

2

QUADERNI DELLA BIBLIOTECA HERTZIANA

ARTE DAL NATURALE

a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto

CAMPISANO EDITORE



Abbreviazioni

AASL	Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASR	Archivio di Stato di Roma
BnF	Bibliothèque nationale de France
INO-CNR	Istituto nazionale di ottica del Consiglio Nazionale di Ricerca
MdP	Mediceo del Principato

ARTE DAL NATURALE

a cura di

Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto

CAMPISANO EDITORE

QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

2

a cura di
Tanja Michalsky
Tristan Weddigen

Responsabile della redazione
Marieke von Bernstorff

Cura redazionale del volume
Caterina Scholl

Marie Caillat
Michela Corso



**BIBLIOTHECA
HERTZIANA**

MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

in copertina

Pieter Paul Rubens, *Paesaggio al chiaro di luna*,
1635-1640, olio su tela, 117,7 × 90,8 cm.
Londra, The Courtauld Gallery (foto The Samuel
Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London)

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda le fonti iconografiche
e letterarie non individuate.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2018 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-13-6



VILLA MÉDICIS
ACADÉMIE DE FRANCE
À ROME



INDICE

- pag. 7 INTRODUZIONE
Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine,
Magali Théron, Mickaël Szanto
- 9 *L'HÉLÈNE DE ZEUXIS* : UN PORTRAIT D'APRÈS NATURE ?
Emmanuelle Hénin
- 35 MODELS AND NATURES IN THE CARRACCI ACADEMY
Gail Feigenbaum
- 53 "DAL VIVO TRAHENDO": ACADEMIES AND LIFE DRAWING
IN EARLY MODERN ITALIAN ART
Donatella Livia Sparti
- 71 NATURE ET DÉVOTION : LA *MADONE À LA GUIRLANDE*
DE JAN BRUEGHEL POUR FEDERICO BORROMEO
Elinor Myara Kelif
- 93 DIPINGERE DAL MODELLO NELLA NATURA MORTA ROMANA
DI PRIMO SEICENTO. DA CARAVAGGIO AGLI INIZI DI MARIO DEI FIORI
Patrizia Cavazzini
- 115 L'IMITAZIONE SCIENTIFICA DELLA NATURA
E LA TECNICA DI CARAVAGGIO
Filippo Camerota
- 129 THEORY AND PRACTICE REVISITED: FRANCESCO SCANNELLI
BETWEEN GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI AND CARLO CESARE MALVASIA
Elizabeth Cropper

- 151 LA NATURE LAIDE : DU PLAISIR PARADOXAL
DE L'IMITATION À LA BARBARIE DU « D'APRÈS NATURE »
Magali Théron
- 177 L'ARTISTE EN BERGER D'ARCADIE :
LE PAYSAGE « D'APRÈS NATURE » DE DÜRER À POUSSIN
Denis Ribouillault
- 209 POUSSIN D'APRÈS NATURE : LE FRAGMENT
COMME RÉFÉRENCE ET RÉMINISCENCE
Alain Mérot
- 223 DU RÉALISME SOCIAL À LA *REALPOLITIK*. CLAUDE GELLÉE
LE LORRAIN, *SCÈNE DE PORT* DE 1639
Frédéric Cousinié
- 245 NATURA SVELATA. LA «SVOLTA COMUNICATIVA»
NEI RITRATTI A BUSTO DI GIOVANNI LORENZO BERNINI
E LA RIVOLUZIONE SCIENTIFICA DEL SEICENTO
Damian Dombrowski
- 271 « GOÛT NATURE ». L'ÉLOGE DE L'ART DE PEINTURE
DE PHILIPS ANGEL (LEYDE, 1642)
Léonard Pouy
- 291 LE NATUREL, OUI, MAIS QUELLE NATURE ? PITTORESQUE,
PEINTURE ET JARDIN DANS L'ANGLETERRE DU XVIII^E SIÈCLE
Jan Blanc
- 313 INDICE DEI NOMI

L'ARTISTE EN BERGER D'ARCADIE : LE PAYSAGE « D'APRÈS NATURE » DE DÜRER À POUSSIN

Denis Ribouillault

Le dessin de Nicolas Berchem du Rijksmuseum d'Amsterdam, daté des années 1670, figurant deux dessinateurs, un berger et des lavandières dans le Colisée romain, est depuis longtemps considéré comme un « véritable chef-d'œuvre du maître »¹ (ill. 1). Il illustre en outre avec éloquence la nature complexe de l'art « d'après nature » au XVII^e siècle. Dans cet essai, nous nous intéresserons à la figure du dessinateur mise en scène dans ce dessin et dans un certain nombre d'œuvres dans lesquelles elle apparaît à partir de la fin du XV^e siècle². En analysant ce motif et en dressant brièvement sa généalogie, il s'agira d'interroger la manière dont les artistes rendent compte de la réalité d'une pratique, celle du dessin « d'après nature », mais surtout la problématisent et la situent dans un champ culturel et poétique plus vaste, celui de l'imagination, de l'histoire et du mythe³.

Un « scénario poïétique »

D'un point de vue plastique, la figure du dessinateur dans le paysage révèle un « scénario de production » ou « scénario poïétique » qui fait se confondre l'artiste représenté et l'auteur du dessin, l'action de dessiner et le produit de cette action, l'œuvre elle-même⁴. Relais pour notre propre regard, redoublant en quelque sorte la fonction du cadre, la figure du dessinateur construit la fiction d'un lieu de point de vue. En tant que figure autoréférentielle, elle renvoie à la pratique du dessin « d'après nature », mais elle est aussi une figure rhétorique qui postule la « vérité » de l'image, assure l'authenticité de ce qui est figuré. Surtout, elle réclame une nouvelle manière de regarder « sur le motif ». Comme l'affirme Peter Schatborn, « [it] tells us, first, that what we see is reality and, second, that the way we can see reality is through drawing from nature »⁵. Contrairement à un système qui présuppose une distance, une séparation, entre le spectateur et le lieu de la fiction, les œuvres des paysagistes dans lesquelles apparaît le dessinateur postulent une indissociabilité du paysage d'avec le regard qui le construit. Svetlana Alpers a appelé ce type de représentation le « mode descriptif », associé aux artistes du Nord de l'Europe,

1. Nicolaes Berchem,
*Dessinateurs, bergers et
lavandières dans les ruines du
Colisée*, vers 1670, dessin,
51,7 × 62,2 cm. Amsterdam,
Rijksmuseum (photo
Rijksmuseum Amsterdam)



qu'elle oppose au mode Albertien, propre à l'art italien : « While in the Albertian picture the artist presumes himself to stand with the viewer *before* the pictured world in both a physical and epistemological sense, in the descriptive mode he is accounted for, if at all, *within* that world. A pictorial device signalling this is the artist mirrored in the work (as in Van Eyck's *Arnolfini*) or a figure situated as a looker within, rather like a surveyor situated within the very world he maps. »⁶ Pour Jean-Marc Besse, la figure du dessinateur dans le paysage occuperait une place plus fondamentale encore : elle serait l'indice d'une nouvelle manière de « voir la Terre », le résultat d'une véritable révolution épistémologique et géographique, la mise en scène non pas seulement du monde, mais « la relation visuelle d'un monde et d'un regard »⁷. En effet, avec la redécouverte de la *Géographie* de Ptolémée à la fin du XV^e siècle, la

connaissance du monde et sa visualisation passent désormais non seulement par la mesure des distances et l'usage des mathématiques, utiles aux géographes, mais aussi par la représentation du paysage *dal naturale*, ce que Ptolémée désigne sous le terme de chorographie⁸. Tommaso Garzoni exprime cette différence à la fin du XVI^e siècle : « I geografi sono quelli, che vanno imitando [...] il disegno di tutta la terra da noi conosciuto notando in piano; ovvero in valle, i paesi, e le città, non con la propria forma loro, come si fa nel disegno, ma solamente con alcuni segnetti, o punti tondi, o quadretti piccioli [...]. Et son differenti assai da corografi perche questi propriamente dipingono, et disegnano *dal naturale* la forma et la figura d'alcuni paesi, et città particolari [...]. I corografi hanno bisogno del disegno et della pittura, ma i geografi no [...] che han bisogno della scienza delle matematiche. »⁹

Néanmoins, que l'on se situe au sein de la tradition géographique ou artistique, le « scénario poïétique » que suggère ce type de représentation est plus complexe qu'il n'y paraît, il semble même « aporétique », le paysage qui s'y donne à voir étant en réalité presque toujours le fruit de multiples opérations, réélaborations et copies. Surtout, il s'agit souvent, à bien y regarder, de paysages de l'imagination, de la poésie et de l'histoire, autant de scénarios étrangers à la situation de l'artiste *dans* le paysage, qui présupposerait en théorie l'objectivité de l'*ici* et du *maintenant*. Le dessinateur apparaît alors comme une figure qui naturalise, pour ainsi dire, l'artificialité du travail en atelier, qui réduit la complexité du processus de création – de l'étude sur le motif à l'œuvre finale en passant par tant d'autres élaborations graphiques et mentales – à l'illusion d'une saisie instantanée du réel. Enfin, la figure du dessinateur possède une dimension sociale. Elle affirme l'autorité intellectuelle de l'artiste sur son œuvre. L'artiste est *dans* l'image parce qu'il *pense* l'image¹⁰, une assertion qui est, nous le verrons, particulièrement importante pour les artistes du Nord de l'Europe qui voyagent et travaillent en Italie. Pour toutes ces raisons, le motif du dessinateur dans le paysage problématise admirablement la tension entre objectivité et subjectivité, entre pratique et théorie de l'imitation, oscillation complexe qui se trouve au cœur des réflexions posées par cet ouvrage.

Le paysage *dal naturale* avant le XVII^e siècle

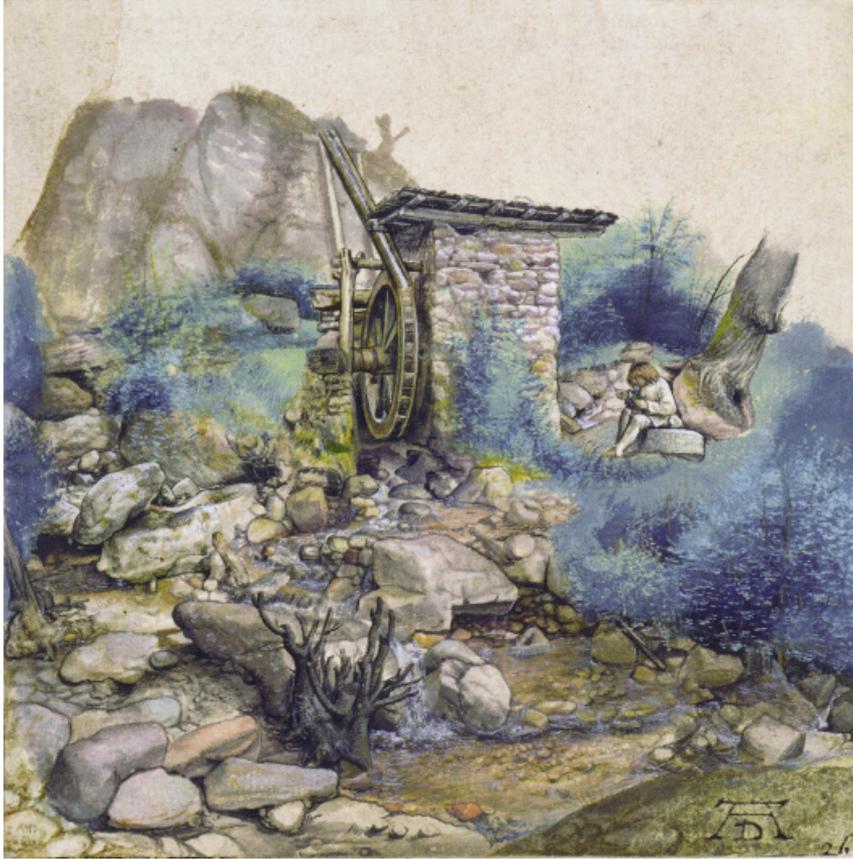
La première mention d'un dessin d'après nature date du Moyen Âge. L'inscription « Et sacies bien qu'il fu contrefais al vif » figure à côté du dessin d'un lion dans le carnet de Villard de Honnecourt daté vers 1235¹¹. Cependant, il faut attendre 1495 pour qu'apparaisse pour la première fois, dans une aquarelle d'Albrecht Dürer, la figure du dessinateur dans un paysage. Penché sur sa feuille devant un simple moulin, ce dessinateur rappelle non seulement ces figures de jeunes apprentis en train de dessiner dans leurs *botteghe* italiennes¹², mais aussi les « portraits d'auteurs » qui abondaient dans les ma-

nuscripts enluminés de la fin du Moyen Âge, signes d'une nouvelle autorité (*auctor/auctoritas*) pour celui qui détient et transmet un savoir¹³ (ill. 2). Vers 1555-1556, on retrouve le motif discret du dessinateur, presque confondu dans la masse des rochers, dans la gravure de Pieter Bruegel de la cascade de Tivoli, *Prospectus Tyburtinus* (ill. 3). Les vues de Dürer et de Bruegel s'inscrivent pleinement dans la production chorographique de la Renaissance. Bruegel, on le sait, était proche du grand humaniste et géographe Abraham Ortelius et les études les plus récentes de Jörg Robert sur les *Landschaftsaquarelle* de Dürer ont montré qu'elles étaient sans doute liées à l'entreprise chorographique menée dans le cadre de la publication par Conrad Celtis de sa grande chorographie, *Germania illustrata*¹⁴. Le dessinateur, dans ces chorographies longtemps célébrées comme les « premiers paysages modernes de l'histoire de l'art »¹⁵, renvoie à la vision comme témoignage *in situ* et à la capacité de l'artiste d'imiter et de restituer la nature *naer het leven*. Néanmoins, ces paysages révèlent simultanément la *fantasia* de l'artiste, sa puissante capacité d'imagination, comme l'attestent les nombreux visages et créatures anthropomorphes et teratomorphes qui apparaissent dans les rochers fantastiques de la cascade de Bruegel et dans les vues alpines de Dürer, notamment la célèbre *Vue du val d'Arco* conservée au musée du Louvre¹⁶. L'artiste-créateur n'imité pas seulement la nature, mais la puissance créatrice de la nature elle-même (*natura naturans*). Ce n'est pas tant une réalité objective qui est ici visée que la traduction de la vision de l'artiste, une réalité conditionnée par les propriétés de l'imagination et de la mémoire. Ainsi, à l'image de ces formes inchoatives qui émergent des rochers, le dessinateur fait, pour ainsi dire, corps avec la nature. Dans la gravure de Bruegel, il est presque indissociable du sol et des rochers qui l'environnent. Au siècle suivant, Claude Lorrain, dans un dessin de la même cascade de Tivoli conservé au Teylers Museum de Haarlem, mais aussi Rembrandt, dans une merveilleuse eau-forte figurant un dessinateur devant une ferme hollandaise, exprimeront admirablement cette fusion à la fois plastique et théorique de l'artiste *dans son œuvre*¹⁷.

Pour Dürer et Bruegel, il s'agissait aussi de documenter un voyage, de marquer de sa présence physique, comme un *graffito* inscrit à la hâte sur une pierre ou un mur, les lieux qui mènent à l'Italie et au berceau de l'art¹⁸. Marteen Van Heemskerck, qui laissa son nom sur les monuments de Rome et les voûtes de la Domus Aurea, donnera d'ailleurs au motif qui nous intéresse ses véritables lettres de noblesse. Dans son *Autoportrait au Colisée* de 1553, il superpose, en un autre montage significatif, sa propre image, celle de l'artiste anversois accompli et respecté, à la mémoire de ses jeunes années, lorsque vingt ans plus tôt, il dessinait au sein des ruines et des jardins de Rome¹⁹.

Quant à Léonard de Vinci, s'il ne figure pas le dessinateur au travail, il est, en revanche, le premier à insister sur l'importance du dessin *dal naturale* dans ses écrits ; un fait confirmé par sa propre œuvre graphique, dont son fameux

2. Albrecht Dürer, *Moulin dans la montagne avec un dessinateur*, vers 1495, aquarelle et gouache, 13,4 x 13,1 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 3369 (photo bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders)



Paysage des Offices signé et daté avec précision du 5 août 1473²⁰. Citons quelques passages : « Sempre il pittore deve cercar prontitudine negl'atti naturali da gl'huomini all'improvviso e di quele far brevi ricordi ne' suoi libretti » (chap. LVIII) ; « e quelle [cose] notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco » (chap. XC) ; ou encore « si che per questo sii vago di portar teco un libretto di carte ingessate, e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti » (chap. XCV). Avant lui, Cennino Cennini recommandait déjà, dans son *Libro dell'arte*, de « portare sempre

appresso le carte pronte per i disegni »²¹. Cennini mentionne aussi des tablettes de cire effaçables, qui auraient fort bien pu avoir été utilisées par les artistes dessinant en plein air ; pratique qui perdure de manière pratiquement ininterrompue jusqu'au XIX^e siècle, comme l'a montré Ernst Van de Wetering dans une importante contribution²². Une telle méthode expliquerait le nombre fort réduit de dessins d'après nature qui nous sont parvenus.

La leçon des maîtres de la Renaissance

Si, comme on le voit, la pratique du dessin de paysage d'après nature existe et, pourrait-on dire, se conscientise progressivement avant le XVII^e siècle, c'est à cette période cependant que sa nature à la fois théorique et polémique va pleinement s'affirmer. Zygmunt Wazbinski a justement noté que la publication en 1651, à Paris, du *Trattato sulla pittura* de Léonard de Vinci, rempli de références au paysage et au dessin *dal naturale*, contribua certainement à la quasi institutionnalisation de cette pratique au cours du XVII^e siècle, au Nord comme au Sud. À la fin du XVI^e siècle, Dürer fait également l'objet d'un engouement renouvelé, notamment à la cour de Prague, où certains imitateurs comme Hans Hoffman ou Hans Bol n'hésitent pas à signer leurs œuvres ou leurs copies du nom du maître lui-même. Ainsi, la réinterprétation par Hans Bol, un siècle plus tard, de son aquarelle au dessinateur (ill. 2) est symptomatique de l'intérêt marqué de la culture artistique pragoise pour le paysage *naer het leven* de la génération précédente. Une comparaison attentive entre l'aquarelle de Berlin et la copie de Bol conservée à Weimar révèle cependant que ce dernier a totalement supprimé – ou n'a pas su comprendre – les irrégularités et les indéterminations qui caractérisent l'aquarelle originale (avec ses curieux rochers et ses objets aux formes ambiguës et animées, difficiles à interpréter malgré la qualité de miniature de l'œuvre)²³.

Pieter Bruegel constitue aussi une autre référence essentielle pour ces artistes de la génération successive. Une gravure de Joris Hoefnagel d'après un dessin aujourd'hui perdu attribué à Pieter Bruegel illustre le processus de réévaluation théorique du dessin de paysage *dal naturale* (une copie du dessin est conservée au musée des Beaux-Arts de Besançon ; ill. 4). Datée vers 1590-1595, quand Hoefnagel travaillait pour Rodolphe II à la cour de Prague, cette gravure témoigne d'un engouement renouvelé pour les paysages de Bruegel et, plus généralement, la représentation « d'après nature » telle que l'entendaient les peintres du Nord. De nombreux paysagistes travaillant à Prague, comme Hoefnagel, Roland et Hans Savery, Peter Stevens ou Paulus Van Vianen, réalisaient alors des dessins *naer het leven* dans lesquels la figure du dessinateur apparaît de manière récurrente, mais aussi des paysages directement copiés ou inspirés des œuvres de Bruegel²⁴. Rappelons notamment qu'un grand nombre de dessins *naer het leven* auparavant donnés à Bruegel, dont certains contiennent la figure du dessinateur, ont été réattribués à Roland Sa-

3. Joannes et Lucas Van Doetecum, *Prospectus Tyburtinus* (d'après Pieter Bruegel), vers 1555–1556, gravure, 30,9 × 42,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art (photo The Metropolitan Museum of Art, New York)
4. Joris Hoefnagel, *S. Novellanus* (graveur), *Paysage avec Mercure et Psyché et deux dessinateurs* (d'après Pieter Bruegel), vers 1590–1595, gravure, 27 × 34,2 cm. Londres, British Museum (photo The



very²⁵. La gravure de Hoefnagel articule un moment intéressant de la réception de Bruegel, au tournant du siècle, qui met en parallèle l'imitation de l'art et l'imitation de la nature. Pour le géographe humaniste Abraham Ortelius, Bruegel n'était pas seulement le meilleur peintre, mais encore la « nature des peintres » (*natura pictorum*) elle-même – il serait « digne d'être imité de tous ». Ortelius, en comparant Bruegel avec la nature, considère que le peintre ne se contente pas d'imiter la « nature extérieure » (*natura naturata*), mais le processus de création, la « force créatrice de la nature » elle-même (*natura naturans*) et c'est pour cette raison que ses œuvres méritent d'être imitées²⁶. Dans la gravure, le vers latin inspiré de Properce (*Élégies* III, 2 ; *Arti et ingenio stat sine morte decus* [« La gloire du génie ne saurait mourir : elle est inébranlable »]) et les figures de Mercure et Psyché dans le ciel, ajoutées par Hoefnagel, insistent sur l'idée que la « peinture » de paysage (*ars*) convoque l'« imagination » ou le « génie » du peintre (*ingenium*) et conduit à l'immortalité. Associées aux petits dessinateurs, ces figures servent à dignifier un genre encore considéré comme inférieur dans la théorie de l'art, où continuait de prédominer la peinture d'histoire²⁷. Quelques années plus tard, cette gravure servit de modèle pour un tableau aux dimensions non négligeables aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres (NG1298)²⁸. Ici, le passage du dessin à la gravure, puis de la gravure à la peinture, atteste le prestige grandissant de ce type de composition et surtout les questions qu'il soulève. Au sein d'un marché de l'art européen où les dessins acquièrent toujours plus de valeur, les réflexions métapicturales sur les rapports entre l'image et son modèle devaient être particulièrement appréciées des *cognoscenti* et autres *liefhebbers*.

Une autre œuvre de Hoefnagel articule cette dialectique imiter Bruegel / imiter la nature. Dans la vue de la cascade de Tivoli, réalisée pour le gigantesque atlas de vues de villes *Civitates orbis terrarum*, l'artiste se représente avec son ami Abraham Ortelius en témoin présent sur les lieux tandis que, punaisée sur la surface même de la feuille – un jeu de mot sur le nom de l'artiste –, une seconde feuille, pourtant signée de sa main, reprend presque littéralement le *Prospectus Tyburtinus* de Bruegel²⁹. Non content d'attester l'authenticité de sa vue de Tivoli, il affirme, par un montage particulièrement virtuose démontrant une véritable réflexion théorique sur son art, que l'imitation *naer het leven* de la nature est ici médiatisée par sa connaissance (et son imitation) de la vue de Bruegel, qu'elle s'en nourrit, mais qu'elle s'en distingue néanmoins³⁰. Car Bruegel est considéré si proche de la nature que l'imiter, c'est imiter la nature elle-même.

Dans le cadre de la théorie de l'art, Karel Van Mander sera le premier à préciser la fonction du dessin *naer het leven* dans son *Livre des peintres*, publié en 1604. D'après la biographie anonyme de Van Mander (1618), il aurait même formé à Haarlem, vers 1584, avec Hendrick Goltzius et Cornelis Van Haar-

lem, « un atelier pour l'étude du modèle vivant »³¹. Dans son traité, Van Mander insiste sur le fait que la notion de *naer het leven*, « d'après nature », est indissociable de celle de *uit den gheest*, « de l'esprit », le dessin sur le motif n'étant qu'un préalable – aussi fondamental fût-il – au travail de composition et de recomposition (*ingenium*) de l'artiste, puisant dans sa mémoire les motifs qu'il y a engrangés. Les deux termes désignent donc des processus complémentaires et ne doivent pas être compris comme étant mutuellement exclusifs³². C'est en ce sens qu'il faut comprendre la célèbre mais curieuse anecdote de Van Mander sur Pieter Bruegel, selon laquelle : « au cours de ses voyages, [il] fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire de lui qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir, à son retour, sur des toiles et des panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité »³³. J'ai montré ailleurs que Van Mander réutilisait ici la célèbre métaphore digestive et apicole de l'imitation littéraire : Bruegel est comme l'artiste-abeille qui butine les fleurs pour en produire – en le vomissant – un véritable nectar. Van Mander décrit ici une opération de digestion dans le sens d'une transformation positive, d'une assimilation de la chose vue et dessinée qui ne doit pas être confondue avec une imitation mécanique du paysage³⁴. Cette triple opération de collecte, d'assimilation et, enfin, d'extraction ou de régurgitation sera clairement reprise par plusieurs théoriciens septentrionaux après lui, notamment Joachim von Sandrart ou encore Samuel Van Hoogstraten qui écrit dans son *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1677) : « Entrez donc, ô jeune peintre ! dans les bois entourés de rivières. Ou marchez le long des collines, afin de peindre de lointains horizons et des perspectives boisées, ou d'engranger, par la plume et la craie, la riche nature dans votre livre de dessin. Précipitez-vous et recherchez avec une continuelle attention à vous habituer à ne jamais lever les yeux vainement mais, tant que le temps ou que les outils vous le permettent, à tout dessiner, comme si vous écriviez et graviez en vos pensées la nature des choses. Ainsi, s'il vous manque par la suite quelque exemple de la nature, vous saurez vous aider de cette provision amassée en votre mémoire et l'extirper de votre esprit. »³⁵

Sandrart est sans doute le théoricien le plus cité concernant le thème qui nous intéresse. Son récit des excursions de Claude Lorrain, Nicolas Poussin et Pieter Van Laer pour aller dessiner « d'après nature » à Tivoli est riche d'enseignement et révélateur de la relation très étroite qu'entretinrent, dans les premières décennies du XVII^e siècle, ces « inventeurs du paysage classique » que sont Claude et Poussin avec les irrévérencieux Bamboccianti³⁶. Rappelons aussi que si l'épisode est sans doute avéré, le passage de Sandrart est, tout comme celui de Van Mander sur Bruegel, une variation sur un thème littéraire, comme l'a suggéré Axel Janeck³⁷. Les historiens ont aussi beaucoup glosé sur l'information selon laquelle le peintre allemand aurait incité Claude

à réaliser des croquis à l'huile « sur le motif ». L'idée est tout à fait plausible. Van Mander signale que Jan Van Scorel, bien avant Claude, « L'après-midi des dimanches et fêtes, [...] sortait des portes de Harlem, vers un beau bois, et peignait d'après nature la végétation, adoptant pour cela une manière absolument différente des autres artistes ». De même, Michiel Gast *peignait* les ruines « d'après nature » à Rome au milieu du XVI^e siècle. Quant à Arnold Houbraken, il mentionne Abraham Genoels, un membre des Bentveughels qui, dans les années 1670, « chaque automne quittait Rome pour deux ou trois mois [...] pour peindre ou dessiner de belles vues de paysages d'après nature »³⁸. Des dessins de Jan Lievens et Jan Asselijn montrent des peintres en plein air, tout comme une gravure du Campo Vaccino à Rome dans la *Teutsche academie* de Sandrart, sur la page même où il mentionne l'excursion de Claude et de ses comparses à Tivoli³⁹. On n'oubliera évidemment pas de mentionner, à ce chapitre du « Pre-romantic plein air painting », les vues de la villa Médicis de Velázquez, raisonnablement datées en 1629, qui constituent un épisode notable de cette pratique, peut-être plus courante qu'on a bien voulu le dire⁴⁰. Le peintre anglais amateur Richards Symonds, à Rome en 1650-1652, possédait, par exemple, « una scatola per portare in Campagna per dipingere »⁴¹.

Les artistes transalpins sous le soleil de l'Italie

Ce rapide tour d'horizon de la présence et de la signification possible du dessinateur dans le paysage montre clairement que c'est sur l'axe Nord-Sud que se construit le discours sur le paysage d'après nature. Si le motif témoigne d'une forme de revendication, celle-ci s'adresse à une théorie de l'art italienne qui, pour de multiples raisons (le chauvinisme n'étant pas exclu), refusait de croire à la noblesse de la peinture transalpine. Selon Francisco de Hollanda, Michel-Ange méprisait cette peinture faite « sans art ni raison, sans symétrie ni proportion, sans choix ni discernement, ni dessin, en un mot sans substance et sans nerfs »⁴². Cette fameuse diatribe contre les paysagistes du Nord ne s'était pas apaisée au siècle suivant. Pietro Testa n'hésite pas à qualifier ces artistes de « scimmie sporche e ridicole della natura », allusion fort peu sympathique à l'*arte del naturale* pratiqué par les Bamboccianti, comme l'a démontré Elizabeth Cropper. L'artiste ira même jusqu'à figurer ces dessinateurs simiesques dans sa gravure de *L'Hiver* et les dessins préparatoires pour son *Triomphe de la peinture*. Cropper écrit : « The monkeys provide more than a moral contrast, however, of souls become literally bestial in their pursuit of worldly rewards with the purified soul who is supported by Virtue. The palette and brushes which lie on the ground before the trophy pole, and the monkey sketching in the distance, identify them as painters. The print, and consequently the pendant *Summer*, has therefore to do not only with the antithesis of two ways of life but also of two kinds of painter, on the one hand

those painters whose vision is limited to apparent truth, and on the other the painter who aspires to perceive and to reveal a higher truth. »⁴³ Ici, la figure du dessinateur est comparée au singe en tant qu'imitateur mécanique de la nature⁴⁴, une lecture en réalité précisément opposée, on l'a vu, à celle que défendaient Dürer, Bruegel et leurs émules de l'école de Prague qui prônaient une imitation « créatrice » de la nature. Le motif dérogatoire du singe-imitateur utilisé par Testa est d'ailleurs paradoxalement très présent dans la tradition flamande et ce, dès le XVI^e siècle. Bien attesté chez Dürer, on le trouve aussi chez Bruegel, notamment dans les *Deux singes* du musée de Berlin et dans un détail de son *Dulle Griet*, tous les deux datés vers 1562. Liée à la vision (il est significatif que les singes se détachent sur l'ouverture d'une fenêtre circulaire qui, au moins depuis Alberti, est assimilée à la vision humaine), la figure du singe renvoie ici à l'expression, courante depuis l'antiquité, *ars simia naturae* (« l'art est le singe de la nature »). Comme l'a récemment clarifié Marthijs IJssink, le tableau de Bruegel est largement autoréférentiel et invite le spectateur à réfléchir sur la nature de l'imitation et les rapports entre *ars* et *natura*⁴⁵.

Si le dessinateur comme *auctor* est une figure d'autorité, en mal de plébiscite sur la terre italienne, il est aussi une figure essentielle d'authenticité. La présence de l'artiste atteste la vérité de ce qui est représenté, un aspect qui devient d'autant plus important que le dessin « d'après nature » est, depuis le Moyen Âge, intimement lié au processus de diffusion de la connaissance scientifique, indissociable notamment de disciplines comme la géographie ou les sciences naturelles, comme l'ont bien souligné respectivement Lucia Nuti et Claudia Swan⁴⁶. Dans le contexte des chorographies que nous avons évoqué plus haut, le fait que les dessins aient été réalisés *ad vivum* était essentiel et constituait un véritable argument de vente. Dans d'innombrables recueils de dessins et surtout de gravures, la figure du dessinateur redouble ainsi les titres où la mention *ad vivum* apparaît presque irrévocablement. C'est le cas, au XVI^e siècle par exemple, dans les séries de ruines romaines de Hieronymus Cock où les vues, nous dit-on, ont été exécutées « d'après nature » de manière « aussi vraie que splendide » (*non minus vere quam pulcherrime deformatas*)⁴⁷. Cette insistance sur l'« imitation de la réalité » (*ad veri imitationem*) que l'on retrouve notamment dans les atlas de vues aux XVI^e et au XVII^e siècles – l'obsession du *dal vero* étant renforcée par nos chers petits dessinateurs – était en fait largement rhétorique et fonctionnait comme un argument de vente auprès des acheteurs potentiels. Dans le cas de Cock, Boudevijn Bakker a bien montré qu'il s'agissait d'abord des artistes flamands restés au pays qui disposaient ainsi d'un répertoire varié de motifs classicisants pour leurs tableaux et leurs compositions⁴⁸.

Déterminer si les vues ont vraiment été réalisées d'après nature est ainsi beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît. Un grand nombre de dessins apparem-

ment d'après nature ou mentionnés comme tels furent en fait réalisés dans l'atelier ou directement copiés d'après d'autres dessins. Qui plus est, les artistes réalisaient souvent plusieurs versions d'un même dessin⁴⁹. D'autre part, un grand nombre de dessins purement imaginaires ont été considérés comme faits d'après nature à cause de leur caractère en apparence spontané ce qui, en substance, démontre l'efficacité rhétorique du processus *naer het leven – uit den gheest* préconisé par la théorie de l'art flamande et hollandaise⁵⁰. Dans son célèbre *Römische Veduten*, Hermann Egger établit jusqu'à huit catégories différentes de dessins pour mesurer leur degré d'utilité pour la recherche topographique⁵¹. Ainsi, les spécialistes s'accordent aujourd'hui presque tous sur le fait que Cock n'a probablement jamais mis les pieds en Italie, mais a dû étudier attentivement les dessins que Marteen Van Heemskerck rapporta de son séjour⁵². Cette constatation problématique est également valable pour Nicolas Berchem. Son voyage, longtemps daté vers 1651-1652 pour des raisons stylistiques, n'a tout simplement jamais eu lieu⁵³. Seul ses excursions en Hollande en compagnie de Ruisdael sont documentées. Il y dessine notamment les ruines du château de Brederode, vers 1650, prenant soin d'inclure dans sa composition, comme une signature, comme une signature, un petit dessinateur⁵⁴. Le dessin du Colisée avec lequel nous avons ouvert notre propos prend donc une toute autre dimension (ill. 1). C'est évidemment à partir de dessins et de gravures, dont on sait qu'il était un avide collectionneur⁵⁵, que Berchem réalisa cette splendide vue romaine. Le second dessinateur, par exemple, semble directement repris du dessin du château de Brederode. Quant au Colisée, le choix ne manquait pas parmi le large répertoire de vues de Rome gravées alors diffusées dans toute l'Europe. Cependant, le groupe de dessins du Colisée réalisés par son élève Willem Romeijn, qui s'était rendu à Rome entre 1650 et 1655, est sans doute une source d'inspiration plus directe⁵⁶. Cette dérivation probable, quoique fort difficile à prouver tant le dessin de Berchem possède une ampleur, un souffle, difficilement compatible avec le contexte d'un dessin d'après nature, nous amène à souligner un aspect important de la notion de *dal naturale* : on considérerait alors suffisant, pour qualifier une peinture de topographiquement « vraie », qu'elle soit dérivée d'un dessin ou d'une gravure, pourvu que ce ou cette dernière ait été réalisée *dal naturale*. C'est ainsi qu'un critique comme Jean-Baptiste Descamps peut déclarer, au XVIII^e siècle, que presque tous les tableaux de paysage de Paul Bril étaient « topographiques »⁵⁷. Plusieurs tableaux de Paul Bril réutilisent en effet des dessins faits *dal vero* par son frère Matthieu. De même, les dessins de Maarten Van Heemskerck serviront non seulement à Hieronymus Cock, mais continuèrent d'être copiés jusqu'au XVII^e siècle, comme l'attestent par exemple plusieurs tableaux de Pieter Saenredam⁵⁸. Van Mander lui-même souligne bien ce point : lorsqu'il décrit les vues de Hendrick Van Cleve faites « d'après nature », il précise que le peintre n'a pas visité tous les lieux qu'il a

représentés dans ses œuvres et que, pour certains, comme Constantinople, il a utilisé les dessins de Melchior Lorich⁵⁹.

Si le lieu que nous montre Berchem résulte d'un montage, il en va de même pour les figures qui l'habitent (ill. 1). Outre les dessinateurs, bergers et lavandières constituent, avec les chasseurs, les figures majeures du répertoire de l'artiste. Le dessin condense ainsi, comme la page de titre d'un recueil de gravures, les thèmes principaux de son œuvre. Ces figures, loin d'être anodines, sont précisément organisées, disposées en frise dans la partie inférieure de l'image, en correspondance avec la tripartition de l'espace architectural au second plan. Les deux dessinateurs, l'un penché en avant, l'autre en arrière, évoquent les excursions entre amis et collègues bien documentées chez les jeunes artistes étrangers. Cet agencement signale aussi une idée de mouvement, comme s'il ne s'agissait en fait que d'un seul dessinateur effectuant un aller et retour du regard du motif à la feuille. Dans le coin opposé droit, les deux lavandières sont arrangées selon le même principe spéculaire. Les deux bûchers se font ainsi écho autour du motif central du berger, qui pointe son bâton vers l'élégante signature de l'artiste. La grande qualité de ces figures est attestée par plusieurs copies. Un dessin de l'une des lavandières se trouve au Teyler Museum de Haarlem, tandis qu'au XVIII^e siècle Anthonie Van den Bos allait reprendre le motif central du berger dans une belle aquatinte aujourd'hui au Rijksmuseum⁶⁰.

Le dessinateur en berger

Dans le dessin de Berchem, la présence simultanée des dessinateurs, des bergers et des lavandières transmue le lieu géographique en un lieu poétique, pour ne pas dire en un lieu commun. La figure du berger est, dans l'imaginaire européen du XVII^e siècle, indissociable de la poésie pastorale grecque et romaine, de Théocrite ou Virgile et de leur vision idéale de la campagne peuplée de bergers chantant l'amour, vivant en harmonie avec la nature, vision réactivée par les poètes de la Renaissance. Dans ces poèmes, explique Luba Freedman, « the shepherd-poet stood for the author who animates his natural surroundings by song [...]. Similarly, in pictorial pastoral, the shepherd evoked an image of the artist who adorns the natural environment with his own works »⁶¹. Berchem juxtapose aussi, dans la même image, différentes temporalités : le temps du mythe et celui du monde contemporain. Van Mander lui-même, dont on a souligné l'importance pour le paysage *naer het leven*, avait fourni une traduction de Virgile ayant pour titre *Bucolica en Georgica, dat is, Ossen-stal en Landt-werck* publiée à Amsterdam en 1597 et illustrée par Hendrick Goltzius. Or, dans le long poème didactique qui sert d'introduction à la *Vie des peintres, Den Grondt*, il exhorte les jeunes artistes à sortir tôt le matin pour dessiner la campagne romaine en utilisant un vocabulaire explicitement bucolique, avec des référé-

rences parfois littérales aux poèmes pastoraux de Virgile qu'il s'était employé à traduire⁶².

L'accotement du berger et du dessinateur est courant chez les paysagistes actifs dans la Rome du Seicento. On l'observe non seulement chez Berchem, que l'on surnomma justement le « Théocrite de la peinture », mais aussi chez Stefano della Bella et chez Claude Lorrain, chez qui la figure du dessinateur dans le paysage, omniprésente dans les années 1630-1640, est peu à peu remplacée par celle du berger. Dans de nombreuses œuvres, Claude joue de manière ambiguë avec ces figures qui sont pour ainsi dire interchangeables. L'image de Claude que nous a livrée Sandrart, « couché dans les champs, du matin au soir », occupé à « pénétrer les secrets de la nature » correspond poétiquement à cette image bucolique du berger-poète des campagnes virgiliennes⁶³.

Chez Berchem, la figure du berger peut également être comprise comme un double de celle de l'artiste, un véritable *alter-ego*. Sur le frontispice de la série *Animalia*, par exemple, le berger, qui servira de modèle pour le célèbre Goethe dans *la campagne romaine* de Johann Tischbein (v. 1786), conservé à Francfort, surmonte le titre du recueil comme s'il s'agissait d'une stèle gravée (ill. 5). Outre le nom de l'artiste, l'inscription rappelle que tout a été « dessiné d'après nature », *ad vivum delineata*. La main gauche posée sur sa houlette, le berger pointe du doigt une étonnante et énigmatique ligne abstraite, déjà parfaitement visible dans les premières épreuves⁶⁴. Le détail est pour le moins énigmatique, mais possède sans doute une signification métapicturale ; il pourrait souligner l'importance accordée au disegno de la part de Berchem, évoquer la célèbre compétition de dessin entre Protogène et Apelle, ou encore rappeler le propos de ce dernier sur la nécessité d'une pratique assidue : *Nulla dies sine linea* (« Pas un jour sans une ligne »).

Dans son étude, *The Imaginary Everyday*, Sheila McTighe a souligné l'importance des rapprochements formels entre dessinateurs, bergers et chasseurs : « there is some evidence that the grouping together of the draftsman, the hunter, and the herder – or alternatively the draftsman with either one of those two types – carried very specific meaning in the context of the graphic arts. And that meaning was highly relevant to a defense of painting *dal naturale* in Italy during the 1630s ». Elle cite d'ailleurs un dessin préparatoire de Berchem conservé à la Fondation Custodia à Paris pour une page de titre d'un recueil de gravures : trois dessinateurs sont juchés sur un fragment architectural avec des chasseurs et des bergers⁶⁵. McTighe propose une explication étymologique fort intéressante pour ce regroupement. Chasser, traire et dessiner dérivent, dans plusieurs langages européens, de la même racine, *trahere*, qui va donner *tractus* et en italien *trattato*. En vieux français on utilisait ainsi le verbe *traire* pour dessiner ou *tracier* pour chasser. Quant à l'omniprésence des chèvres, elle pourrait renvoyer à l'imagination nécessaire à la recomposi-

5. Nicolas Berchem, *Page de titre de la série «Animalia»*, 1648–1652, 10 × 11,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, dernière épreuve avec le titre (photo Rijksmuseum Amsterdam)



tion des paysages dessinés sur le motif : soit à l'idée de *capriccio*, terme dérivé du mot *capra*⁶⁶.

L'accotement du berger et du dessinateur constitue un *topos* fondamental de la théorie de l'imitation dans l'histoire occidentale. Il est clairement articulé, par exemple, dans la biographie de Giotto par Giorgio Vasari. Selon la légende, Cimabue aurait découvert Giotto, le fils d'un berger toscan, alors qu'il dessinait l'un de ses moutons sur une pierre, épisode qui aura une fortune importante dans la peinture du XIX^e siècle. Ce trope fondamental de la *natura sola magister* sera repris à propos des peintres de paysages d'après nature chez Lampsonius, Ortelius, Hoefnagel mais aussi dans les biographies de Patinir, Bruegel et Bles par Van Mander. Ce lieu commun était déjà pré-

6. Laurentius Haechtanus,
Inventor Picturae, dans
Mikrokosmos. Parvus
Mundus, Anvers 1579, pl. 72

INVENTOR PICTURÆ.

72



*Et tu fili hominis sume tibi laterem, & pones eum coram se,
& descendes in eo civitatem Ierusalem. Ezechiel. 4.*

sent dans la littérature antique. À cet égard, on mentionnera l'épisode célèbre où Pline l'Ancien met en scène les peintres Lysippe et Eupompos : un passage sur lequel Sandrart construira assez explicitement sa biographie de Claude Lorrain⁶⁷.

Cette fusion entre le berger poète et musicien et l'artiste offrait à ce dernier une dignité nouvelle. Déjà au XVI^e siècle, des peintres comme Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, ou encore Titien avaient utilisé cette figure du berger musicien pour définir un nouvel idéal esthétique, mais aussi social et aristocratique pour la peinture⁶⁸. À cet égard, la manière dont un artiste-théoricien comme Giovanni Paolo Lomazzo construit sa propre personnalité artistique à partir de l'image du berger dans le célèbre autoportrait de Milan en abbé de l'Accademia della Val di Blenio (1568), œuvre d'ailleurs basée sur un *Berger à la flûte* attribué à Sebastiano del Piombo (Earl of Pembroke, Wilton), est également intéressante. Sans surprise, on trouve un certain nombre d'exemples d'artistes en bergers dans la peinture hollandaise, qui s'inspirent d'ailleurs de ces précédents vénitiens, notamment les autoportraits de Jacob Backer et Barend Fabritius. Le peintre Anthonie Croos, actif à La Haye entre les années 1630 et 1660, avait, quant à lui, pris soin de figurer un berger sur le couvercle de sa boîte à peinture⁶⁹. Si les exemples sont nombreux dans la peinture, le rôle d'anoblissement que joue la figure du berger est aussi bien documenté dans le domaine du théâtre et du ballet. Il culmine, par exemple, dans la peinture anglaise du XVIII^e siècle, où abondent les portraits d'aristocrates « bucolisés » qui partagent avec les bergers d'Arcadie un mode d'existence fondé sur l'*otium*⁷⁰.

L'origine du dessin, de Van Haecht à Poussin

Dès la fin du XVI^e siècle, le *topos* de l'artiste élevé par la nature est renforcé par la réactivation du mythe du berger comme inventeur du dessin et de la peinture à partir du récit donné par Quintilien, soit la peinture comme trace du contour de l'ombre projetée par les corps exposés au soleil, passage fondamental pour toute la théorie de l'art occidental⁷¹. C'est Laurent Van Haecht qui, dans son livre d'emblèmes *Mikrokosmos* publié à Anvers en 1579, livra la première interprétation pastorale de cet épisode⁷² (ill. 6). Beaucoup plus connue est la gravure de Sandrart dans la *Teutsche academie* de 1675, dans laquelle ce premier artiste apparaît sous les traits d'un berger traçant, du bout de son bâton, sa propre ombre sur le sol ; autoportrait de l'artiste tracé « dans » la nature elle-même (ill. 7). Simple *scène pastorale* dans le dessin préparatoire conservé à Munich⁷³, l'épisode connaît une seconde version « de groupe » en 1683, modifiée par Johann Jacob von Sandrart, le neveu de Joachim (ill. 8). Au sujet de cette interprétation, extrêmement rare, du mythe de l'invention du dessin, on a surtout commenté la place essentielle qu'y occupe le couple ombre / lumière. Elle illustrerait la mise en concurrence des pein-

7. Joachim von Sandrart,
L'invention de la peinture,
dans *Teutsche Academie*,
Nuremberg 1675, II, préface,
pl. B. (photo Sandrart.net)



8. Johann Jacob von Sandrart,
L'invention de la peinture,
dans Joachim von Sandrart,
*Academia nobilissimae artis
pictoriae*, Nuremberg 1683,
pl. B. (photo Sandrart.net)



tures « nocturne » et « diurne » ou encore affirmerait la prééminence du trait et du dessin sur la couleur. Surtout, elle symboliserait la peinture en tant qu'« ombre de la véritable essence des choses » et « apparence de l'être », selon les propres mots de Sandrart⁷⁴. Mais l'invention de l'art par le berger revêt une importance cruciale pour la peinture de paysage. Elle fonde la légitimité du paysage, de la nature, comme véritable lieu de naissance de l'art. Elle affirme, pour reprendre une expression de Christopher Wood, l'intégration du mythe de l'art dans la grande fable pastorale de la Renaissance⁷⁵. En d'autres termes, elle se donne, en tant qu'elle figure un « scénario de production extérieur », comme une alternative au « scénario intérieur » de la seconde version du mythe, la plus connue, celle de la fille du potier Dibutade ; mais encore, elle transforme un « scénario historique » en un « scénario naturel »⁷⁶. Chez Sandrart, cette réactivation du mythe est, en effet, loin d'être anodine dans un ouvrage ou la peinture de paysage *dal naturale* reçoit une attention toute particulière. Pour l'artiste et théoricien allemand, mais aussi pour Claude ou Berchem, il s'agissait, d'une certaine manière, de conférer à la pratique du dessin de paysage « d'après nature » l'*auctoritas*, la dignité classique qui semblait lui faire défaut.

On peut noter une certaine ressemblance entre les figures du berger dans le grand dessin de Berchem et dans la gravure de Sandrart (ill. 1 et 7). Le premier est certes plus âgé, mais leur pose est presque identique⁷⁷. Seule la position des mains, la barbe et les vêtements varient. Les animaux présents autour de lui, l'importance de l'ombre et surtout le fait que le bâton du berger pointe vers la signature de l'artiste, un peu comme le jeune berger sur la page de titre de son *Animalia*, sont autant d'aspects supplémentaires qui invitent à s'interroger sur cette ressemblance. Le dessin de Berchem serait-il plus théorique qu'il n'y paraît ? La datation du dessin vers 1670 n'interdit pas de penser que Berchem se serait inspiré de la gravure de Sandrart pour son dessin, ce qui permettrait de préciser la datation du dessin vers 1675. On sait par ailleurs que Berchem possédait de nombreux ouvrages dans sa bibliothèque et qu'il s'inspirait de gravures pour réaliser ses tableaux⁷⁸. Pour lui, le fait d'insérer discrètement le mythe de l'origine du dessin dans ce qui demeure sans doute l'une de ses feuilles les plus ambitieuses aurait eu l'avantage de rehausser le prestige de son art, soulignant le fait que l'inventeur du dessin et de la peinture avait été, comme lui, un peintre animalier. Pour renforcer cette hypothèse, on peut attirer l'attention sur le berger figuré sur un autre frontispice gravé par Jan de Visscher, d'après des dessins de Berchem, portant le titre *diversa animalia* : penché en avant, le regard tourné vers le sol, il semble distinctement tracer sur le sol du bout de son bâton, allusion beaucoup plus évidente ici à l'invention du dessin (ill. 9). En cela, le berger constitue un écho éloquent à l'inscription visible sur l'étoffe qu'il tient lui-même de la main droite : *Berchem delineavit*.

9. Jan de Visscher, *Page de titre de la série 'Diversa animalia'* (d'après Nicolaes Berchem), vers 1660, 22 × 16 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (photo Rijksmuseum Amsterdam)



RP-P-1804-76

Hollst. 51°

Quoiqu'il en soit du rapport de causalité entre la gravure de Sandrart et les bergers du Hollandais, on perçoit dans ces œuvres l'articulation d'un discours métapictural qui lie intimement le paysage historique ou idéalisé et le paysage *dal naturale*. Sandrart, Claude et Berchem représentent une génération remarquable d'artistes qui vont négocier le passage progressif de la peinture de paysage en tant que genre mineur, non intellectuel et résolument étranger à la grande logocratie de la peinture, à un genre accepté, élevé et noble. Ce faisant, ils ne sacrifient pas les principes fondamentaux du paysage *dal naturale*, énoncés une génération plus tôt par Van Mander, principes qui font que, d'un point de vue esthétique, le naturalisme demeure à la base de leur nouveau classicisme.

Il est surprenant, en conclusion, que la version pastorale et paysagère du mythe de l'invention du dessin n'ait pas eu plus de succès. À part chez Haechtanus et Sandrart, on la rencontre, dans une version somme toute intermédiaire, dans un tableau de Murillo, daté vers 1660-1665, dont la signification théorique est directement adressée aux jeunes élèves de l'académie de Peinture de Séville⁷⁹. Il est aussi possible que ce mythe soit la clef de lecture d'un détail qui laisse encore aujourd'hui les historiens de l'art perplexes : soit le groupe de bergers *all'antica* penché sur le sol dans la *Vue présumée du jardin du Luxembourg* de Louis Gauffier (1789), longtemps attribuée à Jacques-Louis David (ill. 10). Sous le regard de ses compagnons, l'un d'eux est occupé à tracer du bout de son bâton des lignes sur le sol, comme les dessinateurs de Van Haecht et de Sandrart. L'énigmatique silhouette féminine portant un vase sur la tête, sur la gauche du tableau, tout aussi anachronique dans un jardin français du XVIII^e siècle, pourrait alors être identifiée comme étant la fille du potier Dibutade. Si cette lecture est correcte, le tableau constituerait une réflexion intéressante sur le paysage d'après nature qui était justement la spécialité de Gauffier⁸⁰.

Un autre tableau célèbre pourrait aussi évoquer subtilement ce même mythe : les *Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin, conservé au Louvre (v. 1638-1640 ; ill. 11). La « neglected shadow » au centre du tableau⁸¹ a été interprétée de manière convaincante, d'abord par Louis Marin, puis par Oskar Bätschmann, comme une allusion au mythe de l'invention du dessin⁸² : « L'importance de l'ombre est soulignée dans la seconde version par le berger de droite dont l'index désigne précisément la lisière de l'ombre. Soulignant ces bordures, il insiste sur le contour et rappelle très logiquement le geste même de celui qui, à l'origine du dessin, traça la forme d'une ombre. C'est dire qu'une perspective vertigineuse s'esquisse ici dont le point de fuite rassemble la lumière et l'ombre, la lecture et le dessin, la mort et la peinture. »⁸³ Pour suivre la lecture de Marin, Bätschmann suggère que la figure féminine représenterait l'allégorie de la peinture.

10. Louis Gauffier (auparavant attribué à Jacques-Louis David), *Vue présumée du jardin du Luxembourg*, 1789, 55 x 65 cm. Paris, Musée du Louvre (photo auteur)



Sans revenir sur la « perspective vertigineuse » qu'ouvre une telle interprétation, j'aimerais glisser au dossier une pièce iconographique à ma connaissance inédite. Dans les passages des traités de Van Mander et de Sandrart qui considèrent les origines de l'art, Gygès le Lydien est clairement désigné comme le premier dessinateur ayant apporté la connaissance de l'art de la peinture en Égypte et les Lydiens comme ayant, à leur tour, transmis cette connaissance à l'Italie⁸⁴. Van Mander et Sandrart s'appuient clairement sur l'autorité de Vasari qui, au siècle précédent, sur le témoignage assez flou de Pline, avait identifié (de manière erronée) le premier dessinateur avec Gygès et l'avait peint sur les murs de sa maison d'Arezzo, mais en choisissant uniquement de figurer le « scénario intérieur » de l'épisode⁸⁵. Or, selon certaines versions du mythe, celle de Platon dans la *République* notamment (II, 359d), Gygès était

11. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*
II ou *Les bergers d'Arcadie*, vers
 1640, huile sur toile, 87 × 120 cm.
 Paris, Musée du Louvre (photo
 The Yorck Project [2002])



un berger. Le dessinateur-berger figuré dans la gravure de Sandrart est donc ce mythique Gygès de Lydie (ill. 7). La version de groupe, très africaine, avec son palmier et ses chameaux, publiée dans l'édition latine de la *Teutsche academie* de 1683 (*Academia nobilissimae artis pictoriae*) figure plus précisément l'enseignement de cette découverte aux Égyptiens (ill. 8). Or, dans le passage concernant ce dessinateur-berger primitif, Van Mander et Sandrart mentionnent la présence sur les bords du Nil de la nymphe égyptienne *Pictura* vêtue d'une toge multicolore, faisant surgir dans l'espace du récit mythique rien moins que l'allégorie de la peinture, soit exactement ce que l'on observe dans le tableau de Poussin : « Maintenant, pour revenir à notre Gygès de Lydie, on lui donne l'honneur d'avoir inventé l'art de la peinture et d'avoir été le premier dessinateur alors qu'il séjournait en Égypte. [...] On doit donc supposer que la nymphe *Pictura* revêtit pour la première fois dans la zone du Nil sablonneux son vêtement multicolore, que de là, elle étendit ensuite largement sur d'autres peuples à la grande admiration [de tous]. »⁸⁶ Il est donc fort pos-

12. Jan de Visscher, *Paysage pastoral avec des bergers examinant des inscriptions sur une stèle* (d'après Nicolas Berchem), vers 1660, gravure, 28,5 × 22 cm. Londres, British Museum, inv. F.2.35 (photo The Trustees of the British Museum)



sible que Poussin, proche de Sandrart et des Hollandais de Rome et passionné par l'antiquité égyptienne, ait voulu évoquer dans son tableau du Louvre une telle rencontre entre Gygès, ses nouveaux émules égyptiens et cette nymphe de la peinture à l'habit multicolore. Rappelons d'ailleurs que Bellori définira l'élégante figure féminine de *leggiadra Ninfa*⁸⁷. En situant cet épisode de l'histoire de l'art dans l'antique campagne arcadienne plutôt que sur les rives du Nil, Poussin non seulement liait l'histoire de la peinture à celle de la poésie et de la philosophie, les ombres et les couleurs à l'écriture, mais il opérerait une fusion géographique largement diffusée chez les peintres depuis la Renaissance. On peut l'observer dans nombre de ses tableaux datés de la même période, notamment ceux illustrant l'histoire de Moïse enfant sur les rives du Nil, que le peintre situe au sein de paysages d'inspiration clairement gréco-romaine⁸⁸.

L'allusion à l'art de la peinture et à son origine, le motif du tombeau antique et celui de l'allégorie de la peinture, seront à nouveau combinés quelques années plus tard dans ses deux *Autoportraits* de 1649 et de 1650⁸⁹. Il ne s'agit pas là de motifs uniquement réservés à Poussin. On les retrouve ainsi dans des œuvres de Nicolas Berchem, comme dans cette gravure figurant un groupe de bergers et de paysans en train d'étudier une inscription sur un tombeau ruiné (ill. 12). Une comparaison attentive révèle que la gravure reprend tous les ingrédients du tableau majestueux et énigmatique du Louvre. Mais une telle version du *Et in arcadia ego*, quasi comique, voire parodique, typique de l'art hollandais, nous éloigne fort de la méditation picturale subtile de Poussin qui continue de fasciner et d'interroger les plus philosophes d'entre nous⁹⁰.

Notes

¹ « Cette page, véritable chef-d'œuvre du maître, et qui peut être considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, est sublime d'exécution et d'effet : aussi la manière large dont elle est traitée à la plume et au bistre, mérite les plus grandes éloges. » Extrait d'une vente en 1847. Voir Annemarie Stefes, *Nicolaes Pietersz Berchem (1620-1683). Die Zeichnungen*, thèse de doctorat, 3 vols, Universität Bern 1997, vol. 3, cat. IV, 4.

² Sur la figure du dessinateur dans le paysage, voir la contribution pionnière de Bruno Weber, « Die Figur des Zeichners in der Landschaft », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n° 34 (1977), p. 44-82, ainsi que l'ouvrage stimulant sur le plan théorique de Federico L. Silvestre, *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca 2013.

³ En ce sens, cette figure apparemment anodine constitue bien un « objet théorique » au sens où l'entend Hubert Damisch, à savoir, « un ensemble formé par les œuvres et par les questions qui les tiennent ensemble en mobilisant différents paradigmes interprétatifs ». Hubert Damisch, Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective*, n° 1 (2013), p. 11-23, 12 et suiv. Pour paraphraser Damisch, écrire l'histoire du dessinateur dans le paysage, c'est donc avant tout « travailler sur une fiction ».

⁴ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990, p. 61 ; Victor Stoi-chita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 1^{ère} édition 1993, Genève 1999, p. 327.

- ⁵ Peter Schatborn, « The Importance of Drawing from Life – Some Preliminary Notes », dans *Seventeenth-century Dutch Drawings. A Selection from the Maida and George Abrams Collection*, William W. Robinson (éd. par), Lynn (Mass.) 1991, p. 7-12, p. 10.
- ⁶ Svetlana Alpers, « Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas », *Representations*, n° 1 (1983), p. 30-42, p. 37. Alpers a développé cette distinction, peut-être plus embarrassante que féconde car trop manichéenne à mon avis, dans son ouvrage *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris 1995.
- ⁷ Jean-Marc Besse, « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie », dans *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles 2000, p. 35-68, p. 58.
- ⁸ Ptolémée, *Géographie*, I, A, 1, 1-5. Sur les liens entre géographie et art du paysage à la Renaissance, voir également Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000 et Tanja Michalsky, *Projection und Imagination: die Niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Munich 2011.
- ⁹ Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venise 1587, p. 311 et suiv.
- ¹⁰ J'emprunte l'expression à Ernst Van de Wetering dans son analyse de l'Artiste dans son studio de Rembrandt, conservé à Boston (*Rembrandt: the Painter at Work*, Amsterdam 1997, p. 87-89).
- ¹¹ Claudia Swan, « *Ad vivum, naer het leven*, from the Life: Defining a Mode of Representation », *Word & Image*, n° 11, 4 (1995), p. 353-372, p. 355. Sur la définition du terme, voir aussi Boudewijn Bakker, « *Au vif – naar 't leven – ad vivum*. The Medieval Origin of a Humanist Term », dans *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, Anton Boschloo et Nicolette Sluijter-Seyffert (éd. par), Zwolle 2011, p. 37-52.
- ¹² Voir notamment Weber 1977 (note 2), p. 44 ; *Disegno. Der Zeichner im Bild der frühen Neuzeit* (cat. exp. Florence/Munich), M. Thimann et al. (éd. par), Berlin 2007, p. 86-93.
- ¹³ Brigitte Roux, *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*, Genève 2009, chap. VI, « Le portrait d'auteur », p. 169-191.
- ¹⁴ Sur Bruegel et Ortelius, voir Besse 2000 (note 7). Sur la participation de Dürer à l'entreprise chorographique de Conrad Celtis, voir Jörg Robert, « Dürer, Celtis and the Birth of Landscape Painting from the Spirit of the *Germania illustrata* », dans *The Early Dürer* (cat. exp. Nuremberg), Daniel Hess et Thomas Eser (éd. par), Nuremberg 2012, p. 65-77.
- ¹⁵ Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Giessen 1980, p. 152.
- ¹⁶ Sur cet aspect de la gravure de Bruegel, voir Reindert Falkenburg et Michel Weemans, *Bruegel*, Paris 2018, p. 114-123. Sur la présence de visages cachés dans les paysages de Dürer, voir Felix Thürlemann, « L'aquarelle de Dürer <fenedier klawsen>. La double mimesis dans l'analyse picturale d'un lieu géographique », *Revue de l'art*, n° 137 (2002-2003), p. 9-18. Sur la théorisation des images naturelles à la Renaissance, voir l'article classique de Horst W. Janson, « The <Image Made by Chance> in Renaissance Thought », dans *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, Millard Meiss (éd. par), 2 vols, New York 1961, vol. 1, p. 254-266 et Giacomo Berra, « Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 43, 2-3 (1999), p. 358-419.
- ¹⁷ Claude Lorrain, *Artiste dessinant dans la grotte de Neptune à Tivoli*, v. 1640, dessin à la plume et lavis brun. Haarlem, Teylers Museum, S.22 ; Rembrandt Harmensz. Van Rijn, *Artiste dessinant devant une ferme*, eau-forte, v. 1645, URL : <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/23311/>.
- ¹⁸ Jérémie Koering et Isolde Pludermacher, « Les graffitis d'artistes. Signes de dévotion artistique. Rome, Latium, XV^e-XIX^e siècles », *Revue de l'art*, n° 184, 2 (2014), p. 25-34.
- ¹⁹ Arthur J. DiFuria, « Remembering the Eternal in 1553: Maerten Van Heemskerck's *Self-Portrait before the Colosseum* », dans *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*, H. Perry Chapman et Joanna Woodall (éd. par), Zwolle 2010 (*Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 59), p. 90-109.
- ²⁰ Je me permets de renvoyer à ma notice dans Michael Jakob et Claire-Lise Schwok (éd. par), *100 paysages : exposition d'un genre*, Gollion 2011, n. 15.
- ²¹ Zygmunt Wazbinski, « <E quelli notare con brevi segni... su un tuo piccolo libretto il quale tu debbi sempre portare teco...> Leonardo da Vinci e il suo ruolo nella storia della pittura paesaggistica », dans Tadeusz J. Zuchowski et Sebastian Dudzik (éd. par), *Pejzaj, Narodziny Gatunku 1400-1600*, Torun 2004, p. 65-91, p. 79, n. 42, qui cite le *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, noua-

mente dato in luce con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne..., Paris 1651 ; Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, F. Brunello et L. Magagnato (éd. par), Vicence 1971, chap. XXIX.

²² Van de Wetering 1997 (note 10), p. 47-74.

²³ Récemment, Hein-Thomas Schulze-Altcapenberg a remis en question l'autographie de l'œuvre (*Disegno* 2007 [note 12], p. 178, cat. 52 et *idem*, « Akt und Landschaft in der italienischen Zeichenkunst des Quattrocento », dans *Aspekte deutscher Zeichenkunst* [actes de colloque, Munich 2004], Iris Lauterbach et Margaret Stuffman (éd. par), München 2006, p. 28-38) sur la base de certains de ces détails apparemment irréalistes. Mais c'est précisément cette tension entre *mimesis* et *fantasia* qui caractérise, selon moi, les aquarelles de Dürer de cette période comme la vue d'Arco du musée du Louvre citée plus haut (cf. *infra* note 16), son étude de rochers au British Museum (inv. 5218-166) ou encore celle conservée à la Pinacoteca Ambrosiana de Milan (inv. Cod.F.264 inf.19). La prise de distance de Hans Bol avec la mystérieuse – et virtuose – indétermination des formes dürériennes est l'indice que l'œuvre est bien un original et que Bol n'est qu'un copiste. Je remercie le personnel du Kupferstichkabinett de Berlin de m'avoir autorisé à examiner le dessin de Dürer.

²⁴ *Disegno* 2007 (note 12), p. 164-183.

²⁵ Joaneath Ann Spicer, « The <Naer Het leven> Drawings: By Pieter Bruegel or Roelandt Savery ? », *Master Drawings*, n° 8, 1 (1970), p. 3-30 et p. 63-82.

²⁶ Todd Richardson, *Pieter Bruegel the Elder: Art Discourse in the Sixteenth-century Netherlands*, Farnham 2011, p. 38-41.

²⁷ Bertram Kaschek, « Bruegel in Prag: Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels d. Ä. um 1600 », *Studia Rudolphina*, n° 7 (2007), p. 44-58, p. 51-55.

²⁸ Denis Ribouillault, dans *Fables du paysage flamand* (cat. exp., Lille), A. Tapié et M. Weemans (éd. par), Paris 2012, cat. 25, p. 174 et suiv. ; Lorne Campbell, *The Sixteenth century Netherlandish Paintings, with French Paintings before 1600*, 2 vols, Londres 2014, vol. 1, p. 198-203.

²⁹ Sur le voyage italien de Hoefnagel et Ortelius, voir désormais Jean-Marc Besse, « Le voyage, le témoignage, l'amitié : Abraham Ortelius et Georg Hoefnagel en Italie (hiver 1577-1578) », dans *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture* (actes de colloque, Paris 2009), Anne-Laure Imbert (éd. par), Paris 2015, p. 129-145.

³⁰ Voir notamment Nina Eugenia Serebrennikov, « Imitating Nature/Imitating Bruegel », dans Jan de Jong et al. (éd. par), *Pieter Bruegel*, Zwolle 1997, p. 223-246, p. 228-232.

³¹ Karel Van Mander, *Le livre des peintres de Carel Van Mander...*, Henri Hymans (trad., éd. et notes par), 2 vols, Paris 1884-1885, vol. 1, p. 4-17, p. 10.

³² Walter Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boek*, Chicago 1993, p. 63-67.

³³ Van Mander 1884 (note 31), vol. 1, p. 299.

³⁴ Denis Ribouillault, « Regurgitating Nature: On a Celebrated Anecdote by Karel Van Mander about Pieter Bruegel the Elder », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, n° 8, 1 (Hiver 2016), DOI : 10.5092/jhna.2016.8.1.4 (consulté le 16 octobre 2017).

³⁵ Samuel Van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1677), Jan Blanc (trad. par, commentaires et index), Genève 2006, Livre IV, chap. V, « Des paysages », p. 252.

³⁶ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, Nuremberg 1675, II, 3, p. 311, URL : <http://ta.sandrart.net/-facs-537> (consulté le 21 août 2016).

³⁷ Janeck note la ressemblance du passage avec une anecdote similaire rapportée dans une lettre de Constantin Huyghens du 7 décembre 1649. Huyghens se serait à son tour inspiré d'un recueil d'anecdotes espagnol, la *Floresta española* compilé par Melchor de Santa Cruz et publié en 1574. Voir Axel Janeck, *Untersuchungen über den holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*, Würzburg 1968, p. 24 et p. 52, note 4. Sur le rôle des anecdotes dans la théorie de l'art, voir É. Hémin, F. Lecercle et L. Wajeman (éd. par), *La théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout 2012.

³⁸ Van Mander 1884 (note 31), vol. 1, p. 308 (Scorel) et 67 (Gast). Pour la mention de Houbraken et la question de la peinture en plein air, voir Bert W. Meijer, « La perfetta imitazione de' veri paesi », dans R. Dubbini et al. (éd. par), *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto. Dipinti da Palazzo Barberini* (cat. exp., Turin), Turin 2006, p. 33-45 et Sarah Van Ooteghem, *The Origin and Function of Sixteenth Century Netherlandish artists' Roman vedute*, mémoire de maîtrise, Utrecht University 2009, p. 13 et suiv.

- ³⁹ Jan Lievens, *Paysage avec un peintre*, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. 3289. Pour le dessin d'Asselijn du Kupferstichkabinett de Berlin, voir *Drawn to Warmth. 17-century Dutch Artists in Italy* (cat. exp., Amsterdam), Peter Schatborn (éd. par), Zwolle 2001, p. 22. Sandrart 1675 (note 36), I, 3, p. 71 (URL : <http://ta.sandrart.net/-facs-158> [consulté le 16 octobre 2017]).
- ⁴⁰ Jonathan Brown et Carmen Garrido, *Velázquez. The Technique of Genius*, New Haven 1998, p. 57-61.
- ⁴¹ Philip Conisbee, « Pre-romantic *plein-air* Painting », *Art History*, n° 2 (1979), p. 413-431, p. 414 et suiv.
- ⁴² À propos de ce jugement de la théorie italienne sur les artistes transalpins, voir Sylvie Deswartes-Rosa, « Si dipinge col cervello e non con le mani », *Bollettino d'arte*, supplément au n° 100 (1997), *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (actes de colloque, Bruxelles 1995), N. Dacos (éd. par), p. 277-294.
- ⁴³ Elizabeth Cropper, « Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 37 (1974), p. 249-279, p. 271.
- ⁴⁴ Le motif du singe en tant qu'image négative de l'imitation artistique est bien illustré dans la célèbre gravure de Titien du *Laocoon* et de ses fils transfigurés en singes. Voir Eike Schmidt, « <Furor> und <Imitatio>: Visuelle Topoi in den Laokoön-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians », dans U. Pfisterer et M. Seidel (éd. par), *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Munich 2003, p. 351-383, p. 370-373. Voir plus généralement Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe*, Paris 2001.
- ⁴⁵ Matthijs IJssink, *Bosch en Bruegel als Bosch: kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, Nimègue 2009, chap. III, « Bruegels apen », p. 133-214.
- ⁴⁶ Swan 1995 (note 11) ; Lucia Nuti, « The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language », *The Art Bulletin*, n° 76 (1994), p. 105-128, p. 107.
- ⁴⁷ Denis Ribouillault, « Inversion comique ou critique satirique ? La vue du Capitole de Hieronymus Cock (1562) », *RACAR*, n° 38, 1 (2013), p. 79-96.
- ⁴⁸ Boudewijn Bakker, « Pictores, Adeste! Hieronymus Cock Recommending His Print Series », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, n° 33, 1-2 (2007/2008), *Nine Offerings for Jan Piet Filedt Kok*, p. 53-66.
- ⁴⁹ Voir Louisa Wood Ruby, « Drawing Connoisseurship and the Problem of Multiple Originals », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, n. 5, 2 (2013), DOI : 10.5092/jhna.2013.5.2.4 (consulté le 16 octobre 2017).
- ⁵⁰ Schatborn 1991 (note 5), p. 9-11 et *Drawn to Warmth* 2001 (note 39), p. 11-19.
- ⁵¹ Hermann Egger, *Römischen Veduten: Handzeichnungen aus dem XV.-XVIII. Jahrhundert*, 2 vols, Vienne 1911-1931, vol. 1, p. 9-11.
- ⁵² Sur la prétendue exactitude topographique de la vue du Capitole, voir Ribouillault 2013 (note 47).
- ⁵³ Pieter Bisboer, « Nicolaes Pietersz Berchem, master painter of Haarlem », dans *Nicolaes Berchem. In the Light of Italy* (cat. exp., Haarlem), Pieter Bisboer (éd. par), Haarlem 2006, p. 11-35, p. 21-23 ; et le compte rendu de Guido Jansen dans *The Burlington Magazine*, n° 149, 1250 (2007), p. 354-356, p. 355.
- ⁵⁴ Metropolitan Museum of Art, New York (2008.111), 41,6 × 56,7 cm. Voir Stefes 1997 (note 1), cat. IV/22.
- ⁵⁵ Annemarie Stefes, « Nicolaes Berchem as a Draughtsman », dans *Nicolaes Berchem* 2006 (note 53), p. 97-115, p. 103 et suiv.
- ⁵⁶ Voir Stefes 1997 (note 1), p. 302, note 3 ainsi que *Drawn to Warmth* 2001 (note 39), p. 147-151, fig. E, et le dessin du Rijksmuseum (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.59808>), assez proche de Berchem.
- ⁵⁷ Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 1ère édition 1753-1754, Marseille 1840, I, p. 123. Voir Francesca Cappelletti, « Paul Bril intorno al 1600: la carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico », *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, n° 2 (2001), p. 233-256, p. 233.
- ⁵⁸ Schatborn 1991 (note 5), p. 11 et suiv. ; Tatjana Bartsch, « Transformierte Transformation. Zur fortuna der Antikenstudien Maarten van Heemskercks », dans Ernst Osterkamp (éd. par), *Wissenschaft. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, Berlin 2008, p. 113-159, p. 138-149.
- ⁵⁹ Van Mander 1884 (note 31), vol. 1, p. 412.

- ⁶⁰ Michiel Plomp (éd. par), *The Dutch Drawings in the Teyler Museum*, 2 vols, Gand 1997, vol. 2, p. 75, cat. 50 et, pour l'aquatinte de Van den Bos, URL : <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-4150>. Sur l'attention de Berchem pour ses figures, voir Peter Schatborn, « Figuurstudies van Nicolaes Berchem », *The Rijksmuseum bulletin*, n° 22 (1974), p. 3-16.
- ⁶¹ Luba Freedman, *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York 1989, p. 4.
- ⁶² Michiel C. C. Kersten et Charlotte Wiethoof, « The Sense of Nature in the Italianate Landscapes of Nicolaes Berchem and his Contemporaries », dans *Nicolaes Berchem 2006* (note 53), p. 39-55, p. 44-46.
- ⁶³ Denis Ribouillault, « De la pratique au mythe : la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain », dans *Regardeurs, flâneurs et voyageurs...* 2015 (note 29), p. 147-168.
- ⁶⁴ URL : <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-1005> (consulté le 16 octobre 2017).
- ⁶⁵ Fondation Custodia, Paris, inv. 4388. Voir *Inspired by Italy. Dutch Landscape Painting 1600-1700* (cat. exp., Londres), Laurie B. Hartwood (éd. par), Londres 2002, p. 57.
- ⁶⁶ Sheila McTighe, *The Imaginary Everyday: Genre Painting and Prints in Italy and France 1580-1670*, New York 2007, p. 326.
- ⁶⁷ Ribouillault 2015 (note 63), p. 159-163.
- ⁶⁸ Chriscinda Henry, « Alter Orpheus: Masks of Virtuosity in Renaissance Portraits of Musical Improvisers », *Italian Studies*, n° 71, 2 (2016), p. 238-258.
- ⁶⁹ Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair (N. J.) 1983, p. 77 et suiv., fig. 101-104, et p. 156, note 88.
- ⁷⁰ Mickaël Bouffard-Veilleux, *Le bon air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, thèse de doctorat, Université de Montréal 2013, p. 367-383, URL : <http://hdl.handle.net/1866/9230> (consulté le 21 août 2016).
- ⁷¹ Quintilien, *Institution oratoire*, X, II, 7, J. Cousin (trad. par), Paris 1979, p. 108. Voir l'article classique de Robert Rosenblum, « The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *The Art Bulletin*, n° 39, 4 (1957), p. 279-290.
- ⁷² Sur ce recueil, voir Ralph Dekoninck, « Pline moralisé et spiritualisé. La conversion chrétienne des anecdotes pliniennes dans la littérature emblématique et spirituelle au tournant des XVIe et XVIIe siècles », dans *La théorie subreptice* 2012 (note 37), p. 73-85.
- ⁷³ Joachim von Sandrart, *Scène Pastorale*, v. 1674-76, dessin, 165 × 209 mm. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv.-Nr. 12201 ; <http://ta.sandrart.net/artwork-4934>.
- ⁷⁴ Cité dans Oskar Bätschmann, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, Claire Brunet (trad. par), Paris 1994, p. 54. Voir aussi Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève 2000, p. 131 et suiv.
- ⁷⁵ Christopher S. Wood, « Indoor-Outdoor: The Studio around 1500 », dans *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism* (actes de colloque, University of North Carolina 2001), M. Cole et M. Pardo (éd. par), Chapel Hill 2005, p. 36-72, p. 64.
- ⁷⁶ Stoichita 2000 (note 74), p. 133.
- ⁷⁷ On notera que la figure du vieux berger ne manquait pas de pedigree pour un artiste du Nord dans un contexte romain. Pline mentionne, à propos des œuvres étrangères visibles à Rome, un tableau allemand figurant un vieux berger avec son bâton, exposé dans le forum. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 8.
- ⁷⁸ Voir *supra* note 56.
- ⁷⁹ Stoichita 2000 (note 74), p. 41-43.
- ⁸⁰ Anna Ottani Cavina et Emilia Calbi, « Louis Gauffier and the Question of J.-L. David's *Vue présumée du jardin du Luxembourg* », *The Burlington Magazine*, n° 134, 1066 (Jan. 1992), p. 27-33, p. 32.
- ⁸¹ Lawrence D. Steefel Jr, « A Neglected Shadow in Poussin's *Et in Arcadia Ego* », *The Art Bulletin*, n° 57, 1 (1975), p. 99-101.
- ⁸² Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1977, p. 111-114 ; Bätschmann 1994 (note 74), p. 53-70. Voir aussi Elizabeth Cropper et Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, p. 196-205.
- ⁸³ Bätschmann 1994 (note 74), p. 67.

⁸⁴ Voir Sandrart, *Teutsche academie*, II, 1, p. 11 et suiv. (<http://ta.sandrart.net/-text-209> ; <http://ta.sandrart.net/-text-210>). Le texte de Van Mander (*Van Gyges wyt Lydien, den eersten Schilder in Egypten*), repris par Sandrart, est également disponible en ligne (http://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schio1_01/mandoo1schio1_01_0020.php#639T). Van Haecht, quant à lui, identifie le berger dessinateur non pas avec Gygès, mais avec Phidias :

« Phidiacus pastor pingendi reperit artem,

Sed rudis imprimis nec bene culta fuit.

Nam dum pascit oves viridi fortassis in agro,

Visa est ante oculos unius umbra suos.

Hanc notat, & suluae digitis impressit arenae,

Ipsa recessit ovis, forma notata manet.

Post hunc, ut referunt, perfectè invenit Apelles

Artem picturae commodiore via.

Scilicet ut graphijs depingeret omnia pictor,

Cypria sic Coastat dea facta manu.

Sicigitur vates pictoris, ritè loquentis,

Et pictor muti nomina Vatis habet.

Hic etenim certo depingit cuncta colore,

Ille resert valida praelia gesta manu. »

⁸⁵ Fredrika H. Jacobs, « Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari. Florence », *The Art Bulletin*, n° 66, 3 (1984), p. 399-416, p. 404.

⁸⁶ Je remercie Eva Struhel et Philippe Cordez pour leur assistance pour la traduction du passage en français. Pour le texte original, voir *infra*, note 84.

⁸⁷ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Rome, 1672), Evelina Borea (éd. par), Turin 1976, p. 539.

⁸⁸ Sur cette question, voir Charles G. Dempsey, « Poussin and Egypt », *The Art Bulletin*, n° 45, 2 (1963), p. 109-119.

⁸⁹ Bättschmann 1994 (note 74), p. 55-64.

⁹⁰ Voir ainsi la lecture récente de J.-L. Vieillard-Baron, *Et in arcadia ego. Poussin ou l'immortalité du Beau*, Paris 2010.