

# RÉPUBLIQUE DES LETTRES, RÉPUBLIQUE DES ARTS

Mélanges offerts à Marc Fumaroli,  
de l'Académie Française

Réunis et édités par  
Christian MOUCHEL et Colette NATIVEL



Librairie Droz S.A.  
11, rue Massot  
Genève  
2008

## LA SAINTE FACE DE CLAUDE MELLAN: OSTENDATQUE ETIAM QUAE OCCULTAT\*

### PARAGONE

Deux études publiées il y a quelques années (« The Sculptor's Last Will and Testament » et « *Ex uno Lapide. The Renaissance Sculptor's Tour de force* »)<sup>1</sup>, où j'abordais une même question sous diverses facettes, avaient tenté de cerner et de définir dans la tradition bien connue du *Paragone* une composante qui compare ou met aux prises non pas différents arts – poésie et peinture par exemple – mais différents artistes œuvrant dans le même médium, la sculpture. Le *Paragone* présente dans ce cas deux spécificités. Chez Pline, point de confrontation directe entre sculpteurs, qui répondrait à celle des peintres Zeuxis et Apelle; en revanche, de nombreuses sources anciennes célèbrent, avec émerveillement parfois, la capacité à faire surgir une œuvre complexe et monumentale d'un seul et même bloc de pierre – ironie de l'histoire, l'exemple le plus célèbre en est le *Laocoon*, assemblé lors de sa découverte en 1506. Si les premiers textes et modèles remontent à l'Antiquité, le nom et le concept de *Paragone*, au sens de « débat formalisé entre les arts » que nous leur donnons aujourd'hui, sont, on l'oublie souvent, une invention de la Renaissance. Ce sont les sculpteurs de cette époque qui inventent eux-mêmes ce jeu de confrontation interne à leur art afin de mesurer leur virtuosité tant à celle des Anciens qu'à celle de leurs contemporains. Seconde caractéristique, cette rivalité porte non pas, comme dans le duel Apelle-Zeuxis, sur la maîtrise de la fiction, l'illusionnisme, la capacité de feindre la réalité, mais sur la conquête de la réalité elle-même, à savoir le défi physique et intellectuel que lançait à la maîtrise technique et l'inventivité de l'artiste la matière minérale brute, ardue, implacable.

Troisième trait de la tradition de l'*ex uno lapide* telle qu'elle émerge à Renaissance : de nature essentiellement visuelle et technique dans l'Antiquité, le *Paragone* s'investit à la Renaissance d'un contenu éthique, et même religieux, bien défini. Aux yeux de Vasari, assembler une statue de marbre à partir de plusieurs blocs est

\* Présentée d'abord à Rome en mars 2001, lors d'une conférence sur le *Volto Santo*, cet article est la version préliminaire d'une étude qui paraîtra au sein de ma série de *Mellon Lectures*, après communication orale à la National Gallery of Art en mai 2004.

<sup>1</sup> Lavin 1977-78, 1998.

non seulement inepte mais aussi immoral : une tromperie indigne d'un véritable artiste. Dans ce contexte, la victoire sur l'autre est aussi victoire sur soi, se muant ainsi, paradoxalement mais essentiellement, en une démonstration suprême d'humilité et de dévotion. La valeur morale et même dévotionnelle du travail artistique joua sans aucun doute un rôle important dans la première prouesse de ce genre, le *David* de Michel-Ange, où la conquête sans précédent du bloc gigantesque métaphorisait la victoire du héros biblique sur le géant monstrueux et malfaisant<sup>2</sup>. Une tradition immuable voyait en effet dans la victoire de David un acte divinement inspiré, non seulement de courage, d'ingéniosité et d'adresse, mais aussi de droiture personnelle et d'humilité. Plus fondamental encore : les trophées ultérieurs de ce sacrifice de soi dévotionnel s'élèvent sur les propres monuments funéraires des artistes – *Pietà* de Michel-Ange à Florence, *Christ nu* de Cellini, *Pietà Annunziata* de Bandinelli – et font donc figure de gestes d'expiation pour ainsi dire professionnelle. Cette orientation spirituelle du tour de force étant un héritage du Moyen Age, l'artiste de la Renaissance fusionnait donc le grand créateur individuel de l'Antiquité, fier de sa valeur, avec le serviteur de Dieu médiéval, humble et anonyme, ce Jongleur de Notre-Dame, qui, de nuit, dans une église déserte, avait donné la plus magnifique version de ses tours merveilleux devant l'autel de la Vierge et gagné là son salut.

Je voudrais aborder ici ce qui constitue à mes yeux l'équivalent de la tradition renaissante de l'*Ex uno* dans le domaine, généralement négligé, du dessin. Négligence qui, sans conteste, tient d'abord au fait que l'Antiquité ne tenait pas cette pratique pour un art en soi : Pline mentionne fréquemment dessin et dessins mais dans des chapitres consacrés à la peinture et à la sculpture. Et la Renaissance même, qui divinise quasiment l'idée du *Disegno*, fait du dessin en tant que tel le fondement mais non la fin ultime de l'art. Il existe cependant en la matière une autre histoire du *Paragone*, parallèle à la précédente, qui contribua à inspirer une image graphique sans pareille que son auteur avait conçue pour demeurer, et qui demeure à ce jour, unique. S'il est en effet une réussite graphique suprême de la mystique de l'*Ex uno*, c'est bien sans doute la ligne unique utilisée par Claude Mellan pour cette gravure de la *Sainte Face*, qui, depuis quelque temps, m'a retenu dans ses lacs (fig. 33, 34, 35)<sup>3</sup>. « Retenu dans ses lacs » est bien l'expression appropriée parce que quiconque commence de suivre les circonvolutions de cette spirale unique, continue et ondulante, qui s'enroule (ou se déroule, selon la direction que l'on adopte) jusqu'à emplir tout entier le

<sup>2</sup> Lavin 1993.

<sup>3</sup> Parmi les études récentes de cette gravure, voir pour les contributions les plus importantes Emmanuel Coquery dans Bonfait et Mc Gregor 2000, p. 170-173, et Maxime Préaud dans Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, n. 106, p. 92 *sq.*, et dans Préaud 1988, n. 21, p. 47 ; Barbara Jatta, dans Morello et Wolf eds., 2000, n. iv. 50, p. 203 ; voir aussi Kemp 1994, p. 24 *sq.* On trouvera dans l'étude consacrée à cette image par le graveur Jean Sgard une approche pleine de sympathie et des propositions suggestives.

vide de la feuille de papier, ne peut éviter de tomber sous le charme, la fascination, l'enchantement de cette image si intensément émouvante, et cela jusqu'à la hantise. Par de subtiles variations d'épaisseur et d'orientation au fur et à mesure qu'elle se déroule, la ligne dessine, en image et en mots, sa propre unicité et celle de l'image qu'elle représente<sup>4</sup>. Le *Christ* de Mellan relève du sortilège, et il n'est point d'autre œuvre à ma connaissance qui sache évoquer de manière aussi riche et profonde la double nature du *Volto Santo*, icône miraculeusement créée de ce visage qui, par un pouvoir thaumaturgique, s'avère capable de convertir les hommes : ainsi de Levi, ce collecteur d'impôts juif, qui, dès le premier regard, se métamorphose en saint Matthieu, Évangéliste et Martyr<sup>5</sup>.

Description du visage réel du Christ mise à part, il y avait traditionnellement deux moyens d'évoquer l'apparence aussi bien que la signification de la Véronique. Le linge lui-même pouvait apparaître suspendu de quelque manière extraordinaire, flottant au milieu de l'air ou déployé par des anges ; quant au visage, il pouvait se distinguer en quelque façon de la surface du linge, s'étendre au-delà de ses limites, faire saillie sous l'effet de la couleur ou du dessin, ou être indépendant des ondulations du voile (fig. 36, 37)<sup>6</sup>. L'image de Mellan ne fait rien de tout cela : le voile est contigu à la taille de la feuille de papier de manière que, tout comme la nature double du sujet, elle est à la fois dans ce monde et hors de lui. Le voile qui porte l'image et les mots dont elle est synonyme s'incurve en sa partie inférieure, alors que la signature et la devise de l'artiste sont partie intégrante du support<sup>7</sup>. Parce que la feuille de papier est et représente à la fois l'image unique qui représente le visage unique, la gravure indéfiniment reproductible devient pour le graveur l'équivalent de la célèbre proclamation d'Horace qui, dans le *paragone* classique, définit la réussite poétique : « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que la ruine royale des pyramides »<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Préaud dans Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, p. 12, ainsi que Friess 1993, p. 144-154 décrivent les procédés utilisés par Mellan dans la fabrication de l'œuvre.

<sup>5</sup> Je songe ici en particulier à Caravage (peintures de la chapelle Contarelli ; *Souper à Emmaüs* de Londres ; mais aussi *Conversion de saint Paul* à la chapelle Cerasi que je traiterai dans une étude à venir) ainsi qu'à Georges de La Tour (*Repentir de saint Pierre*) qui dépeint la conversion spirituelle en termes physiognomoniques (Lavin 1974 a et b, 1980, 1993, 2000, 2001).

<sup>6</sup> Sur le *Volto Santo* et la *Véronique*, voir les excellentes visions d'ensemble (avec des références à la très abondante littérature antérieure) de Fagiolo et Madonna eds, 1985, p. 106-126, Koerner 1993, p. 80-126, Kessler Gherard Wolf eds., 1996 ; Hamburger 1998, p. 317-382, Morello et Wolf eds. 2000.

<sup>7</sup> Ce procédé apparaît dans les gravures réalisées par Mellan à partir de dessins du Bernin liés au *David étranglant le Lion* pour l'édition de 1631 des poèmes d'Urbain VIII et au portrait du pape de la même année (Ficacci 1989, n. 77, p. 279 sq et 284). Dans la mesure où ce procédé n'apparaît pas dans le dessin du Bernin pour le *David*, il est possible qu'il soit imputable à Mellan lui-même.

<sup>8</sup> *Exegi monumentum aere perennius / regaliq[ue] situ pyramidum altius*, Horace, *Carmina*, III, xxx, v. 1-2 (*Odes* 1967). Sur la relation entre gravure et « empreinte » de la Sainte Face, voir ci-après.

L'un des effets mystérieux de la ligne universelle de Mellan tient à ce que l'image est de fait tissée dans la matière métaphorique qui est à la fois toile et papier. De plus, les girations sont parallèles et, puisqu'elles ne se croisent jamais, aucune surface n'est établie: la ligne et le « fond » sont toujours visibles et tous les deux indéfiniment extensibles dans toutes les directions. Avec cet effet que l'image est transparente et que la ligne révèle ce qu'elle voile: « Nous ne voyons maintenant que comme en un miroir et en énigmes mais alors nous verrons face à face » (1 *Cor.* 13, 12<sup>9</sup>, cette formule de Paul, on y reviendra, est un élément essentiel de la préhistoire de la gravure). On se souvient aussi que l'une des métaphores les plus courantes pour dire la double nature du Christ était que son corps était semblable à une lanterne qui cache et révèle à la fois la lumière qu'elle contient<sup>10</sup>. Quant aux précédents, le plus proche à ma connaissance – et que Mellan a certainement connu lui aussi – en est le célèbre autoportrait, décrit par Vasari, qu'Albrecht Dürer fit parvenir à Raphaël en signe d'estime:

[Il] lui envoya en hommage son autoportrait, peint à la détrempe, sur une toile très fine, préparée à l'aquarelle sur les deux côtés, où les accents lumineux étaient obtenus, non par des rehauts de blanc, mais en réservant la toile. Cette œuvre parut admirable à Raphaël [...].<sup>11</sup>

La nature christique du fameux autoportrait de Munich (fig. 38), et l'usage fait de la gouache et du support de tissu dans le cadeau au divin Raphaël, m'inclinent à soupçonner Dürer d'avoir lui-même songé non seulement à la Véronique mais aussi à la plus merveilleuse de toutes les manifestations du visage du Christ, celle de la Transfiguration, lorsque, selon Matthieu (17, 2), le Christ « fut transfiguré devant eux. Son visage devint brillant comme le soleil [...] »<sup>12</sup>.

Une fois encore, c'est à Pline que revient l'*editio princeps* de ce *Paragone* graphique, avec deux récits dont le dessin est le thème central. L'un raconte une compétition amicale entre deux des plus grands peintres de Grèce, Apelle et Protogène: le premier ayant tracé, en guise de carte de visite à l'intention du second, une ligne extrêmement fine (*lineam [...] duxit summae tenuitatis*), Protogène répondit en couvrant la ligne d'Apelle d'une autre encore plus mince; sur ce, Apelle triompha en surmontant la précédente d'une ligne si fine qu'elle ne laissait pas d'espace pour

<sup>9</sup> *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem.* [Note du traducteur: sauf mention contraire, la traduction française des passages bibliques est empruntée à la Bible dite de Port-Royal (1667-1693 avec retouches de 1700) dans l'édition Ph. Sellier (Robert Laffont, 1990)].

<sup>10</sup> Lavin 2000, p. 365-369.

<sup>11</sup> Vasari 1983, v, p. 212: [...] *gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente, e senza biacca, i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva compato i chiari: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello* (Vasari 1966 sq, iv, p. 189).

<sup>12</sup> *Et transfiguratus est ante eos, et resplenduit facies ejus sicut sol.* Koerner p. 80-105 traite certaines de ces questions en relation avec les aspects numineux des images et de la conception de soi de Dürer.

une autre (*Apelles [...] et vinci erubescens tertio [...] lineas secuit nullum reliquens amplius subtilitati locum*)<sup>13</sup>. La seconde histoire concerne le non moins admiré Parrhasius d'Ephèse et présente la singularité de suggérer que, selon le critère de difficulté consistant à faire plus avec moins, le dessin peut même surpasser la peinture. Il est relativement aisé, dit Pline, de donner l'impression d'une forme en peinture, et beaucoup y sont parvenus; mais Parrhasius est sans égal dans le rendu d'un contour et seul un artiste exceptionnel parvient à dessiner de telle manière que la ligne indique ce qui se trouve derrière et suggère même ce qu'elle cache (*desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat*)<sup>14</sup>. Claude Mellan, j'en

<sup>13</sup> Pline, *Naturalis Historia* xxxv, 81-83: *Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenen respondit interrogavitque, a quo quaesitum diceret. "Ab hoc", inquit Apelles adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. Atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus in portum devolvit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam Rhodi ante, spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allucientem omnique opere nobiliorem.* Ce qui se passa entre Protogène et lui ne manque pas de sel. Le premier vivait à Rhodes, Apelle y débarqua, brûlant de prendre connaissance de son œuvre, dont seule lui était parvenue la renommée, et il gagna incontinent son atelier. Le maître était absent, mais un tableau de notables proportions placé sur un chevalet était surveillé par une vieille dame toute seule. A sa question elle répondit que Protogène était sorti et demanda qui elle devrait lui annoncer comme visiteur. « Voici », dit Apelle et s'emparant d'un pinceau, il traça au travers du tableau une ligne de couleur d'un délié extrême. Au retour de Protogène la vieille lui révéla ce qui s'était passé. On rapporte qu'alors l'artiste, dès qu'il eût contemplé cette finesse, dit que le visiteur était Apelle et que personne d'autre n'était capable de rien faire d'aussi achevé; puis il traça lui-même avec une autre couleur une ligne encore plus fine sur la première en prescrivant, au cas où l'autre reviendrait, de la lui montrer et d'ajouter que c'était là l'homme qu'il cherchait. C'est ce qui se produisit, car Apelle revint et, rougissant de se voir surpassé, il refendit les lignes avec une troisième couleur, ne laissant nulle place pour un trait plus fin. Protogène alors, reconnaissant sa défaite, descendit en toute hâte au port à la recherche de son hôte et il fut décidé de garder ce tableau pour la postérité, universel certes, mais tout particulièrement pour les artistes. J'apprends qu'il a brûlé lors du premier incendie du palais de César sur le Palatin; nous avions pu le contempler auparavant: sur une grande surface il ne contenait que des lignes échappant presque à la vue et, semblant vide au milieu des chefs-d'œuvre de nombreux artistes, il attirait l'attention par là-même et était plus renommé que tous les autres ouvrages (Pline 1985).

<sup>14</sup> Pline, *Naturalis historia* xxxv, 67-68: [...] *confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat.* [...] les artistes s'accordent à lui attribuer la palme pour l'exécution des contours. C'est en peinture l'art le plus consomme. Car peindre les corps et la surface intérieure des objets est certes une entreprise ardue, mais beaucoup s'y sont illustrés; au contraire savoir rendre les contours des corps et enfermer dans une limite les plans fuyants de l'objet que l'on peint, cela se rencontre rarement exécuté avec succès par un artiste. De fait la ligne de contour doit s'envelopper elle-même et finir de façon

suis persuadé, apercevait dans la première histoire l'image de la Trinité, dans la seconde le visage de Dieu, et en toutes deux la main du créateur.

## LA MAIN

FORMATVR VNICVS VNA  
C-MELLAN G. P. ET IN AEDIBVS REG.  
1649 NON ALTER

Les inscriptions présentent une sublime ambiguïté qui sied parfaitement aux effets mystérieux de l'image. A un premier niveau d'analyse, l'image unique du Christ, c'est-à-dire la Véronique représentée dans la gravure, est formée d'une seule ligne. Mais *unicus* renvoie aussi au Christ lui-même, dont la nature est à la fois humaine et divine, et *una* à la Vierge Marie, souvent dite *unigenita*. Telle est la signification donnée au texte par Michel de Marolles, Abbé de Villeloin, ami de Mellan et auteur du *motto*:

[...] *Formatus unicus una*, faisant allusion à la beauté du Fils unique du Père Éternel, né d'une Vierge, et à la seule ligne spirale, dont le peintre artiste a si bien dessiné le portrait, avec cet autre mot écrit encore au dessous, *Non alter*, parce qu'il n'y a personne qui ressemble à ce premier des Presdestinez, et que le graveur de cette image en a tellement fait un chef d'œuvre, qu'un autre auroit de la peine à l'imiter pour en faire autant.<sup>15</sup>

Enfin *unicus* peut aussi signifier ce que la gravure représente, le *Volto Santo*, et en ce sens *una* ne peut que référer au nom féminin *manus*, la main de l'artiste. Le *Volto Santo* est bien entendu achiropoiète, non-fait de main d'homme, si bien qu'en ce sens *una* possède aussi une double signification: la main de Dieu qui imprima la *Vera Icona* sur le voile de Véronique, et la main de l'artiste qui en fit la reproduction gravée. En fait, les deux mains, celle de Dieu et celle de l'artiste, ne sont point si éloignées qu'il y pourrait d'abord sembler.

La plus ancienne des occurrences post-antiques d'une confrontation entre artistes remonte aux origines mêmes de la peinture de la Renaissance, avec une étrange prouesse relatée par Vasari, la célèbre histoire du O de Giotto<sup>16</sup>. Un émis-

à laisser deviner autre chose derrière elle et à montrer même ce qu'elle cache (Pline 1985).

<sup>15</sup> Marolles 1656, p. 266, cité d'après *L'œil*, 1988, p. 121.

<sup>16</sup> Vasari 1966 sq, II, p. 103 sq: *Sono similmente l'altre figure di queste storie e le teste, così de' maschi come delle femmine, molto belle, et i panni in modo lavorati morbidamente, che non è maraviglia se quell'opera gl'acquistò in quella città e fuori tanta fama, che papa Benedetto ix da Trevisi mandasse in Toscana un suo cortigiano, a vedere che uomo fusse Giotto e quali fussero l'opere sue, avendo disegnato far in S. Piero alcune pitture. Il quale cortigiano venendo per veder Giotto, e intendere che altri maestri fussero in Firenze eccellenti nella pittura e nel musaico, parlò in Siena a molti maestri. Poi avuti disegni da loro, venne a Firenze, e andato una mattina in bottega di Giotto che lavorava, gli espose la mente del Papa e in che modo si voleva valere dell'opera sua, et in ultimo gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità, Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio, et in quello con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di profilo, che fu a vederlo una maraviglia.*

saire du Pape, qui faisait la tournée des artistes en vue d'une commande importante, demanda au peintre un échantillon de son art. En guise de réponse, Giotto, utilisant son bras comme un compas, dessina à main levée un cercle parfait. Perplexe, l'envoyé lui demanda s'il pouvait en faire un peu plus, mais Giotto l'assura que le cercle suffirait amplement au jugement du Pape. L'émissaire partit peu satisfait, craignant d'avoir été le dindon de la farce. Mais lorsque le Pape entendit que Giotto avait dessiné le cercle sans mouvement du bras ni compas, il comprit que l'artiste était le plus éminent de son temps. Vasari ajoute un commentaire essentiel, que l'on prend souvent, à tort à mes yeux, au premier degré, comme une plaisanterie: l'épisode, dit-il, donna lieu à un proverbe bien connu, « Tu es plus rond que l'O de Giotto », faisant allusion non seulement à la forme du dessin et la naïveté de l'émissaire qui n'en comprit pas la signification, mais aussi au fait qu'en dialecte toscan, le terme *tondo* renvoie autant à une tête vide qu'à un cercle<sup>17</sup>.

*Ciò fatto, ghignando, disse al cortigiano: «Eccovi il disegno». Colui come beffato disse: «Ho io avere altro disegno che questo?». «Assai e pur troppo è questo», rispose Giotto, «mandatelo insieme con gli altri, e vedrete se sarà conosciuto.» Il mandato, vedendo non potere altro avere, si partì da lui assai male sodisfatto, dubitando non essere ucellato. Tuttavia mandando al Papa gli altri disegni e i nomi di chi li aveva fatti, mandò anco quel di Giotto, raccontando il modo che aveva tenuto nel fare il suo tondo senza muovere il braccio e senza seste. Onde il Papa e molti cortigiani intendenti conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gli altri pittori del suo tempo. Divolgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi agli uomini di grossa pasta: «Tu sei più tondo che l'O di Giotto»: il qual proverbio non solo per lo caso donde nacque si può dir bello, ma molto più per lo suo significato, che consiste nell'ambiguo, pigliandosi «tondo» in Toscana, oltre alla figura circolare perfetta, per tardità e grossezza d'ingegno. Le pape Benoît IX [en fait Boniface VIII] envoya de Trévis l'un de ses familiers en Toscane pour voir qui était Giotto et ce qu'étaient ses œuvres; il avait l'idée de commander des peintures pour Saint-Pierre. L'envoyé du pape venu pour voir Giotto et se renseigner sur les autres maîtres florentins en peinture et en mosaïque s'entretint, à Sienne, avec de nombreux artistes. Il obtint d'eux des dessins et partit pour Florence. Il se rendit un matin dans l'atelier de Giotto. Il lui exposa les intentions du pape et la manière dont celui-ci pensait utiliser son talent. Enfin il lui réclama un dessin pour l'envoyer à Sa Sainteté. Giotto, qui avait beaucoup d'esprit, prit une feuille sur laquelle il traça un cercle avec un pinceau teinté de rouge, en gardant son bras collé au corps et en faisant tourner sa main, comme un compas. Le tracé de ce cercle était si parfait que c'était une merveille de le regarder. Il dit en souriant à l'envoyé du pape: «Voici le dessin demandé.» Celui-ci, se croyant joué, répondit: «N'aurais-je rien d'autre que ce dessin? — Il est plus que suffisant, riposta Giotto, mettez-le avec les autres et vous verrez s'il sera apprécié.» L'envoyé vit qu'il ne pourrait rien obtenir d'autre et partit fort mécontent, soupçonnant qu'on s'était moqué de lui. Toutefois, lorsqu'il envoya au pape les autres dessins avec le nom de leurs auteurs, il y joignit celui de Giotto en racontant comment il avait tracé son cercle sans bouger le bras et sans se servir de compas. Le pape et ses familiers, mis au courant, comprirent combien Giotto surpassait tous ses contemporains. Cette histoire s'étant divulguée, il en résulta le proverbe encore usité pour désigner un esprit borné: «Tu es plus rond que l'O de Giotto.» Ce proverbe est intéressant non seulement par l'aventure qui lui a donné naissance, mais surtout à cause de l'équivoque portant sur le mot «rond» qui, en toscan, s'emploie soit pour une figure circulaire, soit pour désigner un homme lourd et épais d'esprit.» (Vasari 1984, II, p. 109-110).*

<sup>17</sup> Pour une interprétation récente de l'O de Giotto comme plaisanterie, voir Ladis 1986. Barolsky 1990, p. 134-137, analyse l'histoire et voit dans l'O «le symbole de la perfection divine, le symbole traditionnel de la complétude de Dieu», mais écarte l'anecdote en considérant que Vasari y projette rétrospectivement l'entreprise et la théorie artistique de Michel-Ange (Vasari lui-même ne fait pas cette association).



Pour autant que Giotto prenait l'émissaire pour un benêt, il pourrait avoir songé à la plaisanterie rapportée par Vasari, comme on l'admet généralement ; mais dans la mesure où l'artiste était certain que le Pape comprendrait son message et lui confierait la commande, il est une autre signification de portée plus grande et plus profonde, que les commentateurs ont ignorée, relative non seulement au geste mais au cercle lui-même, et à laquelle le peintre a certainement songé : dessiné à la main, le cercle parfait, dont Dante fait, au dernier chant du Paradis, l'image de l'homme en Dieu, représente le cosmos entier, et, en l'occurrence, la capacité sans limite de l'artiste capable de le cerner d'un unique contour<sup>18</sup>. Giotto avait certainement à l'esprit l'image, ancrée dans la grande tradition médiévale, du Créateur de toutes choses conçu comme *Deus artifex*, ou Dieu géomètre, qui d'abord créa le ciel et la terre – *In principio creavit Deus caelum et terram* (Gen 1, 1) – et ensuite imposa l'ordre au chaos en le circonscrivant avec un compas (fig. 39)<sup>19</sup>.

Les associations quasi-mystiques avec la main de l'artiste talentueux peuvent se prévaloir d'une histoire aussi ancienne que prestigieuse, en matière de dessin en particulier. Ainsi en va-t-il du talent prodigieux de Michel-Ange, qu'illustre un récit de *Condivi* où l'artiste manifeste son génie précoce en répondant à un représentant d'un cardinal Médicis. Celui-ci avait appris qu'il s'était fait duper par le putto de marbre que le jeune artiste avait sculpté et qu'il lui avait vendu pour une statue antique. A la requête sournoise de l'envoyé qui demandait à voir un autre produit de sa main, Michel-Ange répondit en revendiquant fièrement son forfait : il dessina une main « avec une habileté qui laissa le gentilhomme stupéfait »<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *La divine comédie*, « Paradis », chant xxxiii, 1990, v. 127-145 :

*Quella circolazion che si concetta  
pareva in te come lume reflesso,  
da li occhi miei alquanto circunspecta,  
dentro da sé, del suo colore stesso,  
mi parve pinta de la nostra effige  
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.  
Qual è 'l geometra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio ond'elli indige,  
tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;  
ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.  
A l'alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch'igualmente è mossa,  
l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

Ce cercle ainsi conçu  
qui semblait en toi lumière réfléchie  
longuement contemplé par mes yeux  
à l'intérieur de soi, de sa même couleur  
me sembla peint de notre image ;  
si bien que mon regard était tout en elle.  
Tel est le géomètre attaché tout entier  
à mesurer le cercle, et qui ne peut trouver  
en pensant, le principe qui manque,  
tel j'étais moi-même à cette vue nouvelle :  
je voulais voir comment se joint  
l'image au cercle, comment elle s'y noue ;  
mais pour ce vol mon aile était trop faible :  
sinon qu'alors mon esprit fut frappé  
par un éclair qui vint à son désir.  
Ici la haute fantaisie perdit sa puissance ;  
Mais déjà il tournait mon désir et vouloir  
tout comme roue également poussée,  
l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles.

<sup>19</sup> Sur cette image et ce thème, voir Lowden 2000, I, p. 47-49 ; Friedman 1974 ; Guest 1995, frontispice, p. 54. Le thème du *Deus geometra* qui interfère ici a été étudié par Ohly 1982.

<sup>20</sup> *Condivi* 1976, p. 21 : *Ma egli non avendo che monstrare, prese una penna (perciocchè in quel tempo il lapis non era in uso) et con tel leggiadria gli dipinse una mano, che ne restò stupefatto* (*Condivi* 1938, p. 51).

Dans le cas de Michel-Ange, ici sculpteur, comme dans celui du peintre Giotto, la ligne et la main qui la trace font office de suprême démonstration d'une dextérité manuelle et d'une ingéniosité intellectuelle extraordinaires. On a rapporté à cette histoire certains dessins de mains effectués par Michel-Ange, l'une tenant un livre (fig. 40), l'autre avec l'index tendu (fig. 41). La comparaison de la seconde avec la main peinte dans un portrait du maître attribué à Jacopino del Conte suggère que Michel-Ange a peut-être conçu le dessin qu'il a fait de sa propre main comme une sorte d'autoportrait autographe, pour ainsi dire (fig. 42)<sup>21</sup>. Dans un autre dessin, étonnant, Michel-Ange semble avoir dessiné sa propre main droite dessinant la gauche qui saisit ce qui semble être le pli d'une draperie – main d'une ressemblance frappante avec celle de Jésus tenant le *perizoma* dans la première version du *Christ* de Santa-Maria-sopra-Minerva, récemment découverte (fig. 43, 44)<sup>22</sup>. Cette proximité revêt sans doute une signification plus que purement visuelle si l'on rappelle que, selon Raffaello da Montelupo, l'un de ses suiveurs, Michel-Ange, pouvait, bien que gaucher, tout faire de sa main droite excepté des travaux de force<sup>23</sup>. Bien que la main droite du dessin puisse procéder d'un habile truquage effectué à partir du reflet de la gauche dans un miroir, il s'agit plus vraisemblablement d'une démonstration du « pouvoir » mnémonique créateur de cette dextre surnaturellement douée. Celle-ci, montrée ici dans l'acte de création, exprime explicitement un aspect important de la relation établie par Michel-Ange entre dessin et sculpture, puisque l'une de ses innovations majeures consiste en un mode graphique de création de la forme, reproduisant les stries parallèles que creuse dans la pierre le ciseau à dents<sup>24</sup>. Par ailleurs, l'idée de la main de l'artiste créant celle du Sauveur rappelle l'autodérision d'une esquisse qui accompagne le poème célèbre où l'artiste déplore son incapacité à représenter le visage de Dieu au plafond de la Sixtine (fig. 45 et 46)<sup>25</sup>. Michel-Ange apporte aussi sa pierre au débat sur le dessin en déclarant que les lignes droites tracées par Apelle et Protogène ne prouvaient en rien leur virtuosité :

[...] La raison en était que n'importe qui d'un peu habile à tracer des lignes aurait pu le faire, sans besoin d'être peintre. Il saisit un crayon à papier et,

<sup>21</sup> Perrig 1991, p. 40 *sq.*

<sup>22</sup> Danesi Squarzina ed. 2001, p. 246-51 ; sur l'attribution de ce dessin célèbre et très étudié, voir Tolnay dans *Le Cabinet* 1967, p. 24 *sq.*

<sup>23</sup> *Qui si può metere ancora come io Disegno con la mano manca, e una volta sendo a Roma a disegnare alarco di Trasi di Coloseo, passò Michelangelo e fra Bastiano del Piombo, si fermarono a vedere, e perchè luno et l'altro era mancino naturale, inperò non facevano niente con la mancina salvo le cose di forza, et stettono un pezzo a vedermi, maraviglandosi forte; cosa che forse non à mai fatto nisuno di questa dua arte, che si sapia* (Gaye 1968, III, p. 583, cité par Perrig 1991, p. 123, n. 35).

<sup>24</sup> Sur la manière graphique de Michel-Ange dans le dessin et la sculpture, voir l'article de mon ancienne étudiante Martha Dunkelman 1980a, b.

<sup>25</sup> Sur ce dessin et sa signification, y compris la référence au dessin du visage de Dieu dans la Création du ciel et de la terre (fig. 46), voir Lavin 1993, p. 36, 58, 220.

sur une feuille, en commençant par l'extrémité d'un orteil, dessina, de bas en haut sans lever le crayon du papier, le contour d'une demi-figure. Et il dit: « Si venait quelqu'un capable de dessiner aussi bien l'autre moitié, je le jugerais supérieur aux Anciens »; et cette moitié qu'il avait faite était si belle que je ne puis rien en dire sinon qu'elle était de sa main, ce qui, à mon avis, suffira à en dire la beauté.<sup>26</sup>

Le burin du graveur passant souvent pour un outil de sculpteur, Mellan, fort logiquement, intégrait fréquemment dans sa signature le mot *sculpsit*, si bien que les deux arts se partageaient le thème de *l'ex uno / una*. Et, au moins du point de vue technique, Mellan pouvait voir l'origine divine de son art dans la conjonction remarquable des deux sens du latin *caelum*, à la fois « ciel » (peut-être issu du grec) et « burin » (lié au verbe signifiant « inciser »). C'est cette providentielle coïncidence verbale et conceptuelle qui trouve sa traduction dans la gravure de la *Sainte Face*<sup>27</sup>.

Les signes distinctifs d'appartenance au Panthéon des dessinateurs supérieurs apparaissent aussi conjoints chez le fondateur de la tradition renaissante nordique: Albrecht Dürer, avait, dit-on, dessiné un cercle à main levée dont une vérification au compas prouva la perfection; après quoi, il surpassa Giotto en en marquant parfaitement le centre par un point. Autre exploit: à partir d'une moitié de crucifix qu'on lui avait apportée, il parvint à graver la figure complète, en parfaite harmonie avec les proportions de l'original – et surpassant par là même la prouesse de Michel-Ange<sup>28</sup>. Dürer recourut aussi à sa propre main pour étudier les proportions idéales (fig. 47). Quant à la main de Michel-Ange, elle est peut-être à l'origine du grand épanouissement que connurent au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle la pratique et la théorie du dessin hollandais, celui-là même où Mellan devait puiser son inspiration<sup>29</sup>. La figure centrale est à cet égard Hendrick Goltzius, qui donna naissance à un véritable culte de la main de l'artiste comme instrument de création quasi-divin et porta à son apogée le statut du dessin

<sup>26</sup> *Ritrovandomi un giorno a ragionar seco delle pitture antiche et dicendo di quella tavola di Protogene, dove furono fatte quelle linee così mirabile da lui et da Apelle, lui mi rispose, che non gli pareva gran cosa; et la ragione era, che l'arebbe potuto fare uno che non fosse stato pittore, ma solamente esercitato in tirar linee. Et preso in mano un lapis, comincio sopra un foglio da un dito di un piede; et andando all'insu senza levar mai il lapis di su la carta, fece un dintorno di una meza figura et disse: « Se adesso venisse uno che facesse laltro mezo che stesse bene, io giudicarei che fosse meglio maestro di quelli »; et quel mezo dintorno che lui fece, io non ne dirro altro se non che era di sua mano, che giudico debbia bastare per testimonianza della sua bellezza (Frey 1923-30, II, p. 64).*

<sup>27</sup> Sur le jeu de mots sur *caelum*, voir Cullers 1988, p. 39 sq.

<sup>28</sup> Hampe 1928, p. 5.

<sup>29</sup> Je suis ici très redevable aux diverses études que Walter S. Melion a consacrées à la théorie et à la pratique du dessin hollandais à cette époque (Melion 1989, 1992, 1993, 1995). Postérieurement à l'achèvement de la présente étude, j'ai découvert dans un mémoire de Master (Université de Hambourg 2001, non publié) rédigé par Annette Krüger, une étude approfondie et excellente de la mystique relative à la main de l'artiste, qui prend en compte Goltzius et la tradition calligraphique. Je remercie M<sup>lle</sup> Krüger de m'avoir fourni un exemplaire de son travail. Voir aussi Leefland 2003, p. 244-48.

comme l'un des beaux-arts à part entière. Une fois encore, l'affaire commence avec une anecdote biographique, contée par van Mander. Celui-ci rapporte que le petit garçon remuant était

si attiré par le feu que, à l'âge d'un an environ, alors qu'il était capable de marcher tout seul, il tomba dans le feu, le visage dans une poêle d'huile bouillante, et se brûla les deux mains dans les charbons ardents, ce que sa mère tenta de soigner avec des éclisses, onguents et autres choses; et il souffrit beaucoup jour et nuit, jusqu'au moment où une voisine du genre « je sais tout » enleva les éclisses en disant qu'elle connaissait mieux; elle banda alors étroitement dans un linge la seule main *droite*, si bien que les tendons de cette main se recroquevillèrent et que, jamais, sa vie durant, il ne put l'ouvrir complètement.<sup>30</sup>

On a rapproché de cette histoire un certain nombre de dessins représentant des mains droites diversement recroquevillées (fig. 48)<sup>31</sup>. Certains rappellent ceux de Michel-Ange (y compris celui où la main tient un livre) et la relation avec l'Italie apparaît confortée par un autre dessin qui reproduit quasiment un dessin de Bronzino repris dans l'une des ses peintures (fig. 49 et 50)<sup>32</sup>. L'importance du précédent de Goltzius pour notre propos tient à plusieurs raisons. L'un des dessins (fig. 51) montre la main isolée, non comme l'extrémité d'un bras mais comme une image autonome et autosuffisante; elle porte une date, 1588, et la signature autographe de Goltzius qui combine son monogramme de graveur et son nom en toutes lettres<sup>33</sup>. Cette signature-monogramme ingénieusement composite est profondément significative: elle résume l'identité auto-définie de Goltzius comme graveur professionnel et artiste créateur à la fois, dont l'*ingegno* réunit les deux faces, technique et conceptuelle, du *Disegno* – selon le vocabulaire des grands théoriciens italiens alors très lus aux Pays-Bas. Combinant les lettres de l'alphabet comme dessin et comme texte, la signature composite se fait l'équivalent iconico-verbal du dessin lui-même, puisque l'image de la main (*Disegno*) est produite par la technique purement linéaire (*disegno*) du graveur. Il s'agit là de l'un des premiers exemples de ce qu'il faut bien considérer comme une nouvelle catégorie d'œuvres d'art inventée par Goltzius: de grandioses démonstrations d'indépendance et de virtuosité du dessin, dont la conception, l'échelle et le clair-obscur rivalisent avec la peinture, mais dont l'exécution, à la seule plume, repose sur de pures lignes, parallèles, hachurées en croisillons ou réduites à des points dans

<sup>30</sup> Van Mander 1994-1999, I, p. 386.

<sup>31</sup> Reznicek 1961, p. 452 *sq.*, n. 432, ill. 89. Le mode d'exécution de ces dessins (démonstration d'une parfaite capacité ambidextre ou mémoire visuelle?) demeure matière à conjecture — du fait sans aucun doute de la volonté des artistes. Un miroir (voir Melion 1993, p. 72) eût été inutile.

<sup>32</sup> Voir Goldner 1990.

<sup>33</sup> Voir Reznicek 1961, p. 305 *sq.*, n. 65, ill. 86. Goltzius utilise la même technique graphique et la même signature dans son dessin représentant Mercure, inventeur des arts (voir fig. 67; Reznicek 1961, p. 280, n. 119, ill. 75).

les pointillés, qui appartiennent à la technique du graveur. Des moyens réduits au minimum donc – lignes et points – pour un effet maximal, et les dessins se muent en véritables « œuvres d'art », de taille monumentale parfois, qui suscitent leur propre vocabulaire manifestant une claire conscience de soi: *teyckenconst* et *pen-werken*<sup>34</sup>. Il convient cependant de garder à l'esprit que ces œuvres empreintes de fierté et d'une ostentation délibérée étaient le fruit d'un renoncement et d'une discipline austères et douloureux. Les mêmes éléments importent dans le cas de Mellan qui, se considérant lui aussi comme un peintre, intègre cette identité dans la signature apposée sur la *Sainte Face*, où son nom apparaît de même de façon composite: G.[allus] P.[inxit] et F.[ecit].

Il faut, pour mesurer pleinement la signification que le grand Hollandais dut revêtir pour Mellan, insister sur un autre point encore. La main de Goltzius compose, telle qu'il la représente, une image particulière: le pouce et l'index sont séparés, tandis que les autres doigts se rejoignent en un seul, de sorte que la main se constitue en instrument « trine » de manipulation, dont les tendons et les muscles puissants débordent d'énergie créatrice. Goltzius voyait probablement dans la torture de son enfance une manière d'ordalie par le feu, non dépourvue de connotations sacrificielles, voire sacramentelles: il avait fait exposer sur l'un des murs de sa maison une représentation monumentale de Mucius Scaevola, ce héros romain qui, en guise d'offrande pour le salut de son peuple, sacrifia sa main sur la flamme d'un autel<sup>35</sup>. L'œuvre, en grisaille, suggérait un relief historique à l'antique et probablement une grandiose démonstration de virtuosité dans l'« œuvre de plume ». En quoi elle fait aussi figure de manifeste personnel de l'artiste: comme instrument de création, sa main mutilée est une bénédiction divine dissimulée. De fait, sa configuration rappelle de façon frappante la main déformée du *Pantocrator* médiéval (fig. 52) dont Dürer avait fait son emblème personnel<sup>36</sup>. Ce n'est certainement pas un hasard si le dessin de Goltzius fut précisément compris ainsi par un graveur inconnu de l'époque, qui en fit une copie, la plaça sur un coussin comme une sainte relique, et lui ajouta une inscription qui, de cette main, fait un instrument trinitaire de glorification de Dieu (fig. 53):

*Mea dextera Christi*

*Ut mea tres tangens  
Benedixit dextera reges:  
Sic haec sculpa trium  
Tetigit quae corpora regum  
Te per me semper bene  
Dicet, teque beab[er]it.*

<sup>34</sup> Sur les œuvres monumentales de Goltzius à la plume, voir Melion *supra* n. 29, et Nichols 1992.

<sup>35</sup> Van Mander 1994-1999, I, p. 394-397, Melion 1993, p. 70.

<sup>36</sup> La mosaïque de Daphni est citée par Koerner 1993 p. 98 à propos de l'autoportrait de Dürer.

## Ma dextre du Christ

De même que ma dextre a béni trois rois en les touchant, de même ce burin, qui de trois rois a touché les corps, toujours te bénira et te glorifiera à travers moi.<sup>37</sup>

Les trois rois font allusion aux mécènes royaux de Goltzius (Guillaume V de Bavière, Philippe II et Rodolphe II), ainsi qu'aux Rois mages et aux doigts réunis en une trinité de la main qui grava l'image. Image et texte se réclament explicitement de la tradition antique de la créativité de l'artiste divinement inspiré, et sa main s'identifie à la *dextera dei*, en particulier dans la représentation de la Passion. Un passionnaire tardo-médiéval des *arma Christi* fait en effet apparaître la main droite de Dieu entre les épisodes du Christ au Jardin des Oliviers et de la Véronique (début et fin de la Passion) (fig. 54)<sup>38</sup>. Il convient aussi, lorsqu'on tente de comprendre la signification du dessin de Goltzius et son effet sur l'esprit du spectateur, de garder à l'esprit le mystère insondable qu'elle recèle : il s'agit de la main droite, et elle est donc, comme la main de Dieu, *acheiropoietos*.

D'un point de vue technique, Mellan doit surtout à Goltzius son usage des lignes parallèles et ondulantes qui se font plus épaisses ou plus fines au gré de l'engendrement de la forme. Au prix d'une discipline exigeante et sévère, qui contraint une flexibilité virtuellement infinie à l'intérieur des limites les plus étroites qu'il pût concevoir, la main de Goltzius maniait la plume du dessinateur comme un peintre son pinceau (fig. 55), et c'est certainement de lui que Mellan apprit la richesse de cette technique, qu'en 1636, avant de revenir de Rome à Paris, il avait perfectionnée jusqu'à tirer des seules lignes parallèles, avec une prodigieuse économie de moyens, des effets de luminosité, de continuité et d'élégance parfaites (fig. 56)<sup>39</sup>. La même année, Mellan produisit ses fameuses cartes de la Lune, réussite pionnière dans l'histoire de l'illustration scientifique et stupéfiante démonstration de *chiaroscuro* céleste, des cartes réalisées *ex una linea* en ce qu'elles consistent uniquement en lignes horizontales parallèles (fig. 57)<sup>40</sup>, mais

<sup>37</sup> Voir Reznicek 1961, p. 306. La gravure, à ma connaissance jamais reproduite jusqu'ici, semble faire écho à un épisode qui vit Goltzius, pour prouver son identité, exhiber sa main mutilée avec un mouchoir orné de son monogramme : « Goltzius exhiba sa main mutilée et montra aussi son mouchoir qui était orné du monogramme que portent ses gravures, un H et un G entrelacés » (Van Mander 1994-1999, I, p. 393, Melion 1993, p. 67). Il manque au poème le vers final qu'exigerait sa forme (je remercie le regretté Professeur John d'Arms de me l'avoir fait remarquer) – peut-être faute d'espace, peut-être, comme pour le reste du corps, à dessein, pour laisser à penser au spectateur.

<sup>38</sup> Sur la *Dextera Dei*, voir Kirschbaum II, cols. 211-214 ; sur le Passionnaire, voir Matejcek 1922.

<sup>39</sup> Voir le catalogue magistral de l'œuvre romain de Mellan publié par Ficacci 1989. Sur l'évolution de la technique graphique de Mellan et son histoire, voir aussi les remarques du graveur Sgard 1957, et Kemp 1994.

<sup>40</sup> Sur les cartes de la Lune, voir Préaud dans Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, n. 147-148, 115-119 ; Jaffé 1990. Les observations de la Lune effectuées à la lunette par Galilée jouèrent un rôle essentiel dans les débats théologiques romains de l'époque, en part. ceux qui concernaient la

non *stricto sensu* puisque les lignes demeurent multiples. Mais c'est ailleurs, dans une discipline voisine, que Mellan trouva le moyen d'une simplification supplémentaire: dans l'écriture cursive, où une unique ligne continue permet de créer une signification visuelle sous forme de mots<sup>41</sup>. Les maîtres d'écriture hollandais de l'époque de Goltzius avaient, comme on pouvait s'y attendre, porté la linéarité pure à une forme de grand art. On avait vu se multiplier en effet les traités théoriques et pratiques de calligraphie, où la main du maître, montrée dans le maniement effectif de la plume pour illustrer la position correcte, jouait le rôle essentiel (fig. 58). Pour exalter la noblesse de leur art (ils exerçaient le métier de scribe ou de professeur), les calligraphes invoquaient les mêmes concepts que les théoriciens de la peinture, de la sculpture et de l'architecture: ainsi de David Roelands qui accompagne une illustration bilatérale symétrique des principes et de la pratique de son œuvre des devises *ARTEM TRIA PERFICIUNT* et *Ingenium, Doctrina, Exerctatio*, soit le *trivium* de la théorie de l'art (1616, fig. 59). Quant à Jan van den Velde, l'un des plus importants de ces scribes d'art, il définit sa relation à la tradition classique en adoptant pour signature un procédé qui, de fait, combinait en des arrangements symétriques de cercles et d'ovales l'« O » de Giotto avec les trois lignes superposées d'Apelle et Protogène (fig. 60 et 61)<sup>42</sup>. Bien que – il faut le souligner – ces artistes de la plume ne fussent pas graveurs<sup>43</sup>, la référence trinitaire que partageaient leurs tours de force hautement personnels et la main christique de Goltzius ne peut relever du hasard et était probablement évidente aussi pour Mellan. Van den Velde avait en particulier fait franchir à l'art de la plume un pas décisif en dessinant, en un style calligraphique virtuose, c'est-à-dire d'une seule ligne continue qui roule et s'enroule sur elle-même avec une parfaite régularité, une image qui suggère à la fois un nœud marin complexe et un navire des Indes orientales voguant à pleine voile. Il destinait ce dessin à un document officiel de l'Amirauté de Rotterdam, et le fit graver ultérieurement pour son traité de calligraphie (fig. 62)<sup>44</sup>.

Un livre d'emblèmes publié en 1640 pour commémorer le centenaire de la fondation de l'ordre jésuite fournit le maillon manquant entre cette tradition calligraphique et le *conchetto* théologique de la gravure de Mellan combinant mots et ligne unique pour dire la nature de la Trinité (fig. 63). Les principes qui animent

Vierge Marie (voir Ostrow 1996 et Reeves 1997, p. 138-183).

<sup>41</sup> Sur l'épanouissement de la calligraphie hollandaise, voir Emmens 1963, Broos 1971, Croiset van Uchelen 1976, Worthen 1993; l'importance qu'elle revêt pour Goltzius a été étudiée par Melion (voir *supra* n. 29); Kemp 1994 a rapporté la technique de Mellan à cette tradition.

<sup>42</sup> Van den Velde traça un cercle parfait (fig. 61) dans un volume dédié à un ami, qui ajouta l'inscription indiquant que cela avait été sans compas: *desen circul is gemaect van Jan de Velde, sonder passe* (Ritter van Rappard 1856, p. 91; voir Broos 1971, p. 163).

<sup>43</sup> Le principal graveur de ces œuvres calligraphiques s'appelait Simon Frisius, étudié par Luitjten 1993, p. 482 *sq.*, n. 171, De Jongh et Luitjten 1997, p. 141-144.

<sup>44</sup> Broos 1971, p. 161 *sq.*

l'activité pédagogique des Jésuites y sont illustrés par une image où l'on voit la main du maître guider celle de l'élève pour former de trois jambages la seule lettre M, figure du Dieu unique: « Premier enseignement de la foi chrétienne: un seul Dieu en trois personnes; *Sic trinus & unus discitur* » (« Ainsi est-il enseigné trine et un »)<sup>45</sup>.

## LA SPIRALE

Claude Mellan unit ces traditions graphiques voisines mais distinctes en une nouvelle forme d'art, où une seule ligne continue, ondulante, qui s'enfle et se rétracte sans jamais se recouper, engendre une « image » au plein sens du terme. Ce faisant, il croise cette idée avec une autre, empruntée elle aussi à un domaine voisin mais distinct, dans lequel la spirale est la figure clé. Parmi les innombrables avatars de la « Spirale mystique »<sup>46</sup>, deux sont ici particulièrement pertinents. La spirale la plus familière à la tradition catholique et la plus chargée de sens est celle de la Tour de Babel, version proche-orientale de la pyramide (fig. 64): ses girations sans fin en étaient venues à symboliser le blasphème consistant à tenter de rejoindre Dieu, qui la détruit avec la communauté qui l'avait érigée<sup>47</sup>. La spirale n'apparaît pas comme forme avant 1400 environ mais les ouvrages de typologie biblique associaient traditionnellement la tour avec deux antitypes néo-testamentaires: la descente de l'Esprit Saint, où, par le don des langues à la Vierge et aux apôtres, Dieu transmet la sagesse et l'unité de la foi à toute l'humanité (fig. 65); le Christ réfutant les prévisions des astronomes et des dialecticiens païens (fig. 66)<sup>48</sup>. Il arrive même que les antitypes fusionnent: ainsi lorsque l'on

<sup>45</sup> Bollandus 1640, p. 298. On trouvera une étude de l'emblème dans Sherman 1999, p. 253-255. Je remercie Peter M. Luckehart d'avoir attiré mon attention sur ce précédent important.

<sup>46</sup> Purce 1974. Les études concernant la spirale sont innombrables; celles-ci m'ont été utiles: Huntley 1970, Harman et Misslin 1985, Manna 1988, Hocke 1987, *Lexikon* 1987-1994, vi, cols. 804 sq.

<sup>47</sup> Sur la Tour de Babel comme langage, voir Borst 1957-1963, *Enciclopedia* 1991 sq, II, p. 820-827; comme architecture, *Reallexikon* 1937sq, I, cols 1315-1321; Minkowski 1991, Matsche *et al.* 1991, Wegener 1995.

<sup>48</sup> L'antithèse traditionnelle entre l'ascension blasphématoire et la descente divine est résumée dans le *Speculum humanae salvationis* (Lutz et Perdrizet 1907-1909, p. 70, 151 sq, 172, 230, ill. 3; Breitenbach 1930, p. 242-244) ainsi que dans la *Biblia pauperum* (Cornell 1925, p. 99 et 291). Dans certains cas, l'image du Christ remplace l'habituelle colombe de l'Esprit Saint dans la Descente et apparaît au-dessus de la tour, pour illustrer la réparation dans la voix unique du Sauveur de la Babel linguistique qui avait été le châtimement divin contre le sacrilège des constructeurs (voir fig. 78 « Unité de la foi à toute l'humanité »). Le thème de la Tour-paganisme (voir fig. 79 « Astronomes et dialecticiens ») apparaît dans la Bible moralisée: « Ici les païens construisent la tour de Babel contre le commandement de Dieu, et Dieu les jette à terre et réduit leur œuvre à néant »-« Le fait que les païens ont entrepris la tour de Babel contre le commandement de Dieu signifie les astronomes et les dialecticiens qui fabriquent de fausses preuves contre la volonté de Jésus-Christ, et Il réduit leur œuvre à néant, Il les aveugle et Il les frappe »(*Bible*, 1995, fol. 3v., 57).



voit Jésus adolescent disputer parmi les Docteurs, dispensant, assis sur un trône en spirale, sa parole inspirée et irréfutable (fig. 67)<sup>49</sup>.

Cette fusion qui, à l'intérieur de la tradition typologique millénaire de l'Ancien Testament accompli par le Nouveau, réunit deux aspects relatifs à la dispensation et l'assimilation de la Sagesse divine, trouve sa plus célèbre incarnation dans la pointe en spirale que conçut Borromini en 1651-52 pour son église Saint-Yves, chapelle de l'Université de la Sapienza de Rome (fig. 68). Les thèmes de la descente de l'Esprit Saint et du Christ comme dispensateur de la Loi nouvelle convenaient à une institution d'enseignement, dirigée par des juristes ecclésiastiques (les avocats consistoriaux), aussi bien qu'à une église dédiée au saint patron des hommes de loi. Mais de là à donner à la tour la forme d'une spirale, la chose n'allait pas de soi. Bien que l'Église chrétienne figurât souvent une anti-Tour de Babel, jamais en effet on n'avait associé de manière positive la tour spiralée à la dispensation de la Sagesse divine, à l'exception d'une peinture de Butinone, que Borromini pouvait difficilement connaître<sup>50</sup>. De fait, dans ce qui constitue le précédent de loin le plus semblable au projet de Borromini, la tour de Babel représentée au frontispice d'un sermon de Pentecôte que prononça un élève du séminaire jésuite à Rome en 1637, le cône est à ressauts, et non spiroïde (fig. 69)<sup>51</sup>. C'est certainement à Borromini lui-même que l'on doit donc la spirale, que lui suggérèrent peut-être d'autres traditions tout à fait distinctes, dont la *Sainte Face* de Mellan, de deux ans antérieure, participe aussi. Nous savons qu'avant de quitter Rome pour la France en 1636, Mellan était un familier de la Sapienza et de son programme – et qu'en 1634, lui aussi avait dessiné un frontispice pour l'un des sermons de la Pentecôte prononcés par les étudiants<sup>52</sup>.

À l'évidence, l'innovation borrominienne unissant la tour de Babel en spirale à l'idée de la Sagesse divine repose sur une nouvelle interprétation de sa forme spiralée traditionnelle: la vraie spirale, au rebours de la fausse, mène à Dieu autant qu'elle en provient. En elle se rencontrent le Ciel et la Terre, et tel est justement le sens du schéma représentant le Cosmos que contient le grand *compendium* de philosophie mystique publié par Robert Fludd en 1617 (fig. 70): vingt-deux gires y relient la Terre au Ciel, ce qui, explique la légende, illustre l'« ascension

<sup>49</sup> Ost 1967, p. 133 est le premier à avoir remarqué le rapport entre la peinture de Butinone et la tradition relative à Babel, et il identifie comme *sedes sapientiae* la spirale sur laquelle est assis Jésus.

<sup>50</sup> Sur l'Église comme anti-Babel, voir Borst 1957-63, IV, p. 2031 n. 445; Ost 1967, p. 130 *sq*; Rice 2000, p. 259.

<sup>51</sup> Nous devons cette découverte importante à Rice 2000, qui cependant ne prend pas en compte le fait que dans la gravure la pointe est à ressauts. Connors (1996, p. 673 et 682) remarque que, dans le plan de Borromini, la pointe n'est pas une spirale véritable, mais qu'elle est dessinée selon une courbe continue créée en reliant des demi-cercles tracés alternativement à partir d'un centre fixe, puis d'un centre décalé. Connors y voit un *inganno dell'occhio*; à mon avis, il s'agit d'un procédé visant principalement à simplifier la géométrie et à faciliter ainsi la construction de la rampe.

<sup>52</sup> Rice 2000, p. 260, fig. 6.

de l'âme depuis les choses sensibles de ce monde jusqu'à l'unité, en partant de la Terre et en s'élevant vers Dieu, c'est-à-dire de la multitude à l'unité »<sup>53</sup>. Ce schéma et sa légende préfigurent donc de manière stupéfiante la spirale de Mellan et son inscription entretenant humanité et divinité. Il en va de même de la tour de Borromini, et, par leur insistance sur l'ascension verticale, les deux œuvres se posent en rivales visuelles du célèbre monument verbal d'Horace « plus haut que la ruine royale des pyramides ». Cette interprétation de la spirale et de la tradition de la Bible moralisée qui voit dans le Christ l'accomplissement des aspirations de la tour de Babel en fait d'astronomie et de controverse paraissent de façon implicite dans l'inscription *Sapientia Babilonia* portée sur une esquisse contemporaine de la lanterne de Borromini<sup>54</sup>. Il faudrait aussi rappeler dans ce contexte que Mellan était à la fois un ami proche et le portraitiste de quelques-uns des principaux penseurs – scientifiques ou philosophes – de son époque, Peiresc et Gassendi en particulier<sup>55</sup>. C'est à leur demande qu'il avait réalisé les cartes de la Lune et il pourrait avoir appris l'existence d'une entreprise aussi considérable que celle de Robert Fludd. Pour en revenir à Borromini, il semble clair que l'innovation conceptuelle de la tour de Saint-Yves repose sur la conjonction de l'élévation et de la descente, de l'aspiration et de l'inspiration, traditionnellement opposées mais ici complémentaires. Une coïncidence des opposés qui, on y reviendra, avait connu une première incarnation dans la *Sainte Face* de Mellan.

Il est un autre contexte où la spirale sans fin inverse et convertit la signification de la Tour de Babel, dont l'infini marquait la vanité et l'arrogance de la tentative babylonienne pour atteindre Dieu : cette même infinité devient l'index de la véritable divinité lorsqu'elle se convertit en l'humble compréhension du chrétien, son acceptation et sa persévérance dans l'interminable effort pour parvenir à la perfection. Retournement paradoxal qui est au cœur de la tradition chrétienne concernant la nature de Dieu et la capacité humaine à le connaître ici-bas et dans le mystère de son incarnation dans le Christ. Le point de départ s'en trouve dans la convergence entre deux formulations vétéro-testamentaires de la nature de Dieu. Dans l'*Exode* (33, 20 et 23), le Seigneur, refusant de montrer sa face à Moïse, déclare qu'on ne peut le voir qu'en passant et par derrière : « J'ôterai ensuite ma main et vous me verrez par derrière mais vous ne pourrez voir mon visage » (23). Quant à Isaïe (45, 15), il s'adresse ainsi au Tout-Puissant : « Vous êtes vraiment le Dieu caché, le Dieu d'Israël, le Sauveur » (*Vere tu es Deus absconditus, Deus Israël salvator*).

<sup>53</sup> [...] *quomodo anima ascendat spirali ascensu a rebus mundi sensibilibus ad unitatem* [...]; *incipiendo a terra, atque sursum ascendendo ad Deum, hoc est, a multitudine ad unitatem*. (Fludd 1617, p. 218). Voir sur ce point Heninger 1977, p. 164 sq.

<sup>54</sup> Ost 1967, p. 133; Connors 1996, p. 676; Rice 2000, p. 259.

<sup>55</sup> Gassendi. Sur le cercle intellectuel de Mellan, voir Préaud dans Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, p. 105-142, Sgard 1957, p. 312-340.

Dès l'Antiquité, le christianisme, et saint Augustin en particulier, a considéré que le premier texte renvoyait à la nature elle-même et à l'ensemble de la création, derrière lesquelles ceux qui ont des yeux (c'est-à-dire la foi) pour voir savent discerner la main de Dieu, et qu'il préfigurait la transsubstantiation du sacrifice eucharistique<sup>56</sup>. Ces deux modalités ou voies menant à la connaissance de Dieu, et en fin compte au salut, convergent en quelque sorte dans la *Vera Icona*, l'image du Christ miraculeusement imprimée sur le voile de Véronique. Celui-ci devient ainsi un cas particulier du monde naturel derrière lequel se cache Dieu; cas particulier en ce qu'il est l'image même de l'homme unique en qui s'est incarné le Verbe de Dieu; et particulier encore parce que le visage souffrant est l'expression visible du sacrifice, qui sous les espèces de l'Eucharistie, a apporté la rédemption à l'humanité entière. Coïncidence du papier et du voile, qui révèle et masque le support sous-jacent, transparence absolue du « dessein », inscription à double entrée qui renvoie à la Déité, au « dessein », et à l'artiste: autant de procédés qui évoquent l'« impression » faite sur la Véronique et sur l'âme des hommes par la manière couverte dont Dieu se manifeste à celles de ses créatures qui savent « voir »<sup>57</sup>. Traditionnels, ces thèmes visuels et idéologiques sont unifiés par Mellan en une nouvelle, et unique, sorte de Véronique. Cet objet merveilleux qui combine luminosité et profondeur en une réalité mystique n'a pour analogue que la hantise pascalienne devant le mystère de la Déité que le voile cache et découvre à la fois. Comme Pascal (né en 1623) n'avait que vingt-six ans en 1649 quand Mellan réalisa sa gravure, il est difficile, voire impossible, de supposer ses pensées formulées et *a fortiori* connues du graveur. En revanche, il est fort possible que celui-ci ait connu de ce thème une formulation qui donne peut-être la meilleure approximation de l'effet et du sens de son œuvre, et influença sans doute aussi Pascal. Il s'agit de l'hymne récité pendant l'office que célébraient les religieuses de l'abbaye de Port-Royal pour la fête du Sacrement, en commémoration de leur accréditation comme Filles du saint Sacrement en 1647:

<i>Adoro te devote, latens Deitas</i>	Dévotement je t'adore, Déité cachée
<i>Quae sub his figuris vere latitas</i>	Qui sous ces figures es couverte en vérité
[...]	[...]
<i>Credo quidquid dixit dei Filius</i>	Je crois tout ce qu'a dit le Fils de Dieu
[...]	[...]

<sup>56</sup> J'ai abordé la question du Dieu caché ou occulte dans deux articles relatifs au Caravage et à Georges de la Tour (Lavin 2000 et 2001). Elle est étudiée en relation avec Pascal par Texier 1988, et en relation avec les *Véronique* de Philippe de Champaigne par Marin 1995 ainsi que par Armogathe et Coquery dans Bonfait et McGregor 2000, p. 17-25 et 174-175. On soulignera que st Augustin aborde la question dans son traité sur la Trinité (Livre II, chap. 17) qu'il identifie au Créateur.

<sup>57</sup> La métaphore traditionnelle de l'image de Dieu « imprimée » et gravée dans la nature ou l'âme, est associée à la gravure de Mellan par Coquery dans Bonfait et McGregor 2000, p. 170-173.

<i>In cruce latebat sola Deitas</i>	Sur la croix, solitaire, la Dêité était cachée
<i>At hic latet simul et humanitas</i>	Mais ici se cache aussi l'Humanité
<i>Ambo tamen credens atque confitens</i>	Et moi, ensemble croyant et confessant,
[...]	[...]
<i>Fac me tibi semper magis credere</i>	Fais-moi en toi croire toujours davantage
<i>In te spem habere, te diligere</i>	Espérer en toi, te désirer
[...]	[...]
<i>Jesu quem velatum nunc aspicio</i>	Jésus que maintenant je vois voilé
[...]	[...]

Comme dans la gravure, l'Eucharistie, l'idée du voile et le Dieu caché sous l'image humaine du Christ que perçoit le fidèle ne font plus qu'un, ce « un » que mentionne la première inscription et le « non-autre » qu'évoque la seconde, faisant peut-être allusion à la phrase d'Isaïe (45, 18) : « Je suis le Seigneur et il n'y en a point d'autre » (*Ego Dominus, et non est alius*). Mais l'hymne et la gravure coïncident aussi en ce qu'ils manifestent tous deux une autre valeur de la réticence de Dieu à se dévoiler autre que caché, dont la tradition remonte à Philon d'Alexandrie. Notre capacité, limitée à une connaissance indirecte de Dieu à partir de ses manifestations dérivées, implique que notre désir est inextinguible et perpétuel; et c'est précisément cette poursuite, s'approchant toujours plus près mais ne touchant jamais au but, qui fournit la preuve la plus haute et la plus essentielle, à savoir l'expérience de l'infini et du transcendant. Chez Grégoire de Nysse, apogée de cette tradition, qui veut voir Dieu voit l'objet de son désir dans une quête perpétuelle et il n'est d'autre contemplation de Sa Face qu'un progrès continu vers Lui<sup>59</sup>. Là encore, Mellan rend visible ce paradoxe essentiel de la foi chrétienne: les volutes sans fin ni rupture de sa spirale donnent forme à l'aspiration éternelle à la foi, l'espérance et l'amour exprimée dans l'hymne, et visibilité à cette quête sans fin de la nature de Dieu, présentement voilée en Jésus.

La *Véronique* de Mellan s'inspire enfin conceptuellement et techniquement de la formulation fort similaire que donne d'un thème lui-même fort voisin Crispijn De Passe l'Ancien, le graveur flamand d'une estampe tout aussi profonde quoique moins grandiose. Celui-ci publie en 1631 une série de gravures représentant la Passion du Christ sous la forme d'anges splendides qui exhibent tristement les *Arma Christi*, les instruments de la Passion. Le frontispice de la série est signé et daté par De Passe qui s'y qualifie de *sextuagenarius* pour souligner l'extraordinaire prouesse que constituaient la conception de l'oeuvre, l'habileté et le travail acharné qu'elle avait exigés (fig. 71 et 72)<sup>60</sup>. Le trophée que tient l'ange sur le frontispice est

<sup>58</sup> Cet office est cité par Sellier 1966, p. 69 comme l'une des sources les plus importantes de Pascal en ce qui concerne le Dieu caché. L'anniversaire de l'accréditation célébré dix ans plus tard, en 1656, donna à Pascal, dans une lettre fameuse à M<sup>lle</sup> Charlotte de Roannez, qui avait manifesté l'intention d'entrer dans l'ordre, l'occasion de sa réflexion la plus inspirée sur le Dieu caché.

<sup>59</sup> Puech 1978.

<sup>60</sup> De Passe 1631, frontispice; Hollstein 1949-, xvi, p. 21-23, n. 57ad.

en effet une pure merveille : c'est un miroir hémisphérique encadré, indécidablement concave ou convexe, si bien que la spirale monte ou descend sans distordre l'image de l'Homme de douleurs apparaissant en son centre. Le Sauveur, pathétiquement assis sur son trône, est environné de ténèbres, quoique faiblement éclairé par la lueur d'une torche – une fois encore, *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. L'énigme tient ici au paradoxe du sacrifice humiliant du Christ, qui triomphe de la mort pour toute l'humanité ; et le miroir est celui du titre, qui adopte la métaphore paulinienne pour définir cette image aussi bien que l'ensemble de la série : SPECULUM PASSIONIS CHRISTI SALVATORIS MUNDI. A l'exception de certaines zones modelées par des hachures, le miroir et l'image qu'il contient sont engendrés par une seule spirale continuée qui s'achève – ou naît – sur les *genitalia*, au point précis où se rencontrent création divine et procréation humaine. Le même procédé est d'ailleurs à l'œuvre dans une image du *De occulta philosophia* d'Agrippa de Nettesheim (1533), qui illustre l'idéal bien connu de l'« homme carré », souvent appliqué au Christ, par une figure inscrite dans un carré dont les diagonales se croisent à l'aine (fig. 73)<sup>61</sup>. La spirale de De Passe décrit donc graphiquement la puissance de génération de l'Incarnation, de la mort et de la Résurrection du Christ, dont Martin van Heemskerck avait donné une figure « naturelle » en présentant un Homme de douleurs ithyphallique (fig. 74)<sup>62</sup>. La main de Mellan, elle, isole et purifie la ligne et transfère la métaphore de De Passe – l'image gravée comme miroir, œil de Dieu qui réfléchit et révèle à la fois la réalité sans la déformer – au papier lui-même, qui, bien au-delà d'une métaphore, se fait alors l'équivalent existentiel du voile transparent du *Volto Santo*.

La compréhension d'autres caractéristiques de l'œuvre de Mellan exige de saisir le procès de sa construction, qu'Agrippa pourrait avoir influencé. Le graveur a d'abord déterminé le centre de la feuille en tirant les diagonales à partir des angles (fig. 75, A). Leur point d'intersection définit le centre de la spirale, où il situe la pointe du nez<sup>63</sup>. Cette géométrie se fonde sur une coïncidence essentielle des passages vétéro-testamentaires racontant comment Dieu anime l'image qu'il a créée de lui-même. La coïncidence intervient à l'origine de l'humanité lorsque Dieu créa Adam et « répandit sur son visage un souffle de vie » (*inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae*) (*Gen 2, 7*)<sup>64</sup>. Le *spiraculum vitae* condense en effet des valeurs

<sup>61</sup> Il en va de même de l'image de l'homme inscrit dans un cercle chez Agrippa ; voir Heninger 1977, p. 147. Lücke 1991 a consacré un essai exemplaire au symbolisme de ces images, ithyphalliques pour certaines, en relation avec la tradition de l'homme aux proportions idéales de Vitruve.

<sup>62</sup> Sur l'Homme de douleurs ithyphallique, voir l'étude de Steinberg 1996, p. 81-90.

<sup>63</sup> Sgard 1957 propose une étude très élaborée de la construction géométrique de la gravure de Mellan. Bien qu'il pousse sa dimension géométrique et mystique beaucoup plus loin que moi, son analyse et la mienne coïncident souvent sur des conclusions importantes, dont la pertinence est d'autant plus grande que mes remarques sont antérieures à ma découverte de son ouvrage et donc indépendantes de celui-ci.

<sup>64</sup> Le Catéchisme romain cite ce passage à l'appui de l'affirmation de l'unité de l'âme et du corps et de

fondamentales: *spiro* (respirer), d'où le *spiritus* de Dieu qui anime, et *spira* (dérivé du mot grec signifiant « enroulement »), d'où la spirale, qui figure traditionnellement la voie d'une « aspiration » entre l'humanité et la divinité, la voie vers la *Divina Sapienza* que concrétisent l'enseignement du Christ et la descente de l'Esprit Saint. La pointe de Saint-Yves fusionnait à l'évidence en une seule et transcendante image la spirale de l'Inspiration divine, les flammes serpentine de la Charité, les langues de feu de l'Eloquence divine (associées avec la pratique juridique *pro bono* du saint) et l'esprit missionnaire répandu sur les disciples du Christ à la Pentecôte. L'unité du concept se manifeste clairement à la clé de voûte, dans la couronne rayonnante composée de quinze langues de flamme (nombre des disciples) réparties en cinq groupes de trois (soit le pentagone, évoquant traditionnellement les cinq blessures du Christ, et la Trinité qui englobe tout)<sup>65</sup>. Point essentiel pour Mellan, le nez est depuis la Genèse le lieu de l'inspiration divine et, sur le fondement d'autres textes vétéro-testamentaires, il en vient à symboliser, outre cette inspiration divine (2 Sam 22, 9), la présence du Christ (Is 2, 22), le souffle vital de l'homme (Job 27, 1-4), ou le sermon menaçant (Job 39, 20)<sup>66</sup>. A deux reprises, Job associe cette signification du nez à la ferme foi en Dieu du prophète qui résiste à toutes les tentations et tous les malheurs (par quoi il est la principale préfiguration du Christ de la Passion). Tout en se lamentant que le Tout-Puissant l'a « rempli d'amertume », Job crie cependant: « tant que [...] l'esprit de Dieu passera dans mes narines » et « Le souffle si fier de ses narines répand de la terreur » (pour Hieronymus Laurentus « le nez de l'âme » est lié à la

la création de la personne humaine à l'image de Dieu: *II Corpore et anima unus. 362 Persona humana, ad imaginem Dei creata, simul est ens corporale et spirituale. Narratio biblica hanc realitatem sermone exprimit symbolico, cum asserit: « Formavit Dominus deus hominem de humo et inspiravit in nares ejus spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem (Gen 2, 7). Totus ergo homo est a Deo volutus. Seul Jill Purce, à ma connaissance, a eu l'intuition, sans évoquer la Genèse ni d'autres sources, de ce point essentiel à l'image de Mellan: *The spiral line, winding us to the centre at the tip of Christ nose not only recalls the unique capacity of the sense of smell to evoke past and future – or at the centre, to verticalize time – but as the point of breath and inspiration it refers to the linguistic connection between spiral, inspire and spirit* (1974, n. 26).*

<sup>65</sup> L'étude importante de Scott 1982 fait référence aux quinze flammes de la Charité et de l'Eloquence divine, mais sans évoquer la spirale et les aspects trinitaires.

<sup>66</sup> Pour les variantes dans l'interprétation du nez, voir Laurentus, 1971, p. 710. 2 Sam 22, 9: *ascendit fumus de naribus ejus et ignis de ore ejus voravit carbones incensi sunt ab eo* (« la fumée de ses narines s'est élevée en haut, un feu dévorant est sorti de sa bouche; et des charbons en ont été allumés »); Is 2, 22: *Quiescite ergo ab homine cujus spiritus in naribus ejus quia excelsus reputatus est ipse* (« Tenez-vous donc à l'écart de l'homme qui n'a qu'un souffle dans les narines ! » [Bible de Jérusalem] / « et qui se dit le Très-Haut » [Bible de Port-Royal]); Job, 27, 1-4: *addidit quoque Job adsumens parabolam suam et dixit / vivit Deus qui abstulit judicium meum et Omnipotens qui ad amaritudinem adduxit animam meam / quia donec superest halitus in me et spiritus Dei in naribus meis / non loquentur labia mea iniquitatem nec lingua mea meditabitur mendacium.* « Et Job continua de s'exprimer en sentences et dit: / Par le Dieu vivant qui me refuse justice, par Shaddaï qui m'emplit d'amertume / tant qu'un reste de vie m'animerait, que le souffle de Dieu passera dans mes narines, / mes lèvres ne diront rien de mal, ma langue n'exprimera aucun mensonge » (Bible de Jérusalem); Job, 39, 20: *Gloria narium ejus terror* (« Le souffle si fier de ses narines répand de la terreur »).

divinité dont nous tirons la « force intérieure », appelée vent de la foi, *spiraculum fidei*<sup>67</sup>). Dans une autre série d'associations saisissantes, Job joint le souffle de la divinité, la spirale, et la ligne par laquelle Dieu mesure la terre. Le Seigneur parle au prophète dans un tourbillon, et lui demande s'il sait qui a mesuré la terre d'une ligne, et qui a posé sa pierre d'angle :

Alors le Seigneur parla à Job du milieu d'un tourbillon, et il dit: [...] Où étiez-vous quand je jetais les fondations de la terre? Dites-le moi si vous avez de l'intelligence. Savez-vous qui en a réglé toutes les mesures, ou qui a tendu sur elle une ligne droite? Sur quoi ses bases sont-elles afferemies, ou qui en a posé la pierre angulaire?<sup>68</sup>

Cette « pierre angulaire » (*lapidem angularem*) n'est pas moins pertinente puisque elle a souvent été appliquée au Christ « homme carré », par Albrecht Dürer entre autres, qui, sur les frontispices de ses Passions gravées, représente l'Homme de douleurs endurent patiemment sa souffrance assis sur des blocs de pierre<sup>69</sup>.

## PROPORTIONS

Cette métaphore de la probité et de la fermeté du Christ constitue un facteur fondamental pour la structure sous-jacente à l'image de Mellan, une fois fixé à la pointe du nez le point central de l'« inspiration ». La base géométrique et les proportions du visage du Christ dérivent en effet du carré formé par le sommet et les côtés de l'image, dont le centre définit le point de rencontre entre les sourcils (au point où ils rejoignent le nez) et le front (fig. 75, B). Ce point est à son tour le centre de deux cercles concentriques, dont le plus grand détermine le diamètre du nimbe qui rencontre les bords de la feuille, alors que le plus petit circonscrit la partie supérieure de la tête du Christ; le rayon de ce second cercle est défini par la distance qui va de la pointe du nez au bord inférieur du carré inscrit (fig. 75, A-B = A<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>). La pointe du nez est le centre d'un autre cercle qui détermine la partie inférieure de la tête du Christ, celle qui va du contour du front au menton.

Cette structure est à ma connaissance un hapax, autant que la technique utilisée. Mais en saisir la subtilité, la sophistication et en fin de compte la signification implique de savoir que la méthode de Mellan intègre et combine deux traditions anciennes et vénérables de représentation du visage du Christ et du *Volto Santo*

<sup>67</sup> *Nares, aut nasus animae, vim ejus interiorem, qua divina haurimus, significare potest: & etiam spiraculum fidei* (Lauretus 1971, p. 710).

<sup>68</sup> *Job 38, 1 et 4-7: Respondens autem Dominus Iob de turbine dixit / [...] ubi eras, quando ponebam fundamenta terrae / Indica mihi, si habes intelligentiam / quis posuit mensuras eius, si nosti / vel quis tetendit super eam lineam / super quo bases illius solidatae sunt / aut quis demisit lapidem angularem eius, [...].*

<sup>69</sup> Sur le Christ comme « homme carré » dans la souffrance, voir Lavin dans Lavin et Lavin 2001, p. 57-60.

de la *Véronique*. Dans les images du *Volto Santo*, les point centraux du format rectangulaire et du carré interne avaient souvent déterminé les extrémités supérieure et inférieure du nez (fig. 76 et 77)<sup>70</sup>. Un cas, la célèbre *Sainte face* de Jan van Eyck, sans doute l'une des principales sources d'inspiration de Mellan comme de l'autoportrait d'Albrecht Dürer, combine les deux centres dans la même image (fig. 78)<sup>71</sup>. Mais, au-delà de sa structure, c'est sa conception même qui rend l'image de van Eyck pertinente pour notre propos, ainsi que le signalent les inscriptions contenues dans la version de Berlin. La signature accompagnée de la date exacte indique que l'artiste a en personne fabriqué intégralement cette image (la peinture) de l'image (la Véronique), faite par Celui qui se désigne lui-même comme l'Alpha et l'Oméga; et elle est associée aux termes *primus et novissimus* (« premier » et « dernier »), empruntés au passage de saint Paul évoquant le premier Adam, qui fut créé âme vivante, et au dernier Adam, qui fut fait esprit vivifiant (1 *Cor* 15, 45: *factus est primus homo Adam in animam viventem, novissimus Adam in spiritum vivificantem*). Van Eyck situe ainsi sa peinture dans la même catégorie d'objets sans pareils que son sujet et ajoute cette devise ambiguë « Comme je peux »<sup>72</sup>. Mellan reprend et adapte donc à son projet la consonance définie par van Eyck entre la nature de l'image et celle du défi professionnel et dévotionnel lancé à lui-même ainsi qu'à ses successeurs. Par ailleurs, la tradition byzantine dont témoigne le *Manuel du Peintre du Mont Athos* conférait par trois cercles concentriques une sorte de structure trinitaire à la *Sainte Face* (fig. 79)<sup>73</sup>. Autre trait remarquable de cette tradition, très largement adopté en Occident: les rayons des cercles concentriques sont des multiples de la longueur du nez, dont les extrémités chez Mellan coïncident avec chacun des centres des deux cercles. Ces références saisissantes à des traditions bien antérieures, indépendantes et de longue durée, quelle que soit la manière dont la connaissance en est parvenue à Mellan, ne peuvent relever de la coïncidence pure et simple. Pas plus que la relation avec l'anecdote de l'O de Giotto, dont les pensées, recueillies par écrit, du graveur sur son art témoignent qu'il la connaissait, et qu'il résume par l'expression « œil d'or »:

<sup>70</sup> Voir Morello et Wolf 2002, où les images reproduites présentent des caractéristiques similaires (p. 86, 87, 117, 138, 139, 141, 142, 149, 157). Dans la *Véronique* de Philippe de Champaigne, la pointe du nez est aussi située au centre (voir Bonfait et McGregor 2000, p. 173 *sq.*).

<sup>71</sup> Voir Morello et Wolf 2002, p. 187 *sq.*; sur les diverses versions de la Sainte Face de Jan van Eyck, voir Panofsky 1971, p. 430 *sq.*, Wolf 1995, p. 173. La relation avec l'autoportrait de Dürer a fait l'objet d'une étude approfondie de Winzinger 1954, et de Koerner 1993, en particulier p. 99-108. Le schéma de Winzinger, qui vise à assimiler les deux œuvres et ne fait pas référence à la tradition médiévale, diffère significativement de ma propre analyse de van Eyck et de Mellan.

<sup>72</sup> Les inscriptions sont transcrites dans Morello et Wolf 2002, p. 187, et étudiées par Koerner 1993, en part. p. 106 *sq.*

<sup>73</sup> La méthode décrite par le *Manuel* a été reconstituée par Panofsky 1969, p. 72-81. Le texte remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais sa validité globale et le fait qu'il soit un héritage du Moyen Âge ne font point de doute. Sur le *Manuel*, voir Belting 1994, p. 17-19.



il dit que l'œil juste est celui qui sans peine assigne leur place aux choses. Il considérait que se peut dire œil d'or celui qui fait un cercle sans compas à l'intérieur duquel il pose le centre à l'aide du seul œil, et en trouve le milieu, comme au compas<sup>74</sup>.

Nul doute que, pour Mellan, le cercle parfait tracé à main levée, avec son centre parfaitement placé à main levée lui aussi — son œil d'or et sa pupille parfaitement centrée — équivalait aux proportions parfaites de la Sainte Face<sup>75</sup>. Nul doute non plus que la fusion de ces traditions et leur intégration à celle de la spirale étaient essentielles à la structure, la forme et la signification qu'il souhaitait donner à sa vision.

Les schèmes qui guident les proportions et l'organisation générale rehaussent grandement quoique avec discrétion le merveilleux effet de la tête et contribuent à expliquer la fascination exercée par l'œuvre et le défi qu'elle lançait à ses émules ultérieurs<sup>76</sup>. Parmi eux, le philosophe herméneute Richard Saunders, qui composa un traité physiognomonique sur ce qu'il appelait Métoscopie, l'étude du front, où il exposait la signification des grains de beauté et leur répartition sur le visage. Sommaire dans l'édition de 1653 (fig. 80), l'illustration de 1671 (fig. 81) témoigne à l'évidence d'une découverte de la gravure de Mellan et, parce qu'elle reprend le motif de la spirale centrée sur l'extrémité du nez, manifeste que Saunders en avait saisi une signification plus profonde. A la lumière de ce que nous avons vu de la construction de la *Sainte Face* par Mellan, l'interprétation du grain de beauté 21 proposée dès la première édition est saisissante : ce grain de beauté situé au milieu du front, centre de la rationalité humaine, en indique un autre placé dans les *genitalia*, centre de l'humanité de l'homme — traits essentiels de l'unique créature que Dieu fit à son image<sup>77</sup>.

Dernière des caractéristiques de la *Véronique* de Mellan que je voudrais mentionner ici, la croix en forme de x inscrite sur le nimbe, dite *crux decussata*,

<sup>74</sup> *Dice che l'occhio giusto è quello che senza pena pone ai suoi luoghi le partite. Ragionava che l'occhio d'oro si chiama quello que fa un circolo senza compasso et dentro a quello vi pone il centro o ponto tutto a vista di occhio, quale vi trova il mezzo di esso come se fosse fatto con il compasso.* Les pensées de Mellan sur la gravure ont été recueillies dans un traité composé par Domenico Tempesti, qui travailla à Paris et connaissait l'artiste (voir Di Denaro ed., 1994, p. 141). Je remercie le D<sup>r</sup> Roswitha Stewering, de Munich, d'avoir attiré mon attention sur ce passage important qui m'avait échappé.

<sup>75</sup> J'admire la manière dont Marc Fumaroli reformule l'analyse de Sgard 1957 concernant la signification de la structure de la gravure : *Così, l'impronta dei lineamenti del Cristo in questo singolare « velo di Veronica » mostrò sì la sua Passione, ma al di là di questa stessa Passione (e i tratti ieratici da Pantocrator che Mellan a impresso a questo volto sofferente ne sono la dimostrazione evidente) ciò che importa e l'Ordine spirituale che il sacrificio del Figlio è venuto a ricordare ai ciechi del anima* (dans Bonfait et McGregor 2000, p. 31)

<sup>76</sup> On trouvera dans Préaud 1988, p. 47, la liste des images qui reprennent plus ou moins explicitement celle de Mellan. Claude van Loock, libraire spécialisé en livres anciens à Bruxelles, m'a montré ce qui est peut-être la tentative la plus récente en la matière, d'autant plus intéressante pour notre propos que son auteur était un calligraphe professionnel. On y lit l'inscription : « Gravé par Boucquillon / Déposé à la Direction / Exécuté par un seul Trait de Plume / Par F. Magnée, Calligraphe du Roi, Instructeur des Ecoles Régimentaires ».

<sup>77</sup> Saunders 1653, p. 2; 1671, p. 310 (sur cette seconde éd., voir Roob 1997, p. 579).

ou plus couramment « de saint André », en référence à l'apôtre qui, dit-on, avait souhaité subir ainsi le martyre, pour ne pas reproduire la crucifixion du Christ. De même forme que la lettre grecque *khi* (x), initiale du nom *Christos*, l'Oint, donné au Messie dans la Bible, elle désigne donc spécifiquement Jésus crucifié comme celui qui accomplit la promesse messianique de l'Ancien Testament. Ce symbole préchrétien bien connu à l'époque et fréquent en particulier dans les catacombes fait l'objet d'un développement dans le fameux traité sur les cimetières chrétiens de la Rome souterraine qu'Antonio Bosio publia en 1632: à en croire les spécialistes des hiéroglyphes, ce signe marquait « la préparation à recevoir l'Esprit Saint »<sup>78</sup>. *La preparazione a ricevere lo Spirito Santo*: de la pointe du nez jusqu'au milieu du front, je ne puis imaginer meilleure définition de l'envoûtante *Sainte Face* de Mellan.

Bosio se réfère ici à Jan van Gorp (Johannes Goropius Becanus), l'un des principaux polymathes flamand de l'époque, dont les recherches philologiques portaient entre autres sur les hiéroglyphes et leur symbolisme – et dont les idées extravagantes allaient jusqu'à faire du flamand la plus ancienne de toutes les langues. Le passage auquel fait allusion Bosio est de fait un développement extraordinairement imaginaire sur le passage graphique et phonétique du Tau au Sigma, dans la triple nature duquel Goropius voit le simulacre imprimé par Dieu sur toutes choses, une sorte de Trinité à travers laquelle toutes choses coulent vers Dieu. Et, point pour nous essentiel, le son du S, dont la forme évoquait communément la spirale, est à ses yeux la parfaite expression du pouvoir et de la faculté par lesquels Dieu a créé le monde, conformément au passage de la Genèse dont Mellan s'est inspiré: *Formavit Dominus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae* (Gen, 2, 7). Dans la voix une et triple se marque la Trinité, qui anime, inspire, et réunit toutes choses créées<sup>79</sup>.

Oui vraiment, le burin-*caelum* de Mellan, qui grava cette image de l'inspiration divine, était un don du Ciel.

Irving LAVIN

<sup>78</sup> Bosio 1632, p. 636: *La lettera x, credrei parimente che significasse la Croce che chiamano Decussata, come quella, nella quale fù crocifisso S. Andrea: se bene Gorpio nelli suoi Ieroglifici, vuole che dinoti la preparazione per ricevere lo Spirito Santo*. Bosio cite ici Goropius, *Hieroglyphica*, Livre II.

<sup>79</sup> *Omnes notunt vehementem ipsius Sigma sibilum, quo non video quae vis & facultas convenientius queat denotari, quam ea qua Deus mundum creavit. Formavit, inquit Moses, Dominus deus hominem de limo terrae, & inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae. Viden' hic spirantem Deum in vita homini danda? Quod hic vides expressum, id de reliqua etiam cogita creatione, in qua omnibus rebus Deus suum cuique esse adspirat: quae ratio optime per Sigma exprimitur. [...] Hac itaque nota adjecta Spiritus sanctus, Patrem et filium amore colligans, exprimitur, & tota vox tribus litteris tres personas ea ratione exponit, qua filius ipsum Unum omnibus afflat, & Spiritus sanctus ipsam vim, quae ipsum quod Unum afflat & aspirat omnibus rebus creatis & ipsum Unum inter se devincit, & eo suo vinculo totam rerum colligat universitatem*. Goropius 1580, *Hieroglyphica*, 23 sq. Sur Goropius, fort célèbre de son temps et dont les théories trouvent fréquemment un écho dans les ouvrages philologiques de l'époque, voir Voet ca. 1980 sq, III, p. 1019-1028, Borst 1957-1963, *passim*, Volkmann 1969, p. 110 sq.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agrippa von Nettesheim Heinrich Cornelius, *De occulta philosophia*, Cologne, 1533.
- Barolsky Paul, *Michelangelo's Nose, A Myth and its Maker*, University Park, PA, 1990.
- Belting Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago / Londres, 1994.
- Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554. Vienna*, Österreichischen Nationalbibliothek, commentary and translation of biblical texts by G.B. Guest. Londres, 1995.
- Bollandus Johannes, *Af-beeldinghe van d'eerste eevve der Societeyt Iesv voor ooghen ghestelt door de Dvyts Nederlantsche provincie der selver Societeyt*. Anvers, 1640, p. 298 (*Imago primi saeculi Societatis Iesv a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repraesentata*. Anvers, 1640).
- Bonfait Olivier, MacGregor Neil, *Il dio nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, Catalogue d'exposition. Rome, 2000.
- Borst Arno, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, Stuttgart, 1957-1963.
- Breitenbach Edgar, *Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*, Strasbourg, 1930.
- Broos B.P.J., « The 'O' of Rembrandt », *Simiolus* IV, 1971, p. 150-84.
- Le Cabinet d'un grand amateur, P.-J. Mariette, 1694-1774, dessins du XV<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Catalogue d'exposition. Paris, 1967.
- Condivi Ascanio, *Vita di Michelangiolo*. Florence, 1938.  
- *The Life of Michelangelo*, Trad. A. Sedgwick Wohl, H. Wohl ed. Baton Rouge, 1976.
- Cornell Henrik, *Biblia pauperum*, Stockholm, 1925.
- Croiset van Uchelen Anthony R.A., « Dutch Writing-masters and the 'Prix de la Plume Couronnée' », *Quaerendo* VI, 1976, p. 319-46.
- Cullers Jonathan ed., *On Puns. The Foundation of Letters*, Oxford / New York, 1988.
- Danesi Squarzina Silvia ed., *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del seicento*. Catalogue d'exposition. Milan, 2001.
- Dante, *La divine comédie*, Trad. J. Risset. Paris, 1990.
- De Jongh Eddy, Ger Luijten, *Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, Amsterdam / Ghent, 1997.
- De Laborde Alexandre, *La Bible moralisée*, Paris, 1911-1927.
- De Passe Crispijn, *Speculum passionis Christi*, n.p. 1631.
- Di Denaro Furio, *Domenico Tempesti e i discorsi sopra l'intaglio ed ogni sorte d'intagliare in rame da lui provate e osservate dai più grand'huomini di tale professione*, Florence, 1994.
- Dunkelman Martha, « Michelangelo's Earliest Drawing Style », *Drawing* I, 1980, p. 121-26.  
- « Correction to « Michelangelo's Earliest Drawing Style, » *Drawing* II, 1980, p. 7.
- Emmens J.A. « Natuur, Onderwijzing en Oefening. Bij een drieluik van Gerrit Dou », *Album Discipulorum aangeboden aan Professor Dr J. G. van Gelder*, Utrecht, 1963.
- Fagiolo Marcello, Madonna Maria Luisa, *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, Catalogue d'exposition, Milan, 1985.
- Ficacci Luigi, *Claude Mellan. Gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*. Catalogue d'exposition. Rome, 1989.
- Fludd Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia [Tractatus secundus de naturae simia seu technica macrocosmi historia]*. Oppenheim, 1617-1618.
- Frey Karl, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923-30.
- Friess Peter, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*. Munich, 1993.
- Gaye Johann Wilhelm, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Turin, 1968.

- Goldner George, « A New Bronzino Drawing, » *Master Drawings* xxviii, 1990, p. 262-264.
- Goropius Joannes Becanus, *Opera Joan. Goropii Becani, hactenus in lucem non edita: nempe, Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica*, Anvers, 1580.
- Gottifredi Alessandro, *Turris linguis concordibus fabricata, sive de S. Spiritus adventus oratio*, Rome, 1637.
- Guest Gerald B. ed., *Codex Vindobonensis 2554. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*, Londres, 1995.
- Hamburger Jeffrey E., *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, 1998.
- Hartmann Hans, Mislin Hans, *Die Spirale im menschlichen Leben und in der Natur. Eine interdisziplinäre Schau*, Basel, 1985.
- Heninger S.K., *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, CA, 1977.
- Hocke Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, 1987.
- Hollstein F.W.H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*. Amsterdam, 1949-.
- The Holy Face and the Paradox of Representation*, Kessler H., Wolf L.G. eds. Florence, 1996.
- Horace, *Œuvres*, Trad. franç. Richard. Paris, 1967.
- Huntley H.E., *The Divine Proportion. A Study in Mathematical Beauty*, New York, 1970.
- Jaffé David. « Mellan and Peiresc », *Print Quarterly* vii, 1990, p. 168-75.
- Kemp Martin, « Coming into Line: Graphic Demonstrations of Skill in Renaissance and Baroque Engravings », p. 221-44, in J. Onions ed. *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*. Londres, 1994.
- Koerner Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993.
- Krüger Annette, *Kunsttheoretische Motive in den Federkunststücken von Hendrik Goltzius*, MA Thesis, Univ. d'Hamburg, 2001.
- Kühn-Hattenhauer Dorothee, *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*, Diss. Berlin, 1979.
- Ladis Andrew, « The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel », *The Art Bulletin* lxxviii, 1986, p. 581-596.
- Lauretus Hieronymus, *Silva allegoriarum totius Sacrae Scripturae*. Barcelona, 1570 (Fotomechanischer Nachdruck der zehnten Ausgabe Köln 1681. Munich, 1971).
- Lavin Irving. « Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews », *The Art Bulletin* lvi, 1974a, p. 59-81.
- « Addenda to 'Divine Inspiration' », *The Art Bulletin* lvi, 1974b, p. 590-591.
- « A Further Note on the Ancestry of Caravaggio's First Saint Matthew », *The Art Bulletin* lxxii, 1980, p. 113-114.
- « Caravaggio's Calling of St. Matthew: The Identity of the Protagonist », p. 85-100, in I. Lavin, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, CA, 1993.
- « Georges de La Tour. The Tears of St. Peter and the 'Occult' Light of Penitence », p. 352-375 in M. Seidel ed. *L'Europa e l'arte italiana*, Venice, 2000, (trad. ital. in I. Lavin, *Caravaggio e La Tour. La luce occulta di dio*, Rome, 2000, p. 39-80; trad. franç. in P. Choné et al. *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, 2001, p. 183-228, 241-248).
- « Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing, » in K. Bergdolt, G. Bonsanti eds., *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venice, 2001, p. 625-644 (trad. ital. in I. Lavin, *Caravaggio e La Tour. La luce occulta di dio*, Rome,

- 2000, p. 5-34; trad. franç. in P. Choné *et al.* *L'Age d'or du nocturne*, Paris, 2001, p. 138-182, 236-241).
- et Marilyn Aronberg Lavin, *The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt* (The Franklyn D. Murphy Lectures XIV). Lawrence, KA, 2001.
- Leefflang Huigen *et al.*, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, Catalogue d'exposition. Zwolle, 2003.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Kirschbaum E. ed. Rome, 1968-1976.
- Lowden John, *The Making of the Bibles moralisées*. University Park, Pa., 2000.
- Lücke Hans-Karl. « Mercurius Quadratus: Anmerkungen zur Anthropometrie bei Cesariano », *Mitteilungen des kunsthistorisches Institutes in Florenz* xxxv, 1991, p. 61-84.
- Luijten Ger *et al.*, *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art. 1580-1620*, Catalogue d'exposition. Amsterdam, etc. 1993.
- Lutz Jules, Perdrizet Paul, *Speculum humanae salvationis*, Mülhausen, 1907-1909.
- Manna Filippo, *Le chiavi magiche dell'universo*, Naples, 1988.
- Marin Louis, *Philippe de Champaigne ou La présence cachée*, Paris, 1995.
- Marolles Michel de, *Les mémoires de Michel de Marolles*, Paris, 1656.
- Matejcek Antonín, *Pasionál abatyse Kunbuty*, Prague, 1922.
- Matsche Franz *et al.*, *Der Turmbau zu Babel. Ein flämische Tafel aus dem 17. Jahrhundert und die Bildgeschichte des Turmbaus zu Babel*, Catalogue d'exposition. Bamberg, 1991.
- Melion Walter S., « Karel van Mander's 'Life of Goltzius': Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », p. 113-33 in S.J. Barnes ed. *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, Washington, DC, 1989.
- « Memory and the Kinship of Writing and Picturing in the Early Seventeenth-century Netherlands », *Word & Image* VIII, 1992, p. 48-70.
- « Love and Artisanry in Hendrick Goltzius's *Venus, Bacchus and Ceres* of 1606 », *Art History* XVI, 1993, p. 60-94.
- « Self-imaging and the Engraver's *Virtù*: Hendrick Goltzius's *Pietà* of 1598 », *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* XLVI, 1995, p. 104-143.
- Minkowski Helmut, *Vermutungen über den Turm zu Babel*, Freren, 1991.
- Morello Giovanni, Wolf Gerhard eds., *Il volto di Cristo*. Catalogue d'exposition. Milan, 2000.
- Nichols Lawrence W., *The « Pen Works » of Hendrick Goltzius*, Philadelphia, 1991.
- Ohly Friedrich, « Deus geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott », p. 1-42, in M. Balzer *et al.* eds, *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin, etc. 1982,.
- Ost Hans. « Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* xxx, 1967, p. 101-142.
- Ostrow Steven F. « Cigoli's *Immacolata* and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome », *The Art Bulletin* LXXVIII, 1996, p. 218-35.
- Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting*, New York, 1971.
- « The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles », p. 55-107, in *Id. Meaning in the Visual Arts*, Chicago, 1982.
- Perrig Alexander, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven, 1991.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Trad. J.-M. Croisille. Paris, 1985.
- Préaud Maxime, *Claude Mellan*, Paris, 1988 (Bibliothèque nationale, Département des estampes, Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle, vol. 17).

- et Barbara Brejon de Lavergnée, *L'œil d'or. Claude Mellan. 1598-1688*. Catalogue d'exposition. Paris, 1988.
- Puech Henri-Charles, « La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l'Aréopagite et dans la tradition patristique, » in *Id. En quête de la gnose*, Paris, 1978, I, p. 119-141.
- Purce Jill, *The Mystic Spiral. Journey of the Soul*, New York, 1974.
- Reeves Eileen Adair, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton, 1997.
- Reznicek Emil Karel Josef, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*. Utrecht, 1961.
- Rice Louise, « The Pentecostal meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza », p. 259-270 in *Francesco Borromini: atti del convegno internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, Christoph Frommel *et al.* eds. Milan, 2000.
- Ridder van Reppard F. A., « Overzigt eener verzameling Alba Amicorum uit de XVI<sup>de</sup> en XVII<sup>de</sup> eeuw », *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Nieuwe reeks van werken VII*, 1856, p. 1-138.
- Roob Alexander, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, Cologne, 1997.
- Saunders Richard, *Physiognomie, and Chiromancie, Metoposcopia, the Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body, Fully and Accurately Handled, With their Natural-Predictive-Significations. The Subject of Dreams [...] Whereunto is Added the Art of Memorie*, Londres, 1653.
- *Physiognomie, and Chiromancie, Metoposcopia: the Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body ... With the Subject of Dreams Made Plain, Whereunto is Added the Art of Memory*. 2<sup>e</sup> ed. aug. Londres, 1671.
- Scholten H.J., *Teylers Museum. Catalogue raisonné des dessins des écoles française et hollandaise*, Haarlem, 1904.
- Sellier Philippe, *Pascal et la liturgie*, Paris, 1966.
- Sgard Jean, *La Sainte Face de Claude Mellan: Etude des bases géométriques du dessin*, Abbeville, 1957 (« Etudes picardes » I).
- Sherman Claire Richter, *Writing on Hands. Memory and Knowledge in Early Modern Europe*, Catalogue d'exposition. Carlisle, Pa / Washington, 1999.
- Steinberg Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, Chicago / Londres, 1996.
- Texier Roget, « Le Deus absconditus dans les Pensées de Pascal », p. 169-179 in *Les Problèmes d'expression dans la traduction biblique: traduction, interprétation, lectures. Actes du colloque des 7-8 novembre 1986 organisé à l'occasion du 450<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Tyndale et 1600<sup>e</sup> anniversaire de la Vulgate*. H. Gibaud ed. (Cahiers du centre de linguistique religieuse 1, Université catholique de l'Ouest. Institut de perfectionnement en langues vivantes). Angers, 1988.
- Van Mander Karel, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, H. Miedema ed. Doornspijk, 1994-1999.
- Vasari Giorgio, *Les vies des meilleurs Peintres, Sculpteurs et architectes*, Trad. sous la dir. d'A. Chastel. Paris, 1980-1983.
- *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, R. Bettarini, P. Barocchi eds. Florence, 1966.
- Voet Léon, *The Plantin Press (1555-1589). A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, 1980.
- Volkman Ludwig, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Nieuwkoop, 1969.
- Wegener Ulrike, *Die Faszination des Masslosen: der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Hildesheim, etc. 1995.

- Weil-Garris Brandt Kathleen *et al.* eds., *Giovinetza di Michelangelo*, Catalogue d'exposition. Florence / Milan, 1999.
- Winzinger Franz, « Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* VIII, 1954, p. 43-64.
- Wolf Gerhard, « Christ in His Beauty and Pain: Concepts of the Body and Image in An Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance) », p. 164-167 in S.C. Scott ed. *The Art of Interpreting*, University Park, Penn. 1995 (Papers in the History of Art from the Pennsylvania State University IX).
- Worthen Amy Hamowitz. « Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints », p. 261-306 in *Goltzius Studies*, R. Falkenburg *et al.* eds. Zwolle, 1993.







Fig. 33. Claude Mellan, *La Sainte Face*, estampe.

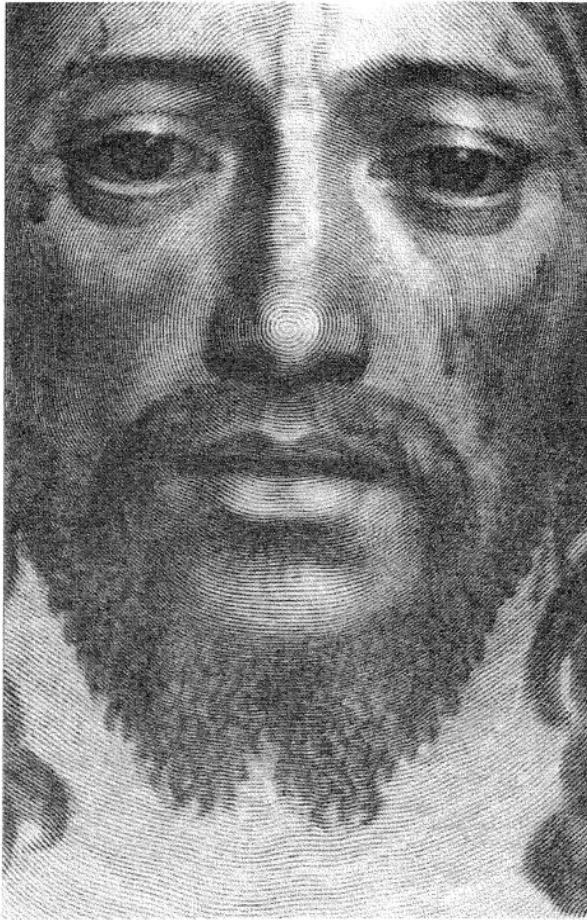


Fig. 34. Détail de la fig. 33.

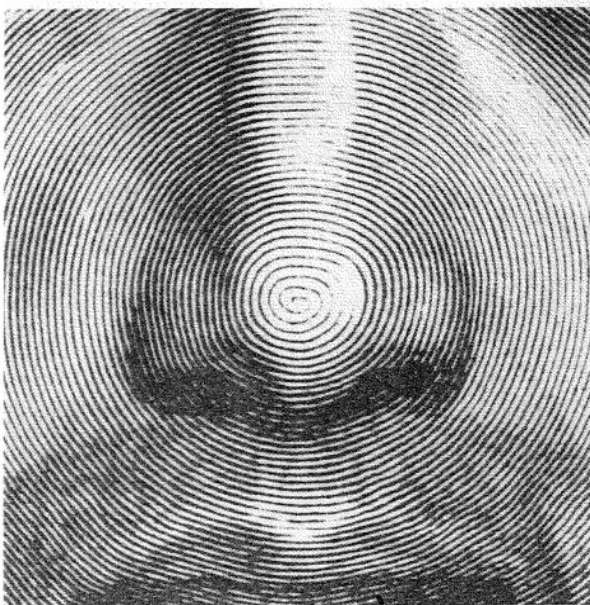


Fig. 35. Détail de la fig. 33.



Fig. 36. Albert Dürer, *Le Suaire exposé par deux anges*, estampe.



Fig. 37. Maître E. S., *Sainte Véronique et des anges exposant le Suaire*, estampe.



Fig. 38. Albert Dürer, *Autoportrait*, 1500, peinture sur bois, 67x49 cm, Munich, Alte Pinakothek.



Fig. 39. *Deus Artifex*, frontispice, *Bible Moralisée*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554.



Fig. 40. Michel-Ange, *Main droite tenant un livre*, dessin, Rome, Bibliothèque Vaticane.

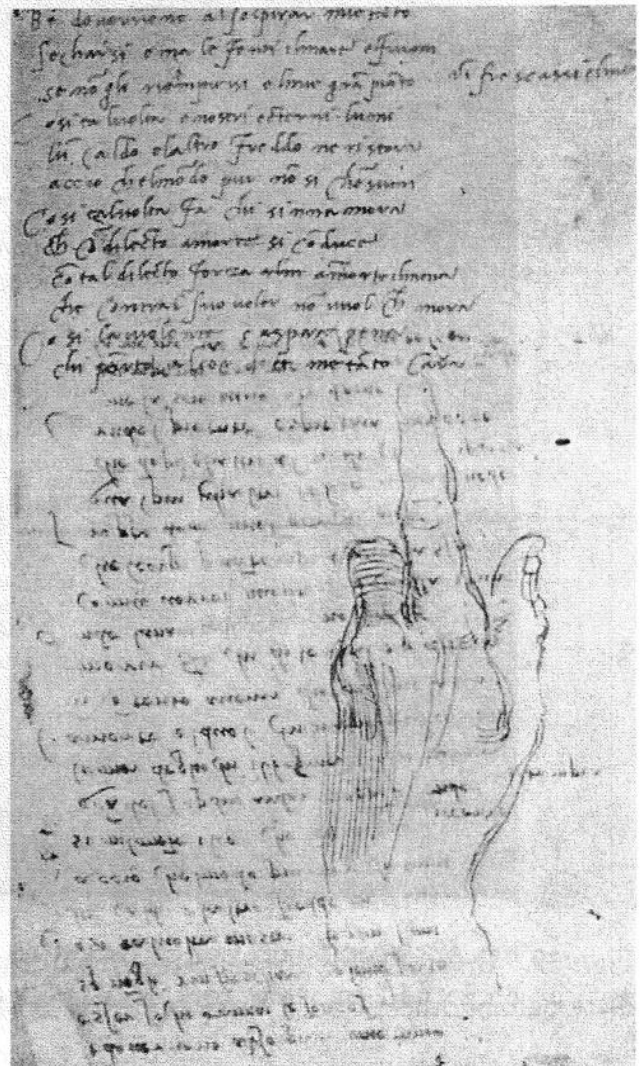


Fig. 41. Michel-Ange, *Main droite à l'index tendu*, dessin, Florence, Casa Buonarroti.

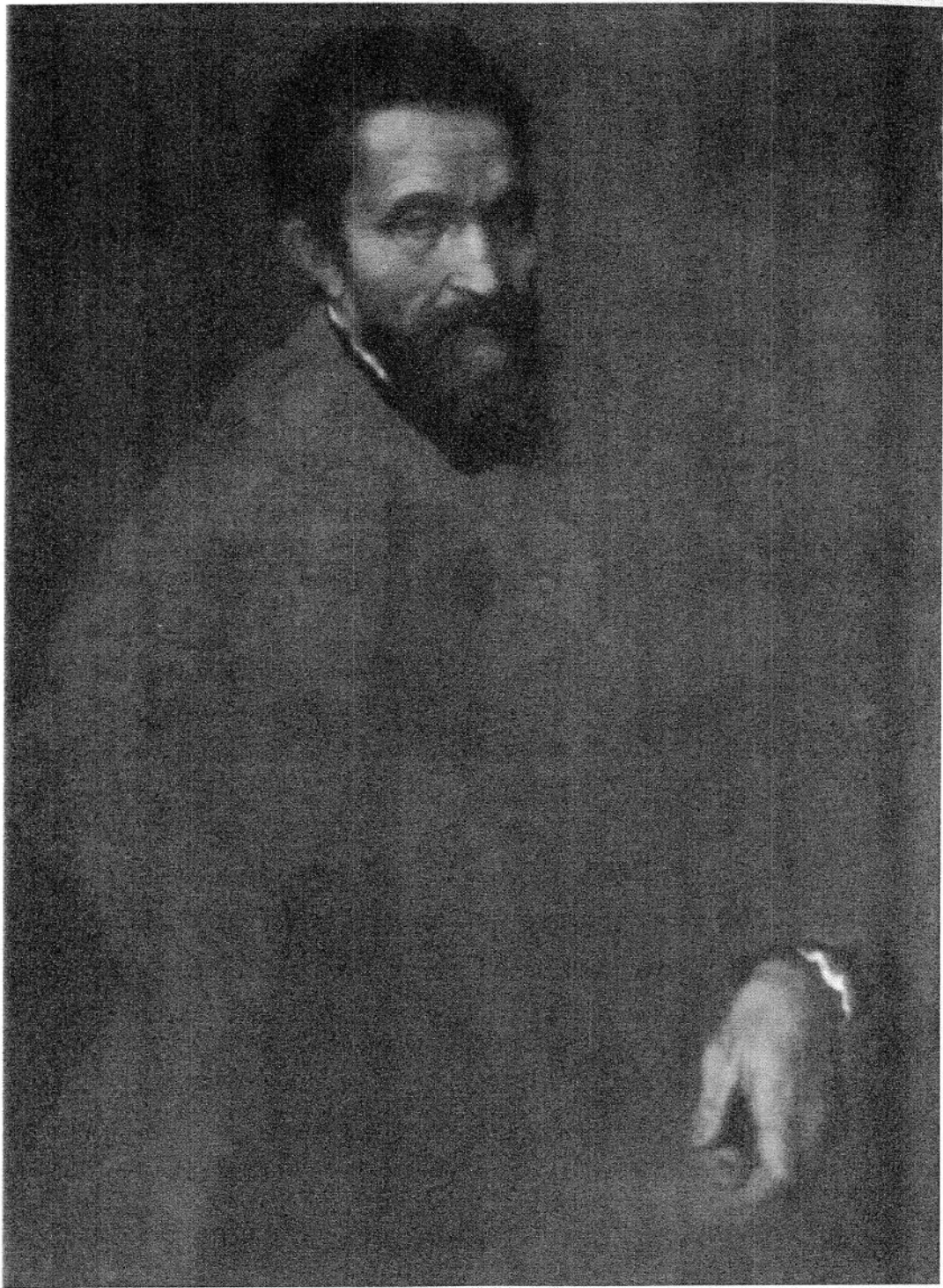


Fig. 42. Jacopino del Conte, *Portrait de Michel-Ange*, c. 1540, huile sur bois, 88.3 x 64.1 cm, New York, Metropolitan Museum.





Fig. 43. Attribué à Michel-Ange, *Etude d'une main en dessinant une autre*, dessin, plume et encre brune, Paris, Musée du Louvre.

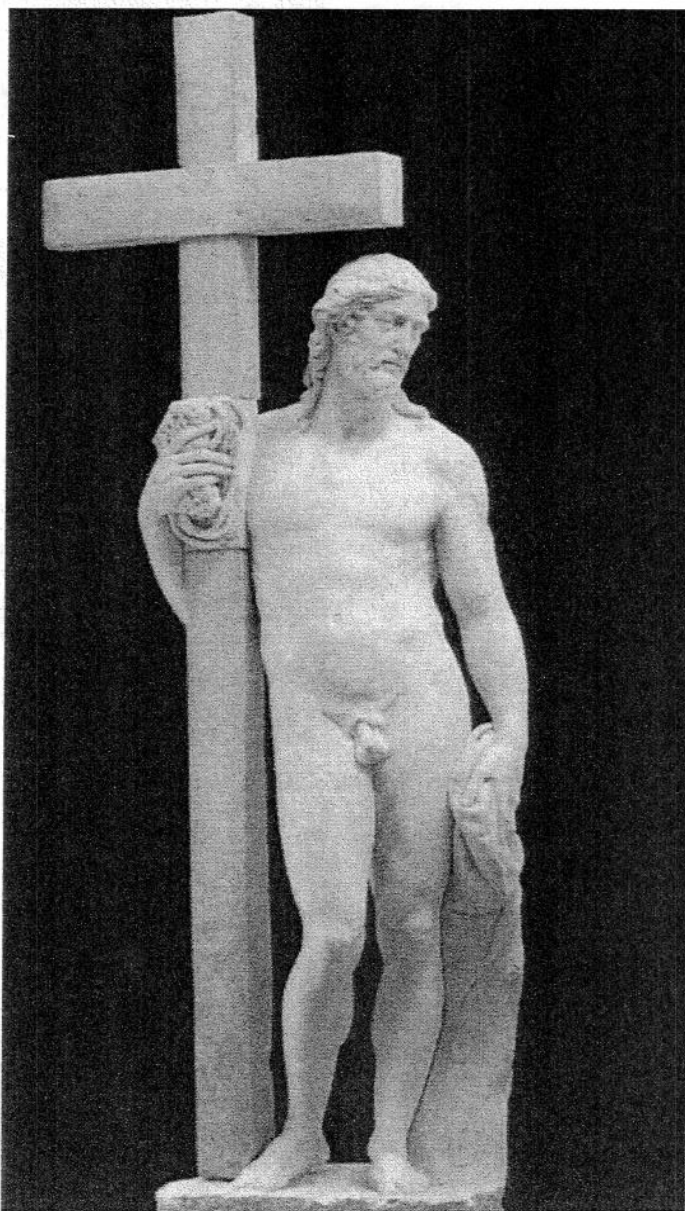


Fig. 44. Michel-Ange (achevé par d'autres mains),  
*Le Christ ressuscité*, première version,  
Bassano Romano, San Vincenzo Martire.

Fig. 45. Michel-Ange, *Sonnet et croquis ironiques sur la peinture du plafond de la chapelle Sixtine*, dessin, Florence, Casa Buonarroti.

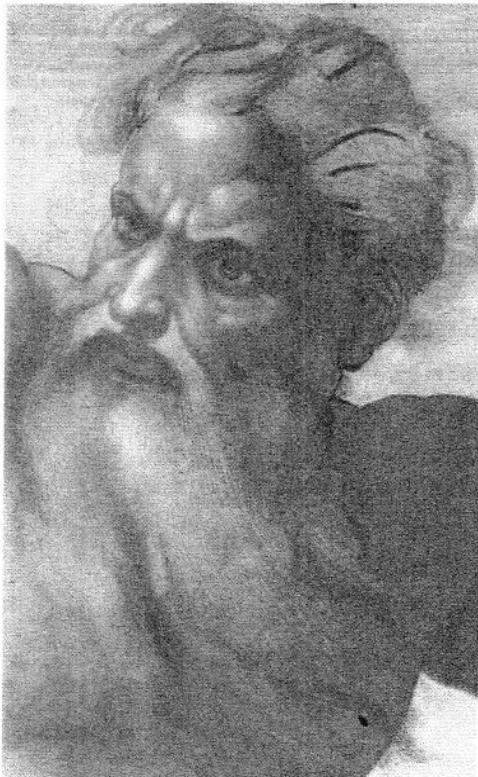
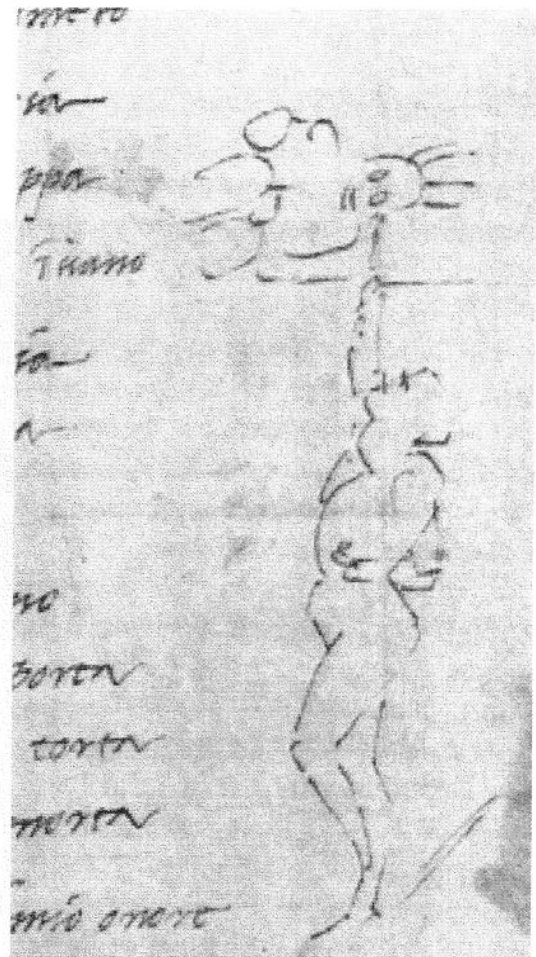


Fig. 46. Michel-Ange, *La création du soleil et de la lune*, fresque, détail, Rome, Palais du Vatican, Chapelle Sixtine.

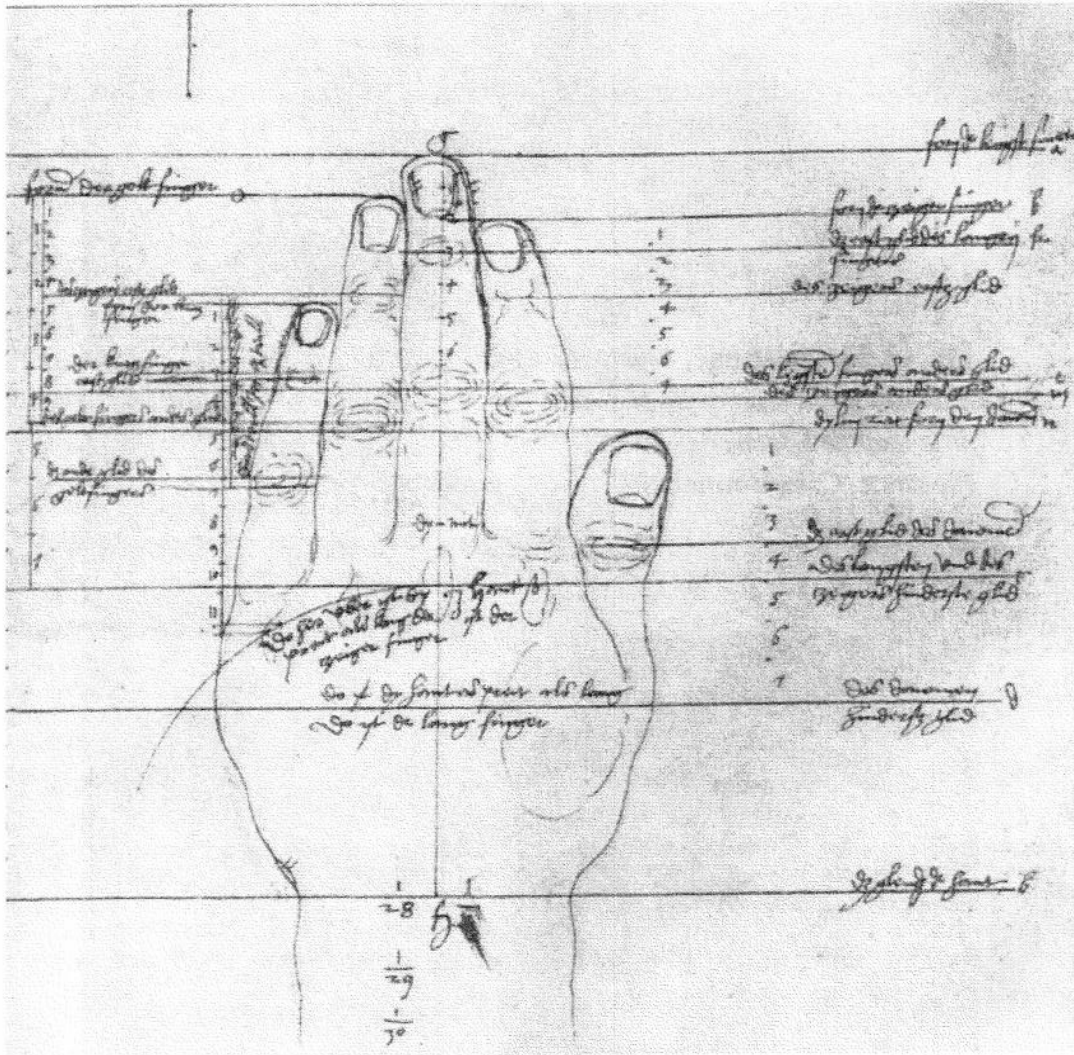


Fig. 47. Albert Dürer, *Proportions de la main*, dessin, Dresde, Söchsische Landesbibliothek.

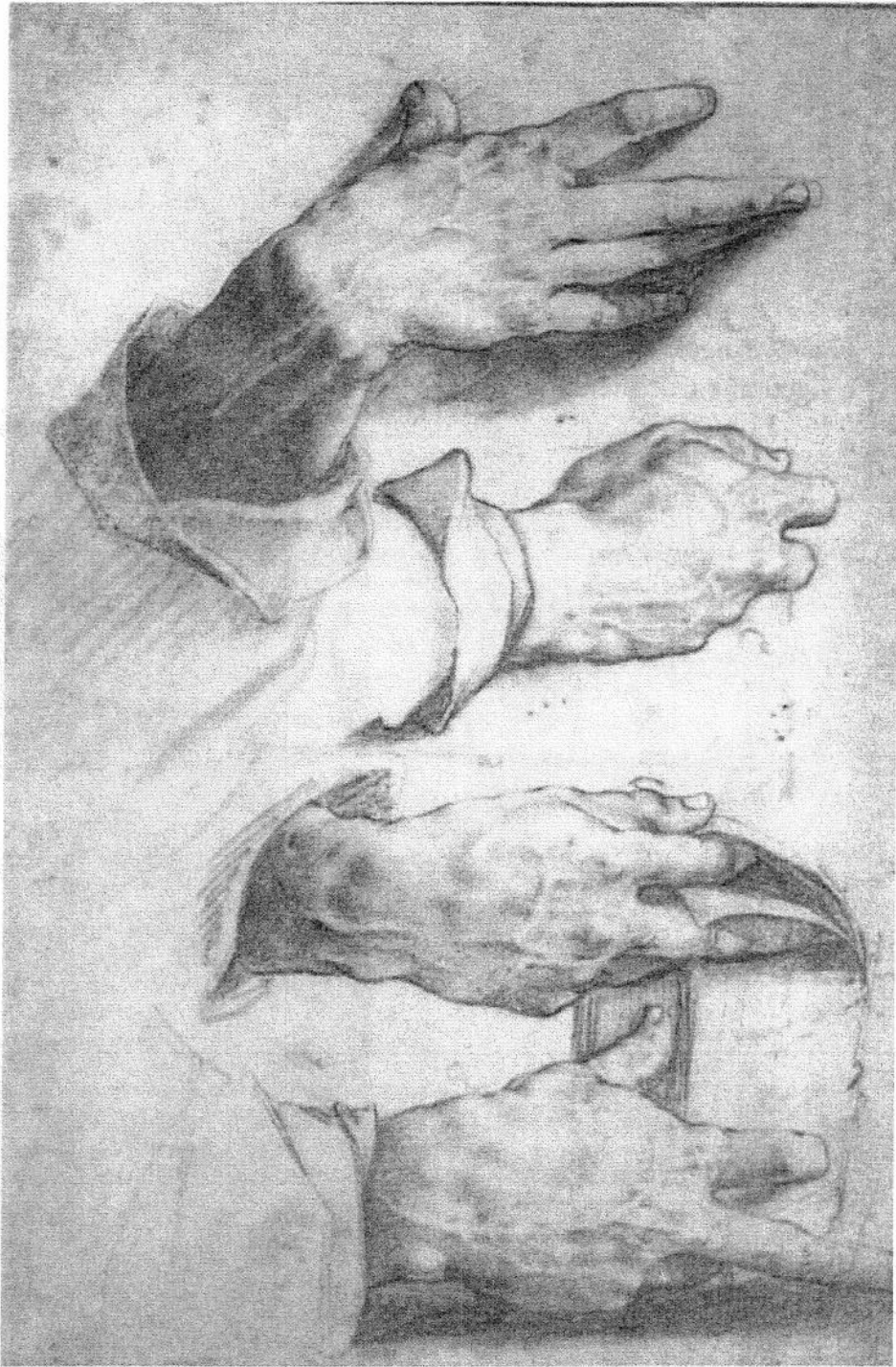


Fig. 48. Hendrick Goltzius, *Quatre études de mains*, dessin, Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

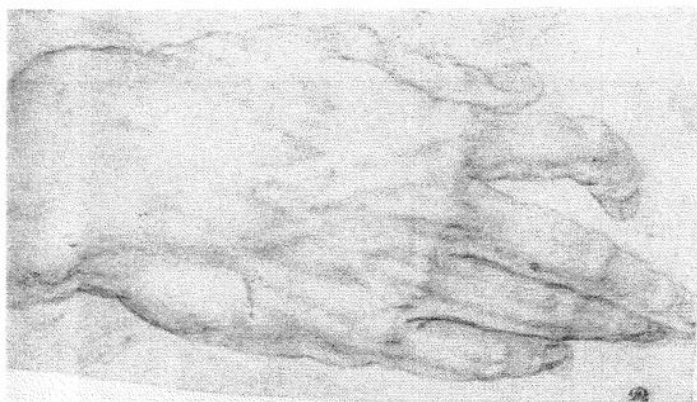


Fig. 49. Angelo Bronzino, *Main*, dessin, Munich (?), collection particulière.



Fig. 50. Angelo Bronzino, *Déposition de la Croix*, détail, 1543-1545, huile sur bois, 268 x 173 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts.

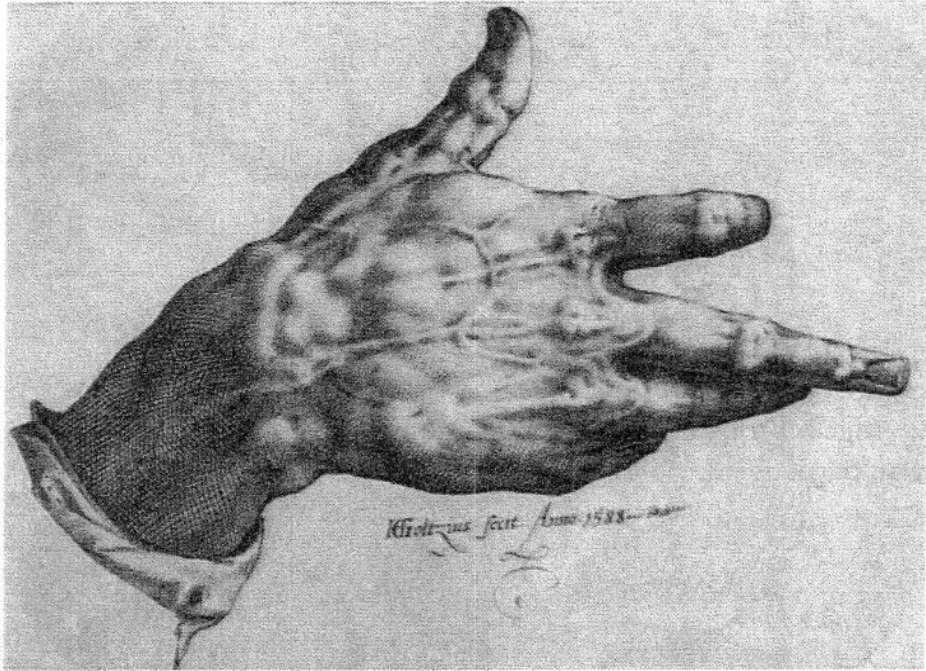


Fig. 51. Hendrick Goltzius, *Main de l'artiste*, dessin signé et daté 1588, Haarlem, Tyler's Stichting.



Fig. 52. *Christ Pantocrator*, mosaïque, église du couvent de Daphni.







Fig. 55. Hendrick Goltzius, *Mercure*, dessin, Oxford, Ashmolean Museum.

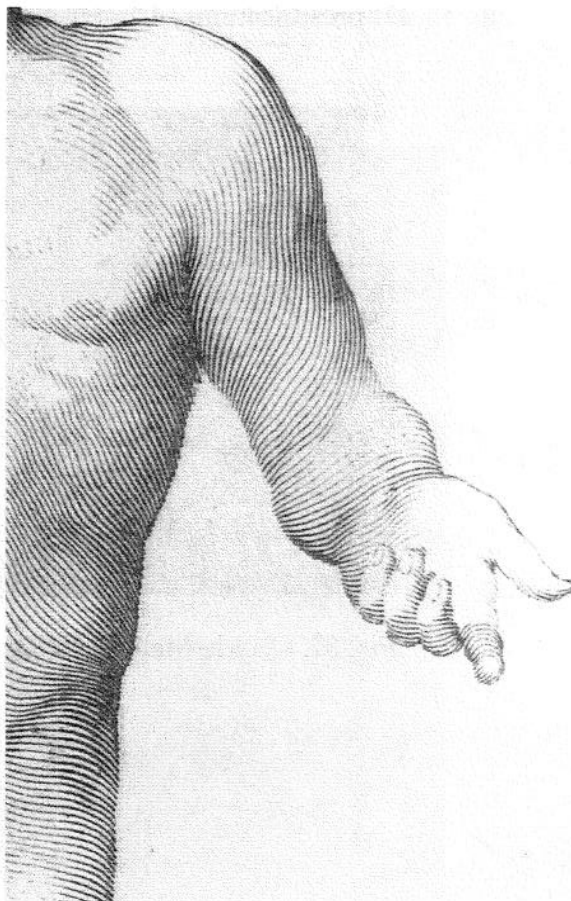


Fig. 56. Claude Mellan, *La Diane Giustiniani*, estampe.



Fig. 57. Claude Mellan, *La lune*, estampe.

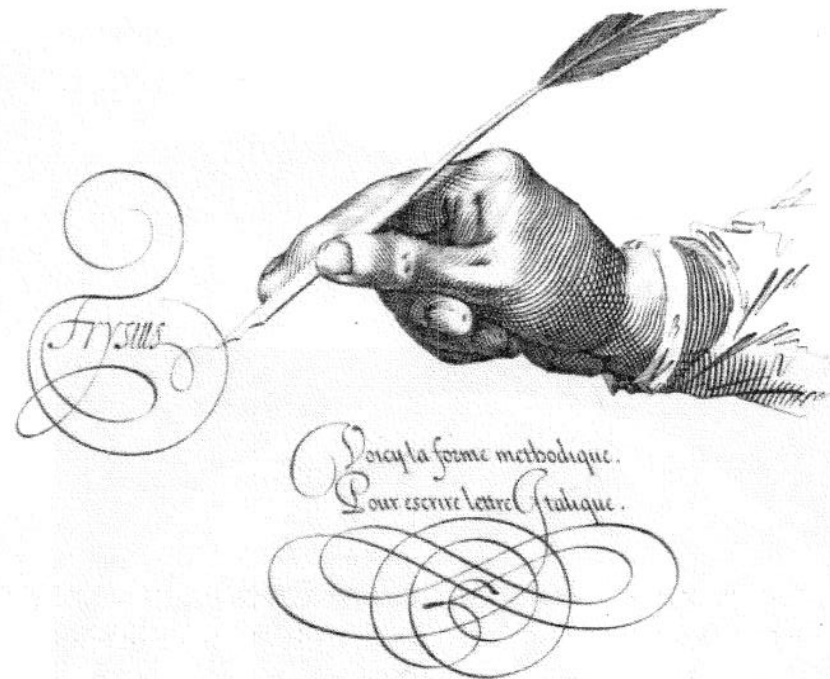


Fig. 58. Simon Frisius d'après Jan van den Velde, « Voicy la forme methodique / Pour escrire lettre italique », estampe, in: Jan van den Velde, *Miroir literaire. Auquel se void plusieurs diverses sortes d'Escritures ... Avec une ample instruction des fondemens d'icelles*, [Amsterdam], 1608.

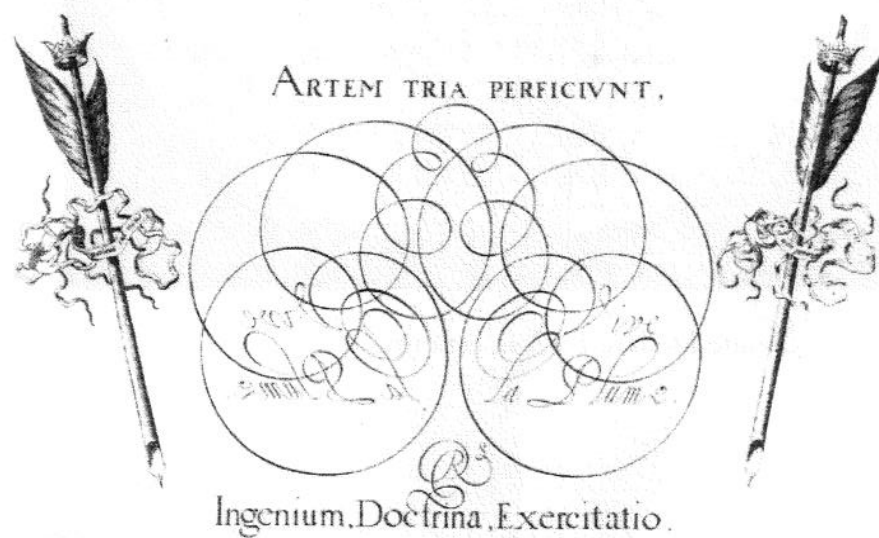


Fig. 59. David Roelands, *Artem Tria Perficiunt*, estampe, David Roelands, Symon Wynhouts de Vries, F. Sechelemans, *T'magazin oft'pac-huys der loffelycker penn-const ...*, Antwerpen: [s.n.], 1616.

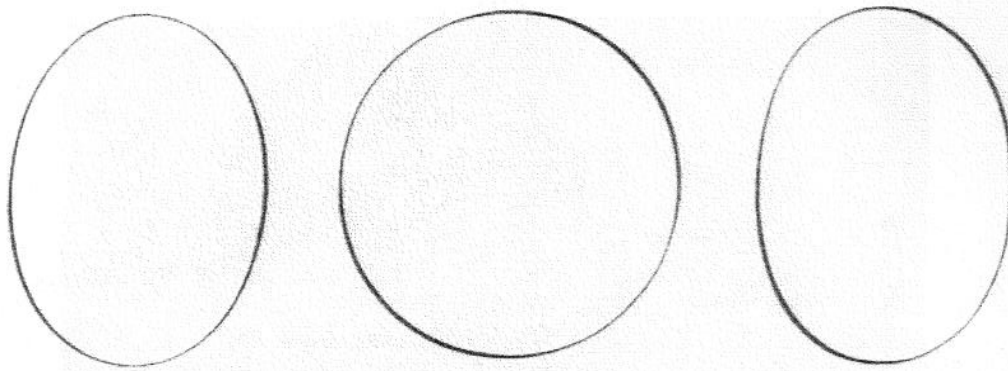


Fig. 60. Jan van den Velde, *Cercle entourés d'ovales*, estampe de Simon Frisius, 1605, in Jan van den Velde, *Spiegel der Schrijfkonste, in den welcken ghesien worden veelderhande Gheschrijften met hare Fondementen ende onderrichtinghe*, [Amsterdam: W. Jansz.], 1605.

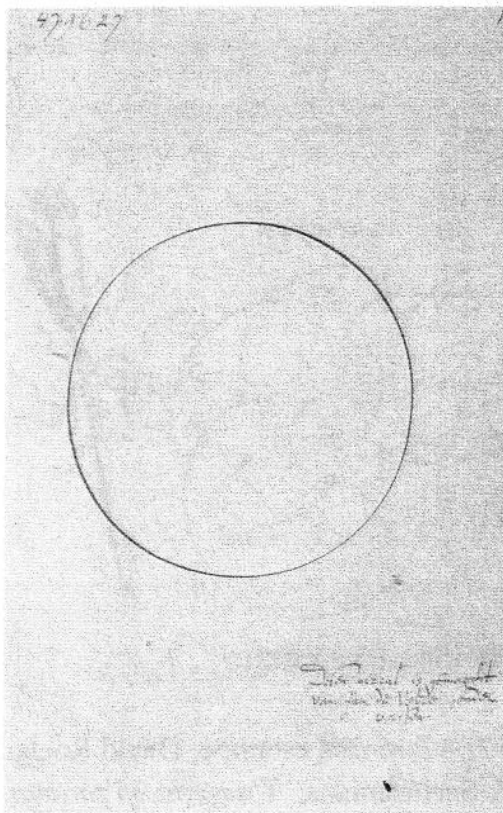


Fig. 61. Jan van den Velde, *Cercle parfait*, dessiné sans compas, 1617 (?), dessin, La Haye, Koninklijke Bibliotheek.

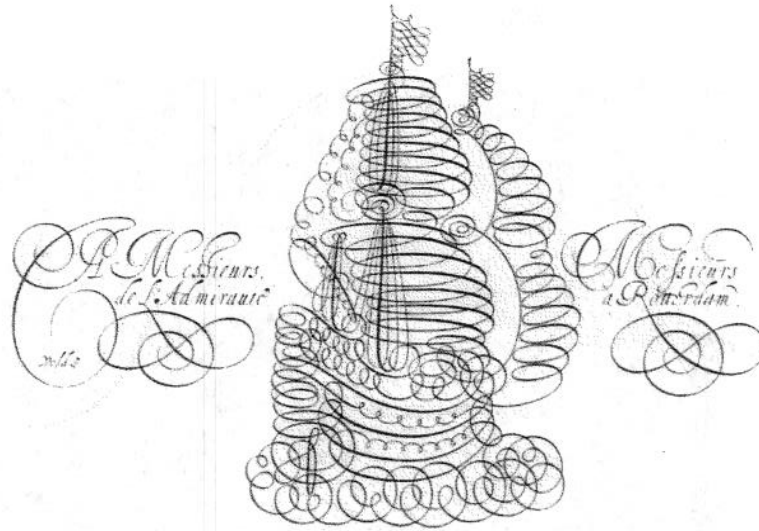
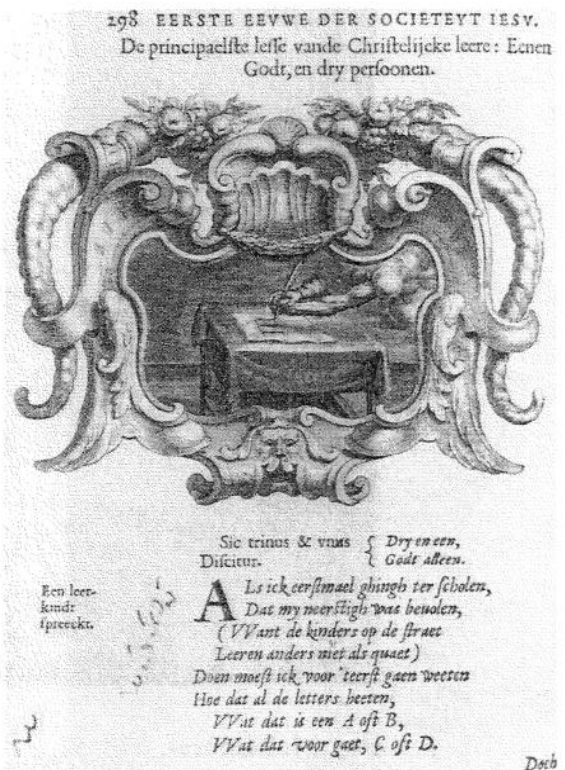


Fig. 62. Jan van den Velde, *East-Indiaman*, estampe de Simon Frisius, 1605, in: Jan van den Velde, *Spieghel der Schrijffkonste, in den welcken ghesien worden veelderhande Gheschriften met hare Fondementen ende onderrichtinghe*, [Amsterdam: W. Jansz.], 1605.

Fig. 63. *Dieu enseignant l'écriture*, d'après Johannes Bollandus, *Afbeeldinghe van d'eerste eeuw der Societeyt Iesv voor ooghen ghestelt door de Dvyts Nederlantsche provincie der selver Societeyt*, Antwerp, 1640, p. 298 (*Imago primi sæculi Societatis Iesv a provincia Flandro-Belgica eiusdem societatis repræsentedata, Antverpiæ: ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, anno Societatis sæculari, 1640*).



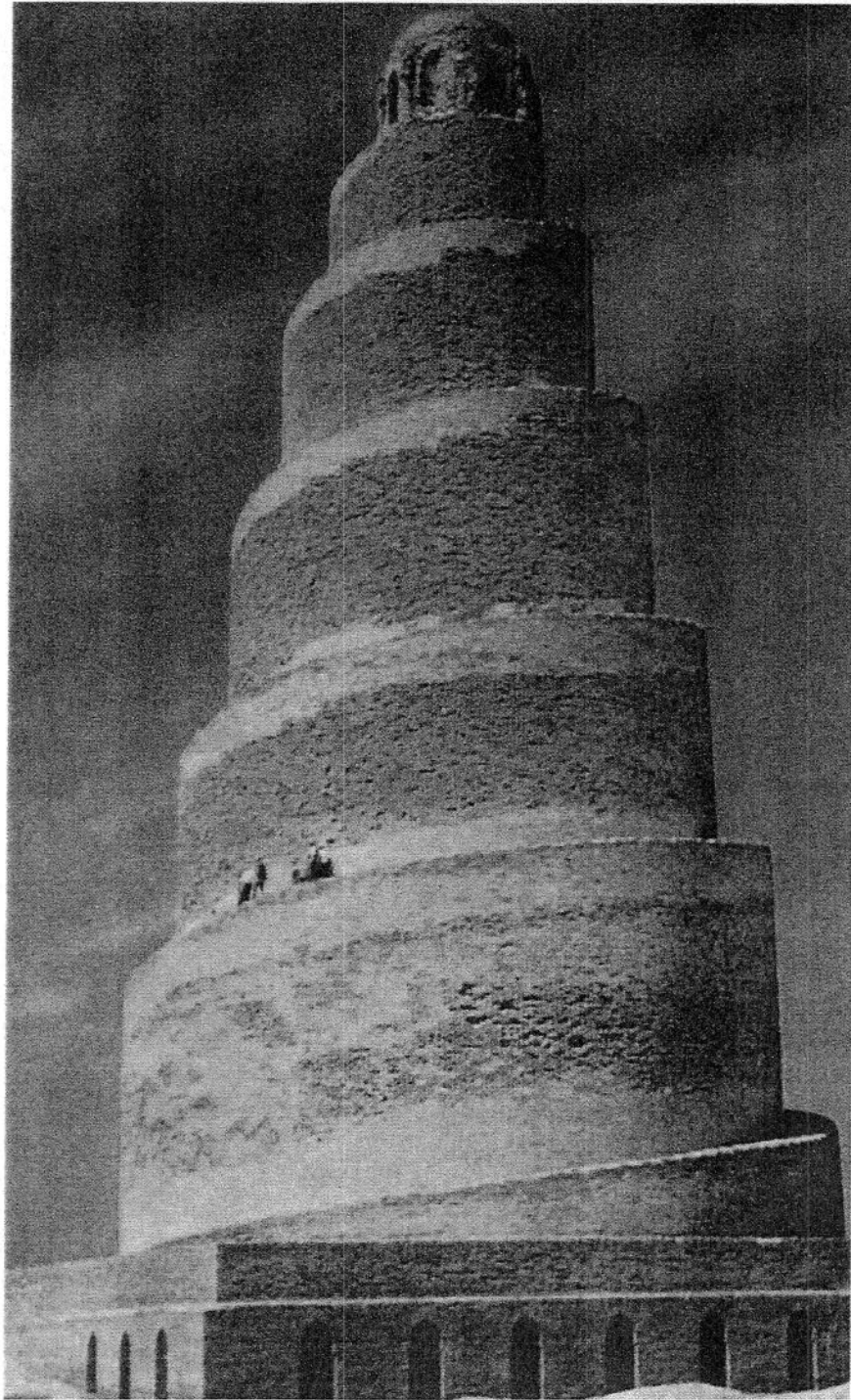


Fig. 64. Minaret, 848-52, Samarra, Iraq.

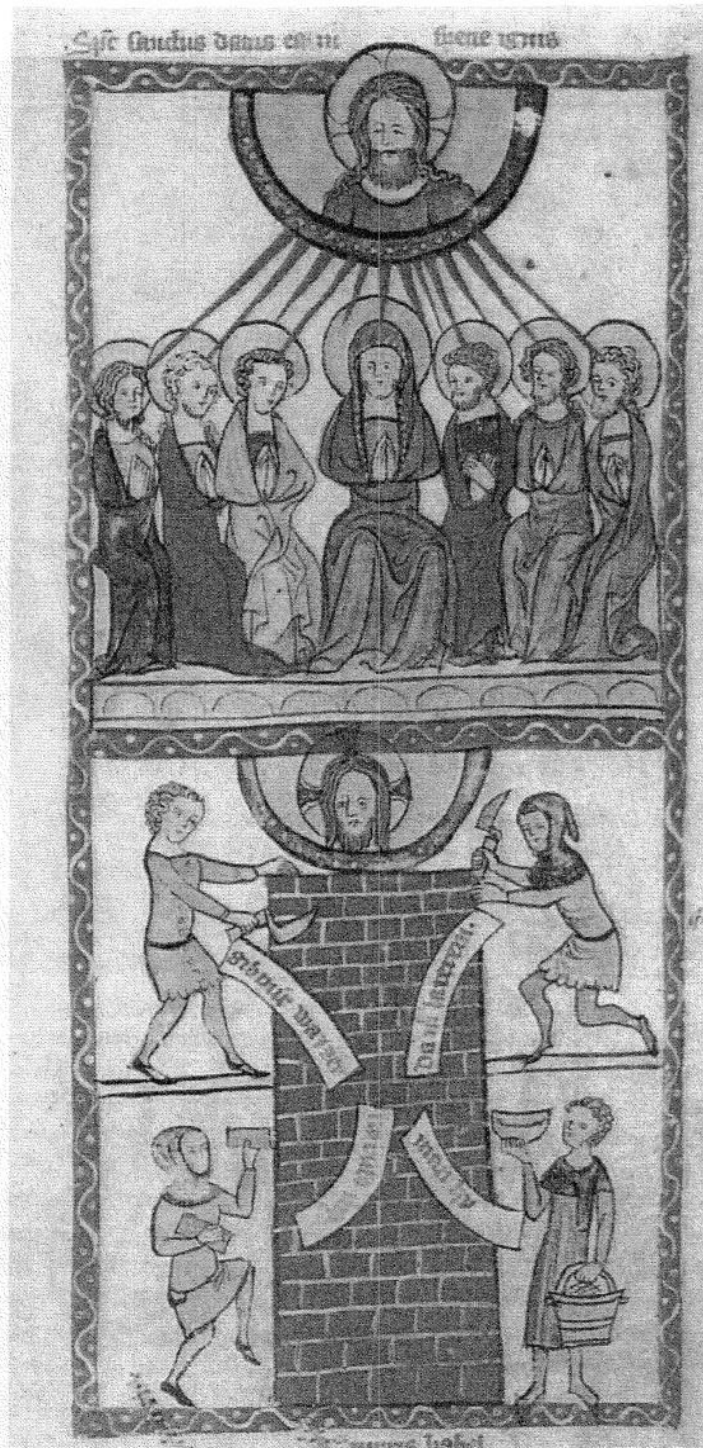


Fig. 65. *Descente du Saint Esprit et Tour de Babel*,  
 in *Speculum humanae salvationis*, Darmstadt,  
 Landesbibliothek, MS 2505, fol. 64v.



Fig. 66. La destruction de la Tour Babel et le Christ confondant les païens détail, in *Bible moralisée*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, fol. 3v.



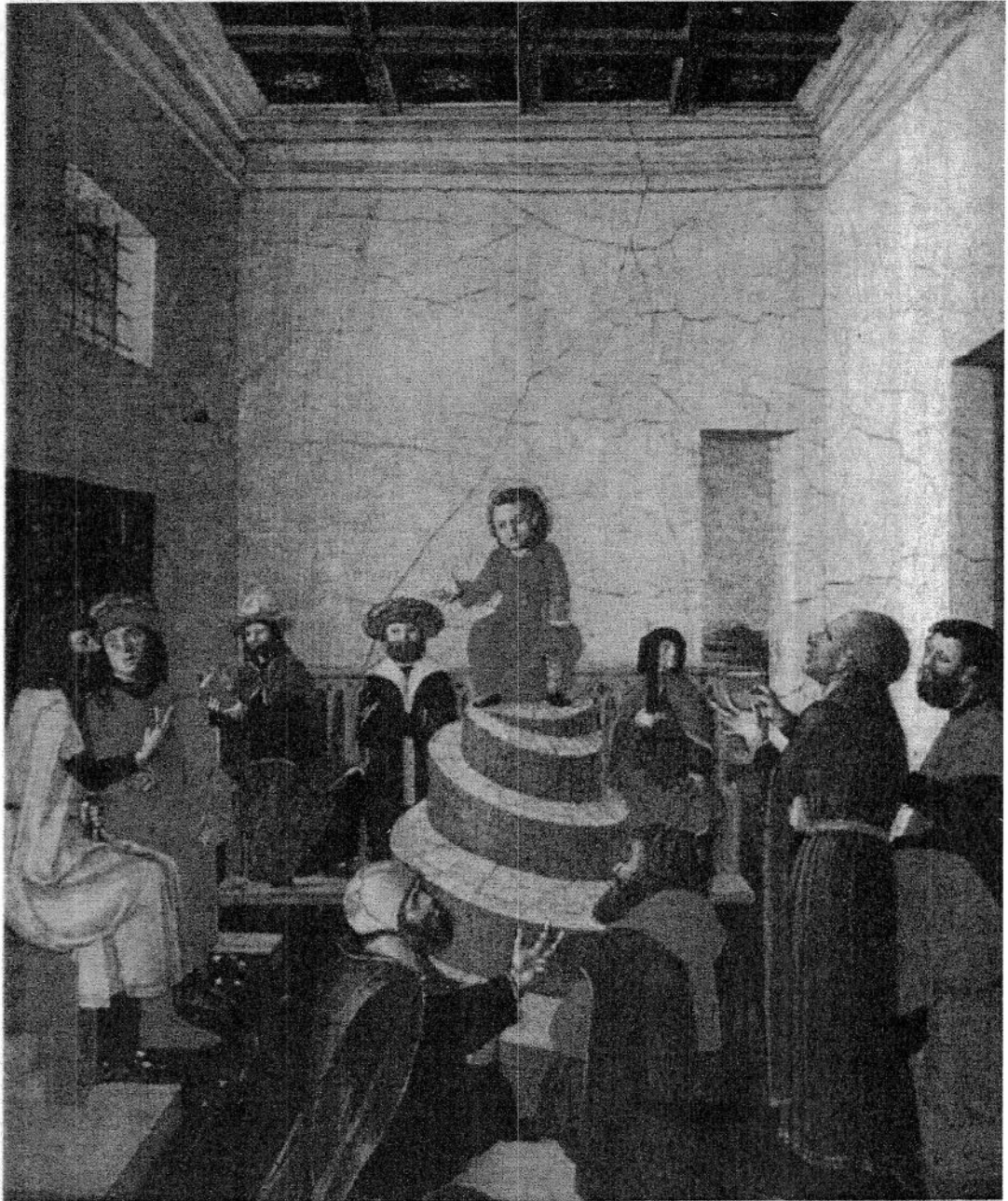


Fig. 67. Jacopo Butinone, *Le Christ Enfant prêchant au Temple*,  
Edinburgh, National Gallery of Scotland.

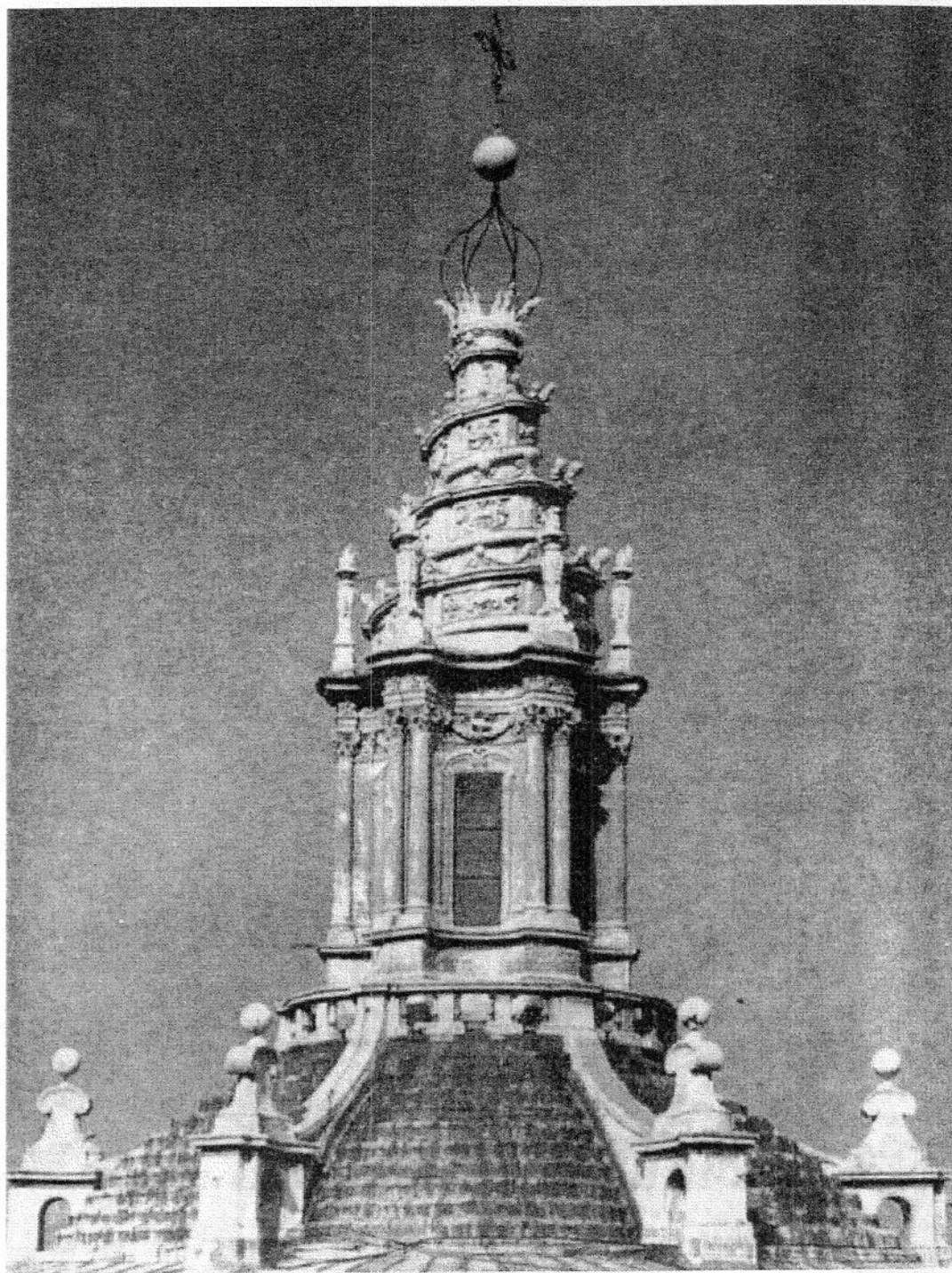


Fig. 68. Francesco Borromini, *Tour de S. Ivo della Sapienza*, Rome.



Fig. 69. *La fausse Tour de Babel et la vraie Tour de la Pentecôte*, frontispice de Alessandro Gottifredi. *Turrus linguis concordibus fabricata, sive de S. Spiritus adventus oratio*, Roma, 1637.





Fig. 71. Crispijn de Passe, *Ecce Homo*, page de titre, in Crispijn de Passe, *Speculum passionis Christi*, n.p., 1631.



Fig. 72. Détail de la fig. 71.

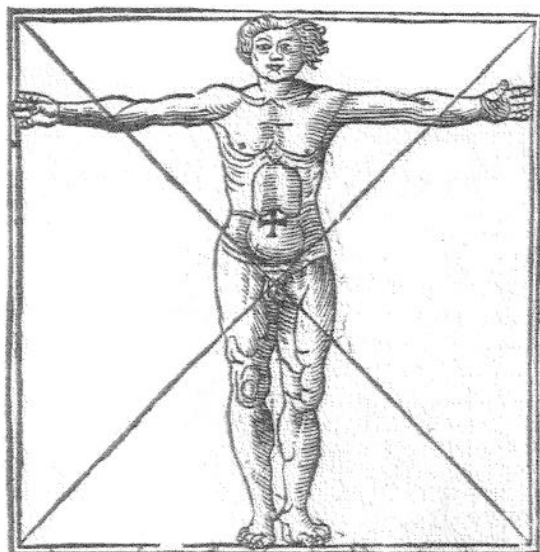


Fig. 73. *L'homme carré*, in Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, Cologne, 1533, CLXII.

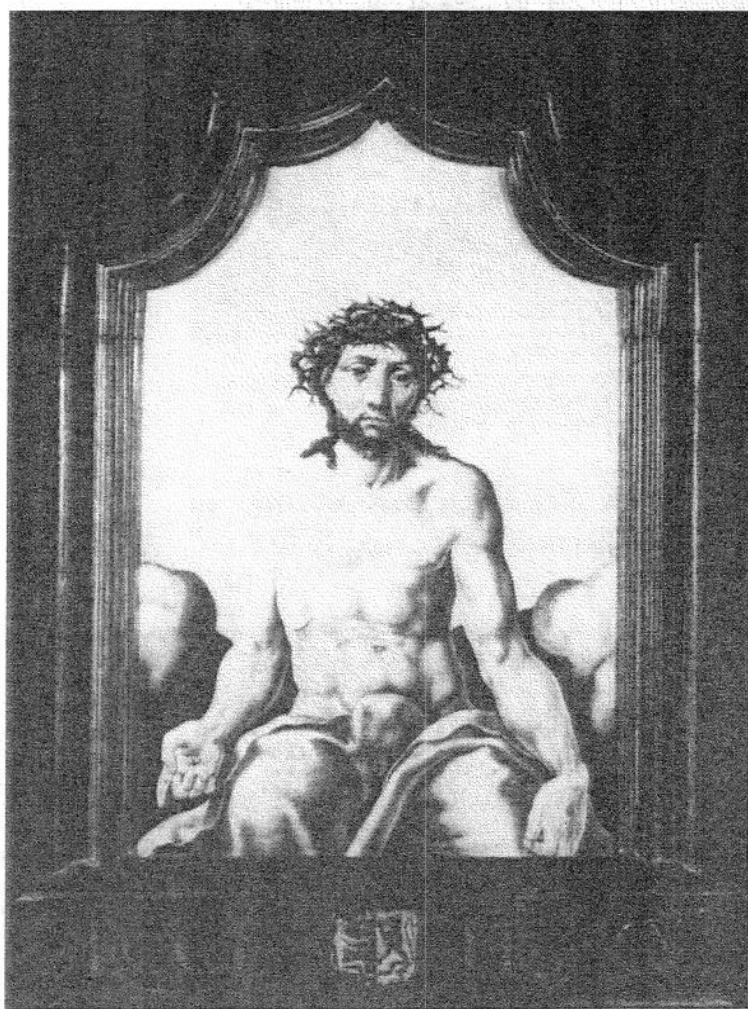


Fig. 74. Maarten van Heemskerck, *Ecce Homo*, c. 1525-1530, 77,5 x 54,6 cm, Greenville, sc, Bob Jones University Art Gallery.

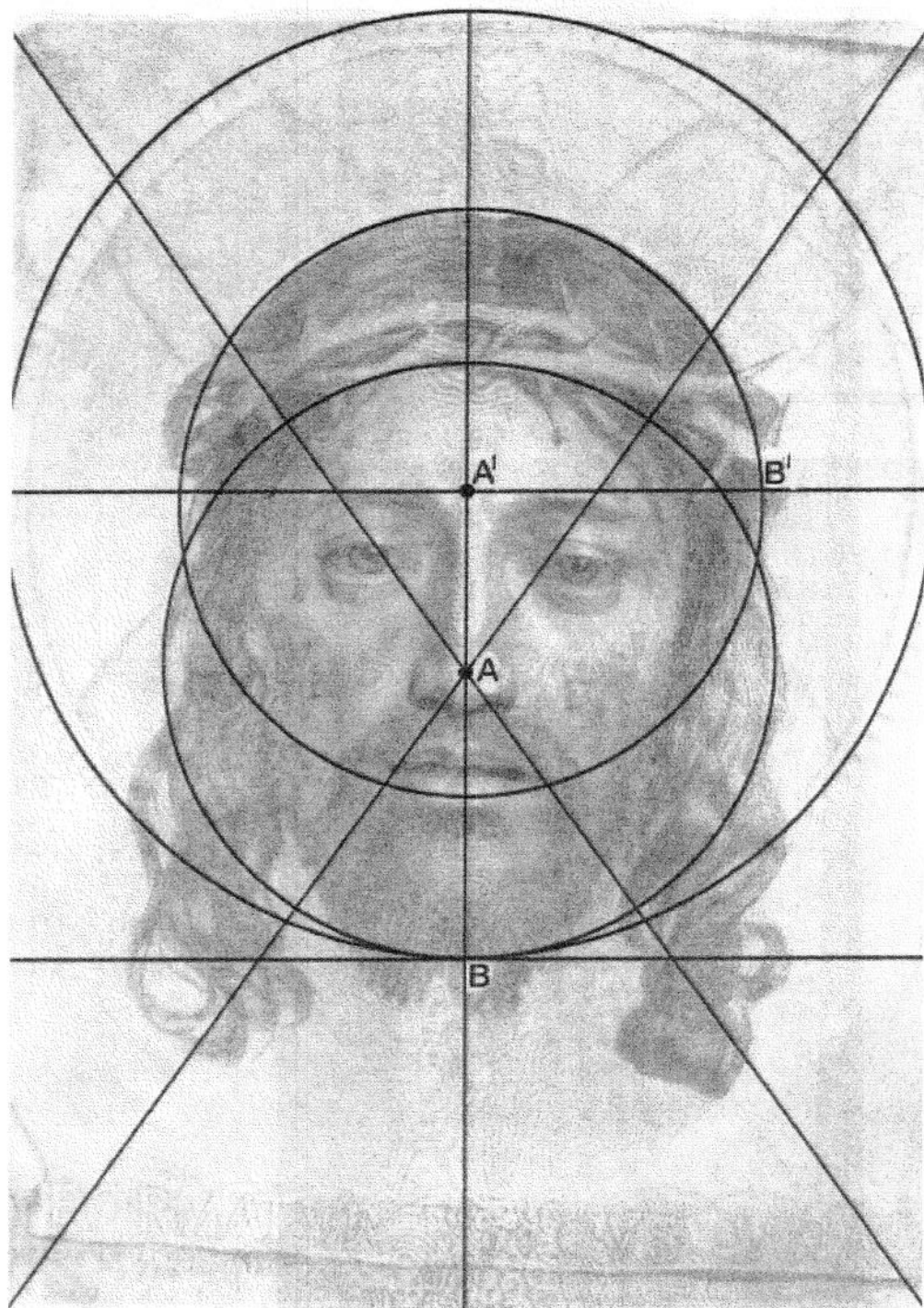


Fig. 75. Claude Mellan, *La Sainte Face*, diagramme montrant les places centrales et le schème circulaire du dessin.

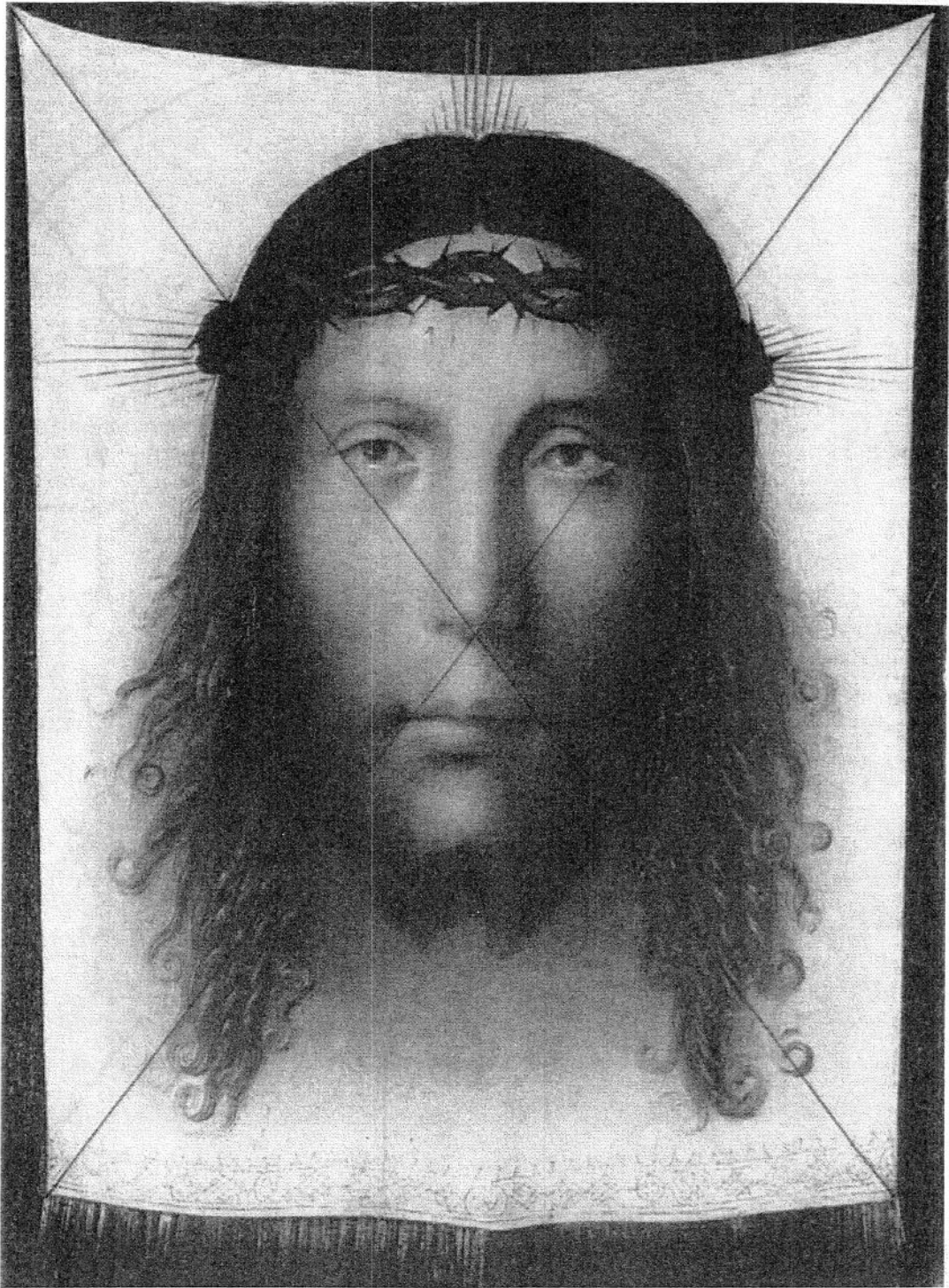


Fig. 76. Bernardino di Bosio Zaganelli, *La Sainte Face*,  
diagramme montrant la place centrale de l'extrémité inférieure du nez,  
Philadelphia, PA, The Philadelphia Museum of Art.



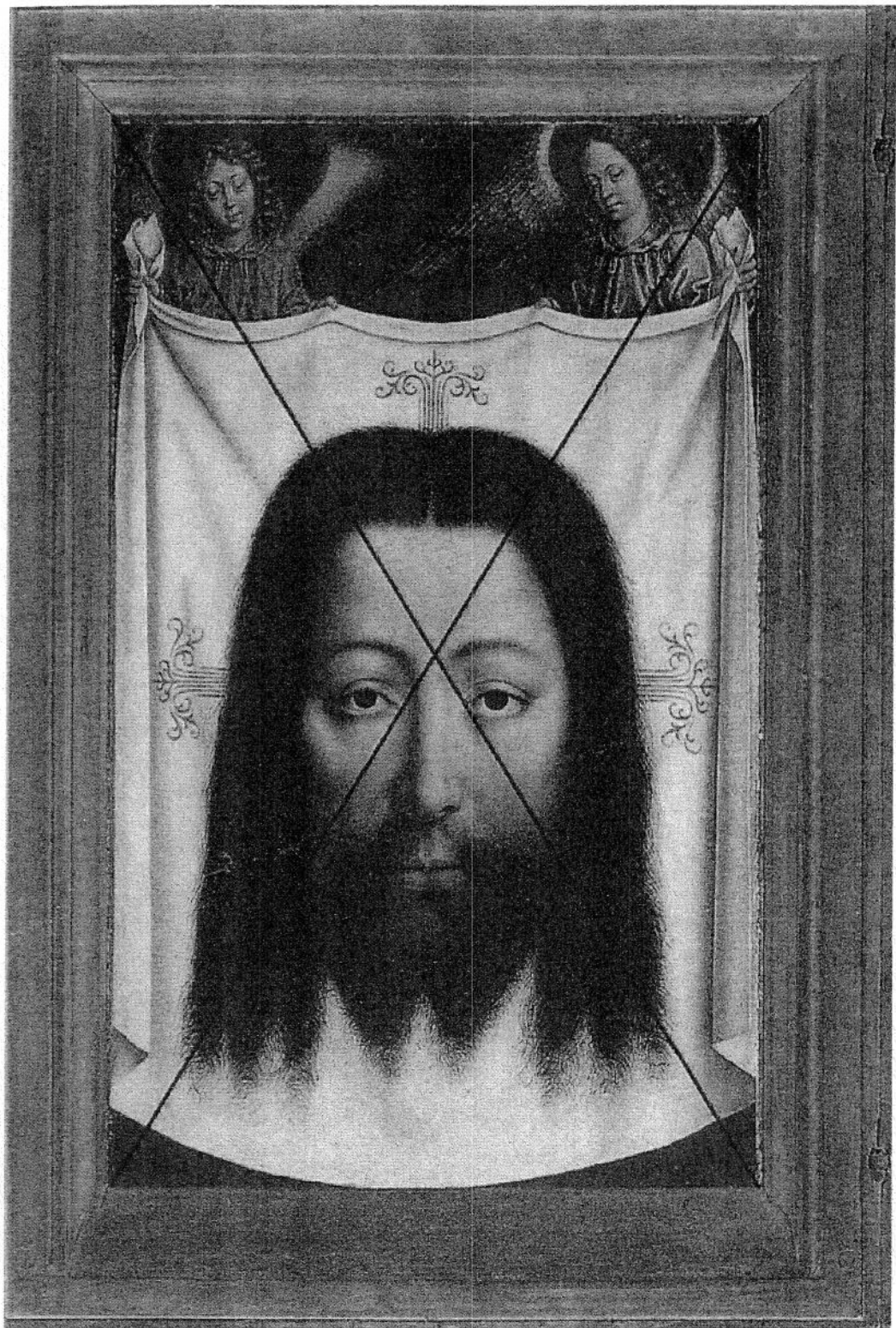


Fig. 77. Maître Flamand, *La Sainte Face*,  
diagramme montrant la place centrale de l'extrémité supérieure du nez,  
Venise, Galleria Manfrediana.

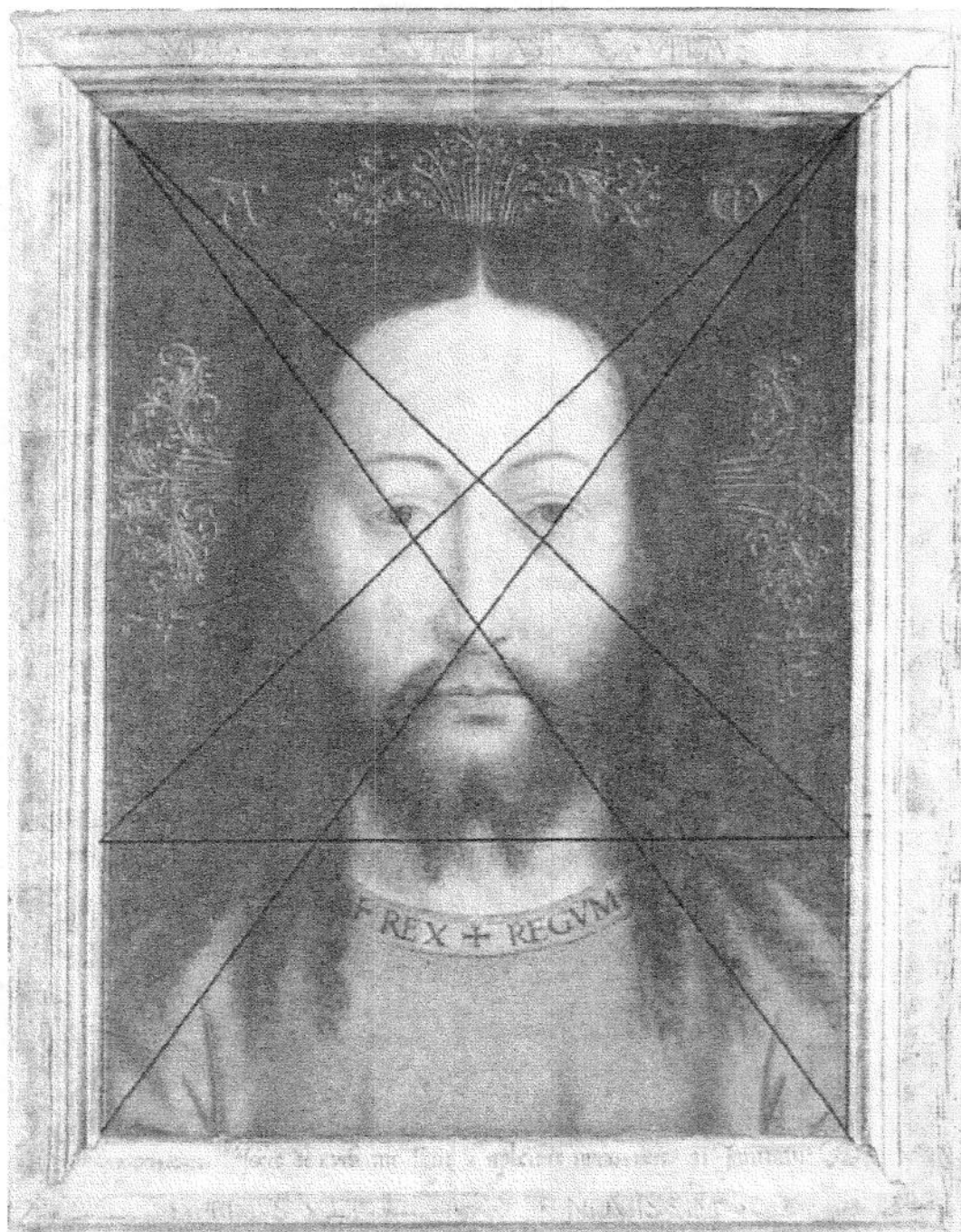


Fig. 78. Attribué à Jan van Eyck, *La Sainte Face*, diagramme montrant la place centrale des extrémités supérieure et inférieure du nez, Berlin, Staatliche Museen.



Fig. 79. Le « schème à trois cercles » de l'art byzantin et byzantinisant, E. Panofsky, « The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles », p. 79, in Id. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago, 1982, ill. 2.

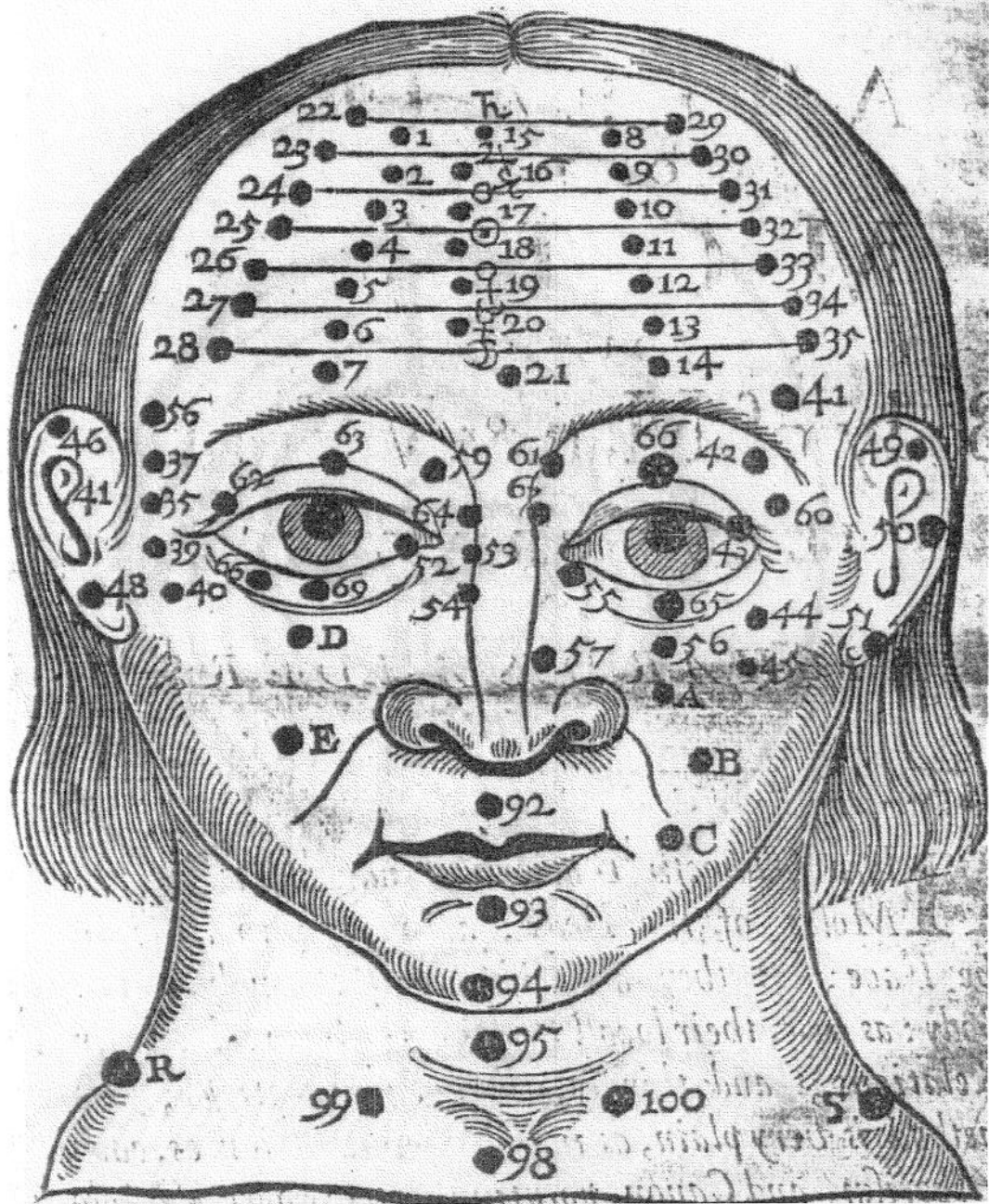


Fig. 80. Saunders Richard, *Physiognomie, and Chiromancie, Metoposcopia, the Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body, Fully and Accurately Handled, With their Natural-Predictive-Significations. The Subject of Dreams ... Whereunto is Added the Art of Memorie*, London, 1653, p. 2.



Fig. 81. Saunders Richard, *Physiognomie, and Chiromancie, Metoposcopie: the Symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body ... With the Subject of Dreams Made Plain, Whereunto is Added the Art of Memory*, 2<sup>th</sup> ed. aug., London, 1671, p. 310.

