



This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Le Défi d'Arachné: l'imaginaire antique dans la tapisserie européenne

Blanc, Jan

How to cite

BLANC, Jan. Le Défi d'Arachné: l'imaginaire antique dans la tapisserie européenne. In: Héros antiques. Campagnolo, M. & Martiniani-Reber, M. & Eberhard Cotton, G. & Baumer, L.E. (Ed.). Genève : Musées d'Art et d'Histoire, 2013.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93462>



LE DÉFI D'ARACHNÉ : L'IMAGINAIRE ANTIQUE DANS LA TAPISSERIE EUROPÉENNE

Jan Blanc

C'est un véritable duel, qui oppose une déesse à une simple mortelle (fig. 1). À droite, la blonde Arachné est assise devant le métier à tisser qui, nous raconte Ovide, avait rendu son « nom fameux dans les villes de la Lydie¹ ». Son geste est sûr, tandis que son regard semble défier celui de Pallas qui, devant elle, observe minutieusement le travail de celle « qui, lui avait-on dit, prétendait l'égaliser dans l'art de tisser la laine ». À l'arrière-plan, trois jeunes femmes observent la scène – sans doute les nymphes « du Tmolus » et « du Pactole » qui, selon l'auteur des *Métamorphoses*, « désertèrent leurs vignobles » et « leurs eaux » pour « voir [les] étoffes [d'Arachné] toutes faites, mais encore « les lui voir faire (tant il y avait d'habileté dans son travail) ». Structurée autour de ces deux figures affrontées, la composition de ce tableau sans doute peint par le Tintoret tout juste après la fin de son apprentissage, vers 1543-1544², matérialise le concours qui opposa Arachné à Pallas tout juste après leur rencontre. La première refuse qu'on la « reconnaisse comme l'élève » de la seconde, qu'elle défie publiquement : « Qu'elle lutte avec moi, dit-elle ; vaincue, je me soumetts à tout. » Le duel commence : « aux fils s'entrelace l'or flexible ; sur le tissu se déroulent des histoires des anciens temps. » Pallas choisit de représenter « les douze dieux du ciel, rangés autour de Jupiter ». De son côté, Arachné préfère montrer les innombrables amours de ces mêmes dieux, comme pour se moquer de leur immortalité : « ni Pallas, ni l'Envie ne pourraient rien trouver à reprendre dans cet ouvrage ». Irritée d'avoir été surpassée par une simple mortelle, la déesse « déchire l'étoffe colorée qui reproduit les fautes des dieux » avant de se saisir de sa navette et d'en frapper le front d'Arachné qui, humiliée, finit par se pendre. « Ayant pitié d'elle, [Pallas] adoucit [le] destin » d'Arachné en la transformant en une araignée, toujours suspendue à son fil, qui « s'applique, comme autrefois, à ses tissus ».

Le tableau du Tintoret, prévu pour un plafond, est l'une des plus célèbres, mais aussi des plus significatives représentations de l'histoire d'Arachné, qui fait l'objet de nombreuses interprétations, tout au long du Moyen Âge et de la période moderne. Pour le mythographe espagnol Juan Pérez de Moya (*Filosofia secreta*, 1585), la légende d'Arachné doit être considérée comme l'emblème du progrès des arts,

qui s'attachent aux traditions des Anciens tout en cherchant à les dépasser. L'histoire d'Ovide est contée sous le voile de la fable ; autrement dit, elle est transformée en fiction, afin de raconter la transformation d'Arachné qui, défaite par Minerve, est devenue une araignée. Le propos est de faire valoir la connaissance de Minerve et d'Arachné dans l'art de tisser. Cette transformation nous procure une leçon exemplaire au sujet d'une personne qui, bien que très savante dans son art, a été imitée et dépassée par une autre par l'introduction de diverses nouveautés, ainsi que cela se fait dans toutes les professions et dans toutes les sciences. De cette manière, les nouvelles générations ajoutent aux précédentes, car le Temps est le Grand Maître qui accroît les recherches intellectuelles. Comme le dit Aristote : *Tempus bonum cooperatur [sic]³ est horum, et per tempus artium additamenta facta [sunt]*, soit : « Le Temps aide bien ces choses [les arts] et avec le temps, les arts s'améliorent⁴ ».

Une vingtaine d'années plus tard, l'argumentaire est nuancé par le peintre néerlandais Carel Van Mander qui, dans son *Schilder-boeck* (1604), décrit à son tour Arachné comme « la première fileuse du monde » (*d'eerste Spinster Van De Werelt*⁵), tout en fournissant une explication du châtiment qui lui a été infligé : cette « élève de Pallas » a subi la juste colère de la déesse parce qu'elle avait commis l'erreur de nier l'héritage qui lui avait été transmis. Alors « qu'Arachné avait appris et reçu son art de Pallas », elle « a été punie pour avoir tant exalté l'art et la science qu'elle a reçus comme s'il s'agissait de dons divins ou innés⁶ ». Pour Ovide, ainsi interprété par Pérez de Moya et par Van Mander, la grandeur de l'art de la tapisserie tient aux liens constants qu'il a su maintenir avec ses origines mythiques et historiques, avec cette Antiquité sacrée et profane qui, sous le voile d'Arachné, donne sens et légitimité à l'une des formes les plus achevées des arts textiles et du luxe. Ainsi lu, le concours au cours duquel Arachné a défié Pallas s'apparente à un dilemme : faut-il défendre le parti de Pallas, incarnant les dons innés, mais aussi l'autorité des dieux, et qui refuse à Arachné le droit de tenter de la dépasser ? ou se placer aux côtés d'Arachné qui, se confrontant à la déesse, cherche à faire valoir ses propres talents, mais aussi une certaine forme de liberté vis-à-vis des modèles anciens ?



Fig. 1. Le Tintoret, *Pallas et Arachné*, 1543-1544. Huile sur toile. H. 145 cm ; L. 272 cm. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florence.
Fig. 2. Manufacture du couvent de Quedlinburg, *Tenture de Charlemagne*, v. 1230-1240. Tapisserie en point noué. H. 107 cm. Trésor de la cathédrale d'Halberstadt.
Fig. 3. Manufacture de Pasquier Grenier, *Le Triomphe de Jules César* (*Histoire de Jules César*), 1450-1470. Laine et soie. H. 432 cm ; L. 750 cm. Musée historique de Berne.

Ces questions, posées par le mythe fondateur de l'art de la tapisserie⁷, sont aussi celles auxquelles les peintres, les lissiers et les entrepreneurs de tapisseries de la période moderne se sont confrontés en cherchant à établir un dialogue complexe avec des modèles qui justifient leur pratique, mais qu'il faut également dépasser. La complexité de ce dialogue explique sans doute la rareté des études qui lui sont explicitement consacrées⁸, laquelle justifierait à elle seule le thème de cette exposition⁹. Une explication possible à cette négligence tient à celle qui accompagne l'histoire de l'art de la tapisserie, singulièrement absente de l'Université et encore marginalisée dans le monde des

musées, malgré d'appréciables et récents efforts fondés sur une analyse rigoureuse des techniques et des archives¹⁰. Une autre renvoie à l'idéalisation dans laquelle on tient encore la référence à l'antique au sein d'un art dont la diversité des pratiques, dès la fin du Moyen Âge, interdit de tenir à son sujet des discours de généralité¹¹.

ROMANS : L'ANTIQUITÉ COMME FAIRE-VALOIR

Il est vrai que c'est d'abord par la marge, au sens propre comme au sens figuré, que l'Antiquité entre dans le vocabulaire iconographique



Fig. 5. Marcantonio Raimondi, *Vue du portrait équestre de Marc Aurèle, sur la place du Capitole*, 1510-1515. Gravure. H. 21 cm ; L. 14,4 cm. British Museum, Department of Prints and Drawings, Londres, inv. H,3,121.
Fig. 6. Agostino Veneziano d'après Raphaël, *La Guérison du magicien Élymus*, 1516. Gravure. H. 25,8 cm ; L. 33,2 cm. British Museum, Department of Prints and Drawings, Londres, inv. H,7,17.

et formel de la tapisserie. Dans la *Tenture de Charlemagne* (fig. 2), l'un des exemples les plus anciens de tapisserie intégrant des références explicites à l'Antiquité gréco-romaine, l'empereur est assis sur un trône autour duquel, dans les angles inférieurs, figurent Caton l'Ancien et Sénèque¹² : « Celui qui tarde à donner dénie son mérite » (*Denigrat meritum dantis mora*), affirme le premier, ce à quoi le second répond : « Qui donne vite, donne doublement » (*Qui cito dat bis dat*). Considéré comme le saint fondateur de l'évêché d'Halberstadt (804), Charlemagne est ainsi salué comme l'héritier chrétien de la sagesse des Anciens, comme celui qui, dans ses propres actions, a su faire revivre l'héritage de l'Antiquité gréco-romaine¹³.

Les principes de cette *renovatio*, où l'Antiquité constitue un modèle de prestige rejaillissant sur celui qui le ressuscite plutôt que comme un univers historique qui fait l'objet d'un véritable effort de connaissance, sont théorisés à la fin du xiv^e siècle par Jehan Bodel. Dans sa *Chanson des Saisnes*, le trouvère affirme qu'« il n'existe que trois matières ; celles de France, de Bretagne et de Rome¹⁴ ». Selon cette classification des thèmes légendaires et littéraires, la « matière de Rome » renvoie à l'Antiquité gréco-romaine, la « matière de Bretagne » aux récits du cycle arthurien et la « matière de France » à l'histoire de Charlemagne et de ses chevaliers. Cette tripartition, plus théorique que pratique, offre un double avantage : elle permet à Bodel d'être l'un des premiers à définir clairement l'Antiquité comme le vivier de la culture européenne moderne tout en lui assignant une place spécifique au sein des formes littéraires, celle du roman primitif, où la vérité historique cède le pas à la signification

morale et emblématique des mythes et des actions valeureuses. Dès le xiv^e siècle, ces textes retracent l'histoire des grands héros des épopées grecques et romaines et fournissent une matière première aux premières tapisseries à sujets antiques. Figurant parmi les Neuf Preux dénombrés par Jacques de Longuyon dans ses *Vœux du Paon* (1312-1313), les figures d'Hector, Jules César et Alexandre le Grand sont alors particulièrement privilégiées par les lissiers¹⁵. En 1376, l'*Histoire d'Hector de Troie* (perdue) créée par Nicolas Bataille pour Louis I^{er} d'Anjou rend hommage au héros troyen qui, à partir du milieu du xiii^e siècle, est présenté comme l'ancêtre des Francs par l'entremise de son fils légendaire, Francus dit Francion¹⁶. Un peu moins d'un siècle plus tard, le célèbre lissier bourguignon, Pasquier Grenier, tisse l'*Histoire de Jules César* (fig. 3) pour un membre de la cour de Charles le Téméraire¹⁷, l'*Histoire d'Alexandre le Grand*, sans doute pour Philippe III le Bon (v. 1459, Rome, Palazzo Doria-Pamphili)¹⁸, et une tenture de la *Guerre de Troie* (Glasgow, Burrell Collection ; London, Victoria and Albert Museum ; Montréal, Musée des Beaux-Arts ; New York, Metropolitan Museum ; Worcester Art Museum ; cathédrale de Zamora), commandée par les bourgmestres de Bruges pour honorer Charles le Téméraire, nouveau duc de Bourgogne (1467), d'après des cartons d'Henri de Vulcop ou, plus probablement, du Maître de Coëtivy¹⁹.

Aucune de ces tapisseries ne s'intéresse à l'Antiquité gréco-romaine pour elle-même. Le passé et la sagesse des Anciens y sont d'abord choisis comme des faire-valoir du présent. Aux yeux de Louis I^{er} d'Anjou, Hector incarne l'ancêtre typologique des Francs,



Fig. 4. Bruxelles, manufacture de Jacob I Geubels ou de sa veuve, Catharina Van Den Eynde, *La Réunion d'Alexandre et de ses chefs militaires (Histoire d'Alexandre le Grand)*, 1580-1629. Laine et soie. H. 360 cm ; L. 391 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 06.
Fig. 7. Manufacture de Jan Dermoyen d'après un modèle dans la manière de Bernard Van Orley, *L'Offrande de Persée (Histoire de Persée)*, v. 1535-1540. Laine et soie. H. 410 cm ; L. 528 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 02.

mais aussi l'idéal du chevalier courtois, de sang royal, dont les faits d'armes glorifient l'honneur et la gloire. C'est le même « bon chevalier » auquel s'adresse Christine de Pisan dans sa fameuse *Épître d'Othéa* (Cologny, Fondation Bodmer, cod. Bodmer 49). À ces œuvres, il faut ajouter le « Theseus de Cologne » (1389, perdu), conçu par Bataille d'après une chanson de geste « à l'antique » (1361-1389), peut-être à l'occasion du mariage de Louis I^{er} d'Orléans et de Valentine Visconti. Pour Nicolas Bataille, valet de chambre du frère du roi, l'enjeu est également symbolique, en proposant, dans le champ de la tapisserie, un équivalent plastique et visuel des grands romans grecs de la période médiévale. Bataille se présente, sur le mode d'une saine émulation avec les Anciens, comme le digne continuateur des épopées d'Homère et de Virgile, et comme le chantre de la France, la « nouvelle Troie »²⁰. Bataille devient alors l'un des lissiers les plus demandés de son temps, obtenant son sceau à armoiries en 1391. Les mêmes observations peuvent être faites de l'*Histoire de Jules César*, archétype du parfait soldat pour Charles le Téméraire, tandis qu'Alexandre le Grand symbolise, à l'image de Constantin et de Trajan, et aux yeux de Philippe le Bon, l'incarnation de la Volonté divine dans le destin personnel des grands hommes²¹.

HISTORIA : L'ANTIQUITÉ COMME LIEU DE LA GRANDEUR

Cette instrumentalisation des valeurs historiques et politiques de l'Antiquité gréco-romaine demeure l'une des constantes de l'art de la tapisserie jusqu'au XVIII^e siècle²². Si les histoires d'Hector et de la Guerre de Troie, ainsi que les vies héroïques de Jules César et d'Alexandre le Grand, perdent progressivement de leur attrait originel, elles s'inscrivent durablement dans le patrimoine iconogra-

phique de la tapisserie et dans l'imaginaire princier, notamment dans les Flandres et en Espagne, où l'héritage bourguignon est soigneusement préservé et entretenu (fig. 4). Mais la place de ces références antiques dans les tapisseries n'est alors plus tout à fait la même, ayant lentement évolué à partir de la deuxième moitié du XV^e siècle. Dans son *De pictura* (1435), Leon Battista Alberti a défendu l'idée que « le grand œuvre du peintre, c'est la représentation d'une histoire (*historia*) »²³. Cette *historia* doit, à ses yeux, rassembler deux qualités : elle doit être abondante et variée en étant organisée par des règles de proportion et de convenance ; mais elle doit également entretenir des relations privilégiées avec le spectateur en suscitant ses émotions à travers l'expression des passions des figures représentées et en produisant l'effet de présence d'une œuvre d'art, dont le cadre (le « quadrilatère à angles droits » dont parle Alberti) doit être comme « une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ». La « grandeur » d'une *historia* ne tient donc plus seulement à celle de ses dimensions : « le grand œuvre du peintre, ce n'est pas le colosse, mais la représentation d'une histoire. En effet, une représentation plus qu'un colosse porte à l'éloge du talent. » De petites dimensions, l'*historia* devra paraître grande par elle-même ; mais de grandes dimensions, il lui faudra trouver les moyens de ne pas écraser ou ennuyer le spectateur par un excès chaotique de figures et de motifs mal composés. Le secret de cette simplicité copieuse : la source de l'Antiquité, qu'Alberti prie instamment les artistes d'étudier, en puisant dans ses sujets, mais aussi en étudiant les exemples de ses plus belles statues, qui commencent alors à faire l'objet d'un nouvel intérêt²⁴.

Après avoir été largement marqué par eux, le discours d'Alberti a été répercuté par les peintres italiens de son temps²⁵. Il faut

attendre en revanche le début du XVI^e siècle et la commande par le pape Léon X des cartons de la célèbre tenture des *Actes des Apôtres* (fig. 6) à Raphaël pour que ces idées entrent progressivement dans le champ de la tapisserie²⁶. Pour le lissier Pieter Van Aelst, qui travaille alors à la cour de Marguerite d'Autriche, l'arrivée des cartons de Raphaël dans son atelier bruxellois, en 1516, fait l'effet d'un véritable choc esthétique. Loin des effets d'accumulation et de profusion, encore privilégiés dans les tapisseries de Pasquier Grenier durant la seconde moitié du XV^e siècle, les cartons de Raphaël, directement inspirés des solutions formelles adoptées par le peintre dans ses grandes compositions romaines, favorisent désormais des valeurs de simplicité, d'unité et d'expression. Plus qu'une source iconographique ou symbolique, l'Antiquité devient le lieu de ressourcement et de renouvellement formel d'un art qui, favorisant généralement les grands, voire les très grands formats, doit aussi privilégier les rapports de proportion entre les parties et le tout.

Même si les anciens modèles « colossaux » demeurent prégnants chez de nombreux tapisseries, notamment dans les pays germaniques (*Histoire de Massinissa et Sophonisbe*, v. 1530, Lüneburg, Museum Fürstentum), les ateliers de tapisserie flamands et les peintres avec lesquels ils collaborent ajustent rapidement leur vocabulaire formel afin de l'adapter aux nouvelles valeurs esthétiques et au goût d'une clientèle qui se multiplie et s'internationalise, au sein d'un marché de plus en plus concurrentiel. C'est évidemment le cas des innombrables tentures historiées à sujets antiques tissées sur des cartons issus d'anciens élèves du peintre mort en 1520, comme Gianfrancesco Penni, Giulio Romano ou Perino Del Vaga, et où les références à l'antique et aux modèles de Raphaël, considéré comme l'un des principaux continuateurs de l'Antiquité de son temps²⁷, sont omniprésents²⁸ : dans *La Prise du camp et la grâce des vaincus* (cat. 11), la figure de Scipion à cheval paraphrase la célèbre statue équestre de Marc Aurèle (fig. 5)²⁹, tandis que, dans *La Conférence de Scipion et d'Hannibal* (cat. 12), l'attitude du général romain est fort semblable à celle que Raphaël donne à saint Paul dans l'un de ses cartons des *Actes des Apôtres* (fig. 6).

À Ferrare et à Florence, sous l'impulsion des Este et des Médicis, ces ensembles inspirent de nombreuses commandes à des artistes (Battista et Dosso Dossi, Pontorno, Bronzino, Salviati, Giorgio Vasari, Johannes Stradanus, Alessandro Allori) qui, plus proches des modèles de Michel-Ange, proposent des compositions de plus en plus complexes³⁰. Les efforts de *varietas* et les multiples citations des statues antiques qu'ils y déploient suscitent un vif intérêt chez des peintres flamands comme Bernard Van Orley³¹ qui, avant Michiel Coxie, Frans Floris et Lucas De Heere,



Fig. 8. Bruxelles, atelier de Frans Geubels, *Vulcain et Jupiter, et allégories animales*, 1575-1600. Laine. H. 272 cm ; L. 55 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 243.



Fig. 9. Bruxelles, manufacture de Jan I Raes, *Vertumne colporteur* (*Vertumne et Pomone*), 1600-1625. Laine et soie. H. 341 cm ; L. 255 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 15.

compose de nombreux cartons de tapisserie et impose une manière qui suscite diverses imitations (fig. 7) en proposant des équivalents plastiques aux solutions formelles adoptées dans les grands décors romains à la fin du xv^e siècle.

PARERGA : L'ANTIQUITÉ COMME RÉPERTOIRE DE FORMES

Ces tapisseries historiées, qui valorisent de grandes compositions narratives et promeuvent les vertus et les qualités héroïques de leurs sujets, coexistent avec d'autres types de reprises des formes antiques, presque aussi importantes. Une nouvelle fois, c'est dans l'atelier de Raphaël et à sa suite que ce modèle est progressivement élaboré : d'abord dans les décors de grotesques inspirés des motifs étudiés dans la Domus Aurea que Raphaël fait peindre dans plusieurs villas et palais romains (*stufetta* du cardinal Bernardo Bibbiena, 1516; Loges du Vatican, 1518-1519); puis dans l'œuvre de ses élèves – Giulio Romano (Mantoue, Palazzo del Te, 1520-1535) et, surtout, Giovanni Da Udine (Rome, villa Madama, 1525)³² –, qui jouent un rôle prépondérant dans le développement et la diffusion dans le champ de la tapisserie d'un vocabulaire ornemental dont les habiles mises en scène illusionnistes et le luxe des

détails, sur le modèle du fameux « voile » trompeur de Parrhasios, cherchent d'abord à plaire au regard en jouant avec lui.

Cette esthétique du divertissement visuel marque sa différence vis-à-vis de modèles plus savants et édifiants tout en s'inscrivant durablement dans les pratiques des tapisseries flamands dès la seconde moitié du xvi^e siècle (fig. 8). Ceux-ci y voient un moyen de faire valoir les ressources de leur virtuosité technique, mais aussi, à travers elle, de célébrer la puissance financière et symbolique de leurs clients, présentés comme les héritiers des plus illustres souverains de l'Antiquité qui, à l'instar de Darius I^{er} ou d'Attale I^{er} Sôter, avaient fait de l'art textile l'un des emblèmes de leur richesse³³. Dans la logique de cette double valorisation du plaisir et du luxe, de nombreux peintres et lissiers, en Italie, puis en France (manufacture royale de Fontainebleau fondée vers 1530 avant d'être définitivement installée dans le château royal en 1540) et dans le nord de l'Europe, se tournent vers des sujets antiques qui manifestent la grandeur du pouvoir en cherchant d'abord à satisfaire le regard et un goût de plus en plus standardisé en raison de la multiplication des ateliers³⁴. Ils puisent dans les récits bucoliques inspirés d'Ovide et de Virgile plutôt que dans la geste épique des Anciens, en favorisant des scènes où la nature, illusionniste (paysages d'inspiration pastorale, inscrits dans la tradition des *poesie* lombardes et vénitiennes) ou stylisée (jardins, portiques et pergolas), occupe une place centrale (fig. 9).

Dans bien des cas, d'ailleurs, le choix des sujets antiques n'apparaît que comme un prétexte pour mieux déployer de luxueux et riches paysages à l'arrière-plan, inventant une nouvelle grammaire visuelle et narrative qui accorde une importance au moins aussi importante aux décors – ce que les Anciens appelaient, non sans quelque dérision, des « hors-d'œuvre » (*parerga*) – qu'aux scènes narratives³⁵. Comme le Tintoret semble le suggérer dans le tableau évoqué au début de cet essai (fig. 1), l'art de la tapisserie apparaît désormais divisé en deux orientations esthétiques générales : Pallas, dont les pensées sont exprimées par le geste de son bras soutenant sa tête, semble inspirer une définition savante et intellectuelle de la tapisserie, où le travail du lissier est soumis à l'invention des peintres qui lui fournissent leurs cartons, tandis qu'Arachné, tout entière concentrée sur son métier, incarne la dimension artisanale d'un art qui doit tout autant à son *disegno* qu'à la maestria de son exécution.

RELECTURES : L'ANTIQUITÉ COMME IMAGINAIRE

Face au succès de ces reprises, qui se poursuit jusqu'au xviii^e siècle tout en entraînant une certaine standardisation des formes et des modèles, l'enjeu auquel se confrontent les peintres, les lissiers et les entrepreneurs de tapisseries européens de la fin du xvi^e siècle est double : savoir quels moyens mobiliser pour ne pas être de simples suiveurs des Anciens sans pour autant, à la manière d'Arachné, renier leur héritage ; mais aussi produire des tentures permettant de répondre le plus efficacement possible à la clientèle la plus fortunée et la plus nombreuse, d'autant plus demandée que, dès la fin du



Fig. 10. Bruxelles, manufacture inconnue d'après un tableau de Peter Paul Rubens, *Les Conséquences de la Guerre, ou Vénus retient Mars*, apr. 1638. Laine et soie. H. 374 cm ; L. 462 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 48.

xvi^e siècle, les ateliers se sont multipliés, entraînant un accroissement considérable de l'offre et de la concurrence. Parmi les peintres les plus innovants, Peter Paul Rubens occupe une place essentielle. Ce grand connaisseur de l'Antiquité, qu'il étudie en Italie et qu'il collectionne abondamment, ne pense pourtant ni en historien ni en archéologue³⁶. Dès la première tenture dont il conçoit les modèles, *l'Histoire de Decius Mus* (1616-1618; cat. 63-65), Rubens cherche à faire valoir la richesse et la liberté de sa propre invention plutôt que la précision historiciste de son regard. On peut mesurer cet écart entre la réalité archéologique des sources (que Rubens n'ignorait probablement pas³⁷) et l'imaginaire antique construit par le peintre en observant notamment son traitement des armures qui, analysées de près, ressemblent davantage aux harnais de la fin du Moyen Âge qu'aux costumes des anciens Romains que l'on pouvait alors connaître³⁸. Pour Rubens, comme pour les entrepreneurs qui font appel à lui ou les lissiers qui reprennent ses compositions *a posteriori* (fig. 10), l'enjeu

n'est pas de composer des scènes « antiques », ni même « à l'antique », qui n'auraient de sens que pour la poignée de connaisseurs antiquophiles dont faisait partie le peintre et qui, de plus, seraient impropres à l'art de la peinture ou de la tapisserie, dont le vocabulaire formel est fort différent. Comme l'écrit Rubens, qui suit là un avis critique déjà émis par Léonard de Vinci³⁹, « il y a des peintres à qui l'imitation des statues est très utile, et à d'autres dangereuse jusqu'à la destruction de leur art. » Il faut donc qu'un peintre ait « l'intelligence des antiques », mais en fasse aussi un « usage judicieux » afin que ses œuvres « ne sente[nt pas] la pierre en façon quelconque⁴⁰. »

Rubens ne partage pas les fantasmes de certains historiens qui s'imaginent pouvoir reconstruire le passé, comme s'il était un second présent : « dans les siècles erronés où nous vivons, nous sommes fort éloignés de rien produire de semblable [aux antiques] ». Il est un Moderne par fatalité ou par réalisme : l'Antiquité n'est pas une fin, mais un moyen grâce auquel un artiste peut parvenir à la beauté et à



Fig. 11. Bruxelles, manufacture de Henri II Reydams (?) d'après des modèles de Jacob Jordaens, *La Création du cheval* (*Tenture du Manège*), vers 1675. Laine et soie. H. 310 cm ; L. 518 cm. Fondation Toms Pauli, Lausanne, inv. 32.

la vérité de la représentation, parce que «l'antique n'est beau que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la belle nature dans la convenance de chaque objet qu'on a voulu représenter», non pas en considérant «avec trop d'attention les statues antiques», ni en les étudiant «trop soigneusement». Pour Roger de Piles, un des meilleurs connaisseurs de Rubens de son temps, il faut qu'un peintre «regarde l'antique comme un livre qu'on traduit dans une autre langue dans laquelle il suffit de bien rapporter le sens et l'esprit, sans s'attacher servilement aux paroles⁴¹», dans la mesure où un peintre «n'est historien que par accident» : si les peintres «nous instruisent, à la bonne heure, s'ils ne le font pas, nous aurons toujours le plaisir d'y voir une espèce de création qui divertit, et qui met nos passions en mouvement».

Comme Rubens le montre dans son *Histoire de Constantin* (cat. 78-84) et, mieux encore, dans son *Histoire d'Achille* (1630-1632), remarquable relecture monographique et idyllique du thème devenu banal de la Guerre de Troie, il y a un art de trahir la lettre de l'Antiquité pour mieux en respecter l'esprit. L'enjeu, pour le peintre comme pour la plupart de ses contemporains et des artistes néerlandais qui ont suivi son prestigieux sillage – Anthonis Sallaert, Jacob Jordaens (fig. 11), Justus Van Egmont, Abraham Van Diepenbeeck ou Cornelis Schut, pour citer les principaux –, n'est plus seulement de faire de l'antique le prétexte d'une édification morale et politique ou d'une émulation artistique et symbolique, mais de l'inscrire dans une réflexion mêlant la primauté d'une imitation idéalisée de la nature et

l'ambition de susciter une complicité visuelle et intellectuelle avec les spectateurs en s'adressant à leur propre horizon d'attente et en leur livrant ce qu'ils pourraient imaginer être l'Antiquité⁴².

Face au défi qu'Arachné a lancé à Pallas, force, donc, est de constater que la plupart des peintres et des lissiers de la période moderne ont pris le parti de la jeune Lydienne. Aucune des tapisseries présentées dans le cadre de cette exposition n'est une «illustration» de l'histoire ou de la mythologie antiques. L'enjeu essentiel n'est pas, pour ces artistes, de dialoguer avec les historiens de l'Antiquité ou avec ceux que l'on appellera, bien plus tard, les «archéologues». Cette conversation a bien pu avoir lieu, dans certains milieux savants, liés à une élite antiquophile fort minoritaire, y compris dans les cercles des peintres et de leurs commanditaires⁴³. Mais elle concerne surtout les formes elles-mêmes, dans le cadre d'un véritable «dialogue des morts» qui, à la manière de celui de Lucien de Samosate, de Fontenelle (1683) ou de Fénelon (1712), fait des anciens Grecs et Romains les parfaits contemporains des artistes modernes. Si l'on sait aujourd'hui que la notion de «retour à l'antique» est une pure vue de l'esprit, qu'elle concerne le xv^e siècle florentin ou le xviii^e siècle européen⁴⁴, il faudrait ajouter que l'Antiquité, pour un peintre de la Renaissance ou un lissier du xviii^e siècle, est moins une période historique qu'un système de valeurs morales et esthétiques qu'il s'agit non pas de faire revivre, mais auxquelles il faut donner un nouveau sens, actuel et renouvelé, et lu sous l'angle de la fable plutôt que de l'histoire.

1. Ovide, *Métamorphoses*, VI, vv. 1-145.
2. La datation de ce tableau le situerait après la fin supposée de son apprentissage et le début de sa carrière professionnelle, en tant que maître indépendant, vers 1539. L'histoire racontée par Ovide semble d'ailleurs mettre en abyme la vie et les débuts de carrière du peintre lui-même. Le père de la jeune Lydienne, Idmon de Colophon, «teignait avec la pourpre de Phocée la laine spongieuse», tandis que Jacopo Robusti tire son surnom du métier de son père, Giovanni Battista Robusti, un teinturier (*tintor*) de Venise. Le concours de Pallas et d'Arachné renvoie par ailleurs au thème de *Iacmulation* par laquelle un élève peut et doit dépasser son maître, à l'issue de son apprentissage. Même s'il faut considérer avec précaution les récits traditionnels qui font du Tintoret un élève de Titien, dont il aurait claqué les portes de l'atelier après des différends avec son maître (Ridolfi 1642; Boschini 1660), il n'est pas impossible que le *Pallas* et *Arachné* fasse implicitement référence à cet incident ou, tout du moins, aux ambitions du jeune peintre de dépasser la tradition représentée par les anciens maîtres vénitiens, parmi lesquels on a parfois cité les noms de Bonifazio de' Pitati ou de Paris Bordone.
3. On attendrait *cooperator* [NdR].
4. Cité par BÉDALX 1992, p. 304.
5. VAN MANDER 1604, «Wlegginge, en singhevende verclaringe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis», fol. 49r.
6. VAN MANDER 1604, fol. 49r^v et 49v : «In dees Fabel is eerst te merken, hoe dat Anachne haer Const hadde gheleert en vercreghen van Pallas [...]. Hier worden bestraft, die hun op Godlijcke oft natuerlijcke gaven, vercregen consten en wetenschappen, te seer verheffen.»
7. BALLESTRA-PUECH 2006; WOLF-BONVIN 2011, pp. 269-288; DUCROS 2013.
8. SANDYS 1903-1908; BOLGAR 1954; HASKELL, PENNY 1988; BOBER, RUBINSTEIN 2010; PARIS 2000-2001.
9. JUBINAL 1840; HARTKAMP-JONNIS 2009; ORLÉANS 2009.
10. Parmi les publications significatives récemment publiées, on notera notamment CAMPBELL 2007; BROSENS 2004; BROSENS 2008; BREJON DE LAVERGNÉE 2011. On saluera également les activités de la Fondation Toms Pauli pour la promotion de la connaissance de la tapisserie, ainsi que le projet de recherche mené par Tristan Weddigen à l'Université de Zurich (*Textile : An Iconology of the Textile in Art and Architecture*).
11. Sur l'avis de l'archéologue, formulé par Lorenz E. Baumer, et assez proche du mien, voir ci-dessus BAUMER, L., p. 13.
12. FUHRMANN 2008.
13. ALTERI 2000.
14. BODEL 1990, vv. 6-7.
15. BOECKER-DÜRSCH 1973. Les Neuf Preux ont également inspiré de nombreuses tapisseries, comme le «grand tapis des Neuf Preux et Neuf Preuses» tissé par l'Ariégeois Jacques Dourdin pour Philippe le Hardi (1389) – qui, dix ans plus tard, commande une tenture de même sujet au lissier parisien Jean de Beaumetz –, ou les tapisseries de la Salle des Preux du château de Langeais (1525-1540). Ils sont également souvent présents dans les entrées solennelles – Marie d'Albret à Nevers, en 1458; Charles VIII de France à Rouen, en 1485; Jeanne de Castille à Bruxelles, en 1496.
16. ASSELBERGHS 1970.
17. MARTI, BORCHERT, KECK 2008, pp. 311-314.
18. RAPP SURI, STUCKY-SCHÜRER 1998. Entre 1467 et 1468, Grenier vend une autre *Histoire d'Alexandre le Grand* à Édouard IV d'Angleterre.
19. DUVERGER 1985, pp. 115-131. Le succès de la tenture sera tel qu'elle sera retissée pour un nombre considérable de clients – Henri VII d'Angleterre (1488); Matthias de Hongrie; Frédéric III, duc d'Urbain; Charles VIII de France; Don Inigo López de Mendoza y Quiñones, premier marquis de Mondéjar.

20. JUNG 1996.
21. RAPP SURI, STUCKY-SCHÜRER 2001, pp. 41-62; voir la tapisserie de *L'Apparition de la Croix*, cat. 79.
22. Voir ci-dessus, CAMPAGNOLO, M., pp. 23.
23. ALBERTI 2004, II, 33. Sur les passages suivants, voir *ibid.*, I, 19; II, 35, 39-41.
24. *Ibid.*, II, 26-29; voir ci-dessus BAUMER, L., pp. 13 (1-3).
25. BAXANDALL 1989.
26. EVANS, BROWNE, NESSELBATH 2010.
27. URBANA-CHAMPAIGN 1983; QUEYSANNE 2002.
28. VAN MANDER 1604, fol. 140^v, 141^v; FORTI GRAZZINI 1989; FORTI GRAZZINI 1990.
29. Voir ci-dessus BAUMER, L., p. 13.
30. VAN MANDER 1604, fol. 147^v, 157^v (Saviani), 184^v, 291^v (Vasari), 267^v (Stradanus), 255^v (De Heere); GIBBONS 1968, pp. 267-268; BROWN, DELMARCEL, LORENZONI 1996, pp. 67, 70-71.
31. VAN MANDER 1604, fol. 211^r.
32. VAN MANDER 1604, fol. 122^v-123^r, 144^v; VAN HOOOSTRATEN 2002, p. 364; YUEN 1979; REIDG DE CAMPOS 1983; CHERI VIA 2004; SHEARMAN 2005; BREJON DE LAVERGNÉE 2011.
33. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VIII, 196; XXXIII, 63; TROGUE POMPÉE, *Philippiques*, XXXVIII, VIII, 9-10; BAÏF 1535, p. 44; JUNIUS 1641, II, VIII, 9; VAN HOOOSTRATEN 2002, pp. 266, 280-281; LAIBESSE 1707, t. I, p. 161.
34. VAN MANDER 1604, fol. 131^v; EHRMANN 1956; PRESSOLYRE 1972.
35. Sur la critique ancienne et moderne des *parerga*, élaborée à partir de Vitruve (*De architectura*, VII, v), voir PLINIE L'ANCIEN, *op. cit.*, XXXV, 101-102; JUNIUS 1641, III, VII, 13; VAN HOOOSTRATEN 2002, pp. 174-175, ainsi que BLANC 2012.
36. Voir ci-dessus BAUMER, L., p. 16.
37. En 1665, Albert Rubens, frère du peintre, fait publier à Anvers le *De re vestiaria veterum*, consacré aux vêtements des anciens grecs et romains, reprenant largement le contenu du *De re vestiaria libellus* de Lazare de Balf, publié pour la première fois en 1526, et qui a été lu par de nombreux artistes.
38. RODEE 1967. Sur ce rapport heuristique de Rubens à l'antique, voir aussi KIESER 1933, pp. 110-137, et MULLER 1982; SANCHEZ LOBIS 2010. Ces analyses se démarquent des réflexions, plus traditionnelles et contestables, que l'on trouve dans le récent VANDER ALWERA, SCHAUDIES 2012; voir cat. 41-44.
39. «C'est un défaut ordinaire aux peintres italiens de mettre dans leurs tableaux des figures entières d'empereurs, imitées de plusieurs statues antiques, ou du moins de donner à leurs figures des airs de tête que l'on remarque dans les antiques» (Léonard de Vinci 1651, XCVIII).
40. *De imitatione statuarum*, cité par PILES 1767a, p. 127. Pour les passages suivants, voir PILES 1767a, pp. 130 & 134.
41. PILES 1767b, p. 21. Pour les citations suivantes, voir PILES 1767b, pp. 24-25.
42. HAWERKAMP BEGEMANN 1975; DUBON 1964; BROSENS 2011. Sur cette tension particulière dans l'œuvre de Jordaens, voir le récent article de BROSENS 2012.
43. Comme on l'a vu, le goût historiciste de Rubens pour l'Antiquité a probablement été très surevalué, et l'on pourrait en dire de même au sujet d'artistes comme Nicolas Poussin qui, en dépit d'un vif intérêt pour les formes et les valeurs de l'Antiquité gréco-romaine, et malgré de nombreux liens d'amitié avec des antiquaires réputés de son temps (Cassiano Dal Pozzo, le cardinal Camillo Massimo), prend bien plus de libertés avec l'antique qu'on ne l'a dit. Sur cette question ainsi que sa place dans l'histoire de la tapisserie, voir SCHÜTZE 1996; UNGLAUB 2006; BAYARD, BREJON DE LAVERGNÉE, CHASSEY 2011; BLANC 2011. Pour une définition plus idéalisée du savoir antique de Poussin, voir notamment BAYARD, FUMAGALLI 2011.
44. MICHEL 2010; FAROULT, LERIBAUT, SCHERF 2010.

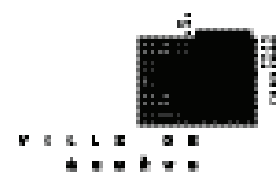
Héros antiques

LA TAPISSERIE FLAMANDE FACE À L'ARCHÉOLOGIE

Héros antiques

LA TAPISSERIE FLAMANDE FACE À L'ARCHÉOLOGIE

Sous la direction de
Matteo Campagnolo
Marielle Martiniani-Reber
Giselle Eberhard Cotton
Lorenz E. Baumer



En couverture :
Constantin entre dans Rome
et reçoit les clés de la ville (détail)

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Héros antiques - La tapisserie flamande face à l'archéologie*, présentée au Musée Rath, Genève, du 29 novembre 2013 au 2 mars 2014.

Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève
Jean-Yves Marin, *directeur*
Silvia Iuorio, *administratrice*
Estelle Fallet, *conservatrice en chef responsable du Pôle histoire*

EXPOSITION
Commissariat
Marielle Martiniani-Reber, *conservatrice en chef du domaine des arts appliqués*
Matteo Campagnolo, *conservateur du Cabinet de numismatique*
Giselle Eberhard Cotton, *directrice et conservatrice de la Fondation Toms Pauli, Lausanne*

avec la contribution scientifique de
Lorenz E. Baumer, *professeur d'archéologie classique, Université de Genève*
Jan Blanc, *professeur d'histoire de l'art, Université de Genève*
Magali Junet, *conservatrice adjointe, Fondation Toms Pauli, Lausanne*

Administration et organisation
Virginie Racine
Amale Dupont
Laurie Bischoff
Nicole Liaudet

Coordination
Muriel Pavesi, *adjointe de direction*

Mécénat et relations internationales
Laura Zani

Pôle Régie des œuvres
Pierre-André Lienhard, *conservateur responsable du Pôle*

Conservation-restauration
Victor Lopes, *responsable du secteur*
Isabelle Anex-dit-Chenaud
Alexandre Fiette
Margaux Lapiere
Gisèle Meroz
Bernadette Rey-Bellet
Véronique Strasser
Tu-Khanh Tran N'Guyen

Conservation préventive
Normand Fontaine

Transports
Roberto Papis, *responsable du secteur*,
et son équipe
Michèle Vuille

Inventaire et documentation scientifique
Dominik Remondino, *conservateur en charge du patrimoine immatériel*
Gabriella Lini
Maria Campagnolo-Pothitou
Virginie Racine

Pôle des Publics

Médiation culturelle
Isabelle Burkhalter, *responsable ad interim du secteur*
David Matthey
Raphaëlle Renken
Sylvie Gobbo
Cyril Macq

Presse et communication
Sylvie Treglia-Détraz, *responsable du secteur*
Shani Brutsch
Florence Joye
Fairouz Stern
Christiane Zimmermann

Conception muséographique
Bertrand Mazeirat, *conservateur en charge des expositions*

Conception scénographique
Edwige Chabloz
David Meier

Montage et intégration des œuvres
Fabrice Cirmigliaro
Patrick Couturier
Paolo Da Silva
Michel Genoud
Robin Keller
Constantin Sgouridis
Stéphane Tschan
François Devaud, *Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne*

Surveillance et sécurité
Jean-Charles Berra, *responsable du secteur*,
et son équipe
Claudia Vittet

Infrastructures
Michel Pedrazzoli,
et son équipe

PUBLICATION
Éditeurs
Matteo Campagnolo, *commissaire*
Marielle Martiniani-Reber, *commissaire*
Giselle Eberhard Cotton, *commissaire externe*
Lorenz E. Baumer, *professeur à l'Université de Genève*

Collaboration scientifique
Jan Blanc, *professeur d'histoire de l'art, Université de Genève*
Kenraad Brosens, *professeur d'histoire de l'art, Université de Louvain*
Guy Delmarcel, *professeur émérite d'histoire de l'art de l'Université de Louvain*

Michael Matzke, *conservateur du Münzkabinett, Musée historique de Bâle*
Christian Rümelin, *conservateur en chef du Cabinet d'arts graphiques*

Auteurs du catalogue
Camille Aquillon (C. A.)
Lorenz E. Baumer (L. E. B.)
Laure Berthet (L. B.)
Robert Steven Bianchi (R. S. B.)
Patrizia Birchler Emery (P. B. E.)
Jan Blanc (J. B.)
Corinne Borel (C. B.)
Matteo Campagnolo (M. C.)
Guy Delmarcel (G. D.)
Marc Duret (M. D.)
Giselle Eberhard Cotton (G. E. C.)
Sylvie Gobbo (S. G.)
Yvonne Maerk (Y. M.)
Marielle Martiniani-Reber (M. M.-R.)
Cristina Murer (C. M.)
Virgine Nobs (V. N.)
Timothy Pönitz (T. P.)
Virginie Racine (V. R.)
Christian Rümelin (C. R.)
Nathalie Wüthrich (N. W.)

Suivi éditorial
Amale Dupont
Virginie Racine

Relecture
Gaël Bonzon
Amale Dupont

Photothèque
Angelo Lui
Pierre Grasset

PRÊTEURS

Genève
Fondation Gandur pour l'Art
Université de Genève, Gypsothèque, salle des moulages
Bibliothèque d'art et d'archéologie
Bibliothèque de Genève
Collection privée

Suisse
Fondation Toms Pauli, Lausanne
Historisches Museum Basel, Münzkabinett
Zentralbibliothek Zürich
Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Fribourg
Collection privée

Allemagne
Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig
Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell

France
Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse
Musée Dobrée, Nantes

L'exposition et le catalogue ont bénéficié du généreux soutien des partenaires suivants, auxquels s'adresse notre sincère reconnaissance.

