

ARCHIVES ET BIBLIOTHÈQUES DE BELGIQUE
ARCHIEF- EN BIBLIOTHEEKWEZEN IN BELGIË

Extranummer 89 Numero spécial

**De Renaissance prentkunst in de
Zuidelijke Nederlanden**

**La gravure de la renaissance dans les
Pays-Bas méridionaux**

Kunsthistorisch seminarie van het KIK nr. 9

Séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA n° 9

Actes édités par

Godelieve DENHAENE

Brussel-Bruxelles 2010

**AUX SOURCES DE L'INVENTION :
USAGES DE LA GRAVURE AU XVI^e SIECLE DANS
LES ANCIENS PAYS-BAS ET LA PRINCIPAUTE DE LIEGE**

Isabelle LECOCQ
Institut royal du Patrimoine artistique

Introduction

À la Renaissance, dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège, les gravures sont une des principales sources de modèles intervenant dans la conception ou « l'invention » de compositions historiées. Le phénomène est bien identifié dans divers domaines de l'activité artistique mais il mérite d'être observé dans toute sa complexité, au-delà du repérage formel des emprunts ponctuels faits par tel ou tel praticien à l'une ou l'autre estampe célèbre.

Le domaine du vitrail offre un poste d'observation privilégié. On remarque dès les années 1540 des influences artistiques diverses qui sont le fait de gravures. Préalablement à l'examen de ces influences, quelques remarques d'ordre méthodologique méritent d'être formulées. On n'insistera jamais assez sur la prudence requise lors des rapprochements entre une œuvre donnée et son modèle gravé supposé. Certains pièges peuvent être évités en considérant trois phénomènes récurrents dans l'estampe du XVI^e siècle : la transmission de compositions d'un artiste donné par différents canaux, la copie totale ou partielle d'estampes, la présence dans les gravures et l'art du XVI^e siècle de variations autour d'un répertoire de figures stéréotypées.

La transmission de compositions d'un artiste donné par différents canaux

Deux exemples illustrent bien cette réalité. À Mons, la sainte Catherine du vitrail de l'Assomption de la collégiale Sainte-Waudru¹ (début XVII^e siècle) a manifestement

¹ Voir cliché IRPA n° M 236993.

pour modèle une estampe de Giulio Bonasone d'après Raphaël² (1539). Une gravure de Raimondi d'après cette même œuvre de Raphaël existe et a d'ailleurs inspiré le peintre-verrier Nicolas Pinaigrier pour le vitrail des Saintes femmes au tombeau de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris³ (1587-1588). La composition de Raphaël circulait également par le vecteur du dessin ; le cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège en conserve une interprétation⁴, mais pour les seules figures de Cécile et de Marie-Madeleine.

L'autre exemple concerne la Crucifixion du vitrail central de l'abside de la cathédrale Saint-Paul à Liège⁵. La Crucifixion a été conçue sur un projet de Lambert Lombard. Ce projet dérive vraisemblablement d'un modèle d'atelier et c'est ce modèle qui a dû être utilisé pour une gravure éditée en 1557 par Jérôme Cock. À son tour, cette gravure a servi de modèle pour la réalisation d'un voile de carême à Zittau, en Allemagne, à la frontière polonaise.

La copie totale ou partielle d'estampes

Des œuvres de Marc-Antoine Raimondi reproduisant des œuvres de Raphaël ont elles-mêmes été copiées à de multiples reprises par des graveurs italiens, français, anversois et liégeois⁶. Autre situation : le graveur français Philippe Thomassin, établi à Rome, copie des estampes des frères Wierix gravées à Anvers d'après des artistes italiens⁷.

On peut parfois observer l'intégration dans une estampe de figures dessinées ou tirées d'autres gravures. Dans une *Crucifixion*, l'invention du sujet central du Christ en croix entre Marie et saint Jean (fig. 1) avait été longtemps attribuée à Crispin

² *Sainte Cécile*, estampe de Giulio Bonasone d'après Raphaël (*Sainte Cécile*, Bologne, Pinacoteca Nazionale, vers 1514-1516). Reproduction dans D. LANDAU et P. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven et Londres, 1994, p. 167, fig. 177.

³ Reproduction dans *Vitraux parisiens de la Renaissance* (catalogue d'exposition, Paris, Rotonde de La Vilette, août 1993), p. 151.

⁴ Voir cliché IRPA n° KM 16039.

⁵ I. LECOCQ, « Lambert Lombard et le voile de Carême de Zittau de 1573 », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVIII, 1999, p. 171-175. Voir également : I. LECOCQ, « Un dessin de la Crucifixion attribué à Lambert Lombard et le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557) », dans *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003), H. Verougstraete et J. Couvert (éd.), 2006, p. 258-265 ; I. LECOCQ, *Un projet de vitrail pour la collégiale Saint-Paul à Liège*, dans G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard peintre de la Renaissance (Liège 1505/06 - 1566)*, Institut royal du Patrimoine artistique Bruxelles, 2006, p. 113-118 (*Scientia Artis*, 3).

⁶ Voir D. LANDAU et P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, op. cit., p. 121-146, pour le phénomène de la copie d'estampes de Raimondi ainsi que d'Agostino Veneziano et de Marco Dente. Des estampes de Raimondi ont été copiées assez fidèlement notamment par l'italien Martin Rota, le Liégeois Lambert Suavius et les frères Wierix d'Anvers.

⁷ S. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou Diabesse, La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, 1991, p. 424-425 (note 103).

van den Broeck alors qu'elle reprend en fait des figures de Lambert Lombard⁸ : le Christ est le report assez fidèle d'un dessin du *Kupferstichkabinett* de Berlin (fig. 2) et le saint Jean est la reprise d'une des treize planches de la série du Christ et des Apôtres gravée par Lambert Suavius d'après un projet de Lombard (fig. 3).

La présence dans les gravures et l'art du XVI^e siècle de variations autour d'un répertoire de figures stéréotypées

Certaines attitudes qui peuvent apparaître comme caractéristiques se révèlent être la manifestation d'un type récurrent⁹. Un de ces types est celui du personnage allongé au sol, dans une attitude défensive ou de faiblesse. Il apparaît dans des représentations de combats, de la Résurrection, de la Transfiguration et d'autres épisodes de la vie du Christ. Chez Gérard Van Groeningen, il a donné lieu à la reprise quasiment à l'identique d'un même personnage dans la *Trabison du Christ* et le *Massacre des Innocents*¹⁰. Ces stéréotypes sont vraisemblablement la conséquence de l'existence de recueils de modèles qui devaient circuler d'un atelier à l'autre.

Gravure et influences artistiques dans le vitrail

Diverses influences artistiques se manifestent dans le domaine du vitrail par le biais de la gravure¹¹. Les vitraux considérés datent des années 1540 jusqu'au début du XVII^e siècle et sont localisés dans des édifices situés dans un espace géographique qui correspond au Comté de Hainaut et à la Principauté de Liège : la collégiale Sainte-Waudru à Mons, la basilique Notre-Dame à Tongres et, à Liège, la basilique Saint-Martin, la cathédrale Saint-Paul et l'église Saint-Servais. Les influences qui ont pu être repérées sont celles d'Albert Dürer (1471-1528), de Raphaël (1483-1520), de Lambert Lombard (1505 - 1566), de Martin van Heemskerck (1498 - 1574), de Cornelis Cort (1533-1578), de Martin de Vos (1532-1603) et de Gérard Van Groeningen (actif vers 1570). Le choix de ces artistes plutôt que d'autres n'est pas

⁸ Voir I. LECOCQ, « Contribution à l'étude de l'art liégeois de la seconde moitié du XVI^e siècle », dans *Art&Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, Liège, n°17/1998, p. 170-172.

⁹ Voir I. LECOCQ, « Copie, variation et invention dans l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle », dans *Actes des VII^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique (AFCHAB) & LIV^e Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique, Congrès d'Ottignies - Louvain-la-Neuve, 26, 27, 28 août 2004*, Bruxelles, 2007, p. 747-753.

¹⁰ *Ibid.*, p. 750 et 751, fig. 2 et 3.

¹¹ Voir I. LECOCQ, *Le vitrail monumental en Wallonie pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en histoire de l'art et archéologie*, Namur, FUNDP, 2001. Voir également : I. LECOCQ, « Représentations architecturales dans les vitraux liégeois de seconde moitié du XVI^e siècle », dans *Représentations architecturales dans les vitraux*, Actes du Colloque international organisé par le « *Corpus Vitrearum* Belgique », les Comités régionaux pour le Vitrail associés au *Corpus Vitrearum* Belgique et l'Institut royal du Patrimoine artistique, Liège, 2002, p. 231-242 (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 9) ; I. LECOCQ, « Rayonnement et dépassement de l'art de Lambert Lombard dans le vitrail monumental liégeois de la seconde moitié du XVI^e siècle », dans *Liège au XVI^e siècle, Art et culture autour de Lambert Lombard*, Liège, 15-17 mai 2006, Actes, D. Allart (éd.), sous presse.

le fruit du hasard mais des circonstances et de la mode artistique du temps. Si l'on a déjà entendu parler de Martin van Heemskerck, de Cornelis Cort ou de Martin de Vos, Gérard Van Groeningen est pratiquement tombé dans l'oubli et n'est quasi plus connu que dans le milieu spécialisé de la gravure¹². Il a été négligé par l'historiographie alors que, dans les années 1570, c'était un artiste en vogue¹³. Ses œuvres ont été attribuées pendant longtemps à Frans Floris, Lambert Van Noort et Martin van Heemskerck.

Malheureusement, on ne dispose pas pour les anciens Pays-Bas de documents d'archives qui détailleraient le stock de gravures qu'un atelier pouvait avoir à sa disposition¹⁴. Les rapprochements effectués attestent une grande variété de formes et d'origine. Il s'agit aussi bien d'estampes indépendantes, sous forme de suites ou de recueils que d'illustrations de livres. La provenance des gravures utilisées comme modèles dans la conception des vitraux est très diversifiée, en tous cas avant qu'Anvers ne s'impose de façon décisive dans le domaine de l'estampe et du livre dans les années septante. Les vitraux de Liège et des environs manifestent le mieux ce phénomène. Dans un premier temps, il semble que l'on ait recouru à des estampes d'origines diverses alors que, dans la suite, ce ne sont presque exclusivement que des estampes anversoises.

L'examen de la mise en œuvre des modèles gravés fait apparaître divers modes de citation. Alors que la copie d'estampes dans leur ensemble est la pratique la plus

¹² Voir Ch. SCHUCKMAN et G. LUIJTEN, *Gerard van Groeningen*, 2 vol., Rotterdam-Amsterdam, 1997 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

¹³ Voir particulièrement H. MIELKE, « Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXVIII, 1, 1975, p. 29-83 ; U. MIELKE, « Gerard Groening, ein Antwerpener Künstler um 1570. I. Verzeichnis seiner Zeichnungen und Stichwerke aus dem Wissenschaftlichen Nachlass von Hans Mielke », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 37 (1995), p. 143-157, n° 38 (1996), p. 121-150.

¹⁴ On en dispose par ailleurs, pour la famille de verriers parisiens des Pinaigrier par exemple. *L'inventaire des outils et marchandises trouvés dans l'atelier de Nicolas Pinaigrier après son décès* mentionne une grande quantité et variété d'estampes, reprises sous le terme de *pièces de mouleurs*. Il y est fait mention d'une *pièce de mouleure en taille douce en pappier*, de *trois cens pièces de mouleure en pappier*, et également de livres imprimés. La présence de ceux-ci dans l'atelier atteste un usage professionnel. Leur contenu est indiqué précisément. De nombreuses Bibles et Nouveaux Testaments historiés côtoient des recueils plus spécialisés (*quatre petitz livres dont l'un une petite bible historiée, un nouveau testament, deux autres de crottesques*). L'inventaire dressé pour Jacques Pinaigrier de cette même famille de verriers fait état d'une panoplie complète : une Bible, un *livre de bestes*, un *livre de compartiments*, les *douze mois de l'an*, *sept pièces de Jonas en planches de gros trait* et *deux grandz pourtraicts de crottesque de deux pieds et demy ou environ de Mr Baptiste avec un vieil pourtrait d'un Sépulchre*. Toussaint Lebel dispose quant à lui d'un *livre de crottesque et ung autre livre de royne*. Voir G.-M. LEPROUX, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance, 1540-1620*, Genève, 1988, p. 45 et 144 (*Hautes études médiévales et modernes*, 62 ; *École pratique des hautes études*, 4e section. *Sciences historiques et philologiques*, V). Pour les anciens Pays-Bas, W. KUYPER, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549. Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, Alphen-aan-den-Rijn, Canaletto, vol. 1, 199, p. 213, note la présence dans l'inventaire des biens d'un des maîtres sculpteurs de la bourse de Dort (v. 1555), victime de la répression catholique et décapité à Bruxelles en 1570, la présence de quatorze gravures d'après Frans Floris ; il souligne également que la décoration de la bourse de Dort a été exécutée d'après des gravures du cercle anversoises (Cornelis Bos, Huys et Floris).

attendue *a priori*, aucun cas de reprise totale n'a été relevé¹⁵. Les concepteurs des projets des vitraux ont le plus souvent emprunté des figures isolées qu'ils ont intégrées au sein d'une nouvelle composition. Les figures sont suffisamment représentatives pour pouvoir être rapportées à leur "inventeur". Une dizaine de figures isolées et un groupe de cinq personnages figurés sur les vitraux étudiés proviennent ainsi d'estampes. Tous les emprunts sont fidèles. Les poses sont conservées et les drapés des vêtements fidèlement reproduits. Des modifications interviennent parfois dans l'ornementation qui est enrichie et dans les attributs des saints qui sont adaptés.

À la basilique Notre-Dame de Tongres (1548-1550), même si les vitraux ont fortement été restaurés, le rapport est manifeste entre les figurines féminines qui surmontent la scène centrale de la Crucifixion¹⁶ et trois Vertus chrétiennes gravées par Raimondi d'après Raphaël¹⁷ ; dans un autre vitrail du chœur¹⁸, sainte Anne et la Vierge sont aussi manifestement inspirées par des estampes de Raimondi¹⁹.

À la cathédrale Saint-Paul de Liège (1557), le saint Pierre du vitrail de Gilles de la Blocquerie²⁰ a pour modèle le saint Jean gravé par Suavius d'après Lambert Lombard (voir fig. 2).

À l'église Saint-Servais (1586-1587), à Liège, toute une série de personnages sont tirés d'une Vie du Christ écrite par le chapelain de Philippe II, Benito Montanus, illustrée par G. Van Groeningen et publiée à Anvers pour la première fois en 1573²¹ : le soldat du vitrail de la Résurrection, un protagoniste de l'Ascension du Christ, un spectateur de l'Assomption de la Vierge et un porteur de cierges dans le vitrail de la Présentation au Temple. Dans ce dernier vitrail, le prêtre, une aide, Marie, Joseph et l'Enfant Jésus ont pour modèle une estampe de Martin van Heemskerck.

À la collégiale Sainte-Waudru de Mons (1615-1630), cela a été remarqué précédemment, la sainte Catherine du vitrail de Catherine Buisseret est conçue sur

¹⁵ Les quelques rapprochements entre des œuvres et des estampes qui ont déjà été effectués portent généralement sur l'entièreté de la composition. Voir notamment P.-Y. KAIRIS et I. HAPPART, *La "Déploration du Christ mort" attribuée à Pierre Furnius, L'œuvre et sa restauration*, Horion-Hozémont, 1997, p. 1 et 5.

¹⁶ Voir cliché IRPA n° B 20459.

¹⁷ *La Foi, l'Espérance et la Charité*, gravures de Marcantonio Raimondi, reproduction dans G. LAMBERT et M. OBERTHÜR, « Marc-Antoine Raimondi, illustrations du catalogue de son œuvre gravé par Henri Delaborde, publié en 1888. Travail de recherche exécuté sous la dir. de Françoise Gardey, conservateur au cabinet des estampes », dans *La Gazette des Beaux-Arts*, XCII, 1978, fig. 145-147.

¹⁸ Voir cliché IRPA n° B 20458.

¹⁹ *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux saintes femmes*, gravure de Marcantonio Raimondi, reproduction dans G. LAMBERT et M. OBERTHÜR, « Marc-Antoine Raimondi, illustrations du catalogue de son œuvre gravé », *op. cit.*, fig. 11.

²⁰ Voir cliché IRPA n° KM 13517.

²¹ Voir Ch. SCHUCKMAN et G. LUIJTEN, *Gerard van Groeningen, op. cit.*, II, p. 88-119, cat. 314-364 ; I. LECOCCQ, « Copie, variation et invention dans l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 749-750.

un modèle de Bonasone et le saint François du vitrail de François Buisseret²² (fig. 4) est formé par la combinaison de modèles issus de deux estampes différentes de maîtres distincts : pour le frère Léon et la partie supérieure de saint François, une estampe de Cornelis Cort²³ (fig. 5) et, pour la partie inférieure de saint François, une estampe d'après Martin de Vos²⁴ (fig. 6). Cette pratique devait être assez courante puisqu'elle est explicitée en 1649 par le peintre et théoricien Pacheco dans son traité *L'Art de la peinture*, lorsqu'il parle des peintres du deuxième niveau, qui sont ceux qui pour peindre une histoire composent un bel ensemble à partir de différentes choses de plusieurs artistes ; ils prennent d'ici la figure, de là le bras, de celui-ci la tête, de cet autre le mouvement, d'un autre la perspective et les édifices, d'une autre partie le paysage ; et en réalisant une composition, ils réussissent à dissimuler quelques fois de telle façon la disposition que [...] l'on reçoit comme [étant] d'eux ce qui, en vérité, revient à d'autres²⁵.

À la basilique Saint-Martin de Liège (v. 1568), dans le vitrail d'Arnold de Bocholtz²⁶, le mendiant qui reçoit l'aumône pourrait être composé à partir d'estampes habilement combinées d'après van Heemskerck²⁷. On assiste de la sorte à la naissance d'une figure qui n'existe pas en tant que telle chez l'artiste mais qui en possède toutes les caractéristiques stylistiques.

Il n'est pas impossible que des concepteurs se soient aidés d'estampes pour les physionomies des personnages. Dans le vitrail de saint Martin faisant l'aumône de la basilique Saint-Martin à Liège, c'est même assuré pour le visage du saint Martin²⁸. Celui-ci emprunte manifestement ses traits à *Saint Augustin* et la disposition de sa mitre à *Saint Ambroise*, deux estampes d'après Martin de Vos²⁹.

Pour les compositions, les concepteurs de vitraux semblent avoir procédé par emprunt ou invention. Dans un cas, ils empruntent par exemple le canevas de

²² Voir cliché IRPA n° M 236968.

²³ *Saint François recevant les stigmates*, gravure de Cornelis Cort d'après Girolamo Muziano, 1568. D'après M. SELLINK, *Cornelis Cort*, II, Rotterdam-Amsterdam, 2000, pl. 110 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

²⁴ *François d'Assise, Diego de Alcalá et onze épisodes de la vie de saint Diego*, gravure d'après Martin de Vos, vers 1600. Reproduction dans Ch. SCHUCKMAN et D. DE HOOP SCHEFFER, *Maarten de Vos*, II, Rotterdam-Amsterdam, 1995, pl. 1097 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

²⁵ Cité d'après L. DE MOURA SOBRAL, « L'estampe anversoise et la peinture portugaise au début du XVII^e siècle, Le "Missel Pontifical" de Gonçalves Neto », dans *Portugal et Flandre* (catalogue d'exposition, Europalia 91. Portugal), Bruxelles, 1991, p. 58. Pour l'ensemble du texte de Pacheco, voir L. FALLAY D'ESTE (présentation et traduction), F. Pacheco, *L'art de la peinture* [1649], Paris, 1986, p. 71-261.

²⁶ Voir clichés IRPA A 23608, A 23611.

²⁷ *Nu d'après la chapelle Sixtine*, gravure d'après Martin van Heemskerck (1551), reproduction dans G. LUIJTEN et I. M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck*, II, *New Testament, Allegories, Mythology, History and Miscellaneous subjects*, Rotterdam-Amsterdam, 1994, pl. 568 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

²⁸ Voir cliché IRPA A 23075.

²⁹ *Saint Ambroise*, gravure d'après Martin de Vos (s. d.), reproduction dans Ch. SCHUCKMAN et D. DE HOOP SCHEFFER, *Maarten de Vos*, II, *op. cit.*, p. 54, fig. 905 ; *Saint Augustin*, gravure d'après Martin de Vos (s. d.), reproduction, dans *Ibidem*, p. 54, fig. 908.

composition d'une estampe. Il s'agit de schémas de composition éprouvés. Cette procédure expliquerait l'impression fréquente de « déjà vu » devant les Adorations des Mages, les Agonies du Christ au Jardin des Oliviers, les Transfigurations ou les Résurrections. Dans le second cas, le concepteur invente sa propre mise en page. Il en résulte des solutions heureuses et novatrices, comme pour le vitrail de la Résurrection de Saint-Servais, où la figure du soldat est extraite d'une composition confuse pour être intégrée dans un nouvel ensemble qui la met en valeur.

D'une façon générale, on remarque que les emprunts dans les vitraux liégeois aux modèles gravés sont particulièrement fidèles et les citations très précises. On est en droit de se demander si cette aptitude à la copie n'est pas une conséquence de l'activité à Liège de Lombert Lombard et de l'enseignement que celui-ci dispensait, comme le commente Dominique Lampson : *C'est lui [Lombard] en effet qui le premier, ouvrit dans sa maison, une école où il enseignait à des jeunes gens à dessiner et à graver ses propres dessins, ou ceux des autres maîtres*³⁰.

La situation du vitrail n'est pas marginale ainsi qu'en atteste un exemple choisi : Lambert Lombard, dont on connaît l'importance de l'œuvre dessinée pour la compréhension de l'art du XVI^e siècle dans nos Régions, a lui aussi abondamment recouru à l'estampe. La question de l'utilisation par cet artiste d'estampes d'origines diverses à des fins d'études est abordée plutôt que celle des estampes qui ont été réalisées d'après ses dessins.

Près de cinquante dessins de Lambert Lombard ou qui lui ont été attribués ont leur source dans des gravures de Martin Schongauer (1450-1491), Nicolas Boldrini (1510-1566), Albert Dürer (1471-1528), Hans Baldung Grien (v. 1484-1545), Lucas de Leyde (1494-1533), Martin van Heemskerck (1494-1574) ou encore Giulio Bonasone (1500-1510 – après 1574), Marcantonio Raimondi (ca 1480 – 1527-1534), Nicolas Béatrizet (1507-1515 – après 1577), Giorgio Ghisi (1512-1572) et Virgile Solis (1514-1562) pour ne citer qu'eux³¹. Des emprunts à l'école Fontainebleau ont également été constatés³².

Lombard reprend des compositions entières ou sélectionne des personnages dont les attitudes retiennent son attention. Il saisit le geste singulier, en faisant abstraction du contexte de la représentation (fig. 7 et 8). Ce type d'études se place

³⁰ J. HUBAUX et J. PURAYE (éd.), « Dominique Lampson, Lamberti Lombardi apud Eburones pictores celeberrimi vita », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXVIII, 1949, p. 76.

³¹ Voir principalement G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, Anvers, 1990, p. 141-165 ; ID., « Études formelles », *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance*, Liège 1505/06-1566, *op. cit.*, p. 67-78.

³² Voir I. LECOCQ, « Échanges artistiques entre la France, les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège pendant le XVI^e siècle : l'importance des modèles gravés et l'ascendant de l'école de Fontainebleau », dans *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*. Colloque international 28, 29 et 30 mai 2008, Palais des Beaux-Arts de Lille, Organisé par l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion (UMR CNRS 8529) et l'Université de Lille 3, Actes, G. Maes et J. Blanc (éd.), sous presse ; I. LECOCQ, « Une clef supplémentaire pour appréhender l'art de Lambert Lombard : l'école de Fontainebleau » dans *Liège au XVI^e siècle, Art et culture autour de Lambert Lombard*, Liège, 15-17 mai 2006, Actes, D. Allart (éd.), sous presse.

dans la logique du dessin à la Renaissance telle qu'elle a été présentée par Lizzie Boubli dans la publication de sa thèse de doctorat, « L'atelier du dessin italien à la Renaissance, " Variante et variation " », publiée en 2003³³. Les théoriciens préconisaient une méthode de travail où, avant d'être fixés dans une composition définitive, les éléments de la représentation faisaient l'objet d'études, de variantes et de variations. Cette démarche inscrivait l'acte créateur dans un processus dynamique à même de rendre compte de la diversité du vivant. Le motif de base pouvait être emprunté à autrui mais à force d'exercices d'observation et de variation, il se retrouvait assimilé par l'artiste. On peut d'ailleurs se demander si la récurrence des stéréotypes soulignée précédemment n'est pas une conséquence de ces pratiques où la recherche de la variété est érigée en système.

Les diverses attitudes autour desquelles les inventeurs se livrent à d'innombrables variations n'ont sans doute d'autre justification que la recherche de l'expression de la diversité des attitudes humaines que Léonard de Vinci estimait au nombre de dix-huit³⁴ : se tenir fermement, être en mouvement, avoir couru, se tenir droit, appuyé, assis, courbé, agenouillé, couché, suspendu, porter, être porté, pousser, tirer, battre, être battu, peser et soulever.

Conclusion

Cette observation des mécanismes d'emprunt tant dans le domaine du vitrail que celui du dessin mène à une compréhension plus fine du rôle de l'estampe à la Renaissance.

Plus qu'un répertoire de formes et de motifs prêts à l'emploi pour secourir l'imagination défaillante du concepteur d'une composition, l'estampe est un véhicule pour la transmission en masse d'une esthétique. Par l'extraordinaire diffusion des gravures pour répondre à des besoins économiques et commerciaux, les praticiens qui n'ont pas eu la possibilité d'aller en Italie ont malgré tout eu l'occasion de se mettre dans la main les nouvelles formes. Les estampes ont mis à la portée de tous, ateliers des grandes villes ou de province, le langage formel de la Renaissance italienne. Graduellement, elles ont mené à la transformation de la manière des praticiens. En répandant les compositions et les figures qui ressortissaient de l'esthétique italienne, les estampes ont entraîné une véritable « domestication de la Renaissance », pour reprendre un propos de l'historien Peter Burke³⁵.

Mais l'estampe a aussi nourri de façon plus intime le processus d'invention. Elle propose au concepteur des formes qui seront l'objet par l'acte de la copie de remploi mais aussi de récréation. En effet, la copie n'est pas l'imitation servile d'un

³³ Voir L. BOUBLI, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance - Variante et variation*, Paris, 2003.

³⁴ Voir *Ibid.*, p. 153 (n. 19).

³⁵ P. BURKE, *La Renaissance européenne*, Paris, 2000, 215-283

modèle mais son appropriation par l'« inventeur » qui va en enrichir le contenu tout en l'incluant dans son univers formel propre.

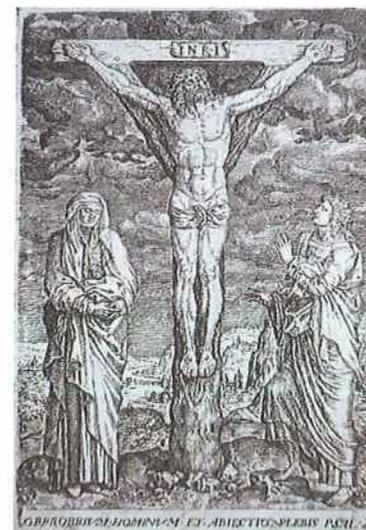


Fig. 1. *Crucifixion*, eau forte, v. 1572, détail : scène religieuse. D'après Ch. SCHUCKMAN et G. LUIJTEN, *Gerard van Groeningen, I*, Rotterdam-Amsterdam, 1997, n° 215, p. 250 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

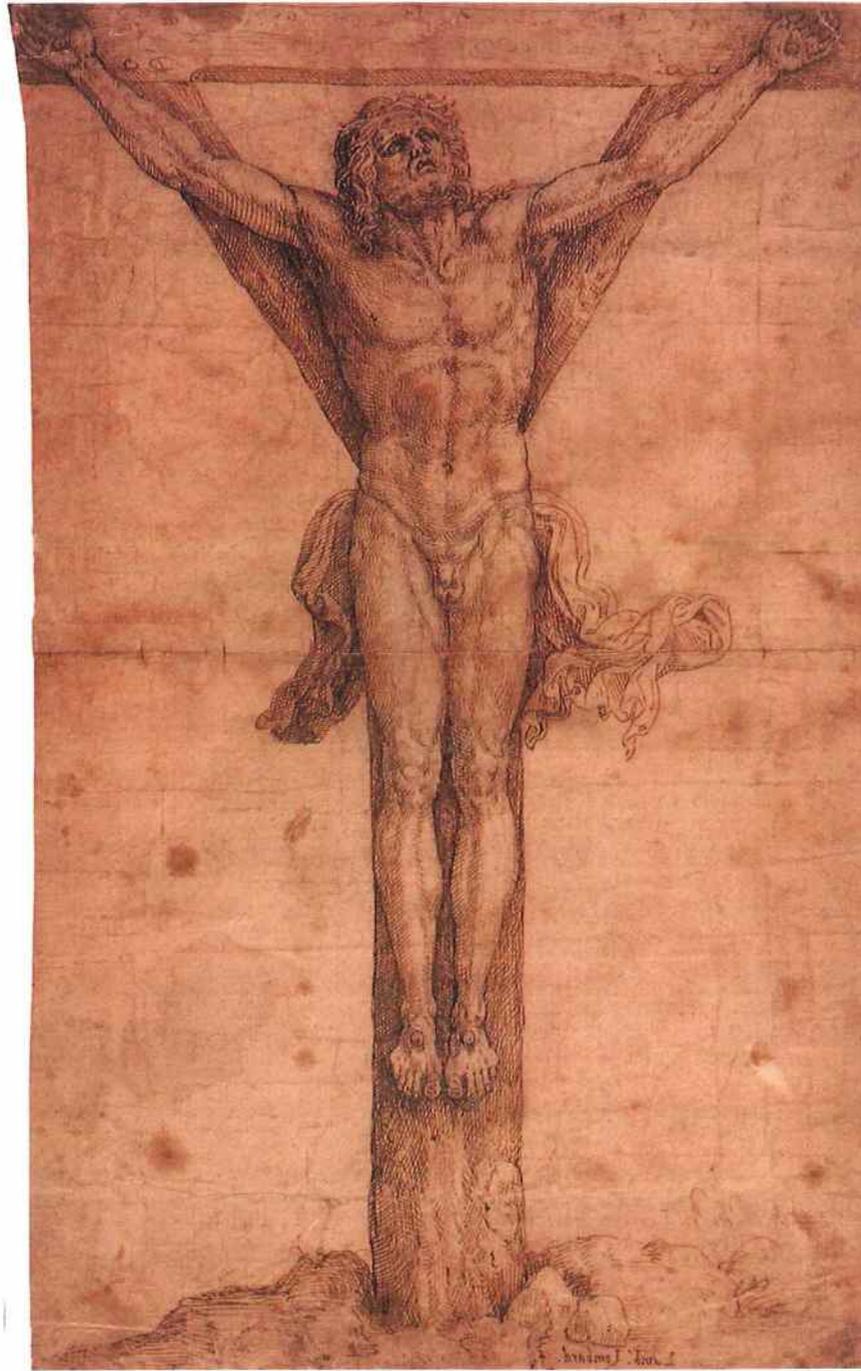


Fig. 2. *Le Christ en Croix*, dessin sur papier à la plume et l'encre brune sur tracé à la pierre noire, signé *Lamb. Lomb. f.*, Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n° 13175. D'après G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, Anvers, 1990, fig. 121, p. 105.



Fig. 3. *Saint Jean*, gravure de la suite du Christ et des Apôtres, par Lambert Suavius d'après Lambert Lombard. D'après G. DENHAENE, *Lambert Lombard*, *op. cit.*, fig. 103, p. 90.



Fig. 4. Mons, collégiale Sainte-Waudru, détail du vitrail de François Buisseret, 1615.
© IRPA/KIK, Bruxelles.



Fig. 5. *Saint François recevant les stigmates*, gravure de Cornelis Cort d'après Girolamo Muziano, 1568. D'après M. SELLINK, *Cornelis Cort, II*, Rotterdam-Amsterdam, 2000, pl. 110 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).

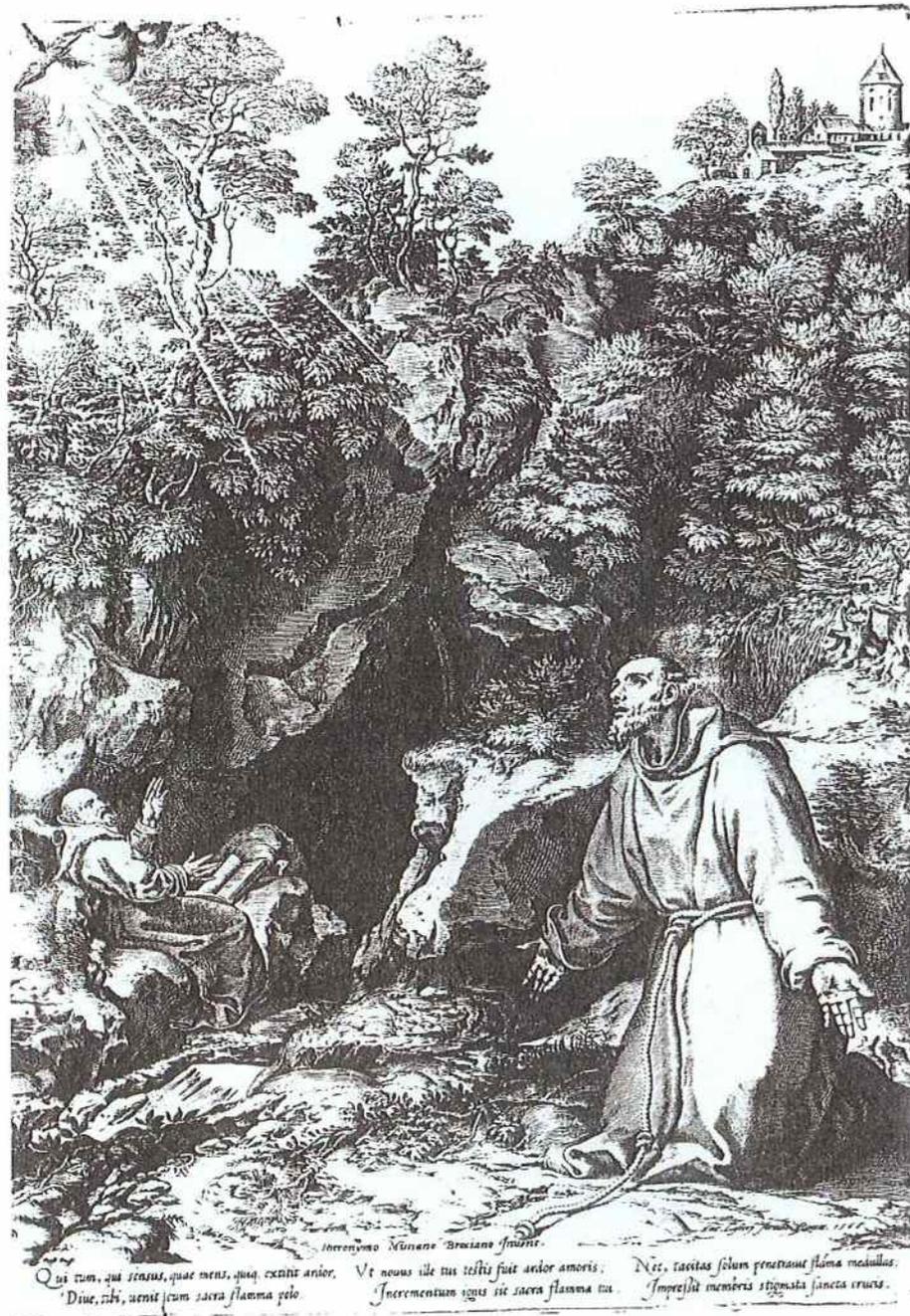


Fig. 6. François d'Assise, Diego de Alcalá et onze épisodes de la vie de saint Diego, gravure d'après Martin de Vos, vers 1600. D'après Ch. SCHUCKMAN et D. DE HOOP SCHEFFER, *Maarten de Vos, II*, Rotterdam-Amsterdam, 1995, pl. 1097 (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*).



Fig. 7. Esquisses et scènes sur quatre registres (détail), Lambert Lombard, Liège, Cabinet des Estampes et des Dessins, Album d'Arenberg (N.9a), s.d. © IRPA/KIK, Bruxelles.

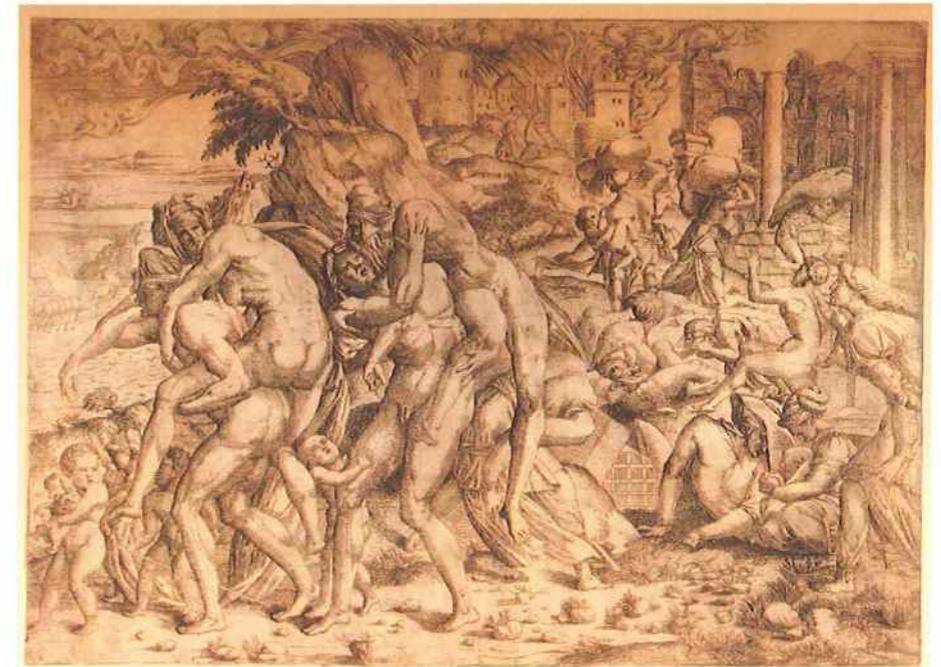


Fig. 8. Les jumeaux de Catane emportent leurs parents sur leurs épaules tandis que l'Etna ravage la ville, gravure d'après Rosso Fiorentino et attribuée au monogramme « IQV ». © Trustees of the British Museum.