers, vers 1570 (DENHAENE 1990, p. 234-235). La partie gauche de la composition lui offrit un modèle qu'il reprit assez servilement sur le panneau central de son retable (FIG. 3). Il se basa aussi sur deux personnages de la gravure pour camper des figures de la scène occupant le volet gauche de ce même retable (DELVINGT 2001-2002).

La gravure servit également de modèle pour un dessin attribué à David Vinckboons, que l'on situe au début du XVII<sup>e</sup> siècle (Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. BMH te71 ; BLEYERVELD, VELDMAN 2018, p. 32-35, cat. n° 7a). Entre-temps, la plaque de cuivre réalisée pour Cock s'était retrouvée entre les mains de Julius Goltzius, comme d'autres matrices issues du fonds des Quatre Vents. Goltzius la réimprima sans en modifier la date. Une épreuve de cette nouvelle impression se trouve au Musée Wittert, sous le numéro d'inv. 39161.

D. A.



FIG. 2. Cornelis Massys, d'après Raphaël, *La pêche miraculeuse*, gravure au burin, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1913-1450.

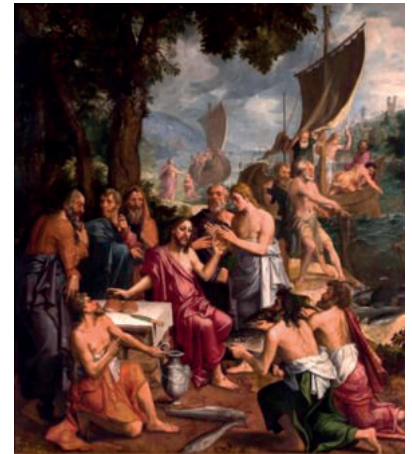


FIG. 3. Hans Van der Elburcht, *La pêche miraculeuse*, Anvers, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.



Dirck Volckertsz Coornhert, d'après Frans Floris  
*Le jugement de Salomon*



1556

gravure au burin et eau-forte, 322 × 423 mm.  
 Inscriptions : en bas dans le coin gauche

*H. Cock. excud. Cum gratia et privilegio. 1556* ;  
 le long de la marge inférieure, en bas à droite  
 FRĀ · FLORIS · INVĒ ; dans le rectangle qui s'étale  
 le long de la marge inférieure, sur deux lignes  
 REX SALOMON OMNIVM MORTALIVM  
 PRVDENTISSIMVS EX AFFECTVS MATERNI  
 IVDITIO, PRO VERA MATRE DICIT SĒTĒTIĀ ·  
 DATE INQVIT / HVIC INFĀTEM VIVVM,  
 QVĀDOQVIDEM HEC EST MATER EIVS. ET  
 TIMVERVNT OMNES REGEM, VIDENTES  
 DEI SAPIĒTIAM ESSE IN EO. · 3 · REG · 3 ·

État unique

Liège, Musée Wittert, inv. 11415  
 Bon état de conservation, hormis  
 quelques petites taches d'humidité.  
 Marque de collection : sur le verso,  
 en bas au centre : L. 3799.

Bibliographie sélective : DELEN 1924-1935,  
 éd. 1969, II, p. 88 ; DE PAUW-DE VEEN  
 1970, n° 15 ; RIGGS 1977, p. 328, n° 70 ;  
 VAN DE VELDE 1975, I, p. 396, n° P17 ;  
 BURGERS 1988, n° 94 ; WOUK 2011, I, n° 27 ;  
 WOUK 2018, p. 267-270 et 651 n° 27.



« Ils l'appellent, en le comparant au maître d'Urbino, le Raphaël flamand ». C'est ainsi que dans la seconde édition de ses *Vies*, de 1568 (VI, p. 225, traduit par nos soins), Giorgio Vasari introduit une brève biographie de l'Anversois Frans Floris (1519/1520-1570), auteur de la composition reproduite sur cette gravure. Ce qui valait à Floris cette flatteuse comparaison, c'étaient, selon l'historiographe, l'aptitude de Floris à traduire les passions humaines, la douleur et la joie par exemple, et la qualité de ses *inventiones*, très belles et peu ordinaires (*Ibidem*).

La présente estampe figure *Le jugement de Salomon*, un épisode biblique tiré du *Livre des Rois* (I, 3, 16-28), comme l'indique l'inscription qui court le long de la marge inférieure. C'est l'histoire de deux prostituées qui accouchèrent au même moment dans la même maison et se disputèrent le seul nouveau-né survivant. Il revint au roi Salomon, dont la sagesse était proverbiale, de les départager. Face à l'impossibilité de savoir laquelle des deux femmes disait la vérité et sachant qu'une mère ferait tout pour protéger son enfant, Salomon ordonne de couper le bébé en deux. La gravure montre le moment précis où éclate la vérité. Salomon trône au centre de la scène, tandis que l'un de ses soldats, armé d'une épée, saisit l'enfant par un pied et se prépare à exécuter l'ordre. À gauche, la menteuse se tient debout, les bras grands ouverts. Elle accepte, résignée, la volonté du roi. La mère légitime, agenouillée sur la droite, supplie qu'on épargne l'enfant. Nombreux sont les témoins de la scène, qui se déroule dans une sorte de loggia, comme le suggère le paysage au deuxième plan.

Floris, qui avait étudié à Liège avec Lambert Lombard (à son sujet, voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 22-23) et voyagé en Italie au début des années 1540 (WOUK 2018, p. 72), compte parmi les artistes du Nord que l'on nomme

« romanistes ». Ce terme désigne ceux qui furent séduits par l'art de Michel-Ange, Titien et Raphaël. La référence aux œuvres de ce dernier, ainsi qu'à celles de son entourage (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 27 et 28), est constante chez Floris, qui avait d'ailleurs baigné dans la culture raphaélesque dès avant son voyage en Italie. Pour *Le jugement de Salomon*, on pense inévitablement aux tapisseries des *Actes des Apôtres*, tissées à Bruxelles par Pieter van Aelst. Elles jouèrent un rôle capital dans la diffusion de l'art de Raphaël dans les anciens Pays-Bas. La typologie de l'espace architectural et la gestion des groupes de figures sont notamment redevables à *La mort d'Ananie* et à *L'aveuglement d'Élymas* (Musées du Vatican, inv. 48870 et 48873 ; DE STROBEL 2020, II, n<sup>os</sup> 5 et 8 ; WOUK 2018, p. 126. FIG. 1), mais Floris ne manqua pas d'étudier aussi les fresques des *Stanze* du Vatican. Ainsi, derrière Salomon, l'homme qui s'accroche à une colonne pour observer la scène d'un point de vue surélevé évoque une invention de Raphaël pour *Héliodore chassé du Temple*.

Proche de celle d'un tableau de même sujet peint par Floris (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 1969 ; VAN DE VELDE 1975, p. 154-155, n<sup>o</sup> S3 ; WOUK 2018, p. 126), la composition fut gravée par un buriniste de talent, Dirck Volckertsz Coornhert (1522-1590). Ce dernier, originaire d'Amsterdam, voyagea en Espagne et en Italie avant de s'établir à Haarlem, où il entama ses activités de graveur et imprimeur. Homme aux talents multiples, aussi poète et écrivain prolifique, il fut l'une des grandes figures de l'humanisme néerlandais (BONGER 2004). Cette estampe est la première d'une série de quatre pièces – les trois autres étant *L'onction de Salomon*, *Salomon fait bâtir le Temple*, *Salomon et la reine de Saba* (WOUK 2011, I, n<sup>os</sup> 26-29) – dont l'impression fut réalisée par Hieronymus Cock entre 1556 et 1558 (VAN DE

VELDE 1975, I, p. 396-397, n<sup>os</sup> P16-P19 ; WOUK 2018, p. 267-270). La matrice du *Jugement de Salomon* est mentionnée en 1601 dans l'inventaire des biens de la veuve de Cock, Volcxken Diericx : *Een coperen plaete van d'Ordeel van Salomon van F. Floris* (DUVERGER 1984, p. 29).

A.G.



FIG. 1. Raphaël et atelier, *L'aveuglement d'Élymas*, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. Royal Loans.8.



Philips Galle, d'après Giulio Romano (attribution)  
*Apollon et Diane tuent les enfants de Niobé*



1557

gravure au burin, 295 × 427 mm.

Inscriptions : le long de la marge inférieure, de gauche à droite, I·V·L·I·V·S·M·A·N·T·U·A·I·N·V·É (peu lisible), H·C·O·C·K·E·X·C·V·D·E·1557, PHILIPPE·GALLE·FECIT· ; sur le panneau à droite *En Niobæ proles cœlestibus obruta telis / Materni fastus nobile supplicium, / Et saxi iacet ipsa parens induta figuram / Latonam, et geminos despiciere ausa Deos. / Scilicet hinc operis diuini Iulius auctor, / Non alium arte tulit cui sua Roma parem, / Ne nostræ oblitæ fortis terrena propago / Acquemus Superis nostræ ue', nos ue', monet.*

État : II/III

Liège, Musée Wittert, inv. 10687

Cassures le long des marges, petites lacunes partiellement intégrées lors d'une restauration. Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : DELEN 1924-1935, éd. 1969, p. 95 ; DE PAUW-DE VEEN 1970, n° 75 ; RIGGS 1977, p. 337, n° 106 ; BURGERS 1988, n° 99 ; MASSARI 1993, n° 191 ; SELLINK 2001, III, n° 399 ; C. Tainturier, in LOUVAIN, PARIS 2013, n° 25.



Ainsi que l'indique l'inscription latine insérée dans le coin supérieur droit de la composition, cette estampe représente le massacre des enfants de Niobé.

C'est là une référence à un épisode de la mythologie gréco-romaine, qu'Ovide relate dans ses *Métamorphoses* (VI, 146-312). Reine de Phrygie aux illustres origines, puisqu'elle était la petite-fille de Jupiter, Niobé se croyait supérieure à Létô, la mère d'Apollon et de Diane, parce qu'elle avait donné naissance à quatorze enfants, sept garçons et sept filles, dont elle était très fière. Son orgueil suscita la colère d'Apollon et Diane qui, pour la punir d'avoir offensé leur mère, tuèrent tous ses garçons. Suite à cet épisode tragique, Amphion, l'époux de Niobé, se donna la mort. Veuve et privée d'une partie de sa progéniture, la reine ne retint toutefois pas la leçon et continua de défier les dieux : il lui restait sept filles, tandis que Létô n'en avait que deux. Apollon et Diane décidèrent alors d'en finir avec elle, en tuant aussi ses filles. Submergée par la douleur, Niobé se transforma en pierre, condamnée à pleurer son erreur pour l'éternité.

C'est précisément la seconde phase du massacre que la gravure représente. Au centre de la composition, les jumeaux divins, installés sur des nuages, dominent la scène : Apollon s'apprête à décocher une flèche pendant que Diane, de son côté, en pointe une autre d'un geste menaçant. Les corps des garçons gisent sur le sol, empilés les uns sur les autres. Les sept filles, qui étaient venues pleurer leurs frères, tentent désespérément d'échapper à la fureur des dieux. Bien que rien ne les identifie précisément, Amphion et Niobé figurent sans doute parmi les seize personnes représentées. On pourrait reconnaître le père tout à gauche ; la mère serait la femme à genoux, au centre de la composition, les bras tournés vers Diane, l'implorant d'épargner ses filles, comme le raconte Ovide.

Comme le précise l'inscription présente au bas de l'estampe, l'auteur de la matrice est Philips Galle (1537-1612), un graveur originaire de Haarlem, qui débuta sa carrière dans l'atelier anversois de Hieronymus Cock. L'éditeur imprima la gravure en 1557 (RIGGS 1977, p. 337,

n° 106). La matrice est d'ailleurs citée en 1601 dans l'inventaire des biens de sa veuve, Volcxken Diericx, qui lui succéda à la tête de l'officine anversoise « Aux quatre Vents » : *Een coperen plate van de Schieters van Julius Mantuanus* (DUVERGER 1984, p. 29). Il s'agit de la première œuvre signée par Galle, dont la carrière se poursuivra plus tard dans sa ville natale, où il lancera sa propre imprimerie (SELLINK 1997).

L'inventor de la composition est Giulio Romano, dont le nom apparaît à deux reprises dans les inscriptions. Il reste cependant difficile de préciser le rapport que la gravure entretient avec son modèle, car aucune œuvre de Giulio Romano – que ce soit un dessin ou une peinture – ne montre la même composition. Stefania Massari (1993, n° 191) croyait reconnaître le modèle dans un dessin à la sanguine attribué à Pirro Ligorio, qui appartenait autrefois à Jeffrey E. Horvitz et se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington (inv. 2008.117.3. FIG. 1). Cette proposition semblait étayée par le fait que le dessin en question est repassé au stylet. Cécile Tainturier a toutefois formulé des réserves auxquelles on ne peut que se rallier. En effet, le dessin est plus grand que la gravure, et la composition diverge par certains détails (C. Tainturier, in LOUVAIN, PARIS 2013, n° 25).

En outre, dans l'hypothèse avancée par Massari, le dessin – dont l'attribution traditionnelle à Pirro Ligorio ne fait pas l'unanimité, notons-le au passage (FERRARI 2019, p. 162 et note 74) – documenterait une œuvre perdue de Giulio Romano. Linda Wolk-Simon pensait, quant à elle, que les indications présentes sur l'estampe étaient peut-être fallacieuses : le nom de Giulio Romano aurait été invoqué en raison de son prestige (WOLK-SIMON 1991, n° 8). Cette possibilité n'est pas à exclure, mais il faut convenir que les attributions aux grands maîtres italiens qui figurent sur les gravures imprimées par Cock sont habituellement correctes. Il n'y a donc pas lieu de douter de leur fiabilité dans le cas présent.

A. G.



FIG. 1. Pirro Ligorio (?), *Apollon et Diane tuent les enfants de Niobé*, Washington, National Gallery of Art, inv. 2008.117.3.



Cornelis Cort, d'après Giulio Romano  
*Les trois Parques*



1561  
gravure au burin, 215x 258 mm.  
Inscriptions : à gauche sur le mur IVLIVS  
MANTVA INVÉ / H.COCK EXCVDE 1561 ;  
dans un cartouche, dans le bas de la  
composition, CLOTHO COLVM BAIVLAT,  
LACHESIS NET ATROPOS OCCAT.

État I/II  
Liège, Musée Wittert, inv. 11654  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : RIGGS 1977,  
p. 336, n° 104 ; M. Sellink, in ROTTERDAM  
1994, n° 37 ; SELLINK 2000, III, n° 188 ;  
C. Tainturier, in LEUVEN, PARIS 2013, n° 27.



Giulio Romano jouissait d'un prestige considérable au Nord des Alpes. La présente gravure dérive indirectement d'une de ses *inventiones* pour le décor du *Palazzo Te*, en l'occurrence le beau relief en stuc qui occupe le centre du plafond de la *Sala degli stucchi* (BELLUZZI 1998, II, p. 420, fig. 830. FIG. 1). On y voit les trois Parques (appelées les *Moïrai* dans la mythologie grecque), ces trois divinités dont il est déjà question dans la *Théogonie* d'Hésiode ; elles présidaient aux destinées des êtres vivants. L'Antiquité se figurait les Parques comme des filandières, l'une d'elles, Clotho, produisant le fil de la vie qu'une autre, Lachésis, dévidait, et que tranchait finalement Atropos. C'est ce qu'explicite l'inscription en lettres capitales située dans la partie inférieure : il s'agit d'une formule maintes fois répétée. On la trouve déjà dans l'*Anthologie latine* (éd. Riesen, 792). Dans l'iconographie médiévale et Renaissance, les Parques incarnaient respectivement la jeunesse, la maturité et à la vieillesse. C'est le cas ici.



FIG. 1. Francesco Primaticcio et Giovanni Battista Scultori (attribution), d'après Giulio Romano, *Les trois Parques*, relief en stuc, Mantoue, *Palazzo Te*.

L'auteur de cette estampe est l'un des représentants les plus talentueux de l'art de la taille-douce au XVI<sup>e</sup> siècle, le Hollandais Cornelis Cort (1533 ? – 1578). Son nom apparaît sur le second état, avec l'adresse de Julius Goltzius remplaçant celle de Hieronymus Cock. La matrice de cuivre gravée par Cornelis Cort est mentionnée en 1601 dans la succession de Volcxken Diericx, la veuve de l'éditeur, qui lui succéda à la tête de l'officine "Aux quatre vents" en 1570 : *Een coperen plaete van de Spinsters* (DUVERGER 1984, p. 32). C'est de là qu'elle passa entre les mains de Julius Goltzius (C. Tainturier, in LOUVAIN, PARIS 2013, n° 27, note 9).

Cornelis Cort grava cette composition en 1561, quelques années avant de se rendre en Italie, où il allait accomplir une très brillante carrière. Auparavant, l'invention de Giulio Romano avait déjà donné lieu à une reproduction gravée, par les soins du Mantouan Giorgio Ghisi. Comme Cort, ce dernier avait été un collaborateur de Cock (à son sujet, voir ici même, p. 84 et cat. n° 22). Toutefois, à l'époque où il réalisa *Les Parques*, il ne se trouvait plus à Anvers. Il travaillait pour la cour de France, et c'est probablement à Paris que son estampe, datée de 1558, vit le jour. En 1559,

elle fut en tout cas rééditée avec le privilège royal, moyennant une simple modification du millésime qui y était inscrit (B. XV, 403, 47 ; M. et R.E. Lewis, in SAINT LOUIS, NEW YORK 1985, n° 25 ; BELLINI 1998, n° 39. FIG. 2).

La gravure de Ghisi reproduit la composition de Giulio Romano en contrepartie. Michal et R.E. Lewis (SAINT LOUIS, NEW YORK 1985, n° 25) et Stefania Massari (1993, n° 161) supposent qu'elle fut réalisée d'après un dessin de Giulio que le graveur trouva en France. Selon Stefania Massari, c'est sans doute ce même dessin que Cornelis Cort utilisa à son tour, quelques années plus tard. On comprend que cette idée, déjà avancée auparavant par J.C.J. Bierens de Haan (1948, n° 185) et reprise par Lydia de Pauw-de Veen (1970, p. 27-28, n° 72), n'ait pas convaincu Manfred Sellink (2000, III, n° 188). Pour ce dernier, c'est la gravure de Ghisi qui sert de modèle à celle de Cort, une proposition que Cécile Tainturier réaffirma à son tour, en

invoquant notamment les dimensions similaires des figures dans les deux œuvres (LOUVAIN, PARIS 2013, n° 27, note 7). À l'appui de cette reconstruction, on observera que la gravure de Cort est en sens inverse par rapport à celle de Ghisi. C'est Atropos (la fin, la mort) qui apparaît ici à gauche et donc en premier lieu selon les habitudes occidentales de lecture, tandis que Clotho (le début, la naissance), ferme la composition à droite, ce qui introduit en outre une incohérence par rapport à la légende située sous la composition.



FIG. 2. Giorgio Ghisi, *Les trois Parques*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum of Art, 17.50.16-125.

Mais les modalités de diffusion du prototype ont peut-être été plus complexes et subtiles que ne le suggère ce scénario. À cet



égard, un dessin peu connu se révèle d'un grand intérêt. Il s'agit d'une feuille anonyme conservée au Département des Arts graphiques du Louvre (inv. NV 18855. FIG. 3). Elle présente une composition identique à celle de Giulio Romano, assortie de légendes latines identifiant les figures et précisant leur signification allégorique. Comme dans la gravure de Ghisi dont elle est très proche, elle montre les effigies des Parques se détachant sur un fond neutre. En revanche, la mise en perspective (un peu maladroite) de la partie supérieure du dévidoir de Lachésis, la dissimulation totale du banc sur lequel elle est assise (qui compliquait inutilement la composition de Ghisi dans cette zone) et la simplification du drapé sur une des jambes d'Atropos rapprochent davantage cette feuille de la gravure de Cort. Quel rapport entretient-elle avec les deux estampes ? Pourrait-il s'agir d'un modèle intermédiaire ? Doit-elle être rattachée à l'école française ou à l'école italienne ? Un examen approfondi de cette feuille serait nécessaire pour résoudre ces questions.

En tout état de cause, la gravure de Ghisi était sans nul doute disponible aux Pays-Bas. C'est d'elle que Cort s'inspira manifestement pour modeler ses figures, même s'il le fit avec beaucoup plus de vigueur que le graveur mantouan. Il se distingue aussi par le fait qu'il installa les Parques dans un décor concret et doté de profondeur, non seulement par l'effet de perspective, mais aussi par les puissants contrastes d'ombres et de lumières qui le structurent. Cécile Tainturier a souligné la tendance descriptive qui caractérisait l'approche du graveur hollandais, dans le rendu des visages, la représentation du cadre architectural ou encore celle des accessoires et des pièces de mobilier. Il est vrai que chez lui, les effigies des Parques ont perdu la dimension idéale et intemporelle qui les caractérisait dans le prototype ; en dépit de la légende explicative qui accompagne cette composition, la scène de genre n'est pas loin.

D. A.



FIG. 3. Anonyme XVI<sup>e</sup> siècle, *Les trois Parques*, dessin à la plume et encre brune, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 18855.



Cornelis Cort, d'après Frans Floris  
*Hercule attaqué par les Pygmées*



1562

gravure au burin, 324 × 463 mm.

Inscriptions : en bas à gauche *franciscus floris/ inuitor et H Cock excudebat* ; en bas à droite 1562 ; dans le cartouche situé dans la partie inférieure, sur trois colonnes : DVM DORMIT, DVLCI RECREAT DVM CORPORA SOMNO / SVB PICEA, ET CLAVAM CARTERAQ[UE] ARMA TENET, // ALCIDEN PYGMAEA MANVS PROSTERNERE LETHO / POSSE PVSTAT, VIRES NON BENE DOCTA SVAS. // EXCITVS IPSE, VELVT PVLCICES, SIC PROTERIT HOSTEM ET SAEVI IMPLICITVM PELLE LEONIS AGIT.

État : I/II

Liège, Musée Wittert, inv. 11434

Bon état de conservation.

Marque de collection : sur le verso, en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : BIEREN DE HAAN 1948, p. 169, n° 182 ; DE PAUW-DE VEEN 1970, n° 77 ; RIGGS 1977, p. 330, n° 79 ; VAN DE VELDE 1975, p. 411, n° P56 ; BURGERS 1988, n° 29 ; SELLINK 1994, n° 22 ; SELLINK 2000, II, n° 182.1 ; WOUK 2011, II, n° 78.1 ; E. Wouk, in LOUVAIN, PARIS 2013, n° 43 ; WOUK 2018, p. 112-115 et 657, n° 78.



Avec *Le jugement de Salomon* et *Le combat des Horaces et des Curiaces* (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 24 et 28), cette estampe, qui représente Hercule attaqué par les Pygmées, fait partie des gravures d'après les compositions de Frans Floris que Giorgio Vasari mentionne dans ses *Vies* (1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 25). Si le *corpus* décrit par l'historiographe italien est assez restreint, Vasari ne manque cependant pas d'évoquer le nombre « infini » des *inventiones* de Floris qui furent reproduites grâce à l'estampe. Il loue leur originalité et l'inventivité dont elles témoignent (*Ibidem*).

Le sujet de la présente gravure est tiré des *Eikones* de Philostrate l'Ancien. Dans ce livre, le philosophe grec décrit soixante-quatre tableaux qu'il prétend avoir admirés dans la galerie d'une villa de Naples. À la Renaissance, ce texte jouissait d'une grande audience. Les artistes s'y référaient couramment pour réaliser leurs œuvres. Ici, Floris s'inspire de la vingt-deuxième peinture décrite par Philostrate. Suite à son épuisant combat contre Antée, Hercule s'est endormi. Profitant de ce moment de faiblesse, les Pygmées – c'est ainsi que Philostrate appelle des hommes minuscules qui vivaient sous terre – décident de venger la mort d'Antée, qu'ils considéraient comme leur frère. La composition élaborée par Floris reproduit fidèlement l'*ekphrasis* de Philostrate.

Dans l'estampe, le corps sans vie d'Antée gît sur le sol à gauche, tandis qu'à droite, au pied d'un arbre, Hercule dort profondément. Le Sommeil, sous l'apparence d'un dieu aux ailes de chauve-souris, plane au-dessus de sa tête. Trois contingents de Pygmées assaillent le corps gigantesque du héros. Pour l'affaiblir et le désarmer, une première phalange s'en prend à ses pieds, pendant qu'une deuxième tente de lui dérober sa massue. La dernière phalange, guidée par le roi pygmée lui-même, met le feu à ses cheveux. Dans le paysage au second plan se déroule la suite de l'histoire, à savoir la débâcle de cette expédition punitive. Hercule, désormais éveillé, capture un groupe de Pygmées dans la peau du lion de Némée, tout en chassant les autres avec sa massue. Les Pygmées – en

cortège à droite – battent alors en retraite. Dans le ciel, les dieux de l'Olympe assistent à la scène.

Pour élaborer cette magnifique composition, Floris s'est inspiré de marbres antiques, mais s'est aussi tourné vers l'art contemporain, notamment Michel-Ange pour les anatomies, et les élèves de Raphaël pour la richesse et la variété de l'invention (WOUK 2011, n<sup>o</sup> 78.I). Il semble surtout avoir suivi l'exemple de Giulio Romano et de Perino del Vaga. Pour les figures d'Antée et d'Hercule, Edward Wouk propose une comparaison convaincante avec *La chute des Géants* peinte par Vaga au *Palazzo del Principe* à Gênes (FIG. 1). Il semble que l'Anversois ait visité Gênes durant son séjour dans la Péninsule (WOUK 2018, p. 116-117). Il faut toutefois préciser que la fresque de Perino était aussi connue par une gravure au burin de l'artiste bolognais Girolamo Fagioli (B. XV, 45, 16 ; BOORSCH 2001, p. 510-512).

Bien que le sujet soit très rare dans l'art des anciens Pays-Bas, le peintre néerlandais Jan van Scorel l'avait déjà représenté dans un tableau, aujourd'hui perdu, mais dont on trouve mention dans un poème latin de Nicolaus Grudius, qui en fait l'éloge (1<sup>er</sup> éd. 1612). Grudius et Floris se connaissaient probablement (voir à ce sujet GUÉPIN 1988, p. 161). Les raisons qui poussèrent Floris à représenter un sujet aussi rare et savant restent cependant inconnues. Le graveur connaissait en tout cas les *Emblemata* d'Andrea Alciati, où est évoquée l'histoire d'Hercule et les Pygmées, et dont est tiré le texte gravé dans le cartouche au bas de la composition (SELLINK 1994, n<sup>o</sup> 22 ; WOUK 2011, n<sup>o</sup> 78.I).

Si les inscriptions présentes sur l'estampe mentionnent l'identité de l'*inventor* de la composition et l'adresse de Hieronymus Cock comme éditeur, elles ne citent pas l'auteur de la gravure. L'information ne figure pas non plus dans l'inventaire des biens de la veuve de Cock, Volcxken Diericx, où les noms des auteurs des matrices sont d'ailleurs rarement précisés : *Een coperen plate van den Slapende Hercules gedaen by F. Floris* (DUVERGER 1984, p. 29). Le nom de Cornelis Cort s'impose sans aucun doute, pour des raisons stylistiques (SELLINK 1994, n<sup>o</sup> 22). Le graveur néerlandais collabora à maintes reprises avec Floris et Cock (à son sujet, voir aussi, ici même, cat. n<sup>o</sup> 26).

La belle épreuve du Musée Wittert relève du premier état de la gravure qui porte, en bas à droite, la date 1562. Ce millésime devint 1563 dans le second état.

A.G.



FIG. 1. Perino del Vaga, *La chute des Géants*, Gênes, *Palazzo del Principe*.



Cornelis Cort, d'après Frans Floris  
*Les Horaces et les Curiaces*



c. 1560  
 gravure au burin, 315 × 413 mm.  
 Inscriptions : en bas dans le milieu,  
*Franciscus floris/ inuentor/ H-Cock excu-* ;  
 dans le bandeau qui s'étend le long  
 de la marge inférieure HOTATORVM;  
 CVRIATORVMQ[UE] TRIGEMINORVM  
 GLORIOSVM PRO IMPERIO CERTAMEN.

État : I/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 11671  
 Bon état de conservation, à l'exception  
 d'un pli au milieu de la gravure.  
 Marques de collections : sur le verso,  
 L. 3799 en bas au centre et L. 1583 dans le  
 coin gauche supérieur. Au verso également,  
 paraphe non identifié, tracé au crayon noir.

Bibliographie sélective : ZUNTZ 1929, p. 90, 105 ;  
 DELEN 1924-1935, éd. 1969, II, p. 81 ; BIEREN DE  
 HAAN 1948, p. 5 ; RIGGS 1977, p. 331, n° 84 ; VAN  
 DE VELDE 1975, I, p. 433, n° P140 ; SELLINK 1994,  
 n° 39 ; SELLINK 2000, III, n° 193 ; WOUK 2011, II,  
 n° 158.I ; WOUK 2018, p. 116 et p. 666, n° 158.



Réalisée probablement au début des années 1560, cette gravure, dont la composition est élaborée par Frans Floris (à son sujet, voir également ici même, cat. n° 24), montre un exploit légendaire de l'histoire de Rome : le combat entre les Horaces et les Curiaces.

Comme le raconte Tite-Live (*Histoire*, I, 22-23), sous le règne de Tullus Hostilius, la rivalité entre Rome et Albe-la-Longue s'accroît et rendit un conflit inévitable. Les deux villes, proches et aussi puissantes et prospères l'une que l'autre, étaient depuis longtemps en concurrence. Suite à une première bataille, et afin d'éviter une guerre dévastatrice, les deux camps décidèrent d'organiser un combat entre leurs champions respectifs (*Ivi*, 24-25). Les soldats romains comptaient des triplés de la famille des Horaces, et le destin voulut que des triplés, de la famille des Curiaces, figurent aussi dans les rangs d'Albe. Il furent désignés pour le duel. De manière inespérée, celui-ci fut remporté par les Romains. En effet, deux Horaces étaient vite tombés sous les coups des Curiaces, laissant le dernier seul face aux ennemis. Bon coureur, il s'échappa et prit assez de distance pour pouvoir affronter ses opposants un par un.

L'estampe montre le début de l'histoire. Les six protagonistes sont dans l'arène, en plein combat : deux des Romains, déjà morts, gisent au sol en bas à gauche, tandis que le dernier survivant, à droite, se défend de la charge lancée par ses ennemis. Au-delà de l'enceinte qui délimite l'arène, les deux armées se font face : un groupe de chevaliers et de soldats suit le duel de près, mais le gros des troupes a pris place sur le champ de bataille. À gauche comme à droite, on aperçoit les tentes des campements et des soldats armés de lances. Au milieu, une vallée sépare les deux groupes rivaux et guide le regard vers l'horizon.

Floris s'attarde sur la description des casques, des boucliers et des armures, pareils à ceux des Anciens qu'il avait pu admirer et étudier sur des sculptures antiques en Italie. Au premier plan, c'est la puissance athlétique des combattants et le dynamisme de l'action qui retiennent son attention. Campés dans des attitudes différentes, les trois Curiaces forment une séquence qui suggère la force de frappe de l'épée avec laquelle ils vont affronter le dernier des Horaces. Celui-ci lève son bouclier et se prépare à amortir le coup.

Comme l'a remarqué Dora Zuntz (1929, p. 90, 105), cette invention de Floris rappelle la fresque du *Combat des gladiateurs*, peinte par Giulio Romano et ses collaborateurs dans la Salle des Vents du *Palazzo Te* à Mantoue (HARTT 1958, I, p. 115-123 ; VERHEYEN 1977, p. 119-120 ; BELLUZZI 1998, I, p. 400, n° 579. FIG. 1). Durant son séjour italien, Floris s'arrêta dans la ville lombarde, ainsi qu'à Gênes, probablement (voir ici même, cat. n° 27), guidé par son intérêt pour l'œuvre de Giulio Romano et de Perino del Vaga. Un dessin autographe du Flamand, conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (inv. M. 2171v), montre l'une de ses études d'après la voûte de la Salle des Vents (VAN DE VELDE 1975, I, p. 262-263, n° T27). Par ailleurs, la composition de Giulio Romano avait

été reproduite par les graveurs italiens Marco Dente (B. XV, 29, 2) et Antonio Fantuzzi (B. XVI, 338, 5).

L'auteur de cette estampe est désormais identifié comme étant Cornelis Cort, ainsi que l'avait déjà proposé Adrien J.J. Delen (1924-1935, II, éd. 1969, p. 81) et comme l'a confirmé, plus récemment, Manfred Sellink (1994, n° 39). Avant de déménager en Italie où il acheva sa carrière (voir ici même, cat. n° 26), le graveur hollandais collabora étroitement avec l'imprimerie de Hieronymus Cock, reproduisant plusieurs *inventiones* de Floris. Dans l'inventaire des biens de la veuve de Cock, Volcxken Diericx, en 1601, on trouve la mention de la matrice : *Een koperen plate van de Drye Gebrueders gadaen by F. Floris* (DUVERGER 1984, p. 28).

L'épreuve Wittert relève du premier état, avant que Johannes Galle, graveur et imprimeur d'Anvers, neveu du célèbre Philips (voir ici même, cat. n° 25), n'efface l'adresse de Hieronymus Cock pour y substituer la sienne.

A.G.



FIG. 1. Giulio Romano et atelier, *Le combat des gladiateurs*, Mantoue, *Palazzo Te*.



Hans I Collaert (attribution), d'après Giulio Romano  
*Le martyre de sainte Catherine*



1562

gravure au burin, 430 × 315 mm.

Inscriptions : à gauche, en bas dans le coin, *Julio de mantua/ inuē* ; le long de la marge inférieure, en bas à droite *H cock xcu 1562* (peu lisible) ; dans le rectangle qui s'étale le long de la marge inférieure IVSTORVM ANIMAE IN MANV DEI SVNT ; NEC ATTINGET ILLOS CRVCIATVS : INSIPIENTIVM VERO/ IVDITIO MORI VIDENTVR, CALAMITOSVS EXISTIMATVR EXITVS EORV, CVM ILLI FRVÄTUR FELICITAT.

État : II/II

Liège, Musée Wittert, inv. 11670

Bon état de conservation ; la gravure a été légèrement réduite sur tous les côtés.

Marques de collections : sur le verso, L. 3799 en bas au centre et L. 845 en bas à gauche ; un paraphe, non identifié, est présent le long de la marge en bas à droite.

Bibliographie sélective : BARTSCH 1803-1821, XV, p. 444, n° 27 ; DELEN 1924-1935, ed. 1929, p. 64 ; DE PAUW-DE VEEN 1970, n° 54 ; RIGGS 1977, 1977, p. 336 n° 105 ; BURGERS 1988, n° 12 ; BELLINI 1991, n° 72 ; MASSARI 1993, n° 151 ; SELINK 2001, IV, n° R11.



Cette estampe fut imprimée par Hieronymus Cock en 1562. Le millésime 1565 qui figure sur le premier état a en effet été rectifié sur le second (SELLINK 2001, IV, n° R11).

L'un des faits saillants de l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie est représenté ici, d'après le récit que Jacques de Voragine livre dans la *Legenda Aurea* (éd. MAGGIONI 2004, II, p. 975-985). Aux alentours de l'an 310, alors que l'empereur Maximin II Daïa combattait le christianisme dans les provinces de l'Est et forçait les chrétiens à honorer les divinités païennes, la jeune Catherine, fille du roi Costus et fervente croyante, voulut le rencontrer. Elle séduisit Maximin par sa beauté et sa sagesse. Faute de parvenir à la détourner de sa foi, l'empereur finit cependant par lui infliger le supplice de la roue. Catherine fut ligotée et pressée entre deux roues dentées qui allaient lui déchirer le corps, quand se produisit une intervention divine.

De fait, dans la partie supérieure de cette composition, alors qu'à droite, un ange se tient prêt avec la palme du martyr, le Christ surgit dans un tourbillon de nuages, exhibant une couronne, allusion aux nobles origines de Catherine. Quatre anges lancent des pierres et dardent des éclairs en direction des tortionnaires, semant la panique parmi eux. Au premier plan, des bourreaux sont projetés au sol. L'un d'eux gît, sans vie, aux pieds de la sainte. Dans le fond, des soldats prennent la fuite. Dans la marge inférieure, une citation du *Livre de la sagesse* (3, 1-3) évoque le soutien offert par Dieu aux justes, donnant ainsi la clé pour déchiffrer l'image.

L'*invenit* de Giulio Romano figure en bas à gauche. Nous n'avons toutefois pas conservé d'œuvre de sa main qui représente ce sujet. Dans une lettre envoyée à Frédéric II Gonzague par Ippolito Calandra, son secrétaire, le 28 octobre 1531, il est question d'une « Sainte Catherine » réalisée par le peintre (FERRARI 1992, I, p. 465). Mais les informations fournies par Calandra sont maigres et l'on sait que Giulio peignit aussi, à la même période, un mariage mystique de la sainte (AGOSTI 2005, p. 236 note 17). Du point de vue stylistique, Giulio n'en reste pas moins le candidat le plus susceptible de se voir attribuer la composition. Ernest Gombrich datait celle-ci des années 1530-1531, en tenant compte de convergences avec les dessins préparatoires de la Salle des Géants du *Palazzo Te*. Il soulignait la théâtralité de la scène (GOMBRICH 1934, p. 56). Paolo Bellini (1991, n° 72), de son côté, compare la figure du Christ avec celui de la *Résurrection*, dans un dessin du Kupferstichkabinett de Berlin (inv. KdZ 26368 ; H-T. Schulze Altcapenberg, in DÜCKERS 1994, n° V.23). Enfin, Stefania Massari (1993, n° 151) rapproche les anges de ceux du dessin représentant l'*Assomption de la Vierge*, conservé au Teylers Museum de Haarlem (inv. A\*77 ; OBERHUBER 1989, p. 136), et les soldats de ceux de la *Résurrection* du Louvre (inv. 3468 ; R. Serra, in PARIS 2012-2013, n° 3).

La même invention a été reproduite en contrepartie par Diana Scultori (au sujet de cette artiste, voir ici même, cat. nos 18 et 19), dans une gravure connue en quatre états (BELLINI 1991, n° 72. FIG. 1). Contrairement

à ce qu'on a récemment suggéré (JURKOWLANIEC 2020, p. 4), la gravure de Diana Scultori ne dérive pas de l'estampe éditée par Cock. Des différences majeures les séparent. Dans la gravure de Diana manquent, à l'arrière-plan, les lances des soldats ; l'un des tortionnaires, au deuxième plan sur la gauche, est vu par derrière, levant son bras pour se protéger d'un fragment de roue brisée, et non de profil, en train de s'échapper (FIG. 2 et 3) ; le bouclier dans le coin gauche est dépourvu de décoration. Enfin, détail non négligeable, dans l'estampe de Diana, les fragments de pierre qui s'éparpillent sous les nuages ont des formes différentes.

Aucun lien ne semble unir la gravure éditée par Cock et celle de Diana, sinon l'éventualité qu'elles procèdent d'un même dessin préparatoire, comme le pense Stefania Massari (1993, n° 151). Toutefois, au vu des différences entre les deux œuvres, il apparaît plus vraisemblable qu'elles découlent de modèles différents. La gravure éditée par Cock diverge aussi d'autres œuvres qui documentent l'invention de Giulio Romano et dont se rapproche davantage l'estampe de Diana. Il s'agit du dessin inv. 3622 du Louvre, vraisemblablement réalisé par un disciple de Giulio Romano, ainsi que d'un tableau, jadis attribué au maître lui-même, conservé dans la collection de Lady Exeter à Burghley House (MASSARI 1993, n° 151). Comme il s'agit d'une scène complexe, Giulio pourrait avoir peaufiné son invention dans de nombreuses feuilles. Un dessin anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle au St. Catherine's College de Cambridge – retouché par Pieter Paul Rubens (inv. 62 ; JAFFÉ 1958, p. 324) – montre l'invention dans un état proche de la gravure de Diana. Ici, pourtant, les éclats de pierre ressemblent plutôt à ceux de la gravure éditée par Cock.

L'incertitude règne, enfin, au sujet de l'identité de l'auteur de cette gravure. La matrice est mentionnée en 1601 dans l'inventaire de Volcxken Diericx, la veuve de Cock (DUVERGER 1984, p. 29 : *Een coperen plaete van Sinte-Catharina van Julius Mantuanus*). Le nom du graveur n'est pas précisé. Adrien J.J. Delen (1924-1935, ed. 1929, p. 64) avançait le nom de Giorgio Ghisi – hypothèse retenue par Lydia de Pauw-de Veen (1970, n° 54) et Stefania Massari (1993, n° 151). Timothy Riggs (1977, p. 336 n° 105) pensait plutôt à Philips Galle. Cette dernière possibilité, prise en considération par Jacqueline Burgers (1988, n° 12), a été réfutée par Manfred Sellink (2001, IV, n° R11). Celui-ci avance, à titre d'hypothèse, le nom de Hans I Collaert (1525/1530-1580), graveur bruxellois qui fut aussi dessinateur de tapisseries, d'armures et de pièces d'orfèvrerie.

A.G.





FIG. 1. Diana Scultori, *Martyre de sainte Catherine*, gravure au burin, New York, The New York Public Library, inv. 112764.



FIG. 2. Détail de la FIG. 1.



FIG. 3. Cat. 29, détail.



Hans I Collaert, d'après Lambert Lombard  
*Les Vertus*, suite de huit planches gravées

### *La Connaissance*

1557  
 gravure au burin, 110 × 67 mm.  
 Inscriptions : signée en bas à gauche L.L./IVE ; en bas à droite monogramme de Hans Collaert, lettres HCF entrelacées ; adresse et date sur un panonceau dans le bas de la composition *Cock/excud./1557*.  
 Titre dans la marge : COGNITIO.  
 État unique.  
 Liège, Musée Wittert, inv. 11400.  
 Taches éparses.  
 Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



### *La Foi*

gravure au burin, 111 × 69 mm.  
 Titre dans la marge : FIDES.  
 État unique.  
 Liège, Musée Wittert, inv. 36124.  
 Taches éparses.  
 Marques de collections : sur le recto, en bas vers la droite, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.

### *La Prudence*

gravure au burin, 111 × 69 mm.  
 Titre dans la marge : PRVDENTIA.  
 État unique.  
 Liège, Musée Wittert, inv. 11403.  
 Taches éparses.  
 Marques de collections : sur le recto, en bas dans le coin gauche, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.



### *La Justice*

gravure au burin, 111 × 69 mm.  
 Titre dans la marge : IVSTITIA.  
 État unique.  
 Liège, Musée Wittert, inv. 11401  
 État de conservation satisfaisant, quelques taches éparses  
 Marques de collections : sur le recto, en bas au centre, L. 205 ; sur le verso, en bas au centre, L. 3799.





### *La Charité*

gravure au burin, 111 × 69 mm.  
Titre dans la marge : CARITAS.  
État unique.  
Liège, Musée Wittert, inv. 11406  
Taches dans le coin inférieur gauche.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas dans le coin droit, L. 205 ; sur  
le verso, en bas au centre, L. 3799.

### *L'Espoir*

gravure au burin, 111 × 69 mm.  
Titre dans la marge : SPES.  
État unique.  
Liège, Musée Wittert, inv. 11405.  
Déchirure sur le bord gauche,  
à mi-hauteur ; lacune dans  
le coin inférieur gauche.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas vers la droite, L. 205 ; sur le  
verso, en bas au centre, L. 3799.



### *La Force*

gravure au burin, 111 × 70 mm.  
Titre dans la marge : FORTITVDO.  
État unique.  
Liège, Musée Wittert, inv. 11404.  
État de conservation satisfaisant.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas vers la droite, L. 205 ; sur le  
verso, en bas au centre, L. 3799.

### *La Tempérance*

gravure au burin, 109 × 69 mm.  
Titre dans la marge : TEMPERANTIA.  
État unique.  
Liège, Musée Wittert, inv. 11402.  
État de conservation satisfaisant.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas dans le coin droit, L. 205 ; sur  
le verso, en bas au centre, L. 3799.



*Acht cleyn coperen plaetkens van de 7 Deuchden Collaert* (« huit petites plaques de cuivre des sept Vertus de Collaert ») : cette mention dans l'inventaire de Volcxken Diericx, la veuve de l'éditeur anversois Hieronymus Cock en 1601 (DUVERGER 1984, p. 36), traduit bien la singularité iconographique de cette suite gravée. En effet, à la série traditionnelle des trois Vertus théologiques (Foi, Espérance, Charité), couplée avec les quatre Vertus cardinales (Force, Tempérance, Justice, Prudence) s'adjoint ici la Connaissance (*Cognitio*). Cette dernière revêt l'apparence d'une femme assise, qui porte un flambeau dans une main et pointe l'index de l'autre main vers le livre ouvert qu'elle tient sur les genoux. La mise en exergue de cette figure sur la page de titre suggère que la Connaissance précède et régit les autres Vertus.

La prééminence qui lui est donnée dans la suite s'accorde bien avec ce que l'on sait de la personnalité de l'*inventor* des gravures, le Liégeois Lambert Lombard, dont on repère le monogramme sur cette planche initiale, en bas à gauche. Celui qu'on se plaît à appeler le *doctus pictor* se distinguait en effet par ses aspirations intellectuelles. Il connaissait, écrivait son biographe Dominique Lampson (*Lamberti Lombardi Vita*, 1565), « non seulement les écrits des anciens historiens et des poètes, mais aussi ceux des philosophes, surtout lorsqu'ils traitent d'éthique » (éd. Nativel, p. 72-75 et *passim*). Les œuvres de Lombard qui nous sont parvenues corroborent cette image d'un artiste doté d'une grande culture et fasciné par la sagesse des anciens (DENHAENE 1990, p. 167-189 ; LABOURY 2006 ; LIÈGE 2006, p. 79-97).

Dans cette suite gravée, les Vertus cardinales et théologiques sont, pour la plupart, munies de leurs attributs

les plus courants. Moins attendues sont les figurations de la Force, tenant la tête tranchée d'un lion et prenant appui, non une colonne, mais sur une stèle de forme assez étrange, et l'Espérance, sans attribut distinctif, mais tournant son visage vers le ciel. On observera aussi qu'en cette période de tensions religieuses exacerbées, la personnification de la Foi s'inscrit résolument dans la tradition catholique, en arborant le calice avec l'hostie (à ce sujet, voir également, ici même, le commentaire de *La Cène* gravée d'après Lombard, cat. n° 22).

Si l'on excepte la Connaissance, assise et vêtue à la mode du XVI<sup>e</sup> siècle, les Vertus sont figurées comme des statues antiques d'apparence vivante, qui se tiennent debout sur des socles, dans des niches en pierre. Les allégories des Vertus étaient souvent représentées de la sorte à la Renaissance. Il en est ainsi, par exemple, sur les bordures de la tapisserie représentant *La mort d'Ananie*, dans la suite des *Actes des Apôtres* tissée à Bruxelles, d'après les cartons de Raphaël, pour la Chapelle Sixtine (DE STROBEL 2020, II, n° 5). À Liège, on signalera aussi les Sept Vertus piétinant les Vices, qui s'alignaient sur trois côtés du mausolée de prince-évêque Érard de la Marck (1472-1538). Ce monument funéraire fut installé dans le chœur de la cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Lambert en 1528, dix ans avant la mort du prélat. Il fut détruit à la Révolution, mais des dessins et des gravures nous renseignent sur son apparence. Ils montrent distinctement les Vertus debout dans des niches (FIG. 1).

À cette époque commençait sans doute à circuler la série des *Sept Vertus* gravée par Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël (à son sujet, voir ici même, cat. n° 5). Elle offrait des modèles faciles à exploiter,

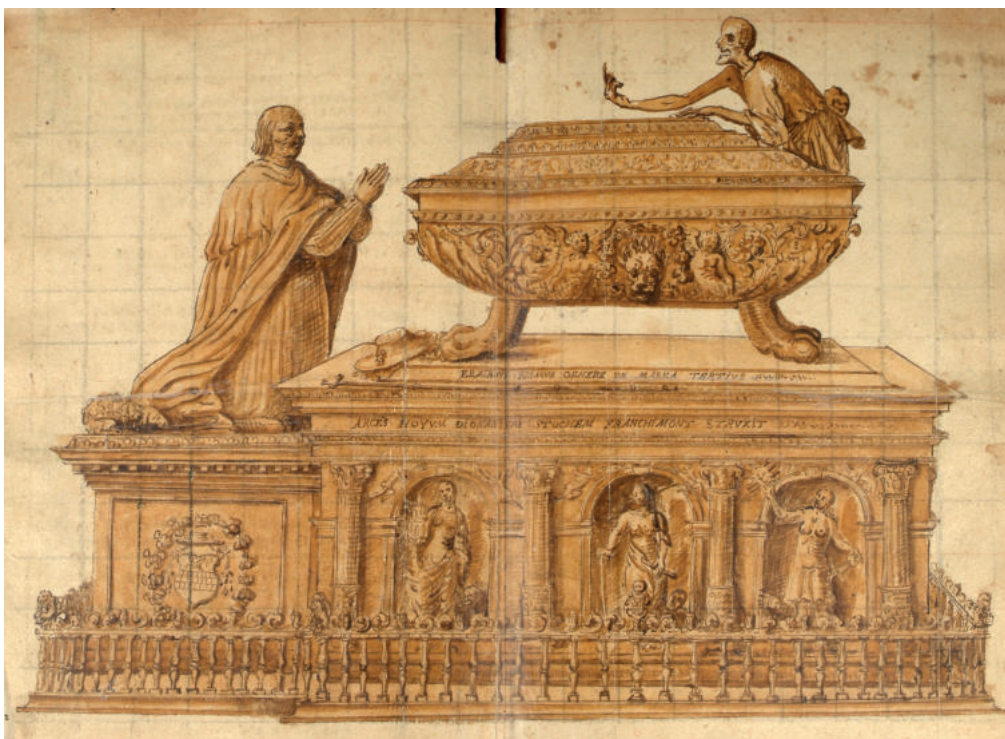


FIG. 1. Dessin anonyme inclus dans la *Chronique de Liège* de l'héraldiste Henry van der Berch (1592-1666), Bibliothèque centrale de la Ville de Liège, Ms. 694.



adaptables à des contextes variés. Selon toute probabilité, Lambert Lombard connaissait ces estampes et voulut se mesurer à leur auteur. Les gravures réalisées d'après ses dessins se distinguent de celles de Raimondi par le format, nettement plus réduit. Ici, les niches s'écartent par ailleurs des modèles classiques adoptés par le Bolognais ; elles sont des avatars typiquement maniéristes des niches à coquilles du *Quattrocento*. En revanche, les motifs qui les flanquent dans la partie supérieure rappellent ceux qui apparaissent dans une autre série gravée par Raimondi, celle d'*Apollon et les muses* (ROME 1985, p. 241, n<sup>os</sup> 1-14 et p. 799-801).

Dans l'allure prêtée aux figures féminines, on soupçonne des réminiscences d'œuvres italiennes diverses. Ainsi la Force n'est-elle pas sans rappeler la figure de Judith dans la *Sala delle Aquile* du *Palazzo Te* (BELLUZZI 1998, II, n<sup>o</sup> 634, p. 343. FIG. 2). Peut-être n'est-ce pas fortuit. De nombreux indices suggèrent que Lombard passa par Mantoue lors de son voyage en Italie (DENHAENE 1990, p. 16 ; LIÈGE 2006, p. 34). Quant à la femme assise qui personnifie la Connaissance, elle rappelle les *Vertus* du mausolée d'Innocent VIII à la basilique Saint-Pierre, œuvre d'Antonio del Pollaiuolo. C'est cependant avec des modèles d'inspiration raphaélesque, et notamment avec les fresques de la Salle de Constantin montrant des *Allégories assises* (voir surtout *Aeternitas*) que la ressemblance est la plus flagrante.



FIG. 2. Nicolò da Milano (?), d'après Giulio Romano, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, relief en stuc, Mantoue, *Palazzo Te*.

Il est intéressant de remarquer qu'à l'époque où Cock édita cette suite très italianisante, il se préparait à publier une autre série sur le même thème, mais dans un esprit diamétralement différent, en associant les *Vices* et les *Vertus* autour du *Jugement dernier*. C'est Bruegel qui était chargé d'en réaliser les dessins préparatoires, ce qu'il fit entre 1556 et 1560. Les *Sept péchés capitaux* furent gravés par Pieter van der Heyden en 1558, et les *Vertus* par Philips Galle vers 1559-1560 (BRUXELLES 2019, n<sup>os</sup> 11-13, p. 136-163 ; pour un commentaire sur les contrastes de style et d'esprit dans les productions éditées par Cock, voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 33).

Hans Collaert l'Ancien (c. 1525/1530?-1580), qui se chargea de l'exécution des matrices pour la suite des *Vertus* d'après Lombard, était un artiste bruxellois aux compétences multiples : il était à la fois cartonnier, orfèvre et graveur. Il collabora avec plusieurs éditeurs anversois (DIELS, LEESBERG 2005-2006, I, p. xliii-liv). Sa première estampe datée pour Hieronymus Cock porte le millésime 1556 ; elle représente Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Elle découle elle aussi d'une *inventio* de Lambert Lombard (DENHAENE 1990, p. 76 ; LIÈGE 2006, n<sup>o</sup> 97).

On ne connaît pas les modèles de Lombard dont Hans Collaert s'inspira pour la suite des *Vertus*. L'examen comparatif des différentes pièces qui composent cette série fait apparaître des différences de conception étonnantes. Par exemple, les personnifications de *La Connaissance* et de *La Charité* ne se tiennent pas, comme les autres, sur des socles circulaires. Le traitement des ombres varie d'une gravure à l'autre, et les figures n'obéissent pas toutes au même canon de proportions. Voilà qui pourrait indiquer que les dessins de Lombard ne formaient pas un ensemble homogène à l'origine.

D.A.

Bibliographie sélective : HOLLSTEIN 4, n<sup>os</sup> 34-41 ; HOLLSTEIN 9, n<sup>os</sup> 36-43 ; DENHAENE 1990, pp. 94-95, p. 314, p. 22 ; DIELS, LEESBERG 2005-2006, V, n<sup>os</sup> 1086-1093.



Maître anonyme, d'après Raphaël  
*Adoration des bergers*



1563  
gravure au burin, 278 × 198 mm.  
Inscriptions : dans le coin inférieur gauche  
1563 ; en bas à droite R · VRBIN INV · H ·  
Cock excu. ; le long de la marge inférieure  
*In hoc apparuit charitas Dei in vobis, quod  
filium suum unigenitum / emisit Deus in  
mundum, ut uiuamus per eum. I. Ioan : 4.*

État : I/II  
Liège, Musée Wittert, inv. 07444  
Taches d'humidité dans le coin  
supérieur et inférieur gauche.  
Marques de collections : sur le recto,  
en bas au centre, L. 205 ; sur le verso,  
en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : DELEN 1924-1935,  
éd. 1969, II, p. 81 ; BIERENS DE HAAN 1948,  
p. 4 ; DE PAUW-DE VEEN 1970, n° 75 ;  
RIGGS 1977, p. 373, n° 247 ; S. Massari,  
in ROME 1985, p. 140, n° II.3.



Imprimée en 1563 dans l'atelier anversois de Hieronymus Cock, cette estampe évoque une scène faisant suite à la Nativité. À l'entrée d'une étable au fond de laquelle on aperçoit le bœuf et l'âne, la Vierge se tient à genoux. Dans un berceau de fortune, elle dépose le nouveau-né que Joseph indique du doigt à des paysans venus lui rendre hommage. L'un d'eux a apporté un panier rempli d'œufs. Un berger s'avance, tenant un chien en laisse, un autre porte un agneau sur ses épaules. L'heureux événement est fêté par un jeune joueur de cornemuse à gauche. Dieu le Père, entouré d'anges, surplombe la scène en l'irradiant de lumière. L'amour dont il fait preuve pour les hommes en envoyant son Fils sur terre est évoqué dans le texte, extrait de la quatrième lettre de saint Jean (4.9), qui court dans le bas de la composition. Deux édifices antiques s'élèvent à l'arrière, un temple en bois à gauche et un palais dont on voit la façade monumentale à droite. Ils relient visuellement le monde céleste et le monde terrestre et, par l'effet de la perspective, guident le regard vers les collines au loin.

Comme le précise l'une des inscriptions, Raphaël est l'auteur de cette belle invention, très intimiste. On peut dater son élaboration des années 1517-1518, compte tenu des affinités formelles qui la relie aux fresques des Loges du Palais du Vatican (voir ici même, cat. n° 6). Il s'agit probablement d'un projet pour un tableau d'autel qui ne fut jamais réalisé (A. Gnann, in MANTOUE, ROME 1999, n° 205). La composition raphaélesque est documentée par deux feuilles conservées au Département des Arts graphiques du Musée du Louvre : le dessin inventorié sous le n° 3600, associé de manière convaincante au peintre bolognais Bartolomeo Bagnocavallo (CORDELLIER, PY 1992, n° 888) et le dessin inventorié sous le n° 3460 (*Ivi*, n° 887). L'attribution du second fait toujours débat. Différents auteurs ont été proposés depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : Polidoro da Caravaggio (BASAN 1775, n° 261), Giulio Romano (PASSAVANT 1860, II, n° 198) ou encore Giovan Francesco Penni (JOANNIDES 1983, p. 31), et enfin Raphaël lui-même (OBERHUBER 1992, p. 22). Cette dernière possibilité,



FIG. 1. Suite de Lambert Lombard, *L'Adoration des bergers*, Liège, Musée Grand Curtius, inv. 1909.000858.



aussi défendue par Achim Gnann (2017, n° 131), repose sur la finesse du *chiaroscuro* au lavis, et plus encore sur le rendu psychologique des personnages, que seul le Sanzio maîtrisait avec une telle subtilité.

Quoi qu'il en soit, aucune des deux feuilles parisiennes ne semble être le modèle direct de l'estampe, qui en reproduit certes l'essentiel en contrepartie (avec des personnages gauchers, par conséquent), mais s'en distingue sur plusieurs points : le fait que le joueur de cornemuse ne porte pas de couvre-chef, par exemple, ou la présence d'une gerbe de foin et d'une houlette de berger au premier plan. Le graveur s'est par ailleurs plu à détailler les textures. Dans la représentation du temple, il s'est appliqué à rendre celle du bois. Il a également ajouté des fissures sur la première colonne du palais, soulignant ainsi son ancienneté, à moins qu'il n'ait voulu faire allusion au destin, désormais scellé, du monde païen suite à la naissance de Christ.

On a parfois supposé qu'il avait pris des libertés dans son approche du modèle (S. Massari, in ROME 1985, p. 140, n° II.3), mais la confrontation avec les dessins du Louvre suggère une autre explication. Les dessins diffèrent entre eux sur des points de détail. Dans la feuille attribuée à Bagnocavallo (inv. 3600), les édifices représentés à l'arrière sont moins allongés, de sorte que le palais romain dévoile à peine trois colonnes, et l'étable qui abrite la sainte famille a presque la même taille que les murs du temple. Dans l'autre dessin (inv. 3460), les bâtiments anciens sont plus élancés, le temple est plus haut et le palais romain montre quatre colonnes. La gravure présente une solution mixte : le palais est allongé et possède quatre colonnes, comme dans le dessin inv. 3600, alors que les murs du temple sont de la même taille que l'étable, comme dans le dessin inv. 3460. Voilà qui suggère l'existence d'un autre modèle graphique disparu, dû à Raphaël ou à l'un de ses collaborateurs. L'estampe réalisée dans l'imprimerie de Cock diverge aussi par rapport à deux autres gravures d'école italienne, qui découlent de la même invention (S. Massari, in ROME 1985, p. 139-140, n°s II.1 et II.2).

Quant à l'auteur de cette gravure, il demeure toujours inconnu. Adrien J. Delen avait proposé de reconnaître en lui Cornelis Cort (Delen 1924-1935, éd. 1969, II, p. 81), mais Johan C. J. Bierens de Haan (1948, p. 4) et les spécialistes qui ont étudié la question par la suite n'ont pas retenu cette proposition.

Rééditée plus tard par Theodoor Galle, cette gravure n'est qu'un témoignage parmi d'autres de la circulation de la composition raphaélesque dans les anciens Pays-Bas et à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle. De nombreux tableaux anonymes produits dans ces régions représentent la même scène dans son sens de lecture originel (avec des personnages droitiers). Ils découlent d'une variante du modèle disparu, car le temple en bois ne figure sur aucun d'eux. Souvent, c'est une vue urbaine qui prend sa place. Il en est ainsi dans une version conservée à Utrecht (Museum Catharijne Convent, inv. ABMs123) et dans l'une des deux versions que détient la Ville de Liège (inv. 1909.000858, autrefois dans les collections de l'Assistance publique, Liège, FIG. 1). Dans la seconde version de Liège (inv. 1980.34007, autrefois à l'église Saint-Denis à Liège), deux bergers surpris par l'effervescence qui règne autour de l'étable occupent le fond à droite. Adolph Goldschmidt avait jadis attribué le tableau d'Utrecht à Lambert Lombard (GOLDSCHMIDT 1919, p. 228-229). Cette attribution a été écartée, à juste titre, par Georges Marlier, qui pensait toutefois que bon nombre de ces tableaux découlaient d'une œuvre perdue du maître liégeois (MARLIER 1968, p. 253-255). Nicole Dacos s'est fourvoyée en substituant au nom de Lombard celui de Suavius, architecte et orfèvre liégeois, auquel rien ne permet d'attribuer des peintures (à son sujet, voir ici même, cat. n° 32). Elle a en revanche dressé une liste précieuse des pièces qui attestent la formidable fortune de la composition raphaélesque (DACOS 1998, p. 118-119).

Ce succès s'explique par le fait que les collaborateurs du Sanzio, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni et Tommaso Vincidor, s'en étaient eux-mêmes inspirés pour une des tapisseries de la suite appelée *Scuola Nuova* (CAMPBELL 2002, p. 237-241). Il s'agit de douze pièces représentant des épisodes de la vie du Christ, destinées à la salle du Consistoire du Palais du Vatican. Elles furent tissées entre 1524 et 1531 dans l'atelier bruxellois de Pieter van Aelst. Les projets graphiques envoyés par les disciples de Raphaël à Bruxelles – où l'un d'eux, Tommaso Vincidor, s'était installé pour superviser la préparation des cartons nécessaires au tissage (DACOS 1980) – durent exercer un fort attrait sur les artistes locaux. Cependant, ni la gravure ni les versions peintes ne dérivent du carton de la tapisserie. On y retrouve certes les figures de la Vierge, de l'Enfant et les deux groupes de bergers, mais tout le reste est différent.

A.G. et D.A.



Lambert Suavius, d'après Raphaël et Giulio Romano  
*Psyché présentant à Vénus l'eau du Styx*



c. 1540-1564  
 gravure au burin, 249 × 168 mm.  
 Inscriptions : sur une tablette,  
 à droite dans la masse nuageuse :  
 RAPHA/ INVEN/LS.(S à l'envers).

État unique  
 Liège, Ville de Liège, inv. KGA 307/17  
 Coupée au trait carré de manière irrégulière.  
 Marque de collection : sur le recto,  
 à haut dans le coin droit, L. 531a.

Bibliographie sélective : PASSAVANT 1860-1864,  
 III, p. 113, n° 38 ; RENIER 1878, p. 275, n° 26 ;  
 HOLLSTEIN, 28, p.178, n° 43 ; GRIGNARD 1981-  
 1982, n° 98 ; HÖPER 2001, p. 350, n° E 8.14.



Nombreuses sont les gravures qui, dès les XVI<sup>e</sup> siècle, contribuèrent à diffuser les compositions imaginées par Raphaël pour la Loggia de Psyché, dans la villa du banquier Agostino Chigi à Rome (voir ici même, cat. n<sup>os</sup> 2, 8 et 9). Les fresques de cette loggia évoquent, on le sait, l'histoire de la ravissante mortelle dont Cupidon s'était épris. Opposée à leur union, Vénus soumit la jeune fille à maintes épreuves, dont l'une, particulièrement périlleuse, consistait à aller puiser de l'eau du Styx, le fleuve des Enfers. Aidée par l'aigle de Jupiter, Psyché parvint à relever le défi (à propos de cet épisode, voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 16). Sur la fresque que la gravure reproduit en contrepartie (FIG. 1), Psyché tend le flacon à sa redoutable ennemie, laquelle ne dissimule pas sa stupéfaction. C'est à tort que certains interprètent cette scène comme l'ultime épreuve de Psyché, qui consistait à apporter à Vénus une boîte contenant le secret de la beauté de Proserpine. Avec raison, John Shearman avait tranché en faveur de l'épreuve de l'eau du Styx (SHEARMAN 1964, p. 64). La forme du flacon laisse peu de doutes à ce sujet.

La fresque fut exécutée par Giulio Romano, mais il en existe une première ébauche (Oxford, Ashmolean Museum, WA 1846.286 ; SHEARMAN 1964, p. 81, fig. 79), ainsi qu'un dessin plus abouti (Louvre, Cabinet des dessins, inv. 3875 ; SHEARMAN 1964, p. 80-83 et fig. 81 ; C. Monbeig Goguel in PARIS 1983-1984, n<sup>o</sup> 110 ; OBERHUBER 1986, p. 192 ; CORDELLIER, PY, 1992, n<sup>o</sup> 548), dans lesquels on n'hésite plus, aujourd'hui, à reconnaître la main de Raphaël lui-même.

Quant à la gravure, elle est due au Liégeois Lambert Zutman, dit Suavius. Grâce au témoignage que nous a laissé son fils aîné, Daniel Sudermann (1550-c.1631), on peut situer la naissance de Suavius en 1514. Issu d'une famille d'artistes, il apprit à graver le métal auprès de son père, l'orfèvre Henri Zutman. Il entama sa carrière vers la fin des années 1530. Une hésitation subsiste quant à la date précise de son inscription au Métier des orfèvres (1536 ou 1541 : à ce sujet, voir surtout GRIGNARD 1981-1982, p. 67-68). Suavius subit l'ascendant de Lambert Lombard, son beau-frère, avec lequel il collabora en tant que graveur. Il entretenait des relations privilégiées avec le milieu des éditeurs anversois, concluant avec Christophe Plantin un accord pour la vente de certaines de ses estampes. C'est sur des bases assez fragiles qu'on lui a attribué une activité de peintre. En revanche, il avait des compétences d'architecte et fut en outre un poète estimé. À la fin de sa vie, il exerça des activités diplomatiques au service des cours allemandes. Il avait alors quitté son pays natal, car il avait embrassé la foi luthérienne. C'est au cours d'une de ses missions diplomatiques qu'il mourut, à Weimar, en 1564 (sur sa biographie, voir surtout GRIGNARD 1981-1982, p. 67-76 et, rectifiant diverses erreurs récurrentes dans la littérature antérieure, VELDMAN 2009).

Suavius doit surtout sa renommée artistique à son activité de graveur. Il avait une technique éblouissante et reçut des commandes prestigieuses. Il réalisa par exemple deux portraits d'Antoine Perrenot de Granvelle, en 1554 et 1556 (HOLLSTEIN 28, p. 187-188, n<sup>os</sup> 79-80) et travailla pour la régente des Pays-Bas,

Marie de Hongrie, à laquelle il dédia son chef-d'œuvre, *Saint Pierre et saint Paul guérissant un impotent*, daté de 1553 (HOLLSTEIN 28, p. 174 n<sup>o</sup> 23). Sa dernière estampe datée est une composition allégorique célébrant le couronnement de l'empereur Maximilien à Francfort, en 1562 (HOLLSTEIN 28, p. 179, n<sup>o</sup> 48). Sa réputation atteignit l'Italie. Dans le long passage qu'il consacre à la gravure dans la seconde édition de ses *Vies*, Giorgio Vasari le mentionne après Caraglio et avant Giovan Battista Scultori. Il cite plusieurs de ses gravures, dont il souligne les formidables qualités d'exécution. Il observe toutefois, non sans raison, que le Liégeois était moins talentueux en tant que dessinateur (1568, éd. Bettarini-Barocchi, V, p. 17).

La carrière de Suavius comporte d'importantes zones d'ombre. Une question non résolue concerne un séjour qu'il aurait éventuellement accompli en Italie. Comme l'ont souligné Bénédicte Grignard (1981-1982, p. 71-73) et Ilja Veldman (2009), sa suite de 28 gravures représentant des ruines romaines, éditée par Gerard de Jode à Anvers en 1560 (HOLLSTEIN 28, p. 192-193, n<sup>os</sup> 90-117), ne constitue pas un argument probant pour étayer cette hypothèse. En revanche, l'estampe qui nous intéresse ici est une pièce cruciale dans le débat, vu le rapport qu'elle entretient avec la fresque de la Farnésine. De quel modèle Suavius s'inspira-t-il ? Rien ne permet d'imaginer qu'il ait pu étudier le matériel graphique préparatoire au chantier de la Loggia. Sa gravure s'écarte d'ailleurs du dessin du Louvre sur plusieurs points, par lesquels elle apparaît plus proche de la fresque : la coiffure de Psyché, son avant-bras et sa main présentant le flacon, la musculature puissante de la déesse et les plis de l'étoffe couvrant l'une de ses jambes. À vrai dire, elle reproduit assez fidèlement la fresque, à quelques omissions près : le pan du vêtement de Psyché qui s'élève dans les airs, les colombes de Vénus et l'encadrement composé de guirlandes végétales. Dans la partie inférieure, la masse nuageuse est plus importante, mais de toute évidence, cet écart est déterminé par un souci d'adaptation au format rectangulaire. Sur la base de ces observations, deux hypothèses sont envisageables : soit Suavius put examiner la fresque à Rome, soit il en trouva à Liège ou ailleurs une copie d'une extrême précision. Il serait téméraire de prétendre trancher la question, dans l'état actuel des connaissances.

On observera une certaine parenté entre la gravure de Suavius et celle de Caraglio représentant Mercure et Psyché (voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 8) : elles ont un format très proche, inférieur à celui des gravures de Marcantonio Raimondi reproduisant elles aussi des fresques de la Farnésine (B.XIV, 256, 342-344 ; voir ici même, cat. n<sup>o</sup> 2). Toutes deux représentent un épisode décontextualisé, affranchi de son environnement architectural originel, avec des personnages flottant sur des nuages. Mais la comparaison est cruelle, qu'elle se focalise sur les figures qui, chez Suavius, sont lourdes et artificiellement figées, ou sur la nuée, que l'artiste liégeois échoue à rendre vaporeuse. Le cadrage resserré souligne ces défauts.

D.A.





FIG. 1. Giulio Romano, *Psyché présentant à Vénus l'eau du Styx*, Rome, Villa Farnésine.



Maître anonyme, d'après Lambert Lombard  
*Bacchus (allégorie de l'Automne)*



1568  
 gravure au burin, 245 × 204 mm.  
 (épreuve coupée au ras de l'inscription  
 dans la marge inférieure).  
 Inscriptions : en bas, vers la droite,  
*H. Cock. excud 1568* ; le long de la  
 marge inférieure VITIBVS AVTVMNVS  
 TVRGENTES DETRAHIT VVAS.

État : II/II  
 Liège, Musée Wittert, inv. 10788.  
 Épreuve restaurée en 2021. Deux larges  
 taches rosâtres dans le bas à droite.  
 Marques de collections : sur le recto,  
 en bas vers le centre, L. 205 ; sur le  
 verso, en bas au centre, L. 3799.

Bibliographie sélective : GOLDSCHMIDT 1919,  
 p. 240, n<sup>os</sup> 47-50 ; HOLLSTEIN 11, p. 93,  
 n<sup>os</sup> 19-22 ; RIGGS 1977, p. 353, n<sup>o</sup> 173 ;  
 VELDMAN 1980, p. 157-159.



Cette estampe fait partie d'un ensemble de quatre pièces sur le thème des *Saisons*. C'est la seule planche que recèle la collection Wittert. Une suite complète se trouve à la KBR (Bibliothèque royale) de Bruxelles, et une autre au Rijksmuseum d'Amsterdam (FIG. 1). L'auteur des gravures est inconnu. La mention de Lombard apparaît, au-dessus de l'adresse de l'éditeur et de la date, sur deux planches de la suite d'Amsterdam, le *Printemps* et l'*Automne* (FIG. 1). La suite de Bruxelles et l'épreuve de Liège relèvent d'un second état, où cette mention a été éliminée.

Les modèles des gravures ne sont pas conservés. Les estampes en acquièrent d'autant plus d'intérêt, car elles révèlent une facette méconnue, voire inattendue, de la production du Liégeois. C'est en 1568, soit deux ans après la mort de ce dernier, que Cock les fit imprimer. *L'invenit* qui figure sur deux planches témoigne du prestige qui, aux yeux de l'éditeur, auréolait le maître récemment disparu. Il est vrai que trois ans plus tôt, Dominique Lampson (1532-1599) avait publié une biographie de Lombard (*Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita*), premier ouvrage de ce genre à voir le jour au Nord des Alpes. En cette même année 1568, Giorgio Vasari avait cité le Liégeois très élogieusement dans la seconde édition de ses *Vies* (éd. Bettarini-Barocchi, VI, p. 227-228). Le souvenir de Lombard s'éteignit probablement assez vite à Anvers par la suite, comme le suggère l'élimination de son nom sur le second état, où demeure en revanche l'adresse de Cock.

La suite des *Saisons* s'inscrit dans la foulée de celle que Philips Galle grava en 1563, d'après des modèles de Heemskerck (HOLLSTEIN 8, n<sup>os</sup> 353-356). Aux Pays-Bas, l'iconographie des Saisons et des Mois connaissait alors une faveur phénoménale. Les contributions magistrales de Pieter Bruegel l'Ancien n'y étaient pas étrangères. C'est en 1565 que le génial peintre flamand avait exécuté ses six grands tableaux des *Mois* pour la luxueuse villa du financier anversoïse Nicolaes Jongelincx. En cette même année 1565, il réalisa aussi un dessin représentant le *Printemps* (Vienne, Albertina, inv. 23750). En 1568, il en fit un autre représentant l'*Été* (Hambourg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 21758). Il s'agissait de deux modèles pour une suite que Cock édita en 1570, en la complétant avec deux gravures représentant l'*Automne* et l'*Hiver*, d'après des dessins de Hans Bol (S. Hautekeete, in LOUVAIN, PARIS 2013, n<sup>o</sup> 71).

Cock réalisa donc, dans le même temps, deux suites gravées sur le thème des *Saisons*. Particulièrement contrastées dans l'esprit comme dans la forme, elles illustrent la variété de sa production, et probablement aussi l'intérêt que suscitait à l'époque la confrontation de tendances artistiques antagonistes. À ce propos, en 1565, l'écrivain gantois Lucas de Heere avait composé un poème où il opposait deux types d'artistes, celui qui se conformait aux canons classiques d'une part, et celui qui les ignorait et travaillait « sans manière », en représentant des « poupées de kermesses » d'autre part (Lucas de Heere, *Den Hof en Boomgaard der Poesien*, éd. W. Waterschoot, Zwolle, 1969, p. 87-89 ; à ce sujet, voir notamment FREEDBERG 1989). Tout

semble indiquer que le second, ce *quidam* contre lequel Lucas de Heere dirigeait une véritable *invective* (selon le titre même qu'il donna à son poème), n'était autre que Bruegel. Les mérites respectifs des artistes locaux illustrant des tendances esthétiques opposées pouvaient donc provoquer, on le voit, des prises de position tranchées. Ces discussions passionnées furent fécondes. Elles favorisèrent une éclosion précoce de la réflexion théorique et de l'histoire de l'art, comme l'attestent, entre autres, la publication de la *Lamberti Lombardi Vita* de Lampson et, du même auteur, les *Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies*, qui parurent dans l'officine de Cock en 1572, deux ans après la mort de l'éditeur. Dans ce contexte, le fait que Cock ait simultanément fait réaliser deux séries des *Saisons* si différentes n'est nullement fortuit : il souhaitait s'adapter aux différences de goûts de sa clientèle, mais aussi alimenter et stimuler les débats en cours.

Point n'est besoin d'insister sur ce qui différencie les deux suites. Aux paysages où se déroulent les activités saisonnières, et notamment les travaux agricoles, chez Bruegel et chez Bol, s'opposent les personnifications classiques des saisons chez Lombard. Le paysage n'est pourtant pas absent chez ce dernier. Dans la gravure qui nous intéresse, il sert de cadre aux vendanges à droite, et au pressurage du raisin à gauche. Lombard fait ainsi montre de son aptitude à traiter de tels sujets, inhabituels pour lui. Mais il les relègue au second plan, car c'est à une divinité antique qu'il réserve la place d'honneur, ici en l'occurrence, Bacchus. Il en va de même dans les autres planches de la suite. Dans celle qui représente le *Printemps*, Vénus et Cupidon occupent le premier plan ; dans celle de l'*Été*, c'est Cérès, et dans celle de l'*Hiver*, c'est Éole. À l'allégorie du rythme cosmique se superpose celle des âges de la vie. Cupidon et Vénus évoquent la délicate jeunesse et Cérès son épanouissement. Bacchus revêt quant à lui l'apparence d'un homme d'âge mûr et Éole celle d'un vieillard.

Dans une étude remarquable, la seule où il soit question de la suite gravée d'après Lombard, Ilja Veldman identifie une source manifestement utilisée par l'artiste liégeois (VELDMAN 1980, p. 157-159). Il s'agit de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1<sup>re</sup> édition à Venise, 1499), que Lambert Lombard connaissait bien, et dont les illustrations exercèrent sur lui une très profonde influence (LABOURY 2006, p. 50-56 et *passim*). On trouve dans cet ouvrage les mêmes correspondances avec les mêmes divinités, conformément à une tradition qui remonte à l'*Anthologie latine* (VELDMAN 1980, p. 159). Comme dans une xylographie de l'*Hypnerotomachia*, Bacchus est figuré comme un homme corpulent, la tête couronnée de pampres de vignes. Ses attributs les plus attendus, le bouc et les grappes de raisin, confortent son identification. En revanche, Lombard n'a pas doté le dieu de la corne d'abondance qu'il arbore dans l'*Hypnerotomachia*. Il a quant à lui choisi de le figurer affalé sur le sol, en appui sur un tonneau. Ce faisant, il se basait sur d'autres sources.

De toute évidence, des gravures issues de l'entourage de Raphaël avaient aussi retenu son attention. C'est





Lamboertus Lomba. Inuict.  
H. Coek. excud. 1568.

FIG. 1. Anonyme d'après Lambert Lombard, *Les Saisons*, 1568, quatre gravures au burin (1<sup>er</sup> état), et détail des inscriptions figurant sur l'*Automne*, Amsterdam, Rijksmuseum, n<sup>os</sup> RP-P-1983 14-17.



d'une estampe de Marcantonio Raimondi, exécutée d'après un dessin attribué à Giovan Francesco Penni (B. XIV, 231, 306 ; I. Shoemaker, in LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982, n° 38), que vient l'apparence que l'artiste liégeois prêta à Bacchus (tant sa morphologie que sa posture), ainsi que le motif très raphaélesque de la jeune femme portant sur la tête un panier rempli de fruits, que l'on repère au fond à gauche (FIG. 2). Pour ce qui concerne l'attitude du dieu, il semble que l'on puisse également invoquer des réminiscences d'un *Bacchus* gravé par Giulio Bonasone, buvant goulument le vin d'un cratère que lui tend un amour ailé (B. XV, 175, 3 et MASSARI 1983, n° 100, avec un doute sur l'attribution à Bonasone).

De ces divers modèles dont il tira son inspiration, le maître liégeois fit un usage très libre, ce qui lui permit d'élaborer une composition originale. L'image qu'il donnait du dieu du vin fit florès aux Pays-Bas. À l'époque où la gravure éditée par Cock vit le jour, le sculpteur Jacques Jongelinck coula une statue en

bronze représentant Bacchus sous l'apparence d'un homme mûr, trapu et bien en chair. Chez lui, le dieu chevauchait le tonneau de vin. Il s'agissait d'une statue fontaine qui devait prendre place dans le jardin de son frère, Niclaes Jongelinck, le puissant homme d'affaires dont il a été question plus haut. Ce *Bacchus* accompagnait une série de sept autres statues grandeur nature personnifiant les Planètes. À la mort de Niclaes Jongelinck, l'ensemble connut diverses tribulations. En 1585, il fut exposé à Anvers lors de l'entrée triomphale d'Alexandre Farnèse ; le *Bacchus* se trouvait au milieu de la Place du Marché. Les statues furent reproduites par Philips Galle l'année suivante (FIG. 3). Plus tard, elles rejoignirent les collections royales espagnoles. Le *Bacchus* de Jongelinck se trouve aujourd'hui dans le Jardin de la Isla à Aranjuez (sur ces bronzes et leur histoire, voir BUCHANAN 1990).

D.A.



FIG. 2. Marcantonio Raimondi, *La vendange*, gravure au burin, New York, The Metropolitan Museum, inv. 17.50.45



FIG. 3. Philips Galle, *Bacchus*, 1586, gravure au burin, Bruxelles, KBR (Bibliothèque royale de Belgique).















# ANNEXES







# MARQUES DE COLLECTIONS



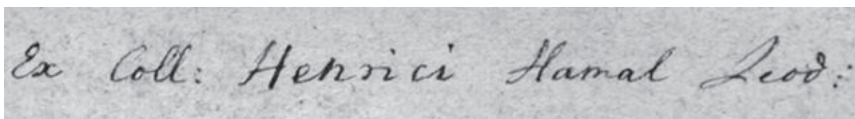
LUGT 205. Baron Adrien Wittert



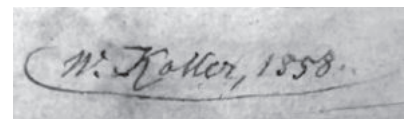
LUGT 531A. Cabinet des Estampes  
et des Dessins de la Ville de Liège



LUGT 845. Comte Franz Jozef von Enzenberg



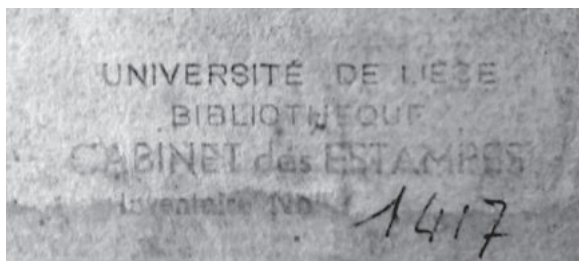
LUGT 1231. Henri Hamal



LUGT 1583. Wilhelm Koller



LUGT 1725. Lodolo Enrico



LUGT 3799. Bibliothèque universitaire de Liège, Cabinet des Estampes







## FILIGRANES



FIG. 1. Marco Dente, *Allégorie de la Tempérance (?)*, Musée Wittert, inv. 42467. Sirène à deux queues dans un cercle (proche de Briquet n° 13891).



FIG. 2. Marcantonio Raimondi, *Jupiter embrassant Cupidon*, Musée Wittert, inv. 45478. Ancre dans un cercle. Peu lisible. Le cercle semble surmonté d'une croix (proche de Briquet n° 537 ?).



FIG. 3. Marcantonio Raimondi, *La Foi* (suite des *Vertus*), Musée Wittert, inv. 1416. Couronne (?).



FIG. 4. Marcantonio Raimondi, *La Force* (suite des *Vertus*), Musée Wittert, inv. 1418. Saint agenouillé avec une croix dans les mains, à l'intérieur d'un écu (proche de HEAWOOD n°s 1346-1452).



FIG. 5. Marcantonio Raimondi (et Agostino Veneziano ?), *David et Goliath*, Musée Wittert, inv. 1797. Arbalète dans un cercle surmonté d'une fleur de lys (proche de Briquet n° 762).



FIG. 6. Ugo da Carpi, *David et Goliath*, Musée Wittert, inv. 27237. Main ouverte, avec les cinq doigts écartés, sommée d'une fleur (proche de Briquet n° 10718).





FIG. 7. Jacopo Caraglio, *Mercuré emmenant Psyché sur l'Olympe*, Musée Wittert, inv. 9686. Ancre dans un cercle (proche de Briquet n° 465).



FIG. 8. Maître au Dé, *Vénus blessée par l'épine d'un rosier*, Musée Wittert, inv. 9682. Ancre dans un cercle surmonté d'une étoile à six pointes (proche de WZMA n° 10079).

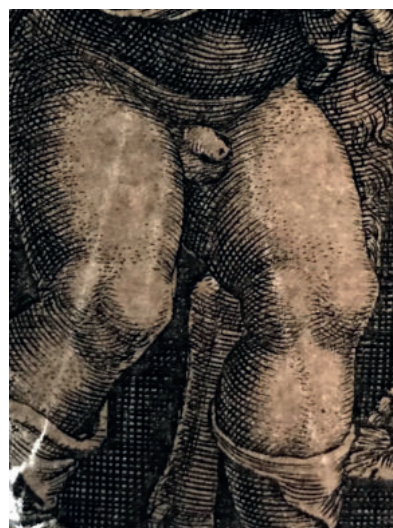


FIG. 9. Maître au Dé, *Offrande à Priape*, Musée Wittert, inv. 9564.



FIG. 10. Maître au Dé, *Panneau de grotesques*, Liège, Musée Wittert, inv. 9570.



FIG. 11. Giulio Bonasone, *La fuite de Clélie*, Musée Wittert, inv. 9672. Filigrane proche de CCI n° 150045.



FIG. 12. Léon Davent, *L'Aigle de Jupiter apportant l'eau du Styx à Psyché*, Musée Wittert, inv. 29868.



FIG. 13. Giovanni Battista Scultori ou Giovanni Battista Bertani, *David et Goliath*, Musée Wittert, inv. 13006. Fleur de lis inscrite dans un cercle couronné (proche de Briquet n° 7111).



FIG. 14. Pieter van der Heyden, *La pêche miraculeuse et la multiplication des pains et des poissons*, Musée Wittert, inv. 01718.



FIG. 15. Philips Galle, *Apollon et Diane tuent les enfants de Niobé*, Musée Wittert, inv. 10687. Proche de Briquet n° 9845.





FIG. 16. Cornelis Cort, *Les trois Parques*, Musée Wittert, inv. 11654. Dauphin (proche de Briquet n° 5847).

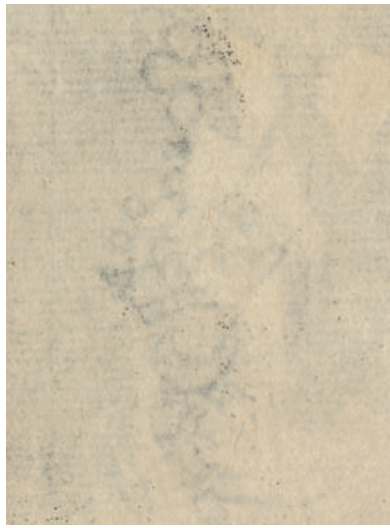


FIG. 17. Cornelis Cort, *Hercule attaqué par les Pygmées*, Musée Wittert, inv. 11434. Trèfle à quatre feuilles, couronne, lune et deux lettres entrelacées (proche de WZIS n° DE8085-PO-41486).



FIG. 18. Cornelis Cort, *Les Horaces et les Curiaces*, Musée Wittert, inv. 11671. Coquille avec trèfle à quatre feuilles (?).



FIG. 19. Maître anonyme, *Adoration des bergers*, Musée Wittert, inv. 07444. Couronne à diadème surmontée d'un trait étoilé (proche de Briquet n° 4969).



FIG. 20. Lambert Suavius, *Vénus et Psyché*, Ville de Liège, inv. KGA 307/17. Lettre P gothique surmontée d'un trèfle (proche de Briquet n° 8747).



FIG. 21. Maître anonyme, *Bacchus* (allégorie de l'Automne), Liège, Musée Wittert, inv. 10788.







# BIBLIOGRAPHIE

## AGOSTI 2005

AGOSTI G., *Su Mantegna I*, Milano, 2005.

## AGOSTI 2021

AGOSTI B., « Marcantonio per Vasari », in *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello*, actes du colloque (Urbino, 2019) éd. par A. Cerboni Baiardi et M. Faietti, Urbino, 2021 (sous presse).

## ALBERTI 2017

ALBERTI A., *Salamanca, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma, 2017 (consulté en ligne).

## ALLART 2020

ALLART D., « Les volets peints du retable de Saint-Denis et les débuts de Lambert Lombard à Liège », in *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th century*, éd. par E. Mercier et P.Y. Kairis, Bruxelles, 2020, p. 214-251.

## AMSTERDAM 1986

*Kunst voor de beeldstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, cat. exposition (Amsterdam, Rijksmuseum), éd. par W. Th. Kloek et W. Halsema-Kubes, 's-Gravenhage, 1986.

## BARTSCH 1803-1821

BARTSCH A., *Le peintre-graveur*, 21 vols, Wien, 1803-1821.

## BARTSCH 2019

BARTSCH T., *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München, 2019.

## BASAN 1775

BASAN F., *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composaient le Cabinet de feu Mr Mariette ...*, Paris, 1775.

## BECATTI 1968

BECATTI G., « Raffaello e l'antico », in *Raffaello. L'Opera, le Fonti, la Fortuna*, éd. par

L. Becherucci *et al.*, Novara, 1968, p. 493-569.

## BÉLIME-DROGUET 2013

BÉLIME-DROGUET M., *Psyché à la Renaissance : actes du LIII<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes (29 juin-2 juillet 2009)*, Turnhout, 2013.

## BELLINI 1991

BELLINI P., *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza, 1991.

## BELLINI 1998

BELLINI P., *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa, 1998.

## BELLUZZI 1998

BELLUZZI A., *Palazzo Te a Mantova/The Palazzo Te in Mantua*, 2 vols, Modena, 1998.

## BIANCHI 1968

BIANCHI L., « La Fortuna di Raffaello nell'Incisione », in *Raffaello. L'Opera, le Fonti, la Fortuna*, éd. par L. Becherucci *et al.*, Novara, 1968, p. 647-689.

## BIANCHI 2003

BIANCHI S., « Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (I parte) », *Grafica d'arte*, 14 (2003), 54, p. 3-12.

## BIERENS DE HAAN 1948

BIERENS DE HAAN J. C. J., *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, s-Gravenhage, 1948.

## BIRKE, KERTÉSZ 1992

BIRKE V., KERTÉSZ J., *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, I, Wien, 1992.

## BISCEGLIA 2015

BISCEGLIA A., *Penni, Giovan Francesco, detto il Fattore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXII, Roma, 2015, p. 226-231.

## BLEYERVELD, VELDMAN 2018

BLEYERVELD Y., VELDMAN I., « Hoogtepunten uit Museum

Catharijneconvent : Nederlandse tekeningen 1549-1806 », *Delineavit & Sculpsit*, 43 (2018).

## BLOEMACHER 2008

BLOEMACHER A., « Raphael and Marcantonio Raimondi : The Engraver's "Empty Tablet Signature" as a Plivalent Sign », *Chicago Art Journal*, 18 (2008), p. 20-41.

## BLOEMACHER 2016

BLOEMACHER A., *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin, München, 2016.

## BOBER, RUBINSTEIN 2010

BOBER P.P., RUBINSTEIN R.O., *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London, 2010.

## BOLOGNE 2020

*La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo*, cat. exposition (Bologne, Pinacoteca Nazionale), éd. par E. Rossoni, Bologna, 2020.

## BONGER 2004

BONGER H., *The Life and Work of Dirck Volkertszoon Coornhert* (Amsterdam 1978), Amsterdam, 2004.

## BOORSCH 2001

BOORSCH S., « Salviati and Prints : the Question of Fagioli », in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris 1998*, éd. par C. Monbeig-Goguel, Roma, 2001, p. 499-518.

## BOORSCH 2015

BOORSCH S., « "Molte carte degne di lode": many sheets worthy of praise, by Nicolas Beatrizet », in *Myth, Allegory, and Faith : the Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, cat. exposition (Stanford, The Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts), éd. par B. Barryte, B.A. Barnes, J. Bober *et al.*, Milano, 2015, p. 93-113.

## BOREA 1990

BOREA E., *Dente, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma, 1990, p. 790-794.

## BORMANS 1866

BORMANS S., « Revue de Liège en 1700 », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, VIII (1866), p. 273-299.

## BORRONI 1976

BORRONI F., *Caraglio, Giovanni Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, Roma, 1976 p. 615-618.

## BRASSINNE 1938

BRASSINNE J., « Adrien Wittert », *Biographie nationale*, t. XXVII, Bruxelles, 1938, col. 376-379.

## BRUXELLES 1985

*Cornelis Matsys 1510/11-1556/57. Œuvre graphique*, cat. exposition (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>), éd. Jan Van der Stock, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>, 1985.

## BRUXELLES 2019

*Bruegel in Black and White. The Complete Graphic Works*, cat. xposition (Bruxelles, KBR) éd. par M. Bassens et J. Van Grieken, London, 2019.

## BRUXELLES, ROME 1995

*Fiamminghi a Roma 1508-1608*, cat. exposition (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts ; Roma, Palazzo delle Esposizioni), Bruxelles, 1995.

## BURGERS 1988

BURGERS J., *In de Vier Winden : de prentuitgeverj van Hieronymus Cock 1507/10-1570*, cat. exposition (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), Rotterdam, 1988.

## BYRNE 1981

BYRNE J. S., *Renaissance Ornaments Prints and Drawings*, cat. exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art), New York, 1981.



- CALIDONNA 2014**  
CALIDONNA I., « Diana Scultori Mantovana (1547-1612). Appunti per una ricerca », *Predezza*, 36 (2014), p. 21-54.
- CAMBRIDGE 1974**  
*Rome and Venice. Prints of the High Renaissance*, cat. exposition (Cambridge, Fogg Art Museum), éd. par K. Oberhuber, Cambridge/Mass., 1974.
- CAMPBELL 2002**  
CAMPBELL T. P., *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, cat. exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art), New York, 2002.
- CARPI 2009**  
*Ugo da Carpi l'opera incisa: xilografie e chiaroscuro da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, cat. exposition (Carpi, Palazzo dei Pio), éd. par M. Rossi, Carpi, 2009.
- CARROLL 1987**  
CARROLL E.A., *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts*, cat. exposition (Washington, National Gallery of Art), Washington, 1987.
- CAVALLI 2020a**  
Cavalli M., « L'ampliarsi della cerchia degli incisori. Raffaello nello sguardo del veneziano Agostino De Musi », in BOLOGNE 2020, p. 93-97.
- CAVALLI 2020b**  
CAVALLI M., « Il Maestro del dado e la diffusione del gusto "raffaellesco" », in BOLOGNE 2020, p. 141-151.
- CAVICCHIOLI 2000**  
CAVICCHIOLI S., « Le incisioni del Maestro del Dado fra rimandi raffaelleschi e archeologici: fortuna e problemi di attribuzione », *Fontes*, 3 (2000), 5/6, p. 89-204.
- CAVICCHIOLI 2002**  
CAVICCHIOLI S., *Éros et Psyché*, Paris, 2002.
- CAVICCHIOLI 2020**  
CAVICCHIOLI S., « Michiel Coxcie e le Favola di Amore e Psiche incisa dal Maestro del Dado, invenzione "postuma" di Raffaello », in BOLOGNE 2020, p. 37-45.
- CELLINI 1568**  
CELLINI B., *Due Trattati ...*, Firenze, 1568.
- CHASTEL 1988**  
CHASTEL A., *La grottesque*, Paris, 1988.
- CIRILLO ARCHER 1995**  
CIRILLO ARCHER M., *Italian Masters of the Sixteenth Century: Commentary [The Illustrated Bartsch 28.1]*, New York, 1995.
- CLAYTON 1999**  
CLAYTON M., *Raphael and His Circle. Drawings from Windsor Castle*, cat. exposition (Londres, Queen's Gallery; Washington, National Gallery of Art; Toronto, Art Gallery of Ontario; Los Angeles, Getty Museum), London, 1999.
- CLIFFORD 2013**  
CLIFFORD T., « Raphael and the Decorative Arts », in *Late Raphael. Proceeding of the International Symposium (Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012)*, éd. par M. Falomir, Madrid, 2013, p. 38-49.
- COLEMAN 1984**  
COLEMAN R.R., *Renaissance Drawings from the Ambrosiana*, cat. exposition (Washington, National Gallery of Art), Washington, 1984.
- CORDELLIER, PY 1992**  
CORDELLIER D., PY B., *Dessins italiens du Musée du Louvre: Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, 1992.
- COX-REARICK 1995**  
COX-REARICK J., *Chefs-d'oeuvre de la Renaissance: la collection de François I<sup>er</sup>*, Antwerpen, 1995.
- CULOTTA 2020**  
CULOTTA A., *Tracing the Visual Language of Raphael's Circle to 1527*, Leiden-Boston, 2020.
- DACOS 1969**  
DACOS N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, 1969.
- DACOS 1980**  
DACOS N., « Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas », in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, éd. par N. Dacos et G. Denhaene, Bruxelles, 1980, p. 61-99.
- DACOS 1986**  
DACOS N., *Le Logge di Raffaello* (seconda edizione aggiornata), Roma, 1986.
- DACOS 1998**  
DACOS N., « L'Adoration des Bergers de la Scuola Nuova: des modèles pour la tapisserie aux tableaux », in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, éd. par A. Forlani Tempesta, Rimini, 1998.
- DACOS 2012**  
DACOS N., *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2012.
- DACOS, FURLAN 1987**  
DACOS N., FURLAN C., *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987.
- DE CASTRIS 2001**  
DE CASTRIS P.L., *Polidoro da Caravaggio*, Milano, 2001.
- DE HOLLANDA 1548, éd. 1993**  
DE HOLLANDA, Franciscano, *Dialoghi di Roma*, éd. par R. Biscetti, Roma 1993.
- DE JONGE 2010**  
DE JONGE K., « Importazione, invenzione, assimilazione: Vincidor di Bologna architetto nelle Fiandre », in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVII)*, éd. par S. Frommel, Bologna, 2010, p. 309-320.
- DELABORDE 1888**  
DELABORDE H., *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné du maître*, Paris, 1888.
- DELEN 1924-1935, éd. 1969**  
DELEN A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 3 vols, Paris, 1969.
- DELMARCEL 1981**  
DELMARCEL G., « La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du Cardinal Erard de la Marck », in *Archivum Artis Lovaniense: Bijdragen Tot de Geschiedenis Van de Kunst Der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, éd. par M. Smeyers, Leuven, 1981, p. 225-237.
- DELVINGT 2001-2002**  
DELVINGT A., « Une œuvre retrouvée de Hans van den Elburcht, franc-maître à Anvers en 1536 », *Oud Holland*, 115 (2001-2002), n° 3/4, p. 167-186.
- DE MEUTER 2019**  
DE MEUTER I., « Bernard van Orley et la tapisserie », in *Bernard van Orley*, cat. exposition (Bruxelles, BOZAR) éd. par V. Bücker et I. De Meüter, Bruxelles, 2019, p. 49-57.
- DENHAENE 1984**  
DENHAENE G., « Lambert Lombard relit le mythe de Priape », in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, éd. F. Porzio et M. Natale, I, 1984, p. 362-370.
- DENHAENE 1990**  
DENHAENE G., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Antwerpen, 1990.
- DE PAUW-DE VEEN 1970**  
DE PAUW-DE VEEN L., *Jérôme Cock éditeur d'estampes et graveur. 1507-1570*, cat. exposition (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>), Ledeborg, 1970.
- DE STROBEL 2020**  
DE STROBEL A.M., *Leone X e Raffaello in Sistina: gli arazzi degli atti degli apostoli*, 2 vols, Città del Vaticano, 2020.
- DEWEZ 1949**  
DEWEZ L., *Les peintures anciennes de la collection Wiltert: catalogue précédé d'une notice sur le baron Adrien Wiltert*, Liège, 1949.
- DIELS, LEENSBERG 2005-2006**  
DIELS A., LEENSBERG L., *The Collaert Family [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, 35-42]*, 8 vols, Ouderkerk aan Den IJssel, 2005-2006.
- DI FURIA 2019**  
DI FURIA A., *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden, 2019.
- DI TEODORO, FARINELLA 2017**  
DI TEODORO F.P., FARINELLA V., *Santi, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XC, Roma, 2017, p. 418-134.
- DOLLMAYR 1890**  
DOLLMAYR H., « Lo stanzino da bagno del cardinal Bibbiena », *Archivio storico dell'arte*, 3 (1890), p. 272-280.
- DRESDE 1983**  
*Raffaël zu Ehren*, cat. exposition (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen), éd. par W. Schmidt, Dresden, 1983.
- DÜCKERS 1994**  
DÜCKERS A., *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin, 1994.
- DUVERGER 1984**  
DUVERGER E., *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, I (1600-1617), Bruxelles, 1984.
- FARINELLA 2020**  
FARINELLA V., « Raffaello (modernamente) antico: un viaggio nel tempo », in *ROME 2020*, p. 139-151.
- FERRARI 1992**  
FERRARI D., *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 vols, Roma, 1992.
- FERRARI 2019**  
FERRARI S., « Jan de Bishop e l'antico », in *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento. Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi*, éd. par S. Ferrari et A. Pattanaro, Padova, 2019, p. 145-169.
- FERRIGNO 2018**  
FERRIGNO A., *Raphaël et Agostino Chigi. Le peintre et son mécène*, Rennes, 2018.
- FISCHEL, OBERHUBER 1972**  
FISCHEL O., OBERHUBER K., *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511-12 bis 1520*, Berlin, 1972.
- FLORENCE 1983-1984**  
*Disegni italiani del Teylers Museum Harlem provenienti dalle Collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, cat. exposition (Florence, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte; Rome, Istituto Nazionale per la Grafica), éd. par B.W. Meijer et C. van Tuyl, Firenze, 1983.
- FLORENCE 2019-2020**  
*Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, cat. exposition (Florence, Galleria degli Uffizi), éd. par A. Bisceglia, M. Ceriana et P. Procaccioli, Firenze, 2019.
- FORCONI 2020a**  
FORCONI C., « Le eleganti incisioni raffaellesche di Marco Dente da Ravenna », in *BOLOGNE 2020*, p. 105-117.
- FORCONI 2020b**  
FORCONI C., « L'eredità ideativa di Raffaello nelle incisioni di Giovanni Jacopo Caraglio ed Enea Vico », in *BOLOGNE 2020*, p. 131-140.



- FRANKLIN 2018**  
FRANKLIN D., *Polidoro da Caravaggio*, New Haven-London, 2018.
- FREEDBERG 1989**  
FREEDBERG D., « Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel : The Implications of a Forgotten Polemic », in *The Prints of Pieter Bruegel the Elder*, cat. exposition (Tokyo, Bridgestone Museum), éd. par D. Freedberg, Tokyo, 1989, p. 53-65.
- FROMMEL 1967-1968**  
FROMMEL C.L., *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, München, 1967-1968.
- FROMMEL 2014**  
FROMMEL C.L., *La Villa Farnesina a Roma*, Modena, 2014.
- GAUDIOSO 1976**  
GAUDIOSO E., « I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo : precisazioni ed ipotesi », *Bollettino d'arte*, 61 (1976), p. 21-42.
- GAUDIOSO 1981**  
GAUDIOSO E., GAUDIOSO F.M., *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo*, cat. exposition (Rome, Museo di Castel Sant'Angelo), 2 vols, Roma, 1981.
- GENÈVE 1984**  
*Raphaël et la seconde main. Raphaël dans la gravure du XVI<sup>e</sup> siècle, simulacres et prolifération, Genève et Raphaël*, cat. exposition (Genève, Cabinet des Estampes et Musée d'Art et d'Histoire), éd. par R.M. Mason et M. Natale, Genève 1984.
- GERE, TURNER 1983**  
GERE J.A., TURNER N., *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections*, London, 1983.
- GESTCHER 2003**  
GESTCHER R.H., *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from His "Lives of the Artists" (1550 & 1568)*, 2 vols, Lewiston, 2003.
- GIRONDI 2012**  
GIRONDI G., « Il tempio di Giulio Romano per il fondale di "Cristo e l'adultera" », *Grafica d'arte*, XXIII (2012), 89, p. 5-11.
- GNANN 2017**  
GNANN A., *Raphael*, cat. exposition (Wien, Graphische Sammlung Albertina), München, 2017.
- GNANN, LAURENZA 1996**  
GNANN A., LAURENZA D., « Raphael's Influence on Michiel Coxcie : Two New Drawings and a Painting », *Master Drawings*, 34 (1996), 3, p. 292-302.
- GOLDSMITH 1919**  
GOLDSMITH A., *Lambert Lombard, in Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 40 (1919), p. 206-238.
- GOMBRICH 1934**  
GOMBRICH E., « Zum Werke Giulio Romanos : I. Der Palazzo del Te », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 8 (1934), p. 79-104.
- GRIGNARD 1981-1982**  
GRIGNARD B., *L'estampe à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, sous la direction de P. Colman, Université de Liège, année académique 1981-1982.
- GRUYER 1864**  
GRUYER F.-A., *Raphael et l'antiquité*, 2 vols, Paris, 1864.
- GUÉPIN 1988**  
GUÉPIN J. P., « Hercules belegerd door de Pygmeeën, schilderijen van Jan van Scorel en Frans Floris naar een "Icon" van Philostratus », *Oud-Holland*, 102 (1988), p. 155-173.
- GÜNTHER 2001**  
GÜNTHER H., « Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance », *Artibus et Historiae*, 22 (2001), 44, p. 149-166.
- HAARLEM 2012-2013**  
*Raphael and His School*, cat. exposition (Haarlem, Teylers Museum), éd. par A. Gnann et M.C. Plomp, Zwolle, 2012.
- HARNACK 2018**  
HARNACK M., *Niederländische Maler in Italien. Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert*, Berlin-Boston, 2018.
- HARTT 1958**  
HARTT F., *Giulio Romano*, 2 vols, New Haven, 1958.
- HELBIG, BORMANS 1867**  
HELBIG H., BORMANS S., *Les hommes illustres de la nation liégeoise par Louis Abry*, Liège, 1867.
- HENRY, JOANNIDES 2013**  
HENRY T., JOANNIDES P., « Raphaël et son atelier entre 1513 et 1525 », in MADRID, PARIS 2013, p. 17-85.
- HOLLSTEIN**  
HOLLSTEIN F.W.H., *Dutch and Flemish Etching, Engraving and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949-.
- HÖPER 2001**  
HÖPER C., *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit, 2001.
- HUEMER 1977**  
HUEMER F., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 19. 1 [Portraits I], London, 1977.
- IMOLESI POZZI 2008**  
IMOLESI POZZI A., *Marco Dente : un incisore ravennate nel segno di Raffaello. Le stampe delle Raccolte Piancastelli*, Ravenna, 2008.
- JAFFÉ 1958**  
JAFFÉ M., « Rubens and Giulio Romano at Mantua », *The Art Bulletin*, XL (1958), 4, p. 325-328.
- JAFFÉ 1994**  
JAFFÉ M., *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 vols, London, 1994.
- JENKINS 2017**  
JENKINS C., *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542-47*, 3 vols, Ouderkerk aan den IJssel, 2017.
- JOANNIDES 1983**  
JOANNIDES P., *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue*, Oxford, 1983.
- JOANNIDES 2015**  
JOANNIDES P., « Drawings by Raphaël and His Immediate Followers Made for or Employed for Engravings and Chiaroscuro Woodcuts », in *Raffaël als Zeichner*, 2015, p. 149-166.
- JOANNIDES 2000**  
JOANNIDES P., « Raphael and his circle », in *Paragone. Arte*, 51 (2000), 30, p. 3-42.
- JOHNSON 1982**  
JOHNSON J., « I chiaroscuro di Ugo da Carpi », in *Print Collector-Il conoscitore di stampe*, 57/58 (1982), 3/4, p. 2-87.
- JONCKHEERE 2013**  
JONCKHEERE K., « Michiel Coxcie and the Reception of Classical Antiquity in the Low Countries », in LOUVAIN 2013-2014, p. 63-97.
- JURKOWLANIEC 2020**  
JURKOWLANIEC G., « Early Engraving by Giacomo Lauro Published by Claudio Duchetti », *Print Quarterly*, 37 (2020), 1, p. 3-14.
- KLEEM 2009**  
KLEMM D., *Italienische Zeichnungen 1450-1800 [Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett]*, I, Köln, 2009.
- KNAUS 2016**  
KNAUS G., INVENIT, INCISIT, IMITAVIT. *Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510-1700*, Berlin-Boston, 2016.
- LABOURY 2006**  
LABOURY D., « Renaissance de l'Égypte aux Temps modernes. De l'intérêt pour la civilisation pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au XVI<sup>e</sup> siècle », in *La Caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives*, cat. exposition (Liège, Musée de l'Art wallon), éd. par E. Warmenbol, Liège, 2006, p. 44-68.
- LAMPSONIUS 1565, éd. Nativel**  
LAMPSONIUS D., *Vie de Lambert Lombard* (1565), éd. et trad. par C. Nativel, Genève, 2018.
- LANDAU, PARSHALL 1994**  
LANDAU D., PARSHALL P.W., *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, 1994.
- LAWRENCE, CHAPEL HILL 1981-1982**  
*The Engravings of Marcantonio Raimondi*, cat. exposition (Laurence, The Spencer Museum of Art ; Chapel Hill, The University of North Carolina), éd. par I.H. Shoemaker, Lawrence, 1981.
- LECOQ 1987**  
LECOQ A.M., *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987.
- LEUSCHNER 1999**  
LEUSCHNER E., « Francesco Villamena's Apotheosis of Alessandro Farnese and engraved reproductions of contemporary sculpture around 1600 », *Simiolus*, 27 (1999), p. 144-167.
- LIÈGE 1983**  
*Trésors d'art de la collection Wittert (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, cat. exposition (Liège, Musée Saint-Georges), éd. par J. STIENNON, Liège, 1983.
- LIÈGE 1993**  
*Le patrimoine artistique de l'Université de Liège*, cat. exposition (Liège, Générale de Banque) éd. par J.-P. Duchesne, Liège, 1993.
- LIÈGE 2006**  
*Lambert Lombard, peintre de la Renaissance, Liège 1505/06-1566*, Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition, éd. par G. Denhaene, Bruxelles, 2006, n° 96.
- LILIUS 1981**  
LILIUS H., *Villa Lante al Gianicolo*, 2 vols, Roma, 1981.
- LINCOLN 1997**  
LINCOLN E., « Making a Good Impression : Diana Mantuana's Printmaking Career », *Renaissance Quarterly*, 50 (1997), 4, p. 1101-1147.
- LISE 1973**  
LISE G., « Un'incisione del Bacchanale di Marten Heemskerck », *Rassegna di Studi e Notizie*, 1 (1973), p. 143-149.
- L'OCCASO 2019**  
L'OCCASO S., *Giulio romano « universale ». Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*, Mantova, 2019.
- LONDRES 2014**  
*Chiaroscuro. Renaissance Woodcuts from the Collections of Georg Baselitz and The Albertina, Vienna*, cat. exposition (London, Royal academy of Arts) éd. par A. Gnann, D. Ekserdjian et M. Forster, London, 2014.
- LOUVAIN 2013-2014**  
*Michiel Coxcie (1499-1592), and the Giants of his Age*, cat. exposition (Louvain, M-Museum) éd. par K. Jonckheere, London-Turnhout, 2013.
- LOUVAIN, PARIS 2013**  
*Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, cat. exposition (Louvain, M-Museum ; Paris, Institut Néerlandais), éd. par J. van Grieken, G. Luijten et J. van der Stock, Bruxelles, 2013.
- LOS ANGELES, WASHINGTON 2018**  
*The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, cat. exposition (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art ; Washington, National Gallery of Art), éd. par N. Takahatake, J. Bober,



J. Gabbarelli *et al.*, München-London-New York, 2018.

#### LUIJTEN 2013

LUIJTEN G., « Hieronymus Cock and the Italian printmakers and Publishers of His Day », in LOUVAIN, PARIS 2013, p. 30-35.

#### MADRID, PARIS 2013

Raphaël. *Les dernières années*, cat. exposition (Madrid, Museo del Prado ; Paris, Musée du Louvre), éd. par T. Henry et P. Joannides, Paris, 2013.

#### MAGGIONI 2004

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, éd. par G.P. Maggioni *et al.*, 2 vols, Firenze-Milano, 2004.

#### MALKE 1980

MALKE L.S., *Italianische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts : aus eigenen Beständen*, Frankfurt am Main, 1980.

#### MANCHESTER 2016/2017

Marcantonio Raimondi, *Raphael and the Image Multiplied*, cat. exposition (Manchester, Whitworth Art Gallery), éd. par E.H. Wouk et D. Morris, Manchester, 2016.

#### MANTOUE 1989

Giulio Romano, cat. exposition (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te), éd. par E. Gombrich *et al.*, Milano, 1989.

#### MANTOUE 2019-2020a

« Con nuova e stravagante maniera ». Giulio Romano a Mantova, cat. exposition (Mantova, Palazzo Ducale), éd. par L. Angelucci et R. Serra, Milano, 2019.

#### MANTOUE 2019-2020b

Giulio Romano. *Arte e desiderio*, cat. exposition (Mantova, Palazzo Te), éd. par B. Furlotti, G. Rebecchini et L. Wolk-Simon, Milano, 2019.

#### MANTOUE, VIENNE 1999

Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527, cat. exposition (Mantova, Palazzo Te ; Wien, Kunsthistorisches Museum), éd. par K. Oberhuber et A. Gnann, Milano, 1999.

#### MAREK 1986

MAREK M., « La Loggia di Psiche nella Farnesina. Per la ricostruzione ed il significato », in *Raffaello a Roma*, actes du colloque (Rome, 1983), éd. par A. Chastel *et al.*, Roma, 1986, p. 209-216.

#### MARLIER 1968

MARLIER G., *Lambert Lombard et les tapisseries de Raphael*, in *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, I, Gent, 1968, p. 247-259.

#### MASSARI 1980

MASSARI S., INCISORI MANTOVANI DEL '500. *Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi, dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, cat. exposition (Roma, Istituto

Nazionale per la Grafica), Roma, 1980.

#### MASSARI 1983

MASSARI S., *Giulio Bonasone*, 2 vols, Roma, 1983.

#### MASSARI 1993

MASSARI S., GIULIO ROMANO *Pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, cat. exposition (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), Roma, 1993.

#### MISTRALI 2003

MISTRALI E., *Parmigiano incisore : catalogo completo delle incisioni*, Parma, 2003.

#### MOREL 1985

MOREL P., « Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine », *Revue de l'Art*, 69 (1985), p. 13-28.

#### MOREL 1997

MOREL P., *Les Grottesques. Figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, 1997.

#### MOREL 2015

MOREL P., *Renaissance dionysiaque : inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris, 2015.

#### NESSSELRATH 2013

NESSSELRATH A., « L'antico vissuto : la stufetta del cardinal Bibbiena », in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, cat. exposition (Padova, Palazzo del Monte di Pietà), éd. par G. Beltramini, D. Gasparotto et A. Tura, Venezia, 2013, p. 284-291.

#### NEW YORK 2014-2015

Grand Design. *Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, cat. exposition (New York, the Metropolitan Museum of Art), éd. par E. Cleland, M.W. Ainsworth, S. Alsteens et N.M. Orenstein, New York, 2014.

#### NEW YORK, VIENNE 2019

*The Renaissance of Etching*, cat. exposition (New York, The Metropolitan Museum of Art ; Wien, Graphische Sammlung Albertina), éd. par C. Jenkins, N. Orenstein, F. Spira *et al.*, New Haven-London, 2019.

#### OBERHUBER 1963

OBERHUBER K., « Parmigiano als Radierer », *Alte und moderne Kunst*, 8 (1963), 68, p. 33-36.

#### OBERHUBER 1966

OBERHUBER K., « Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman », *Master Drawings*, 4 (1966), 2, p. 170-182 et 221-233.

#### OBERHUBER 1986

OBERHUBER K., « Raphael's Drawings for the Loggia of Psyche in the Farnesina », in *Raffaello a Roma*, actes du colloque (Roma, 1983), éd. par A. Chastel *et al.*, Roma, 1986, p. 189-207.

#### OBERHUBER 1989

OBERHUBER K., *Palazzo Te. L'apparato decorativo*, in MANTOUE 1989, p. 336-379.

#### OBERHUBER 1992

OBERHUBER K., « Penni o Raffaello », in *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, cat. exposition (Roma, Accademia di Francia), éd. par D. Cordellier et B. Py, Roma, 1992, p. 21-26.

#### OBERHUBER 1999

OBERHUBER K., *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano, 1999.

#### PAGANI 1992

PAGANI V., « Adamo Scultori and Diana Mantovana », *Print Quarterly*, 9 (1992), p. 72-87.

#### PARIS 1983-1984

Raphaël dans les collections françaises, cat. exposition (Paris, Grand Palais), éd. par S. Béguin *et al.*, Paris, 1983.

#### PARIS 2012

Giulio Romano, cat. exposition (Paris, Musée du Louvre), éd. par L. Angelucci et R. Serra, Paris, 2012.

#### PARIS 2018-2019

Gravure en clair-obscur : *Cranach, Raphaël, Rubens*, cat. exposition (Paris, Musée du Louvre), éd. par S. Lepape, Paris, 2018.

#### PASSAVANT 1860

PASSAVANT J.D., *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 2 vols, Paris, 1860.

#### PASSAVANT 1860-1864

PASSAVANT J.D., *Le peintre-graveur*, 6 vols, Leipzig, 1860-1864.

#### PETRIOLI TOFANI 1986

PETRIOLI TOFANI A., *Inventario Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni esposti*, I, Firenze, 1986.

#### PETRUCCI 1969

PETRUCCI A., *Bonasone, Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma, p. 591-594.

#### PON 2004

PON L., *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven, 2004.

#### RAFFAEL ALS ZEICHNER 2015

*Raffaels als Zeichner | Raphael as Draughtsman*, actes du colloque (Frankfurt-sur-le-Main, 2013) éd. par J. Jacoby, Petersberg, 2015.

#### RAVELLI 1978

RAVELLI L., *Polidoro da Caravaggio : Disegni*, Bergamo, 1978.

#### REBAUDO 2007

Rebaudo L., *Il braccio mancante. I restauri del Laocönte (1506-1957)*, Trieste, 2007.

#### REBECCHINI, WOUK 2016

REBECCHINI G., WOUK E., « Biographical Notes on Marcantonio Raimondi and the Publisher Baviera », in MANCHESTER 2016-2017, p. 12-15.

#### REDIG DE CAMPOS 1983

REDIG DE CAMPOS D., « La Stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro », *Römisches Jahrbuch*

*für Kunstgeschichte*, 20 (1983), p. 221-240.

#### REGTEREN ALTENA 1966

REGTEREN ALTENA J.Q., *Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm, 1966.

#### RENIER 1777

RENIER J.-S., « Lambert Suavius de Liège, graveur en taille douce, typographe-éditeur, poète et architecte », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII (1877), p. 245-326.

#### RIGGS 1977

RIGGS Th. A., *Hieronymus Cock (1510-1570). Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds*, New York-London, 1977.

#### ROME 1984

Raffaello architetto, cat. exposition (Roma, Palazzo dei Conservatori) éd. par C.L. Frommel, S. Ray et M. Tafuri, Milano, 1984.

#### ROME 1984-1985

Raffaello in Vaticano, cat. exposition (Vaticano, Palazzo Apostolico) éd. par C. Pirovano et G. Muratore, Milano, 1984.

#### ROME 1985

Raphael Invenit. *Stampe di Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, cat. exposition (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), éd. par G. Bernini Pezzini, S. Prosperi Valenti Rodinò et S. Massari, Roma, 1985.

#### ROME 2020

Raffaello 1520-1483, cat. exposition (Roma, Scuderie del Quirinale) éd. par M. Faietti et M. Lafranconi, avec F.P. Di Teodoro et V. Farinella, Milano, 2020.

#### ROME 2020-2022

*I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, cat. exposition (Roma, Villa Caffarelli), éd. par S. Settis et C. Gasparri, Milano, 2020.

#### ROSSONI 2008

ROSSONI E., « "Stampe di Giulio Bonasone pittore e intagliatore" : ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna », *Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca nazionale di Bologna*, 1 (2008), p. 27-101.

#### ROSSONI 2009/2010

ROSSONI E., « "Stampe bolognesi di Marc'Antonio Raimondi intagliatore". Ricostruzione del secondo volume della raccolta di Stampe della Pinacoteca di Bologna », *Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca nazionale di Bologna*, 2 (2009/2010), p. 1-120.

#### ROSSONI 2020a

ROSSONI E., « Raffaello inventore e la produzione incisoria della prima metà del XVI secolo : la diffusione di uno stile », in BOLOGNE 2020, p. 7-27.



- ROSSONI 2020b**  
ROSSONI E., « L'incontro tra Raffaello e Marcantonio Raimondi : la nascita di una nuova stagione dell'arte incisoria », in BOLOGNE 2020, p. 71-91.
- ROSSONI 2020c**  
ROSSONI E., « L'eco di Raffaello nell'attività di Nicolas Beatrixet e Giulio Bonasone », in BOLOGNE 2020, p. 153-155.
- ROTTERDAM 1994**  
*Cornelis Cort : constich pleedtsnijder von Horne in Holland/ Cornelis Cort : accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, cat. exposition (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), éd. par M. Sellink, Rotterdam, 1994.
- RUFFINI 1986**  
RUFFINI F., *Commedia e festa nel Rinascimento : la Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, 1986.
- SAINT LOUIS, NEW YORK 1985**  
*The Engravings of Giorgio Ghisi. Catalogue Raisonné*, cat. exposition (Saint Louis, Saint Louis Art Museum ; New York, The Metropolitan Museum of Art ; Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts), éd. par S. Boorsch, M. et R. E. Lewis, New York 1985.
- SCHÉLE 1965**  
SCHÉLE S., *Cornelis Bos : A Study of the Origins of the Netherlandish Grottesque*, Stockholm, 1965.
- SELLINK 1997**  
SELLINK M., *Philips Galle (1537-1612). Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, 4 vols, Gouda-Rotterdam, 1997.
- SELLINK 2000**  
SELLINK M., *Cornelis Cort [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, 16-18], 3 vols, Ouderkerk aan Den IJssel, 2000.
- SELLINK 2001**  
SELLINK M., *Philips Galle [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, 21-24], 4 vols, Ouderkerk aan Den IJssel, 2001.
- SERVOLINI 1977**  
SERVOLINI L., *Ugo Da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere*, Firenze, 1977.
- SHEARMAN 1964**  
SHEARMAN J., « Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 60 (1964), p. 59-100.
- SHEARMAN 1972**  
SHEARMAN J., *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, 1972.
- SHEARMAN 2000**  
SHEARMAN J., « Raffaello e le "arti minori" », in *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, cat. exposition (Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), éd. par H. Burns, M. Collareta et D. Gasparotto, Vicenza, 2000.
- SHEARMAN 2003**  
SHEARMAN J., *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, 2 vols, New Haven, 2003.
- STANDEN 1985**  
STANDEN E.A., *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 vols, New York, 1985.
- STEPPE, DELMARCEL 1974**  
STEPPE J. K., DELMARCEL G., « Les tapisseries du Cardinal Érad de la Marck, prince-évêque de Liège », *Revue de l'Art*, 25, 1974, p. 35-51.
- TAKAHATAKE 2011**  
TAKAHATAKE N., « Niccolò Vicentino's "Miraculous Draught of Fishes" », *Print Quarterly*, 28 (2011), 3, p. 256-260.
- TAKAHATAKE 2015**  
TAKAHATAKE N., « Raphael and the Chiaroscuro Woodcut », in *Raffaello als Zeichner 2015*, p. 167-186.
- TAURISCUS 1819**  
TAURISCUS E., *Catalogue des estampes gravées d'après Rafael*, Frankfurt am Main, 1819.
- TURCAN 1964**  
TURCAN R., « Priapea », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 72 (1960), p. 167-189.
- TURIN 2015-2016**  
*Raffaello il sole delle arti*, cat. exposition (Torino, Venaria Reale), éd. par G. Barucca et S. Ferino-Pagden, Milano, 2015.
- TURNER 2017**  
TURNER J.G., « Marcantonio's Bacchanals : New Findings », *Print Quarterly*, XXXI (2017), p. 259-269.
- URBIN 2021**  
*Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, cat. exposition (Urbino, Palazzo Ducale) éd. par A. Cerboni Baiardi et N. Forti Grazzini, Milano, 2021.
- URBINI 2020a**  
URBINI S., « Appunti sulla tecnica e sulle derivazioni raffaellesche dei chiaroscuri », in BOLOGNE 2020, p. 33-36.
- URBINI 2020b**  
URBINI S., « I chiaroscuri di derivazione raffaellesca », in BOLOGNE 2020, p. 119-123.
- VAN CAMP 2019**  
VAN CAMP A., « A Collection of Tapestry Cartoons at the Ashmolean Museum in Oxford », *Studia Bruxellae*, 13 (2019), 1, p. 345-386.
- VAN DER COELEN 1995**  
VAN DER COELEN P., « Cornelis Bos : Where Did He Go? Some New Discoveries and Hypotheses about a Sixteenth-Century Engraver and Publisher », *Simiolus*, 23 (1995), 2/3, p. 119-146.
- VAN DER STOCK 1998**  
VAN DER STOCK J., *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City : Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam, 1998.
- VAN DE VELDE 1975**  
VAN DE VELDE C., *Frans Floris (1919/20-1570)*, 2 vols, Bruxelles, 1975.
- VAN GRIEKEN 2013**  
VAN GRIEKEN J., « Publish or Perish : Michiel Coxcie in Print », in LOUVAIN 2013-2014, p. 156-183.
- VAN MANDER 1604**  
VAN MANDER K., *Het schilder-boeck waerin voor erst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen : daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doortuchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds ; eyntlyck d'wlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis oock daerbeneffens wetbeeldinghe der figuren ; alles dienstich en nut den schilders, oock allen staten van menschen*, Haarlem, 1604.
- VANNUGLI 2005**  
VANNUGLI A., « Un'altra "Lettera rubata" : la decorazione della cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero *Noli me tangere* di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni », *Storia dell'arte*, 111 (2005), p. 59-96.
- VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000**  
VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN C., *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, 2000.
- VASARI 1550 et 1568**  
*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. par R. Bettarini et p. Barocchi, 6 vols, Firenze, 1966-1987.
- VELDMAN 1980**  
VELDMAN I.M., « Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck : Cosmo-astrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints », *Simiolus*, 11 (1980), p. 149-176.
- VELDMAN 1993-1994**  
VELDMAN I.M., *Maarten van Heemskerck [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, 1-2], 2 vols, Roosendaal, 1993-1994.
- VELDMAN 2009**  
VELDMAN I.M., *Suavius, Lambert, in Allgemeines Künstlerlexikon Online*. 2009 (consulté en ligne).
- VERHEYEN 1977**  
VERHEYEN E., *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore-London, 1977.
- VIENNE 1963**  
*Parmigianino und sein Kreis : Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz*, cat. exposition (Wien, Graphische Sammlung Albertina) éd. par W. Koschatzky et K. Oberhuber, Wien, 1963.
- VRAND 2020**  
VRAND C., « Raphaël et la gravure », in *Raphaël et la gravure*, cat. exposition (Tours, Musée des Beaux-Arts), éd. par G. Toscano et C. Vrand, Montreuil, 2020, p. 27-45.
- WITCOMBE 2004**  
WITCOMBE C.L.C.E., *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden, 2004.
- WITCOMBE 2008**  
WITCOMBE C.L.C.E., *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, London, 2008.
- WOLK-SIMON 1991**  
WOLK-SIMON L., *Italian Old Master Drawings from the Collection of Jeffrey E. Horvitz*, cat. exposition (Gainesville, Samuel P. Marn Museum of Art ; Lawrence, Spencer Museum of Art ; Minneapolis, Minneapolis Museum of Art ; Cincinnati, Taft Museum ; Montreal, Musée des Beaux-Arts), Gainesville, 1991.
- WOLK-SIMON 2019**  
WOLK-SIMON L., « Raffaello, Giulio Romano e l'affare dell'amore », in MANTOUE 2019-2020b, p. 28-43.
- WOUK 2011**  
WOUK E., *Frans Floris [The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, 61-62], 2 vols, Ouderkerk aan Den IJssel, 2011.
- WOUK 2015-2016**  
WOUK E., « Antoine Perrenot de Granvelle, the Quatre Vents press, and the patronage of prints in Early Modern Europe », *Simiolus*, 38 (2015-2016), 1/2, p. 31-61.
- WOUK 2018**  
WOUK E., *Frans Floris (1519/1520-1570). Imagining a Northern Renaissance*, Leiden-Boston, 2018.
- ZAMPERINI**  
ZAMPERINI A., *Les grotesques*, Paris, 2007.
- ZANI 1820**  
ZANI P., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, II.III, Parma, 1820.
- ZERNER 1969**  
ZERNER H., *The School of Fontainebleau. Etching and Engraving*, London, 1969.
- ZUNTZ 1929**  
ZUNTZ D., *Frans Floris : ein Beitrag zur niederländischen Kunstgeschichte im XVI. Jahrhundert*, Strasbourg, 1929.



