

Université de Montréal

Les jardins dans l'oeuvre de Lodewijk Toeput :
entre tradition flamande et culture vénitienne

par
Anne-Sophie Banner

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade
Maître (M.A.)
en histoire de l'art

Décembre 2014
© Anne-Sophie Banner

Université de Montréal
Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :
Les jardins dans l'œuvre de Lodewijk Toeput :
entre tradition flamande et culture vénitienne

Présenté par :
Anne-Sophie Banner

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luis De Moura Sobral
Président-rapporteur

Denis Ribouillault
Directeur de recherche

Sarah Guérin
Membre du jury

RÉSUMÉ

Durant la Renaissance, les œuvres de l'artiste flamand Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato, contribuent à enrichir l'iconographie et l'histoire des jardins vénitiens. Elles expriment également la tradition artistique flamande et la culture vénitienne, marquée par l'idéologie de la villa et par l'univers musical. L'union des deux cultures révèle une hybridation symptomatique des échanges culturels entre l'Italie et les Flandres pendant la seconde moitié du XVI^e siècle. Ce mémoire situe les représentations de jardins et la figure de l'artiste dans le contexte historique et artistique vénitien du XVI^e siècle. Il vise également à analyser les images de jardins du peintre à travers la notion de « transferts culturels » afin de souligner l'association de l'influence flamande et vénitienne. De plus, il sera question de déterminer les conséquences de cette association dans l'histoire de l'art flamande et vénitienne.

Mots clés : Toeput, Pozzoserrato, jardins, musique, villégiature, amour, Venise, Flandre, « transferts culturels ».

ABSTRACT

During the Renaissance, the paintings by Lodewijk Toeput, known as Lodovico Pozzoserrato, contributed to enrich the iconography and the history of Venetian gardens. The works by Toeput also combine the heritage of the Flemish artistic tradition with the Venetian culture, marked by the ideology of the villa and the musical world. By merging Flemish art with Venetian culture, Toeput creates a hybridization symptomatic of cultural exchanges between Italy and Flanders during the second half of the 16th century. This master's thesis situates the representations of gardens and the personality of the artist within the Venetian historical and artistic context in the 16th century. In addition, this master's thesis also aims to analyze the painter's images of gardens through the concept of "cultural transfer" in order to emphasize the combination of Flemish and Venetian influences. This paper will also determine the consequences of this union in the history of the Flemish and Venetian art.

Key words: Toeput, Pozzoserrato, gardens, music, villa, love, Venice, Flanders, "cultural transfers".

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	v
Remerciements	ix
Introduction	1
1. Présentation du sujet et de la problématique.....	1
2. État de la question.....	1
3. Méthodologie.....	4
4. Approche théorique.....	5
5. Présentation des chapitres.....	5
Chapitre 1 : <i>Venezianità</i>	7
1. Venise au XVI ^e siècle.....	7
1.1 Position géographique et empire commercial.....	7
1.2 Une citée multiculturelle.....	8
1.3 Vers la <i>Terraferma</i>	9
1.4 La villégiature.....	10
1.5 La musique à Venise.....	15
1.6 L'art à Venise.....	18
2. Conclusion.....	19
Chapitre 2 : Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato	20
1. Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato : entre Nord et Sud.....	20
1.1 Les biographies de Lodewijk Toeput.....	20
1.2 Les données historiques.....	21
1.2.1 La période flamande.....	21
1.2.2 La période vénitienne.....	23
2. La production artistique.....	24
2.1 Les vues urbaines.....	26
2.2 Les oeuvres religieuses.....	27
2.3 Les œuvres allégoriques.....	32
3. Les transferts culturels.....	34
3.1 Les fondements méthodologiques.....	34
3.2 Les transferts culturels et l'histoire de l'art.....	35
3.3 Le cas de Lodewijk Toeput.....	36
4. Conclusion.....	37
Chapitre 3 : Les représentations de jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput	39
1. La peinture de jardins en histoire de l'art.....	39
2. Les jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput.....	41
2.1 L'inspiration flamande.....	41

2.2 L'inspiration vénitienne.....	45
2.3 L'hybridation dans les représentations de jardins de Lodewijk Toeput : le cas du <i>Jardin d'amour avec labyrinthe</i> et du <i>Concert dans un jardin</i>	51
Conclusion	53
Bibliographie	57
Illustrations	x

LISTE DES FIGURES

Fig. 1 Lodewijk Toeput, *Le tribut de César*, [n.d.], huile sur toile, 91,5 x 138,5 cm, Museo Civico di Treviso, Trévis.

Fig. 2 Martin de Vos, *Saint Paul à Éphèse*, 1568, huile sur toile, 125 x 198 cm, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

Fi. 3 Martin de Vos, *Le Tribut de César*, [n.d.], huile sur toile, Köninklijk museum voor schone kunsten, Anvers.

Fig. 4 Lodewijk Toeput, *Incendie du Palais des Doges*, 1577, huile sur toile, 61 x 96 cm, Museo Civico di Treviso, Trévis.

Fig 5 Lodewijk Toeput, *Ruines romaines*, [n.d.], dessin à l'encre, Albertina, Vienne.

Fig. 6 Lodewijk Toeput (attr.), *La Tour de Babel*, vers 1587, huile sur toile, 162 x 272 cm, collection Privée.

Fig. 7 Lodewijk Toeput, *La pêche miraculeuse*, vers 1580, huile sur toile, 84 x 156 cm, Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg.

Fig. 8 Lodewijk Toeput, *Paysage avec un aigle dévorant un scorpion qui le pique*, 1599, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gris, 20,1 x 29,6 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 9 Lodewijk Toeput, *Vue de Vérone*, 1574, dessin à l'encre, Kupferstichkabinett, Bâle.

Fig. 10 Lodewijk Toeput, *Détail d'une ville avec un arbre et diverses figures*, 1580, dessin à l'encre, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florence.

Fig. 11 Lodewijk Toeput, *Pont au-dessus d'un fleuve*, [n.d.], Londres, localisation inconnue.

Fig. 12 Domenico Campagnola, *Paysage montagneux avec ville au bord de l'eau*, 1540-1545, plume et encre brune sur papier, 24,1 x 38,9 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 13 Lodewijk Toeput, *Paysage avec des voyageurs*, 1598, plume et encre brune, 20, 1 x 27 cm, Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg.

Fig. 14 Domenico Campagnola, *Paysage avec une forteresse en ruine*, 1550-1555, plume et encre brune sur papier, 39,5 x 66,9 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 15 Raphaël Sadeler I, *Vue d'une montagne*, [n.d.], gravure.

Fig. 16 Paul Bril, *Forêt et Vue d'un port*, [n.d.], gravure.

Fig. 17 Lodewijk Toeput, *La Vierge de l'annonciation*, [n.d.], huile sur toile, Museo Civico Luigi Bailo, Trévise.

Fig. 18 Lodewijk Toeput, *La Vierge des Calegari*, [n.d.], Église San Agostino, Trévise.

Fig. 19 Lodewijk Toeput, *Élie et le Corbeau*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 20 Lodewijk Toeput, *Le Banquet du Mauvais Riche*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 21 Lodewijk Toeput, *Agar et l'Ange*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 22 Lodewijk Toeput, *Le Bon Samaritain*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 23 Lodewijk Toeput, *Moïse sauvé des eaux*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 24 Lodewijk Toeput, *Le Fils Prodigue*, [n.d.], fresque, Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévise.

Fig. 25 Girolamo da Treviso le Jeune, *Agar et l'Ange*, [n.d.], huile sur panneau transposée sur toile, 55,2 x 73 cm, Musée des Beaux-arts, Rouen.

Fig. 26 Jacopo da Ponte, dit Bassano, *Le Retour du Fils Prodigue*, 1576-1577, huile sur toile, 100 x 124 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rome.

Fig. 27 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Le Bon Samaritain*, 1582-1586, huile sur toile, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Fig. 28 Jan Sadeler, *Lazare et le riche Epulone*, 1593, gravure, 283 x 300 mm, Museo Civico, Bassano del Grappa.

Fig. 29 Lodewijk Toeput, *Paysage avec le Noli me tangere*, [n.d.], huile sur toile, 167 x 180 cm, Galleria Colonna, Sala dei Paesaggi, Rome.

Fig. 30 Attribué à Tintoret, *Portrait d'un vieux gentilhomme avec son secrétaire*, [n.d.], Galleria Colonna, Rome.

Fig. 31 Lambert Sustris, dit Lambert d'Amsterdam, *Noli me Tangere*, 1548-1552, huile sur toile, 136 x 196 cm, Palais des Beaux-arts, Lille.

Fig. 32 Les frères Limbourg, *Jardin d'Éden*, vers 1410-1416, Musée Condé, France.

Fig. 33 Jan Van Eyck, *Madonne à la fontaine*, 1439, huile sur toile, 24,8 x 18,1 cm, Musée Koninklijk, Anvers.

Fig. 34 Lodovico Pozzoserrato, *Gémeaux et Cancer ou Paysage avec jardin*, 1587-1590, Villa Chiericati, Longa di Schiavon (Vicence).

Fig. 35 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Paysage*, vers 1562, fresque, Villa Barbaro, Maser.

Fig. 36 Jan Sadeler I, *Printemps et ses signes du zodiaque*, 1580, gravure au burin, 29,5 x 22,1 cm.

Fig. 37 Lodewijk Toeput, *Printemps*, [n.d.], huile sur toile, 96 x 133 cm, collection privée.

Fig. 38 Lodewijk Toeput, *Été*, [n.d.], huile sur toile, 96 x 133 cm, collection privée.

Fig. 39 Lodewijk Toeput, *Automne*, [n.d.], huile sur toile, 96 x 133 cm, collection privée.

Fig. 40 Lodewijk Toeput, *Hiver*, [n.d.], huile sur toile, 96 x 133 cm, collection privée.

Fig. 41 Lodewijk Toeput, *Jardin d'amour avec labyrinthe*, 1579-1584, huile sur toile, 147,4 x 200 cm, The Royal Collection, Londres.

Fig. 42 Johan Vredeman de Vries, *Jardin avec labyrinthe*, 1583, *Hortorum Viridariorumque Elegantes*, Anvers.

Fig. 43 Johan Vredeman de Vries, *Jardin avec labyrinthe*, 1583, *Hortorum Viridariorumque Elegantes*, Anvers.

Fig. 44 Johan Vredeman de Vries, *Jardin avec labyrinthe*, 1583, *Hortorum Viridariorumque Elegantes*, Anvers.

Fig. 45 Pieter Van der Borcht d'après Johan Vredeman de Vries, *Fête dans un jardin*, 1583, *Hortorum Viridariorumque Elegantes*, Anvers.

Fig. 46 Lodewijk Toeput, *Concert dans un jardin*, 1590, huile sur toile, Museo Civico, Trévis.

Fig. 47 Crispijn van de Passe d'après Martin de Vos, *Adolescentia Amori*, 1596, gravure, 2,08 x 2,26 cm.

Fig. 48 Lodewijk Toeput, *Printemps*, [n.d.], Plume et encre, localisation inconnue.

Fig. 49 Raphaël Sadeler I, *Le Sanguin*, 1583, gravure, 190 x 242 mm, Folger Shakespeare Library, New York.

Fig. 50 Lodewijk Toeput, *Banquet en plein air*, [n.d.], huile sur toile, Collection privée, Christie's Amsterdam.

Fig. 51 Lodewijk Toeput, *Villa vénitienne avec jardin*, 1590, plume et encre, Musée National, Varsovie.

Fig. 52 Lodewijk Toeput, *Vue d'une villa*, 1580, huile sur toile, Galleria Giorgio Franchetti, Ca'd'oro, Venise.

Fig. 53 Lodewijk Toeput, *Villa et jardin*, [n.d.], Plume et encre brune.

Fig. 54 Lodewijk Toeput, *Vue d'un jardin et d'une villa*, [n.d.], plume et encre brune, 18,6 x 26 cm, The Metropolitan Museum, New York.

Fig. 55 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Paysage et départ pour la chasse*, vers 1562, fresque, Villa Barbaro, Maser.

Fig. 56 Vittore Carpaccio, *Musiciens*, 1510, plume et encre brune, British Museum, Londres.

Fig. 57 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Le Concert interrompu*, 1511-1512, huile sur toile, Galleria Palatina, Florence.

Fig. 58 Francesco Griffio, *Poliphile et Polia assis devant une fontaine avec des nymphes*, 1499, 32 x 21 cm, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1^{er} livre, chapitre 24.

Fig. 59 Titien, *Vénus et le Joueur d'orgue*, vers 1550, huile sur toile, 148 x 217 cm, Musée du Prado, Madrid.

Fig. 60 Giovanni Busi, dit Cariani, *Le Joueur de Luth*, vers 1515, Huile sur toile, 71 x 65 cm, Musée des Beaux-arts de Strasbourg.

Fig. 61 Simone Peterzano, *Vénus jouant du luth, avec Cupidon*, vers 1565-1570, huile sur toile, 110 x 97,4 cm, Szépmuvészeti Múzeum, Budapest.

Fig. 62 Marietta Comin, dit la tintoretta, *Autoportrait au Madrigal*, vers 1580, huile sur toile, 93,5 x 91,5 cm, Galerie des Offices, Florence.

Fig. 63 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Concert champêtre*, vers 1511, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 64 Tiziano Vecellio, dit Titien, *Les Trois Âge de l'homme*, vers 1512-1514, huile sur toile, National Gallery, Édimbourg.

Fig. 65 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Allégorie de la Musique*, 1556, Bibliothèque Marciana, Venise.

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Denis Ribouillault pour sa patience, la grande générosité de son temps et les précieux conseils tout au long de cette recherche.

Merci à ma mère pour son amour de la culture et sa confiance.

Merci à mes amis Marie Carrier-Corbeil, Marie-Carmen Jean-Baptiste, Neddie Bazile, Isabelle Chapleau, Caroline Nguyen, Émilie Myles, Laurence Normand-Rivest et Héroïse Brindamour pour leur écoute et leur soutien.

INTRODUCTION

1. Présentation du sujet et de la problématique

En 1978, André Chastel écrivait : « Il n'est pas exagéré de caractériser la Renaissance par le capital d'invention, d'arrangements, de plaisirs, de poésie et d'art, qu'elle a investi dans le jardin » (Chastel 1978 : 404). La formule de Chastel exprime clairement toute l'importance de l'art des jardins pendant la Renaissance et son rapport étroit avec plusieurs domaines culturels tels que la science, la philosophie, l'architecture, la sculpture et la peinture (Brunon 2008 : 7). Au XVI^e siècle, les représentations de jardins sont nombreuses. Parmi ces images, les dessins et les peintures de Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato, occupent une place importante. Les œuvres de Toeput associent l'héritage de la tradition artistique flamande avec la culture vénitienne du Cinquecento, marquée par l'idéologie de la villégiature et par l'univers de la musique. En mariant l'art flamand avec la culture vénitienne, Toeput réussit à créer des œuvres uniques s'inscrivant dans une histoire de l'art qui dépasse les limites géographiques et idéologiques d'un lieu précis ; une hybridation symptomatique des riches transferts culturels entre l'Italie et les Flandres dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Les théories développées sur les représentations de jardins italiens en histoire de l'art, les recherches sur la figure et les images de jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput, les études sur le contexte historique et artistique vénitien; enfin, les études sur les transferts culturels qui se sont multipliés dans les vingt dernières années, incitent à nous interroger sur les images de jardins dans la production de Toeput (1), sur les influences de la tradition artistique flamande et de la culture vénitienne dans la perception et la conception du jardin chez Toeput (2) ainsi que sur les conséquences de l'hybridation dans les représentations de jardins de Toeput dans l'histoire de l'art flamande et vénitienne (3).

2. État de la question

Plusieurs auteurs se sont intéressés aux représentations de jardins en histoire de l'art au cours des dernières années. Dans son article « The Uses of Paintings in Garden History » (1992), Linda Cabe Halpern indique que les images de jardins aident à mieux comprendre le concept du

jardin à travers sa création et sa signification. Elles sont non seulement utiles pour les informations qu'elles fournissent sur la topographie du jardin, mais aussi parce qu'elles nous renseignent sur les attentes et les goûts des commanditaires (Halpern 1992: 183-184). Dans son ouvrage intitulé *Jardins en peinture* (2008), Nils Büttner établit que les peintures de jardins expriment autant l'évolution de l'art des jardins que celui de l'art pictural. Elles reflètent le contexte historique, culturel, et artistique d'une époque (Büttner 2008 : 17). Nombreux encore sont les historiens d'art qui se sont passionnés pour les représentations de jardins italiens de la Renaissance. Dans son essai « Dall'"hortus conclusus" al giardino di villa aperto sul paesaggio : riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento » (2002), Margherita Azzi Visentini explique que les gravures et les peintures de jardins vénitiens constituent des sources essentielles dans l'étude historique et iconographique de ces derniers. Plus récemment, dans son article « Toward an Archaeology of the Gaze : The Perception and Fonction of Garden Views in Italian Renaissance Villas » (2011), Denis Ribouillault a proposé d'analyser les images de jardins et plus précisément les fresques des villas italiennes, non plus comme de simples « documents » iconographiques, mais plutôt comme des « monuments », c'est-à-dire des œuvres à part entière qui peuvent rendre compte d'une « manière de voir » les paysages et les jardins d'une époque donnée (Ribouillault 2011: 204). Cependant, à l'exception de l'article de Margherita Azzi Visentini, les recherches publiées sur les représentations de jardins vénitiens de la seconde moitié du XVIe siècle ne mentionnent pas les œuvres de Lodewijk Toeput. Pourtant, celles-ci s'inscrivent dans une double tradition. D'abord, dans l'iconographie qui illustre les formes et les motifs du jardin. Ensuite, dans l'histoire d'une époque qui révèle l'idéologie et les mœurs d'une société.

Les études sur le contexte historique et artistique vénitien durant la Renaissance abondent. Dans son ouvrage *La Renaissance à Venise* (1997), Patricia Fortini Brown dresse un portrait de la cité à travers la géographie, l'économie, l'art mais aussi les échanges culturels que Venise entretenait avec d'autres régions d'Europe, notamment les Flandres. Dans leur livre *La villa comme architecture de domination* (1975), Richard Bentmann et Michael Müller, quant à eux, relatent les événements politiques, économiques et sociaux qui donnèrent naissance à une idéologie singulière incarnée par la villa à Venise. Dans *La villa : de la Rome antique à le Corbusier* (1997) écrit par James Ackerman et dans « Imaginaire du paysage et "villégiatura" dans l'Italie du XVIe siècle » (2011) d'Hervé Brunon, les auteurs analysent les sources antiques -

dont les fameuses *Lettres* de Pline le Jeune sur ses villas de campagne - ainsi que les traités d'horticultures du XVI^e siècle (Giuseppe Falcone, Bartolomeo Taegio, Agostino Gallo). Ces textes présentent la villa et le jardin comme des lieux idéaux (*locus amoenus*), bénéfiques pour le corps comme pour l'esprit, où l'art et la musique s'entremêlent. Les textes de Nathalie Bondil, de Hilliard T. Goldfarb ainsi que de Francesca Del Torre Scheuch sur l'art et la musique dans la Sérénissime pendant la Renaissance, compilés dans le catalogue de l'exposition *Splendore a Venezia : art et musique de la Renaissance au Baroque à Venise* qui a eu lieu au Musée des Beaux-arts de Montréal en 2013, soulignent l'omniprésence de la musique dans la sphère publique et privée de Venise en plus d'exposer les œuvres des artistes vénitiens qui ont illustré cet univers musical. Les recherches publiées sur le contexte historique et artistique vénitien ne citent pas la figure et les œuvres de Lodewijk Toeput. Cependant, elles mettent en valeur des aspects clés de la production de l'artiste : les échanges culturels entre Venise et les Flandres, l'idéal incarné par la villa vénitienne ainsi que l'univers musical de Venise durant la Renaissance.

Les études sur les transferts culturels se sont multipliées ces dernières années. Développés dans les années 1980 par Michel Espagne et Michael Werner, les transferts culturels analysent les idées, les discours et les textes que les cultures allemandes et françaises se sont empruntés réciproquement. Dans les actes du colloque d'histoire de l'art: *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique* (2008), Marc Bayard présente le concept des transferts culturels et tente de l'appliquer à la sphère artistique en portant une attention particulière aux interactions et la question de l'hybridation. Encore une fois, les publications sur les transferts culturels ne font allusion ni à la figure ni aux œuvres de Lodewijk Toeput. Toutefois, la notion, nous le verrons, permet d'éclairer certains caractères de son œuvre.

Malgré l'immense qualité de sa production, les études sur la figure et sur la production artistique de Toeput sont encore très rares. Heureusement, quelques ouvrages et articles nous ont permis de réunir des informations sur sa vie et sur son œuvre. Deux sources primaires offrent de précieux renseignements : le *Schilderboeck* (1604) de Karel Van Mander et *Le Meraviglie dell'arte : ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato* (1648) de Carlo Ridolfi. Bien que la littérature secondaire soit peu fournie, les essais précieux d'Arthur Peltzer (1924), de James Byam Shaw (1931), de Paul Jamot (1931), de Suzanne Sulzberger (1935), de Luigi Menegazzi (1957), de Luciana Larcher Crosato (1962), de David Banzato (1987), de Teréz Gerszi (1999), de Martina Frank (2012) et de Visentini (2012) ainsi que les actes du colloque

consacré à la figure et aux œuvres de l'artiste dirigés par Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (1988) en plus du mémoire de maîtrise de Sara Baiguera (2011-2012), fournissent quelques données biographiques et analysent un certain nombre d'œuvres. La période flamande de Toeput a été peu documentée. Les historiens se sont davantage concentrés sur la période vénitienne de l'artiste. Les spécialistes ne s'accordent pas sur le lieu de naissance exacte et sur le maître de Toeput lorsque celui-ci était en Flandre. Ils ne s'entendent pas non plus sur la date de sa mort. Quant à la production du peintre, il n'existe toujours pas de catalogue raisonné des œuvres de Toeput, éparpillées dans d'innombrables musées et collections, ce qui rend son étude extrêmement difficile. Beaucoup de tableaux qui lui sont attribués le sont sur la base de ressemblances stylistiques et un gros travail, impossible à envisager dans le cadre restreint de ce mémoire, serait nécessaire concernant cette seule question. Notons aussi que les légendes des reproductions données par les auteurs n'indiquent pas systématiquement la date de production et le lieu de conservation des tableaux et dessins. Enfin, dans les publications, les reproductions des tableaux sont le plus souvent en noir et blanc, ce qui rend parfois impossible l'analyse des couleurs utilisées par l'artiste.

3. Méthodologie

Il s'agit principalement d'une démarche historiographique visant à mettre en lumière les approches artistiques sur les œuvres de Lodewijk Toeput en portant une attention particulière aux représentations de jardins. Cette démarche ne peut prétendre à être exhaustive, mais est une nouvelle tentative de rassembler les études sur la figure et la production artistique de Lodewijk Toeput. Elle vise également à analyser les jardins de Toeput à travers les théories sur les représentations de jardins en histoire de l'art. Finalement, elle vise à souligner l'héritage de la tradition artistique flamande et de la culture vénitienne ainsi que les conséquences de l'association entre les deux cultures dans les jardins produits par l'artiste. Cette recherche s'inscrit dans la continuité des biographies du XVII^e siècle ainsi que des essais des historiens modernes. Bien que ces recherches ne soient pas nombreuses, elles jouent nécessairement un rôle important dans le développement du savoir en ce qui concerne la figure et la production de Lodewijk Toeput, sur la perception des jardins dans l'œuvre du peintre et en histoire de l'art ainsi que les études sur les « transferts culturels » en art.

4. Approche théorique

La spécificité de notre approche réside dans l'étude des textes théoriques sur les représentations de jardin en histoire de l'art et dans la capacité à situer les images de jardins de Lodewijk Toeput dans cette littérature particulière.

Notre approche consiste également à étudier les ouvrages portant sur le contexte historique et artistique vénitien ainsi que sur l'idéologie incarnée par la villa vénitienne. L'apport des textes antiques et des traités du XVI^e siècle en ce qui a trait à la villa est non négligeable, car ils permettent de saisir l'idéal exprimé par cette dernière. Nous reprendrons ici l'idée de la « culture de la villa » telle que mentionnée par Bentmann et Müller qui suggère toute l'importance et le foisonnement du phénomène de la villégiature à Venise.

Nous utiliserons aussi les ouvrages qui explorent la question des « transferts culturels » en histoire de l'art. Nous nous concentrerons sur la notion de « *cultural translation* » développée par Peter Burke qui propose d'examiner les adoptions et les adaptations d'éléments culturels.

Notre analyse se construira essentiellement sur l'observation ainsi que sur la description des œuvres de Toeput et plus particulièrement sur les jardins peints par l'artiste. Notre analyse consiste également à comparer les œuvres de Toeput avec celles de contemporains flamands et vénitiens afin de révéler les éléments artistiques des deux cultures chez Pozzoserrato.

5. Présentation des chapitres

Le premier chapitre consiste à présenter le contexte vénitien durant la Renaissance en soulignant les phénomènes qui ont façonné la cité.

Le deuxième chapitre s'entend comme une synthèse des connaissances rassemblées aujourd'hui sur la biographie et la production artistique de Lodewijk Toeput. Dans ce chapitre, nous nous pencherons aussi sur la notion de « transferts culturels » afin de rendre compte de la double influence flamande et vénitienne dans les œuvres de Toeput.

Enfin, le troisième chapitre se concentre sur les représentations de jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput. Dans un premier temps, les articles de Linda Cabe Halpern, de Nils Büttner, de Magherita Azzi Visentini et de Denis Ribouillault nous permettront de saisir le rôle et les fonctions des images de jardin en histoire de l'art. Sur ces bases, nous

pouvons reconsidérer l'image du jardin chez Pozzoserrato. Longtemps considérés comme reflets plus ou moins exacts des jardins de villas vénitiennes, comme l'atteste par exemple le catalogue de la *Mostra del giardino italiano* de 1931, dans lequel une salle entière était dédiée aux tableaux de Toeput, les jardins peints de l'artiste nécessitent d'être compris comme des constructions plus complexes, nourries de références variées et sujettes à des interprétations équivoques. Dans un second temps, les représentations de jardins produits par le peintre seront analysées. L'objectif étant de souligner l'association de l'influence flamande et de l'inspiration vénitienne dans les images de jardins de Lodewijk Toeput. Il sera également question de déterminer les conséquences de cette union dans les jardins de Toeput ainsi que dans l'histoire de l'art flamande et vénitienne.

CHAPITRE 1 : *Venezianità*

Pendant la Renaissance, Venise est considérée comme l'un des centres artistiques les plus prisés de toute l'Europe. Ce chapitre propose de présenter le contexte historique et artistique vénitien durant le XVI^e siècle. Il sera question de décrire les domaines et les événements marquants qui ont contribué à la splendeur de la lagune comme sa position géographique particulière, son empire commercial, son caractère multiculturel, le phénomène de la villégiature, l'art et la musique.

1. Venise au XVI^e siècle

1.1 Position géographique et empire commercial

Venise est une cité où la réalité et la fiction s'entremêlent : la ville renferme des secrets qui ne sont dévoilés qu'à ceux qui savent regarder. Dans son étude *La Renaissance à Venise* (1997), Patricia Fortini Brown écrit que Venise est un archipel éparpillé dans les eaux de la lagune. Brown souligne également que la ville est complètement détachée du continent et que seule la voie maritime permet d'y accéder. Entourée et traversée par les flots, la cité semble avoir jailli de la mer. Selon l'auteur, pour les Vénitiens, si la ville est née de la mer, c'est qu'elle peut la dominer. Patricia Fortini Brown explique que, depuis toujours, Venise exploite le sel et le poisson de la lagune, denrées qui forment la base de son vaste empire commercial. De plus, les multiples routes maritimes, les cols alpins qui donnent accès aux villes du nord de l'Europe ainsi que les rivières de la grande plaine alluviale du nord de l'Italie qui parcourent tout le pays confèrent à la cité un avantage considérable en lui permettant un développement majeur de son commerce et une ouverture sur les marchés de l'Europe continentale. Il est important de préciser que ces nombreuses voies maritimes sont autant de chemins qui mènent à la cité vénitienne. Dès le IX^e siècle, Venise établit des relations marchandes avec Byzance. À la fin du XII^e siècle, la République vénitienne renforce sa présence en installant des colonies permanentes sur plusieurs îles de la mer Égée ce qui lui donne la possibilité d'étendre son marché. Au début du XV^e siècle, les navires vénitiens fréquentent les ports d'importantes villes commerçantes du monde islamique telles qu'Alexandrie, Le Caire ou Constantinople. Ils se rendent aussi dans les baies de l'Adriatique, de la mer Égée et de la Méditerranée ainsi que dans les Flandres, en Angleterre et en

mer noire. À cause de son activité commerciale intense, Venise est rapidement perçue comme un gigantesque entrepôt mondial : des objets précieux sont rapportés de Constantinople; du sucre et du vin de la mer Égée; de la porcelaine, des perles et des épices de l'Extrême-Orient. L'Allemagne procure des minéraux, les Flandres et l'Angleterre fournissent la laine. Une fois acquis, les biens sont acheminés vers la cité et une grande partie d'entre eux sont réexpédiés ailleurs avec quelques produits locaux comme le verre, les soies peintes ainsi que des ouvrages imprimés. Ainsi, la situation géographique de Venise, l'omniprésence de l'eau et les nombreuses voies maritimes font de la ville un centre d'intérêt incontournable de l'Italie et de l'Europe (Brown 1997 : 15-33).

1.2 Une citée multiculturelle

La place centrale qu'occupe la cité dans le pays ainsi que dans le monde favorise, certes, les relations commerciales avec l'Italie et les autres nations européennes, mais crée également un environnement propice aux interactions culturelles qu'elles soient nationales ou internationales. En effet, Patricia Fortini Brown note que les grandes familles vénitiennes sont d'origines diverses. La ville voit défiler des visiteurs venus de toutes les régions italiennes et de l'aire Adriatique, Allemands, Slaves, Turcs, Africains, Espagnols, etc. À la fin du Quattrocento, Venise est l'une des villes les plus cosmopolites du continent européen. La population vénitienne est organisée selon une hiérarchie divisée en trois groupes distincts : au sommet siègent les *nobili* (nobles) ou les patriciens. Ces derniers représentent la classe dirigeante dont est issu le doge; figure symbolique considérée comme le *primus inter pares* : le premier parmi les pairs. Viennent ensuite les *cittadini* (citadins). Formés de riches marchands, ils font partie de l'administration et apportent une certaine stabilité à la cité. Puis les *popolani* constituent la classe inférieure. Ce sont des artisans, des marins, des ouvriers ou des petits commerçants. Bien que les habitants de Venise soient d'origines et de conditions différentes, tous sont égaux dans la volonté de maintenir la prospérité de la ville. La sérénité qui règne dans la ville lui confère le nom de *Serenissima*. Cette mentalité propre à la cité vénitienne trouve un écho dans ses confréries religieuses appelées *scuole* (écoles). En plus de leurs activités de dévotions, les *scuole* remplissent des fonctions sociales et s'engagent dans des œuvres de charité, dont le financement de dot, l'assistance aux plus démunis, ainsi que des soins médicaux. Les *scuole* sont un lieu de cohésion dans lequel les

Vénitiens de toutes conditions peuvent se retrouver, et ce dans un contexte de solidarité (Brown 1997 : 33- 37)¹.

1.3 Vers la *Terraferma*

Cependant, plusieurs évènements viennent troubler l'ordre économique et culturel de Venise. Dans leur ouvrage intitulé, *La villa comme architecture de domination* (1975) Richard Bentmann et Michael Müller dressent avec brio le portrait politique, social et économique de la cité lagunaire durant le XVe et XVIe siècle. Bentmann et Müller mentionnent que la conquête de Constantinople par les Turcs en 1453 provoque une forte concurrence entre ces derniers et les Vénitiens dans le bassin oriental de la Méditerranée. Ce faisant, les Vénitiens abandonnent leurs monopoles commerciaux dans la mer Égée, dans l'Adriatique ainsi que dans les côtes du Levant. La découverte, par Vasco de Gamma, de nouvelles routes maritimes allant directement vers les Indes et l'Extrême-Orient rendent inutiles les anciennes pistes des caravanes qui traversent l'Arabie, l'Afrique du Nord et l'Empire turc ainsi que l'approvisionnement des pays européens par l'entremise des navires vénitiens. Puis, en 1508, l'hégémonie croissante vénitienne en Europe ainsi qu'en Italie du Nord entraîne la création de la ligue de Cambrai. Cette dernière consiste en une alliance militaire entre le pape Jules II, l'empereur du Saint-Empire romain germanique Maximilien I^{er}, la France et l'Espagne dont le but est de contrecarrer l'impérialisme vénitien. Une année après sa formation, la ligue réussit à mettre fin à l'expansionnisme de la *Serenissima* en reprenant Agnadel provoquant une importante perte de marchés commerciaux ainsi qu'une baisse cruciale des activités économiques de la cité lagunaire. Le commerce maritime de Venise s'essouffle peu à peu entraînant des crises économiques répétées durant la seconde moitié du XVe et au début du XVIe siècle pour atteindre un état de crise chronique entre 1530 et 1540. Pour arrêter la crise et relancer son économie, l'État n'a d'autre choix que d'orienter les capitaux vers la propriété foncière et l'agriculture, la mise en valeur des *Beni inculti* (terrains non cultivés) de la *Terraferma* (Terre Ferme) et le phénomène de la *villeggiatura* (villégiature)². L'intérêt porté à la *Terraferma* se concrétise en 1545 lors de la création du *Magistrato dei Beni Inculti*; une

¹ Sur le contexte historique, politique et social vénitien pendant la Renaissance, voir également BRAUNSTEIN, Philippe et Robert, DELORT (1971). *Venise, portrait historique d'une cité*, Paris : Édition du Seuil; BURKE, Peter (1991). *La Renaissance en Italie : Art, Culture, Société*, Paris : Édition Hazan; CHASTEL, André (1999). *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris : Édition Gallimard. [1965].

² Sur les dimensions économiques et sociales de la villa vénitienne, voir aussi MAZZOTTI, Giuseppe (1996). *Ville Venete*, Roma : Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte.

commission spéciale devant examiner la situation agricole et mettre en place un plan d'amélioration des terres. Grâce à cette commission, l'économie agraire et industrielle fut complètement réorganisée (Bentmann et Müller 1975 : 10-12, 15-19).

1.4 La villégiature

L'attrait des Vénitiens pour la *Terraferma* ne résulte pas seulement de la restructuration économique. Le livre de Bentmann et de Müller cité plus haut ainsi que l'étude *La villa : de la Rome antique à Le Corbusier* de James Ackerman (1997) montrent que depuis l'Antiquité, la campagne fascine : las de vivre dans le tumulte des grandes villes et de se sentir emprisonné, l'homme s'évade à la campagne. Le besoin de se libérer de la vie urbaine contribue à la formation du rêve de la campagne et à sa sublimation : la campagne devient un lieu de retraite, de tranquillité, de réflexion, de contemplation, de plaisir et est synonyme de vie vertueuse³. Pendant l'Antiquité et la Renaissance, le rêve véhiculé par la campagne s'exprime dans l'idéologie de la vie à la campagne, dans la forme architecturale de la villa ainsi que dans l'association de cette dernière avec la nature qui l'entoure (Bentmann et Müller 1975 : 9-12 ; Ackerman 1997 : 12-13)⁴.

Selon Ackerman, dans la Rome antique, l'idéologie qu'inspire la vie à la campagne se confond étroitement avec le concept d'*otium*. La notion est essentiellement développée dans la philosophie épicurienne et stoïcienne (Ackerman 1997 : 46-47).

Pour les épicuriens, l'*otium* consiste à rejeter les contrariétés de la vie urbaine telles que la foule, l'exercice de la politique ou toutes responsabilités incombant au citoyen dans la Cité. La recherche du plaisir est placée au centre du bonheur et cette dernière n'est autre que la quête individuelle de sensation produite dans le repos et la sérénité. En somme, le véritable plaisir est celui dans lequel l'individu ressent le plus grand repos, l'équilibre intérieur et l'harmonie; un état qui peut notamment être atteint dans l'espace clos du jardin (Guyau 2002 : 8-101). James Ackerman déclare que la pensée épicurienne se manifeste, entre autres, dans les écrits de plusieurs poètes et sénateurs. À propos d'Horace, Ackerman explique que celui-ci :

³ Sur l'opposition entre la ville et la campagne, voir aussi BORCHARDT, Rudolf (1908). *Villa*, Leipzig : E. Haberland.

⁴ James Ackerman note que pendant l'Antiquité, la résidence du maître était nommée *villa urbana* pour la distinguer du bâtiment agricole appelé *villa rustica*. Pendant la Renaissance, Palladio va appeler *casa di villa* l'ensemble du domaine ou la résidence principale (Ackerman 1997 : 241). Dans le présent mémoire, la villa désigne la résidence principale.

s'était plaint de sa propre vie dans la capitale où il était bousculé par la foule, où il endurait le mauvais temps et où, en raison de ses relations avec des personnes haut placées, dont l'empereur lui-même, il était assailli de requêtes, appelé à servir de témoin et était l'objet de commérages. Il rêvait de sa villa Sabine, près de Tivoli, où il pouvait se détendre en lisant les Anciens, dormir ou simplement se reposer, libéré des obligations mondaines; il pouvait aussi savourer une nourriture et un vin simples et abondants, tout en débattant avec ses invités de sujets d'importance, telles la nature du bien et sa forme suprême (Ackerman 1997 : 43).

Un autre témoignage important est celui de l'écrivain et sénateur Pline le Jeune. Dans l'une de ces nombreuses lettres, il explique les bienfaits de son domaine de Tuscis en Toscane :

Il y règne le calme le plus profond, le plus complet – celui où on oublie tous les soucis. Nul besoin de prendre la toge, personne d'importun dans le voisinage, rien que la paix et le repos; et ce calme contribue à la salubrité du pays autant que la pureté du ciel et la limpidité de l'air. C'est là que je me porte le mieux intellectuellement et physiquement; car j'exerce mon esprit par l'étude et mon corps par la chasse (Pline le Jeune cité par Ackerman 1997 : 16).

À la lecture de ces textes, nous constatons d'abord que les auteurs considèrent la vie à la campagne comme un remède face aux nuisances de la ville et qu'elle est marquée par la simplicité, le naturel, les discussions entre amis ainsi que par diverses activités intellectuelles et physiques. Ensuite, nous comprenons que le jardin est perçu comme le décor par excellence de ce mode de vie particulier (Ackerman 1997 : 15).

Les stoïciens, quant à eux, prônent une vie simple marquée par la vertu, c'est-à-dire par l'accomplissement individuel de certains actes moraux, grâce à l'effort de la volonté. Contrairement au courant épicurien qui veut que le plaisir soit la source du bonheur, le stoïcisme considère qu'un mode de vie vertueux permet d'accéder au bonheur. En effet, l'homme vertueux a tout ce dont il a besoin pour s'accomplir et pour satisfaire ses besoins (Veyne 2007 : 67-81). La vision stoïcienne est majoritairement représentée dans les traités agronomiques de Caton et de Varron. Dans son traité *De agricultura* (XIV.4), Caton décrit la villa comme une habitation rudimentaire dont le confort est réduit au strict minimum. Toutefois, le travail du cultivateur est valorisé : « [...] c'est des paysans que naissent les hommes les plus forts [...]. Leur profession est la plus estimée et c'est à eux que reviennent les gains les plus justes, les plus assurés et les moins sujets à l'envie [...] » (Caton cité par Ackerman 1997 : 48). Ensuite, dans l'introduction de son deuxième livre intitulé *Rerum rusticarum* (I. XIII. 1 sqq), Varron déclare : « Nos grands aïeux

avaient bien raison de mettre l'homme des champs au-dessus de l'homme des villes » (Varron cité par Ackerman 1997 : 48).

Les traités sur l'agriculture traduisent ainsi un idéal de la vie à la campagne non pas à travers le calme et les méditations, mais plutôt par le travail vertueux ainsi que par la forte volonté du cultivateur à labourer et à semer la terre des champs.

Bentmann et Müller soulignent que durant la Renaissance, la villégiature se concrétise dans trois régions italiennes : Rome, Toscane et Venise. D'après les auteurs, c'est dans cette dernière région que le phénomène est le plus prédominant. En effet, la villa occupe une place culturelle majeure dans la société vénitienne en raison des circonstances économiques et politiques citées plus haut ainsi que par sa valorisation comme élément architectural et artistique. Les auteurs estiment que le développement de la villa vénitienne révèle une véritable « culture de la villa » (Bentman et Müller 1975 : 10). D'autres auteurs, comme Michelangelo Muraro, parleront même d'une « civilisation de la villa » (*civiltà delle ville*) (Muraro 1986).

Dans son texte, « Imaginaire du paysage et "villégiatura" dans l'Italie du XVI^e siècle » (2011), Hervé Brunon brosse un portrait de la vie à la villa au XVI^e siècle à travers l'étude de quatre textes fondamentaux : une lettre d'Alberto Lollio (*Lettera, nella quale [...] egli celebra la villa, et lauda molto l'agricoltura*, 1544), le traité de Giuseppe Falcone (*La Nuova, vaga et dilettevole villa*, 1559), les dialogues de Bartolomeo Taegio (*La Villa. Dialogo*, 1559) et les célèbres *Vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa* d'Agostino Gallo (1575).

Brunon remarque que, comme les lettres de Pline le Jeune et les poèmes d'Horace, les textes de Lollio, de Falcone, de Taegio et de Gallo expriment toujours cette opposition entre la ville et la campagne. Les textes sont considérés comme une vraie revendication de la vie rurale et soulignent ses avantages en plus de démontrer la noblesse de l'agriculture. Par exemple, Taegio écrit : « lorsque je passe de la cité à la villa, il me semble quitter la servitude pour la liberté, la guerre pour la paix, une mer périlleuse et irritée pour un port sûr et tranquille » (Taegio cité par Brunon 2011 : 61). Gallo mentionne que : « la vie à la campagne permet de s'affranchir d'obligations sociales telles que saluer ceux que l'on n'estime pas » (Gallo cité par Brunon 2011 : 61). Et pour Falcone :

l'on peut manger à n'importe quelle heure, autant qu'il te sied, et en n'importe quel lieu, y compris dans l'*orto*, dans le *giardino*, à la fontaine, près du puits, au milieu de la vigne, sous un pommier, un poirier, un hêtre ou un cyprès, tantôt au milieu d'une belle prairie, à côté du vivier, ou le long du fleuve (Falcone cité par Brunon 2011 : 61).

Les auteurs relatent également que la villa impose certaines responsabilités de la part du *padrone* (maître) en ce qui a trait à la direction de l'exploitation agricole. Toutefois, ces responsabilités sont le plus souvent décrites comme une source de plaisir. Gallo affirme que : « [...] l'agriculture est noble et excellente [...] et il se demande [...] avec stupeur d'où vient qu'elle ne soit estimée et pratiquée que par si peu de nobles personnes » (Gallo cité par Brunon 2011 : 62).

La notion de plaisir est longuement discutée dans les textes du XVI^e siècle. Dans sa description de la vie à la villa, Taegio énumère quelques-uns des divertissements qu'il est possible d'y pratiquer : « [...] à la villa je jouis principalement de l'honorable loisir des lettres, qui correspond à mon goût; puis je me consacre tour à tour à l'agriculture, à la chasse, tantôt à l'oïsellerie, tantôt à la pêche, et parfois à d'autres plaisirs honnêtes [...] » (Taegio cité par Brunon 2011 : 62). Gallo fait de même lorsqu'il présente le programme de la journée typique du maître des lieux :

Levé avec le jour, il part à la chasse aux perdrix avec ses amis [...]. Puis les compagnons mangent ensemble, en commentant leur matinée. Après une sieste, ils se retrouvent, et s'occupent en lisant, en jouant aux cartes, aux jeux de table, aux échecs, en se mettant à chanter ou à faire de la musique. Après le dîner, on se rend visite entre amis pour voir les charmes de leurs *giardini*, des *horti*, des viviers, ou des fontaines accompagnées de quelque beau refuge. Aimablement reçus, nous y discutons au frais ; les épouses elles aussi se promènent et bavardent dans les jardins (Gallo cité par Brunon 2011 : 63).

L'étude d'Anton Francesco Doni sur la typologie de la villa publiée en 1566 traduit bien l'atmosphère festive et musicale qui y règne. Chez Doni, la villa est un lieu de distraction dans laquelle : « se réunissent les jeunes du pays, et jouent du clavecin, de la viole, du luth, de la flûte, d'autres chantent [...] » (Doni cité par Brunon 2011 : 63).

À côté de la musique et de la conversation, de tous les plaisirs procurés par la vie à la villa, l'observation du paysage est probablement le plus apprécié. Déjà pendant l'Antiquité, Pline le Jeune écrivait : « Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous en verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une grande beauté [...] » (Pline le Jeune cité par Brunon 2011 : 64). Au XVI^e siècle, Lollio évoque :

le plaisir que prend l'homme dans le verdoisement de la terre, la grâce et la suavité des fleurs, le bourgeonnement des plantes, la naissance des fruits [...]; c'est un divertissement immense et presque inestimable que de voir votre villa chaque jour plus belle, plus ornée, et plus fructueuse [...]; on y trouve des bois feuillus, des sources vives, des ruisseaux

clairs, de charmantes collines, des vallées ombreuses, d'agréables prairies, et autres lieux semblables qui recréent les esprits et divertissent nos yeux admirablement (Lolloio cité par Brunon 2011 : 64).

Les éléments naturels qui constituent le paysage (eau, arbres, fleurs et chant d'oiseaux) et dont parlent les auteurs renvoient tous à un type idéal de paysage hérité de la pensée et de la littérature antique, le *locus amoenus*. Cette image idéale du paysage est une allusion aux origines de l'homme ; une histoire qui commence dans un paysage paradisiaque : le jardin d'Éden. L'image du paysage ou du jardin comme paradis est reprise plusieurs fois chez les auteurs de la Renaissance⁵. Pour Alberti, le paysage de la villa est : « [...] un véritable paradis » (Alberti cité par Brunon 2011 : 66). Falcone emploie les mêmes termes au sujet de son jardin : « Entrant dans notre *giardino* de la Villa d'Albano, ou j'ai greffé et planté de mes propres mains, il me semble entrer dans le paradis terrestre, emporté par cette vue si plaisante et agréable » (Falcone cité par Brunon 2011 : 66). La notion du paysage idéal suggère aussi la valorisation de la nature par l'aménagement artistique de cette dernière. Dans sa description de l'aménagement extérieur de la Villa Poncarale, Gallo observe que :

[...] tous les champs sont fort bien plantés d'arbres sur leur pourtour, mais encore les allées [...]. Que dirai-je ensuite de tant d'eaux limpides? [...] Elles coulent dans des canaux de si belle manière, qu'elles semblent justement faites avec tant d'art pour ébahir ceux qui les admirent avec envie (Gallo cité par Brunon 2011 : 68).

Brunon note ici que Cicéron louait ce façonnage du paysage qu'il désignait comme une *altera natura* (seconde nature) : « [...] au moyen de nos mains nous essayons de créer en quelque sorte une seconde nature au sein du monde naturel » (Cicéron cité par Brunon 2011 : 69). Ainsi, nous comprenons que le paysage naturel est travaillé et organisé par l'homme au moyen de techniques agricoles et hydrauliques afin de créer une seconde nature qui se veut plus belle et plus harmonieuse. Si le paysage est perçu comme une seconde nature, le jardin apparaît, lui, comme une *terza natura* (troisième nature). Taegio explique à propos du jardin : « Il y a ici un nombre infini de greffes astucieuses, qui montrent au monde avec si grande merveille quelle est l'ingéniosité d'un jardinier avisé, qui en incorporant l'art à la nature a fait ressortir des deux

⁵ Sur le jardin, la notion d'*Hortus conclusus* et les plaisirs associés au jardin, voir notamment MAC DOUGAL, Elisabeth Blair (1992). « *Ars Hortulorum* : Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy », David Coffin (dir.), *The Italian Garden*, Washington : Dumbarton Oaks, p. 39-59; DUPORT, Danièle (2002). *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève : Droz; VENTURI, Gianni et Francesco, CECCARELLI (2008). *Delizie in villa : il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, L.S. Olschki.

réunis une troisième nature » (Taegio cité par Brunon 2011 : 69). Dans son livre intitulé *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy* (1990), Claudia Lazzaro fait référence à une lettre de Jacopo Bonfadio qui est le premier écrivain à désigner le jardin comme une troisième nature. Bonfadio déclare que dans le jardin : « [...] nature incorporated with art is made the creator and connatural of art, and from both is made a third nature [...] » (Bonfadio cité par Lazzaro 1990 : 9). La nature et l'art s'unissent pour former une troisième nature (le jardin) dans lequel la nature devient la créatrice de l'art et partage la même essence que l'art. Lazzaro indique que la relation entre la nature et l'art montre en fait la relation entre la nature et l'homme. Le rapport particulier entre l'homme et son environnement occupe une place centrale dans la pensée et le discours humaniste (Lazzaro 1990 : 9). Pour Pétrarque, le lien entre l'homme et la nature se manifeste avant tout dans l'expérience individuelle vécue dans le jardin et le sentiment esthétique qui émane du lieu (Ellis-Rees 1995 : 9-10)⁶.

1.5 La musique à Venise

Malgré les problèmes économiques et politiques liés aux pertes de territoires et de la lutte contre la Ligue de Cambrai qui survient durant le XVI^e siècle, la culture vénitienne atteint son apogée. La musique est omniprésente et contribue au développement culturel de la cité. Dans le cadre de l'exposition *Splendore A Venezia : art et musique de la Renaissance au Baroque à Venise* qui a eu lieu au Musée des Beaux-arts de Montréal en 2013, la directrice et conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de Montréal, Nathalie Bondil explique que la musique à Venise se déploie librement. Les grandes institutions comme la chapelle ducale de Saint Marc et les processions permettent l'apparition d'une école polychorale⁷. Les institutions religieuses de charités nommées *ospedali* renferment des musiciens et des chanteuses qui fascinent les spectateurs et les opéras importés de Florence favorisent la naissance d'une entreprise

⁶ Sur Pétrarque et le jardin, voir MOSSER, Monique et George, TEYSSOT (1990). *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Milano : Electa; LUCIANI, Domenico et Monique, MOSSER (2009). *Petrarca e i suoi luoghi*, Treviso : Fondazione Benetton studi ricerche : Canova.

⁷ Sur la musique et les cérémonies à Venise, voir FENLON, Ian (2013). « Musique, cérémonies et identité dans la Venise du XVI^e siècle », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 43-50.

commerciale⁸. Rapidement, la musique se déploie au-delà des institutions pour arriver dans la sphère privée. Que ce soient lors de processions ou de concerts privés, la musique est pratiquée partout et entendue de tous (Bondil dans Goldfarb 2013 : 16)⁹.

Selon Hilliard Goldfarb (2013), la peinture vénitienne montre bien l'implication de la musique dans la vie publique de Venise : les cérémonies religieuses telles que les fêtes dédiées à Marie, Vendredi saint, la fête de saint Marc et l'Ascension où se déroule le mariage de Venise avec la mer, le carnaval, le théâtre, les spectacles de rue et la *commedia dell'arte* sont autant de sujets montrés dans les tableaux qui reflètent l'attrait de la musique ainsi que son importance dans les activités de la *Serenissima*¹⁰. Parmi les artistes qui représentent le rôle de la musique dans la société vénitienne, nous retrouvons, entre autres, Gentile Bellini qui en 1496 peint une *Procession, place Saint-Marc*. L'œuvre figure une procession au premier plan et un groupe de musiciens dans le côté droit de la scène. L'auteur ajoute que la peinture et la musique participent à parts égales à la propagande et au prestige de la ville. En effet, les concerts publics, par exemple, sont essentiels à la vie ainsi qu'au bon fonctionnement des institutions vénitiennes telles que les *scuole* et l'organisation politique qui s'exprime à travers les processions annuelles. Ces dernières sont immortalisées dans les tableaux qui servent les ambitions d'un gouvernement protecteur des arts (Goldfarb 2013 : 20-28). Goldfarb s'intéresse aussi à la présence de la musique dans la sphère privée vénitienne, comme avant lui Patricia Fortini Brown. À ce propos, elle remarque que :

Music was probably the major entertainment in the Venetian home. From concerts held in the aristocratic *portego* to more intimate family musicals, the houses of noble and *popolani* alike were filled with the harmonious sounds of the human voice and

⁸ Sur les *ospedali*, voir GIRON-PANEL, Caroline (2013). « La musique dans les *ospedali* », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 73-81; GLIXON, Jonathan E. (2013). « Douce et admirable : la musique dans les confréries vénitiennes », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 81-87.

⁹ Sur les concerts à Venise, voir GUARINO, Sergio (2013). « Venise et Rome au temps de Carlo Saraceni », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 133-139.

¹⁰ Sur les représentations de la musique dans la peinture vénitienne, voir notamment FENLON, Ian (1992). « Music in Italian Renaissance painting », Tess Knighton et David Fallows, *Companion to medieval and Renaissance music*, New York : Schirmer Books : Maxwell Macmillan International; ANDERSON, Jaynie (2006). « Vedere la musica : Painting and Music in Renaissance Venice », Deborah Howard et Laura Moretti (éd.), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milan, p. 21-40.

instrumental music. [...] less than a third of wealthy *cittadino* merchant families owned books, but all had at least two musical instruments. The same was true for the artisan classes, while patrician families had as many or more (Brown 2004: 123).

La musique et le chant sont des activités couramment pratiquées dans les familles vénitienes. Celles qui ont les moyens engagent des musiciens professionnels pour des événements spéciaux ou pour les accompagner lors de leurs séjours à la villa. Qui plus est, les instruments de musique incrustés d'ivoire et les clavecins décorés par des artistes tels que Tintoret et Sebastiano Ricci occupent une place de choix dans la collection d'objets d'art de la maison (Goldfard 2013 : 28).

Dans un autre essai publié dans le cadre de l'exposition montréalaise, Francesca Del Torre Scheuch se concentre sur les images de la musique dans la sphère privée vénitienne. Scheuch souligne que la peinture vénitienne du XVI^e siècle abonde en image de musiciens, de chanteurs, de compositeurs et de concerts. Les personnages sont représentés à mi-corps, dans un espace intérieur accordant leurs instruments ou en train de chanter. Les œuvres de Giovanni Girolamo Savoldo et de Bernado Strozzi en sont des exemples (Scheuch dans Goldfard 2013: 104-108).

En ce qui a trait à la relation entre l'art pictural et la musique, Goldfarb et Scheuch s'accordent lorsqu'ils indiquent que la majorité des peintres de la ville sont aussi des musiciens amateurs ou comptent un musicien dans leur famille proche (Goldfarb 2013 : 20; Scheuch dans Goldfard 2013: 108). Scheuch va plus loin en se référant au discours de Léonard de Vinci qui soutenait que « la peinture était supérieure non seulement à la sculpture et à l'architecture, mais aussi à la musique. À travers la représentation de musiciens, de concerts, d'instruments et de partitions, la peinture avait le pouvoir de fixer les sons en les transformant en images pour l'éternité et, surtout, de susciter chez le spectateur des sensations musicales.» (Scheuch dans Goldfard 2013: 104).

Mais l'association entre la peinture et la musique ne se limite pas seulement à la simple activité de représentation. Comme l'affirme Jean-Yves Bosseur (1991), pendant l'antiquité, les études mathématiques s'associent avec les études musicales : les nombres, les rapports ainsi que les proportions mathématiques, s'inspirent des intervalles et des proportions musicales pour recréer l'harmonie musicale; harmonie qui déterminera la base d'une géométrie parfaite caractérisée par des dimensions, des hauteurs et un agencement idéal recherché par les artistes peintres de la Renaissance (Bosseur 1991 : 23-24).

1.6 L'art à Venise

Dans la *Serenissima*, le domaine artistique est plutôt considéré comme une activité commerciale. L'art est contrôlé et protégé par l'État. Les différents métiers se divisent en plusieurs groupes ou guildes : les architectes et les tailleurs de pierres adhèrent à l'*Arte dei Tagliapietra* (la guilde des tailleurs de pierres), les sculpteurs sur bois se regroupent dans l'*Arte dei Intagliadori* (la guilde des sculpteurs) et les peintres dans l'*Arte dei Dipenditori* (la guilde des peintres). Cette dernière, la plus ancienne des guildes, inclut l'ensemble de la profession, soit les peintres de personnages, les peintres d'enseignes, les enlumineurs, les doreurs, les brodeurs ou encore les décorateurs de textile. Le regroupement opéré dans la guilde de l'*Arte dei Dipenditori* permet l'abolition de toute hiérarchie entre les métiers d'art qui s'y développent ainsi que l'autorisation de travailler dans d'autres disciplines reconnues par ladite guilde. Ainsi un peintre pouvait s'adonner à des activités dites aujourd'hui artisanales telles que la réalisation de mosaïques, la confection de bannières et de décors de fêtes. Quant aux activités des guildes, ces dernières se consacrent essentiellement à la pratique du commerce et leur impact sur la vie des artistes est avant tout économique. Elles limitent le nombre d'apprentis; fixent les normes pour la formation, l'apprentissage et la promotion du statut de compagnon; établissent les normes de qualité pour les objets fabriqués par ses membres; désignent le jury pour l'évaluation des œuvres et surveillent les accords contractuels. Par ces règles, les guildes tentent de soutenir les artistes, qu'ils aient un talent modeste ou remarquable tout en favorisant le travail et l'économie locale par rapport à la concurrence extérieure. De plus, elles imposent des sanctions aux artistes étrangers qui produisent et vendent à Venise : l'artiste étranger qui réside de façon permanente dans la cité et qui est éligible à la guilde des peintres doit acquitter des droits dont le montant est le double de celui donné par l'artiste vénitien et la vente de sa production se voit limitée à sa boutique. En définitive, la politique protectionniste du gouvernement vénitien encourage l'exportation d'objets d'art, mais limite leur importation dans l'intérêt de l'économie locale : les retables exportés sont moins taxés que les retables importés et les artistes étrangers pouvaient travailler lors des grandes fêtes religieuses à la condition d'exporter leurs œuvres (Brown 1997 : 41-48)¹¹.

D'autre part, le gouvernement vénitien accueille avec les louanges qui leur sont dues, les artistes étrangers qui veulent travailler et vivre à Venise. Plusieurs d'entre eux viennent des pays

¹¹ Sur la production artistique à Venise, voir par exemple, parmi une bibliographie immense, STEER, John (1990). *La peinture vénitienne*, Paris : Édition Thames & Hudson; WILD, Johannes (1993). *De Bellini à Titien : texture, forme, couleur dans l'art vénitien*. Traduction de Ginette Morel, Paris : Macula.

du nord comme Martin de Vos, Pauwel Franck, Lambert Sustris, les graveurs Sadeler ou encore Paul Bril (Menegazzi 1957 : 167-169). Plusieurs artistes vénitiens importants ont également voyagé dans les pays du nord comme Antonello da Messina et Titien. C'est à travers ces voyages et ces rencontres entre artistes vénitiens et artistes nordiques que d'importants liens culturels ont pu être établis entre les deux régions (Aikema et Brown dans Aikema et coll. 2000 : 19)¹².

2. Conclusion

La position géographique de Venise lui permet de devenir un empire commercial ainsi qu'un centre artistique incontournable pendant la Renaissance. Cependant, à cause de sa mainmise commerciale, la cité voit son activité économique s'essouffler avec la création de la ligue de Cambrai. Pour relancer son économie, la ville doit se tourner vers les terres de la *Terraferma*. Le commerce, qui était auparavant principalement maritime, devient progressivement agricole.

À travers les textes des poètes et des idéologues de la villégiature, le jardin devient rapidement le lieu par excellence de la tranquillité et des divertissements tant recherchés à la villa, devenue *status symbol*. Bien que Venise connaisse des difficultés sur le plan financier, l'activité artistique ne cesse de se développer avec la musique et ses représentations dans la peinture. Les échanges culturels entre la cité et les autres pays européens sont considérables : les artistes étrangers, dont les artistes du Nord, accourent afin de découvrir les merveilles de l'art vénitien, mais également pour montrer le savoir-faire de leur école.

¹² Sur les échanges artistiques entre Venise et les pays du Nord, voir entre autres LIMENTANI VIRDIS, Caterina (2000). « Across the Alps and to the Lagoon: Northern Artists in Venice during the Sixteenth Century », Bernard Aikema et coll., *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, Catalogue d'exposition, Palazzo Grassi, 5 sept. - 9 janv. 2000, New York : Rizzoli, p. 70-76; ROECK, Bernd (2000). « Venice and Germany: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations », Bernard Aikema et coll., *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, Catalogue d'exposition, Palazzo Grassi, 5 sept. - 9 janv. 2000, New York : Rizzoli, p. 44-56.

CHAPITRE 2 : LODEWIJK TOEPUT, DIT LODOVICO POZZOSERRATO

Nombreux sont les artistes flamands qui font le voyage à Venise. Parmi eux figure Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato. Très peu de documents concernant sa vie nous sont parvenus et il en va de même en ce qui a trait à sa production artistique. Les informations sur la vie de l'artiste nous viennent principalement de biographies datant du XVII^e siècle comme celles de Karel Van Mander (1604) et de Carlo Ridolfi (1648). Plusieurs articles parus au XX^e et dans les vingt dernières années ont tenté d'en compléter les lacunes. Quant à la production du peintre, les historiens d'art persistent à n'y consacrer que quelques lignes dans des articles rédigés ici et là. Ce chapitre ambitionne de rassembler les principales sources sur la vie et sur la production de Toeput afin de présenter sa biographie et ses œuvres majeures¹³. Concernant ces dernières, nous avons choisi d'identifier les sujets principaux qui occupèrent le peintre, et d'identifier, lorsque cela nous a paru possible, les caractères de son œuvre qui sont typiquement flamands d'une part, d'inspiration clairement vénitienne d'autre part. À cet égard, la notion de « transferts culturels » nous est apparue opératoire pour tenter d'opérer cette délicate distinction.

1. Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato : entre Nord et Sud

1.1 Les biographies de Lodewijk Toeput

Aujourd'hui, nous connaissons seulement deux documents biographiques contemporains de Lodewijk Toeput : le *Schilderboek* (1604) du néerlandais Karel Van Mander et *Le Meraviglie dell'arte: ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato* (1648) de l'italien Carlo Ridolfi¹⁴. Le texte de Van Mander est considéré comme l'équivalent des *Vite* de Vasari pour les peintres du Nord. Le livre est perçu en tant que première source d'information sur l'art et les artistes du Nord de l'Europe entre 1400 et 1600, et notamment sur la peinture de paysage. Le

¹³ Notre méconnaissance de l'allemand nous a contraints à négliger certaines sources susceptibles d'éclairer notre analyse. Parmi ces sources, voir PELTZER, Rudolf Arthur (1933). « Lodewyck Toeput (Pozzoserrato) und die Landschaftsfresken der Villa Maser », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 10, p. 270-279; FRANZ, Heinrich Gerhard (1967). « Eine unbekannte Zeichnung des Lodewijk Toeput, genannt Lodovico Pozzoserrato », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, vol. 2, p. 77-84; SEIFERT, Christian Tico (2005). « Drei Entwurfszeichnungen von Lodewijk Toeput für eine Odysseus und Nausikaa-Wandteppichserie », *Delineavit et sculpsit*, vol. 29, p. 1-12.

¹⁴ Nous avons utilisé l'édition française de Henri Hymans : VAN MANDER, Karel (1884-1885). *Le livre des peintres de Karel Van Mander: vies des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*. Traduit, annoté et commenté par Henri Hymans, Paris : J. Rouam.

texte de Ridolfi, lui, se concentre sur les vies de 150 peintres vénitiens du XVI^e siècle et sur leurs œuvres. Le livre est une source essentielle pour l'histoire de l'art vénitienne, car il documente plusieurs artistes et une multitude d'œuvres de la cité lagunaire.

1.2 Les données historiques

1.2.1 La période flamande

La période flamande de Lodewijk Toeput est très peu documentée. Les données que nous avons ne sont pas claires et les historiens ne sont pas toujours d'accord. Dans le *Schilderboek* (1604), Karel Van Mander ne donne pas la date de naissance de Toeput. Toutefois, dans l'édition de 1884 du livre de Van Mander, une note de Henry Hymans mentionne que l'artiste serait né vers 1550 (Hymans dans Van Mander 1884-1885 : 313). Les historiens d'art du XX^e et du XXI^e siècle acceptent cette hypothèse (Peltzer 1924 : 143; Byam Shaw 1931 : 45; Jamot 1931 : 223; Sulzberger 1935 : 152; Frank 2012 : 253; Piergiovanni dans Tapié et Weemans 2012 : 262). Ensuite, Van Mander indique que Lodewijk Toeput serait né à Malines (Van Mander 1884-1885 : 313), opinion tour à tour confirmée ou contredite par les spécialistes. Dans son texte *Le peintre Louis Toeput (Lodovico Pozzoserrato) et la décoration du Mont-de-piété à Trévise* (1935), Suzanne Sulzberger explique que, hormis l'ouvrage de Van Mander, aucun autre document biographique et contemporain à Toeput ne prouve son origine malinoise, mais celle-ci semble attestée par les œuvres de l'artiste. En effet, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'école malinoise connaît un fleurissement considérable : elle forme une multitude de peintres déployant une intense activité artistique. En 1572, l'élan est étouffé par les guerres de religion et oblige ainsi la plupart des artistes à se réfugier à Anvers. Dans son article « Ludovico Toeput (il Pozzoserrato) » (1957), Luigi Menegazzi sème le doute, car il laisse entendre que le peintre serait né à Malines ou à Anvers. L'auteur ne s'attarde pas sur ce point. Les spécialistes ne s'entendent pas non plus sur l'identité du maître flamand de Toeput. Dans sa fameuse étude « Niederlandisch-Venezianische Landschaftsmalerei » (1924), Arthur Peltzer affirme que le maître de Toeput aurait été Hans Bol (Peltzer 1924 : 143). Sulzberger justifie la thèse d'Arthur Peltzer en se basant sur une simple comparaison entre un dessin de Hans Bol à l'Albertina et une fresque peinte par Toeput au Mont-de-piété à Trévise¹⁵. Selon les observations de Sulzberger, le dessin et la fresque représentent le même thème : une réunion de personnages (Sulzberger 1935 :

¹⁵ Suzanne Sulzberger ne donne pas les titres des œuvres.

153-154). Menegazzi discute longuement de l'identité du maître de l'artiste. L'auteur commence son argumentation en annonçant que les écoles artistiques malinoise et anversoise sont très différentes. L'école malinoise est marquée par l'enseignement de Hans Bol qui favorise la peinture de paysage et les petites compositions¹⁶. À Anvers, au contraire, la pratique artistique est influencée par le travail de Martin de Vos et la tendance artistique dérive du maniérisme toscoromain¹⁷. Pour Luigi Menegazzi, la thèse selon laquelle Hans Bol aurait été le maître de Toeput n'est pas fondée. En comparant les premières œuvres de la période trévisane de Toeput telles que *Le Tribut de César* aujourd'hui exposé au Museo Civico de Trévisse et les œuvres de Hans Bol, Menegazzi remarque que les peintures de Toeput suggèrent davantage la tradition italienne plutôt que le style malinois (figure 1)¹⁸. D'après l'auteur, la problématique réside dans le fait que Hans Bol n'est jamais allé en Italie et que lorsque Toeput arrive à Venise, il possède et maîtrise déjà quelques bases de la peinture vénitienne. Ce faisant, Luigi Menegazzi rejette l'idée selon laquelle Hans Bol aurait été le maître du peintre et déclare qu'il est plus probable de croire que ce fut Martin de Vos. Menegazzi rappelle que ce dernier se rend en Italie et à Venise où il étudie l'art de la cité lagunaire dans l'atelier de Tintoret¹⁹. Afin de rendre compte de l'inspiration tintoresque chez Martin de Vos, l'auteur analyse deux de ses œuvres: le *Saint Paul à Éphèse* (1568) au Musées royaux des Beaux-arts de Belgique et *Le Tribut de César* du Musée des Beaux-arts d'Anvers (figures 2 et 3)²⁰. Dans le *Saint Paul à Éphèse*, l'atmosphère exprime la tradition artistique nordique, mais les lignes, les torsions ainsi que les figures évoquent fortement le séjour toscoromain du peintre. De plus, les personnages en *chiaroscuro* (clair-obscur) incarnent parfaitement le style de Tintoret. *Le Tribut de César*, produit à Anvers, est caractérisé par des couleurs froides et pâles ainsi que par une composition dont le premier plan est occupé par un

¹⁶ Sur la peinture de Hans Bol et la peinture à Malines, voir FRANZ, Heinrich Gerhard (1965). « Hans Bol als Landschaftszeichner », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, vol.1, n° 965, 19-67; NEEFF, Emmanuel (1876). *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gand, impr. E. Vanderhaegen.

¹⁷ Sur la peinture de Martin de Vos et la peinture à Anvers, voir GÉNARD, P. (1894). *L'École de peinture et les collections de tableaux de la ville d'Anvers*, Dornach.

¹⁸ Luigi Menegazzi ne donne pas la date de réalisation de l'œuvre.

¹⁹ Selon Karel Van Mander, Hans Bol est né à Malines en 1534. Bol est formé dans l'atelier de ses oncles où il peint des paysages. Lorsque la ville de Malines est pillée en 1572, l'artiste se rend à Anvers où il dessine des paysages et des animaux d'après nature. Hans Bol quitte Anvers en 1584 pour s'établir à Amsterdam où il meurt. Van Mander explique que Bol a voyagé dans les pays du nord, mais pas en Italie. De plus, l'auteur nomme quelques élèves de l'artiste, mais le nom de Lodewijk Toeput n'apparaît pas (Van Mander 1884-1885 : 53-56). Ensuite, Karel Van Mander écrit que Martin de Vos visite Rome et Venise où il apprend les bases de la peinture vénitienne dans l'atelier de Tintoret (Van Mander 1884-1885 : 92).

²⁰En ce qui concerne *Le Tribut de César* de Martin de Vos, Luigi Menegazzi ne fournit aucune datation. Toutefois, notons que l'artiste est né en 1532 et meurt en 1603.

groupe de figures et dont l'arrière-plan s'ouvre sur une petite rue permettant de créer une illusion de profondeur, faisant penser à la manière du peintre vénitien. En confrontant *Le Tribut de César* de Martin de Vos avec *Le Tribut de César* de Toeput, Luigi Menegazzi constate que les scénographies sont similaires. Les deux artistes représentent les personnages placés au premier plan et créent une ouverture dans l'arrière-plan. L'auteur souligne que les figures longilignes de Toeput rappellent celles de Martin de Vos. Il conclut que la scénographie particulière et que le maniérisme transmis par de Vos sont les premiers éléments timides de la peinture vénitienne ou tintoresques dans la production artistique de Toeput (Menegazzi 1957 : 168-173). Malgré les déclarations de Karel Van Mander et les tentatives de Sulzberger ainsi que de Menegazzi pour rétablir une certaine cohérence à propos du lieu de naissance et du maître de Toeput lorsqu'il était en Flandre, les études du XXI^e siècle continuent à entretenir l'incertitude. Bien que les historiens soient plus enclins à penser que Toeput serait né à Anvers et qu'il aurait été formé par Martin de Vos, comme l'écrit Patrizia Piergiovanni dans *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril* (2012), d'autres nuancent (Piergiovanni dans Tapié et Weemans 2012 : 262). C'est le cas de Martina Frank dans son article « Lodewijk Toeput e le tipicità del giardino veneto » (2012) qui constitue l'essai le plus récent sur l'artiste (Franck 2012 : 253)²¹.

1.2.2 La période vénitienne

À l'inverse de la période flamande, la période vénitienne de Toeput est mieux documentée, mais quelques doutes persistent. Carlo Ridolfi ne donne pas la date d'arrivée de Toeput à Venise. D'après Peltzer, Sulzberger et Menegazzi, l'artiste serait arrivé dans la lagune entre 1573 et 1574 (Peltzer 1924 : 143 ; Sulzberger 1935 : 152 ; Menegazzi 1957 : 169). Ridolfi raconte que dans la cité, le peintre côtoie son compatriote Pauwels Franck, dit Paolo Fiammingo (Ridolfi 1965 : 93). Luigi Menegazzi écrit que les deux artistes se rencontrent dans l'atelier de Tintoret²². Toeput y parfait sa formation de l'art vénitien, mais reste attaché et lié à l'art flamand par la rencontre de nombreux artistes nordiques tels que les graveurs Sadeler avec lesquels il

²¹ Outre l'article de Franck, on mentionnera aussi un mémoire de maîtrise réalisé sous sa direction à l'Università Ca'Foscari de Venise. Sara Baiguera, *La Concordia amorosa e maritale nel Concerto di Ludovico Pozzoserrato*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, 2011-2012, qui propose une interprétation d'un tableau de Toeput, le *Concerto in giardino* du musée de Trévise.

²² Tintoret est né à Venise en 1560. L'artiste se forme dans l'atelier de son père Jacopo Robusti. Ses premières œuvres s'inspirent des œuvres de Robusti. Dans ses scènes mythologiques, Tintoret accorde une place importante au paysage, une influence de ses élèves flamands (Pagliano dans Le Bihan 2005 : 277). Sur Tintoret, voir PALLUCCHINI, Rodolfo et Paola, ROSSI (1982). *Tintoretto. Le Opere Sacre e Profane*, Milan.

collabore (Menegazzi 1957 : 167-169)²³. Ridolfi affirme ensuite que Toeput se serait établi à Trévise vers 1580 où il prend le nom de Lodovico Pozzo da Trevigi (Ridolfi 1965 : 93). L'auteur rapporte que : « Toeput meurt à un âge encore viril », mais ne donne pas de date précise (Ridolfi 1965 : 143)²⁴. Martina Frank et Patrizia Piergiovanni, quant à elles, proposent une date de décès à Trévise entre 1604 et 1605 (Frank 2012 : 253; Piergiovanni dans Tapié et Weemans 2012 : 262)²⁵. Dans son article intitulé « L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento » (1987), Eugenio Manzato explique que le contexte artistique trévisan de la fin du Cinquecento est marqué par une hausse des commandes. Les autorités civiles souhaitent agrandir le Mont-de-piété et décorer le Salone dei Trecento ainsi que la loggia del Minor Consiglio. Les citoyens, quant à eux, demandent aux peintres de produire des fresques sur les façades de leurs propriétés. Vers la fin du Cinquecento, nous assistons à une raréfaction des *botteghe* (ateliers) locaux et au renoncement des maîtres installés à Venise à intervenir en province. Ce faisant, ces derniers délèguent l'exécution des chantiers aux élèves et aux collaborateurs. Dans ce contexte d'absence d'ateliers locaux et de forte demande artistique, Toeput se distingue par son art qui associe la tradition flamande et la tradition vénitienne donnant ainsi un nouveau souffle au panorama artistique provincial de la ville (Manzato dans Mason Rinaldi et Luciani 1988 : 26, 36).

2. La production artistique

À propos de la production artistique de Toeput, le *Schilderboek* de Karel Van Mander n'apporte aucune information digne de ce nom. *Le Meraviglie* de Carlo Ridolfi se révèle plus utile : Ridolfi y énumère de nombreuses œuvres, les lieux dans lesquelles elles furent produites et exposées ainsi que quelques collectionneurs. L'auteur indique que la production du peintre se compose de vues urbaines, de paysages ainsi que de thèmes religieux et allégoriques. À Venise, il était possible de voir dans la *Galeria* de Domenico Ruzzini Senatore une vue de ville insérée dans une vaste campagne et un paysage représentant un pont usé par le temps. Carlo Ridolfi note encore que l'artiste est l'auteur d'un paysage dans lequel apparaît le site de la Piave ceint de

²³ Les graveurs flamands qui passaient par Venise allaient voir Lodewijk Toeput pour lui commander ou reproduire des dessins (Sulzberger 1935 : 153). Parmi ces graveurs, on comptait Raphaël I. (Ramaix 1991 : 9-14). Sur les Sadeler à Venise, voir aussi SÉNÉCHAL, Philippe (1987). *Les Graveurs des Écoles du Nord à Venise : 1585-1620 : Les Sadeler : entremise et entreprise*, thèse de doctorat, Université Paris IV.

²⁴ « Mori Lodovico in Trevigi nell'età ancora virile. » (Ridolfi 1965: 94).

²⁵ Selon Suzanne Sulzberger, Lodewijk Toeput serait mort en 1610 (Sulzberger 1935 : 153).

montagnes escarpées, au centre duquel se tient un pont menant vers les ruines d'un édifice où se tient saint Jérôme en prière. Dans une autre œuvre, Toeput figure saint François recevant les stigmates, agenouillé devant un chapiteau. On sait par Ridolfi que l'artiste collabore aussi avec le peintre Dario Varottari à la réalisation de la décoration de la Casa Priuli. À Trévis, Toeput produit trois grands tableaux religieux dans la Chiesa des Padri del Gesù. Les toiles montrent la *Visite de la Vierge Marie à sainte Élisabeth*, *l'Adoration des Mages* et la *Fuite en Égypte*. Toeput représente des allégories des saisons et des mois avec *Les quatre saisons* exposées dans la Sala del Signor Francesco Onigo et *Les douze mois* à la Casa de Zignoli. L'artiste se voit attribuer la responsabilité de décorer une salle du Mont-de-piété et la façade de la Scuola dei Battuti à Conegliano, non loin de Trévis. Il collabore de nouveau avec Dario Varottari lorsqu'il peint *a fresco* dans le palais de Daniele Barbaro près de Castelfranco. Quant aux collectionneurs, l'auteur explique qu'un certain Ascanio Spineda détient une peinture dont le titre n'est pas révélé, mais qui aurait été produite à l'occasion d'un mariage. Un Francesco Reloi acquiert une toile produite lors de l'Ascension qui célèbre l'union entre la ville de Venise et la mer par l'entremise du Doge, et Giovanni Padova possède une *Parabole du Samaritain* (Ridolfi 1965 : 93-94)²⁶. Bien que Carlo Ridolfi démontre toute la diversité et la polyvalence de l'art de Toeput, il insiste sur les vues de paysages peintes par l'artiste : « [...] elle satisfait l'œil par les *vaghezze* de l'air où sont dispersés des nuages orange ou vermillon, par la naissance de l'aurore ou le coucher du soleil, représentant parfois pluies, tourbillons ou tempêtes » (Ridolfi cité par Sulzberger 1935 : 151). Il indique au sujet des peintures religieuses : « [...] le génie de Lodovico s'adaptait mieux aux paysages et aux petites figures » (Ridolfi cité par Sulzberger 1935 : 151).

Dans un article intitulé « Per la conoscenza di Lodewyck Toeput (Pozzoserrato) » (1951), Arthur Peltzer ajoute que la production artistique de Toeput contient de multiples scènes de genre décrivant la vie de la société vénitienne. Peltzer prend comme exemple *Repos après la chasse au faucon*²⁷. L'œuvre représente une réunion de chasseurs dans une belle nature. L'artiste montre des chasseurs et des cavaliers avec des faucons ainsi que des couples se promenant ou s'étreignant dans un vaste paysage montagneux (Peltzer 1951 : 123-124).

Selon Luigi Menegazzi, la première œuvre italienne connue et documentée de Toeput serait *l'Incendie du Palais des Doges* exécutée en 1577 conservée au Museo Civico de Trévis

²⁶ Carlo Ridolfi ne fournit pas de dates d'exécution des œuvres. Nous pouvons suggérer qu'elles ont été exécutées entre 1573 et 1600, soit entre le moment où Toeput arrive à Venise et la fin présumée de sa carrière.

²⁷ Arthur Peltzer ne donne pas la date de production (Peltzer 1951 : 123).

(figure 4). L'artiste figure la place Saint Marc où l'on voit s'agiter et courir des figures paniquées par l'incendie. La partie droite de la composition montre le palais des Doges en feu tandis que la partie gauche figure un échafaudage appuyé sur la bibliothèque de Sansovino en cours de construction. Vers 1581, Toeput séjourne quelques jours à Rome et dessine plusieurs ruines romaines dont *Ruine romaine* conservé au cabinet des dessins de l'Albertina à Vienne (figure 5)²⁸. L'œuvre montre la capacité de l'artiste à rendre les détails de la roche et des édifices. Le peintre exécute aussi *La Tour de Babel* (1550-1604), aujourd'hui dans une collection privée, à la demande de Hans Fugger pour son château de Kirchheim (figure 6), une œuvre qui, selon Menegazzi, fait la preuve du talent de Toeput dans la représentation des vues lointaines (Menegazzi 1957 : 175-177).

2.1 Les vues urbaines

Dans son article « Recent Contributions to Lodewijk Toeput's Oeuvre of Drawings » (1999), Teréz Gerszi souligne que Toeput dessina des vues urbaines de Venise et de Trévise dans l'arrière-plan de diverses compositions, comme le montre *La Pêche Miraculeuse* (vers 1580) au Musée de l'Hermitage ou *Paysage avec un aigle dévorant un scorpion qui le pique* (1599) au Louvre (figure 7 et 8). Quelques fois, la ville est le sujet principal de l'œuvre comme c'est le cas de la *Vue de Vérone* (1574) au Kupferstichkabinett de Bâle et *Détail d'une Ville avec un Arbre et Diverses Figures* (1580) aux Offices de Florence (figure 9 et 10). Gerszi indique que l'artiste réalise un portrait de la vie quotidienne : il s'inspire des lieux et des architectures réels, mais en modifie les détails (Gerszi 1999 : 89-94). Dans son article « Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato » (1964), Luigi Menegazzi observait quant à lui que les vues urbaines se mêlent aux paysages et que le motif du pont, mentionné par Ridolfi, était fréquent dans l'œuvre du peintre, comme le montre par exemple *Pont au-dessus d'un fleuve* (Menegazzi 1964 : 190-192) (figure 11)²⁹. Dans la plupart des cas, les villes et les paysages occupent la majorité de l'espace tandis que les dimensions des personnages sont réduites. Les villes sont caractérisées par de hautes tours. Les paysages, quant à eux, sont montagneux et suggèrent le lointain. Les vues urbaines représentées par Toeput peuvent rappeler les vues du Vénitien Domenico Campagnola. Dans *Paysage montagneux avec ville au bord de l'eau* (1540-1545) conservé au Louvre, Campagnola

²⁸ Luigi Menegazzi ne donne pas la date de production.

²⁹ Luigi Menegazzi ne donne pas la date de production et n'indique pas le lieu précis de conservation.

dessine une ville et une campagne occupant tout l'espace de la composition, selon des modalités comparables aux compositions du peintre flamand (figure 12). De plus, l'artiste représente des tours circulaires qui dominent la ville, de hautes montagnes ainsi que des petites figures sur la berge ou dans un bateau (Brouard dans Le Bihan 2005 : 106)³⁰. Dans son article intitulé « Un'aggiunta al Pozzoserrato » (1987), David Banzato mentionne que Toeput tend à illustrer un objet, le plus souvent un arbre, dans la partie droite ou la partie gauche de ses compositions. Cet objet crée une connexion entre ce qui est montré au premier plan et ce qui est représenté à l'arrière-plan. En d'autres termes, l'artiste conçoit un espace visuel permettant de concilier le premier plan et l'arrière-plan. Cette caractéristique de la production de Toeput est visible dans *Paysage avec des voyageurs* (1598) du Musée de l'Hermitage (figure 13). L'image illustre un arbre dans la partie droite de l'avant-plan qui unifie l'espace de la composition grâce aux branches qui s'étirent vers le côté gauche, vers la rangée d'arbres qui mène l'œil du spectateur dans le fond du dessin. (Banzato 1987 : 102). Nous pouvons également voir le motif de l'arbre et le même schéma compositionnel dans plusieurs œuvres vénitiennes et flamandes dont *Paysage avec une forteresse en ruine* (1550-1555) de Domenico Campagnola conservé au Louvre, *Vue d'une montagne* de Raphaël Sadeler I et *Forêt avec vue d'un port* de Paul Bril (figure 14, 15 et 16)³¹.

2.2 Les oeuvres religieuses

D'après Menegazzi, Toeput produit de nombreux tableaux religieux pour les églises vénitiennes. Par exemple, l'artiste peint *La Vierge de l'annonciation* pour l'église de San Martino à Trévis, aujourd'hui exposée au Museo Civico de la ville (figure 17)³². Dans la partie gauche du tableau, le peintre représente la Vierge agenouillée sous un haut baldaquin. La partie droite de la toile est marquée par la présence de l'ange. Celui-ci se tient debout et reçoit la lumière de

³⁰ Domenico Campagnola est né à Venise en 1500. Le peintre est reconnu pour ses compositions religieuses et ses paysages inspirés des œuvres de Titien et des artistes du Nord (Ward 1996 : 46). Sur Domenico Campagnola et les paysages, voir notamment CHÂTELET, Albert (1984). « Domenico Campagnola et la naissance du paysage ordonné », *Interpretazioni veneziane*, p. 331-341.

³¹ Les auteurs ne donnent pas la date de production et le lieu de conservation des œuvres de Sadeler et de Paul Bril (Bartsch et coll. 1986). Notons que Sadeler est né en 1560 et meurt en 1628. En ce qui a trait à Paul Bril, Karel Van Mander explique que l'artiste est né en 1554 à Anvers. Vers 1575, il se rend à Rome où il travaille à la décoration de plusieurs salles du Vatican. Le peintre est reconnu pour ses paysages pittoresques flamands (Van Mander 1884-1885 : 241-249). Dans son article *La grafica del Pozzoserrato ed i suoi rapporti con Paul Bril*, Mari Pietrogiovanna discute de l'intérêt pour les ruines et de la passion pour l'Antiquité qu'on retrouve dans la peinture de paysages de Paul Bril et de Lodewijk Toeput (Pietrogiovanna dans Mason Rinaldi et Luciani 1988 : 125). Sur Paul Bril et les paysages romains, voir CAPPELLETTI, Francesca (2006). *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma : Ugo Bozzi Editore.

³² Luigi Menegazzi ne donne pas la date de production de l'oeuvre.

l'Esprit saint qui apparaît dans une masse nuageuse illustrée dans la partie supérieure droite. Placé derrière le baldaquin et les nuages, Toeput figure une voûte à caissons. Tout au fond de l'image, l'artiste représente le commanditaire dans un jardin. Menegazzi explique que le dessin est simpliste et que les émotions des figures sont exprimées par les gestes et les postures de ces dernières. Ensuite, le peintre utilise la voûte pour combler le vide entre la partie inférieure et le fond de l'œuvre. Finalement, malgré la difficulté de Toeput à associer l'espace dans lequel sont représentés la Vierge et l'ange avec le jardin dans lequel est montré le commanditaire, la succession des plans qui caractérise la composition confère à celle-ci ordre et équilibre. L'artiste peint aussi *La Vierge des Calegari* pour l'église San Agostino à Trévise (figure 18)³³. L'œuvre représente une vierge à l'enfant sous un baldaquin. Dans la partie inférieure droite du tableau, le peintre montre saint Julien tendant la jambe. Dans la partie gauche de la toile, saint Marc tient l'Évangile dans sa main droite tandis que l'autre main fait le signe de la bénédiction. Le fond est marqué par la façade d'un édifice et un ciel rempli de nuages. Toeput construit la composition autour de la vierge en la situant au centre de l'image et sur un piédestal, mais ce dernier est incongru et est caché par les saints. D'autre part, le baldaquin allonge l'image et crée un déséquilibre entre les personnages et l'espace mal organisé. Pour Menegazzi, l'artiste est dans l'incapacité de bien insérer les figures dans un espace spécifique (Menegazzi 1957 : 188-190).

Toeput se voit également attribuer plusieurs grandes commandes comme les fresques de la façade de la Scuola dei Battuti à Conegliano. Aujourd'hui, les fresques sont difficilement lisibles et les couleurs sont à peine perceptibles. Grâce au texte de Menegazzi et à l'étude de Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano* (2005), nous pouvons reconnaître et énumérer les épisodes représentés. Le programme iconographique est une préfiguration de l'histoire du Christ. Dans les arcs, des sibylles et des prophètes sont représentés en alternance. Sous les fenêtres, le peintre a illustré les épisodes de l'*Adoration du Veau d'or*, de *Moïse sauvé des eaux* et du *Paysage de la Mer Rouge*. Entre les fenêtres, l'artiste a peint plusieurs fresques racontant des épisodes de la Bible comme *Salomon et la reine de Saba* et *Le déluge*. D'autres montrent des membres de la scuola tel que *La Vierge qui sauve un navire avec les membres de la Congrégation dei Battuti* (Menegazzi 1957 : 191-194; Fossaluzza 2005: 329-360)³⁴.

³³ Idem.

³⁴ Luigi Menegazzi et Giorgio Fossaluzza ne donnent pas la date de production des fresques. Sur les fresques de la Scuola dei Battuti à Conegliano, voir FOSSALUZZA, Giorgio (1988). « Per il Pozzoserato: opere sacre », Stefania

La commande religieuse de Toeput la plus notable et qui a fait couler le plus d'encre est probablement la décoration de la chapelle dei Rettori du Mont-de-piété à Trévise. Sulzberger et Menegazzi mentionnent que la décoration de la chapelle se compose de deux fresques divisées en six images. Les fresques montrent des histoires bibliques et des paraboles faisant allusion à des épisodes de charité : *Élie et le corbeau*, *Le Banquet du Mauvais Riche*, *Agar et l'Ange*, *Le Bon Samaritain*, *Moïse sauvé des eaux* et *Le Fils Prodigue* (figures 19-24)³⁵. L'artiste continue d'organiser les images en faisant se succéder les différents plans et s'inspire directement, pour les figures et les couleurs, de celles de Tintoret (Sulzberger 1935 : 159-164; Menegazzi 1957 : 178-183). Il faut noter que ces histoires et ces paraboles religieuses ont aussi été représentées par plusieurs peintres vénitiens et quelques graveurs flamands, comme le prouve l'*Agar et l'Ange* de Girolamo da Treviso le Jeune exposé au musée des Beaux-arts de Rouen, *Le Retour du Fils Prodigue* (1576-1577) de Jacopo da Ponte, dit Bassano de la Galleria Doria Pamphilj à Rome, *Le Bon Samaritain* (1582-1586) de Paolo Caliari, dit Véronèse de Dresde et *Lazare et le riche Epulone* (1593) de Jan Sadeler (figures 25-28). En comparant les fresques de Toeput avec les œuvres de ses contemporains vénitiens et flamands, nous constatons que la narration des épisodes est respectée, mais qu'il existe quelques différences dans l'organisation des compositions. Dans l'*Agar et l'ange* peint par Toeput ainsi que dans l'*Agar et l'ange* produit par Girolamo da Treviso le Jeune, les personnages sont montrés dans la partie inférieure de la composition. Toutefois, Toeput illustre l'ange dans la partie droite tandis que Girolamo le représente dans la partie gauche³⁶. Dans *Le Retour du Fils Prodigue* de Toeput et dans *Le Retour du Fils Prodigue* de

Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévise, 6 – 7 nov. 1987, Trévise : Acelum Edizioni, p. 43-59; FILIPPI, Gabriella Delfini (1988). « Toeput si misura con la città : gli affreschi di facciata in Conegliano », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévise, 6 – 7 nov. 1987, Trévise : Acelum Edizioni, p.59-65.

³⁵ Luigi Menegazzi ne donne pas la date de production des fresques. Sur les fresques du Mont-de-piété à Trévise, voir MEIJER, Bert (1988). « A proposito della Vanità della ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévise, 6 – 7 nov. 1987, Trévise : Acelum Edizioni, p. 109-125; ARASSE, Daniel (1988). « L'Allégorie de l'avarice de Pozzoserrato : la proposition de l'image », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévise, 6 – 7 nov. 1987, Trévise : Acelum Edizioni, p. 135-145.

³⁶ Girolamo da Treviso le Jeune est une figure assez mystérieuse malgré la petite biographie que lui consacre Vasari dans les *Vies* (1550). L'artiste serait né à Trévise vers 1498. Il existe très peu d'informations sur ses années de formations. Par contre, nous savons qu'il s'installe à Bologne vers 1519 et que ses peintures s'inspirent des œuvres

Bassano, le groupe de personnages forme une diagonale. Cependant, Toeput montre la scène du retour dans la partie inférieure de la composition et un jardin est illustré dans le fond de l'image. Bassano, quant à lui, représente le retour dans le fond de l'œuvre et une scène domestique est montrée dans la partie inférieure de la toile³⁷. Dans *Le Bon Samaritain* exécuté par Toeput, le peintre place les figures au centre de la fresque. Derrière elles, l'artiste montre un arbre qui bloque pratiquement tout l'espace de la composition. Dans *Le Bon Samaritain* de Véronèse, les personnages sont représentés dans la partie gauche du tableau tandis qu'un paysage envahit le reste de la composition³⁸. Finalement, dans *Le Festin du mauvais riche* de Toeput, le peintre illustre le mauvais riche dans la partie inférieure gauche de la composition. Son corps allongé sur un tronc d'arbre forme une diagonale. Au centre, l'artiste représente un banquet se déroulant sous une grande pergola végétale. Les gentilshommes et les belles dames sont assis et autour d'eux gravitent quelques musiciens. Le fond de l'image représente des couples qui se promènent dans le jardin. Dans le *Lazare et le riche Épulon* de Jan Sadeler, le graveur montre Épulon allongé dans la partie inférieure droite de la gravure regardant le banquet qui se déroule devant lui. Contrairement à Toeput qui illustre un jardin, Sadeler représente une scène domestique où des figures vaquent à diverses occupations³⁹.

Parmi les œuvres religieuses les moins connues de Toeput, il faut citer le *Paysage avec le Noli me tangere* conservé à la Galleria Colonna à Rome (figure 29). La partie inférieure droite est marquée par la présence du Christ et de Marie Madeleine. Le Christ-jardinier est illustré avec un chapeau de paille et tient une pelle dans la main gauche. Marie Madeleine est agenouillée devant lui. La scène se déroule dans un jardin entouré d'un petit mur de pierre. La partie gauche du jardin est caractérisée par une fontaine figurant le dieu Neptune. La partie droite, quant à elle, est formée d'un escalier surmonté d'une galerie végétale soutenue par plusieurs statues. Le reste de

de Raphaël, des Dossi et de Parmesan (Hochmann dans Le Bihan 2005 : 278). Sur Girolamo da Treviso le Jeune, voir COLETTI, Luigi (1935-1936). « Girolamo da Treviso il Giovane », *Critica d'Arte*, vol. 1, p. 172-180.

³⁷ Jacopo Bassano est né à Bassano del Grappa, en Vénétie. L'artiste s'inspire des œuvres de Titien, mais se perfectionne à Venise près de Bonifacio de' Pitati. Entre 1542 et 1544, il élabore une synthèse de la peinture de Parmesan et de Tintoret dont le jeu de lumière lui permet de créer un clair-obscur onirique. En 1560, il invente un nouveau genre, la pastorale biblique, fusion entre l'histoire religieuse et la vie quotidienne (Habert dans Le Bihan 2005 : 271). Sur Jacopo Bassano, voir ZAMPETTI, Pietro (1964). « Jacopo Basanno », *Kindler Maleri Lexikon*, vol. 1, Zurich, p. 231-232.

³⁸ Paolo Caliari, dit Véronèse est reconnu pour ses fresques décorant les murs des villas vénitiennes dont la villa Barbaro à Maser ainsi que pour ses peintures religieuses pour les églises de Venise. Il est également apprécié pour ses compositions mythologiques et historiques (Opigez dans Le Bihan 2005, 278). Sur Véronèse, parmi une énorme bibliographie, voir PALLUCCHINI, Rodolfo (1984). *Veronese*, Milan.

³⁹ Jan Sadeler collabore avec son frère Raphaël I à Venise. Les deux frères vont, entre autres, graver plusieurs œuvres de Jacopo Bassano (Ramaix 1991 : 12).

la composition est marqué par un vaste paysage montagneux dans lequel on observe une villa, un moulin et une petite ville. Les couleurs orangées et bleutées envahissent l'œuvre et créent l'impression d'un lever de soleil. Patrizia Piergiovanni indique que l'artiste illustre la scène dans un jardin à l'italienne dont l'architecture classique rappelle celle des villas vénitiennes bien connues du peintre flamand. Elle souligne aussi que la galerie végétale est un motif fréquemment représenté par Toeput. On peut même considérer la galerie végétale comme un signe distinctif de la peinture de l'artiste qui revient aussi souvent dans les œuvres de Tintoret. C'est le cas du *Portrait d'un vieux gentilhomme avec son secrétaire* attribué à l'entourage du peintre vénitien exposé à la Galleria Colonna à Rome (figure 30)⁴⁰. La toile représente un homme âgé et un jeune homme placés devant une fenêtre ouverte qui donne sur un jardin décoré d'une haute pergola végétale. Piergiovanni explique encore que dans le *Paysage avec le Noli me tangere*, Toeput interprète le schéma compositionnel de Paul Bril dont il reprend les roches bleutées et un peu fantastiques (Piergiovanni dans Tapié et Weemans 2012 : 262-263). Il peut être pertinent de confronter la toile de Toeput avec une œuvre représentant le même sujet et produite par un de ses compatriotes comme le *Noli me tangere* (1548-1552) de Lambert Sustris conservé au palais des Beaux-arts de Lille (figure 31)⁴¹. La partie inférieure droite de la composition est marquée par la présence du Christ apparaissant à Marie-Madeleine. Le groupe de personnages forme une diagonale. Les figures sont peintes sur ce qui semble être le haut d'un escalier de pierre. La surélévation engendrée par l'escalier offre un point de vue plongeant sur le jardin. Celui-ci est caractérisé par des statues et des fontaines ainsi que par des parterres géométriques. Le fond de l'image, quant à lui, se distingue par un paysage urbain et montagneux. La diagonale formée par le Christ et Marie Madeleine crée une asymétrie singulière : l'oblique ne suit pas les lignes et la forme du cadre rectangulaire de la peinture. En examinant l'œuvre de Toeput et la peinture de Sustris, nous remarquons que l'organisation des éléments iconographiques est similaire: les peintres montrent le Christ et Marie Madeleine dans la partie inférieure, un jardin antique qui occupe la partie centrale et un paysage dans le fond. Toutefois, les proportions des éléments diffèrent : chez Toeput les figures du Christ et de Marie Madeleine sont de petites tailles

⁴⁰ Patrizia Piergiovanni ne donne pas la date de production de l'oeuvre

⁴¹ Lambert Sustris, dit Lambert d'Amsterdam est né à Amsterdam vers 1515. Il a été formé dans l'atelier de Jan Van Scorel à Utrecht. Au milieu des années 1530, Sustris se rend en Italie. À partir des années 1540, il travaille à la décoration murale de palais, de villas et de maisons de campagne et se spécialise dans la représentation de paysages antiques. En 1552, il s'installe définitivement en Italie et peint des peintures d'histoires ainsi que des portraits inspirés des peintures de Titien et de Tintoret (Le Bihan 2005 : 276-277). Sur Lambert Sustris, voir PELTZER, Rudolf Arthur (1913). *Lambert Sustris von Amsterdam*, Wien : Tempsky.

contrairement aux figures de Sustris qui emplissent toute la partie droite de la composition. De plus, l'œuvre de Toeput est envahie par le paysage tandis que l'espace de la toile de Sustris est accaparé par le jardin.

Le jardin entouré par un mur ou une pergola de verdure renvoie à une iconographie bien distincte dans l'histoire des jardins : celle du jardin paradisiaque. Nils Büttner explique que pendant le Moyen Âge, la société européenne est marquée par l'idéologie de l'Église catholique selon laquelle les arts picturaux doivent faire référence au monde divin en plus de véhiculer l'enseignement et les dogmes religieux. C'est ainsi que l'iconographie du jardin est caractérisée par celle du jardin d'Éden : un espace clos entouré d'un mur renfermant l'origine de l'humanité. Nils Büttner prend comme exemple le *Jardin d'Éden* (vers 1410-1416) des frères Limbourg, tiré des *Très Riches Heures du duc de Berry*, conservé au Musée Condé de France (figure 32). Dans cette enluminure, les artistes montrent le jardin d'Éden avec Adam et Ève, l'épisode du péché originel ainsi que l'expulsion du paradis. Le jardin est fermé par un mur et une barrière naturelle formée par une chaîne de montagnes et la mer. Le choix de l'œuvre des frères Limbourg s'avère judicieux pour illustrer le concept du jardin comme paradis, car elle en contient les éléments principaux. Le jardin clos peut également exprimer la pureté et la virginité de la Vierge. Nils Büttner s'appuie sur plusieurs textes bibliques qui comparent la vierge à un jardin ainsi que sur des réalisations figurant cette dernière dans un jardin tel que la *Madonne à la fontaine* (1439) de Jan Van Eyck exposé au Musée Koninklijk à Anvers (figure 33). L'image représente une vierge dans un jardin clos, la végétation y est luxuriante et un bassin d'eau agrmente le décor. L'œuvre ne montre pas le jardin d'Éden, mais plutôt l'*hortus conclusus*, jardin idyllique qui symbolise la virginité de la vierge. À la lumière de ces exemples, il est légitime de considérer que les jardins religieux dans les toiles de Toeput s'inscrivent au sein de cette tradition picturale bien connue d'origine médiévale, tradition selon laquelle les jardins clos renvoient au thème du paradis et de la pureté de la vierge (Büttner 2008 : 27-43). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans le troisième chapitre.

2.3 Les œuvres allégoriques

À l'instar des vues urbaines et des tableaux religieux, Toeput peignit aussi un certain nombre d'allégories. Ces dernières sont notamment mises en valeur dans les fresques de la villa Chiericati-Mugna, exécutées entre 1587 et 1590. Elles montrent des paysages allégoriques

inspirés des mois de l'année reconnaissables par les signes du zodiaque : *Bélier et Taureau*, *Gémeaux et Cancer*, *Lion et Vierge*, *Balance et Scorpion*, *Sagittaire et Capricorne*. Le programme est complété par une fausse porte peinte qui laisse apparaître un page avec un chien, un dessus-de-cheminée avec Apollon tenant une cithare ainsi que des frises contenant des figures mythologiques le long des murs. Dans son ouvrage fondamental sur les fresques des villas vénitiennes, Luciana Larcher Crosato note que seuls les paysages sont de Toeput. Elle attribue le page, l'Apollon et les frises à un élève de Véronèse. La fresque *Bélier et Taureau* montre un champ et une ferme, une route flanquée d'arbres et des collines. La variété des plans qui se succèdent donne mouvement et profondeur à la composition. L'arbre au premier plan, les ruines, le pont et la lumière rose du ciel sont typiques de la mise en scène ainsi que de la peinture de Toeput. La fresque *Gémeaux et Cancer* représente une statue de la déesse Vénus entourée d'un labyrinthe qui ouvre vers une fontaine et un jardin géométrique (figure 34). Ce dernier s'arrête aux portes de la villa. Les couples qui se promènent dans le labyrinthe ainsi que dans le jardin sont de très petite taille et rapidement esquissés. La fresque *Lion et Vierge* illustre des motifs naturels traités avec une certaine fantaisie. *Balance et Scorpion* exprime l'habileté du peintre à suggérer la perspective ici rendue par la route qui passe entre les collines. *Sagittaire et Capricorne* est peinte dans une tonalité gris-vert (Larcher Crosato 1962 : 127-130). Crosato indique que Toeput représente le monde qui l'entoure, mais incorpore nombre d'éléments fantastiques et de couleurs qui donnent aux paysages leur caractère un peu irréel : azur, rose et vert bouteille (Larcher Crosato 1962 : 70-71). Les paysages, la tonalité gris-vert ainsi que la forme allongée et horizontale des nuages qui caractérisent les fresques de Toeput rappellent fortement les paysages, les couleurs et les nuages des fresques de Véronèse à la Villa Barbaro à Maser, qui furent un temps attribuées à Toeput (figure 35)⁴². Les signes du zodiaque renvoient plus spécifiquement à plusieurs gravures flamandes dont la série des saisons avec signes du zodiaque de Jan Sadeler I. La série est datée de 1580 et est conservée au Musée de l'Ermitage. La série représente les saisons de l'année ainsi que les signes astrologiques qui leur sont associés. Par exemple, dans l'image du printemps, l'artiste montre dans la partie supérieure le signe du bélier, du taureau et des gémeaux (figure 36).

⁴² Sur les fresques de la villa Barbaro à Maser, voir notamment VERONESE, Paolo et PALLUCCHINI, Rodolfo (1943). *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Bergame : Istituto italiano d'arti grafiche.

Dans son article intitulé « Di Quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga » (1985), Luciana Larcher Crosato fait remarquer que le thème des allégories et plus particulièrement des allégories des saisons et des mois de l'année était très répandues dans l'art nordique. Nous pouvons le voir avec les représentations des saisons de Pieter Bruegel⁴³. À l'exception des cycles de la casa Onigo, de la maison de Zigoli et de la villa Chiericati, elle mentionne un autre cycle peint par Toeput : le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne* et l'*Hiver* aujourd'hui dans une collection privée (figure 37-40)⁴⁴. Dans la partie inférieure, l'artiste représente les saisons dans un char escorté par des musiciens dans le *Printemps*, des moissonneurs dans l'*Été* et des paysans dans l'*Automne* et l'*Hiver*. Dans le fond, le peintre montre un vaste paysage qui change selon les saisons. Dans la partie supérieure, Toeput a figuré les signes astrologiques associés à chaque saison (Larcher Crosato 1985 : 119-123).

3. Les transferts culturels

3.1 Les fondements méthodologiques

Dans les actes du colloque d'histoire de l'art: *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique* (2008), Marc Bayard explique que le concept des transferts culturels a été conçu par Michel Espagne et Michael Werner afin d'étudier les idées, les discours et les textes que les cultures allemandes et françaises s'empruntent réciproquement. Les études sur les transferts culturels se basent sur les mécanismes d'interrelations ainsi que sur les processus de transformations des emprunts et leur réception dans la société d'accueil. Les idées sont envisagées en tant que suite successive d'échanges complexes entre deux ou plusieurs cultures⁴⁵. Les transferts culturels proposent de dépasser la méthode comparatiste pour examiner le métissage, l'hybridation et l'interaction entre les cultures⁴⁶. Dans son texte intitulé *La notion*

⁴³ Selon Karel Van Mander, Pieter Bruegel est né près de Bréda. Il s'installe à Anvers et entre dans la guilde vers 1551. Bruegel est reconnu pour ses paysages réalistes ainsi que ses représentations de la vie quotidienne : il aime observer les mœurs, les danses et les amours champêtres (Van Mander 1884-1885 : 299-300). Sur Bruegel, voir par exemple, parmi une vaste bibliographie, DALEMANS, René (1996). *Bruegel et son époque*, Bruxelles : Éditions Artoria.

⁴⁴ Luciana Larcher Crosato n'indique pas dans quelle collection ces œuvres sont conservées.

⁴⁵ Michel Espagne souligne qu'un « transfert culturel » ne se produit pas seulement entre deux éléments culturels spécifiques (langues ou pays), car il existe toujours d'autres variantes impliquées (Espagne 2013 : 3).

⁴⁶ Michel Espagne explique que la comparaison perd de son intérêt et doit être relayée par l'observation des mélanges et des hybridations. En effet, la comparaison oppose pour rendre compte des ressemblances et des différences, mais elle ne tient pas compte du spectateur qui compare, qui oppose et qui projette son système, sa propre histoire (Espagne 2013 : 2).

des transferts culturels (2013). Michel Espagne précise ainsi que transférer ne signifie pas transposer, mais plutôt métamorphoser (Espagne 2013 : 2). Le but des transferts culturels est de mettre de côté le cloisonnement territorial de l'historiographie actuelle et de saisir le rayonnement des échanges. En d'autres termes, les transferts culturels consistent à étudier plus précisément le contexte de départ et d'accueil d'un transfert ainsi que son déplacement. Ils analysent le mouvement d'objets, de personnes et d'idées entre deux ou plusieurs éléments culturels comme la langue ou la religion (Bayard 2008 : 12-14)⁴⁷.

3.2 Les transferts culturels et l'histoire de l'art

En ce qui a trait aux transferts culturels et à l'art, Marc Bayard rappelle que l'histoire de l'art a tendance à découper les différentes spécialités artistiques. Il ne faut pas oublier que les grands mécènes s'orientent vers divers types de productions artistiques : ils s'intéressent à l'architecture, la sculpture, la peinture, les tapisseries, l'orfèvrerie, aux livres ou au théâtre. Ainsi, selon Bayard, lorsqu'on veut étudier un mouvement culturel, on doit l'examiner dans sa pluralité. Afin de rendre compte des transferts culturels artistiques, l'historien d'art crée un récit dont l'organisation diachronique permet de mettre en évidence la logique du phénomène. L'écriture d'un tel récit montre la transmission des données historiques et artistiques d'une culture à une autre, mais ne peut décrire la totalité de la réalité de cette transmission. Le récit sera au plus proche de la perception de la réalité passée. L'étude des transferts culturels est en fait une façon d'associer les idées sur un objet particulier dans un souci de globalité, mais sans aller jusqu'à l'universalité (Bayard 2008 : 14-15).

D'autre part, Marc Bayard mentionne que l'histoire de l'art s'est toujours servie de la notion d'influence pour enregistrer les déplacements. Or, cette notion, marquée par l'idée d'impact et de rayonnement, fait de l'histoire de l'art une pratique de la comparaison, de la mise en parallèle. L'auteur met en garde l'historien d'art contre la notion d'influence et les méthodes qu'elle présuppose, car celle-ci envisage l'enregistrement d'un mouvement ou d'un passage seulement à travers l'inspiration d'une œuvre et ne réfléchit pas aux causes et aux conséquences de la transmission. (Bayard 2008 : 15).

⁴⁷ Selon Michel Espagne, les « transferts culturels » analysent le passage d'un objet culturel d'un contexte à un autre en plus de répertorier et de rendre compte des conséquences de transformation en tenant compte des vecteurs historiques du passage (Espagne 2013 : 2).

Les transferts culturels en histoire de l'art seraient ainsi une manière de considérer l'objet comme un objet mouvant, dont il faudrait en plus d'enregistrer et de comprendre les mouvements s'interroger sur les ramifications de ces derniers. Bayard nomme le concept : « trans-influence culturelle ». Dans la recherche terminologique, Peter Burke parle plutôt de « cultural translation », dans le sens de traduction et de translation d'éléments culturels. L'approche de Burke identifie le mouvement et analyse ses conséquences : elle désigne la circulation, et son adaptation ou adoption par le milieu de réception. La translation exprime l'action de transfert, de transposition, d'adaptation et de traduction. Pour Marc Bayard, développer l'étude des transferts culturels en histoire de l'art, nécessite d'identifier les lieux du transfert, les sources des échanges entre deux ou plusieurs cultures. Ensuite, l'étude du déplacement s'orientera vers un modèle artistique (forme et/ou concept) ou un ensemble de données (formes, idées, collectionneurs, matériaux, techniques...) circulant d'un endroit à un autre. Bayard ajoute aux objets d'études à privilégier les raisons géopolitiques (alliances, influences politiques) ou culturelles (phénomènes religieux, philosophiques) qui favorisent un tel mouvement; et l'auteur de conclure sur la question des « modalités » du transfert (acteurs, réseaux de départ et d'accueil, etc.) (Bayard 2008 : 16-17).

3.3 Le cas de Lodewijk Toeput

Si nous appliquons la théorie des transferts culturels à l'histoire et à la production artistique de Toeput, il faut d'abord comprendre que le « mouvement » s'est fait entre l'art flamand et l'art et la culture vénitienne. On peut observer un « transfert » dans les œuvres du peintre lorsqu'il transpose la tradition artistique flamande (paysage, souci du détail, composition en plans) dans l'art et la culture vénitienne (fresque, couleur, motif du jardin et de la villa). Les dessins et les peintures de Toeput expriment l'adoption d'éléments techniques, iconographiques et idéologiques vénitiens (le point d'accueil) et adaptent les éléments techniques et iconographiques flamands (le point de départ). Les images n'incarnent pas seulement l'influence d'une culture sur une autre, mais expriment une association ou, plus précisément, une hybridation de deux systèmes culturels.

Il faut noter que bien avant les études sur les « transferts culturels » et sur l'hybridation, Peltzer avait constaté dans son étude de 1924 intitulée « Niederländisch-venezianisch

Landschaftsmalerei » une indissociabilité entre l'art flamand et l'art vénitien dans les œuvres de Toeput en créant le terme de paysage « néerlandais-vénitien » (Peltzer 1924).

4. Conclusion

Dans la recherche sur les documents biographiques de Lodewijk Toeput dit Lodovico Pozzoserrato, nous observons qu'il y a davantage d'informations biographiques sur la période vénitienne du peintre et très peu sur sa vie dans les Flandres. Nous avons également remarqué que les historiens ne s'accordent pas sur le lieu de naissance ni sur le maître de l'artiste. Les divergences sur les origines de Toeput et sur l'identité de son maître expriment une certaine incertitude en ce qui a trait à la biographie de l'artiste. Une telle discordance ne permet pas et rend difficile la correspondance entre la vie et l'œuvre du peintre (Golsenne 2014). Ensuite, l'étude des sources traitant de la production artistique de Toeput a révélé l'existence d'articles certes nombreux, mais généralement courts et rares sont les analyses plus exhaustives, comme celle de Luigi Menegazzi. D'autre part, l'absence d'un catalogue raisonné freine considérablement le travail que l'on aimerait mener sur le peintre. Toutefois, grâce à ces sources, nous savons que Lodewijk Toeput perfectionne ses connaissances de l'art vénitien dans l'atelier de Tintoret, il ne cesse de côtoyer d'autres artistes flamands, comme les graveurs Sadeler. En ce qui a trait à sa production artistique, les quelques dessins, peintures et fresques qui lui sont unanimement attribués et qui sont dans un bon état de conservation, permettent d'observer et d'affirmer que la production du peintre flamand se compose principalement de vues urbaines, de scènes de genre ainsi que de paysages, enfin de tableaux religieux et allégoriques directement liés à l'univers du paysage et du jardin, comme le thème des saisons ou l'épisode du *Noli me tangere*. Les œuvres montrent l'habileté de l'artiste à illustrer les paysages et sa difficulté à insérer les figures dans l'espace de manière cohérente. En cela, elles révèlent d'une conception de l'espace propre à l'art flamand qui va de pair avec le goût pour le paysage, la topographie et le souci du détail. L'inspiration vénitienne, quant à elle, se fait jour à travers l'éventail de motifs rappelant la villégiature vénitienne et sa topographie spécifique - villas, cours d'eau, paysages montagneux, architecture, jardins formels, costumes, comédies, fêtes et banquets, etc. - mais encore par l'utilisation de couleurs qui rappellent la palette des maîtres vénitiens. Les études sur les transferts culturels permettent d'envisager les œuvres de Toeput, non comme de simples héritages

de la tradition artistique flamande inspirés par la culture vénitienne, mais plutôt comme des adoptions et des adaptations d'éléments artistiques particuliers. Les œuvres ne sont pas seulement le reflet de l'art flamand ou de l'art vénitien, mais elles en sont l'association; elles sont véritablement hybrides.

CHAPITRE 3 : LES REPRÉSENTATIONS DE JARDINS DANS LA PRODUCTION ARTISTIQUE DE LODEWIJK TOEPUT

À travers la présentation et la description du corpus de Toeput, nous constatons que dans certaines œuvres, les paysages se transforment en jardins. Les théories sur les représentations et les fonctions des images de jardins ainsi que sur les interprétations de ces dernières amènent à s'interroger sur leur rôle et leur iconographie singulière. L'objectif de ce chapitre est de rendre compte de quelques études sur les représentations de jardins en histoire de l'art. Il sera ensuite question de présenter et d'analyser les images de jardins dans la production artistique de Toeput. L'examen consistera à décrire l'iconographie et le schéma compositionnel des œuvres. L'examen permettra également de souligner le caractère hybride des représentations de jardins en indiquant l'association entre la tradition artistique flamande et la culture vénitienne par des éléments iconographiques et idéologiques définissant les deux cultures. La démonstration se fera à travers des comparaisons et des études de cas.

1. La peinture de jardins en histoire de l'art

Au sein de l'historiographie récente, l'article Linda Cabe Halpern « The Uses of Paintings in Garden History » écrit en 1992, l'ouvrage de Nils Büttner intitulé *Jardins en peinture* (2008), l'essai de Magherita Azzi Visentini « Dall'"hortus conclusus" al giardino di villa aperto sul paesaggio : riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento » (2002) ainsi que les travaux de Denis Ribouillault « Toward an Archaeology of the Gaze : The Perception and Fonction of Garden Views in Italian Renaissance Villas » (2011), viennent enrichir la réflexion sur l'iconographie, la signification et la perception des représentations de jardins⁴⁸. Halpern avance que les images de jardins aident aussi à mieux

⁴⁸ Sur les fonctions et le rôle des représentations de jardins en histoire de l'art, voir LAZZARO, Claudia (1990). « Nature and Culture in the Garden », *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-London: Yale University Press, p. 8-19; ROGERS BARLOW, Elizabeth (2001). *Landscape Design. A cultural and Architectural History*, New York : Harry N. Abrams; EUSTIS, Elizabeth (2003). « The Garden Prints as Propaganda, 1573-1683 », *The Changing Garden: four centuries of European and American art*, Catalogue d'exposition, Berkeley: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Standford University, p. 41-51; RIBOUILLAULT, Denis (2005). « Le Salone de la villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 3, p. 65-94.

comprendre le concept, la signification et les caractéristiques du jardin à travers sa création. En effet, l'auteur mentionne que les représentations de jardins :

[...] are useful not only for the topographical information they can convey, but also for communicating the assumptions and expectations of previous centuries concerning gardens, which is also part of garden history. [...] Composition, viewpoint, and other details of a picture can be used as evidence of a prevailing attitude at the time when a view was painted. The format of a painting, in addition to being a response to the topography of an actual garden, includes clues to the ideology lying behind certain kinds of garden design. Most garden views do not show us what a viewer could have seen, but are instead characteristic-concentrating and encapsulating what were considered the most important aspects of the design of a garden (Halpern 1992: 183-184)⁴⁹.

Selon Nils Büttner, plus que les textes anciens, les peintures de jardins constituent des sources essentielles dans l'étude historique et iconographique de ces derniers. Elles révèlent :

[...] les évolutions historiques aussi bien de l'art des jardins que de l'art pictural. Elles renvoient aussi au contexte social, historique et esthétique dans lequel les jardins furent conçus et composés. Enfin, elles reflètent la conception des peintres paysagistes et de leurs commanditaires (Büttner 2008 : 17).

Les études de Büttner et de Cabe Halpern démontrent que les représentations de jardins sont comprises comme des documents visuels et matériels permettant de recueillir des informations historiques, culturelles, sociales, esthétiques et topographiques sur un lieu précis. Azzi-Visentini (2012) mentionne également que les gravures et les peintures de jardins vénitiens constituent des sources essentielles dans l'étude historique et iconographique de ces derniers. Quant à Ribouillault, il note que :

[...] images of gardens, which were previously considered to be “documents”, are now starting to be examined as “monuments” [...] where before, history was essentially preoccupied with authenticating and dating “sources”, it must now explore the condition of their genesis and the transmission of their traces to unravel their apparent meaning or to interrogate their silence (Ribouillault 2011: 204)⁵⁰.

⁴⁹ Dans ce texte, Linda Cabe Halpern prend comme exemple les quatorze vues des villas et des jardins de la famille Medici peintes par le peintre flamand Giusto Utens entre 1599 et 1602. Sur ce sujet, voir LAZZARO, Claudia (1990). « Cosimo de Medici's Little Tuscany at Castello », *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-London: Yale University Press, p. 167-189.

⁵⁰ Mots mis entre guillemets par l'auteur. Ce dernier prend comme exemples les fresques de villas italiennes dont celles de la Villa d'Este à Tivoli et de la Villa Lante à Bagnaia.

2. Les jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput

Les études sur les représentations de jardins dans la production artistique de Toeput sont encore rares. Parmi celles-ci, on trouve l'article de Martina Frank intitulé « Lodewijk Toeput e le tipicità del giardino veneto » (2012) cité plus haut. L'auteur explique que les jardins de Toeput sont des décors pour les histoires religieuses et les scènes allégoriques (Frank 2012 : 254-255).

Plus encore que les vues urbaines, les histoires religieuses, les allégories et les paysages, les jardins peints par Toeput semblent le mieux illustrer l'association de l'art flamand et de la culture vénitienne ainsi que l'hybridation issue des riches transferts culturels entre l'Italie et les Flandres dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

2.1 L'inspiration flamande

Luciana Larcher Crosato affirme que la plupart des représentations de jardins produites par Toeput s'inspirent fortement de la gravure flamande (Larcher Crosato 1985 : 119). Crosato prend comme exemple le *Jardin d'amour avec labyrinthe* (1579-1584) de Toeput conservé à la Royal Collection de Londres (figure 41). L'auteur déclare que l'œuvre rappelle le *Jardin avec labyrinthe* (1583) de Johan Vredeman de Vries et la *Fête dans un jardin* (1583) gravée par Pieter Van der Borcht toutes deux publiées dans *Hortorum Viridariorumque Elegantes* (1580) (Larcher Crosato 1985 : 119) (figures 42-45)⁵¹. En observant le *Jardin d'amour avec labyrinthe* de Toeput, nous constatons que la partie inférieure gauche de l'image est marquée par la présence d'une barque dans laquelle se trouvent des femmes et des musiciens. La partie inférieure droite de la composition est caractérisée par un banquet qui se déroule sous une luxuriante pergola végétale. Sur l'eau, deux petites gondoles remplies de belles dames et de gentilshommes tentent de

⁵¹ Jan Vredeman de Vries est né à Frise en Hollande en 1527. Architecte, peintre et graveur, il est considéré comme le principal précurseur dans le design de jardin néerlandais au XVI^e siècle. Il est principalement reconnu pour ses études sur l'architecture et la perspective basées sur le système des ordres dérivés de l'Antiquité (Van Mander 1884-1885 : 98-107).

La première édition de l'*Hortorum Viridariorumque Elegantes* renferme vingt-huit gravures représentant des dessins de jardins. Dans la seconde édition publiée en 1583, on ajoute six nouvelles gravures de jardins dessinés par Vredeman de Vries, mais gravées par Peter van der Borcht IV. Les jardins de Vries sont utilisés comme références et comme modèles par les architectes ainsi que par les artistes peintres de l'époque. Il écrit également *Variae Architecturae Formae* (1601) et *Perspectives* (1604-1605) (Hellerstedt 1986 : 77; De Jong 2008 : 133-134). Sur Vredeman de Vries et son travail, voir P. HEUR, Christopher (2009). *The city rehearsed: object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, Londres - New York : Routledge; VREDMANNO FRISIO, Johanne (1580). *Hortorum viridariorumque elegantes & multiplices formae : ad architectonicae artis normam affabre delineatae*, Amsterdam : Van Hoeve.

rejoindre le labyrinthe. Ce dernier est circulaire et ponctué de petites pergolas. À l'intérieur, des couples se promènent, s'enlacent et s'adonnent à des jeux de poursuite. On aperçoit également un autre banquet. Dans le fond du tableau, le peintre montre un paysage montagneux avec des figures qui s'amuse à courir. Au loin, le paysage laisse entrevoir le dôme d'une architecture circulaire ainsi que la Place Saint Marc bien reconnaissable au sein de ce paysage manifestement rêvé. La série de *Jardin avec labyrinthe* de Vredeman de Vries représente des études de tracés de labyrinthes allant du simple labyrinthe circulaire, tel que celui peint par Toeput, au labyrinthe circulaire avec quatre bras. Les labyrinthes de Vries sont, le plus souvent, insérés dans de grands jardins aux formes géométriques complexes et non pas dans un paysage, comme chez Toeput. D'autre part, contrairement à Toeput, Vries ne semble pas avoir d'intérêt particulier pour les personnages, leurs attitudes ni pour l'ambiance qui pouvait régner dans l'espace du jardin au XVIe siècle. En effet, Vries dessine très peu de personnages et lorsqu'il le fait ceux-ci sont figurés à très petite échelle. La *Fête dans un jardin* de Van der Borcht, quant à elle, montre une grande place dans la partie inférieure de la gravure (figure 45). Le côté gauche de la place est marqué par un couple enlacé et un autre qui tourne le dos au spectateur afin de contempler un jardin aux parterres géométriques. Au centre de la place, un banquet a été organisé sous un pavillon circulaire. La partie droite de l'image est caractérisée par une longue pergola végétale donnant accès à un vaste labyrinthe circulaire. La comparaison entre le labyrinthe de Toeput et celui de Borcht révèle que les deux structures sont ponctuées de nombreuses pergolas et foulées par les pieds des amoureux. Néanmoins, à l'inverse de Toeput qui associe le labyrinthe avec le paysage, celui de Borcht est mis en relation avec un jardin. En accord avec Crosato, on peut donc conclure que le *Jardin d'amour avec labyrinthe* de Toeput est bien influencé par les jardins de Vredeman de Vries et la *Fête dans un jardin* de Van der Borcht. Toutefois, il paraît évident, à cause des couples qui s'étreignent, du banquet et de la forme du labyrinthe que le tableau de Toeput évoque davantage l'œuvre de Borcht. Qui plus est, il paraît important de souligner le rôle du labyrinthe dans le raisonnement de Crosato. Dans son texte *Aristocratiques ornements et divertissements populaires* (2008), Erik A. De Jong mentionne que le labyrinthe fait partie intégrante de l'iconographie des jardins néerlandais : vers la fin du XVIe siècle, les pays du nord voient s'établir une conception du jardin en tant que système significatif où le labyrinthe et les parterres sont étroitement liés. Grâce aux travaux de Jan Vredeman de Vries qui applique le système des ordres doriques, ioniques et corinthiens dérivés de l'antiquité, le jardin devient un art

à part entière possédant sa propre typologie et son propre décorum. Le labyrinthe, lui, devient l'ornement le plus complexe qui permet à son créateur d'exprimer ses talents d'invention et d'expérimentation par le jeu des lignes qui vont et qui viennent et dont la disposition génère un ordre irrégulier dans un cadre régi par la géométrie et la symétrie (De Jong 2008 : 133-140)⁵². Dans ces images, le labyrinthe n'est donc pas seulement un motif sophistiqué qui renvoie aux labyrinthes véritables de l'époque, mais peut être considéré comme un paradigme artistique incarnant le talent du peintre, l'ordre et l'harmonie à l'œuvre dans la peinture même.

Crosato poursuit son argumentation avec le *Concert dans un jardin* (1590) de Toeput, sans doute l'œuvre la plus connue et emblématique du peintre, aujourd'hui exposé au Museo Civico de Trévis (figure 46)⁵³. L'auteur prétend que l'œuvre s'inspire de l'*Adolescentia Amori* de Crispijn van de Passe d'après Martin de Vos produite en 1596 (Larcher Crosato 1985 : 119) (figure 47). En examinant la répartition des différents éléments du *Concert dans un jardin* de Toeput, nous constatons que la partie inférieure droite se distingue par la présence d'un groupe de musiciens formant une diagonale; derrière eux, une architecture tronquée sur laquelle est sculptée une figure féminine drapée. La partie gauche dévoile une allée où trois personnages, accompagnés d'un chien, se promènent, profitant de l'air pur de la villa. L'allée est décorée par une immense pergola. Cette dernière s'ouvre sur un escalier dont la base est flanquée de deux piédestaux ornés de statues antiques. À droite de la pergola et de l'escalier, vers le centre de l'image, le peintre a figuré une autre section du jardin. Celle-ci semble marquée par un tracé géométrique strict rendu par plusieurs lignes droites ainsi que par une décoration antique suggérée notamment par les niches surmontées de frontons triangulaires dans lesquelles sont placées des statues. Notons aussi que le jardin est clos, car il est délimité par un haut mur. Finalement, le jardin paraît appartenir à un paysage boisé et montagneux. On devine les arbres au-dessus du mur en plus du profil escarpé de la montagne. La disposition des différents éléments est singulièrement asymétrique. L'architecture montrée dans la partie droite de la composition ne correspond pas exactement à la pergola, mais lui fait écho. Nous pouvons faire la même

⁵² Sur les représentations de labyrinthe en art, voir BRUNON, Hervé (2008). « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins : exemples italiens au XVe et XVIe siècle, ou du cosmogramme au mésocosme », Hervé Brunon, *Le jardin comme labyrinthe du monde : métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris : PUPS, Presses de l'université Paris-Sorbonne, p. 69-131; KERN, Hermann (2000). *Through the labyrinth : designs and meanings over 5000 years*, Munich : New York : Prestel; SERLIO, Sebastiano (1537). *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere di gliedifici*, Venetia : [s.n].

⁵³ Outre Frank 2012, l'étude la plus récente est celle de Sara Baiguera, *La Concordia amorosa e maritale nel Concerto di Ludovico Pozzoserrato*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, 2011-2012

observation avec l'oblique créée par les musiciens et l'oblique de la montagne. Cette asymétrie révèle que la diagonale des musiciens, l'architecture, l'oblique de la montagne ainsi que la pergola produit un véritable « cadre » autour du jardin. Les lignes et la forme du cadre ainsi généré ne suivent pas clairement celles du cadre du tableau. Cependant, tous les deux définissent un espace précis et agissent comme une fenêtre sur un monde musical et naturel. Observons maintenant l'*Adolescentia Amori* de Crispijn van de Passe. On y voit un joueur de luth et la déesse Vénus dans la partie inférieure de l'œuvre. Le corps de la divinité tourné vers le musicien forme une diagonale qui laisse apparaître un jardin. La partie gauche de ce dernier est caractérisée par une haute architecture abritant un banquet alors que la partie droite abrite un couple se tenant sous un arbre. En confrontant la peinture de Toeput avec la gravure de Crispijn van de Passe, on constate que la répartition des éléments est similaire : les parties inférieures des images sont occupées par un groupe de figures composé de musiciens. Les positions des corps créent une oblique qui permet de voir un jardin d'inspiration antique dans lequel des couples se promènent. On pourrait ainsi supposer que l'organisation spatiale du *Concert dans un jardin* est inspirée de l'organisation de l'*Adolescentia Amori*. La corrélation entre les deux œuvres peut encore s'exprimer à travers leur iconographie particulière. Dans son ouvrage *Gardens of Earthly Delight: Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens* (1986), Kahren Jones Hellerstedt indique que l'art flamand du XVI^e siècle est étroitement lié au concept des saisons, des âges de la vie et de la position des planètes. L'auteur ajoute que le printemps et le jardin sont quasi synonymes, car les mois de mars, avril et, mai sont souvent représentés dans un jardin. Dans son mémoire de maîtrise *La Concordia amorosa e maritale nel Concerto di Ludovico Pozzoserrato* (2011-2012), Sara Baiguera consacre une section entière à l'imagerie de l'allégorie du printemps. L'auteur explique qu'au printemps les hommes et les femmes fêtent l'arrivée de la belle saison en se retrouvant à l'extérieur, dans le jardin, en couple ou entre amis pour profiter des banquets ainsi que des concerts. Le *Concert dans un jardin* occupe une place de choix dans l'argumentation de l'auteur. En effet, les trois personnages qui se promènent dans le jardin et le concert évoquent le printemps. Baiguera mentionne qu'il est aussi possible de repérer cette allusion au printemps dans l'*Adolescentia Amori* avec le jardin, le banquet et le couple (Baiguera 2011-2012 : 14-23). Suite à ces explications et ces démonstrations, nous pouvons envisager que le *Concert dans un jardin* puisse être une allégorie du printemps. Rappelons d'autre part, on l'a vu plus haut, que Toeput a souvent peint des allégories des mois et des saisons. Citons par

exemple cet autre *Printemps* de Toeput dont Menegazzi n'indique malheureusement pas le lieu de conservation (figure 48). La partie inférieure du dessin montre un petit amour pissant. Derrière lui, nous apercevons un personnage féminin (très certainement Vénus) appuyé sur le tronc d'un arbre. La diagonale du corps de la déesse laisse apparaître un berger musicien sur les berges d'un fleuve et, plus loin, un vaste jardin.

Le banquet, les couples d'amoureux et les musiciens présents dans le *Jardin d'amour avec labyrinthe* et dans le *Concert dans un jardin* renvoient à un autre motif singulier. D'après Nils Büttner, le jardin, les couples et la musique évoquent la notion et l'image du jardin de plaisir ou du jardin d'amour. Ce dernier tire ses origines de l'iconographie courtoise du Moyen Âge. Büttner se réfère au *Roman de la Rose* écrit par Guillaume de Lorris et illustré par Jean de Meung. Le récit raconte le rêve amoureux du narrateur. L'enlumineur représente le jardin de plaisir ou d'amour comme un lieu merveilleux, sans vices où les amants peuvent vivre leur histoire. L'auteur ajoute à cela la danse (Büttner 2008 : 32). Il est, dès lors, fort possible que le *Jardin d'amour avec labyrinthe* et le *Concert dans un jardin* soient des illustrations de jardins de plaisir ou des jardins d'amour. L'idée se confirme lorsque Jones Hellerstedt avance que l'*Adolescentia Amori* est aussi une représentation d'un tel jardin avec la combinaison du jeune joueur de luth, de la déesse de l'amour, du banquet et du couple (Jones Hellerstedt 1986 : 17). L'argument se consolide encore quand l'auteur mentionne la gravure représentant le tempérament sanguin de Raphaël Sadeler I (1583) (figure 49). Hellerstedt mentionne que la personnalité sanguine est décrite comme plaisante, amoureuse, hédoniste et personnifiée par Vénus. L'œuvre de Sadeler inclut des allusions amoureuses avec les couples qui s'embrassent près d'une fontaine et les couples qui dansent (Jones Hellerstedt 1986 : 19).

2.2 L'inspiration vénitienne

Dans son article intitulé « I piaceri della villa nel Pozzoserrato » (1987), Crosato explique que les peintures de jardins de Toeput peuvent également être perçus comme des représentations de la villégiature vénitienne au XVI^e siècle (Larcher Crosato dans Mason Rinaldi et Luciani 1988 : 71).

Afin d'illustrer son propos, l'auteur fait encore référence au *Jardin d'amour avec labyrinthe* et au *Concert dans un jardin*. Elle ajoute à son corpus le *Festin du mauvais riche* du Mont-de-piété et le *Banquet en plein air* conservé dans une collection privée à Amsterdam, tous

peints par Toeput (figure 50). Dans le *Festin du mauvais riche*, la partie inférieure gauche est marquée par un personnage allongé sur un tronc d'arbre. Son corps forme une ligne oblique qui ouvre sur une scène de banquet se déroulant sous une grande pergola végétale. Les gentilshommes et les belles dames sont assis et, autour d'eux, gravitent des musiciens. Dans le fond, à gauche, nous remarquons des couples qui se promènent dans le jardin et une gondole qui navigue sur l'eau. Le *Banquet en plein air* (figure 50) montre la partie inférieure gauche occupée par une grande table sur laquelle le peintre a reproduit divers plateaux de fruits. Derrière la table, deux serviteurs s'emparent des plats. Un troisième serviteur muni d'un plateau se dirige vers une majestueuse pergola située au deuxième plan dans la composition, sous laquelle a lieu le banquet champêtre. Les hommes et les femmes sont assis et autour d'eux joue un musicien. Selon Luciana Larcher Crosato, Toeput illustre ici les divertissements de la vie à la villa que sont les discussions entre amis, les jeux, les banquets et la musique. Les plaisirs sont représentés dans l'environnement naturel et verdoyant du jardin. Cet univers fait immédiatement penser aux traités sur la villa, mentionnés dans le premier chapitre, par exemple celui d'Agostino Gallo *Le venti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa* (1575) dans lequel sont décrits avec précision les journées, les activités ainsi que les agréments de la villégiature vénitienne. Ces plaisirs, ont l'air de l'avoir vu, sont la contemplation de la nature, le temps passé entre amis, les jeux, les banquets et la musique (Larcher Crosato dans Mason Rinaldi et Luciani 1988 : 71-77). Dans son étude sur les jardins de Toeput, Martina Frank corrobore la théorie de Crosato allant jusqu'à écrire que Toeput peut être considéré comme : « un chroniqueur de la villégiature vénitienne » (Frank 2012 : 253). En se basant sur l'iconographie de la villégiature vénitienne dépeinte par Crosato ainsi que sur les traités horticoles du XVI^e siècle qui relatent l'idéologie de la vie à la villa, l'hypothèse selon laquelle des tableaux comme le *Jardin d'amour avec labyrinthe* ou le *Concert dans un jardin* sont des images de la villégiature vénitienne et de ses plaisirs est tout à fait probante. Magherita Azzi Visentini mentionne plusieurs autres œuvres de Toeput, dont *Villa vénitienne avec jardin* (1590) conservé au Musée National de Varsovie (figure 51). Nous l'observons encore dans *Vue d'une villa* (1580) exposé à la Galleria Giorgio Franchetti à Venise, *Villa et jardin* ainsi que *Vue d'un jardin et d'une villa* du Metropolitan Museum à New York (figures 52-54)⁵⁴. Les œuvres illustrent de vastes jardins qui se terminent aux portes d'une villa et ceux-ci sont contemplés par des couples d'amoureux. Dans *Vue d'une villa*, certains personnages

⁵⁴ Pour l'œuvre *Villa et jardin*, la date de production n'est pas donnée et le lieu de conservation n'est pas indiqué.

improvisent un petit banquet près d'une fontaine. Les musiciens assis près de celle-ci jouent pour égayer la journée. Parmi les œuvres vénitiennes qui représentent les plaisirs de la vie à la villa, on mentionnera aussi *Paysage et départ pour la chasse* (1560), fresque peinte par Véronèse à la Villa Barbaro de Maser (figure 55). La fresque montre une allée où des hommes avec des chiens et des cavaliers se préparent pour aller à la chasse. Dans le fond de la composition, le peintre illustre une gigantesque villa.

Dans son étude « Music in Venitian Art: Seduction and spirituality » (2012), Patricia Fortini Brown s'accorde avec Luciana Larcher Crosato lorsqu'elle avance que les représentations de jardins de Toeput incarnent, certes, la villégiature vénitienne, mais ajoute qu'elles peuvent aussi être comprises comme des images de l'univers musical vénitien du XVI^e siècle (Fortini Brown 2012 : 21).

En examinant les peintures de jardins produites par Toeput, nous observons que l'artiste représente la musique à maintes reprises : nous apercevons des joueurs de flûte dans le *Jardin d'amour avec labyrinthe* et des joueurs de luth dans le *Festin du mauvais riche* ainsi que dans le *Banquet en plein air*. Nous remarquons encore un groupe de musiciens ou un concert dans le *Concert dans un jardin* et *Vue d'une villa*. Dans le premier tableau, le groupe de musicien est composé d'un flûtiste, d'un joueur de viole, d'un joueur de luth, d'une joueuse de clavecin et de chanteurs. Dans la seconde toile, le groupe de musiciens est formé d'un flûtiste, d'un joueur de viole et d'un joueur de luth. Parmi les artistes et les œuvres de la cité lagunaire qui montrent le monde musical, on citera par exemple un dessin de *Musiciens* (1510) de Vittore Carpaccio au British Museum ou, plus célèbre, *Le Concert interrompu* (1511-1512) de Tiziano Vecellio, dit Titien conservé à la galerie Palatine de Florence (figure 56-57). Ces œuvres montrent des musiciens en train de jouer ou d'accorder leurs instruments. Carpaccio met en scène un concert improvisé dans un petit salon rempli d'instruments et de partitions musicales tandis que Titien représente les figures dans un décor sobre indéfinissable. Bien que Toeput, Carpaccio et Titien expriment l'univers musical vénitien avec les portraits de musiciens, les images d'instruments et de partitions, Toeput montre la musique dans un décor spécifique, soit la villa et dans le jardin. L'association du jardin et de la musique chez l'artiste est un indice majeur permettant de comprendre la manière dont ses œuvres purent être comprises et appréciées par la société de son temps : elles figuraient à elles seules l'idéologie de la vie à la villa à laquelle adhéraient les patriciens comme les bourgeois vénitiens féodalés de l'époque.

Fortini Brown rejoint Nils Büttner au sujet de l'association entre la musique et la notion d'amour. En effet, Brown écrit que la musique possède un caractère sensuel, car elle favorise et codifie les relations humaines. Hormis le *Jardin d'amour avec labyrinthe* et le *Concert dans un jardin*, l'auteur souligne la possibilité de constater l'union entre la musique et l'amour dans *Vue d'une villa* dans laquelle Toeput peint des musiciens et des couples dans un jardin (Fortini Brown 2012 : 23). Il existe de nombreux artistes vénitiens et une multitude d'œuvres qui évoquent l'allusion amoureuse à l'aide de la musique⁵⁵. L'ouvrage le plus connu est probablement l'*Hypnerotomachia Poliphili* édité en 1499 à Venise. Le récit raconte et illustre le rêve de Poliphile qui recherche sa bien-aimée Polia. Sa quête le conduit dans une forêt ainsi que dans des jardins décorés à l'antique et peuplés de nymphes. *Poliphile et Polia assis devant une fontaine avec des nymphes* (1499) est sans doute l'image la plus représentative de l'amour de Poliphile et de Polia (Goldfarb 2013 : 202) (figure 58). Les amants sont situés dans la partie inférieure de la composition. De part et d'autre du couple, l'artiste a placé un groupe de nymphes à gauche et des musiciens à droite. Dans le fond, nous apercevons la déesse de l'amour sous un dais architectural surmontant une fontaine décorée de bas reliefs. La scène se déroule dans un jardin clos. La comparaison entre les jardins peints de Toeput et cette gravure du *Songe*, révèle que les éléments iconographiques sont semblables : les œuvres représentent des couples dans un jardin, accompagnés par des musiciens. Par contre, l'allusion amoureuse est plus évidente dans l'illustration de Poliphile et de Polia à cause de l'histoire amoureuse qui est racontée dans le livre et à cause de la présence de Vénus, déesse de l'amour. La comparaison permet encore de noter que le mobilier de jardin - notamment les haies et les pergolas - dans les œuvres de Toeput et dans *Poliphile et Polia dans le jardin de Vénus* est similaire. L'organisation compositionnelle des œuvres est également proche. Par exemple, dans le *Concert dans un jardin*, Toeput montre le groupe de musiciens dans la partie inférieure droite et le jardin au centre, comme dans la gravure.

La Vénus et le joueur d'orgue (1550) de Titien du Prado à Madrid est une autre œuvre vénitienne incarnant l'association entre la musique, l'amour et le jardin (figure 59). Le tableau montre un joueur d'orgue et Vénus au premier plan. Derrière eux, l'espace s'ouvre et laisse voir un jardin d'amour dans lequel nous observons un couple, un cerf et un paon. La dimension érotique de l'œuvre est signalée par le satyre de la fontaine du jardin ainsi que par le regard du

⁵⁵ Sur la notion de la musique et de l'amour, voir HATTER, Jane (2011). « Col tempo : Musical Time, Aging and Sexuality in 16th-century Venetian Painting », *Early Music*, p. 1-12.

musicien dirigé vers le sexe de la déesse et qui rappelle que la vue est un sens à partir duquel naît le désir (Büttner 2008 : 69-70)⁵⁶. Chez Toeput, c'est un amour plus courtois qu'érotique qui semble être mis de l'avant. Bien qu'aucun document ne permette de l'affirmer avec certitude, il est d'ailleurs possible que des œuvres comme le *Concert dans un jardin* de Trévisé aient été réalisées à l'occasion d'un mariage, comme on a pu le proposer récemment (Baiguera 2011-2012).

Le rapport entre la musique et l'amour peut également se manifester dans les images d'instruments bien spécifiques tels que le luth⁵⁷. Brown explique que ce dernier est fréquemment lié à l'amour. L'auteur s'en rapporte aux discours sur l'amour platonique de Pietro Bembo. Celui-ci déclare que lorsque deux luths sont joués à l'unisson, quand l'un est joué et que l'autre répond par des vibrations harmonieuses, cela rappelle la naissance d'un amour entre deux amants qui se tournent autour sans se toucher (Bembo dans par Fortini Brown 2012 : 23). Autrement dit, l'harmonie musicale entre deux luths rappelle l'harmonie amoureuse entre deux personnes. *Le Joueur de Luth* (1515) peint par Giovanni Busi, dit Cariani au Musée des Beaux-arts de Strasbourg, est une image emblématique de cette affinité entre la musique et l'amour (figure 60). L'artiste représente un jeune homme richement vêtu dans un paysage idyllique. Le musicien fait vibrer les cordes du luth et tourne les yeux vers l'extérieur du tableau, vers le spectateur à la recherche de l'harmonie, voire de l'amour (Goldfarb 2013 : 128). L'association entre le luth et l'amour est encore plus prononcée dans *Vénus jouant du luth avec Cupidon* (1565-1570) de Simone Peterzano du Szépmvészeti Múzeum de Budapest (figure 61). Le peintre illustre la déesse de l'amour poitrine dénudée tenant un luth et accompagnée par Cupidon. À l'instar du luth, le clavecin est aussi un instrument permettant aux artistes d'unir la pratique musicale avec les histoires amoureuses⁵⁸. Martina Frank indique que le clavecin est un instrument couramment

⁵⁶ Titien se forme dans l'atelier des Bellini. En 1508, il travaille aux côtés de Giorgione à la réalisation des fresques du Fondaco dei Tedeschi. L'artiste cumule les commandes prestigieuses et s'impose rapidement comme une figure dominante de la scène artistique vénitienne. Le peintre représente des scènes religieuses, des bacchanales et des portraits. Dans les années 1550, il réalise ses *Poesie*, des compositions mythologiques sur le thème de Vénus, de Danaé et de Diane (Stanzo dans Le Bihan 2005). Sur Titien et la question de la dimension amoureuse, voir FERINO-PAGDEN, Sylvia et coll. (2008). *Late Titian and the sensuality of painting*, Venice : Marsilio.

⁵⁷ Sur le luth, sa signification et son image en peinture, voir par exemple SMITH, Douglas Alton (2002). *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Lexington: Lute Society of America. Nous pouvons également citer la conférence de Denis Ribouillault intitulée *Ut picture musica: peinture et musique à Venise à la Renaissance. Variation autour du luth* qui a eu lieu au Musée des Beaux-arts de Montréal en 2013.

⁵⁸ Sur les instruments de musique, leurs significations et leurs représentations en peinture, voir notamment FERINO-PADGEN, Sylvia (2000). *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Milano: Skira.

attribué aux femmes et offert comme cadeau de nocces (Frank 2012 : 257). L'*Autoportrait au madrigal* (1580) de Marietta Comin Robusti, dite la Tintoretta, exposé dans la Galerie des Offices à Florence, est un des exemples d'œuvres qui exprime le caractère à la fois féminin et amoureux du clavecin (figure 62). L'artiste représente une jeune femme sur un fond noir. Elle est debout devant un clavecin. Le livre ouvert que tient le personnage est en fait la partition de la *Madonna per voi Philiane* de Philippe Verdelot. Sur l'une des pages, il est possible de lire : « Madame, je brûle d'amour pour vous et vous ne me croyez pas » (Goldfarb 2013 : 129). Chez Toeput, l'allusion amoureuse incarnée par le luth et le clavecin est inscrite dans des représentations de jardins d'amour et jumelée avec des images de couples d'amoureux tandis que chez les artistes vénitiens, l'allusion amoureuse s'exprime à travers l'image des instruments. Plus que le luth et le clavecin, le concert est sûrement le motif le plus symbolique de l'association entre la musique et l'amour. D'après Jean-Yves Bosseur, les jeux instrumentaux permettent et provoquent des jeux de regards et d'attitudes qui rappellent que la pratique musicale n'est pas étrangère aux histoires d'amour. Ainsi, l'harmonie évoquée par la musique et le concert s'associent avec l'amour, tout comme l'iconographie musicale s'unit avec l'imagerie du jardin d'amour (Bosseur 78-79). Dans son article « Concert Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance » (1961), Patricia Egan souligne en effet que l'affinité entre musique et amour peut se manifester à travers l'image du concert et de son traitement. Les concerts sont illustrés dans la peinture et plus particulièrement dans les œuvres du XVI^e siècle. En général, ils accompagnent un évènement ou une fête et les musiciens se lient avec le contexte domestique ou social dans lequel ils sont montrés. Les concerts sont formés par des groupes de deux à six personnages. La figure centrale et son activité musicale sont mises en évidence. Les figures sont représentées de près et en buste. Les joueurs de musique sont illustrés comme un groupe cohérent dans un grand espace. Ce faisant, ils créent une harmonie entre les différentes parties de l'image (Egan 1961 : 189). Nous pouvons observer ces jeux instrumentaux et cette harmonie compositionnelle dans le *Concert dans un jardin* de Trévisé. La partie droite de la composition est marquée par la présence d'un groupe de musiciens formant une importante diagonale. La partie gauche, quant à elle, est occupée par le jardin. Le concert est formé de quatre musiciens et de deux chanteurs. Les personnages sont représentés au premier plan et proches du spectateur, car ils sont plus grands que le couple dans le jardin. La direction des regards, des têtes, ainsi que des corps des musiciens, concentre l'attention sur la joueuse de clavecin elle-même penchée sur son instrument. Le peintre

évoque le lien entre les musiciens et leur contexte en revêtant ces derniers et les amants qui se promènent dans le jardin de vêtements contemporains et à la mode. Concert et jardins semblent ainsi deux facettes d'un même rêve à la fois visuel et auditif. Le jeu des regards des musiciens fait écho à celui du couple et l'égalité spatiale des deux sections rappelle l'unité et l'harmonie amoureuse. Parmi les œuvres vénitiennes qui représentent des concerts, le *Concert champêtre* (1511) de Titien conservé au Louvre fait figure de modèle (figure 63). L'artiste montre deux femmes légèrement drapées. L'une est debout près d'un puits. L'autre, assise, tient une flûte tout en faisant face aux musiciens. Les jeunes femmes, irréelles, mais tellement charnelles à la fois, ne semblent exister que dans l'imagination des musiciens qu'elles inspirent. La scène se déroule dans un paysage pastoral dans lequel nous voyons un berger ainsi qu'une petite habitation. Fidèle à l'iconographie du concert, Titien représente les musiciens échangeant un regard soutenu. L'allusion amoureuse est davantage présente dans *Les Trois âges de l'homme* (1512-1514) de Titien exposé à la National Gallery d'Édimbourg : le regard des amants fait écho au sous-entendu érotique des flûtes tenues par la jeune femme (Goldfarb 2013 : 118) (figure 64). L'*Allégorie de la Musique* (1556) de Paolo Véronèse constitue un autre exemple de l'imagerie du concert dans la peinture vénitienne (figure 65). L'œuvre représente une jeune femme jouant de la viole de gambe, une autre jouant du luth et une chanteuse. Le trio musical est accompagné par Cupidon indiquant, comme le souligne Vasari, que l'amour peut naître de la musique (Giorgio Vasari cité par Fortini Brown 2012 : 25). Si nous confrontons le *Concert dans un jardin* de Toeput avec le *Concert champêtre* (1511) et *Les Trois âges de l'homme* (1512-1514) de Titien ainsi qu'avec l'*Allégorie de la musique* (1556) de Véronèse, nous remarquons que les peintres expriment l'allusion amoureuse à l'aide du motif du concert, des jeux de regards entre les musiciens ainsi que les instruments utilisés, comme le luth.

2.3 L'hybridation dans les représentations de jardins de Lodewijk Toeput : le cas du *Jardin d'amour avec labyrinthe* et du *Concert dans un jardin*

L'association des éléments iconographiques de la tradition artistique flamande avec les éléments iconographiques et idéologiques de la culture vénitienne révèle d'un processus d'hybridation lui-même particulièrement riche dans la poésie et la peinture vénitienne (Campbell 2010 : 115-142). Les représentations de jardins de Toeput montrent des éléments iconographiques flamands comme le motif du labyrinthe et le thème des allégories des saisons

combinés avec des éléments iconographiques et idéologiques vénitiens tels que la villa, la villégiature, les plaisirs de la vie à la villa, le jardin ainsi que la musique. L'hybridation s'exprime également dans l'adoption des éléments culturels vénitiens et leur adaptation à l'héritage flamand du peintre.

Parmi les représentations de jardins produites par Toeput, le *Jardin d'amour avec labyrinthe* et le *Concert dans un jardin* peuvent être considérés comme les images les plus représentatives du concept d'hybridation dans la peinture de l'artiste. Dans le *Jardin d'amour avec labyrinthe*, le peintre associe le motif du labyrinthe avec les motifs des gondoles vénitiennes et de la Place Saint Marc. De plus, l'artiste montre le labyrinthe dans un décor qui rappelle fortement la villégiature vénitienne et les divers plaisirs que celle-ci procure avec les banquets, les jeux amoureux des figures qui s'amuse à courir et les musiciens. Dans le *Concert dans un jardin*, l'artiste associe un thème fréquemment illustré par les artistes flamands avec l'allégorie du printemps et une iconographie typiquement vénitienne avec les plaisirs de la villégiature que sont les promenades dans le jardin, la contemplation de la nature et la musique. Dans ces tableaux, Toeput adopte les éléments vénitiens et les adapte à un vocabulaire, un idiome encore marqué par son héritage flamand. Cette remarque, valable sur un plan plastique vaut aussi sur le plan de la signification, qui demeure résolument ambiguë : le *Jardin d'amour avec labyrinthe* ou le *Concert dans un jardin* peuvent être considérés comme des œuvres reflétant la tradition artistique flamande tout comme des images emblématiques de la culture vénitienne; des paysages ni flamands ni vénitiens, mais bien, pourrait-on dire, « vénéto-flamands ».

CONCLUSION

L'étude des représentations de jardins dans la production artistique de Lodewijk Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato confronte l'historien d'art dans sa démarche méthodologique. En effet, les théories sur les images de jardins en histoire de l'art, les ouvrages sur le contexte historique et artistique dans lequel a évolué Toeput ne situent peu ou pas la figure et les œuvres de l'artiste. De plus, les recherches sur la figure et sur les œuvres du peintre sont rares et dispersées.

Afin de mieux comprendre les fondements des démarches adoptées, il est nécessaire de reconsidérer le contexte historique et artistique dans lequel a évolué l'artiste. Selon les biographies de Karel Van Mander et de Carlo Ridolfi, Toeput fait partie des artistes flamands qui font le voyage à Venise durant le XVI^e siècle. L'étude des ouvrages sur le climat historique et artistique vénitien révèle qu'à cette époque, la cité est considérée comme un véritable empire commercial et un centre artistique incontournable. D'autre part, les textes mentionnent que l'architecture des villas ainsi que la création des jardins participent à la gloire artistique de la lagune. Les poèmes et les traités d'horticulture présentent la villa et le jardin comme les lieux par excellence de la tranquillité et de divertissements recherchés; un véritable *locus amoenus*, lieu de rencontres entre amis, où l'on s'adonne à la poursuite de l'amour, au plaisir de la musique et à la contemplation de la nature. Les échanges culturels entre la cité et les autres pays européens sont considérables : les artistes étrangers, dont les graveurs et les peintres du Nord, viennent découvrir les merveilles de l'art vénitien, mais également montrer le savoir-faire de leurs écoles. Ainsi, Toeput est un peintre qui contribue et qui témoigne des échanges culturels entre les Flandres et Venise. L'artiste flamand s'inscrit dans l'histoire de l'art flamande, mais aussi dans l'histoire de l'art vénitienne.

Il était également important de reconsidérer la biographie de Carlo Ridolfi et les essais des historiens modernes qui mentionnent le travail de Toeput dans l'atelier de Tintoret, mais aussi ces contacts avec d'autres artistes flamands comme le graveur Raphaël Sadeler I. Les quelques dessins, peintures et fresques qui nous sont parvenus et qui sont dans un bon état de conservation, permettent d'observer et d'affirmer que la production de Toeput se compose de divers sujets : l'artiste représente des vues urbaines, des thèmes religieux et allégoriques, des scènes de genre ainsi que des paysages. Les œuvres montrent par dessus tout l'habileté du peintre à illustrer les paysages et sa difficulté à insérer les figures de manière cohérente dans l'espace. Les œuvres

révèlent aussi l'inspiration de l'art flamand et de la culture vénitienne. À l'aide de descriptions précises et de comparaisons pertinentes, nous avons constaté que l'inspiration flamande s'exprime, par exemple, à travers l'omniprésence du paysage, le souci du détail ou l'organisation des éléments dans la composition. L'inspiration vénitienne, quant à elle, est perceptible dans les décors peints réalisés par le peintre dans plusieurs villas, les images de villas et de jardins ou encore par l'utilisation de couleurs qui rappellent celles des toiles vénitiennes. Les conséquences du mariage de l'art flamand et de la culture vénitienne dans la production artistique de Lodewijk Toeput peuvent être mieux saisies à partir de la notion de « transferts culturels » étudiée par Michel Espagne et Marc Bayard. Les transferts culturels visent à analyser des suites successives d'échanges entre deux cultures. En histoire de l'art, ils visent à répertorier et à examiner les adoptions et les adaptations des idées, des styles ainsi que de l'iconographie. Grâce aux études sur les transferts culturels, il est possible d'envisager les œuvres de Toeput, non comme de simples héritages de la tradition artistique flamande et des inspirations de la culture vénitienne, mais plutôt comme des adoptions et des adaptations d'éléments artistiques particuliers. Les œuvres ne sont pas seulement le reflet de l'art flamand ou de l'art vénitien, mais elles sont l'incarnation du mouvement des artistes, des gravures, des peintures et des idéologies d'un lieu à un autre (Flandre et Venise); elles s'inscrivent dans une double tradition artistique (flamande et vénitienne); elles sont hybrides.

Au sujet des représentations de jardins produites par le peintre flamand, les travaux récents des historiens sur les représentations de jardins amènent à envisager les jardins peints de l'artiste non seulement comme des documents iconographiques, mais surtout comme des documents historiques révélant les motifs, les thèmes ainsi que les modes de vie d'une société et d'une époque précise. Ils illustrent les motifs et les thèmes de la tradition artistique flamande et de l'art vénitien. Ils expriment le mode de vie et l'idéologie de la villégiature dans la culture vénitienne du XVI^e siècle, idéologie dans laquelle la musique joue un rôle central. *Le Jardin d'amour avec labyrinthe* et *le Concert dans un jardin* en sont deux exemples particulièrement réussis.

Dans le présent mémoire, nous avons tenté de rassembler les biographies et les documents portant sur la vie, la production et les jardins de Lodewijk Toeput. Notre recherche a souligné la rareté et la dispersion des documents biographiques et iconographiques concernant Toeput. Pour approfondir les connaissances actuelles sur l'artiste, il serait primordial d'aller en Flandre et à

Venise afin de recueillir davantage d'informations biographiques et iconographiques sur le peintre. Il serait aussi nécessaire de rédiger un catalogue raisonné sur le corpus de Toeput et d'y joindre des reproductions en couleurs.

Nous avons aussi entrepris de rétablir la figure et les représentations de jardins du peintre dans l'histoire de l'art flamande et dans la culture vénitienne; de rendre compte de l'association de l'héritage flamand avec l'idéologie vénitienne. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur les descriptions ainsi que sur les comparaisons entre les œuvres de Toeput et celles d'artistes flamands et vénitiens contemporains. Les descriptions et les comparaisons, souvent absentes dans les textes, ont mis en évidence les caractéristiques stylistiques, les thèmes et les motifs chers au peintre. Elles ont aussi indiqué les ressemblances, les adoptions et les adaptations des styles, des motifs et des thèmes. Il faut aussi noter que les études sur les transferts culturels et sur l'hybridation sont récentes. La théorie appliquée ici à la figure et aux jardins de Lodewijk Toeput n'est qu'une première tentative. Nous nous sommes arrêtés sur les thèmes et les motifs représentés par Toeput en les comparant avec les thèmes et les motifs de ses contemporains flamands et vénitiens. Il serait intéressant d'aller plus loin dans la réflexion sur l'hybridation en examinant plus précisément le contexte flamand et vénitien durant la seconde moitié du XVI^e siècle, en précisant la nature et les modalités des échanges culturels entre les deux régions ou en ciblant un plus grand nombre d'artistes « vénéto-flamands ».

Le fait que Lodewijk Toeput apparaisse dans des ouvrages significatifs tels que les biographies de Karel Van Mander et de Carlo Ridolfi, mais qui n'ont pas la même portée et la même reconnaissance que les *Vies* de Vasari, le manque de sources biographiques et monographiques, l'absence de catalogue raisonné, etc. : tous ces éléments pourraient faire penser que Toeput et la majorité de ses œuvres peuvent être perçus comme mineurs. Le statut d'artiste mineur et les raisons de cette minorité sont longuement discutés dans l'introduction du texte de Maria Loh intitulé *Titian Remade* (2007). Pour l'auteur, cette minorité peut se comprendre à travers deux méthodes dominantes utilisées afin d'étudier les artistes modernes : la monographie inspirée de la biographie des artistes de Vasari et le paradigme contextuel tiré des leçons de l'histoire de l'art sociale. La première se concentre sur les grands maîtres et présente une histoire de l'art linéaire. L'histoire sociale, quant à elle, tend à réduire l'artiste à un producteur d'objet qui sera acheté par les collectionneurs. Selon Maria Loh, il serait intéressant d'étudier l'œuvre des artistes mineurs selon le rhizome, une notion développée par Deleuze et Guattari et qui se veut

être un modèle dans lequel les relations sociales sont tracées à travers une connexion non pas linéaire, mais horizontale : sans début et sans fin. Cette analyse dénonce et laisse entendre que les artistes de la Renaissance ainsi que les historiens et les théoriciens d'art semblent enfermés dans l'organisation artistique de Vasari qui prône une histoire de l'art chronologique et linéaire. L'auteur suggère d'étudier les artistes dits mineurs non pas dans l'organisation historique vasarienne, mais en tant qu'individus à part entière produisant des œuvres dont la spécificité contribue à la construction d'une histoire de l'art sans début et sans fin (Loh 2007 : 4-14).

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERMAN, James (1997). *La villa de la Rome antique à le Corbusier*. Traduction de Serge Séraudie et Muriel Goldrajch, Paris : Hazan. [1990].
- AIKEMA, Bernard et Beverly Louise, BROWN (2000). « Venice : Where North Meets South », Bernard Aikema et Beverly Louise Brown (ed.), *Renaissance Venice and the North. Concurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, Catalogue d'exposition, Palazzo Grassi, 5 sept. – 9 janv. 2000, New York : Rizzoli, p. 18-26.
- AZZI VISENTINI, Margherita, Italo, ZANNIER et Rosario, ASSUNTO (1988). *Il Giardino Veneto: storia e conservazione*, Milano : Electa.
- AZZI VISENTINI, Margherita (2002). « Dall'"hortus conclusus" al giardino di villa aperto sul paesaggio : riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento », *Venezia Cinquecento*, vol. 11, p. 155-166.
- BAIGUERA, Sara (2011-2012). *La Concordia amorosa e maritale nel Concerto di Ludovico Pozzoserrato*, thèse de doctorat, Università Ca' Foscari, Venise.
- BANZATO, Davide (1987). « Un' aggiunta al Pozzoserrato », *Per ricordo di Sonia Tiso. Scritti di storia dell'arte fiamminga e olandese*, éd. C. Limentani Viridis, Padova : G. Corbo, p. 101-105.
- BARTSCH, Adam et coll. (1986). *The illustrated Bartsch. 31, Italian artists of the sixteenth century*, vol. 2, New York : Abaris book.
- BAYARD, Marc (2008). *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*. Actes du colloque d'histoire de l'art organisé à la Villa Médicis, 17 au 19 avril 2008, Rome : Académie de France à Rome; Paris : Somogy.
- BENTMANN, Richard et Michael, MÜLLER (1975). *La villa comme architecture de domination*, Bruxelles : Mardaga.
- BONDIL, Nathalie (2013). « Préface », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 15-17.
- BOSSEUR, Jean-Yves (1991). *Musique : passion d'artistes*, Genève : Skira.
- BRUNON, Hervé (1996-1997). « Imaginaire du paysage et "villeggiatura" dans l'Italie du XVIe siècle », *Ligeia*, 19-20, p. 59-77.
- BÜTTNER, Nils (2008). *Jardins en peinture*, Paris : imprimerie nationale.
- BYAM SHAW, James (1931). « A drawing by Lodewyck Toeput, called Lodovico Pozzoserrato, and the Frescoes of the Villa Maser », *Old master drawings*, 23 (December 1931), p. 44-48.
- CABE HALPERN, Linda (1992). « The uses of paintings in garden history », John Dixon-Hunt (ed.), *Garden History: issues, approaches, methods*, Washington D.C. : Dumbarton Oak Research Library and Collection, p. 183-202.
- CAMPBELL, Stephen J. (2010). « Naturalism and the Venetian *Poesia*. Grafting, metaphor, and embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas », Alexander Nagel et Lorenzo Pericolo (éd.), *Subject as aporia in early modern art*, Burlington : Ashgate, p. 115-142.
- CHASTEL, André (1978). *Fables, formes, figures*, Paris : Flammarion.
- DEL TORRE SCHEUCH, Francesca (2013). « Mélodies en images. Visages de musiciens à Venise, du Cinquecento au Settecento », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue

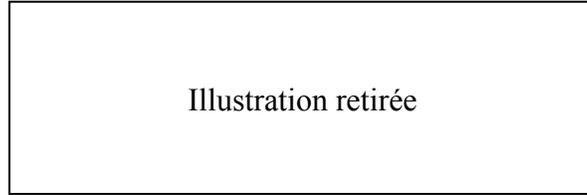
- d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 103-111.
- DE JONG, Erik A. (2008). « Aristocratiques ornements et divertissements populaires : le labyrinthe dans la Renaissance du Nord (1580-1660) », Hervé Brunon (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde : métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, Paris : PUPS, Presses de l'université Paris-Sorbonne, p. 133-150.
- EGAN, Patricia (1961). « Concert scenes in musical paintings of the Italian Renaissance », *Journal of the American Musicological Society*, vol.14, n° 2, (Été 1961), p.184-195.
- ESPAGNE, Michel (2013). « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, [En ligne], <http://rsl.revues.org>. Consulté le 5 octobre.
- ELLIS-REES, William (1995). « Gardening in the Age of Humanism: Petrarch's Journal », *Garden History*, vol. 23, n° 1 (Été 1995), p. 10-28.
- FORTINI BROWN, Patricia (1997). *La Renaissance à Venise*. Traduit de l'anglais par Françoise Everaars, Paris : Flammarion. [1997].
- FORTINI BROWN, Patricia (2004). *Private lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven : Yale University Press.
- FORTINI BROWN, Patricia (2012). « Music in Venitian Art: Seduction and spirituality », Laura Moretti (dir.), *The Music Room in Early Modern France and Italy: Sound, Space and Object*, Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 19-36.
- FOSSALUZZA, Giorgio (2005). *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano : Rotary club Conegliano.
- FRANK, Martina (2012). « Lodewijk Toeput e le titpicità del giardino veneto », Francesca Cappelletti et coll., *Le due muse : scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona : Il lavoro editoriale, p. 253-261.
- GERSZI, Teréz (1992). « The draughtsmanship of Lodewijk Toeput », *Master drawings*, vol. 30, p. 367-395.
- GOLDFARB, Hilliard T. (2013). « L'art et la musique dans la société vénitienne, 1500-1797 », Hilliard T. Goldfarb (dir.), *Splendore A Venezia : Art et Musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Montréal, 12 oct. 2013 - 19 janv. 2014, Paris : Hazan, p. 19-31.
- GOLSENNE, Thomas (2014). *Portrait de l'artiste en concombre : le cas de Crivelli*. Conférence, Université du Québec à Montréal, Mars.
- GUYAU, Jean Marie (2002). *La morale d'Épicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines*, Fougères, La Versanne : Encre marine. [1874].
- HABERT, Jean (2005). « Biographies des artistes : Jacopo Bassano », Olivier Le Bihan (dir.), *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy, p. 271.
- HELLERSTED, Kahren Jones (1986). *Gardens of Earthly Delight: Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens*, Catalogue d'exposition, Frick Art Museum, 3 avril 1986 - 18 mai 1986, Pittsburgh, Pa. : Frick Art Museum.
- HOCHMANN, Michel (2005). « Biographies des artistes : Girolamo da Treviso le Jeune », Olivier Le Bihan (dir.), *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy, p. 278.
- ISLER-DE JONGH, Ariane et François, FOSSIER (1992). *Le voyage de Charles Magius 1568-1573*, Arcueil : Anthèse.
- JAMOT, Paul (1931). « Un tableau inconnu de Lodewyk Toeput dit Lodovico Pozzoserrato », *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles : Librairie nationale d'art et d'histoire, p. 219-224.

- LARCHER CROSATO, Luciana (1985). « Di Quattro stagioni del Pozzoserrato e la grafica fiamminga », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, München : Bayer Nationalmuseum, p. 119-130.
- LARCHER CROSATO, Luciana (1988). « I piaceri della villa nel Pozzoserrato », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévis, 6 – 7 nov. 1987, Trévis : Acelum Edizioni, p. 71-79.
- LARCHER CROSATO, Luciana (1962). *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Trévis : Libreria editrice Canova.
- LAZZARO, Claudia (1990). *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of the Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-London : Yale University Press.
- LE BIHAN, Olivier. *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy.
- LE BIHAN, Olivier (2005). « Biographies des artistes : Lambert Sustris, dit Lambert d'Amsterdam », Olivier Le Bihan, *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy, p. 276-277.
- LOH, Maria (2007). « A Death in Venice », *Titian remade : repetition and the transformation of early modern Italian art*, Los Angeles : Getty Research Institute, p. 1-14.
- MANZATO, Eugenio (1988). « L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévis, 6 – 7 nov. 1987, Trévis : Acelum Edizioni, p. 25-43.
- MASON RINALDI, Stefania et Domenico, LUCIANI (1988). *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*. Actes du colloque organisé à Trévis, 6 – 7 nov. 1987, Trévis : Acelum Edizioni.
- MENEGAZZI, Luigi (1957). « Ludovico Toeput (il Pozzoserrato) », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. 1, p. 167-223.
- MENEGAZZI, Luigi (1964). *Il Museo civico di Treviso: dipinti e sculture dal 12 al 19 secolo*, Venise : Pozza.
- MURARO, Michelangelo (1986). *La civiltà delle ville venete*, Udine : Magnus.
- OPIGEZ, Emmanuelle (2005). « Biographies des artistes : Paolo Caliari, dit Véronèse », Olivier Le Bihan, *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy, p. 278.
- PAGLIANO, Éric (2005). « Biographie des artistes : Jacopo Robusti, dit Tintoret », Olivier Le Bihan, *Splendeur à Venise 1500-1600*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Bordeaux et Musée des Beaux-arts de Caen, Paris : Somogy, p. 277.
- PELTZER, Rudolf Arthur (1924). « Niederländisch-Venezianische Landschaftsmalerei », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1, p. 126-153.
- PELTZER, Rudolf Arthur (1951). « Per la conoscenza di Lodewyck Toeput (Pozzoserrato) », *Arte Veneta*, vol. 5, p.122-125.
- PIERGIOVANNI, Patrizia (2012). Alain Tapié et Michel Weemans, *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril*, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-arts de Lille, 6 oct. 2012 - 14 janv. 2013, Paris : Somogy éditions d'art, p. 262.

- PIETROGIOVANNA, Mari (1987). « La grafica del Pozzoserrato ed i suoi rapporti con Paul Bril », Stefania Mason Rinaldi et Domenico Luciani (dir.), *Toeput a Treviso, Lodewijk Toeput, Ludovico Pozzoserrato, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo cinquecento*, Actes du colloque organisé à Trévis, 6 – 7 nov. 1987, Trévis : Acelum Edizioni, p. 125.
- RAMAIX, Isabelle (1991), *Les Sadeler, graveurs et éditeurs*, Catalogue d'exposition, Chapelle de Nasseau de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 14 févr. - 28 mars 1992, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert Ier.
- RIBOULLAULT, Denis (2011). « Toward an Archeology of the Gaze: the Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas », éd. Mirka Benes, Michael G. Lee, *Clio in the Italian garden: Twenty-first-century studies in historical methods and theoretical perspectives*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 203-232.
- RIDOLFI, Carlo (1965). *Le Meraviglie dell'arte : ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato*, Rome : Societa Multigrafica Editrice Somu. [1648].
- SULZBERGER, Suzanne (1935). *Le peintre Louis Toeput (Lodovico Pozzoserrato) et la décoration du Mont-de-Piété à Trévis*, Bruxelles : Fondation nationale princesse Marie-José.
- VAN MANDER, Karel (1884-1885). *Le livre des peintres de Karel Van Mander: vies des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*. Traduit, annoté et commenté par Henri Hymans, Paris : J. Rouam. [1604].
- VEYNE, Paul (2007). *Sénèque: une introduction*, Paris : Tallandier.
- WARD, Roger (1996). *Dürer to Matisse: Master drawings from The Nelson-Atkins Museum of Art*, Catalogue d'exposition, Nelson-Atkins Museum en collaboration avec Philbrook Museum of Art, 23 juin - 18 août 1996, Cummer Museum of Art, 20 sept. - 29 nov. 1996, Hood Museum of Art, 21 déc. - 2 mars 1997, Kansas City, Mo. : Nelson- Atkins Museum of Art.
- WOOD RUBY, Louisa (1999). *Paul Bril: the drawings*, Turnhout : Brepols.
- WHITAKER, Lucy et Martin, CLAYTON (2007). *The art of Italy in the Royal Collection Renaissance and Baroque*, Catalogue d'exposition, Queen's Gallery, Buckingham Palace, 30 mars 2007 – 20 janv. 2008, Londres : Royal Collection Publications.

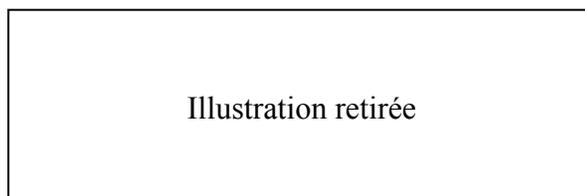
ANNEXE: ILLUSTRATIONS

Fig. 1



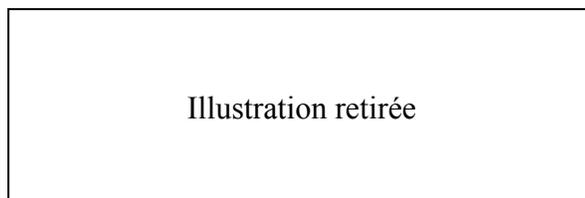
Lodewijk Toeput,
Le tribut de César, [n.d.],
huile sur toile, 91,5 x 138,5 cm,
Museo Civico di Treviso, Trévisé.

Fig. 2



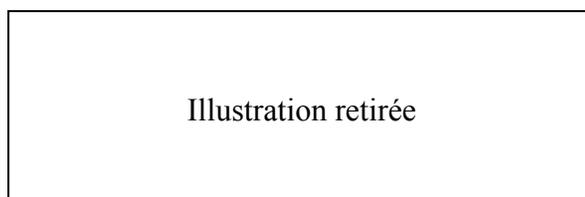
Martin de Vos,
Saint Paul à Éphèse, 1568,
huile sur toile, 125 x 198 cm,
Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles.

Fig. 3



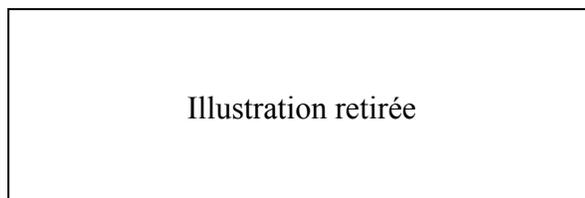
Martin de Vos,
Le Tribut de César, [n.d.],
huile sur toile,
Köninklijk museum voor schone kunsten, Anvers.

Fig. 4



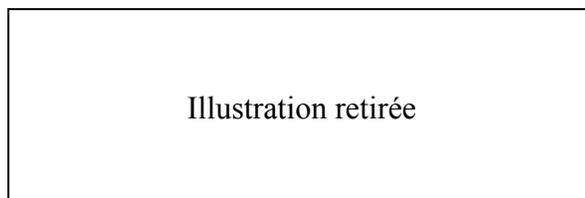
Lodewijk Toeput,
Incendie du Palais des Doges, 1577,
huile sur toile, 61 x 96 cm,
Museo Civico di Treviso, Trévisé.

Fig. 5



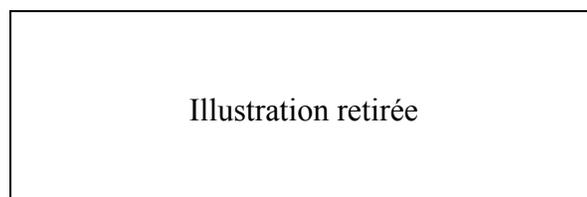
Lodewijk Toeput,
Ruines romaines, [n.d.],
dessin à l'encre,
Albertina, Vienne.

Fig. 6



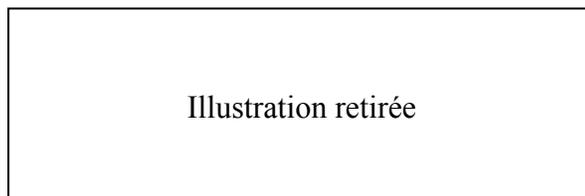
Lodewijk Toeput (attr.),
La Tour de Babel, vers 1587,
huile sur toile, 162 x 272 cm,
collection Privée.

Fig. 7



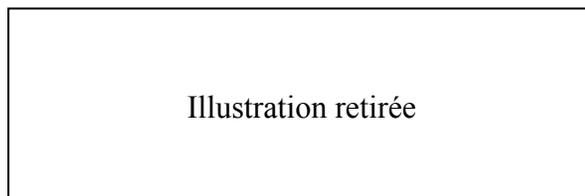
Lodewijk Toeput,
La pêche miraculeuse, vers 1580,
huile sur toile, 84 x 156 cm,
Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg.

Fig. 8



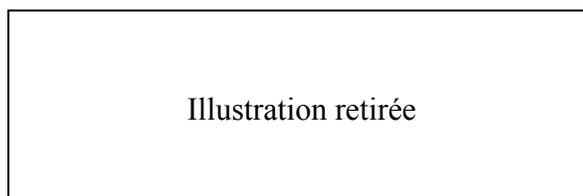
Lodewijk Toeput,
Paysage avec un aigle dévorant un scorpion qui le pique, 1599,
plume et encre brune, lavis brun, rehauts de gris, 20,1 x 29,6 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 9



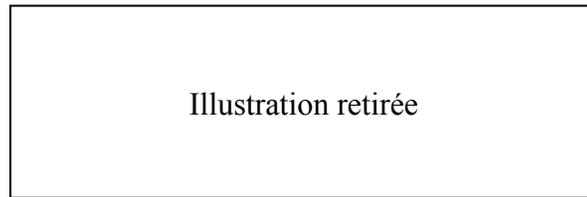
Lodewijk Toeput,
Vue de Vérone, 1574,
dessin à l'encre,
Kupferstichkabinett, Bâle.

Fig. 10



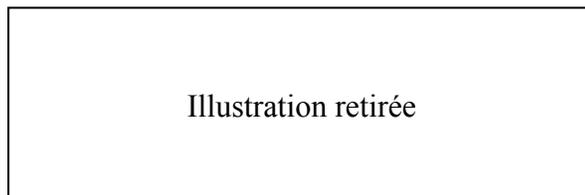
Lodewijk Toeput,
Détail d'une ville avec un arbre et diverses figures, 1580,
dessin à l'encre,
Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florence.

Fig. 11



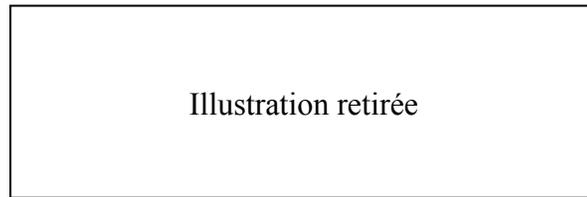
Lodewijk Toeput,
Pont au-dessus d'un fleuve, [n.d.],
Londres, localisation inconnue.

Fig. 12



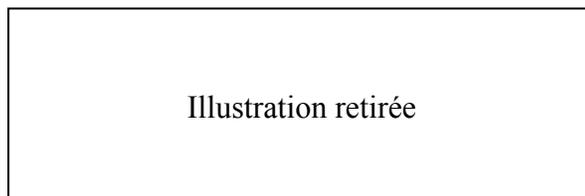
Domenico Campagnola,
Paysage montagneux avec ville au bord de l'eau, 1540-1545,
plume et encre brune sur papier, 24,1 x 38,9 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 13



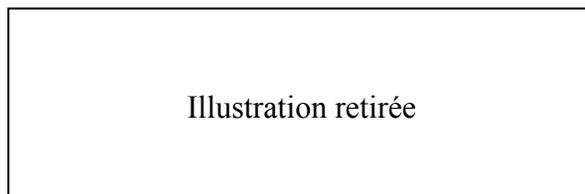
Lodewijk Toeput,
Paysage avec des voyageurs, 1598,
plume et encre brune, 20, 1 x 27 cm,
Musée de l'Hermitage, Saint Petersburg.

Fig. 14



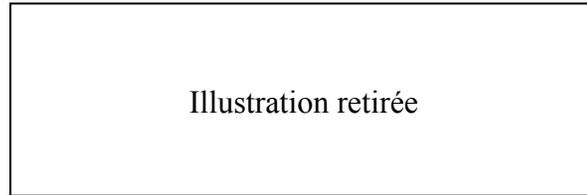
Domenico Campagnola,
Paysage avec une forteresse en ruine, 1550-1555,
plume et encre brune sur papier, 39,5 x 66,9 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 15



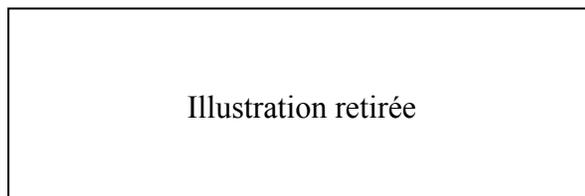
Raphaël Sadeler I,
Vue d'une montagne, [n.d.],
gravure.

Fig. 16



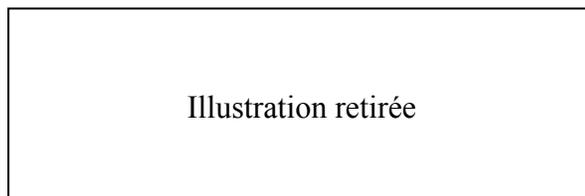
Paul Bril,
Forêt et Vue d'un port, [n.d.],
gravure.

Fig. 17



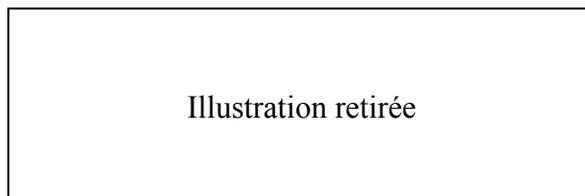
Lodewijk Toeput,
La Vierge de l'annonciation, [n.d.], huile sur toile,
Museo Civico Luigi Bailo, Trévisé.

Fig. 18



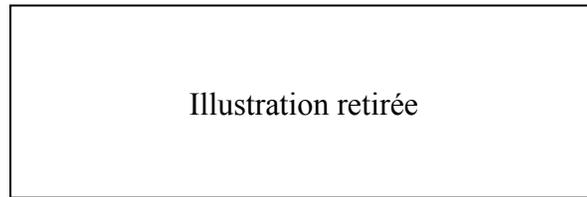
Lodewijk Toeput,
La Vierge des Calegari, [n.d.],
Église San Agostino, Trévisé.

Fig. 19



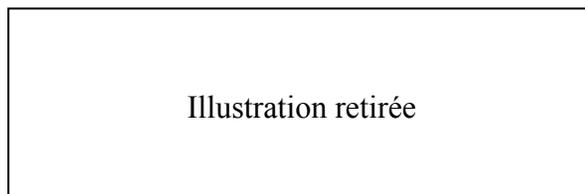
Lodewijk Toeput,
Élie et le Corbeau, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 20



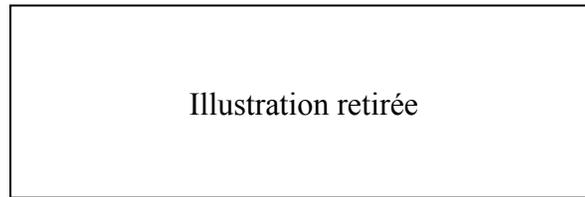
Lodewijk Toeput,
Le Banquet du Mauvais Riche, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 21



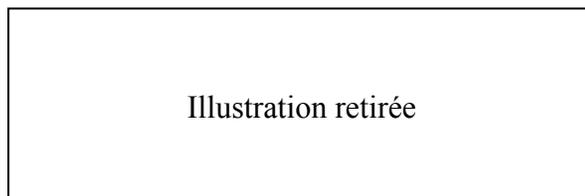
Lodewijk Toeput,
Agar et l'Ange, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 22



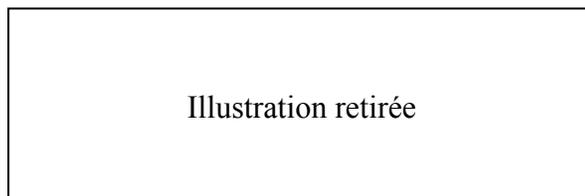
Lodewijk Toeput,
Le Bon Samaritain, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 23



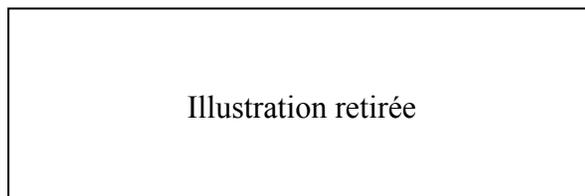
Lodewijk Toeput,
Moïse sauvé des eaux, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 24



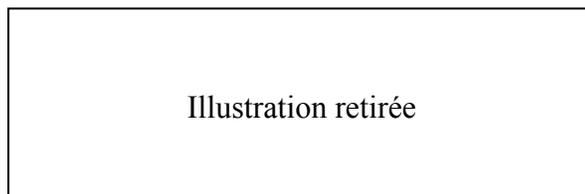
Lodewijk Toeput,
Le Fils Prodigue, [n.d.],
fresque,
Chapelle dei Rettori du Mont-de-piété, Trévisé.

Fig. 25



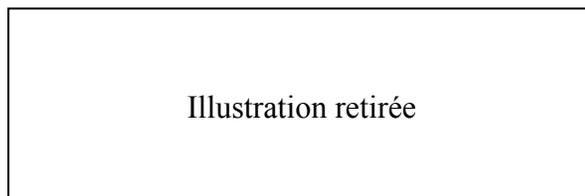
Girolamo da Treviso le Jeune,
Agar et l'Ange, [n.d.],
huile sur panneau transposée sur toile, 55,2 x 73 cm,
Musée des Beaux-arts, Rouen.

Fig. 26



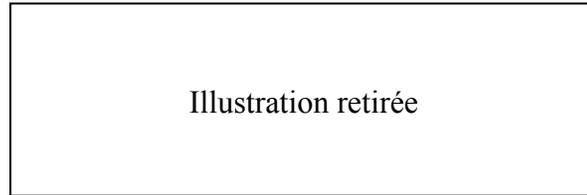
Jacopo da Ponte, dit Bassano,
Le Retour du Fils Prodigue, 1576-1577,
huile sur toile, 100 x 124 cm,
Galleria Doria Pamphilj, Rome.

Fig. 27



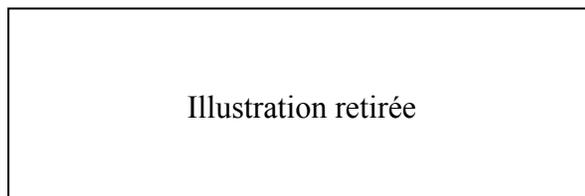
Paolo Caliari, dit Véronèse,
Le Bon Samaritain, 1582-1586,
huile sur toile,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Fig. 28



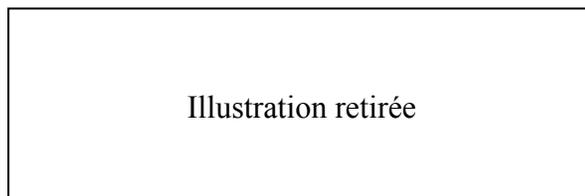
Jan Sadeler,
Lazare et le riche Epulone, 1593,
gravure, 283 x 300 mm,
Museo Civico, Bassano del Grappa.

Fig. 29



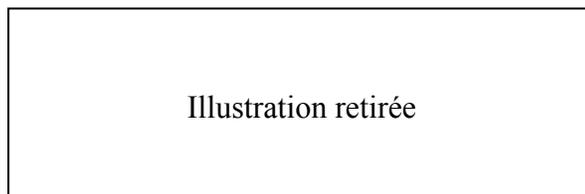
Lodewijk Toeput,
Paysage avec le Noli me tangere, [n.d.],
huile sur toile, 167 x 180 cm,
Galleria Colonna, Sala dei Paesaggi, Rome.

Fig. 30



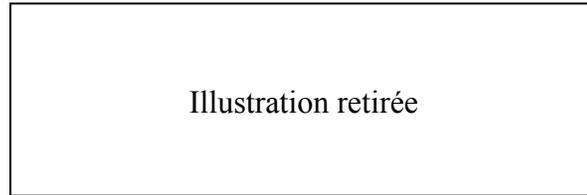
Attribué à Tintoret,
Portrait d'un vieux gentilhomme avec son secrétaire, [n.d.],
Galleria Colonna, Rome.

Fig. 31



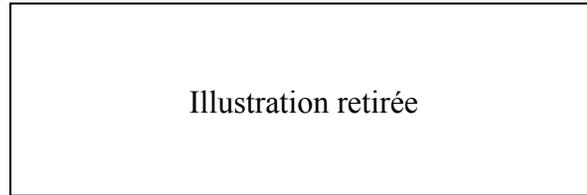
Lambert Sustris, dit Lambert d'Amsterdam,
Noli me Tangere, 1548-1552,
huile sur toile, 136 x 196 cm,
Palais des Beaux-arts, Lille.

Fig. 32



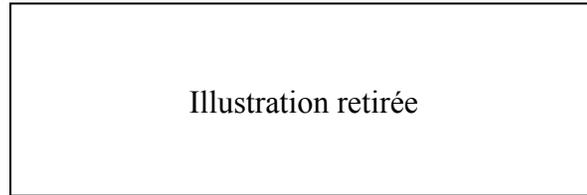
Les frères Limbourg,
Jardin d'Éden, vers 1410-1416,
Musée Condé, France.

Fig. 33



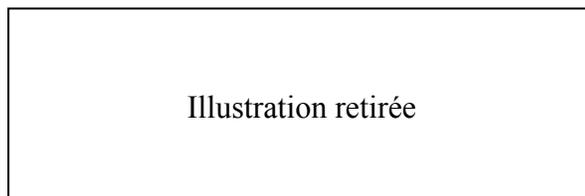
Jan Van Eyck,
Madonne à la fontaine, 1439,
huile sur toile, 24,8 x 18,1 cm,
Musée Koninklijk, Anvers.

Fig. 34



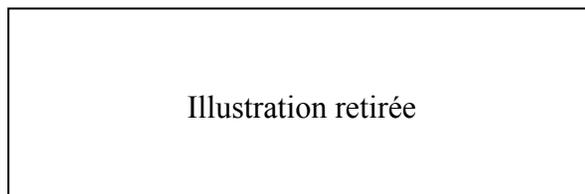
Lodovico Pozzoserrato,
Gêmeaux et Cancer ou Paysage avec jardin, 1587-1590,
Villa Chiericati, Longa di Schiavon (Vicence).

Fig. 35



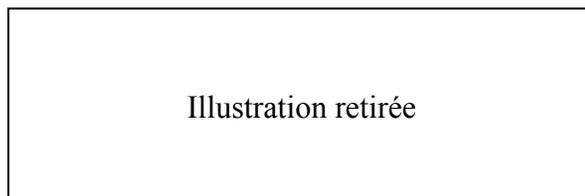
Paolo Caliari, dit Véronèse,
Paysage, vers 1562,
fresque,
Villa Barbaro, Maser.

Fig. 36



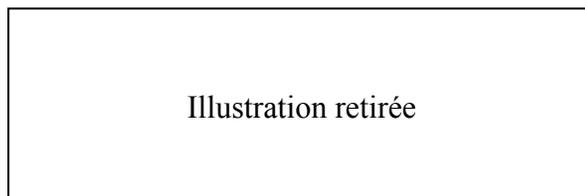
Jan Sadeler I,
Printemps et ses signes du zodiaque, 1580,
gravure au burin, 29,5 x 22,1 cm.

Fig. 37



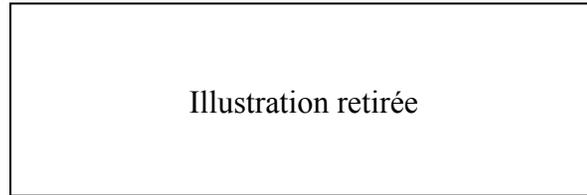
Lodewijk Toeput,
Printemps, [n.d.],
huile sur toile, 96 x 133 cm,
collection privée.

Fig. 38



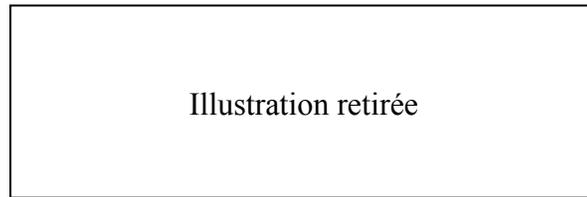
Lodewijk Toeput,
Été, [n.d.],
huile sur toile, 96 x 133 cm,
collection privée.

Fig. 39



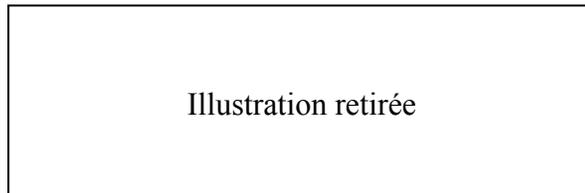
Lodewijk Toepet,
Automne, [n.d.],
huile sur toile, 96 x 133 cm,
collection privée.

Fig. 40



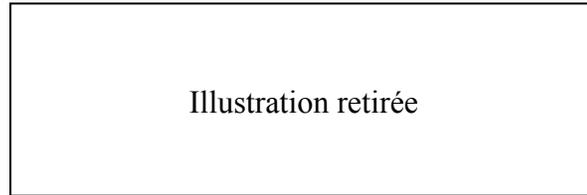
Lodewijk Toeput,
Hiver, [n.d.],
huile sur toile, 96 x 133 cm,
collection privée.

Fig. 41



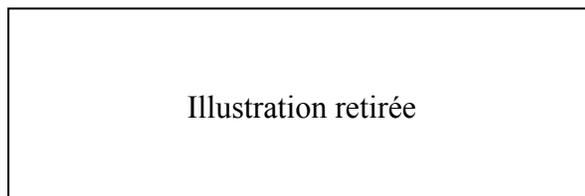
Lodewijk Toeput,
Jardin d'amour avec labyrinthe, 1579-1584,
huile sur toile, 147,4 x 200 cm,
The Royal Collection, Londres.

Fi. 42



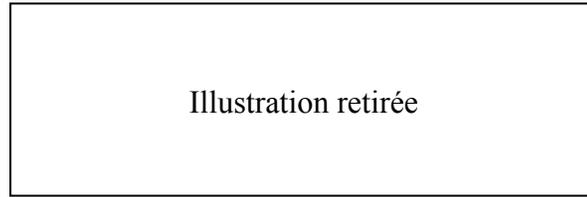
Johan Vredeman de Vries,
Jardin avec labyrinthe, 1583,
Hortorum Viridariorumque Elegantes, Anvers.

Fig. 43



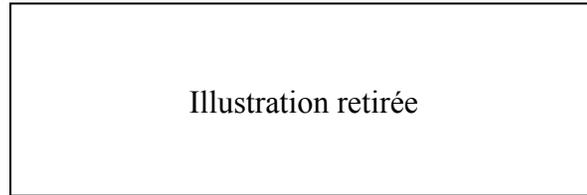
Johan Vredeman de Vries,
Jardin avec labyrinthe, 1583,
Hortorum Viridariorumque Elegantes, Anvers.

Fig. 44



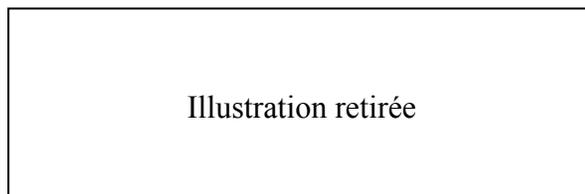
Johan Vredeman de Vries,
Jardin avec labyrinthe, 1583,
Hortorum Viridariorumque Elegantes, Anvers.

Fig. 45



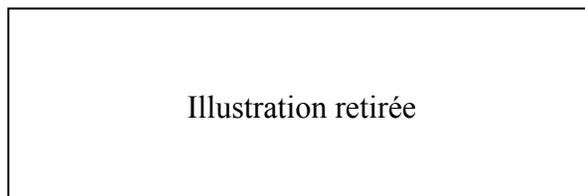
Pieter Van der Borcht d'après Johan Vredeman de Vries,
Fête dans un jardin, 1583,
Hortorum Viridariorumque Elegantes, Anvers.

Fig. 46



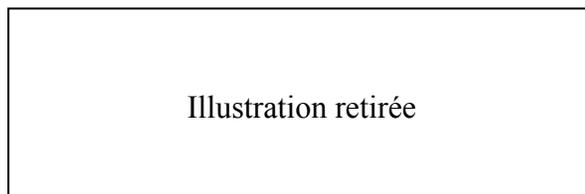
Lodewijk Toeput,
Concert dans un jardin, 1590,
huile sur toile,
Museo Civico, Trévisé.

Fig. 47



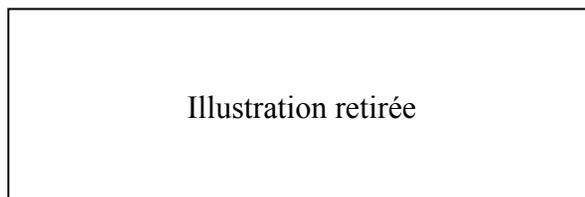
Crispijn van de Passe d'après Martin de Vos,
Adolescentia Amori, 1596,
gravure, 2,08 x 2,26 cm.

Fig. 48



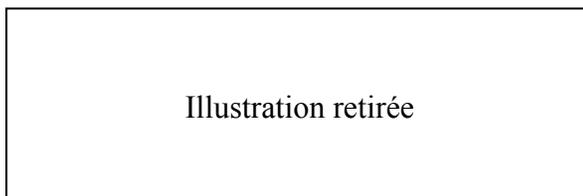
Lodewijk Toeput,
Printemps, [n.d.],
Plume et encre, localisation inconnue.

Fig. 49



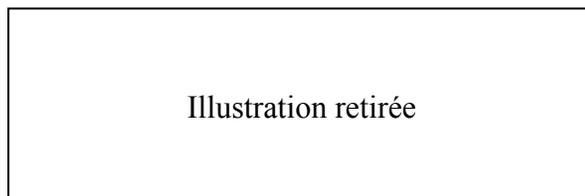
Raphaël Sadeler I,
Le Sanguin, 1583,
gravure, 190 x 242 mm,
Folger Shakespeare Library, New York.

Fig. 50



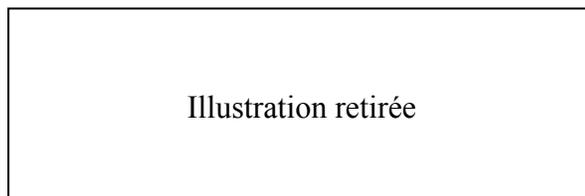
Lodewijk Toeput,
Banquet en plein air, [n.d.],
huile sur toile,
Collection privée, Christie's Amsterdam.

Fig. 51



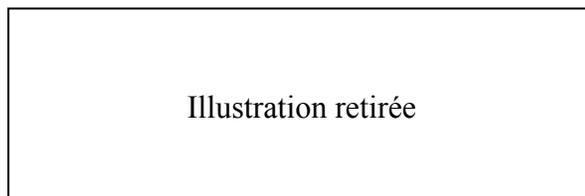
Lodewijk Toeput,
Villa vénitienne avec jardin, 1590,
plume et encre,
Musée National, Varsovie.

Fig. 52



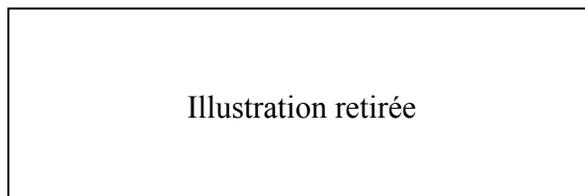
Lodewijk Toeput,
Vue d'une villa, 1580,
huile sur toile,
Galleria Giorgio Franchetti, Ca'd'oro, Venise.

Fig. 53



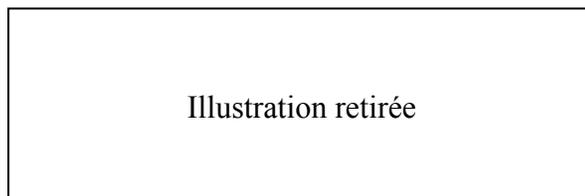
Lodewijk Toeput,
Villa et jardin, [n.d.],
Plume et encre brune.

Fig. 54



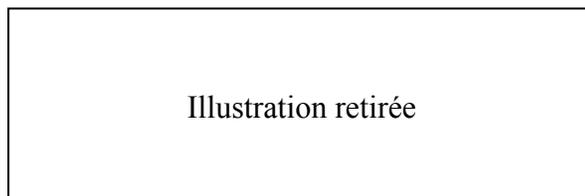
Lodewijk Toeput,
Vue d'un jardin et d'une villa,
plume et encre brune, 18,6 x 26 cm,
The Metropolitan Museum, New York.

Fig. 55



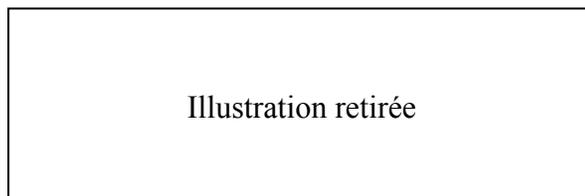
Paolo Caliari, dit Véronèse,
Paysage et départ pour la chasse, vers 1562,
fresque, Villa Barbaro, Maser.

Fig. 56



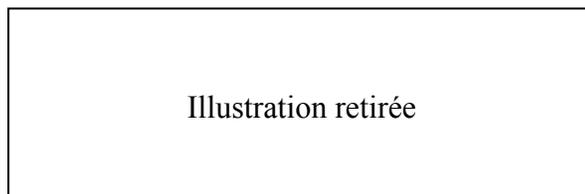
Vittore Carpaccio,
Musiciens, 1510,
plume et encre brune,
British Museum, Londres.

Fig. 57



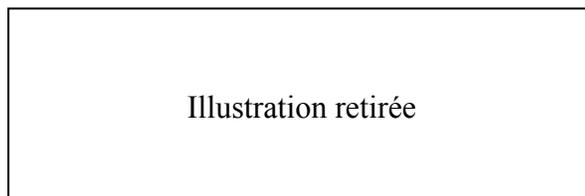
Tiziano Vecellio, dit Titien,
Le Concert interrompu, 1511-1512,
huile sur toile,
Galleria Palatina, Florence.

Fig. 58



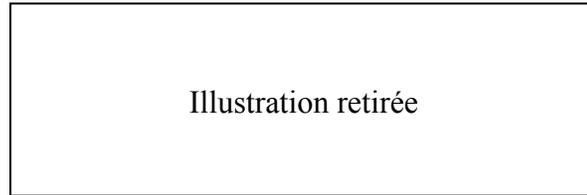
Francesco Griffo,
Poliphile et Polia assis devant une fontaine avec des nymphes, 1499,
32 x 21 cm,
Hypnerotomachia Poliphili, 1^{er} livre, chapitre 24.

Fig. 59



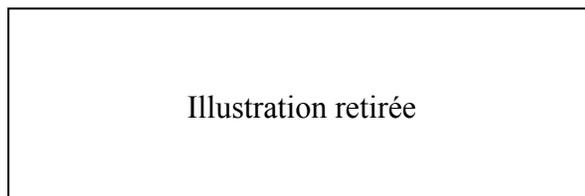
Titien,
Vénus et le Joueur d'orgue, vers 1550,
huile sur toile, 148 x 217 cm,
Musée du Prado, Madrid.

Fig. 60



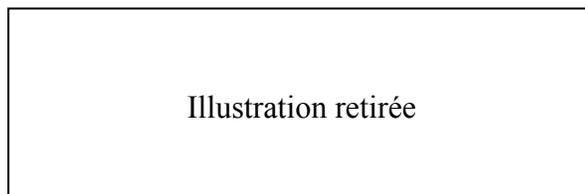
Giovanni Busi, dit Cariani,
Le Joueur de Luth, vers 1515,
Huile sur toile, 71 x 65 cm,
Musée des Beaux-arts de Strasbourg.

Fig. 61



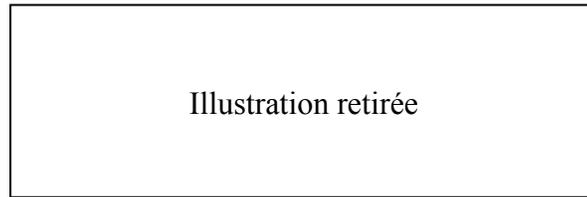
Simone Peterzano,
Vénus jouant du luth, avec Cupidon, vers 1565-1570,
huile sur toile, 110 x 97,4 cm,
Szépmvészeti Múzeum, Budapest.

Fig. 62



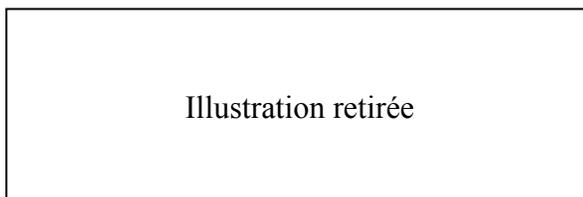
Marietta Comin, dit la tintoretta,
Autoportrait au Madrigal, vers 1580,
huile sur toile, 93,5 x 91,5,
Galerie des Offices, Florence.

Fig. 63



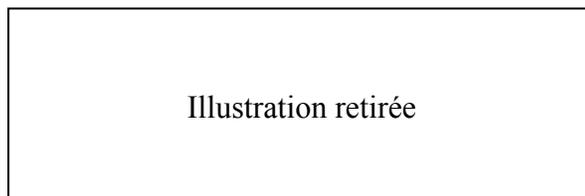
Tiziano Vecellio, dit Titien,
Concert champêtre, vers 1511,
huile sur toile,
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 64



Tiziano Vecellio, dit Titien,
Les Trois Âge de l'homme, vers 1512-1514,
huile sur toile,
National Gallery, Édimbourg.

Fig. 65



Paolo Caliari, dit Véronèse,
Allégorie de la Musique, 1556,
Bibliothèque Marciana, Venise.