

Université de Montréal

**Le dispositif d'objets dans un nouveau type d'image au 16<sup>e</sup> siècle :  
les portraits de marchands**

Par  
Alexandra Waite-Fillion

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 de  
Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2019

© Alexandra Waite-Fillion, 2019

Université de Montréal

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

---

*Ce mémoire intitulé*

**Le dispositif d'objets dans un nouveau type d'image au 16<sup>e</sup> siècle :  
les portraits de marchands**

*Présenté par*

**Alexandra Waite-Fillion**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Kristine Tanton**

Président-rapporteur

**Denis Ribouillault**

Directeur de recherche

**Steven Stowell**

Membre du jury



## Résumé

Le concept d'un « dispositif d'objets » présent dans le *Portrait d'un marchand* (v. 1530) de Jan Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* (1532) d'Hans Holbein le Jeune a pour objectif de porter un regard nouveau sur des œuvres trop souvent réduites à des notions d'esthétisme et de symbolisme. En utilisant une approche pluridisciplinaire à notre analyse, nous voulons promouvoir les objets comme acteur dominant dans la mise en scène de l'identité sociale du marchand au 16<sup>e</sup> siècle.

L'association entre histoire de l'art et anthropologie des techniques permet la validation d'une scénographie de la culture matérielle marchande, ainsi que le dégagement d'un commentaire social inhérent à la proposition artistique de Gossart et Holbein. L'intérêt d'une étude orientée sur les objets promet également l'ouverture d'une réflexion sur la manière de concevoir le portrait d'occupation indépendamment de la valeur anagogique qui lui est généralement associée à la Renaissance.

Le *Portrait d'un marchand* et le *Portrait du marchand Georg Gisze* attestent d'un moment ponctuel dans la production spatio-temporelle des portraits de marchands en Europe du Nord au 16<sup>e</sup> siècle. L'analogie confondante qui unit les deux œuvres prend son essence dans la thématique visuelle engendrée par le « dispositif d'objets ».

## Mots-clés

Histoire de l'art – Anthropologie des techniques  
16<sup>e</sup> siècle – Europe du Nord  
Jan Gossart – Hans Holbein le Jeune  
Portrait de marchand  
Dispositif d'objets  
Identité marchande



## **Abstract**

The concept of an object system, as found in Jan Gossart's *Portrait of a Merchant* (ca. 1530) and Hans Holbein the Younger's *Georg Gisze* (1532) aims to reevaluate works which are too often reduced to aesthetics and symbolism. By means of a multidisciplinary approach, the study aims to promote the objects represented in the paintings as the dominant actors in the staging of the social identity of the sixteenth-century merchant.

The association between art history and anthropology of techniques allows the validation of a scenography of the material merchant culture, as well as the emergence of a social commentary inherent to Gossart's and Holbein's artistic work. Attention to an object-oriented study also allows for new insights into how to understand the occupational portrait independently of an anagogical value, which is generally attributed to the Renaissance period.

The *Portrait of a Merchant* and portrait of *Georg Gisze* attest to a specific moment in the production of merchant portraits in northern Europe during the sixteenth century. The apparently disparate works are united by the object system represented in the paintings.

## **Keywords**

Art history – Anthropology of techniques  
16<sup>th</sup> century – North Europe  
Jan Gossart – Hans Holbein the Younger  
Merchant portrait  
Objects system  
Merchant identity



## Table des matières

<b>Liste des figures</b> .....	<b>vi</b>
<b>Dédicace</b> .....	<b>xv</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>xvi</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre 1. Appréhension identitaire : une création de l’imagerie marchande</b> .....	<b>26</b>
1.1. L’évolution visuelle d’une perception dépréciative du marchand .....	27
1.1.1. Représenter l’expiation pour contrer le vice .....	28
1.1.2. Affirmer son individualité par sa fonction .....	36
1.1.3. Situer les portraits de marchands.....	41
1.2. Analogie thématique, analogie substantielle .....	44
1.2.1 <i>Portrait d’un marchand</i> (v.1530) .....	45
1.2.2 <i>Portrait du marchand Georg Gisze</i> (1532).....	47
1.2.3 L’analyse comparative <i>ou</i> l’inventaire matériel des portraits de marchands ....	52
<b>Chapitre 2. Les objets dans l’univers marchand du 16<sup>e</sup> siècle</b> .....	<b>55</b>
2.1 Témoins visuels d’une culture matérielle singulière .....	58
2.1.1 La balance .....	59
2.1.2 Les pièces de monnaie .....	69
2.1.3 La correspondance.....	73
2.2 Scénographie picturale d’un dispositif d’objets marchand .....	80
2.2.1 La diversité des lieux.....	80
2.2.2 Un désordre organisé.....	83
2.2.3 Le lieu de l’homme.....	85
<b>Conclusion</b> .....	<b>88</b>
Art et société : une question d’intentions.....	90
Le dispositif d’objets : créateur d’un commentaire social .....	95
Regarder autrement .....	96
<b>Bibliographie</b> .....	<b>100</b>



## Liste des figures

**Figure 1** : Jan Gossaert, *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 2** : Hans Holbein le Jeune, *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Web Gallery of Art. *Portrait of the Merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.wga.hu](http://www.wga.hu). Consulté le 11 avril 2017.

**Figure 3** : Hans Holbein le Jeune, *Étude pour le Triomphe de la richesse*, v. 1532, Encres et gouache sur dessin à la craie noire, 25,2 X 5,6 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Artstor. *Study for the Triumph of Riches*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 12 mars 2019.

**Figure 4** : Jan de Bisschop, *Le Triomphe de la pauvreté, d'après Holbein*, 17<sup>e</sup> siècle, Plume, encre et lavis sur dessin à la pierre noire, 34,5 X 47,4 cm, British Museum, Londres.

Source : Artstor. *The Triumph of Poverty, after Holbein*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 12 mars 2019.

**Figure 5** : Hans Holbein le Jeune, *Jean de Dinteville et Georges de Selve (Les ambassadeurs)*, 1533, Huile sur panneau, 207 X 209,5 cm, National Gallery, Londres.

Source : The National Gallery. *The Ambassadors*, [En ligne]. [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk). Consulté le 18 mars 2019.

**Figure 6** : Petrus Christus, *Un orfèvre dans son atelier*, 1449, Huile sur panneau, 98 X 85,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Artstor. *A Goldsmith in His Shop, Possibly Saint Eligius*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 2 avril 2019.

**Figure 7 :** Petrus Christus, Détail d'*Un orfèvre dans son atelier*, 1449, Huile sur panneau, 98 X 85,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Artstor. *A Goldsmith in His Shop, Possibly Saint Eligius*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 2 avril 2019.

**Figure 8 :** Petrus Christus, Détail d'*Un orfèvre dans son atelier*, 1449, Huile sur panneau, 98 X 85,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Artstor. *A Goldsmith in His Shop, Possibly Saint Eligius*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 2 avril 2019.

**Figure 9 :** Petrus Christus, Détail d'*Un orfèvre dans son atelier*, 1449, Huile sur panneau, 98 X 85,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Artstor. *A Goldsmith in His Shop, Possibly Saint Eligius*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 2 avril 2019.

**Figure 10 :** Quentin Metsys, *Le Prêteur et sa femme*, 1514, Huile sur panneau, 70 X 67 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Artstor. *The Money Lender and his Wife*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 3 avril 2019.

**Figure 11 :** Marinus van Reymerswale, *Le Changeur et sa femme*, 1538, Huile sur panneau, 79 X 107 cm, Museo del Prado, Madrid.

Source : Artstor. *Money-Changer and His Wife*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 5 avril 2019.

**Figure 12 :** Marinus van Reymerswale, *Le Banquier et sa femme*, 1540, Huile sur panneau, 80,5 X 115,2 cm, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.

Source : Artstor. *Banker and His Wife*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 5 avril 2019.

**Figure 13 :** Adriaen Isenbrant, *Homme pesant de l'or*, 1515-20, Huile sur panneau, 50,8 X 30,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Artstor. *Man Weighing Gold*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 5 avril 2019.

**Figure 14 :** Maarten van Heemskerck, *Portrait d'un homme, possiblement Pieter Gerritsz Bicker*, 1529, Huile sur panneau, 86,3 X 66,5 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Source : Artstor. *Portrait of a Man, possibly Pieter Gerritsz Bicker*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 6 avril 2019.

**Figure 15 :** Maarten van Heemskerck, *Portrait d'une femme, possiblement Anna Codde*, 1529, Huile sur panneau, 86,6 X 62,2 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.

Source : Artstor. *Portrait of a Woman, possibly Anna Codde*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 6 avril 2019.

**Figure 16 :** Jan Gossart, Détail de *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 17 :** Jan Gossart, Détail de *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 18 :** Jan Gossart, Détail de *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 19 :** Jan Gossart, Détail de *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 20 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 21 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 22 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 23 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 24 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 25 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 26 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 27** : *La romaine, symbole du commerce*, 16<sup>e</sup> siècle, Bas-relief, [d.i.], Palazzo delle Mercanzie, Brescia. ©Stefano Bolognini (2007).

Source : Wikipédia. *Balance (instrument)*, [En ligne]. [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org). Consulté le 15 avril 2019.

**Figure 28** : Agostino di Duccio, *Vierge tenant une balance*, 1449-1457, Bas-relief, [d.i.], Temple Malatesta, Rimini.

Source : The Warburg Institute Iconographic Database. *The Warburg Institute Iconographic Database*, [En ligne]. [www.iconographic.warburg.sas.ac.uk](http://www.iconographic.warburg.sas.ac.uk). Consulté le 15 avril 2019.

**Figure 29** : Jan Gossart, Détail de la balance dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 30** : Hans Holbein le Jeune, Détail de la balance dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 31** : Anonyme, *Balance de changeur*, 17<sup>e</sup> siècle, [d.i.], N° d'inventaire E.Cl.8960, Musée national de la Renaissance, Ecoen.

Source : Images d'art. *Balance du changeur*, [En ligne]. [www.art.rmngp.fr](http://www.art.rmngp.fr). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 32** : Jan Gossart, Détail de la balance dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017. Modifications par Alexandra Waite-Fillion.

**Figure 33 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de la balance dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019. Modifications par Alexandra Waite-Fillion.

**Figure 34 :** Anonyme, *La Vente des oignons de tulipe*, 17<sup>e</sup> siècle, Huile sur bois, [d.i.], Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes.

Source : Images d'art. *La Vente des oignons de tulipe*, [En ligne]. [www.art.rmngp.fr](http://www.art.rmngp.fr). Consulté le 11 avril 2019.

**Figure 35 :** Détail de la balance à plateaux mixtes du *Manuel des Marchans moult utile a trestous*, 1545, Argent sterling, [d.i.], La collection de Cornelius J. Hauck.

Source : Christie's. *The History of the Book: The Cornelius J. Hauck Collection*, [En ligne]. [www.christies.com](http://www.christies.com). Consulté le 20 mars 2019.

**Figure 36 :** *Manuel des Marchans moult utile a trestous*, 1545, Matériaux mixtes, [d.i.], La collection de Cornelius J. Hauck.

Source : Christie's. *The History of the Book: The Cornelius J. Hauck Collection*, [En ligne]. [www.christies.com](http://www.christies.com). Consulté le 20 mars 2019.

**Figure 37 :** Anonyme, *Frappeur de pièces* (attribution du titre par Alexandra Waite-Fillion), [s.d.], Bas-relief, [d.i.], Rostock.

Source : Wikipédia. *Frappe au marteau*, [En ligne]. [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org). Consulté le 16 avril 2019. ©Till Westermayer.

**Figure 38 :** Jan Gossart, Détail des pièces de monnaie dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 39 :** *Dobla Excelente*, 1475-1507, Or, Diamètre de 29 mm, Séville.

Source : Catawiki. *Doble Excelente*, [En ligne]. [subastas.catawiki.es](http://subastas.catawiki.es). Consulté le 19 avril 2019.

**Figure 40 :** Hans Holbein le Jeune, Détail des pièces de monnaie dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 41 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de la correspondance dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 42 :** Jan Gossart, Détail de la correspondance dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 43 :** Jan Gossart, Détail de la correspondance dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 44 :** Anonyme, *Encrier*, 18<sup>e</sup> siècle [?], Étain, [d.i.], Musée Gruuthuse, Bruges.

Source : Artstor. *Inkset (Encrier)*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 19 avril 2019.  
© Lukas - Art in Flanders VZW, photo Hugo Maertens.

**Figure 45 :** Jan Gossart, Détail du nécessaire à écrire dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 46 :** Hans Holbein le Jeune, Détail du nécessaire à écrire dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 47 :** Jan Gossart, Détail du sablier dans *Portrait d'un marchand*, v. 1530, Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Source : National Gallery of Art. *Portrait of a Merchant*, [En ligne]. [www.nga.gov](http://www.nga.gov). Consulté le 10 avril 2017.

**Figure 48 :** Hans Holbein le Jeune, *Hans d'Anvers*, 1532, Huile sur bois, 61 X 46,8 cm, The Royal Collection, Windsor.

Source : Royal Collection Trust. *A Merchant of the German Steelyard : 'Hans of Antwerp'*, [En ligne]. [www.rct.uk](http://www.rct.uk). Consulté le 21 avril 2019.

**Figure 49 :** Hans Holbein le Jeune, *Dirk Tybis*, 1533, Huile sur bois, 47,7 X 34,8 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Source : Web Gallery of Art. *Portrait of Dirk Tybis*, [En ligne]. [www.wga.hu](http://www.wga.hu). Consulté le 21 avril 2019.

**Figure 50 :** Hans Holbein le Jeune, Détail de l'horloge de table dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 51 :** Hans Holbein le Jeune, Détail du sceau à la boule d'ambre dans *Portrait du marchand Georg Gisze*, 1532, Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of the merchant Georg Gisze*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 10 avril 2019.

**Figure 52 :** Hans Holbein le Jeune, *Portrait d'Hermann Hillbrandt Wedigh*, 1533, Tempera et huile sur bois, 39 X 30 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Source : Artstor. *Portrait of Hermann Hillbrandt Wedigh*, [En ligne]. [www.library.artstor.org](http://www.library.artstor.org). Consulté le 23 avril 2019.

**Figure 53 :** Hans Holbein le Jeune, *Derich Born*, 1533, Huile sur panneau, 60,3 X 44,9 cm, The Royal Collection, Windsor.

Source : Source : Royal Collection Trust. *Derich Bord*, [En ligne]. [www.rct.uk](http://www.rct.uk). Consulté le 25 avril 2019.



À mes parents, Chantale Waite et Denis Fillion.



## Remerciements

Ces remerciements s'adressent tout d'abord au Professeur Denis Ribouillault qui a accompagné chacune des étapes de ce processus de recherche et d'écriture. L'acheminement de ce travail a été rendu possible par ses encouragements immuables, ses commentaires constructifs et son respect systématique tout au long de ce voyage. Le dépassement intellectuel et personnel nécessaire à la conduite de ce mémoire fût motivé par sa disponibilité et une générosité illimitée.

Je souhaite également remercier Philippe Cordez de m'avoir proposé ce sujet qui s'est avéré plus captivant encore que ce qu'il me laissait présager. Si ses indications orientent les prémisses de cette étude, c'est son invitation à observer les objets avec une attention nouvelle qui a indéniablement marqué chacune de ces pages.

Mon parcours universitaire est profondément imprégné par la rencontre de professeurs et d'étudiants dont la passion commune pour la culture et ses images est une inspiration au quotidien. Merci à chacun d'entre vous.

Derrière tous les mots qui se retrouvent ici, il y a ma famille. Merci à mes parents, Chantale Waite et Denis Fillion, d'avoir fait de ma réussite une priorité en appuyant chacune de mes décisions personnelles et professionnelles. À ces femmes formidables, Kasandra, Camille, Nathalie et Diane, merci pour votre soutien inconditionnel. Pour son appui, mais aussi pour la franchise dont il a fait preuve à mon égard dans les moments où j'en avais le plus de besoin, merci à Alexandre Beaudette. Mes amies, Julie Breton et Catherine Gosselin-Leclerc, votre écoute et vos commentaires resteront déterminants au cours de notre belle et longue amitié. Sarah Dubord-Fortin, merci pour ta patience, ton aide et tes encouragements.

Je remercie finalement tous ceux qui ont animé ma volonté d'effectuer ce formidable dépassement de soi qu'est la réalisation d'un mémoire.



## **Introduction**

## Contexte historique

La société médiévale chrétienne ne peut se comprendre en termes d'individualité. Tous ses fondements se basent sur un esprit communautaire au profit de la rédemption de l'humanité. Église et société ne forment qu'une seule entité où l'enrichissement personnel n'a pas sa place. Au sein de cette *ecclesia*, le marchand occupe une place largement critiquée. Comme le souligne Didier Méhu (2013 : 78) dans l'ouvrage *Gratia Dei : Les chemins du Moyen Âge*, le schéma idéal qui organise la collectivité se concentre sur trois ordres dont le marchand est exclu. Essentiellement, ces trois ordres se caractérisent par les *oratores*, les *bellatores* et les *laboratores*, soient les prêtres, les combattants et les travailleurs. L'Église n'admet pas l'appartenance du marchand à cette troisième catégorie, puisqu'elle considère qu'il tire profit du travail des autres. Mais en quoi consiste concrètement le métier de marchand au Moyen Âge ? Précisons d'abord que c'est le terme marchand qui est utilisé ici, puisqu'il est celui qui décrit le mieux les différentes occupations reliées aux transactions monétaires<sup>1</sup>. L'argent est d'ailleurs l'une des fonctions premières de son travail. Que ce soit le marchand nomade qui parcourt les différentes foires, ou celui sédentaire qui devient plus présent avec l'essor commercial des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles, ils sont tous amenés à gérer les dépôts, effectuer des conversions de monnaies internationales qu'ils prennent le temps de peser, d'ouvrir des comptes ou tout simplement, de contrôler les marchandises (Méhu 2013 : 87). Malgré cette participation active à l'économie, le marchand du Moyen Âge est perçu de manière très négative.

Cette perception dépréciative est ancrée dans une culture médiévale où les textes sacrés prévalent comme seule vérité. En outre, l'épisode de Judas qui dénonce le Christ en échange de trente deniers est repris maintes fois dans la littérature et l'iconographie médiévale afin de dévaloriser l'acte de trahison de l'apôtre au profit de l'enrichissement.

---

<sup>1</sup> Au Moyen Âge, que ce soit le terme de marchand, banquier, prêteur ou changeur, se sont tous des métiers qui ont recours aux échanges avec de la monnaie. Dans l'ouvrage *Monnaies et marchés au Moyen Âge* (1994 : 204), John Day définit ainsi cette nuance : « Puisque tous les marchands prêtaient à intérêt quand l'occasion se présentait et que tous les prêteurs de métiers faisaient du commerce, la distinction entre ces deux catégories, importante pour les contemporains à cause de l'opprobre attachée à la pratique de l'usure, n'était pas toujours évidente ».

C'est ce que nous rappelle Jacques Le Goff dans son essai *Le Moyen Age et l'argent* (2010 : 14), où il rapporte que le manuscrit *Hortus Deliciarum*, réalisé au 12<sup>e</sup> siècle, utilise le terme « marchand » pour désigner Judas et ainsi, le compare aux usuriers bannis du Temple qui n'étaient motivés que par l'appât du gain. L'usure est donc le principal vice condamné par l'Église en ce qui a trait aux marchands. Tel que mentionné plus tôt, le marchand réalise un profit sur le travail d'autrui, mais on lui reproche également de s'enrichir grâce au temps. C'est ce que Jérôme Baschet (2006 : 436) nomme « le conflit entre le temps de l'Église et le temps des marchands » dans son livre *La Civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Le temps constitue une donnée qui revient à Dieu et pourtant, par l'entremise du prêt à intérêt, le marchand extorque un bénéfice qui ne fait qu'augmenter avec la durée. Baschet (2006 : 436) spécifie que le prêteur devient victime de cette prospérité qui s'accroît peu importe le moment du jour ou de la semaine et, ainsi, le péché qui l'accable ne connaît aucun répit. Toutefois, nombreux sont les changements qui s'opèrent dès le 12<sup>e</sup> siècle dû, entre autres, à l'expansion des villes dont le développement fait croître l'économie.

Ainsi, l'une des premières régions à prospérer sur le plan commercial se situe dans le nord-est de l'Europe, c'est-à-dire de la Flandre à la mer Baltique (Le Goff 2010 : 33). Rapidement, l'essor urbain mène à la création de la Hanse, une association de villes marchandes qui connaît une affluence commerciale importante. Ce ne sont pas moins de 200 villes qui contribuent aux affaires de cette région où la circulation de la monnaie est considérable (Le Goff 2010 : 90). Ce phénomène entraîne la sédentarisation du marchand qui devient intermédiaire pour les affaires étrangères. En moins d'un siècle, la croissance que connaît le commerce renforce la place du marchand dans la société et entraîne, peu à peu, l'acceptation de l'Église. Vers la moitié du 13<sup>e</sup> siècle, le philosophe et théologien Thomas d'Aquin reconnaît que le marchand pratique un réel métier. Dès lors, il ne sera plus considéré comme usurier à la condition de ne pas retirer un profit de plus de 20% au cours d'une même année (Méhu 2013 : 79). Durant cette période, les moyens techniques relatifs aux calculs ne cessent d'évoluer. Le souci pour la comptabilité et l'utilisation de conventions qui régit le prêt, telle que la lettre de change, amène le marchand à dominer le commerce

international (Baschet 2006 : 357). Même s'il connaissait déjà du succès dans ses activités, il acquiert dès lors une grande notoriété dans les centres urbains. Il exerce un pouvoir sur le plan économique certes, mais aussi sur les plans social et politique.

Le marchand est désormais un « nouveau riche » qui détient un statut important à l'intérieur de sa communauté tout en rayonnant à l'extérieur de ses murs. Lui qui, quelques siècles auparavant connaissait la désapprobation la plus totale en provenance de l'Église, se voit maintenant fier du succès qui lui revient. Déjà au 15<sup>e</sup> siècle, l'individualité prime sur l'esprit collectif dirigé par les autorités religieuses. Tel que l'indique Le Goff dans *Marchands et banquiers du Moyen Âge* (2014 : 100), l'homme d'affaires se trouve absorbé par sa volonté de rejoindre des valeurs humanistes tout en respectant ses convictions chrétiennes. C'est au 16<sup>e</sup> siècle qu'un véritable changement de conduite se perçoit par rapport à la sphère économique. L'emprise absolue que l'Église exerçait dans le monde médiéval n'a plus sa raison d'être dans cette ère où la réussite relève désormais de l'individu.

Dorénavant, le marchand n'éprouve plus de sentiment d'infamie lorsque vient le temps d'étaler sa fortune. Le mécénat devient une pratique courante parmi les grands régisseurs. Constituant d'abord un investissement pour celui qui finance les objets d'art, il est aussi question de marchandisation (Le Goff 2014 : 111-112). La nouvelle classe marchande veut s'établir dans la noblesse, et les arts forment un moyen tout à fait judicieux d'exhiber son rang social. Le Goff (2014 : 116) rappelle néanmoins que l'inclination des marchands pour les œuvres artistiques, tous genres confondus, ne connaît en premier lieu aucune singularité. Cette nouvelle bourgeoisie est encline à financer des œuvres dont les sujets et les dispositions sont étroitement liés au goût de l'aristocratie et l'état ecclésiastique. De l'architecture à la littérature, les marchands vont laisser une trace de leur passage par des commandes à différentes échelles. Leur médium de prédilection sera toutefois la peinture et son utilisation pour l'art du portrait. Avec la nouveauté du prestige accordée au marchand, vient un désir de ceux-ci de voir leurs traits conservés pour la prospérité. C'est ainsi qu'apparaît un nouveau type d'image dans la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle : les portraits de marchands.

## Présentation du sujet

L'individualisme est une caractéristique dominante de la Renaissance qu'il faut assimiler pour comprendre le contexte d'apparition des portraits de marchands. En effet, pour le marchand du 16<sup>e</sup> siècle, la représentation en image de sa personne est une manière d'afficher son succès professionnel. Le portrait constitue une dissociation complète entre ses exploits et les facteurs contraignants qui sont extérieurs à sa personne. Autrement dit, la responsabilité de sa prospérité est devenue une fierté qui ne relève plus des voies divines. Jacques Le Goff (2014 : 120) précise d'ailleurs un aspect important en lien avec le marchand qui effectue la commande de son portrait : « Il ne veut pas, lui, qu'on puisse le confondre avec un autre, tout comme dans ses affaires il affirme l'originalité et la valeur de sa signature commerciale ». Ainsi, le réalisme est une caractéristique essentielle pour le marchand qui, à la différence d'un noble reconnaissable grâce aux attributs de son rang social, se définit par son occupation. Son atout premier, c'est son individualité qui se transmet d'abord par la prestance de son apparence physique. C'est ensuite en se faisant représenter dans l'exercice de ses fonctions qu'il peut inscrire sa notoriété auprès de ses contemporains et laisser une trace de son passage à sa descendance.

À première vue, le corpus d'images qui rassemblent les représentations de marchands vers la fin du 15<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du 16<sup>e</sup>, semble plutôt abondant. Cependant, il suffit de classifier ce répertoire pour constater que lorsqu'il est question de « portrait de marchand », l'ensemble diminue considérablement. Dans le cadre de ce mémoire, plusieurs critères se sont imposés afin d'identifier des œuvres qui correspondaient de façon très précise aux questions qui nous préoccupent. Que ce soit l'instauration de frontières temporelle et géographique, ou encore de restrictions au niveau du contenu, se sont tous des points qui ont conduit cette étude vers deux tableaux bien précis. Il s'agit du *Portrait d'un marchand* (**Figure 1**), exécuté vers 1530 par l'artiste Jan Gossart, ainsi que le

*Portrait du marchand Georg Gisze (Figure 2)* réalisé par Hans Holbein le Jeune en 1532<sup>2</sup>. Ces œuvres respectent la situation géographique que l'on nomme, au sens large, l'Europe du Nord. Bien que la production de portraits de marchands ne se limite point à cette partie du globe, elle en offre un vaste éventail d'exemples. Puis, les portraits offerts par Gossart et Holbein ont été produits vers 1530, à ce qui semble être à peine quelques années d'intervalle. Nous ne croyons pas que cette donnée soit anodine. Les œuvres sont très similaires en plusieurs points, mais elles se différencient des autres portraits de marchands qui proviennent de la même période. Il sera pertinent d'interroger, au cours de ce travail, les circonstances entourant cette observation. Il reste néanmoins que ce qui justifie l'utilisation des tableaux de ces artistes réside principalement dans la formule employée pour représenter leur sujet. Tant le portrait de Gossart que celui d'Holbein viennent surprendre le spectateur par l'assortiment d'objets qui remplit l'ensemble de chacune des compositions.

---

<sup>2</sup> Jan Gossart est aussi connu sous les noms de Jan Gossaert et Jan Mabuse. À l'instar du catalogue *Man, Myth, and Sensual Pleasures : Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works* (2010), nous choisissons l'appellation Jan Gossart dans la suite de ce travail.



**Figure 1 :** Jan Gossart. *Portrait d'un marchand*. v. 1530. Huile sur panneau, 63,6 X 47,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



**Figure 2 :** Hans Holbein le Jeune. *Portrait du marchand Georg Gisze*. 1532. Huile sur panneau, 96,3 X 85,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Bien souvent, dans l'histoire du portrait, l'individu qui se laisse représenter par l'artiste constitue le sujet principal de l'œuvre. Et pourtant, les deux exemples de portraits de marchands que nous détenons laissent sous-entendre que l'homme au centre de la composition occupe un rôle secondaire. Les objets qui s'y trouvent retiennent presque entièrement l'attention de celui qui observe ces tableaux. Certes, le nombre d'objets présents est important, mais le détail de chacun d'entre eux encourage véritablement le regard à s'y arrêter. Les artistes semblent leur accorder une grande valeur et cela nous amène à nous interroger sur la place occupée par ces objets dans les portraits de marchands. Que nous révèlent ces motifs sur le marchand qui se fait représenter dans son espace professionnel ? Répondre à cette question de façon générale engage une analyse du type iconologique où les objets sont étudiés dans l'optique de percevoir leur signification. Bien que cette approche soit nécessaire au développement des connaissances sur notre sujet, nous ne pouvons pas nous y limiter. En effet, les conclusions de ce type d'analyse ne proposent pas réellement de progrès éloquentes ni pour les portraits de marchands et les objets qu'on y retrouve, ni pour les œuvres de Gossart et Holbein qui nous concernent. Nous osons croire que l'installation dans la composition de ces différents articles n'est pas qu'un simple choix esthétique de la part des artistes. Étienne Jollet (2007 : 14), dans son ouvrage *La Nature morte, ou, La place des choses*, utilise les termes « représentation autonome d'objets autonomes » pour définir un processus d'interrelations qui lie les objets dans l'art à la question du lieu. Notamment, dans les portraits de marchands, les objets entretiennent des rapports tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du cadre de l'œuvre, de telle sorte qu'en étudiant les compositions selon une tout autre perspective, nous estimons qu'il est possible de dépasser les questions de symbolisme ou d'esthétisme pour en extirper une conception culturelle et sociale. Pour ce faire, nous allons utiliser une méthode interdisciplinaire afin de joindre les domaines de l'histoire de l'art et de l'anthropologie des techniques.

C'est à partir de cette étude des objets que nous construisons une réflexion qui se veut complémentaire à la littérature existant sur ce genre de représentation. Il nous paraît incertain que deux tableaux se dissocient de façon aussi convaincante d'une série d'œuvres

dont le sujet est exactement le même. Il semble que les intentions derrière le *Portrait d'un marchand* de Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Holbein ne soient pas similaires à leurs homologues figuratives telles que *l'Homme pesant de l'or* (1515-20) d'Adriaen Isenbrant ou encore, le *Portrait d'un homme, possiblement Pieter Gerritsz Bicker* (1529) par Maarten van Heemskerck. Ou, peut-être, que les intentions sont les mêmes, mais que le rendu l'exprime différemment. Dans tous les cas, il s'agit d'une problématique qui se doit d'être abordée dans le but de développer un savoir exhaustif sur le sujet. Relativement à ce qui précède, notre questionnement se précise afin d'élucider de quelle manière le dispositif d'objets représenté dans les portraits de marchands au 16<sup>e</sup> siècle est-il constitutif d'un type d'image singulier illustrant le statut du marchand dans la société qui produit ces œuvres ? Nous comprenons la thématique reliée aux objets dans les compositions de Gossart et d'Holbein comme un ensemble que l'on désigne sous l'appellation de « dispositif d'objets ». Ce dernier se trouve à être le concept clé derrière la structure de ce mémoire et c'est pour cette raison qu'il sera considéré avec beaucoup d'attention sur le plan théorique. Il est toutefois important pour le moment de se soucier de l'état des recherches sur notre sujet afin de valider la pertinence de notre mémoire.

### **État de la question**

La documentation disponible sur les objets dans les portraits de marchands n'est que partielle. En fait, aucune littérature ne prend en compte toutes les variables nécessaires à une étude dont le sujet s'appuie directement sur les objets comme un dispositif vivant à l'intérieur de ces images. Le présent travail veut pallier ce manque important dans le but d'enrichir un savoir pertinent tant aux historiens de l'art dans la façon de traiter ce type d'œuvre, qu'aux anthropologues par un approfondissement sur l'utilité des objets servant au marchand dans son quotidien. Il n'est pas tant question d'accroître les notions individuelles de ces divers domaines, que de les associer et d'en retirer un nouvel apport scientifique sur ces œuvres caractéristiques qui connaissent un essor majeur au 16<sup>e</sup> siècle.

Les études qui portent sur l'art du portrait à la Renaissance sont nombreuses et relativement exhaustives. Dans le traitement de ce travail, elles sont un atout considérable à une approche qui place la société et les individus qui l'alimentent au centre de ses recherches. Autrement dit, l'évolution prodigieuse de l'histoire du portrait durant cette période ne peut s'appréhender sans la connecter à des questions socio-culturelles qui touchent certainement les portraits de marchands et leur contenu. Dans cet ordre d'idées, l'ouvrage *Renaissance portraits : European portrait-painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries* (1990), par l'historien de l'art Lorne Campbell, présente une synthèse impressionnante de l'histoire du portrait à la Renaissance. Il fait la démonstration, par l'entremise d'une multitude d'exemples, des nombreux aspects qui permettent de décoder un portrait et éventuellement y découvrir les intentions tant de l'artiste que du commanditaire. De plus, l'approche que privilégie Campbell encourage le traitement du portrait en réfléchissant les divers contextes contemporains qui le génèrent. Prenant à plusieurs reprises des réalisations d'Hans Holbein pour exemplifier le processus de caractérisation derrière la construction d'un portrait à la Renaissance, Campbell analyse dûment la peinture du marchand Georg Gisze (1990 : 34). Bien que sa démarche offre des pistes de compréhension du tableau, elle reste incomplète en ce qui a trait à la présence d'un « dispositif d'objets ». Le même type de conclusion résulte de la lecture du catalogue d'exposition *Renaissance Faces : Van Eyck to Titian* (2008) dont Lorne Campbell est l'un des auteurs<sup>3</sup>. Tout comme l'étude précédente, une généalogie du portrait à la Renaissance est présentée, mais dans ce cas-ci, l'organisation se fait par la confrontation du Nord et du Sud de l'Europe. Néanmoins, le catalogue démontre que l'exposition prenait en considération la place occupée par les objets durant cette période. Reliés à des questions identitaires, les objets y sont compris comme des attributs qui permettent d'afficher l'individualité de l'être représenté (2008 : 115). Puisqu'il s'agit d'ouvrages plus génériques se rapportant aux portraits et ce, malgré certaines mentions de quelques exemples de marchands, il n'est pas envisageable de s'y limiter. Le type de portrait qui est à l'étude dans ce mémoire est tout à

---

<sup>3</sup> Les principaux auteurs sont Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher et Luke Syson. Plusieurs autres collaborateurs ont également participé à la réalisation du catalogue. L'exposition pris place à la *National Gallery* de Londres entre le 15 octobre 2008 et le 18 janvier 2009.

fait singulier et demande une certaine expertise qui ne se retrouve pas dans des livres dont l'orientation est plus générale. En dépit de ce constat, leur utilisation est justifiée, puisqu'ils permettent de situer les œuvres de Gossart et d'Holbein dans une histoire du portrait inhérente aux réalités sociales et culturelles de la Renaissance.

De toute évidence, les questions relatives aux portraits de marchands sont plus aisément élucidées dans des études qui se vouent directement aux artistes qui les ont produits ou mieux encore, aux œuvres elles-mêmes. Mais d'abord, les courtes biographies qui sont offertes dans *Le Livre des peintres* de Karel Van Mander se doivent d'être signalées. Publié pour la première fois en 1604, soit moins d'un siècle après les productions respectives de Gossart et Holbein, l'auteur résume les vies des grands artistes présents en Europe du Nord aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Bien que les faits adressés par l'auteur néerlandais soient souvent de nature anecdotique, il laisse au lecteur une idée du contexte de réception du public par rapport à certaines œuvres. C'est d'autant plus intéressant que Van Mander propose une description du *Triomphe de la richesse* (**Figure 3**) et du *Triomphe de la pauvreté* (**Figure 4**), nous donnant ainsi une impression de la vision des marchands et des visiteurs en entrant dans la salle des festins de la maison hanséatique de Londres<sup>4</sup>. Van Mander utilise les termes « superbes » et « manière la plus remarquable » afin de décrire ces deux allégories (2001 : 126-127). Somme toute, cet ouvrage ne permet aucunement de creuser l'idée des portraits de marchands, mais son auteur laisse entrevoir le regard porté tant sur le travail de Gossart que d'Holbein.

---

<sup>4</sup> Ces deux commandes ont servi à décorer la grande salle où célébrait la *Steelyard*. Il s'agit de la communauté marchande de la ligue hanséatique installée à Londres. Tel que le mentionne Véronique Gerard-Powell, dans les notes du *Livre des peintres*, les gravures et des copies ultérieures sont les seuls indices qui restent aujourd'hui de ces œuvres immenses (2001 : 127). Ce sont également les premières commandes réalisées pour la *Steelyard* au cours de la même année que le portrait de Gisze.



**Figure 3 :** Hans Holbein le Jeune. *Étude pour le Triomphe de la richesse*. v. 1532. Encre et gouache sur dessin à la craie noire. 25,2 X 5,6 cm, Musée du Louvre, Paris.



**Figure 4 :** Jan de Bisschop. *Le Triomphe de la pauvreté, d'après Holbein*. 17<sup>e</sup> siècle. Plume, encre et lavis sur dessin à la pierre noire. 34,5 X 47,4 cm, British Museum, Londres.

Bien que les biographies et les épisodes anecdotiques de Van Mander soient enrichissantes, elles n'expliquent en rien les circonstances associées aux portraits de marchands et les objets qui les habitent. Le catalogue raisonné *Man, Myth, and Sensual Pleasures : Jan Gossart's Renaissance* (2010), offre une revue complète du travail de Gossart. Maryan W. Ainsworth, qui en est l'éditrice, souligne dès l'introduction qu'il est insatisfaisant de constater le nombre si pauvre de documents existants qui rapportent les œuvres commissionnées à l'artiste (2010 : 3). En réalité, il en va de même pour la littérature sur Jan Gossart et ce, en dépit de la richesse de sa production artistique. C'est cette lacune que comble le catalogue produit par le *Metropolitan Museum of Art* en tentant de réunir les aspects servant à découvrir l'artiste et ses répercussions dans la culture de l'époque. L'essai d'Ainsworth, « Observations concerning Gossart's Working Methods », dresse les différentes approches techniques de Gossart selon les genres qu'il peint et dénote plusieurs facteurs qui distinguent le *Portrait d'un marchand* du reste de ses réalisations (2010 : 78). Cela dit, l'utilité principale du catalogue raisonné se trouve dans la description de l'œuvre et de la présence de nombreuses informations techniques (2010 : 290). La majorité des objets y sont identifiés, mais aucune analyse ne découle de leur présence. Malgré le fait qu'ils occupent tout l'espace qui n'est pas habité par l'individu, les objets ne semblent pas signifier autre chose que la profession de celui-ci. Il est toutefois curieux de constater dans le catalogue raisonné que le tableau se voit attribuer le titre de *Portrait of a Man (Jan Jacobsz. Snoeck?)* (2010 : 290). Ainsworth profite du commentaire de l'œuvre pour traiter des quelques tentatives d'identification proposées au fil des années.

Ainsi, ce sont les conclusions émises par Herman Th. Colenbrander, dans son article « The sitter in Jan Gossaert's 'Portrait of a merchant' in the National Gallery of Art, Washington : Jan Snoeck (c. 1510-85) » (2010), qui ressortent comme étant les plus plausibles à ce jour. Cependant, comme le sujet de cette étude porte principalement sur des questions identitaires, le dispositif d'objets est encore une fois traité de manière superficielle. En outre, John Oliver Hand amène quelques arguments intéressants en lien avec les objets représentés dans le *Portrait d'un marchand*. Les notes qui accompagnent la

description de l'œuvre dans *Early Netherlandish Painting* (1986) viennent compléter une description contextuelle sur les portraits affichant certains corps de métier au 16<sup>e</sup> siècle. Mais au terme de ce qui précède, il est forcé de constater que la connaissance du portrait réalisé par Gossart est largement tronquée et laisse place à de nombreux vides qu'il faut combler. Peut-être que le nombre supérieur de recherches associées au travail d'Hans Holbein le Jeune peut aider à satisfaire ces failles.

Compte tenu du prestige dont bénéficie hâtivement Hans Holbein dans sa carrière, la documentation à son égard est plus dense que pour d'autres artistes de sa génération. Stephanie Buck cadre l'évolution de l'artiste à l'intérieur des réalités sociales de l'époque dans le catalogue d'exposition *Hans Holbein le jeune, 1497/98-1543 : portraitiste de la Renaissance* (2003)<sup>5</sup>. Le *Portrait du marchand Georg Gisze* figure parmi les portraits qui sont abordés dans l'ouvrage, tout comme plusieurs autres portraits de marchands qu'Holbein réalise pour certains membres de la *Steelyard* à Londres. Ce qui est mis de l'avant par Buck dans la description du tableau de Gisze, ce ne sont pas les objets eux-mêmes, ni l'individu, mais plutôt les altérations proposées par l'artiste (2003 : 26). L'historienne de l'art soumet toutefois une autre interprétation de l'œuvre dans *Hans Holbein, 1497/98-1543* (1999) de la collection *Masters of German Art*. Examinant davantage les circonstances qui ont mené au portrait de Gisze, Stephanie Buck installe le lecteur dans le contexte de la *Steelyard* (1999 : 88). En ce qui concerne les objets, l'auteur mentionne la parfaite maîtrise de l'artiste : « [...] thanks to Holbein's mastery in imitating objects in paint, the historically long forgotten world of the rich merchant is captured perfectly in visual terms » (1999 : 91). En revanche, c'est le paradoxe entre la tangibilité des objets et les falsifications des règles de la perspective qui complète le reste de l'analyse du portrait. Bien que ce soit une caractéristique non négligeable, l'approche de Buck démontre à nouveau les lacunes qui entourent la littérature sur les objets en tant que corps dans les portraits de marchands.

---

<sup>5</sup> Rédigé par un collectif d'auteurs, le catalogue est publié dans le cadre d'une exposition du même nom qui s'est tenue au Cabinet royal de peintures du Mauritshuis, à la Haye, du 16 août au 16 novembre 2003.

Par ailleurs, certaines études ayant traité d'Hans Holbein se concentrent davantage sur les portraits qu'il a peints pour la ligue hanséatique de Londres. D'abord, Susan Foister, conservatrice à la *National Gallery* de Londres, rédige le livre *Holbein and England* (2004). Elle confronte habilement dans le sous-chapitre « The Hanseatic Portraits » les sept commandes reçues par Holbein en provenance des marchands de la *Steelyard* et elle pose la question : « What was the purpose of Holbein's Hanseatic portraits? » (2004 : 206). D'entrée de jeu, Foister confirme qu'il n'est pas question ici d'une série de portraits achevés pour l'association marchande due au manque de cohérence existant entre chacun d'eux (2004 : 206). Il faut également savoir que le portrait de Gisze, première commande acceptée par l'artiste en provenance des marchands, se distingue en tout point du reste de cette production. Malgré tout, l'analyse de Foister sur les objets présents dans l'image de Georg Gisze se consacre exclusivement à leur portée symbolique.

Une étude semblable à celle de Foister avait déjà été proposée en 1979, par Thomas S. Holman, avec un article s'intitulant « Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants : An Investigation ». L'idée de confronter les portraits de marchands exécutés pour la *Steelyard* se transpose également dans ce texte publié pour le *Metropolitan Museum Journal*. Toujours est-il qu'un apport supplémentaire met l'accent sur l'importance des propos d'Holman qui fait le parallèle entre le portrait de Georg Gisze et le *Portrait d'un marchand* par Gossart<sup>6</sup>. L'auteur souligne les similarités entre les deux compositions en mentionnant, tout comme d'autres historiens de l'art d'ailleurs, qu'Holbein pourrait avoir été influencé par Gossart (1979 : 141). Il reste que même en comparant les deux portraits de marchands, Holman réduit l'ensemble des objets sous la désignation d'accessoires de bureau (1979 : 141). C'est surtout les sources d'identification dans les portraits de la *Steelyard* qui orientent l'étude telle que le démontrent toutes les inscriptions transcrites par Holman en annexe (1979 : 152-158). Les objets sont une fois de plus minimisés à titre d'instruments permettant de combler l'espace du bureau occupé par le marchand. Voilà la plus grande

---

<sup>6</sup> Dans l'article « Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants : An Investigation », Thomas S. Holman titre le portrait réalisé par Jan Gossart sous l'appellation *A Banker (Un Banquier)*, alors que l'œuvre d'Holbein porte simplement le nom *Georg Gisze*.

déficience se rapportant aux études sur les portraits de marchands. Elles font toutes la nomenclature des objets sans avoir recours à une explication de la multitude d'interrelations qui se rencontrent dans les compositions et elles omettent de valider leur présence dans ce type de portrait.

L'état actuel du savoir en histoire de l'art sur les objets comme dispositif actif au sein de l'organisation spatiale des portraits de marchands est plus ou moins exploité. Tel que vue précédemment, ces œuvres ne sont jamais réellement interprétées de cette manière. Pourtant, les recherches sur les objets connaissent une place de plus en plus dynamique grâce à la pluridisciplinarité qui s'installe dans le champ d'études de la nouvelle histoire de l'art<sup>7</sup>. Ainsi, Elly Dekker et Kristen Lippincott introduisent une approche sensible à celle de ce mémoire dans l'article « The Scientific Instruments in Holbein's Ambassadors : A Re-Examination » (1999), dont le but est de comprendre la place occupée par chacun des objets dans le célèbre tableau d'Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* (**Figure 5**). Cette méthode de validation des objets se prête parfaitement à l'introspection de portraits qui d'une part, rassemblent des objets servant à l'occupation de la personne représentée, et d'autre part, personnifient un être social, que ce soit le diplomate ou le marchand. Il s'agit ici d'une opportunité de joindre anthropologie des techniques et histoire de l'art afin de brosser un portrait d'une société qui produit le sujet de ces œuvres et inversement, des tableaux qui cultivent un discours sur cette dite société.

---

<sup>7</sup> Pour bien comprendre les enjeux qui sont questionnés avec la nouvelle histoire de l'art, voir l'article « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art » écrit par Anna Wessely pour la revue *L'Homme & la Société* (2003).



**Figure 5** : Hans Holbein le Jeune. *Jean de Dinteville et Georges de Selve (Les Ambassadeurs)*. 1533. Huile sur chêne. 207 X 209,5 cm, The National Gallery, Londres.

## **Hypothèse**

L'observation d'un corpus visuel orienté sur les portraits de marchands au 16<sup>e</sup> siècle permet d'observer la singularité des productions du *Portrait d'un marchand* (v. 1530) et du *Portrait du marchand Georg Gisze* (1532). L'appareil technique de ces œuvres se démarque et nous ne croyons pas que leur production sporadique soit accidentelle. Notre hypothèse concerne les intentions qui se cachent derrière l'élaboration de ces compositions chargées en instruments. Autrement dit, le marchand veut s'imposer dans une image qui montre son succès et le rang qu'il possède dans sa communauté. Les objets dépassent le statut d'attribut afin de dynamiser un discours intrinsèque à l'homme représenté, mais aussi à la situation sociocentrique dans laquelle il prend place. Or, c'est aussi l'occasion pour le peintre d'accréditer les aptitudes qu'il possède et ainsi, élever sa condition dans cette même société. Nous avançons donc l'idée que le dispositif d'objets conçu dans les portraits de marchands autorise un commentaire social qui sert tant à l'individu imagé qu'à l'artiste. En ce sens, nous appréhendons les portraits d'occupation comme un genre à part entière qui est indispensable à la compréhension de la société du 16<sup>e</sup> siècle. Bien que les portraits réalisés par Gossart et Holbein soient porteurs d'une certaine valorisation par les historiens de l'art, nous considérons que cette attention a été dirigée de façon incomplète. En ce sens, nous voulons rectifier la place accordée aux objets dans l'étude des œuvres en histoire de l'art, par l'entremise de l'anthropologie, afin de valoriser leur présence dans les portraits de marchands.

## **Cadre théorique et méthodologie**

Dans le but de concentrer nos recherches sur le dispositif d'objets à l'intérieur des portraits de marchands vers une perspective qui joint histoire de l'art et anthropologie des techniques, le cadre théorique se doit d'utiliser des concepts provenant de ces deux disciplines. La présentation critique de ces théories permet parallèlement d'expliquer les notions qui forment notre problématique. Ainsi, l'analyse des œuvres alimente une approche

des objets basée sur leur usage et leur rôle dans l'optique de les intégrer à un commentaire social en provenance de la réalité marchande du 16<sup>e</sup> siècle.

Le livre de Michael Baxandall, intitulé *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1985), nous permet d'adapter notre approche à une pleine conscience du regard porté sur les portraits de marchands dans leur contexte de production. L'auteur insiste dans cet ouvrage sur l'expérience relative à chaque individu et qui, par le fait même, modifie la perception de ce qu'il observe. En fait, il identifie les facteurs qui peuvent varier dépendamment de la culture d'une personne et ainsi, influencer sa manière de percevoir les formes (1985 : 49). Baxandall propose de dégager le *style cognitif* du Quattrocento dans cet ouvrage afin de contextualiser le regard du public de cette période sur les formes dans l'art (1985 : 48). Ce processus est moins une méthode canalisée aux œuvres elles-mêmes, qu'une stratégie applicable à l'ensemble du travail.

Nous empruntons à l'histoire de l'art la traditionnelle analyse comparative qui se justifie par la parenté manifeste qui réunit nos deux portraits de marchands. L'analyse descriptive qui découle obligatoirement de ce type de méthode nous permet ainsi de dresser l'inventaire des objets composant le dispositif présent dans les œuvres. Nous approuvons toutefois la remarque de Vera Dünkel, dans *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, comme quoi la comparaison figurative se doit d'être accompagnée d'un regard critique et soutenu d'une argumentation solide afin de ne pas laisser notre jugement dicter cette partie du travail (2015 : 17). Le but premier de cette démarche réside dans le dénombrement des différents objets parcourant les portraits de marchands de Gossart et Holbein et ainsi, élucider en quoi ils constituent un dispositif.

Par conséquent, une définition de ce que l'on entend par « dispositif d'objets » s'impose. Giorgio Agamben rédige l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007) qui se base principalement sur la pensée de Michel Foucault. Alors que le *Multi Dictionnaire de la langue française* (2015) se contente de définir le mot par « mécanisme » ou « ensemble de moyens pris conformément à un plan » (2015 : 585), Agamben soumet une proposition bien plus

complète : « [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants (2007 : 31) ». Notre conception du dispositif adhère à cette description, puisque nous considérons les objets dans les portraits de marchands comme un ensemble cohérent qui commande la lecture du tableau. Plus encore, le dispositif d'objets régle l'action du marchand et son attitude vis-à-vis ceux qui scrutent la composition. Quant à la vision de Foucault, nous retenons qu'il est question « [d'] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours » qui sont « du dit aussi bien que du non-dit [...] toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent » (2007 : 8-10)<sup>8</sup>. Ce raisonnement place ainsi le dispositif d'objets dans un procédé complexe qui malgré son discours apparent sur la réalité sociale du marchand, ne se révèle pas entièrement, et laisse place à une circulation stratégique dans la composition. Le concept de « dispositif » que Giorgio Agamben expose dans cet essai est essentiel à la compréhension des interrelations que les objets permettent de mettre en évidence dans les portraits de marchands. Il en résulte également un questionnement sur le sujet qui peut surgir de cette relation entre le dispositif d'objets et ce qu'Agamben nomme les « vivants » (2007 : 32).

Les ouvrages sur l'anthropologie des techniques sont nombreux et démontrent l'importance d'une méthodologie pour traiter des objets en termes de matière. En revanche, les objets figurés ne sont pas palpables et nécessitent ainsi une adaptation du chercheur. Dans un article récent intitulé « Histoire de l'art et anthropologie des techniques. Objets, processus, représentations », Philippe Cordez propose l'association de deux disciplines qui permettent de répondre à des questionnements actuels : « l'histoire de l'art peut mettre à profit son savoir-faire pour analyser les représentations matérielles d'objets et de processus techniques, afin de comprendre leurs enjeux sociaux » (2019 : 8). C'est évidemment l'optique de notre mémoire de mettre de l'avant la présence des instruments servant au travail du

---

<sup>8</sup> Giorgio Agamben indique que c'est dans *Dits et écrits, volume III* (1977) que Michel Foucault propose ce qui s'apparente le plus à une définition du terme « dispositif ». Pour la citation complète de Foucault, lire les pages 8 à 10 de *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007).

marchand dans leur portrait, afin d'en dégager une structure socio-culturelle propre à la période dans laquelle les œuvres ont été produites. Mais plus encore, Cordez appuie sur le principe que la représentation de ces techniques encourage par le fait même leur « socialisation » (2019 : 8). Ce fondement nous amène à interroger les raisons qui pousseraient Gossart et Holbein à modeler l'appareil instrumental du marchand. Qu'est-ce que cela nous indique sur ces objets et que peut bien signifier leur existence dans ce contexte? Nous adhérons ainsi à sa proposition d'une analyse iconologique de la technique qui permettrait d'approfondir la manière dont le dispositif d'objets est mis en scène dans la composition des portraits (2019 : 11).

Compte tenu du raisonnement qui précède, nos recherches nous portent vers l'étude de la culture matérielle. Cette approche interdisciplinaire trouve son origine chez les archéologues, mais elle sera reprise par nombre de domaines dont l'anthropologie des techniques (Bonnot : 2015). En réalité, la notion de culture matérielle est comprise bien différemment selon la discipline qui l'emploie, mais indépendamment aussi de l'école de pensée, du chercheur, et plus largement de la localisation géographique<sup>9</sup>. En termes de définition, nous retenons plus largement celle de Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin proposée dans l'article « La culture matérielle » où le concept dépasse l'unique étude des objets pour s'élargir à la corrélation qui les unit à leurs sujets (2005 : 6-7). Selon cette logique, les objets dans les portraits de marchands relèvent d'une analyse qui les considère comme des témoins du statut de leurs possesseurs à l'intérieur de la société où ils s'inscrivent. La démarche servant à comprendre la relation entre objets et sujets découle d'une compréhension scrupuleuse du contexte qui « se définit par l'emplacement physique et l'univers de sens dans lequel s'intègre l'objet, mais aussi par l'articulation entre les objets, les espaces, les temporalités et les humains qui y interagissent » (2005 : 68). En ce sens, c'est le contexte de l'appareillage marchand qu'il est pertinent de reconstituer en lien avec

---

<sup>9</sup> Voir les différentes distinctions, en lien avec la culture matérielle, énoncées par Christian Bromberger dans un entretien avec Marie-Luce Gélard qui s'intitule « Culture matérielle ou expressions matérielles? » (2012 : 360-361).

l'espace, soit le bureau du marchand à l'ère du 16<sup>e</sup> siècle et ce, dépendamment de la fonction du marchand.

Pour entrer davantage à l'intérieur de la notion du contexte exposée par Julien et Rosselin, nous suggérons d'y joindre la contribution de l'historien de l'art Étienne Jollet et son ouvrage *La Nature morte ou La place des choses* (2007). Puisque le dispositif d'objets considéré dans ce mémoire en est un figuré, il est impératif de l'appréhender à l'intérieur des œuvres. Par l'entremise de cette étude, la question du lieu où se trouvent les objets, que Jollet désigne sous l'appellation de « motifs », la relation qui les unit, tout comme celle qu'ils entretiennent avec le marchand et le regardeur, sont des aspects à considérer afin de démystifier le processus emprunté par nos deux artistes dans l'organisation spatiale. C'est par un commentaire sur le cadre (2007 : 77) dans lequel le dispositif d'objets prend place que notre analyse des portraits de marchands nous guide vers une meilleure connaissance des intentions de chacun des artistes. La proposition de Jollet n'est pas sans rappeler celle d'Hans Belting dans *Pour une anthropologie des images*, dont l'analyse « image-dispositif-corps » étudie cette relation triangulaire entre le portrait du marchand en tant qu'image, au corps du spectateur et au médium ou dans ce cas-ci, le dispositif, qui transmet le discours figuré (2004 : 9-10).

Les résultats combinés de ces diverses analyses dirigent les conclusions relatives à l'impact des portraits de marchands sur la société dans laquelle elles ont été produites. Mais inversement, elles conduisent aussi vers un questionnement sur les enjeux sociaux qui pourraient avoir influé les artistes à composer leur tableau de cette manière. Par ailleurs, l'étude des dispositions formelles, techniques et symboliques, autorise à dégager les motivations des artistes à peindre des compositions de ce genre. Le livre de Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux* (1991), accompagne notre réflexion visant à reconstituer le contexte de production des œuvres. L'approche de Baxandall n'est pas bien loin de celle des anthropologues.

En terminant, les sources étudiées dans le cadre de nos recherches relèvent principalement des tableaux eux-mêmes et de la littérature sur notre sujet. Cependant, comme nous accordons une grande place à l'anthropologie des techniques dans ce travail, l'observation d'objets similaires à ceux utilisés par nos marchands en accroît la pertinence.

## **Présentation des chapitres**

Interroger le dispositif d'objets dans le *Portrait d'un marchand* de Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Holbein ouvre non seulement des questionnements cohérents, mais en offre également les réponses. La structuration des deux chapitres qui suivent nous permet d'exposer, sous forme thématique, la charge interrelationnelle qui subsiste dans ces œuvres trop souvent reléguées à titre de portrait d'occupation.

À juste titre, une brève généalogie de ces représentations de marchands légitimise, dans la première partie du chapitre 1, les distinctions existant à l'intérieur d'un corpus d'images réduit, ainsi que le contexte qui explique leur présence. La seconde partie, par l'entremise d'une analyse comparative, nous permet d'effectuer une description détaillée de chacune des deux œuvres. L'achèvement de cette description sous-entend un recensement circonstancié des objets de marchand dans les tableaux et mène à une étude anthropologique au chapitre suivant.

Le second chapitre se concentre sur les objets observés dans nos deux études de cas. C'est d'abord une approche individualisée sur chacun d'entre eux qui nous amène non seulement à développer nos connaissances sur leur aspect matériel et fonctionnel, mais aussi à vérifier si le rendu physique de ces objets est conforme à la réalité. Cette analyse iconologique de la technique questionne les objets et leurs fonctions à l'égard des marchands. Ici, se joint le concept de culture matérielle qui par sa révélation du contexte cautionne le passage d'une étude isolée de chacun des objets vers une agglomération de systèmes qui les unifie. La notion de dispositif d'objets est bien installée dans la deuxième

partie de ce chapitre où les questions de lieu et de temporalité permettent d'approfondir les relations matérielles et immatérielles qui constituent l'image. La place de l'homme, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur d'un cadre, est finalement traitée dans ce jeu de causalité.

C'est finalement dans une conclusion étendue que l'on ranime un métadiscours entre l'image et sa dimension sociale. Les divers rôles joués par la société sur ce qui se faisait en peinture sont questionnés afin de relever les véritables intentions des artistes. Il en va de même par rapport aux portraits de marchands et l'impact qu'ils ont peut-être produit à l'échelle collective. Nous désirons montrer que le dispositif d'objets au sein de ces portraits occupe un statut à part entière dont le message découle d'une volonté humaine qui réside fort probablement chez le peintre et le marchand.

Au terme de ce mémoire, l'histoire de l'art et l'anthropologie des techniques ne servent qu'un seul propos : le dispositif d'objets comme fonctionnalité essentielle à la compréhension des portraits de marchands que nous ont laissés Jan Gossart et Hans Holbein le Jeune.

## **Chapitre 1. Appréhension identitaire : une création de l'imagerie marchande**

Ce premier chapitre sert principalement à présenter les contextes qui favorisent l'apparition des portraits de marchands. En outre, il permet d'élucider en quoi les exemples de Gossart et Holbein consistent en une conjoncture particulière au cœur de l'effervescence des portraits d'occupation marchande du 16<sup>e</sup> siècle. L'approche que nous observons ici, vient consolider l'attention que nous portons à ces deux tableaux en démontrant qu'ils ont bien plus à offrir qu'une grande qualité picturale.

La structure de cette partie trouve son sens dans une contextualisation graphique, qui s'étend sur un peu moins d'un siècle, et où culmine finalement nos deux œuvres. L'examen de ce corpus visuel offre essentiellement un aperçu de la généalogie de ce type de représentation et nous permet ainsi d'établir quelques distinctions marquantes. En d'autres termes, ce raisonnement par analogie appuie une argumentation en faveur du *Portrait d'un marchand* et du *Portrait du marchand Georg Gisze* comme étant divergents de la production artistique de cette période. Il s'agit également de souligner une différence importante entre les notions de « représentation » du métier de marchand et « portrait » de marchand. Il devient ensuite plus aisé, dans la seconde partie, de décrire les deux œuvres à l'aide d'une analyse comparative plus poussée qui, tel que mentionné sur le plan théorique, mène vers un inventaire substantiel. En articulant les prémisses d'une étude orientée vers les objets, ce chapitre présente un genre pictural à part entière.

### **1.1. L'évolution visuelle d'une perception dépréciative du marchand**

La société qui voit surgir les portraits de marchands, est en perpétuelle transformation. Alors que le Moyen Âge signale l'Église comme véritable autorité en matière d'économie, la Renaissance laisse place à différents types de pouvoirs (Le Goff 2010 : 209). C'est entre les 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles que s'opère graduellement un détachement vis-à-vis cette domination ecclésiastique qui condamne tout attrait pour l'enrichissement (Le Goff 2010 : 234). Rappelons que l'essor commercial des siècles précédents porte l'autorité cléricale à promouvoir l'avarice tel un vice dont les principaux responsables se trouvent en la personne des

marchands qui commettent l'usure (Baschet 2006 : 537). Cette perception négative évolue en faveur des marchands avec le temps, mais les tendances moralisatrices de l'Église persistent.

Au début du 16<sup>e</sup> siècle, une transition se produit à l'égard de la figuration marchande. C'est d'ailleurs ce que la présentation d'un corpus visuel systématique permet d'attester. Ainsi, nous proposons de distinguer dans un premier point des représentations de différents corps de métier qui se rapportent à l'argent, mais qui détiennent une portée symbolique indubitable. Le second point amène ensuite les portraits de marchands qui légitiment le sujet de ce travail. Cette synthèse raconte le passage d'une thématique vertueuse à une affirmation identitaire marquée.

### 1.1.1. Représenter l'expiation pour contrer le vice

Le point de départ de cette bibliographie picturale prend place avec l'œuvre de Petrus Christus intitulée *Un orfèvre dans son atelier* (**Figure 6**) qui remonte à l'année 1449<sup>10</sup>. Débuter notre reconstitution contextuelle avec ce tableau nous place dans une situation à double tranchant. En effet, les débats quant à l'identité de l'orfèvre interviennent dans la distinction que nous faisons entre une « représentation » du métier de marchand et un « portrait » de marchand.

---

<sup>10</sup> Le titre de l'œuvre varie selon les études. La publication de l'ouvrage *From Van Eyck to Bruegel : early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art* (1998), fait l'ajout de la mention « peut être saint Éloi » au titre *Un orfèvre dans son atelier*. Le halo au-dessus de la tête du présumé saint Éloi a été soustrait de la composition en 1993, puisqu'il s'agissait d'une addition postérieure à la réalisation de 1449. Della C. Sperling, l'auteur de la notice, explique « It remains unclear, nonetheless, whether the tradesman is intended to represent Saint Eligius, the patron of goldsmiths (halos were not commonly shown on saints in early Netherlandish painting), or whether he is an especially celebrated goldsmith of the day » (Ainsworth et al. 1998 : 150).



Figure 6 : Petrus Christus. *Un orfèvre dans son atelier*. 1449. Huile sur panneau, 98 X 85,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Tandis que l'interprétation selon laquelle il s'agit de saint Éloi permet d'insérer l'œuvre sous l'appellation de « représentation », l'étude « Defrocking St.Eloy : Petrus Christus's 'Vocational Portrait of a Goldsmith' » d'Hugo van der Velden (1998) suggère plutôt la présence d'un portrait. Cette hypothèse soutient que l'homme vêtu de rouge au centre de la composition soit Willem van Vlueten, un important bijoutier commissionné par Philippe le Bon à l'occasion du mariage de Marie d'Egmont et du roi d'Écosse, Jacques II<sup>11</sup>. Cette explication est d'autant plus importante, car tout comme le mentionne l'auteur : « the extraordinary representation of a distinguished couple's visit to a craftsman's workshop commemorates an event and an individual, and is the earliest surviving vocational portrait in early Netherlandish art » (1998 : 243)<sup>12</sup>. Dans la mesure où il est question du premier portrait d'occupation de cette région, la position de l'œuvre comme origine de notre corpus est évidente.

Nous sommes néanmoins conscients qu'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un marchand au sens où nous l'entendons dans ce mémoire. Certes, nous reconnaissons la présence d'objets évoquant le travail de changeur qu'effectue quotidiennement le marchand. Cependant, les marchandises qui sont en jeu dans cet agencement relèvent principalement de bijoux. En observant l'œuvre de plus près, il est facile de constater que l'homme ne pèse pas de la monnaie dans l'optique de connaître sa valeur, mais bien une bague ornée d'une pierre précieuse (**Figure 7**). En bref, son travail se rapporte bien plus à celui de l'artisan qu'à l'homme d'affaires. De plus, nous considérons que l'amplitude des allusions morales qui émerge de la composition suffit à ne pas le considérer uniquement comme un portrait professionnel. Outre les objets qui conjurent le mauvais sort, tels que la

---

<sup>11</sup> Lire l'article « Defrocking St.Eloy : Petrus Christus's 'Vocational Portrait of a Goldsmith' » au sujet de Marie d'Egmont et de l'argumentaire de l'auteur comme quoi elle serait la femme représentée par Christus dans le tableau lors d'une visite dans l'atelier de l'artisan (Van der Velden 1998 : 263).

<sup>12</sup> Hugo van der Velden, démontre son désaccord vis-à-vis la profession d'orfèvre que se voit attribuer l'individu. Selon lui, le nombre d'éléments manquants à l'identification de saint Éloi est non-négligeable, tout comme ceux nécessaires au travail de l'orfèvre. L'auréole qui n'était pas dans les intentions originales de l'artiste, l'absence du marteau reconnu comme étant l'attribut d'Éloi, les vêtements du protagoniste, ce sont tous des aspects qui ne convainquent pas l'historien de l'art qui croit pertinemment que l'artiste dépeint davantage un bijoutier (1998 : 246).



**Figures 7 et 8 :** Petrus Christus. Détails d'*Un orfèvre dans son atelier*.



**Figure 9 :** Petrus Christus. Détails d'*Un orfèvre dans son atelier*.

coupe réalisée avec une noix de coco, les dents de requin et la branche de corail (**Figure 8**), le miroir convexe oriente de manière significative la lecture spirituelle du tableau. Sa présence dans le coin inférieur droit de l'image illustre une double spatialité où circule un jeu de regards complexe entre le confort de l'intérieur et le vaste monde réel qui s'ouvre à l'extérieur. L'un des membres du duo qui se reflètent dans le miroir arbore un faucon, symbole de fierté et d'avidité (Ainsworth et al. 1998 : 153), dont l'association à la glace brisée renforce l'essence vertueuse que la ceinture matrimoniale, à l'opposé sur la table, laisse présager (**Figure 9**). L'utilisation du miroir constitue un procédé récurrent de la peinture flamande offrant au regardeur de se visualiser dans l'espace extérieur à la scène principale. Mais plus encore, Julien Chapuis souligne que les miroirs convexes servaient réellement de mécanisme de sécurité dans les boutiques de l'époque afin de surveiller les passants susceptibles de commettre un méfait (Ainsworth et al. 1998 : 17). En revanche, il est difficile d'affirmer que la présence du miroir dans ce type de tableau sert à documenter un espace professionnel. Tel que vu précédemment, nombreux sont les indices qui laissent plutôt croire à un besoin de servir la composition par une volonté de diriger le sens de lecture de l'œuvre. Les œuvres de Gossart et Holbein se distinguent foncièrement de cette scène de genre par cette forte utilisation d'objets de nature fonctionnelle pour le marchand. À quelques exceptions près, que nous observerons un peu plus tard, cette nuance nous permet surtout de discerner le portrait au service d'une expiation de celui qui vise l'affirmation d'une réussite professionnelle.

Celui qui fait de la monnaie l'outil principal de son travail, devient rapidement un sujet par excellence pour la représentation d'une avarice menaçante. Cette thématique est reprise maintes fois dans les décennies qui parcourent le 16<sup>e</sup> siècle. Quentin Metsys est néanmoins le premier à exploiter ce sujet de manière aussi manifeste avec *Le Prêteur et sa femme* (**Figure 10**) qu'il peint en 1514. Le contenu allégorique de cette célèbre peinture se fonde davantage sur des notions morales servant à prévenir le spectateur plutôt que d'un témoin documentaire à l'égard du travail du marchand. C'est ainsi que les objets élaborés par Metsys indiquent le danger de basculer de la piété à l'avidité. Les positions harmonieuses du



**Figure 10 :** Quentin Metsys. *Le Prêteur et sa femme*. 1514. Huile sur panneau. 70 X 67 cm, Musée du Louvre, Paris.

couple posant à l'avant-plan, marquent un antagonisme qui se transpose à l'ensemble structural du tableau, alors que l'homme s'emploie à la pesée à l'aide d'une balance qu'il tient fermement de sa main gauche, sa femme, quant à elle, s'affaire à la lecture d'un livre saint dans un mouvement proche de son mari. Mais si le prêteur porte toute son attention sur l'action qu'il pose, son épouse se détourne de son activité pieuse. La page qu'elle tient du bout des doigts est sur le point d'être lentement relâchée en raison de son inattention et ainsi, couvrir l'image de la Vierge à l'Enfant (Kazerouni 2007). L'intérêt des deux individus se voue entièrement au matériel pécunier devant eux. Le miroir convexe permet, à l'instar de celui utilisé par Christus, d'insérer une scène secondaire dans la composition. Cependant,

l'objet n'est aucunement orienté dans un angle favorable au boutiquier qui voudrait se prévaloir d'un avantage sur d'éventuels assaillants. Les allusions au thème de la vanité, les emblèmes de la chrétienté, et la dénonciation ardente de l'avarice, approvisionnent chaque parcelle de l'œuvre de Quentin Metsys<sup>13</sup>. Absolument tous les éléments du tableau, jusqu'au vieil homme dans l'arrière-boutique admonestant son cadet, signalent un discours chrétien à l'encontre d'un péril qui guette l'avare. Cette représentation allégorique sera reprise par Marinus van Reymerswale dans une série récurrente, comme en témoignent les exemples de 1538 (**Figure 11**) et de 1540 (**Figure 12**)<sup>14</sup>.

Il ne faut toutefois pas négliger l'importance de ces peintures dans le cadre d'une approche anthropologique. Les objets qui y sont montrés nous permettent de valider, ou du moins comparer, le réalisme de ceux qui se retrouvent dans le *Portrait d'un marchand* de Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Holbein. Larry Silver, à l'aide d'une analyse sérielle de la thématique des collecteurs d'impôts, abonde également dans ce sens en mentionnant que ces œuvres conservent certains aspects des portraits professionnels (2015 : 13). Un dispositif d'objets est en effet bien présent dans les exemples que nous venons d'exposer. Néanmoins, deux problèmes majeurs surviennent lorsque nous observons ces tableaux, ce qui nous oblige à s'abstenir de les considérer au même titre que les œuvres de Gossart et Holbein pour la suite du travail. D'abord, les objets de la profession marchande sont intimement joints à un grand nombre d'objets dont la portée est symbolique. Il en résulte obligatoirement des interrelations divergentes de celles proposées dans les portraits de marchands. Puis, la dimension principale de notre sujet relève justement du fait qu'il s'agit de portraits. L'implication de l'individu se faisant représenter porte inéluctablement une signification précise qui, selon nous, s'observe dans le dispositif d'objets.

---

<sup>13</sup> La notice du Musée du Louvre, écrite par Guillaume Kazerouni, résume l'essentiel du tableau. Pour une étude plus approfondie, voir Emmanuelle Revel (1997), auteure du livre *Le Prêteur et sa femme de Quentin Metsys*.

<sup>14</sup> Larry Silver (2015) traite de l'iconographie des collecteurs d'impôts dans son article « Massys and Money : The *Tax Collectors* Rediscovered ». Cette étude prend comme point de départ le tableau *Tax Collectors* (v. 1525-30) de Quentin Metsys duquel découle plusieurs copies, dont celles de Marinus van Reymerswale. Silver reprend également le sujet du changeur et sa femme pour expliquer la tendance de Reymerswale à reprendre des thématiques abordées par Metsys afin d'en refaire des versions plus caricaturales (2015 : 11).



**Figure 11 :** Marinus van Reymerswale. *Le Changeur et sa femme*. 1538. Huile sur panneau. 79 X 107 cm, Museo del Prado, Madrid.



**Figure 12 :** Marinus van Reymerswale. *Le Banquier et sa femme*. 1540. Huile sur panneau. 80,5 X 115,2 cm, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.

Aux termes de ce qui précède, nous comprenons qu'une distinction notable existe entre les images du type allégorique et les portraits de marchands. Les premières ont une visée préventive à l'endroit d'un public bourgeois (Hamon 2008 : 16), alors que les secondes relèvent d'une toute autre signification. Toutefois, la portée sociale des portraits de marchands n'en est pas moins éminente. C'est pertinemment dans l'optique d'approfondir le niveau d'influence sociale découlant de ce genre bien précis que nous proposons d'observer deux exemples antérieurs aux portraits produits par Gossart et Holbein.

### 1.1.2. Affirmer son individualité par sa fonction

Le portrait d'un *Homme pesant de l'or* (**Figure 13**), attribué à Adriaen Isenbrant, fût peint aux alentours de 1515-20. Plusieurs historiens de l'art considèrent cette œuvre comme étant véritablement le premier portrait d'occupation<sup>15</sup>. En effet, le protagoniste est montré dans l'action de sa profession et ce, dans le contexte de son environnement quotidien (Bauman 1986 : 46). Cet espace fonctionnel est considérablement réduit dans cette composition, ne laissant au spectateur que la vue d'une petite balance, d'un poids et quelques pièces de monnaie. L'essence du tableau réside véritablement dans l'action en suspend que le marchand exerce<sup>16</sup>. Ce flottement, généré par la posture de l'homme, dont l'expression semble noter une profonde méditation, amène l'hypothèse d'un acte symbolique. La balance évoquerait ainsi l'état d'esprit de ce marchand qui tente de trouver un équilibre entre ses valeurs spirituelles et mondaines (Ainsworth et al. 1998 : 194). Il reste que ces affirmations ne peuvent être confirmées dû au manque d'information concernant ce portrait. L'identité de l'homme d'affaires est inconnue et l'attribution de l'artiste réside

---

<sup>15</sup> Voir Guy Bauman, « Early Flemish Portraits : 1425-1525 » (1986 : 46) ou encore, le catalogue d'exposition du Metropolitan Museum of Art, *From Van Eyck to Bruegel : Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* (1998 : 194). Les deux ouvrages affirment la légitimité d'un *Homme pesant de l'or* comme l'un des premiers portraits d'occupation connu aujourd'hui.

<sup>16</sup> Véronique Sintobin, dans la notice du catalogue du Metropolitan Museum of Art, sous-entend qu'il peut s'agir d'un changeur, d'un banquier, ou simplement, de « one of many early-sixteenth-century merchants who handled both commodities and money » (1998 : 194).



**Figure 13 :** Adriaen Isenbrant. *Homme pesant de l'or*. 1515-20. Huile sur panneau. 50,8 X 30,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

principalement dans les qualités picturales de l'œuvre<sup>17</sup>. De plus, de nombreuses altérations ont été mis au jour à l'aide de procédés techniques tels que la réflectographie infrarouge et la radiographie (Ainsworth et al. 1998 : 194). Celles-ci démontrent que l'artiste a largement modifié certaines portions fondamentales de la structure originale, de telles façons que l'homme tenait la balance à plateaux triangulaires plats dans sa main droite et non dans celle de gauche qui reposait à l'origine sur la table (Bauman 1986 : 46). Véronique Sintobin avance que la main droite était relevée comme si l'objet qu'elle devait tenir auparavant n'était pas nécessairement un instrument de mesure (1998 : 194). À ces variations s'ajoutent également un rétrécissement du collet de la fourrure et du chapeau porté par le marchand<sup>18</sup>. Par conséquent, il est opportun de s'interroger sur la signification du portrait qui, vraisemblablement, pourrait avoir évolué lors de la production. Peut-être est-ce l'homme représenté qui a ressenti une certaine appréhension à la première vue de l'œuvre? Il est possible que le portrait lui soit apparu ostentatoire et qu'à sa demande, l'artiste ce soit remis au travail dans le but de dégager une sensibilité mystique qui laisserait le bourgeois dans les bonnes grâces du Saint-Esprit.

Dans ces conditions, nous estimons que *l'Homme pesant de l'or* marque définitivement un tournant dans l'appropriation du portrait par les marchands de l'Europe du Nord. Malgré le nombre modeste d'objets qu'Adriaen Isenbrant détaille à l'intérieur de sa composition, il les instrumentalise de façon inédite à cette époque. La balance, plus précisément, complémente le marchand dans son geste. Elle devient ainsi son prolongement par la démonstration de son activité quotidienne. D'ailleurs, à en croire Pierre Lemonnier, la chaîne opératoire qu'étudie l'anthropologiste ne voue-t-elle pas une grande considération à la composante du geste sur le plan technique (1992 : 5) ? Nous reviendrons plus en

---

<sup>17</sup> Les historiens de l'art ce sont basés d'abord sur une nette influence du maître Gérard David, dont Isenbrant a reçu les enseignements (Bauman 1986 : 46). Ensuite, la comparaison avec d'autres œuvres d'Adriaen Isenbrant permet d'associer certaines similarités dans le rendu pictural et le traitement de certains motifs. Le *Portrait de Paulus de Nigro* (1518) est particulièrement ressemblant à un *Homme pesant de l'or* sur le plan formel.

<sup>18</sup> Il est important de mentionner ici que deux bandes verticales de 4,5 cm furent ajoutées ultérieurement de chaque côté, modifiant de manière significative les proportions du tableau (Ainsworth et al. 1998 : 194).

profondeur sur cet aspect dans le deuxième chapitre, mais il est primordial de souligner ici l'intérêt de ce portrait dans la reconstitution de la profession marchande au 16<sup>e</sup> siècle.

Enfin, le dernier exemple de ce corpus thématique est réalisé dans les mêmes années que les portraits de Jan Gossart et Hans Holbein. Larry Silver, dans son article publié pour le *Journal of Historians of Netherlandish Art*, propose un portrait peint par Maarten van Heemskerck en 1529, tout comme le *Portrait d'un marchand* de Gossart d'ailleurs, afin d'illustrer l'apparition d'images positives du marchand (2015 : 7). Maintenant connu sous le titre *Portrait d'un homme, possiblement Pieter Gerritsz Bicker (Figure 14)*, le tableau montre un marchand qui s'affaire à son livre de comptes où sont indiquées ses dettes<sup>19</sup>. Devant lui se trouvent les principaux instruments qu'il utilise dans son travail. Un objet essentiel dans le cadre de la présente étude manque toutefois à la composition. Il est question de la balance que nous retrouvons systématiquement dans l'ensemble du corpus commenté jusqu'à maintenant. En fait, bien que les autres objets détaillés par l'artiste démontrent le type de profession exercée par l'individu, l'intention du portrait ne concerne pas directement son métier. Il s'agit en vérité d'un diptyque destiné à un jeune couple néerlandais où l'on peut observer Pieter Gerritsz Bicker dans son milieu de travail et sa femme, Anna Codde (**Figure 15**), s'adonnant à ses activités personnelles (Rijksmuseum [www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl))<sup>20</sup>. L'absence de la balance constitue déjà un problème qui explique pourquoi nous ne discuterons pas davantage de ce portrait par Maarten van Heemskerck. Mais surtout, nous ne croyons pas qu'un dispositif d'objets domine la construction du tableau. Le système de relations que nous percevons dans les œuvres de Gossart et Holbein est complexe et transmet, selon nous, un discours social inhérent aux portraits eux-mêmes. Tandis que les

---

<sup>19</sup> Larry Silver utilise plutôt le titre *Portrait d'un banquier de trente-quatre ans* dans sa publication (2015 : 7).

<sup>20</sup> Il n'est pas certain que le couple soit marié à l'époque du tableau. Il est probablement question d'une œuvre produite à l'occasion de leurs fiançailles. La position étonnante du portrait d'Anna Codde sur la gauche du diptyque pourrait supposer que le couple n'est pas encore marié. Cependant, il est aussi probable que cela soit dû à la position plus envieuse de la jeune femme dans la société. Il est pourtant nécessaire de souligner ici que plusieurs discordances observées par les historiens de l'art ont été relevées par rapport à l'identification des deux personnages. Entre autres, les dates de naissances de l'homme et de la femme ne correspondent pas aux âges inscrits sur les portraits, soient respectivement 34 ans et 26 ans (Rijksmuseum [www.rijksmuseum.nl](http://www.rijksmuseum.nl)).



**Figure 14 :** Maarten van Heemskerck. *Portrait d'un homme, possiblement Pieter Gerritsz Bicker*. 1529. Huile sur panneau. 86,3 X 66,5 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.



**Figure 15 :** Maarten van Heemskerck. *Portrait d'une femme, possiblement Anna Codde*. 1529. Huile sur panneau. 86,6 X 62,2 cm, Rijkmuseum, Amsterdam.

objets étalés devant Pieter Gerritsz Bicker servent une ambition plus réservée, le regardeur comprend rapidement que les instruments définissent la fonction de cet homme. C'est pourquoi nous affirmons qu'il n'y a pas de dispositif d'objets dans cette composition, mais préférentiellement certains attributs du marchand.

En somme, nous constatons que les changements qui s'opèrent dans l'imagerie marchande au 16<sup>e</sup> siècle sont à l'instar d'une évolution de l'opinion publique. La vision négative que la pensée chrétienne du Moyen Âge installe vis-à-vis de l'enrichissement monétaire laisse place graduellement à une affirmation identitaire de celui qui réussit sur le plan professionnel. Son sens des affaires lui prodigue un statut social enviable que le marchand ne tente plus de dissimuler. Un peu au même titre que l'artiste, le marchand prend conscience de son individualité et le portrait lui permet de la proclamer. N'est-ce pas aussi cette originalité du peintre qui transparaît désormais dans les portraits, alors que les thématiques prédéfinies à saveur religieuse sont mises de côté ? À ce propos, Michael Baxandall fait remarquer que le peintre « doit s'appuyer sur la capacité visuelle de son public. Quels que soient ses talents professionnels de spécialiste, il est lui-même membre de la société pour laquelle il travaille et dont il partage l'expérience et l'habitude visuelle » (1985 : 65). Autrement dit, cette nouvelle dynamique sociale est partagée tout autant par le marchand que l'artiste et cela se perçoit tant dans la construction de l'image que dans sa réception.

### **1.1.3. Situer les portraits de marchands**

Évaluer la position de cette nouvelle tendance dans un champ aussi large que celui du portrait à la Renaissance n'est pas une tâche commode. Mais comment étudier un genre aussi singulier que les portraits de marchands si nous ne pouvons pas les insérer à l'intérieur de ce mouvement impétueux qu'est celui de l'art du portrait à partir du 15<sup>e</sup> siècle ? C'est pourquoi nous proposons, avant d'entamer la description des deux portraits de marchands

qui sont à l'étude dans ce mémoire, de contextualiser ce genre qui mène tout un chacun à faire immortaliser son apparence<sup>21</sup>.

L'avènement du portrait dans les circonstances d'une introspection de l'individu sur lui-même n'est certainement pas dû au hasard. Il devient de plus en plus accepté socialement pour les femmes et les hommes de cette époque de faire représenter les traits de leur visage à des fins commémoratives<sup>22</sup>. Pourtant, l'art du portrait n'est pas une chose nouvelle. Tel que le précise Enrico Castelnuovo dans le livre *Portrait et société dans la peinture italienne*, ce n'est pas le fait de représenter l'être humain qui est inédit, c'est la signification que prend cet acte qui change considérablement avec le temps (1993 : 7). Ajoutons ici les propos de Jennifer Fletcher qui sous-entend que ces différentes portées qu'endossent le portrait sont le miroir du fonctionnement socio-politique d'une région (Campbell et al. 2008 : 46). Or, la situation économique des villes de la Hanse engendre ces nouveaux riches dont la volonté est d'afficher leur statut social. Et le simple fait qu'un individu passe la commande de son portrait démontre son besoin de se distinguer, mais aussi, de proclamer son autonomie financière (Campbell et al. 2008 : 51). Pour aller plus loin, nous empruntons une question de Castelnuovo qui demande « à quelle catégorie sociale faut-il appartenir pour avoir droit à son portrait, et de quelle manière doit-il être exécuté? » (1993 : 73).

Cette question nous permet d'invoquer un double aspect des portraits de marchands au sein de l'ample production de portraits au 16<sup>e</sup> siècle. D'abord, en lien avec l'appartenance sociale d'un groupe, nous proposons l'idée que le simple besoin de ce dernier de faire valoir sa place dans le système public justifie sa présence dans le paysage culturel. Baxandall allègue que si l'art pictural ne communique pas la culture de manière frontale, il agit tout de même en tant que complément de celle-ci dans l'optique de servir les revendications de son

---

<sup>21</sup> Le terme *counterfeit* est utilisé en anglais, en allemand et en néerlandais afin de désigner le portrait d'un individu (Campbell 1990 : 1). Le *Multi Dictionnaire de la langue française* donne une définition brève, mais efficace, du mot « contrefaçon » par la mention de « copie ».

<sup>22</sup> Luke Syson rappelle dans l'introduction de son essai « Witnessing Faces, Remembering Souls » la célèbre citation d'Albrecht Dürer à propos du pouvoir de la peinture qui permet de « preserving a person's appearance after his death » (2008 : 14).

assistance (1985 : 77). En ce sens, une pratique du portrait se développe en réaction aux demandes d'individus qui ressentent la nécessité de se distinguer socialement. Inévitablement, cela met de l'avant de nouvelles stratégies employées par les peintres afin de satisfaire ces récentes préoccupations. Ces stratégies font appel à un processus d'individualisation qui s'inscrit tout à fait dans les tendances du portrait à la Renaissance et ce, plus particulièrement en Europe du Nord où le réalisme l'emporte sur l'idéalisation. La définition que donne Lorne Campbell de cette technique consiste en une accentuation des traits physiologiques qui caractérisent une personne par rapport à une autre (1990 : 9). Pour se faire, le peintre joue avec les proportions afin d'amplifier certaines parties de l'anatomie, généralement la tête par rapport au reste du corps, permettant de les mettre en relief. Il peut aussi soumettre un visage à un angle favorisant les aspects corporels qui doivent attirer davantage l'attention (Campbell 1990 : 12). Néanmoins, les artifices menant à l'idéalisation d'une personne ne sont pas totalement absents des méthodes que déploie le peintre dans la construction du portrait. Aux dires de Campbell, ce phénomène peut se produire de manière inconsciente chez l'artiste, mais les critères esthétiques qui lui appartiennent vont inévitablement se transposer sur le tableau. Plus encore, cette idéalisation peut être contaminée par les expressions physiques auxquelles il est le plus accoutumé, c'est-à-dire les siennes (1990 : 14). Finalement, une autre tendance du portrait de la Renaissance relève d'un procédé de caractérisation de l'être dépeint (1990 : 23). En 1504, Pomponius Gauricus publie un traité intitulé *De Sculptura* dans lequel il aborde la « science » de la physiognomonie<sup>23</sup>. Cette publication devient très populaire et les artistes tentent de tirer profit de cette approche où ils recherchent une manifestation de la personnalité des êtres qu'ils peignent dans le rendu de leurs visages.

Le portrait est un art complexe qui peut différer selon la personne qui se trouve à être le sujet. La stratégie adoptée par le peintre peut prendre plusieurs directions, mais

---

<sup>23</sup> Dans la *Biographie Universelle, ancienne et moderne* (Tome 16) nous trouvons une définition du terme « physiognomonie » au sens où Gauricus l'entend. En effet, on peut lire dans la biographie du poète qu'il s'agit de « [l'] art de connaître le caractère et les inclinations des hommes, et de deviner leurs habitudes par les traits de leur visage » (1816 : 589).

comme le rappelle Lorne Campbell : « in European civilisations, the same gestures and expressions have always made the same emotional signals and produced the same reactions (1990 : 27) ». Ainsi, la communication non-verbale permet par des codes sociaux innés à la culture occidentale d'une même période de saisir visuellement, ou du moins d'interpréter, le sentiment qui émerge d'un individu portraituré. Cela étant dit, les portraits de marchands sont au cœur de ces tendances d'une représentation individualisée par laquelle l'artiste peut faire preuve d'ingéniosité afin de se démarquer. Nous entendons percevoir, dans la suite de ce chapitre, la démarche artistique de Gossart et Holbein dont les productions respectives sont singulières dans le genre du portrait à la Renaissance.

## **1.2. Analogie thématique, analogie substantielle**

Eu égard à ce qui précède, nous comprenons que l'imagerie marchande se développe au 16<sup>e</sup> siècle conformément au contexte socio-culturel valorisant un esprit individualiste plutôt que collectif. Par conséquent, les arts visuels s'adaptent à cette nouvelle réalité et permettent, dans le cas des portraits de marchands, de délaissier une vision dépréciative au profit d'une acception affirmative de la réussite.

Quant au corpus d'images que nous avons présenté jusqu'à maintenant, il n'était certainement pas exhaustif, mais il comportait suffisamment d'exemples pour concevoir une évolution pertinente de la place occupée par le marchand dans l'art. Nous n'avons toutefois pas abordé encore les portraits immédiats à nos deux cas d'études. Nous pensons plus particulièrement aux portraits de marchands de la *Steelyard* qu'Hans Holbein a produit dans les années suivant la réalisation du portrait de Gisze. À notre sens, il est plus cohérent de les insérer dans la conclusion de ce travail, puisqu'ils illustrent la discordance qui existe entre le discours de nos œuvres et celui des autres.

Pour l'instant, nous nous concentrons sur le *Portrait d'un marchand* de Jan Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Hans Holbein le Jeune. Une description objective de

chacun des tableaux sera suivie d'une courte analyse autorisant une comparaison due à la forte correspondance qui les unit. Nous pourrions conclure le chapitre par l'inventaire des objets qui constituent l'essence de notre recherche, c'est-à-dire le dispositif d'objets.

### 1.2.1 *Portrait d'un marchand (v.1530)*

Un espace comprimé présente un homme montré légèrement de trois-quarts derrière une table sur laquelle se trouve une multitude d'objets (**Figure 16**). À première vue, nous distinguons, à partir de la gauche, un récipient de sable, une boîte plate ou peut-être un miroir, une paire de ciseaux, un encrier portatif, une pile de pièces de monnaie, une balance à plateaux mixtes comportant un *dobla excelente* et un poids, un livre relié en cuir brun avec un stylet, un coupe-papier, un support pour matériel d'écriture accompagné de quatre plumes, de la cire rouge et un rouleau de papier. Le portraituré est également appuyé sur un livre de compte sur lequel il écrit avec une plume, laissant ses ongles imperceptiblement noircis. Occupant la partie centrale de la composition, l'homme se montre vêtu d'un grand manteau richement décoré de broderies. À ses doigts, se distinguent trois bagues, dont deux affichent des pierres précieuses et une autre sur laquelle les lettres *IS* sont apparentes (**Figure 17**). Il porte aussi un chapeau discret où se trouve épingler les lettres *IAS* (**Figure 18**). Sur le fond oscillant du noir au vert, se dressent deux liasses de papiers incluant chacune une inscription, ainsi que des boules de ficelle, de la corde et un poignard suspendu (**Figure 19**). À gauche, il est possible de lire *Alrehande Missiven*, alors qu'à droite, c'est l'indication *Alrehande Minuten* qui est lisible<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Nous utilisons la traduction anglaise offerte dans le catalogue *Man, Myth, and Sensual Pleasures : Jan Gossart's Renaissance*. Ainsi, nous pouvons comprendre que la liasse de gauche indique « lettres diverses », alors que celle de droite se lit « brouillons divers » (Ainsworth et al. 2010 : 290). Néanmoins, la traduction du néerlandais au français serait « toutes sortes de missives » et « déjà quelques minutes ». Dans le cadre de ce travail, la traduction en provenance du catalogue sur l'œuvre de Gossart sera privilégiée.



Figures 16, 17, 18 et 19 : Jan Gossart. Détails de *Portrait d'un marchand*.

### 1.2.2 *Portrait du marchand Georg Gisze (1532)*

Un homme se dresse derrière une table placée de biais au spectateur se trouvant à l'intérieur d'une pièce contiguë pleine d'objets. À l'avant-plan, sur la table décorée d'un tapis ottoman, s'alignent plusieurs objets disparates (**Figure 20**). Sur la gauche, un vase de style vénitien accueille des plantes diverses. Ensuite, une petite horloge, un sceau, une plume trempée d'encre et une chevalière. Sur l'extrémité inférieure droite du tableau, se trouvent un nécessaire à écriture sous le couvercle, incluant des pièces de monnaie, et de la cire rouge. Deux plumes et à nouveau de la cire rouge apparaissent dans les compartiments adjacents avec un récipient de sable et finalement, une cavité contenant de l'encre. Une paire de ciseaux est visible derrière le support en étain. La tête de l'individu est tournée vers le regardeur, alors que son corps est de trois-quarts. Vêtu de soie à la teinte rosée et d'un par dessus noir, il tient dans ses mains une lettre dont l'inscription se lit comme suit : *Dem Erszamen / Jorgen gisze to lünden / in engelant mynem / broder to handen*<sup>25</sup>. Juste au-dessus de ses mains, accroché à sa ceinture à l'aide d'une boule de verre, pendent au moins quatre clés.

Un mur constitué de planches de bois à la teinte verdâtre héberge d'autres objets à l'arrière-plan. Dans le coin supérieur droit, un gros cahier relié est posé sur une tablette, d'où dépasse un morceau de papier (**Figure 21**). Une boîte circulaire repose sur ce dernier, alors qu'un petit livre rouge à l'armature dorée les surplombe. À la droite de cette tablette, un message est inscrit sur une feuille retenue par de la cire rouge (**Figure 22**)<sup>26</sup> :

Δισυχιοῦ ἰ Imaginē Georgiī Gyseniī  
Ista, refert vultus, quā cernis, Imago Georgi  
Sic oculos viuos, sic habet ille genas  
Anno ætatis suæ xxxiiij  
Anno doḿ 1532

<sup>25</sup> Traduction libre à partir de l'étude de Thomas S. Holman, « Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants : An Investigation », qui est en anglais : À l'honorable / Georg Gisze à Londres / en Angleterre mon / frère à donner (1979 : 152).

<sup>26</sup> Le message se traduit par : La distique sur le portrait de Georg Gisze / Cette image de Georg que vous voyez témoignent de ces traits / Des yeux si vifs, de telles joues a-t-il / Dans l'année de ces 34 ans / Dans l'année du Seigneur 1532 (1979 : 152).

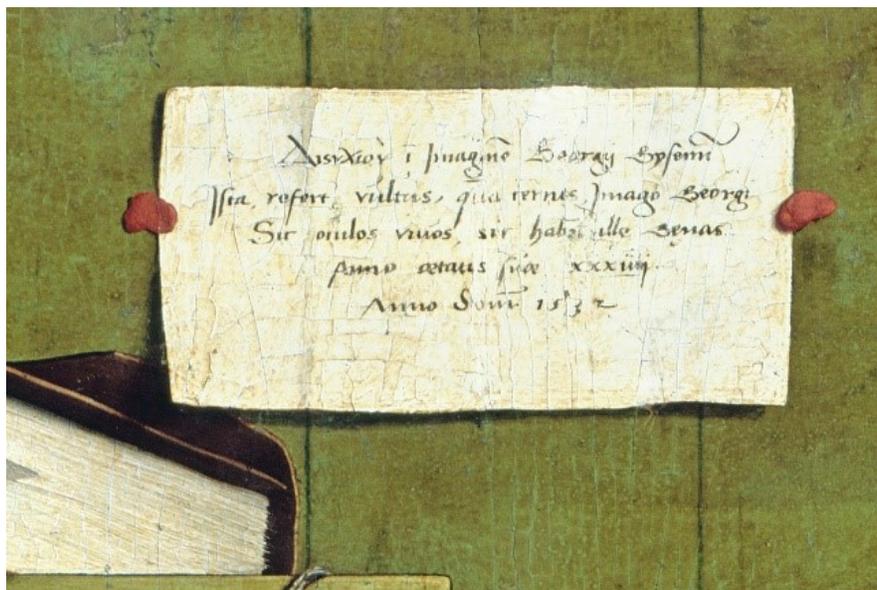
Deux autres objets sont suspendus par des crochets à l'étagère. À gauche, une balance à plateaux triangulaires dorés, dont les cordelettes sont rouges et à droite, un sceau décoré d'une boule d'ambre. Tout près de la balance, directement sur le mur, est inscrit la phrase *Nulla sine merore voluptas* et elle est signée *G. Gisze*<sup>27</sup>.



**Figure 20** : Hans Holbein le Jeune. Détail du *Portrait du marchand Georg Gisze*.

---

<sup>27</sup> La citation se traduit par : Pas de joie sans douleur (Holman 1979 : 152).



Figures 21 et 22 : Hans Holbein le Jeune. Détails du *Portrait du marchand Georg Gisze*.

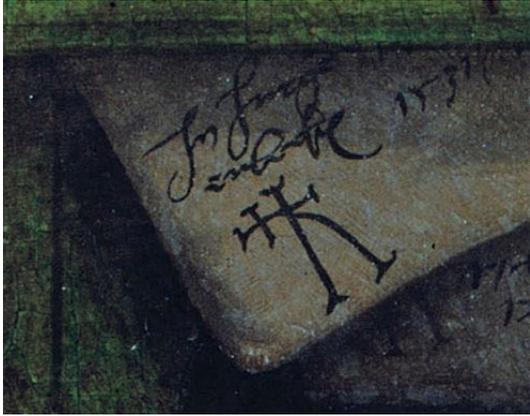
Ensuite, dans la partie médiane de l'œuvre, plusieurs lettres sont suspendues sur le mur (**Figure 23**). De fines bandelettes de papier pré-scellé à la cire rouge accompagnent le tout. Les lettres sont adressées à Georg Gisze, résidant à Londres, et permettent d'identifier quelques dates entre 1528 et 1532. De plus, un symbole se répète dans différentes parties du tableau, soit sur la papeterie ou sur le sceau laissé sur le bureau (**Figures 24 et 25**)<sup>28</sup>. Une malle, adossée contre le mur, remplit la profondeur de l'espace sur la gauche de Gisze. Finalement, une deuxième étagère occupe le coin supérieur droit de la structure picturale (**Figure 26**). Une boîte de bois entrouverte y est déposée avec un petit livre à la reliure noire coiffé d'un stylet doré. Un énorme dérouleur de ficelle somptueusement décoré est arrimé à un crochet de la tablette où se trouve, à proximité, deux chevalières en or et un trousseau de clés venant compléter le pan droit de la cloison.



**Figure 23** : Hans Holbein le Jeune. Détail du *Portrait du marchand Georg Gisze*.

---

<sup>28</sup> Le signe est illustré à l'envers sur le sceau, puisque cela permet d'imprimer la marque dans le bon sens sur le cachet.



Figures 24, 25 et 26 : Hans Holbein le Jeune. Détails du *Portrait du marchand Georg Gisze*.

### 1.2.3 L'analyse comparative *ou* l'inventaire matériel des portraits de marchands

Les deux exemples de portraits de marchands que nous venons de décrire, démontrent une association claire dans le traitement du sujet. En effet, tant l'œuvre de Gossart que celle d'Holbein dépeignent un marchand au sein de l'espace qu'il occupe quotidiennement et ce, dans un fouillis impressionnant d'objets. Cette dernière partie du premier chapitre sert principalement à comparer ces tableaux qui présentent une concordance fascinante parmi un corpus visuel qui pourtant, s'en distancie considérablement. L'analyse comparative se veut une approche de dénombrement des motifs qui organisent notre perception du dispositif d'objets. C'est pourquoi nous abordons en surface les traits communs des deux compositions, tout comme leurs dissemblances d'ailleurs, dans le but d'en retirer une liste d'objets qui deviendra indissociable de notre compréhension du marchand au 16<sup>e</sup> siècle.

Au centre de ces deux arrangements surchargés, le marchand est figuré dans un double espace temporel. D'abord, il est en mouvement dans une action qui atteste du dynamisme de son occupation. Il est trop débordé pour se faire représenter dans une pose confortable, alors il poursuit ses activités. Si le marchand de Gossart s'affaire à rédiger sur une liasse de feuilles par-dessus son livre de compte, celui d'Holbein ouvre sa correspondance. Toutefois, ils prennent le temps de tourner la tête vers le spectateur et de fixer son regard sur lui. Une attention est ainsi portée sur ce moment conflictuel entre effervescence et suspension. Le visage de l'un, comme de l'autre, montre des traits posés, mais prudents. Les deux hommes semblent sonder celui qui entre dans l'espace de ses affaires. Leur attitude est similaire tout comme l'ambiance austère que les peintres mettent de l'avant.

Cependant, c'est essentiellement sur le plan structural que les deux œuvres divergent. Chez Gossart, le plan rapproché du portrait permet de cadrer plus frontalement le marchand. Ce dernier s'impose dans la construction du tableau ne laissant point de place à l'intrusion, alors qu'Holbein nous éloigne de son sujet en nous autorisant à inspecter

scrupuleusement chaque parcelle de son cabinet. Cette invitation est amplifiée par toute une correspondance que nous sommes conviés à lire. À l’opposé, les missives de la peinture de Gossart sont retournées leur conférant un caractère confidentiel. Les objets insérés dans le *Portrait du marchand Georg Gisze* signalent des matériaux plus luxueux que son homonyme. Que ce soit la boule d’ambre, le défileur en or, ou encore le vase de cristal, la somptuosité de ces articles à pour dessein d’être apparente<sup>29</sup>. Le *Portrait d’un marchand* se montre plus modeste quant à l’exubérance de ses matériaux. Il reste qu’un objet inusité apparaît au-dessus de la tête du marchand. Il s’agit d’un poignard enjolivé par de fines gravures qu’Helmut Nickel a identifié comme étant une « ear dagger »<sup>30</sup>. Cette dague hispano-mauresque, produite entre le 15<sup>e</sup> et le début du 16<sup>e</sup> siècle, permettrait, selon Leo Van Puyvelde, de faire un rapprochement avec la noblesse mineure (Hand et Wolff 1986 : 106)<sup>31</sup>. Quoi qu’il en soit, l’objet détient une certaine valeur qui n’est peut-être pas monétaire, mais sensiblement allusive.

Cela étant dit, plusieurs objets paraissent constitutifs de la construction d’un portrait destiné à celui qui pratique le métier de marchand. Dans un premier temps, nous nous concentrons sur la balance qui revient presque inéluctablement dans l’imagerie marchande du 16<sup>e</sup> siècle. Cet instrument de travail employé par le marchand est non seulement représentatif de sa fonction, mais il tend à être compris de manière symbolique par les historiens de l’art. Nous souhaitons traiter de la balance, aussi appelée trébuchet, afin de saisir sa dynamique au sein de notre concept de dispositif. Dans un deuxième temps, une observation des pièces de monnaies pourra nous renseigner sur la façon dont elles teintent les portraits, alors que leur utilisation en peinture servait depuis longtemps à déprécier son usager. Dans un troisième temps, ce sont tous les objets qui se rapportent à la correspondance qui serviront à établir notre argumentation en faveur d’un système relationnel dans les portraits de marchands. Nous dénombrons dans cette catégorie toutes

---

<sup>29</sup> Susan Foister indique que le vase vénitien serait une addition tardive d’Holbein dans cette peinture.

<sup>30</sup> Nous traduisons : un poignard aux oreilles.

<sup>31</sup> Aux dires de John Oliver Hand, l’explication de Van Puyvelde est sans fondement, puisqu’il ne cite aucune source.

formes de médiums servant à l'écriture. Le chapitre suivant traitera de ces objets dans une perspective anthropologique dans l'optique d'en tirer des connaissances complémentaires à celles observées en histoire de l'art et ainsi, mieux comprendre la portée de ces œuvres dans la société pour laquelle elles ont été produites.

## **Chapitre 2. Les objets dans l'univers marchand du 16<sup>e</sup> siècle**

Dans le chapitre 2, nous concentrerons notre analyse sur les objets que nous comprenons comme étant caractéristiques des portraits de marchands. Ces articles ne sont pas forcément une valeur constante dans les représentations que nous avons mentionnées au préalable. Il n'empêche qu'ils réapparaissent ponctuellement dans les images illustrant ce thème et qu'ils sont instrumentalisés de façon indéniable dans les œuvres de Jan Gossart et Hans Holbein.

La publication « *The Scientific Instruments in Holbein's Ambassadors: A Re-Examination* » (1999), rédigée conjointement par Elly Dekker et Kristen Lippincott, influence notre approche de la première section de ce chapitre selon deux niveaux distincts. C'est d'abord sur le plan structurel que s'établit un parallèle entre l'article du *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* et notre étude. Le traitement individualisé en sous-catégorie nous permet de considérer les objets pour leur fonction élémentaire. *A posteriori*, cette singularisation autorise une approche de l'objet par une démarche qui s'apparente à celle de Dekker et Lippincott. Autrement dit, l'anthropologie des techniques permet de questionner un objet à l'intérieur du cadre pictural par l'entremise de ressources littéraires ou d'objets réels. Nous dénombrons, dans le cadre de ce mémoire, trois classes d'objet qui nous offrent une réflexion pertinente, soit la balance, les pièces de monnaie et le nécessaire pour l'écriture. Mais quelle utilité possède un tel objet et en quoi pouvait-il servir le marchand dans ses fonctions ? Cet aspect du travail cherche également à vérifier si le rendu de ces motifs par les artistes est vraisemblable. Est-ce qu'ils ont raison d'être présents dans la composition ? Sont-ils dépeints à des fins pratiques, esthétiques ou servent-ils un propos moralisateur ? Que ce soit à l'aide de figurations ou par comparaison avec des instruments semblables, nous espérons mettre en lumière la dynamique qui introduit un objet isolé dans un système donné. Dès lors, une tentative d'identification de ces objets s'impose et nous amène à les examiner sous le domaine de la technique.

Suivant l'examen spécifique de chacun des objets inventoriés précédemment, nous ferons appel à la culture matérielle dans le but de reconstituer un contexte historique qui appartient au monde commercial. En intervenant en faveur de l'espace marchand comme

propice à la création d'un système technologique, nous présumons pouvoir établir un rapprochement entre les objets et le quotidien du marchand. Mais pour ce faire, il faut également faire la démonstration de ces témoins matériels comme partie intégrante d'un savoir-faire technique<sup>32</sup>. En réponse à l'élaboration de cette culture matérielle, l'analyse iconologique de la technique proposée antérieurement par Philippe Cordez (2019) nous assiste dans la compréhension d'une mise en scène de la part des peintres. Autrement dit, il s'agit d'une investigation scénographique du dispositif technique qui ouvre vers la seconde partie de ce chapitre.

Conséquemment à un travail d'analyse sur les objets au sein de la vie marchande, le dispositif d'objets se doit d'être raisonné sur le plan figuratif. Nous pouvons désormais explorer les relations entre ces divers motifs qui font système. C'est donc dans une triple sous-structure que nous entamons l'explication des corrélations existantes dans notre cas d'étude en lien avec l'ouvrage *La Nature morte ou La place des choses* (2007) d'Étienne Jollet. À cet effet, nous interrogeons le dispositif d'objet dans l'espace par l'entremise du lieu. Puis, les jeux de causalité entre les objets est questionné à l'échelle formelle. L'idée d'une organisation chaotique de l'espace professionnel du marchand conduit ce deuxième sous-aspect. Les conclusions de ce chapitre mènent à la compréhension du dispositif d'objets comme étant une composition rationnelle. Solliciter la place de l'homme dans les œuvres nécessite une conception globalisante qui inclut le marchand, l'artiste, mais aussi le spectateur. C'est pourquoi le travail d'Hans Belting (2004) est proposé afin de déterminer l'implication humaine selon tous les niveaux artistiques.

Ainsi, c'est par une méthode interdisciplinaire que nous proposons de décomposer les tableaux du *Portrait d'un marchand* et du *Portrait du marchand Georg Gisze*. Nous pensons que les objets qui s'y retrouvent portent un discours plus ambitieux que ce qu'ils laissent paraître de prime abord.

---

<sup>32</sup> Pierre Lemmonier, dans son étude *Elements for an Anthropology of Technology*, positionne l'action dans le système technologique par la définition suivante : « I shall get around this difficulty by suggesting that to be called "technological", an action needs to involve at least some physical intervention which leads to a real transformation of matter, in terms of current scientific laws of the physical world » (1992 : 5).

## 2.1 Témoins visuels d'une culture matérielle singulière

Balance, monnaie, encrier, livre de compte, plume, sceau, ficelle, ciseaux, cet attirail semble bien banal. Pourtant, il accompagne le marchand dans ses fonctions quotidiennes. Observer ces objets, c'est porter un regard sur le monde effervescent du commerce. Celui-ci évolue rapidement entre les 12<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, et l'environnement dépeint par Gossart et Holbein atteste d'une réalité tout autre pour nos deux commerçants que celle de leurs prédécesseurs. Le développement économique qui propulse ces hommes vers les hautes sphères sociales est dû en grande partie à l'apparition de la comptabilité et des méthodes que cette dernière met de l'avant pour faciliter les activités mercantiles.

Parmi ces innovations professionnelles, on trouve la lettre de change, la tenue des divers livres de compte, l'assurance et la comptabilité à partie double<sup>33</sup> (Le Goff 2014 : 26-32). Cette dernière est théorisée dans le traité *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* (1494) rédigé par le mathématicien Luca Pacioli<sup>34</sup>. L'historien économique Raymond De Roover précise, dans son article « Aux origines d'une technique intellectuelle. La formation et l'expansion de la comptabilité à partie double », que les procédés reliés à la comptabilité étaient déjà présents en Italie dès le début du 14<sup>e</sup> siècle. Le traité de Pacioli témoigne néanmoins de ces avancés techniques dans le langage vulgaire afin de les rendre plus accessibles (1937 : 278). Cette publication nous permet de saisir brièvement l'ampleur des responsabilités assumées par le marchand du 16<sup>e</sup> siècle. Le chapitre « Particularis de computis et scripturis » aborde les tâches financières que ce dernier opère : « l'inventaire, du journal, du grand livre, de la comptabilisation de diverses opérations, des reports, de la

---

<sup>33</sup> La lettre de change constitue un progrès remarquable de l'ère médiévale où une entente est fixée entre deux parties. Celui qui reçoit le « crédit » s'engage à remettre une somme donnée au prêteur selon les modalités du change préétabli. Le Goff divise en quatre catégories les avantages que la lettre de change accorde au marchand : « a) un moyen de paiement d'une opération commerciale; b) et un moyen de transfert de fonds – cela entre places utilisant des monnaies différentes; c) une source de crédit; d) un gain financier en jouant sur les différences et les variations du change sur les diverses places » (2014 : 31).

<sup>34</sup> De Roover définit la comptabilité à partie double par l'enregistrement dans le « grand livre » des chiffres attribués d'une part au débit et d'autre part, au crédit. Ainsi, « il faut encore que le montant porté au débit soit égal à celui passé au crédit, et que toutes les sommes soient exprimées dans une même unité monétaire servant de commune mesure. Lorsqu'on additionne le débit et le crédit du grand livre, les totaux doivent donc nécessairement être égaux » (1937 : 270).

rectification des erreurs, de la balance et de la clôture des comptes » (De Roover 1937 : 278). La schématisation de toute une technique comptable, par l'entremise du traité de Pacioli, mène à la diffusion de nombreux ouvrages semblables sur l'ensemble du continent (1937 : 280).

Les spécifications sur l'amélioration des procédés employés par le marchand, qui se produisent en lien avec l'essor commercial du 13<sup>e</sup> siècle, nous amènent à concevoir cet environnement dans lequel il travaille. En fait, cela explique la sédentarisation du commerçant qui s'installe dans un bureau d'où il administre « tout un ensemble de comptables, de commissionnaires, de représentants et d'employés – les « facteurs » - [qui] lui obéit à l'étranger » (Le Goff 2014 : 33). Par conséquent, les objets qu'il conserve dans son cabinet se doivent d'être ergonomiquement disposés afin de faciliter ses opérations commerciales. Nous comprenons donc que Gossart et Holbein, par leurs compositions chargées, veulent traduire cette réalité fonctionnelle.

### **2.1.1 La balance**

Les portraits qui sont à l'étude dans ce mémoire nous permettent d'observer un objet indispensable au métier du marchand. Il s'agit de la balance, un instrument de mesure dont se servait le marchand pour effectuer la pesée de pièces de monnaie ou de pierres précieuses, afin d'en connaître la valeur ou d'en valider l'authenticité.

Dans le *Dictionnaire des inventions et découvertes*, Nicolas Boquillon nous donne l'information suivante : « On ne connaît point l'origine de la Balance. On voit dans la Genèse qu'Abraham s'en servait. On connaît diverses sortes de Balance; parmi les plus anciennes, nous citerons la *Romaine*, ainsi nommée à cause du grand usage qu'en faisaient les Romains » (1843 : 52). Or, nous savons aujourd'hui que la balance connaît plusieurs variantes

dans son histoire dont les origines divergent considérablement<sup>35</sup>. La balance dite « romaine » dont parle Boquillon, serait vraisemblablement une invention d'origine chinoise datant de près de quatre mille ans<sup>36</sup>. En effet, tel que s'évertue à le démontrer Aly Mazaheri dans « L'Origine chinoise de la balance "romaine" », le *quintalier*<sup>37</sup> ne serait parvenu en Europe, plus précisément à Rome, qu'au milieu du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, par l'entremise des caravaniers Hiung-nu et des marchands de soie Sogdiens (1960 : 847 et 850)<sup>38</sup>. Cela étant dit, la balance romaine n'est point aussi répandue dans l'Europe du 16<sup>e</sup> siècle qu'elle ne peut l'être sur le continent oriental. Dans un texte qui se concentre sur l'instrument utilisé par les changeurs du monde islamique, Mohamed Ghodhbane souligne que c'est la balance à fléau qui, selon les sources littéraires arabes, est la plus adéquate pour le style de vie tant des changeurs que des marchands (2010 : 488-489). Il est vrai que la balance romaine (**Figure 27**) n'offre point cette rapidité pour la pesée minutieuse et l'efficacité quantifiable que permet la balance à fléau (**Figure 28**).



**Figure 27** : La romaine, symbole du commerce. 16<sup>e</sup> siècle. Bas-relief. Palazzo delle Mercanzie, Brescia, ©Stefano Bolognini.

<sup>35</sup> L'être humain laisse des traces physiques d'outils servant, entre autres, à la pesée de la nourriture qui remontent à plus de 8 000 ans avant notre ère. Il était question « d'un simple fléau à bras inégaux et contrepoids fixe, équilibré par déplacement de la charge » (De Craecker-Dussart 2013 : 12).

<sup>36</sup> Il est important de préciser que l'appellation « romaine » ne désigne pas l'invention de ce type de balance, mais fait plutôt référence à l'arabe *al-roummanah* qui signifie « grenade » : « En effet, les Arabes, et avant eux les Persans, avaient l'habitude de donner au poids mobile de la 'romaine' la forme du fruit bien connu, non pas très exactement celle de la grenade sauvage, mais une forme stylisée » (Mazaheri 1960 : 833-834).

<sup>37</sup> Le terme *quintalier* dérive de l'arabe *qintar*. Il désigne une balance dotée d'un crochet (Mazaheri 1960 : 834).

<sup>38</sup> Il s'agit respectivement des ancêtres des Turcs et des Sartes (Mazaheri 1960 : 850).



**Figure 28** : Agostino di Duccio. Détail de *Vierge tenant une balance*. 1449-1457. Bas-relief. Temple Malatesta, Rimini.

En observant les balances présentées dans le *Portrait d'un marchand* (**Figure 29**) et le *Portrait du marchand Georg Gisze* (**Figure 30**), nous pouvons confirmer qu'il s'agit bien d'une balance à fléau<sup>39</sup>. Celle-ci se distingue par son principe de suspension qui peut être accroché directement à un crochet ou encore, appuyé sur une tige (Mazaheri 1960 : 482). Tel que mentionné plus haut, l'objet sert au marchand au moment de la pesée dans l'optique d'effectuer l'inspection des pièces en argent et en or. Les métaux pouvant subir de nombreuses altérations durant leur vie d'objet, il est important que le marchand valide leur valeur selon les différentes conversions sur le marché. Francis Joannès nous rappelle néanmoins les complications relatives à cette technicité qui peuvent survenir des suites d'une mauvaise transcription dans la conversion monétaire ou encore, les aléas entre les différents systèmes de compte et l'utilisation des poids (1989 : 127). La balance elle-même

---

<sup>39</sup> Quelques précisions sont nécessaires afin de bien distinguer les types de balances. La balance à deux plateaux dite « ordinaire » était déjà utilisée par les Égyptiens et les Sumériens vers l'an 3 000 avant notre ère (De Craecker-Dussart 2013 : 12). Son principe est le même que la balance à fléau, hormis que celle-ci est fixée à une colonne au centre du fléau. En ce qui a trait au trébuchet, aussi nommée balance fine, il est tout simplement question d'une balance se spécialisant dans la pesée de très petites masses (2013 : 15). Cela explique son utilisation par les changeurs et les marchands.



**Figure 29** : Jan Gossart. Détail de la balance dans *Portrait d'un marchand*.



**Figure 30** : Hans Holbein le Jeune. Détail de la balance dans *Portrait du marchand Georg Gisze*.

peut engendrer des erreurs si elle n'est pas constituée de manière exacte, tel qu'indiqué par un inspecteur de marché du Moyen Âge islamique (Al-Şaqaṭī, cité par Ghodhbane 2010 : 477) :

La plus juste des balances se distingue par son trou exécuté dans la hampe. Ce trou possède deux côtés larges et un centre commun traversé par le clou. Par contre la mauvaise balance [se distingue par] son trou réalisé dans la langue ou la hampe sans être au centre, ou son clou est mince par rapport au trou<sup>40</sup>.

Outre l'instrument, son usager peut être un facteur déterminant dans la validité des résultats obtenus lors de la pesée. À cet effet, non seulement l'habileté du commerçant se doit d'être adéquate, mais son honnêteté joue également un rôle prépondérant dans le procédé (Joannès 1989 : 128)<sup>41</sup>. Maintenant que nous comprenons un peu mieux la manière dont la balance vient servir le marchand, il est important de vérifier si les représentations de Gossart et Holbein rendent cet objet de façon vraisemblable.

L'article de Mohamed Ghodhbane nous permet d'approfondir les constituantes de la balance à fléau en nous référant à un traité monétaire islamique qui en fait une description consciencieuse (2010 : 481-482). Ainsi, la partie « haute » de la balance est une pièce de métal qui se nomme la voûte en raison de sa forme architecturale. Cette dernière est surmontée d'un crochet qui permet la suspension de l'instrument. Au centre de la voûte, se trouve la langue qui légitimise l'exactitude de la pesée. Puis, le bas de cette partie est fixé par un clou à la hampe, c'est-à-dire le fléau, qui est en fait la longue tige de métal dont la pesée équilibrée acquiesce l'horizontalité. Les deux plateaux, un servant à l'objet pesé et l'autre à accueillir le poids, sont pendus au fléau à l'aide de fines cordelettes. Cette balance de changeur datant du 17<sup>e</sup> siècle (**Figure 31**) nous donne un exemple relativement exact des balances que l'on peut observer dans nos deux portraits de marchands (**Figures 32 et 33**).

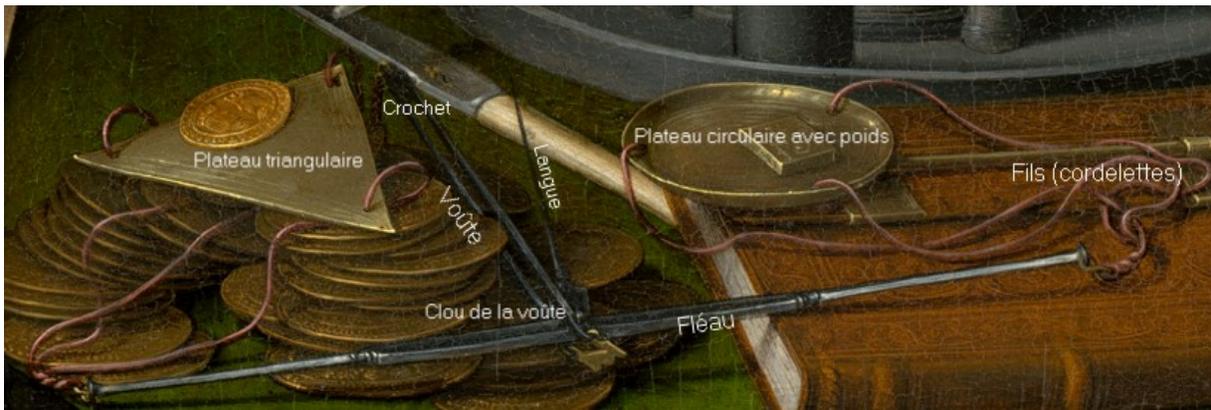
---

<sup>40</sup> Cette citation est traduite par Mohamed Ghodhbane dans son article « La balance des changeurs d'après les sources littéraires arabes ».

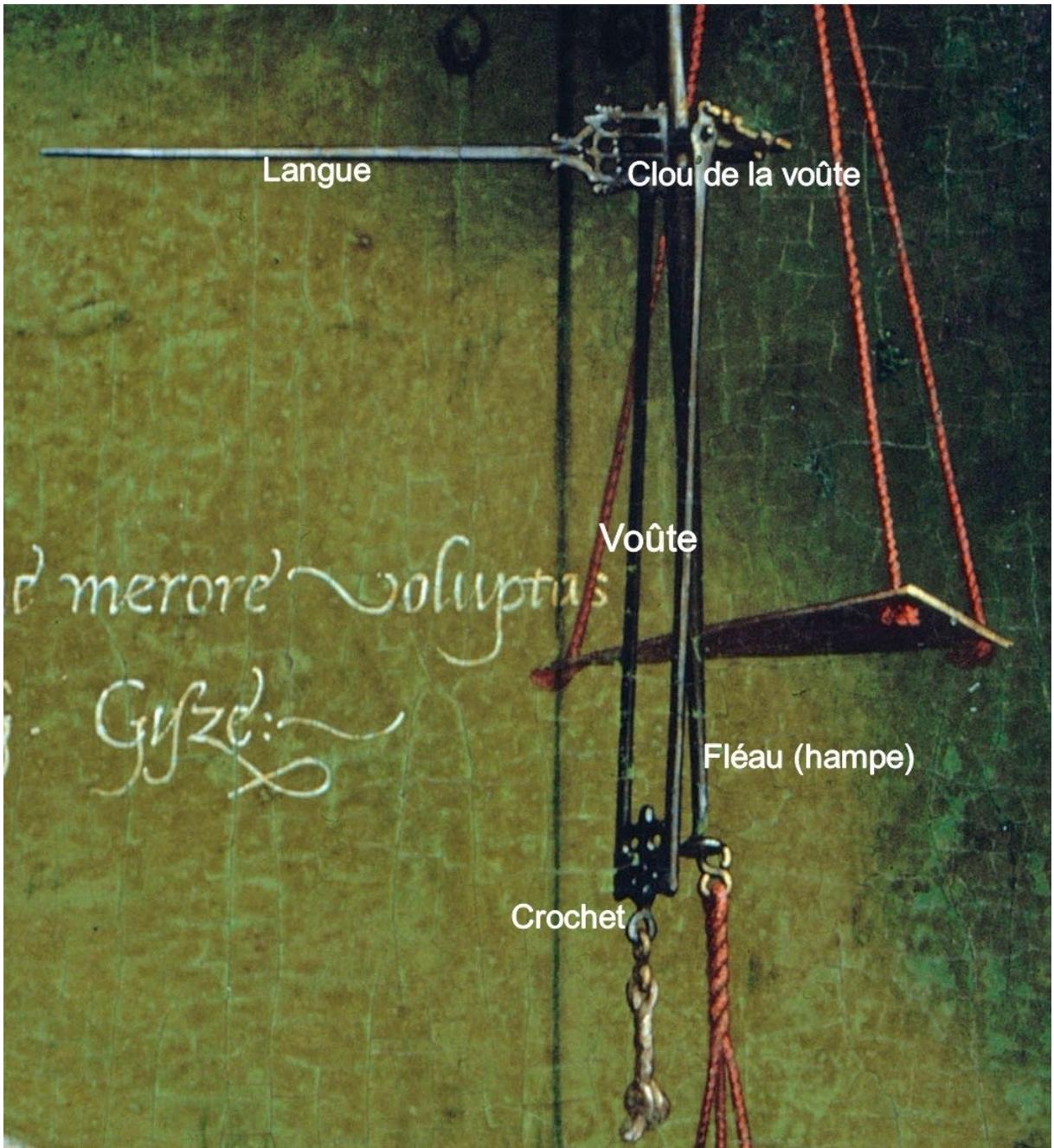
<sup>41</sup> Pour une explication détaillée des différentes méthodes employées lors de la pesée, voir Joannès (1989 : 128).



**Figure 31** : *Balance de changeur*. 17<sup>e</sup> siècle. Musée national de la Renaissance, Ecouen.  
©RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojéda



**Figure 32** : Jan Gossart. Détail de la balance dans *Portrait d'un marchand*. Modifications par  
Alexandra Waite-Fillion.



**Figure 33** : Hans Holbein le Jeune. Détail de la balance dans *Portrait du marchand Georg Gisze*. Modifications par Alexandra Waite-Fillion.

Les balances figurées par Gossart et Holbein, en comparaison avec la balance du 17<sup>e</sup> siècle, correspondent tout à fait en termes de mécanisme à la description physique que nous en avons faite ultérieurement. La seule distinction majeure réside dans la présentation des plateaux qui, selon le texte d'Al-Dawḥa, ont l'exigence d'être demi-circulaires (Ghodhbane 2010 : 482). Or, les exemples que nous utilisons dans ce travail se caractérisent par la présence de plateaux triangulaires. Dans le cas de la balance du portrait de Georg Gisze, le double plateau triangulaire ne semble pas être si exceptionnel. Rappelons que ce type de balance se retrouve aussi dans les œuvres d'Adriaen Isenbrant et de Marinus van Reymerswale. À l'inverse, la balance à plateaux mixtes, comprenant un modèle triangulaire et un circulaire, se remarque beaucoup plus rarement dans les exemplaires qui nous sont parvenus à ce jour. Mis à part la citation picturale illustrée dans *La Vente des oignons de tulipe* (**Figure 34**) datant du 17<sup>e</sup> siècle et de quelques dessins provenant d'ouvrages astrologiques, c'est une balance vendue par la société Christie's qui se rapproche le plus de cet instrument particulier (**Figure 35**). Le précieux objet est conservé à l'intérieur du *Manuel des Marchans moult utile a trestous*, daté de l'année 1545<sup>42</sup>. Par les nombreux détails inscrits dans le livre, nous savons qu'il a appartenu à la famille De Bruyn qui connaît un grand succès dans le monde marchand en Hollande. En plus de contenir une balance en argent sterling, le livre présente des informations précises sur la pratique du métier de commerçant. Entre autres, pas moins de onze pages font une liste de différentes foires en plus d'une multitude de gravures sur bois illustrant des pièces de monnaie (Christie's). Les quelques aperçus de l'objet dont nous disposons montrent de magnifiques aquarelles, ainsi qu'un cadran et un compas en or signé par l'orfèvre (**Figure 36**). Aussi, la balance est retenue à la fin de l'ouvrage par une plaque dorée sur laquelle est gravée une allégorie de la Justice (Christie's). En plus de contextualiser le marchand dans une réalité bourgeoise, l'objet appuie la représentation de la balance à plateaux mixtes dans le portrait de Gossart. Soulignons la compatibilité spatio-temporelle entre la production de l'objet réel et l'objet figuré. Somme toute, les détails que

---

<sup>42</sup> Indications données sur le caractère exceptionnel de l'objet : « A remarkable 16th-century merchant's handbook, bound and elaborately enhanced for the use of a member of the Dutch noble family De Bruyn. [...] but manuals for practical use are of much greater rarity, particularly when they are so richly designed » (<https://lotfinder/Lot/le-manuel-des-marchans-moult-utile-a-4747578-details.aspx>).



**Figure 34 :** Anonyme. *La Vente des oignons de tulipe*. 17<sup>e</sup> siècle. Huile sur bois. [d.i.], Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes.



**Figure 35 :** Détail de la balance à plateaux mixtes du *Manuel des Marchans moult utile a trestous*. 1545. Argent sterling. [d.i.], La collection de Cornelius J. Hauck.



**Figure 36 :** *Manuel des Marchans moult utile a trestous*. 1545. Matériaux mixtes. [d.i.], La collection de Cornelius J. Hauck.

nous laissent percevoir les peintres sont méticuleusement élaborés et démontrent une connaissance certaine de la balance. Cette mise en scène si précise suggère une étude attentive de l'artiste vis-à-vis de l'objet. À partir de cette observation iconologique du rendu technique, il nous semble approprié d'affirmer que tant la balance de l'œuvre de Gossart, que celle d'Holbein, pourraient avoir appartenue au marchand imagé.

Ainsi, on peut soutenir que par la reconstitution historique des diverses recherches abordées, nous avons établi une compréhension de la balance comme outil indispensable pour le marchand dans la réalisation de son occupation quotidienne. Si l'objet change considérablement selon la pratique, celui qui l'adopte à titre d'évaluateur monétaire se doit d'utiliser le trébuchet<sup>43</sup>. Sur le plan technique, nous avons démontré que la balance nécessite un savoir-faire particulier tout comme un code déontologique que le marchand s'engage à respecter. D'ailleurs, l'exemple du *Manuel des Marchans moult utile a trestous* contient une page dédiée à l'énonciation de la *Règle d'or*, un rappel primordial d'une éthique de réciprocité (Christie's). Malgré un affranchissement de la réputation négative que le changeur entretenait avec le christianisme, il ne s'en détache pas complètement : la conduite de chacun sera évaluée au terme de sa vie. En ce sens, nombreuses sont les études qui voient dans la balance une métaphore du Jugement dernier. Toutefois, nous n'entreprenons pas d'interroger cette approche maintenant, puisque la balance semble tout simplement être un instrument cohérent à la figuration d'un cabinet de commerçant. C'est par l'analyse du dispositif d'objets au cours de la seconde partie de ce chapitre que nous pourrions approfondir ce type de question.

---

<sup>43</sup> D'ailleurs, l'expression où une personne exige à être payée en *monnaie sonnante et trébuchante*, provient directement de l'usage de cet instrument de pesée. L'aspect sonnante fait référence à l'authenticité de la pièce qui n'est pas corrompue. Autrement dit, l'aloi de l'or ou de l'argent correspond à près de 10/10. Le changeur expérimenté peut reconnaître au son la validité d'une pièce. Alors que le facteur trébuchant signifie simplement que celui qui soumet la pièce est honnête, puisqu'il consentirait à la pesée de celle-ci par le trébuchet (De Craecker-Dussart 2013 : 14).

### 2.1.2 Les pièces de monnaie

La présence d'une balance dans les portraits de marchands ne se justifierait pas si les pièces de monnaie en étaient absentes. Leur disposition dans la peinture n'occupe généralement qu'une petite place dans la composition, ce qui ne restreint pas moins l'importance de leur représentation. La raison qui explique que l'on s'attarde aux pièces de monnaie dans les portraits de marchands est relative non seulement au dispositif d'objets, mais également à la nouvelle connotation sociale qu'elles prennent à partir du 16<sup>e</sup> siècle.

Mais tout d'abord, quand est-il du contexte sociohistorique de la pièce de monnaie ? Il n'est pas question ici d'en faire la généalogie, puisque cela relève d'une expertise de recherche qui n'est pas la nôtre. Disons plus sommairement que son origine fluctue selon l'aire géographique et qu'au sujet de la situation occidentale, les premières traces remontent à la Grèce antique. Néanmoins, la fonction de ces objets qui prenaient la forme d'une pièce au sens où on l'entend aujourd'hui est moins certaine (Courbis, Froment et Servet 1991 : 320). C'est tout de même depuis cette période que la frappe de ces petites pièces s'effectue à l'aide d'un marteau, et ce, jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle (**Figure 37**). Les techniques relatives à la métallurgie sont ainsi employées pour confectionner des pièces en or ou en argent, qui seront ensuite frappées avec un marteau sur l'enclume où s'imprègne le motif qui doit lui être attribué (Centre d'études Alexandrines). Les ateliers de frappe se multiplient de manière fulgurante lors de la révolution commerciale du 13<sup>e</sup> siècle (Le Goff 2010 : 69). La prolifération monétaire, encouragée par les ateliers de frappe, provoque une



**Figure 37** : *Frappeur de pièces*. [s.d.]. Bas-relief. Rostock. ©Till Westermayer.

extraordinaire diffusion des pièces à l'ensemble du continent par l'intermédiaire des grandes foires. Cette nouvelle réalité exige une régulation des différentes administrations. Ainsi, les ateliers de frappe se voient contraints à des contrôles de pesée qu'il leur faut tenir dans des registres qui seront contrevérifiés (Le Goff 2010 : 70). Le marchand exerce également cette pratique de contrôle par l'entremise de la balance et de ses connaissances des diverses espèces. Cet objet, sous toutes ses expressions formelles, est au centre de sa profession.

Il reste que la notion d'argent n'est pas totalement intégrée au Moyen Âge (2010 : 9-10). Il faut attendre le 16<sup>e</sup> siècle pour que les considérations sociales se modifient vis-à-vis du concept d'enrichissement privé. Le schisme entre les fonctions religieuse et économique appelle le marchand au « culte de la puissance, de l'individu, de la "virtù" [où il] y voit un tremplin à son besoin de pouvoir, de prospection, de découverte<sup>44</sup> » (Le Goff 2014 : 100). Les portraits de marchands sont corrélatifs à cet encensement humaniste qui marque l'entrée de l'individu dans une pensée moderne. Par l'analyse du savoir-faire technique qui permet la conception de la pièce de monnaie et pour donner suite à une brève approche de la culture matérielle qui l'entoure, nous pouvons entrevoir sa figuration comme étant cohérente. Mais peut-on affirmer hors de tout doute que la représentation de ces pièces dans les œuvres de Gossart et Holbein ne contient pas d'allusion métaphorique ? À l'instar de la balance, elles ont raison d'être dans une composition illustrant un marchand dans l'action de sa fonction. C'est toutefois la manière dont elles sont figurées qu'il faut questionner.

---

<sup>44</sup> Voir l'œuvre de Nicolas Machiavel d'où provient toute la conception du terme de la *virtù*.

Dans le *Portrait d'un marchand* (**Figure 38**), les pièces sont empilées sous la balance. L'ouvrage *Early Netherlandish Painting* atteste que ces minces, mais très larges, pièces d'argent étaient produites dans la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle (Hand et Wolff 1986 : 106). Cependant, sur le plateau triangulaire de la balance, la pièce, que le marchand vient peut-être tout juste de peser, est facilement reconnaissable. Il s'agit d'un *dobla excelente* espagnol (**Figure 39**), dont la frappe pourrait remonter à 1492 (1986 : 106). Cette identification est



**Figure 38** : Jan Gossart. Détail des pièces de monnaie dans le *Portrait d'un marchand*.



**Figure 39** : *Dobla Excelente*. 1475-1507. Or. Diamètre de 29 mm, Séville.

rendue possible par les figures du roi Ferdinand sur la gauche et de la reine Isabelle sur la droite. Il est tout à fait probable, dû à la circulation d'espèces étrangères dans la région flamande, qu'une pièce espagnole se soit retrouvée sur la balance. Plus encore, si nous souscrivons à l'hypothèse d'Herman Th. Colenbrander (2010) selon laquelle l'homme dépeint serait Jan Snoeck, nous pouvons faire le rapprochement avec les communautés marchandes espagnoles. En effet, Jan Snoeck provient d'une famille marchande de Gorinchem, petite commune néerlandaise non loin des grands centres commerciaux d'Anvers et de Bruges (2010 : 82). Or, le consulat de commerce des Espagnols se trouvait à Anvers (Phillips 1986 : 33). Donc, le *dobla excelente* pourrait être une manière de démontrer les échanges internationaux auxquels le marchand participait. En contrepartie, les pièces de monnaie sur le bureau de Georg Gisze ne fournissent aucun indice de leur provenance (**Figure 40**). Holbein leur accorde un rendu lisse ne laissant paraître que leur couleur dorée. Pourtant, la chevalière posée tout près regorge de détails pointilleux. Cela sous-entend que l'apparence unie des pièces soit volontaire. Notons également que les pièces sont à demi camouflées par le contenant du support en étain qui les abrite. Mais, ce qui est le plus surprenant, c'est le jeu de perspective employé par Holbein pour amputer la table de l'un de ses angles. Ce trompe-l'œil provoque un effet de glissement où le récipient de monnaies semble vouloir être emporté. Il sera pertinent d'inclure cette observation au moment d'analyser les relations à l'intérieur du dispositif d'objets.



**Figure 40** : Hans Holbein le Jeune. Détail des pièces de monnaie dans le *Portrait du marchand Georg Gisze*.

### 2.1.3 La correspondance

Les objets reliés à la correspondance sont omniprésents dans les deux compositions. Nous proposons de les examiner dans un même ensemble en raison du cadre restreint de ce mémoire qui ne permet pas d'accorder à chacun des objets une étude attentive. C'est donc sous la thématique de l'échange entre les marchands que nous concentrons ce sous-aspect. Par la suite, nous traiterons succinctement de quelques objets qui contribuent à la transmission de cette correspondance.

L'effervescence de l'activité marchande peut nous paraître bien lointaine lorsque nous observons ces deux hommes assis dans le confort de leur bureau. Comment l'échange de courrier peut-il alimenter son occupation aussi diligemment ? Un passage du livre de Jacques Le Goff (2014) illustre magistralement cette ambiance énigmatique :

Sachant le prix du temps, l'importance pour la réussite d'une affaire d'apprendre plus vite que les concurrents l'arrivée des navires ou leur naufrage, l'état des récoltes – à cette époque où les facteurs naturels sont si puissants et les cataclysmes si destructeurs –, les événements politiques et militaires qui peuvent influencer sur la valeur de l'argent et des marchandises, le marchand-banquier se livre à une véritable course aux nouvelles.

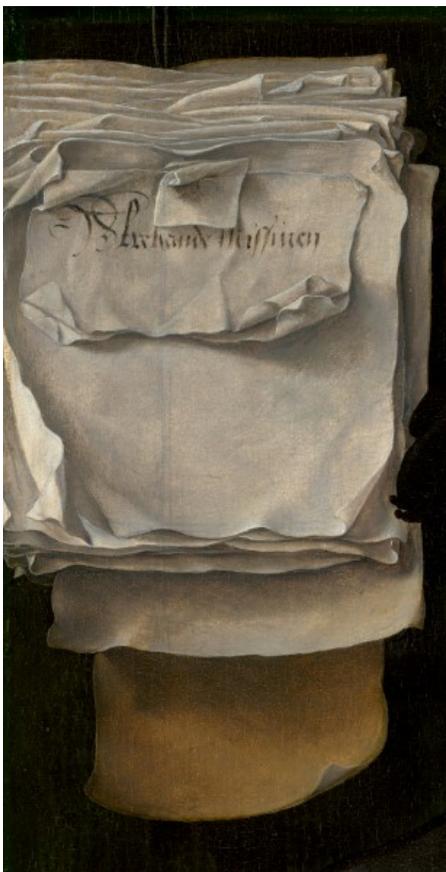
Ce qui est moins évident dans cet émoi que les portraits de marchands mettent en scène, c'est tout le système technique qui donne au commerçant une grande efficacité au niveau de sa correspondance. Anne Lambert (2017) nous rappelle l'importance de cette dernière pour la compréhension d'une structure économique dans l'étude « La correspondance marchande, un vecteur éphémère ? Des us et coutumes mercantiles (fin xvie – début xviii) ». Malheureusement, il n'existe que très peu d'archives relatives à la période de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. Ainsi, jointe à quelques explications, les portraits légués par Gossart et Holbein constituent une démonstration ponctuelle et tout à fait à propos. Mais auparavant, il est utile d'éclaircir de quoi la correspondance peut porter. Dans le sentiment d'urgence constant qui dicte sa pratique, le marchand s'informe et se renseigne sur les transactions en cours. C'est en disposant les arrangements encourus à un destinataire donné qu'il aborde les questions politico-économiques (Lambert 2017 : 165). Les lettres parcourent de longues

distances au sein d'un réseau commercial déterminé. Dans l'optique d'un acheminement rapide, un mécanisme est préétabli. Par conséquent, le marchand procède méthodiquement à l'expédition récurrente de sa correspondance où le récepteur reçoit à intervalle régulier une même information. Le marchand ne fait qu'actualiser certains renseignements au fur et à mesure qu'il obtient des retours (Lambert 2017 : 165). Ces mêmes données dont il fait part à ses allocutaires sont transférées sur d'autres médiums, tels que le livre de compte. Notons aussi que la lettre modelée selon la transaction est communément jointe aux documents contractuels qui permettent de consolider les taux. La lettre de change est souvent l'acte qui répond au mieux à ce besoin (Lambert 2017 : 166). Cette méthodologie déployée par le marchand n'est pas sans rappeler la composition que réalise Holbein (**Figure 41**). Effectivement, le mur derrière Gisze affiche l'étendue de la correspondance de ce dernier où des lettres portant sa signature attendent soigneusement d'être cachetées à l'aide des sceaux préparés à l'avance. Il faut dire que le nombre de missives sur la partie supérieure correspond exactement à celui des cachets. La mallette semi-ouverte à sa gauche contient peut-être les retours qu'il attendait et dont il s'évertue à ouvrir le contenu. Le portrait offert



**Figure 41** : Hans Holbein le Jeune. Détail de la correspondance dans le *Portrait du marchand Georg Gisze*.

par Jan Gossart dépeint cette stratégie marchande de façon encore plus évidente. Bien que la correspondance dans le *Portrait d'un marchand* ne soit pas lisible au même titre que celle de Gisze, elle est rangée sur le mur. La liasse de gauche portant l'inscription *Alrehande Missiven* (Lettres diverses) pourrait correspondre aux lettres dont le marchand a fait la réception et auxquelles il doit répondre (**Figure 42**). À ce propos, Anne Lambert précise que « les lettres reçues sont beaucoup moins organisées. Elles sont surtout groupées en paquet de liasses » (2017 : 168). Alors que la pile de droite, titrée *Alrehande Minuten* (Brouillons divers), collabore au principe des missives préconçues que le marchand adapte selon les situations (**Figure 43**). Un cachet se perçoit d'ailleurs au travers de l'amas de papier.



**Figures 42 et 43** : Jan Gossart. Détails de la correspondance dans *Portrait d'un marchand*.

Le procédé technique de la correspondance présenté par Gossart et Holbein dans leur portrait de marchand respectif imite l'univers physique du commerçant. En effet, selon l'état de nos connaissances actuelles, l'abondance de ces témoins textuels est constitutive en matière de fonctionnalité de la pratique marchande au 16<sup>e</sup> siècle. Mais n'oublions pas que certains objets permettent au marchand d'acheminer ces importantes missives. Entre autres, le nécessaire à écrire incluant l'encrier, les compartiments de rangement, les plumes et un récipient pour le sable se situe sur le bureau des deux marchands.

Le support à écriture est un objet curieux dû à son manque de représentation dans sa forme la plus élémentaire. Autrement dit, des exemples nous parviennent en grande quantité depuis le 18<sup>e</sup> siècle en raison de l'expression ostentatoire que ces supports, devenus objets esthétiques, arborent. Il en va autrement pour les nécessaires plus épurés du 16<sup>e</sup> siècle. L'un des rares modèles, comparables sur le plan formel, que nous avons retrouvé serait plus tardifs à nos exemples de 1530 et 1532 (**Figure 44**). D'ailleurs, seuls les portraits réalisés par Gossart et Holbein exhibent ce type d'objet (**Figures 45 et 46**). Nadolski indique que ces objets fabriqués par les étainiers étaient peu communs dû à la faible portion de la population qui savait écrire. L'auteur sous-entend que la présence de compartiments pour la cire ou le récipient de sable constituait un ajout moins fréquent (1986 : 281). La boîte de sable se fait également appeler sablier et elle se distingue par sa partie supérieure percée de petits trous et sa forme concave qui permet au sable excédent de retourner à l'intérieur du pot (Marshall 1999 : 54). On trouve cet objet communément sur les bureaux où s'effectue de la correspondance, puisque le sable versé sur l'encre accroît son séchage (Nadolski 1986 : 281). Celui de Gossart est indépendant du support à écrire, alors que chez Holbein, le sablier est intégré à l'objet d'étain (**Figure 47**). Les nécessaires à écrire que l'on peut observer dans les deux portraits de marchands attestent de l'écriture comme indispensable à l'activité de ces protagonistes du 16<sup>e</sup> siècle.



**Figure 44 :** *Encrier*. 18<sup>e</sup> siècle [?]. Étain. [d.i.], Musée Gruuthuse, Bruges. © Lukas - Art in Flanders VZW, photo Hugo Maertens.



**Figures 45 et 47 :** Jan Gossart. Détails du nécessaire à écrire et du sablier dans *Portrait d'un marchand*.

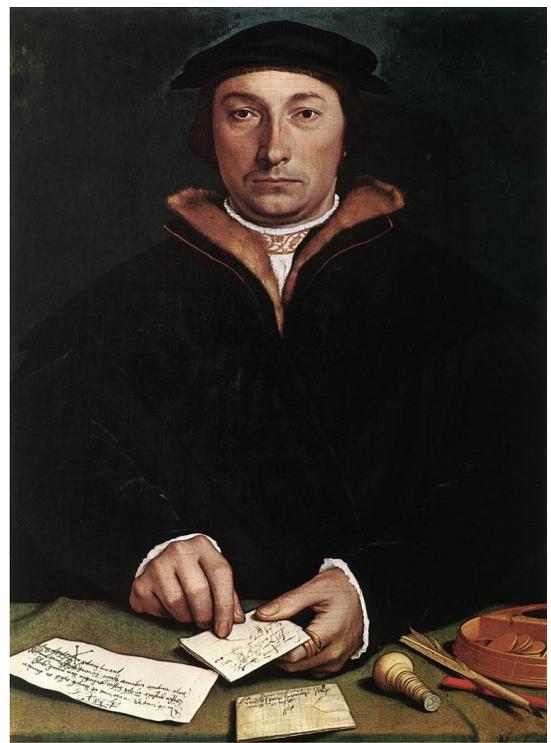


**Figure 46 :** Hans Holbein le Jeune. Détail du nécessaire à écrire dans *Portrait du marchand Georg Gisze*.

Bien qu'il soit plausible à la suite de cette analyse de déclarer que les objets imités dans ces portraits peuvent avoir existé, nous ne pouvons confirmer qu'ils aient véritablement appartenu aux personnages représentés. Nous croyons que cela est fort probable, mais un détail mérite cependant d'être souligné. Holbein réutilise à quelques reprises certains des objets de la composition de Georg Gisze dans les portraits ultérieurs des autres marchands de la *Steelyard*. Ainsi, le sceau posé sur la table de Gisze est aussi visible dans le portrait de *Hans d'Anvers* (**Figure 48**) et dans celui de *Dirk Tybis* (**Figure 49**). De plus, le rendu des pièces n'est pas sans rappeler celui de notre étude de cas. Peut-être que cette observation démontre tout simplement que les marchands du bureau hanséatique de Londres s'approvisionnaient dans les mêmes endroits pour leurs fournitures. C'est une idée qu'il serait certainement intéressant d'aborder dans le cadre d'une recherche plus poussée.



**Figure 48 :** Hans Holbein le Jeune. *Hans d'Anvers*. 1532. Huile sur bois. 61 X 46,8 cm, The Royal Collection, Windsor.



**Figure 49 :** Hans Holbein le Jeune. *Dirk Tybis*. 1533. Huile sur bois. 47,7 X 34,8 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

En terminant, nous considérons que les portraits de marchands de Jan Gossart et Hans Holbein mettent en scène une compétence technique représentative de l'occupation marchande avant l'arrivée de l'industrialisation. Pierre Lemonnier argumente que pour faire technique, un nombre de cinq composantes doit être présenté (1992 : 5-6). La première, c'est la matière, celle qui est travaillée dans le savoir-faire, mais aussi celle de la technique même. La matière avec laquelle le marchand agit est multiple. Que ce soient les métaux qu'il doit peser ou encore, l'encre, la cire, le sable et le papier qu'il utilise dans sa correspondance, le commerçant est en constante interaction avec divers types de matière. Mais Lemonnier précise que la matière c'est également « one's own body », ce qui signifie que le marchand se fait sujet de la technique qu'il emploie (1992 : 5). L'énergie, c'est la seconde composante essentielle pour « faire technique ». Par exemple, l'interférence entre les matières physiques de l'écriture tout comme la gravité qui intervient dans le procédé de la pesée démontre la présence de diverses énergies. Autrement dit, il s'agit des « forces which move objects and transform matter » (1992 : 5). Puis, une technicité implique, toujours selon Lemonnier, l'utilisation d'objets : « these are "things" one uses to act upon matter [...]. It must be noted that "means of work" includes not only things that can be held in the hand; a factory is as much a means of work as is a chisel » (1992 : 5). Sur ce point, il ne fait aucun doute que tant le dispositif d'objets que l'espace dans lequel il se trouve sont représentatifs d'une facture technique. Quatrièmement, les gestes importent par la séquence qu'ils mettent en œuvre pour accomplir l'action technique. La correspondance et la pesée répondent également à cette composante due aux stratégies développées dans l'acheminement de leur optique respectif. Finalement, le cinquième élément correspond aux connaissances spécifiques qui, en d'autres termes, démontrent la présence d'un savoir-faire acquis par l'exécutant. L'activité quotidienne du marchand relève d'une expertise certaine qui requiert une formation précise. Rappelons que toute une technique de comptabilité s'intègre à sa pratique professionnelle. Ainsi, le *Portrait d'un marchand* et le *Portrait du marchand Georg Gisze* ne se résument pas à la catégorie de portrait d'occupation. Ils sont tous deux investis d'une représentation visuelle de la technique marchande. En ce sens, ces tableaux devraient

dès lors être considérés tels des archives clés pour une étude anthropologique du monde marchand au 16<sup>e</sup> siècle.

## **2.2 Scénographie picturale d'un dispositif d'objets marchand**

Les objets disposés dans les portraits de marchands de Jan Gossart et Hans Holbein font la démonstration d'un système technologique afférent à l'expertise marchande. Pour ce faire, les artistes ont constitué un dispositif particulier et divergent du reste de la production des portraits de marchands de la même période. Dans l'intention de comprendre la singularité de ce dispositif d'objets, nous proposons de l'observer en regard de la question du lieu, des interrelations matérielles et du rapport au corps.

### **2.2.1 La diversité des lieux**

Situer le dispositif d'objets à l'intérieur et à l'extérieur du tableau consiste en une tentative d'interprétation de la réflexion d'un artiste sur sa composition. Dans son ouvrage *La Nature morte ou La place des choses*, Étienne Jollet insiste sur les divers lieux qui cohabitent implicitement dans la peinture occidentale. Il faut donc dépasser notre conception spatiale du lieu pour appréhender le dispositif à travers le dit et le non-dit. Ceci implique de comprendre d'une part le bureau du marchand comme l'espace « récepteur » du dispositif. Mais d'autre part, le système d'objets doit être regardé comme lieu tacite de rencontre entre diverses temporalités et jeux de conjectures.

Dans le premier chapitre, nous avons soumis l'idée que les portraits de marchands répondaient à une double temporalité dû aux structures dynamiques existant entre le moment fixé par la peinture et l'action qui investit le protagoniste. Nous ajoutons ici les temporalités internes et externes que Jollet associe à la durée (2007 : 76). Dans un cas, nous retrouvons les objets du marchand du côté d'un passage temporel illimité. Ces objets sont

présents dans l'espace du tableau et n'en bougeront pas. Peu importe le regard culturel qui sera posé sur ce dispositif, les motifs peints dans ces œuvres ne connaîtront aucune modification. Dans l'autre cas, c'est la durée limitée que contrôle le spectateur. Autrement dit, celui qui porte son attention sur la composition détermine obligatoirement le temps que va durer sa contemplation. Cette dernière peut être fugace ou particulièrement diffuse, mais elle ne sera jamais éternelle. Selon Jollet, cette dualité entre immuabilité et inconstance provoque la vivacité de la reproduction d'objets en peinture. Or, l'ingéniosité derrière les portraits de Gossart et Holbein réside dans la promptitude de la scène représentée. Le regardeur vient déranger le marchand qui cesse ses occupations. Le temps est ainsi suspendu, mais il reprendra son cours aussi rapidement qu'il s'est arrêté. Nous savons très bien que l'individu qui a interrompu les marchands dans leur activité ne retrouverait pas l'espace dans le même état s'il repassait le lendemain, ou peut-être quelques heures plus tard. Par ailleurs, la petite horloge de table (**Figure 50**) devant Georg Gisze évoque cette notion du temps qui s'écoule. Le dispositif d'objets met ainsi de l'avant le lieu de l'espace marchand, de son bureau, de ses affaires, de sa réussite. Le marchand se définit par sa fonction en choisissant de se faire représenter à l'intérieur de ce cadre spatial. Mais il est aussi le lieu des regards qui s'ajustent selon les contextes. Le peintre doit donc construire ce dispositif de manière à transmettre ses intentions et celles du mécène, probablement le marchand lui-même.



**Figure 50** : Hans Holbein le Jeune. Détail de l'horloge de table dans *Portrait du marchand Georg Gisze*.

Plusieurs procédés formels peuvent servir à l'élaboration de mécanismes venant interloquer la sensibilité du spectateur. D'abord, Jollet nous propose d'observer les agencements d'équilibre qui permettent d'animer les jeux de limitation (2007 : 86). La présentation d'une table, dans ce cas-ci le comptoir du marchand, supporte une question d'espace selon la façon dont elle est montrée. L'illustration plus commune arbore une table vue de haut tout comme l'exemple du *Portrait d'un marchand* (Jollet 2007 : 86). Son horizontalité amène le marchand à se positionner face au spectateur tout en amenant le peintre à y étaler plusieurs objets à l'avant-plan. Aucun angle du comptoir n'est visible par l'observateur ne pouvant qu'imaginer son prolongement qui tombe dès lors dans le non-dit. Dans le portrait de Gisze, le plan est légèrement plus complexe affichant un comptoir avec plusieurs angles. Le support étant positionné sur une diagonale, le marchand doit tourner sa tête pour nous regarder. Pour Étienne Jollet, « l'asymétrie ainsi créée suscite dans l'appareil psychophysique du spectateur la sensation d'un mouvement au cœur de l'immobile » (2007 : 86). Mais tel que mentionné précédemment, la table est tronquée au niveau du coin supérieur. Par conséquent, cette perception dynamique se voit fortement amplifiée par le jeu d'équilibre du nécessaire à écriture, ainsi que la plume, qui glissent vers le bas.

Cette tangibilité liée à l'attraction gravitationnelle se répercute à quelques reprises dans le dispositif dépeint par Holbein. La balance, le sceau à la boule d'ambre, l'ostentatoire déambulateur de ficelle et le trousseau de clés sont tous suspendus à la hauteur du visage de Gisze, tout comme sa devise « Pas de joie sans douleur ». La verticalité conforme aux règles de la pesanteur des corps est accentuée par le fond placardé du bureau (Jollet 2007 : 106). Seul le sceau ne répond pas correctement à cette loi physique, puisque sa chaîne devrait normalement se tendre sous le poids de la masse d'étain (**Figure 51**). Si cette insistance équilibriste est omniprésente dans le tableau d'Holbein, elle est moins évidente chez Gossart. Même les plateaux de la balance sont figurés exactement à la même hauteur, et ce, malgré le fait qu'ils reposent sur des objets différents. Bien sûr, plusieurs y voient le symbole de l'équilibre parfait entre les valeurs terrestres et spirituelles que prône la balance du

Jugement dernier. Cela étant dit, la représentation de la balance à titre fonctionnelle n'en est pas moins diminuée. Sinon, le poignard chancelant au-dessus de la tête du marchand, les liasses de missives et la ficelle font ce même rappel de la pesanteur, à l'exception que la dague ne s'intègre pas dans le dispositif marchand.



**Figure 51** : Hans Holbein le Jeune. Détail du sceau à la boule d'ambre dans *Portrait du marchand Georg Gisze*.

### 2.2.2 Un désordre organisé

Le concept du dispositif, rappelons-le, implique un système interrelationnel d'objets servant un propos de même nature. Dans les portraits de marchands, la combinaison de ces motifs passe par la création d'un chaos déterminé.

Ceci nous engage vers une autre stratégie visuelle dans le rendu du dispositif reposant sur la notion que Jollet nomme « le registre du montré et du caché » dans la révélation du contenant (2007 : 100). La juxtaposition de motifs les uns au côté des autres crée une

combinaison de causalités dont le sens se justifie par l'ensemble. Il en résulte ainsi une transmission de discours anagogiques savamment bâtis par l'artiste (Jollet 2007 : 100). La méthode de l'entrebâillement attire ainsi le regard vers un objet-contenant dont on doit interroger la teneur sans y avoir complètement accès (Jollet 2007 : 104). Une fois encore, le tableau d'Holbein se prête remarquablement à ce jeu d'optique où est mis à profit ce jeu du montré-caché. Le support à écrire en est un exemple flagrant avec son couvercle semi-ouvert qui nous invite à constater la présence de pièces de monnaie sans pouvoir en percevoir la valeur. Il en va de même pour les coffres sur les étagères et la malle à la droite de la pièce contiguë. À l'inverse de cette démonstration du dissimulé, Holbein supprime le haut du bras gauche de Gisze pour afficher pleinement la correspondance sur le mur du fond à laquelle il nous donne accès. Il se joue ainsi des perspectives pour que l'œil du spectateur s'accroche à chacun de ces petits détails. Chez Jan Gossart, le double dynamisme se discerne par l'empilage du courrier sur le mur. S'il nous indique le titre de chacune des piles, il prend pourtant bien soin de ne nous en présenter que le verso. Ces techniques visuelles dans les portraits de marchands proposent au spectateur une piste de lecture du message que le dispositif d'objets vise à lui transmettre. Mais ces demi-révélation ne manquent pas de souligner au regardeur qu'une réflexion est nécessaire à la compréhension ou du moins, à la lecture du tableau. Les procédés employés par les artistes ne manquent pas de pousser le spectateur à s'interroger sur ce qu'on lui cache, mais surtout, sur ce qu'on accepte de lui dévoiler.

Néanmoins, c'est la multiplication des objets qui régit au mieux les portraits de marchands dans la présentation d'un dispositif. Par les effets de profondeur que produit l'expression de la prolifération des motifs, les deux compositions insistent sur le lieu du marchand comme étant réactif à l'engouement de leur fonction (Jollet 2007 : 40). Nous l'avons déjà vu, le cafouillis des marchands relève d'une correspondance abondante. En apparence, l'espace du marchand est chaotique, mais il participe réellement de la cohabitation de plusieurs procédures de travail. En remplissant l'espace structural avec ces nombreux objets, les peintres font état d'une activité tumultueuse dans laquelle le marchand

prend place. Ce désordre organisé réfère à une autonomisation du dispositif d'objets en tant que lieu pictural et lieu réel. Mais peut-on dire que les portraits de marchands de Gossart et Holbein contiennent une nature morte *in praesentia* au sein de leur composition ? Pour répondre à l'affirmative, il faudrait que la grande concentration d'objets dans les portraits comporte une valeur d'isolement (Jollet 2007 : 13). Certes, le terme dispositif renvoie inmanquablement à cette idée d'interrelations entre les motifs. Il est moins certain en revanche de confirmer qu'il est en complète négation avec la présence de l'homme dans le tableau. En ce sens, le réalisme avec lequel les instruments marchands sont figurés les ramène irrévocablement au concept d'artefacts nous avisant de ce principe fort simple : les objets sont une concrétisation faite par l'être humain et pour l'être humain.

### 2.2.3 Le lieu de l'homme

« La nature morte nous parle toujours de l'homme » déclare Jollet, et c'est en ce sens que nous justifions la présence d'un dispositif d'objets dans les œuvres de 1530 et 1532 (2007 : 316). Ces images, au 16<sup>e</sup> siècle, montrent bien souvent le marchand dans une attitude méditative, mais ferme, à l'instar de l'*Homme pesant de l'or* d'Adriaen Isenbrant. Et, comme les membres de la *Steelyard* (**Figure 52**), il s'annonce au spectateur dans un espace sobre qui ne dit rien de l'ampleur de ses affaires<sup>45</sup>. C'est du moins l'impression qu'affiche la majorité des portraits de cette nouvelle bourgeoisie. Comment se fait-il que le *Portrait d'un marchand* et le *Portrait du marchand Georg Gisze* se démarquent de façon si ostensible ? Nous croyons que les artistes usent du dispositif d'objets pour parler de ces hommes d'affaires.

---

<sup>45</sup> Au total, Holbein réalise sept portraits, dont nous connaissons l'existence, des marchands de la *Steelyard*. Susan Foister en fait la confrontation dans son livre *Holbein and England* (2004 : 206-214).



**Figure 52** : Hans Holbein le Jeune. *Portrait d'Hermann Hillbrandt Wedigh*. 1533. Tempera et huile sur bois. 39 X 30 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Partant du concept tripartite de « l'image-médium-regard » énoncé par Hans Belting (2004), nous traitons d'un type de portrait qui met de l'avant le marchand dans sa pleine conscience du « moi ». La pensée humaniste est responsable de cette préoccupation qui n'est peut-être pas originale au 16<sup>e</sup> siècle, mais qui y trouve certainement des effluves approbateurs. À propos du blason et de son pouvoir représentationnel, Belting affirme que « plus le portrait représentait, à travers son corps, la singularité d'un individu, plus le blason conservait le souvenir de la chaîne généalogique qui se prolongeait, par-delà son existence singulière, dans les deux directions du passé et de l'avenir » (2004 : 180). Nous associons le dispositif d'objets au blason, en ce sens où il témoigne d'une caractéristique qui définit l'être montré, c'est-à-dire le marchand dans l'action de son occupation. Ainsi, sous l'anthropologie de l'image que préconise Belting, l'image est le portrait d'un marchand, le dispositif d'objets

son médium et le regard est celui du spectateur, mais aussi celui de l'artiste et de l'homme qui demande à exposer une image qu'il choisit de révéler, parce que la construction d'un portrait est aussi la construction d'un individu.

Si « la nature morte nous parle toujours de l'homme », « l'homme est naturellement le *lieu des images* » (Jollet 2007 : 316) (Belting 2004 : 77). C'est pourquoi, dans la conclusion de ce travail, l'accumulation des observations rencontrées sera compilée dans l'optique de dévoiler le discours possible de ces images. Le dispositif d'objets articule le statut du marchand, et ce dernier s'arme du portrait pour transmettre une information au regardeur.

## Conclusion

L'être humain est un être social que le portrait souhaite édifier dans un paradoxe complexe. En ce sens, et tel qu'énoncé précédemment, Lorne Campbell (1990) évoque trois composantes de la représentation d'un individu durant la période de la Renaissance. Il discute d'abord le processus d'individualisation par lequel l'artiste insiste sur certains aspects physiques qui distinguent un être humain d'un autre (1990 : 9). L'accent est généralement porté sur les traits du visage révélant une apparence particularisée. Ensuite, c'est la pratique, bien souvent subconsciente, de l'idéalisation qui s'impose au peintre, alors qu'il attribue une esthétisation subjective à la personne qu'il représente (1990 : 14). Autrement dit, les traits physiques qu'il peint se voient teintés de ce qu'il connaît déjà. Et finalement, le phénomène de caractérisation est recherché afin de transmettre une impression de la nature inhérente de cet individu que le spectateur aura sous les yeux (1990 : 24). Ces méthodes de représentation qui, selon Campbell sont intégrées à l'exécution du portrait renaissant, encouragent à la fois à démonstration de l'être dans sa fonction intérieure et extérieure. Le marchand s'expose ainsi au regard de l'artiste sur sa personne tout en aspirant à signaler l'individu qu'il veut faire connaître, ou plutôt faire paraître. Mais dans le but de parvenir à cet effet, l'artiste doit recourir à des moyens picturaux qui pourront communiquer au mieux les données que le spectateur, qui qu'il soit, sera apte à recevoir et comprendre.

Les objets rassemblés dans les portraits de marchands servent méthodologiquement à rendre les intentions de l'artiste et son commanditaire. Ainsi, un dispositif informatif se forme et permet au regardeur d'acquérir une connaissance de ce qu'il observe. Précisons une fois pour toutes que nous ne prétendons pas connaître le motif derrière la réalisation du *Portrait d'un marchand* de Jan Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Hans Holbein. Le manque de ressources relatives à ce type d'information justifie justement le propos d'une analyse de ces tableaux. Si nous détenons plusieurs informations sur le marchand Georg Gisze, dû au nombre d'indications laissées par Holbein à même la composition de l'œuvre et son appartenance à la *Steelyard*, il est moins évident de situer le marchand de Gossart dans la société du 16<sup>e</sup> siècle. On se rapporte ainsi aux conclusions

d'Herman Th. Colenbrander (2010) pour ce qui est de son identité<sup>46</sup>. De plus, il reste toute la question du symbolisme que nous avons choisis de mettre de côté, sans toutefois nier son existence dans les portraits de marchands. Le fait est que la proposition de ce mémoire se veut une tentative d'identification d'un dispositif d'objets que l'anthropologie des techniques permet d'exposer dans l'optique d'en dégager un commentaire social.

### **Art et société : une question d'intentions**

En considérant les portraits de marchands à partir d'une perspective anthropologique, nous avons insisté sur la présence des objets afin d'en tirer une explication du type historique par le biais d'indications factuelles et matérielles. Sur ce point, l'anthropologue Alfred Gell (2009) et l'historien de l'art Michael Baxandall (1991) se rallient par une approche contextuelle des œuvres d'art. Bien qu'ils rencontrent des notions divergentes, les concepts *d'intention*, *d'intentionnalité* ou *d'agentivité* sont au cœur de leurs propos respectifs dont l'ambition est de retracer la démarche contemporaine à la création d'une image<sup>47</sup>. La notion d'agentivité ou d'intentionnalité comprise dans la pensée d'un réseau social de l'art chez Gell caractérise le médium artistique par sa capacité à influencer la société à l'aide « [d'] un système d'action » (2009 : 8). Il rejette l'analyse des signes encouragée par la sémiotique au profit de l'approche anthropologique qui comprend le « rôle des objets comme médiateurs concrets dans les processus sociaux, et ne fait pas "comme si" les objets étaient des textes » (2009 : 8). Nous rejoignons l'anthropologue en ce qui a trait à l'idée qu'un objet répond d'abord à un

---

<sup>46</sup> Cette théorie, qui prétend que Jan Jacobz Snoeck serait le protagoniste du *Portrait d'un marchand* de Jan Gossart, est également endossée dans le catalogue de l'œuvre complète sur l'artiste (Ainsworth et coll. 2010). Herman Th. Colenbrander se base sur la découverte d'une aquarelle retrouvée dans une demeure du 16<sup>e</sup> siècle, dont le premier propriétaire fut Jan Snoeck (2010 : 82). L'aquarelle est en fait une copie du portrait de Jan Gossart que l'auteur, resté anonyme, peint aux alentours de 1750. L'encadrement de la reproduction contient une console où le nom de l'individu, soit *Iohan. Snouck. Jacobszoon*, est inscrit (2010 : 83). Néanmoins, ainsi que le rappelle Colenbrander, cette identification repose uniquement sur la trouvaille de l'objet et donc, elle est loin de prouver hors de tout doute que le marchand du portrait soit Jan Snoeck (2010 : 84).

<sup>47</sup> Maurice Bloch, dans un compte rendu ajouté à l'avant-propos de l'ouvrage *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, ne se satisfait pas de la traduction française du terme « agency » par « agentivité » et propose plutôt celui de « l'intentionnalité » (2009 : VII).

registre d'ordre social. Donc, le dispositif d'objets doit être compris en lien avec sa fonction si l'on veut répondre à la question de sa présence si singulière par rapport au reste de la production des portraits de marchands. Parallèlement, dans le discours critique de Baxandall, le terme « intention » renvoie directement à l'œuvre dont le dégagement des formes est afférent à son élaboration. Selon cette théorisation critique, il est nécessaire de regarder le contexte de production d'un tableau afin de saisir toutes les subtilités qui président sa réalisation. Ainsi, il est primordial de considérer la causalité menant à la fabrication d'une œuvre, mais aussi les contraintes, les influences, et les intermédiaires circonstanciels qui interviennent tout au long du processus de création et ce, dépendamment de la période observée (Michaud dans la présentation de Baxandall 1991 : 6-9).

Le réseau de l'art, tel que le conçoit Gell, comporte des agents et des patients qui sont tour à tour indice, artiste, destinataire et prototype. La relation qui unit ces quatre entités peut varier selon les contextes. L'idée ici n'est pas de décortiquer les portraits de marchands à l'intérieur de la théorie de Gell, mais plutôt d'ouvrir un dialogue sur ces œuvres et leur contenu en tant qu'objet social. Pour reprendre les propos de Maurice Bloch, « les objets d'art sont toujours, pour Gell, plus ou moins objets d'idolâtrie en ce qu'on leur attribue une intentionnalité de quelque espèce. L'objet devient alors beaucoup plus qu'un simple relais dans le réseau des relations sociales, il en est un acteur lui-même » (Gell 2009 : XIII).

Ce qui fusionne le *Portrait d'un marchand*, le *Portrait du marchand Georg Gisze*, Jan Gossart, Hans Holbein, Jan Snoeck, Georg Gisze et les dispositifs d'objets représentés dans chacun des tableaux, c'est qu'ils sont tous le produit d'une même situation spatio-temporelle. Dans les *Formes de l'intention*, Baxandall pose la question à « savoir jusqu'à quel point nous pouvons pénétrer dans la structure des intentions de peintres qui vivent dans des cultures ou des périodes éloignées de la nôtre » (1991 : 173). Nous ne pouvons proclamer que nous connaissons exactement les motifs se cachant derrière ces portraits. Cependant, nous détenons certaines informations sur les marchands et les artistes qui peuvent guider une réflexion contextuelle.

Sous ce rapport, il est important de rappeler que le miroir du 16<sup>e</sup> siècle reflète, par la croissance exponentielle de la population marchande dans les grands centres du commerce, une nouvelle réalité sociale<sup>48</sup>. Les marchands deviennent rapidement les principaux acteurs de l'économie sur tout le continent. Ils gagnent en richesse, mais aussi en pouvoir dans les sphères politique et sociale. Nous le savons déjà, avec le nouveau statut que le marchand acquiert, vient une affirmation de l'individu qui s'investit physiquement, financièrement, mais surtout, socialement dans le portrait. En tant qu'agent social, le marchand se construit une image que l'artiste devra transcrire en peinture. Pour reprendre la théorie de Belting, le corps fait maintenant office de médium support. Mais plus encore, la tendance du « portrait des humanistes », où se joignent valorisation de l'être et inclusion des éléments textuels, amène « l'artiste et le modèle [à accéder] ainsi l'un et l'autre "à la parole". Ils disent les conditions médiales qui influencent le portrait et ils font apparaître les limites de l'image, puisque ce qui importe désormais, c'est la représentation du sujet » (2004 : 181). Si Belting utilise le terme « portrait des humanistes » en lien avec l'affirmation du « soi » survenant sous la Réforme allemande, nous pensons que l'idée peut s'appliquer également au principe du portrait en général et donc, aux portraits de marchands (2004 : 176). Ces derniers contiennent effectivement des données textuelles qui agissent à titre d'indication sur le sujet illustré, mais surtout, ils sont conçus sous la structure du dispositif d'objets qui fonctionne à l'instar du texte pour les humanistes<sup>49</sup>. Il vient créer un parallèle entre le marchand en tant qu'être social et son achèvement qui se décèle par l'intérieur de son espace personnel et professionnel.

La relation qui unit les portraits de marchands à la société est composée de multiples sous aspects. S'il est vrai que l'identité du marchand ou même de l'artiste peut influencer la composition de ce genre particulier, comment se fait-il que nos deux tableaux soient si semblables tout en étant assez fortement divergents du reste de la production de l'imagerie

---

<sup>48</sup> Seulement à Anvers, ce sont près d'un millier de marchands étrangers qui s'affairent le long des places commerciales à des fins transactionnelles durant le « siècle d'Or » (Baetens et Blondé 1994 : 532).

<sup>49</sup> Dans *Hans Holbein le Jeune. Portraitiste de la Renaissance*, il est indiqué que la réputation que l'artiste s'est bâtie à la cour d'Henri VIII lui provient de son rendu pictural soigné, mais aussi grâce à « l'univers mental des humanistes » qui est immanent dans la production de ses portraits (Buck et coll. 2003 : 22).

marchande ? Le *Portrait d'un marchand* et le *Portrait du marchand Georg Gisze* sont les seuls à user d'un dispositif d'objets complémentaire à la présence de l'individu figuré. Peut-être serait-il opportun de rappeler ici que Hans Holbein aurait vraisemblablement eu l'opportunité de voir l'œuvre de Jan Gossart juste avant son retour à Londres en 1532, année où il réalise la commande de Gisze. Cette information est purement hypothétique, puisqu'elle découle d'une mention d'Érasme de Rotterdam indiquant qu'Holbein aurait passé un mois à Anvers sur sa route pour l'Angleterre (Holman 1979 : 141). Nous savons que Gossart est décédé à Middelburg, petite ville côtière à proximité d'Anvers, au courant de l'automne 1532. Malgré l'impossibilité de confirmer cette probabilité, l'analogie entre les deux portraits reste évidente. Pourtant, les portraits des marchands de la *Steelyard* qu'Holbein réalise par la suite contrastent totalement avec ces tableaux chargés en instruments marchands. L'hypothèse la plus crédible serait relative à une question des coûts (Buck et coll. 2003 : 27). En effet, la production d'un portrait dont le contenu regorge d'un si grand nombre d'objets et dont la minutie des détails est omniprésente, est obligatoirement plus onéreuse que celui de Derich Born (**Figure 53**)<sup>50</sup>. L'article de Maryan W. Ainsworth (1990), « "Paternes for Phiosioneamyas" : Holbein's Portraiture Reconsidered », rend compte du procédé employé par Hans Holbein lors de la réalisation des tableaux de marchands. La production du dessin résulte en effet d'une méthodologie que l'artiste applique à tous les portraits de la Hanse, à la seule exception du *Portrait du marchand Georg Gisze*, lui permettant une exécution plus rapide et efficace des tableaux (Ainsworth 1990 : 186). L'économie des moyens afférents aux portraits postérieurs à celui de Gisze dénote l'intérêt de ce dernier pour la valorisation des objets qui lui appartiennent. Si les marchands Georg Gisze et Jan Snoeck investissent dans des portraits plus dispendieux, c'est peut-être déjà une façon d'afficher leur prospérité sur le plan social. L'application de ce principe chez l'artiste relève aussi d'une affirmation identitaire. Autrement dit, la conceptualisation élaborée du dispositif d'objets permet à Gossart et Holbein d'afficher leurs aptitudes artistiques à leurs

---

<sup>50</sup> Derich Born de Cologne est le plus jeune marchand du groupe de la *Steelyard* et aussi celui sur lequel nous retrouvons le plus d'informations. Les archives démontrent qu'il est marchand pour l'association en 1533, année où Holbein réalise son portrait, mais qu'il en est expulsé avec son frère Johannes le 20 mai 1541 en raison d'une amende non payée et de quelques autres désagréments (Holman 1979 : 149).

clients potentiels. D'ailleurs, Holbein réalise l'œuvre des *Ambassadeurs* dans l'année qui suit le portrait de Gize avec un déploiement semblable. S'il obtient de nombreuses commandes des marchands de la Hanse, il est surtout primordial de retenir qu'il devient peintre à la cour d'Henri VIII en 1536 (Buck et coll. 2003 : 28).



**Figure 53** : Hans Holbein le Jeune. *Derich Born*. 1533. Huile sur panneau. 60,3 X 44,9 cm, The Royal Collection, Windsor.

## **Le dispositif d'objets : créateur d'un commentaire social**

Les portraits de marchands que Gossart et Holbein ont réalisés pour leurs commanditaires respectifs proposent un dispositif d'objets ingénieux. Il permet de mettre en scène des motifs dont le rendu est foncièrement réaliste. Nous avons mentionné antérieurement la possibilité d'émettre un discours pour le spectateur et un autre pour le sujet, c'est-à-dire le marchand. Mais au vu de l'intégration des œuvres dans un réseau social de l'art, cette distinction n'est plus pertinente. Conséquemment à la période où les portraits ont été produits, il est inadéquat de croire qu'ils aient eu pour visée un large public. Nous l'avons déjà mentionné, le portrait à la Renaissance est une ressource bourgeoise servant à immortaliser les traits d'un individu, mais aussi à proclamer son statut social. Il est donc plus probable que leur destination soit celle de leur bureau ou de leur domicile, lieu où le regard posé sur leurs affaires serait connu des protagonistes. Nous modifions donc le propos pour distinguer le dispositif d'objets comme créateur d'un commentaire social *pour* et *sur* le marchand.

En définitive, la représentation visuelle des objets qui aménage son espace professionnel est sujette à un double discours. Elle a d'abord cette capacité commémorative où l'individu peut percevoir l'image qu'il s'est construite. Son portrait devient le témoin spatio-temporel d'un moment prospère qu'il a choisi de conserver, mais surtout d'exposer aux yeux des autres. Chez Georg Gisz, cette dimension est largement appuyée par sa correspondance qu'il dévoile ouvertement. À l'instar du vase vénitien à sa droite, il se montre transparent au regard qui pourrait juger de son honnêteté. Tandis que le tapis ottoman ne manque pas d'indiquer qu'il traite de marchandises dont les provenances variées ne se limitent point à une situation locale. L'intérieur de son cabinet, quoiqu'anormalement contiguë en raison des distorsions qu'Holbein y opère, fait l'exposition d'objets somptueux. Mais outre le vase, tous ces objets ont une fonctionnalité essentielle au marchand dans la conduite de ses activités. S'ils semblent ostentatoires, ils n'en sont pas moins pratiques. Pour le marchand de Gossart, c'est le procédé inverse qui s'installe à l'aide du dispositif d'objets. Bien qu'il soit vêtu de tissus dénotant son appartenance à la classe bourgeoise, les objets

sont présentés plus discrètement. Seul le *dobla excelente* et la dague hispano-mauresque font acte des relations étrangères cultivées par le marchand. Les missives de sa correspondance retournées sur le mur du fond viennent marquer l'importance qu'il accorde à la préservation de ses affaires. Le dispositif d'objets dans le *Portrait d'un marchand* cautionne la valeur conservatrice que Snoeck affiche sur son visage. Si plusieurs voient dans les jeux de glissements et de perspectives d'Holbein une anagogie illustrant les tensions entraînées par la Réforme protestante, nous nous gardons ici de prêter ces intentions à l'artiste (Buck et coll. 2003 : 26). Ce sont essentiellement les objets que les peintres ont si soigneusement représenté que nous valorisons en tant que médiateurs d'une expertise propre à ces marchands dont la profession définit l'être social.

### **Regarder autrement**

Appréhender les portraits de marchands comme sujet d'étude ne manque pas de souligner un certain défi. Les sources primaires étant modestes pour ne pas dire pauvres en nombre et en contenu, il faut trouver une alternative de recherche nous permettant de développer une problématique. Dans ce sens, Michael Baxandall atteste « [qu'] une approche réellement historique demande [...] souvent qu'on commence par faire l'effort de comprendre à quel point un tableau et l'esprit qui l'a conçu nous sont étrangers » (1991 : 189). Ce sont des suites à une réflexion de cette nature qu'un constat est survenu : les seuls éléments que nous détenons qui font acte des portraits de marchands, ce sont les tableaux eux-mêmes. À cet égard, les œuvres proposent une multitude d'objets témoignant d'une réalité fascinante qui est celle de l'occupation marchande en pleine fluctuation commerciale.

C'est ainsi que l'analyse de ces œuvres conduit d'abord vers une généalogie visuelle quelque peu restreinte, mais représentatives de l'imagerie marchande antérieure au *Portrait d'un marchand* (v. 1530) et au *Portrait du marchand Georg Gisze* (1532). La comparaison analytique de ces œuvres a permis d'énoncer qu'il s'agit de deux productions ponctuelles dans un large éventail visuel de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. L'inventaire des objets

présentés dans les tableaux a ensuite mené à une classification où nous les avons traités en trois points, soient la balance, les pièces de monnaie et la correspondance. L'approche anthropologique de ces objets a aidé à établir la culture matérielle d'un métier dans une société donnée. Par conséquent, il a été conclu que l'essence du dispositif relevait de sa capacité à mettre en œuvre l'expertise marchande par la diversité de ses composantes techniques. Cette étape approuve non seulement l'authenticité des objets figurés, mais aussi la mise en scène technique de ceux-ci qui forment dès lors un dispositif. Ce dernier fut ensuite observé en matière de lieux spatio-temporels, mais également en lien avec les différents procédés représentationnels et l'interférence humaine. Finalement, le dispositif d'objets mène à une compréhension sociale des portraits de marchands et ses protagonistes dans l'affirmation de leur entité à l'intérieur des réseaux inhérents à l'art et la société.

L'étude de ces portraits, mais plus précisément du système technique, nous ramène à notre question de départ : de quelle manière le dispositif d'objets représentés dans les portraits de marchands au 16<sup>e</sup> siècle est-il constitutif d'un type d'image singulier illustrant le statut du marchand dans la société qui produit ces œuvres? Nous croyons avoir répondu à cette problématique en démontrant les particularités présentes dans les portraits de Gossart et Holbein. Ces portraits se définissent fondamentalement par le dispositif qui les habite. Ils permettent de mettre de l'avant le rôle social du marchand dans l'économie du 16<sup>e</sup> siècle en plus de lui accorder une place déterminante dans la classe bourgeoise. En ce sens, ces portraits de marchands indiquent une évolution de l'opinion publique à leur égard, puisque le corpus visuel est passé en moins de quelques siècles, à la représentation de l'usurier condamné pour son avarice présomptueuse à l'allégation d'un haut statut social. Le dispositif d'objets vient conduire l'expression du marchand en tant qu'agent social dont l'autorité se colporte au-delà des frontières.

Néanmoins, nous accusons des limites de cette étude où l'analyse n'a pas été acheminée jusqu'aux confins de ses capacités. L'aspect social aurait probablement dû être développé de manière plus significative pour comprendre l'impact des portraits de marchands sur la société. Mais en ces termes, c'est une analyse du contexte socio-historique

du 16<sup>e</sup> siècle qu'il aurait fallu inclure à ce travail. La dispersion entre les divers champs d'études constituait une amorce qui pouvait facilement nous faire dévier du propos. De plus, l'absence d'un nombre considérable de données nous a limités dans l'approfondissement de plusieurs questions. En revanche, en orientant notre approche vers les objets qui servent non seulement d'attributs au marchand, mais qui se prêtent aussi à la formation d'un système, nous avons choisi d'écarter certains pièges. Autrement dit, le regard anthropologique projeté sur ces œuvres se garde d'en tirer des conclusions typiquement symboliques.

Afin de conclure, nous souhaitons ouvrir le dialogue sur les objets qui structurent les portraits de marchands. À défaut de n'avoir pu développer la problématique à la hauteur de l'intérêt qu'elle mérite, nous pensons qu'elle adresse l'ambition de poser des questions où l'implication de la métadisciplinarité pourra engager de nouveaux débats. Lorsque nous abordons un sujet sous un nouvel angle, il nous révèle une multitude d'éléments nouveaux. Cette ouverture à l'anthropologie des techniques dans une étude en histoire de l'art nous permet ainsi de considérer les objets, dans le *Portrait d'un marchand* de Jan Gossart et le *Portrait du marchand Georg Gisze* d'Hans Holbein, tels des artefacts de la culture matérielle du monde marchand.



## **Bibliographie**

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Rivages poche / Petite Bibliothèque.
- AINSWORTH, Maryan W. (1990). « "Paternes for Phiosioneamyas" : Holbein's Portraiture Reconsidered », *The Burlington Magazine*, vol. 132, n° 1044, p. 173-186.
- AINSWORTH, Maryan W. et coll. (1998). *From Van Eyck to Bruegel : early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art : Distributed by H.N. Abrams.
- AINSWORTH, Maryan W. et coll. (2010). *Man, Myth, and Sensual Pleasures : Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, New York : Metropolitan Museum of Art.
- AL-ŞAQAŦĪ (Abū Abdallah), éd. COLIN, Georges-Séraphin et LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1931). *Kitab fī Ādāb al-ḥisba*, Paris : Librairie Ernest Ledoux.
- BAETENS, Roland et BLONDÉ, Bruno (1994). « À la recherche de l'identité sociale et de la culture matérielle de la bourgeoisie anversoise aux temps modernes », *Histoire, Économie et Société*, vol. 13, n° 3, Lectures de la ville, p. 531-541.
- BALFET, Hélène (2010). « Tendance et analyse des documents matériels », *Techniques & Culture*, 54-55, vol. 1, p. 101-109.
- BARDOULAT, Jean (2006). « Histoires d'encriers », *Chroniques nontronnaises*, n° 22, p. 4-17.
- BASS, Marissa (2016). *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*, New Jersey : Princeton University Press.
- BASCHET, Jérôme (2006). *La Civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris : Flammarion.
- BÄTSCHMANN, Oskar et GRIENER, Pascal (2014). *Hans Holbein*, Londres : Reaktion Books.
- BAUDRILLARD, Jean (1969). « La morale des objets », *Communications*, 13, p. 23-50.
- BAUMAN, Guy (1986). « Early Flemish Portraits : 1425-1525 », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 63, n°4, p. 33-48.
- BAXANDALL, Michael (1985). *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : Gallimard.
- BAXANDALL, Michael (1991). *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : J. Chambon.
- BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.

BOQUILLON, Nicolas (1843). *Dictionnaire des inventions et découvertes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Paris : Librairie de maison.

BREDEKAMP, Horst et coll. (2015). *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago : University of Chicago Press.

BROMBERGER, Christian (1979). « Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémio-technologie », *L'Homme*, tome 19, n°1, p. 105-140.

BROMBERGER, Christian et GÉLARD, Marie-Luce (2012). « Culture matérielle ou expressions matérielles de la culture? », *Ethnologie française*, T.42, n°2, p. 360-367.

BUCK, Stephanie et coll. (2003). *Hans Holbein le Jeune, 1497/98 : portraitiste de la Renaissance*, Zwolle : Waanders.

CAMPBELL, Lorne (1990). *Renaissance portraits : European portrait-painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, New Haven CT : Yale University Press.

CAMPBELL, Lorne et coll. (2008). *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres : National Gallery.

CANDLIN, Fiona et GUINS, Raiford (éd.) (2009). *The Object Reader*, Londres, New York : Routledge.

CASTELNUOVO, Enrico (1993). *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris : Gérard Monfort.

COLENBRANDER, Herman Th. (2010). « The sitter in Jan Gossaert's 'Portrait of a merchant' in the National Gallery of Art, Washington : Jan Snoeck (c. 1510-85) », *The Burlington Magazine*, vol. 152, n° 1283, p. 82-85.

CORDEZ, Philippe (2009). « Entre histoire de l'art et anthropologie : objets et musées », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : INHA / Musée du quai Branly.

CORDEZ, Philippe (2016). *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

CORDEZ, Philippe (2019). « Histoire de l'art et anthropologie des techniques. Objets, processus, représentations », *Techniques & Cultures*, 15 janvier, [En ligne], <http://journals.openedition.org/tc/8922>. Consulté le 3 février 2019.

COURBIS, Bernard, FROMENT, Éric et SERVET, Jean-Michel (1991). « Enrichir l'économie politique de la monnaie par l'histoire », *Revue économique*, vol. 42, n° 2, p. 315-338.

CRESSWELL, Robert (2003). « Geste technique, fait social total. Le technique est-il dans le social ou face à lui? », *Technique & Culture* 40, *Efficacité technique, efficacité sociale*, p. 125-152.

CRESSWELL, Robert et BENZA, Alban (1996). « A propos de la technologie culturelle : Entretien avec Robert Cresswell », *Genèses*, n°24, p. 120-136.

DAY, John (1994). *Monnaies et marchés au Moyen Âge*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière de la France.

DE CRAECKER-DUSSART, Christiane (2013). « Les balances : tout bien pesé », *Athena* 295, Série, p. 12-15.

DEKKER, Elly et LIPPINCOTTE, Kristen (1999). « The Scientific Instruments in Holbein's Ambassadors : A Re-Examination », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.62, p. 93-125.

DE ROOVER, Raymond (1937). « Aux origines d'une technique intellectuelle. La formation et l'expansion de la comptabilité partie double », *Annales d'histoire économique et sociale*, T.9, n° 45, p. 270-298.

DE VILLERS, Marie-Éva (2015). *Multi Dictionnaire de la langue française*, Montréal : QuébecAmérique.

FOISTER, Susan (2004). *Holbein and England*, New Haven : Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press.

GELL, Alfred (2009). *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, Dijon : Les Presses du réel.

GHODHBANE, Mohamed (2010). « La balance des changeurs d'après les sources littéraires arabes », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 19, p. 467-492.

HAMON, Philippe (2008). « L'avarice en images : mutations d'une représentation », *Seizième Siècle*, n°4, p. 11-34.

HAMON, Philippe (2010). *L'Or des peintres : L'image de l'argent du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

HAMON, Philippe (2014). *Les Renaissances : 1453-1559*, Paris : Belin.

HAND, John Oliver et WOLFF, Martha (1986). *Early Netherlandish Painting (National Gallery of Art Systematic Catalogues)*, Cambridge : Princeton University Press.

HOLMAN, Thomas S. (1979). « Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants : An Investigation », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 14, p. 139-158.

JAOUICHE, Khalil (1973). *Le Livre de Qarastūn de Tābit ibn Qurra : Étude sur l'origine de la notion de travail et du calcul du moment statique d'une barre homogène*, Leyde : Brill Archive.

JOLLET, Étienne (2007). *La nature morte, ou, La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris : Hazan.

JOANNÈS, Francis (1989). « La culture matérielle à Mari (IV) : Les méthodes de pesée : À propos d'un ouvrage récent », *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 83, n° 2, p. 113-152.

JULIEN, Marie-Pierre et WARNIER, Jean-Pierre (1999). *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris : L'Harmattan.

JULIEN, Marie-Pierre et ROSSELIN, Céline (2005). *La culture matérielle*, Paris : La Découverte.

KAZEROUNI, Guillaume (2007). *Le Prêteur et sa femme*, [En ligne], <https://www.louvre.fr>. Consulté le 29 mars 2019.

LAMBERT, Anne (2017). « La correspondance marchande, un vecteur éphémère? Des us et coutumes mercantiles (fin xvie – début xviii) », *Matière à écrire*, p. 163-177.

LE GOFF, Jacques (2010). *Le Moyen Age et l'argent : essai d'anthropologie historique*, Paris : Perrin.

LE GOFF, Jacques (2014). *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris : Presses universitaires de France.

LE GOFF, Jacques et SCHIMTT, Jean-Claude (1996). « L'histoire médiévale », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°153-154, p. 9-25.

LEMONNIER, Pierre (1992). « Elements for an Anthropology of Technology », *Anthropological Papers*, n° 88, Ann Arbor : Museum of Anthropology, University of Michigan.

LEMONNIER, Pierre (2007). « Mythiques chaînes opératoires », *Techniques & Cultures*, 15 avril, [En ligne], <http://tc.revues.org/1054>. Consulté le 22 mars 2019.

LEROI-GOURHAN, André (1965). *Le Geste et la Parole II : La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel.

MARSHALL, Jim (1999). *Pens and Writing Equipment*, Londres : Octopus Publishing Group.

- MAURITSHUIS (2003). *Holbein le Jeune : expo au Mauritshuis*, Dijon : Éditions Faton.
- MAZAHERI, Aly (1960). « L'Origine chinoise de la balance 'romaine' », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 5, p. 833-851.
- MÉHU, Didier (2013). *Gratia Dei : Les chemins du Moyen Âge*, Anjou : Biblio Fides.
- NADOLSKI, Dieter (1986). *Les étains anciens et usuels. Leur aspect et leur fonction pendant six siècles*, Paris : Nouvelles Éditions Latines.
- OLARIU, Dominic (2014). *Le portrait au Moyen Âge tardif*, Turnhout : Brepols Publishers.
- PHILLIPS, William (1986). « Local Integration and Long-Distance Ties: The Castilian Community in Sixteenth-Century Bruges », *The Sixteenth Century Journal*, n° 17, p. 33-48.
- POULOT, Dominique (1997). « Une nouvelle histoire de la culture matérielle? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, T.44<sup>e</sup>, n°2, p. 344-357.
- REVEL, Emmanuelle (1997). *Le Prêteur et sa femme de Quentin Metsys*, Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- REVOLON, Sandra, LEMONNIER, Pierre et BAILLY, Maxence (2012). « Objets irremplaçables : Une introduction », *Techniques & Culture*, 58, p. 14-27.
- SCHMITT, Jean-Claude (1996). « La culture de l' *imago* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°1, p. 3-36.
- SILVER, Larry (2015). « Massys and Money : The Tax Collectors Rediscovered », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 7, n°2, p. 2-24.
- SMITH, Pamela H. et FINDLEN, Paula (2002). *Merchants & Marvels : Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York : Routledge.
- SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES ET DE SAVANTS (1816). *Biographie Universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Tome 16, Paris : Chez L.G. Michaud.
- VAN DER VELDEN, Hugo (1998). « Defrocking St.Eloy : Petrus Christus's 'Vocational Portrait of a Goldsmith' », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 26, n°4, p. 242-276.
- VAN MANDER, Karel (2001). *Le Livre des peintres : Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne* [traduit du néerlandais par Henri Hymans], Paris : Les Belles Lettres. [1604].

VOYER, Cécile (2010). « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, vol. 6, p. 1-12.

WESSELY, Anna (2003). « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme & la Société*, n°149, p. 155-165.

WOODS-MARSDEN, Joanna (1998). *Renaissance self-portraiture : the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven : Yale University Press.

### **Documents audio-visuels**

BONNOT, Thierry (2015). *Les sciences sociales et les objets : culture matérielle et méthode biographique*, 24 novembre, [En ligne], <https://www.youtube.com>. Consulté le 25 mars 2019.

*Frapper monnaie* (2013). [En ligne], présenté par le Centre d'Études Alexandrines, 17 janvier, Melle : CEAlexandrie, <https://www.youtube.com>. Consulté le 16 avril 2019.