

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI

FRÉDÉRIK BUSSIÈRES

**LA GRAVURE HOLLANDAISE À LA RENAISSANCE :
ÉTUDE DES INFLUENCES ET DES EMPRUNTS
DANS L'OEUVRE DE LUCAS VAN LEYDEN**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département d'histoire
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

SEPTEMBRE 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-47182-9

Canada

RÉSUMÉ

Dans le premier tiers du XVI^e siècle, Lucas van Leyden (1489 ou 1494 - 1533) réalisa un oeuvre gravé d'une si grande maîtrise qu'il devint le premier graveur de renommée internationale issu des Pays-Bas. Remarqué dès son jeune âge par son admirable maniement du burin, il grava des pièces fort contemporaines qui témoignèrent du malaise de la culture artistique hollandaise à se détacher de sa tradition gothique pour assimiler le courant de la Renaissance italienne qui envahissait graduellement l'Europe du Nord. Xylographe, buriniste et aquafortiste de talent, Van Leyden se référa à différents modèles pour concevoir, améliorer et enrichir ses compositions et ainsi suivre les tendances de son époque: alors que ses paysages rappellent la manière des Primitifs flamands tels que Bouts et David, ses figures, ses lumières et ses organisations spatiales rappellent constamment les gravures d'Albrecht Dürer qu'il prisait au plus haut point. Soucieux de se renouveler, il consacra les dernières années de sa vie à intégrer la manière italienne à ses oeuvres, en s'inspirant principalement de Jan Gossaert et de Marcantonio Raimondi.

REMERCIEMENTS

En cette fin d'étude de second cycle, il serait fort regrettable de ne pas remercier les gens qui ont contribué à ma formation en histoire de l'art et qui m'ont soutenu et encouragé tout au long de la réalisation de ce projet de maîtrise.

Les premiers honneurs vont à ma directrice de recherche, Madame Marie-Nicole Boisclair. Vous m'avez fait connaître, apprécier et aimer l'art de la Renaissance au point de me convaincre de faire un mémoire. Merci de m'avoir pris comme apprenti, de m'avoir enseigné vos connaissances et de m'avoir transmis votre passion. Merci de m'avoir appris la vraie définition du mot *rigueur*; je l'appliquerai dorénavant dans tous mes travaux futurs. Merci de vos bons mots qui m'ont amené à donner le meilleur de moi-même. Merci de votre patience à mon égard et de votre écoute. Merci de m'avoir aidé à m'accomplir. Je vous en serai toujours reconnaissant.

Je tiens à saluer Madame Claire Dolan et Messieurs Denis Grenier, Marc Grignon et Elliott Moore, professeurs d'histoire et d'histoire de l'art, qui ont participé à ma réussite académique en tant qu'enseignants, prélecteurs et examinateurs. Je remercie plus particulièrement Monsieur Moore qui, au pied levé et à la toute fin de mon projet, prit la direction de mon mémoire. Merci également au Département d'histoire de l'Université Laval de m'avoir accordé la bourse de fin de mémoire.

Et finalement, je ne peux passer sous silence ma famille qui m'a épaulé tout au long de mes études. Quelle course à obstacles elles ont été! Grâce à vos encouragements, j'ai franchi le fil d'arrivée. Merci pour tout. Merci d'être là.

TABLE DES MATIÈRES

	page
RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1: L'UNIVERS DE LUCAS VAN LEYDEN (1489 OU 1494 - 1533)	
Éléments biographiques	6
L'IMPRIMERIE: AGENT DE DÉVELOPPEMENT DE L'ART GRAPHIQUE	
L'émergence d'Anvers	19
Anvers et son marché du livre	21
L'éclosion de la typographie	23
CHAPITRE 2: LA PRODUCTION XYLOGRAPHIQUE DE LUCAS VAN LEYDEN	
Difficulté d'identification et technique	25
PREMIÈRE PARTIE: LES ILLUSTRATIONS DE LIVRES	
Missale ad venu(m) cathedralis ecclesie Traiectensis ritu(m)	29
Die Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslandt	43
Hier beghint een scoen stomme passye	46
DEUXIÈME PARTIE: LES GRAVURES EN RECEUILS ET EN FEUILLES VOLANTES	
La grande série du pouvoir des femmes	49
La petite série du pouvoir des femmes	54

	page
L'Annonciation	59
Le sacrifice d'Abraham	59
Scène de bordel ou de tricherie	61
CHAPITRE 3: LES GRAVURES SUR CUIVRE: LA RECONNAISSANCE DE L'ARTISTE	
Présentation générale et technique	65
Première période: avant 1510	70
Deuxième période: 1512 à 1520	80
Troisième période: 1521 à 1530	93
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE	118
FIGURES	

LISTE DES FIGURES

- Fig.1:** Marcantonio Raimondi, *Les baigneurs*. Burin, dimensions et lieu de conservation non trouvés; 1510. Source: Anonyme, 1914, pl.XV.
- Fig.2:** Lucas van Leyden, *L'ivresse de Mahomet*. (B.126) Burin, 28,8 x 21,8 cm; 1508. Boston, Museum of Fine Arts. Source: E.S Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p.61, cat. no.11.
- Fig.3:** Albrecht Dürer, *Portrait de Lucas van Leyden*. Pointe d'argent, 24,4 x 17,1 cm; 1521. Lille, Musée Wicar. Source: J.A. Goris et G. Marlier, 1937, pl.XVIII.
- Fig.4:** Lucas van Leyden, *David décapitant Goliath*. Pinceau et lavis, encre noire et grise, 27,2 x 19,4 cm; v.1511-1514. Londres, British Museum. Source: E.S.Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p.125.
- Fig.5:** Lucas van Leyden, *Samson et Dalila*. (B.6) Xylographie (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,3 x 28,9 cm; v.1512. Cleaveland, The Cleaveland Museum of Art. Source: *Ibid*, p. 110.
- Fig.6:** Lucas van Leyden, *Saint Martin partageant son manteau avec un mendiant*. (D.2) Xylographie (*Missale Traiectense*), 17,5 x 16 cm; v.1507-1508. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.256.
- Fig.7:** Anonyme néerlandais, *Joseph vendu en Égypte par ses frères*. Xylographie (*Bible de Lübeck*), dimensions non trouvées; 1494. Washington D.C., The Library of Congress. Source: E.S Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p.310, fig.132a.
- Fig.8:** Lucas van Leyden, *Saint Apolline*. (D.50) Xylographie (*Missale Traiectense*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.280.
- Fig.9:** Lucas van Leyden, *Saint Jean l'Évangéliste*. (D.34) Xylographie (*Missale Traiectense*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.264.
- Fig.10:** Lucas van Leyden, *Saint Antoine l'Ermitte*. (D.40) Xylographie (*Missale Traiectense*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.270.
- Fig.11:** Lucas van Leyden, *Saint Michel*. (D.45) Xylographie (*Missale Traiectense*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.275.
- Fig.12:** Lucas van Leyden, *Saint Sébastien*. (D.48) Xylographie (*Missale Traiectense*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.278.
- Fig.13:** Lucas van Leyden, *Sainte Véronique*. (D.55) Xylographie (*Ortulus anime*), 3,3 x 2,4 cm; v.1511-1515. La Haye, Koninklijke Bibliotheek. Source: *Ibid*, fig.285.

- Fig.14:** Lucas van Leyden, Page-titre du *Prickel der Minnen: Saint François recevant les stigmates, Dieu le Père et Saint Ambroise*. (D.42, D.28, D.39) Xylographie, dimensions non trouvées; v.1510-1514. La Haye, Koninklijke Bibliotheek. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 34, fig.10.
- Fig.15:** Lucas van Leyden, *Saint Nicolas*. (D.22) Xylographie (*Missale Traiectense*), 5,4 x 4,6 cm; v.1514-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: J. Lavallaye, 1966, fig.301.
- Fig.16:** Lucas van Leyden, *Sainte Dorothee*. (D.25) Xylographie (*Missale Traiectense*), 5,5 x 4,6 cm; v.1514-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.304.
- Fig.17:** Lucas van Leyden, *Sainte Marguerite*. (D.27) Xylographie (*Missale Traiectense*), 5,5 x 4,6 cm; v. 1514-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig. 306.
- Fig.18:** Lucas van Leyden, *Saint Marc*. (D.16) Xylographie (*Missale Traiectense*), 5,5 x 4,6 cm; v. 1514-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.295.
- Fig.19:** Lucas van Leyden, *Saint Luc*. (D.17) Xylographie (*Missale Traiectense*), 5,5 x 4,6 cm; v.1514-1515. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.296.
- Fig.20:** Lucas van Leyden, *Le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean*. (D.1) Xylographie (*Missale Traiectense*); v.1514-1515. Londres, British Museum. Source: *Ibid*, fig.291.
- Fig.21:** Jacob Cornelis van Oostsanen, *Le Christ en croix*. Xylographie, dimensions non trouvées; 1507. Londres, British Museum. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p.33, fig.9.
- Fig.22:** Lucas van Leyden, *Adam et Ève*. (B.1) Xylographie (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24 x 17 cm; v.1516-1519. Berlin, Staatliche Museen. Source: *Ibid*, cat. no.59, p.169.
- Fig.23:** Lucas van Leyden, *L'idolâtrie de Salomon*. (B.8) Xylographie (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24,6 x 17,5 cm; v.1516-1519. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Source: *Ibid*, p. 179.
- Fig.24:** Lucas van Leyden, *Le Christ et la Samaritaine*. (H.19) Xylographie (*Hier beghint een scoen stomme passye*), dimensions introuvables; v.1521-1523. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection. Source: *Ibid*, p. 213, fig.82a.
- Fig.25:** Albrecht Dürer, *Adam et Ève*. (B.1) Burin, 25,2 x 19,4 cm; 1504. Boston, Museum of Fine Art. Source: E. Panofsky, 1955, fig.117.
- Fig.26:** Albrecht Dürer, *Le martyre de sainte Catherine*. (B.120) Xylographie, dimensions non trouvées; v.1498. Source: *Ibid*, fig.72.
- Fig.27:** Lucas van Leyden, *Nativité*. (D.3) Xylographie (*Missale Traiectense*), 11,3 x 8,5 cm; v.1514. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: J. Lavallaye, *op.cit.*, fig.286.

- Fig.28:** Lucas van Leyden, *Résurrection*. (D.5) Xylographie (*Missale Traiectense*), 11,3 x 8,5 cm; v.1514. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.288.
- Fig.29:** Lucas van Leyden, *Pentecôte*. (D.6) Xylographie (*Missale Traiectense*), 11,3 x 8,4 cm; v.1514. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid.* fig.289.
- Fig.30:** Lucas van Leyden, *Le couronnement de la Vierge*. (D.7) Xylographie (*Missale Traiectense*), 11,2 x 8,3 cm; v.1514. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid.* fig.290.
- Fig.31:** Lucas van Leyden, *Salvatore Mundi*. (D.4) Xylographie (*Missale Traiectense*), 11,2 x 8,1 cm; v.1514. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid.* fig.287.
- Fig.32:** Cornelis Engebrechtsz., *La déposition de croix*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; XVe siècle. Leyde, Musée de Leyde. Source: E. Gavelle, 1929, pl.1.
- Fig.33:** Geertgen tot Sint Jans, *Piéta*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; XVe siècle. Vienne, Gemäldegalerie. Source: E. Panofsky, 1964, pl.286.
- Fig.34:** Hubert et Jan Van Eyck, *Les Juges intègres et Les Chevaliers du Christ*: volet gauche du polyptyque *L'Agneau mystique*. Huile sur bois, 375 x 320 cm; v.1427-1432. Gand, Cathédrale Saint-Bavon. Source: J.-C. Frère, 1996, p. 34.
- Fig.35:** Lucas van Leyden, *Le Calvaire*. (B.74) Burin, 28,3 x 41,2 cm; 1517. Boston, Museum of Fine Arts. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 162.
- Fig.36:** Dierick Bouts, *Nativité*, volet du *Triptyque de la Vierge*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; XVe siècle. Madrid, Museo del Prado. Source: *Ibid.* p.101.
- Fig.37:** Petrus Christus, *Nativité*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; XVe siècle. Washington, National Gallery of Art, Mellon Collection. Source: E. Panofsky, 1971, pl.249, fig.402.
- Fig.38:** Geertgen tot Sint Jans, *Nativité*. Huile sur bois, 34 x 25 cm; v.1490. Londres, National Gallery. Source: *Ibid.* pl.290, fig.448.
- Fig.39:** Martin Schongauer, *Nativité*. (B.4) Burin, 25,8 x 17 cm; v.1470-1475. Paris, Musée du Petit Palais. Source: S. Renouard de Bussierre, 1991, cat.9, p. 113.
- Fig.40:** Hugo van der Goes, *L'Adoration des Mages du Retable de Monfort*. Huile sur bois, 150 x 247 cm; v.1470. Berlin, Staatliche Museen. Source: J.-C. Frère, *op.cit.*, p. 125.
- Fig.41:** Gérard David, *Nativité*. Huile sur bois, 76,5 x 56 cm; v.1490. Budapest, Musée des Beaux-Arts. Source: J. Végh, 1983, pl.40.
- Fig.42:** Albrecht Dürer, *Résurrection*. (B.45) Xylographie (*Petite Passion* sur bois), 12,5 x 9,5 cm; v.1509-1511. Source: Anonyme, 1978, fig.115.
- Fig.43:** Albrecht Dürer, *Pentecôte*. Xylographie (*Petite Passion* sur bois), 12,5 x 9,5 cm; v.1509-1511. Source: *Ibid.* fig.121.

- Fig.44:** Lucas van Leyden, *Le Duc Pépin de Brabant*. (D.56) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 9,6 x 8,5 cm; v.1517. Boston, Museum of Fine Arts, William A. Sargent Fund. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.307.
- Fig.45:** Lucas van Leyden, *Comte Dirck de Hollande*. (D.58) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 20,8 x 6,1 cm; v.1517. Boston, Museum of Fine Arts, William A. Sargent Fund. Source: *Ibid*, fig.309.
- Fig.46:** Lucas van Leyden, *L'évêque de Boniface*. (D.57) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 8,4 x 6,4 cm; v.1517. Boston, Museum of Fine Arts, William A. Sargent Fund. Source: *Ibid*, fig.308.
- Fig.47:** Lucas van Leyden, *Le Miracle de sainte Barbe à Gorkum en 1448*. (D.59) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 10,5 x 15,5 cm; v.1517. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.310.
- Fig.48:** Lucas van Leyden, *Dieu le Père sur le globe terrestre*. (D.8) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 10,6 x 7,1 cm; v.1517. Haarlem, Bisschoppelijk Museum. Source: *Ibid*, fig.314.
- Fig.49:** Lucas van Leyden, *Vierge en gloire*. (D.11) Xylographie (*Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslant*), 10,5 x 7,1 cm. Berlin, Staatliche Museen. Source: *Ibid*, fig.317.
- Fig.50:** Lucas van Leyden, *Vierge en gloire*. (B.80) Burin, 11,1 x 6,6 cm; 1512. Rotterdam, Musée Boymans-van-Beuningen. Source: *Ibid*, fig.74.
- Fig.51:** Albrecht Dürer, *Vierge en gloire*. (B.32) Burin, 11,8 x 7,4 cm; 1516. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: W.L. Strauss, 1972, fig.85.
- Fig.52:** Maître aux Banderolles, *La Vierge à l'Enfant sur un croissant de lune, entourée d'anges*. Burin, 19,1 x 13,6 cm; 2e moitié du XVe siècle. Paris, Musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild. Source: P. Jean-Richard, 1997, p. 38.
- Fig.53:** Anonyme (d'après Jacob Cornelis van Oostanen), *Le Christ et la Samaritaine*. Xylographie, 54,7 x 38 cm; v.1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p.213, fig.82b.
- Fig.54:** Maître E.S., *Samson et Dalila*. Burin, dimensions non trouvées; v.1460. New-York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund. Source: *Ibid*, p. 103, fig.12.
- Fig.55:** Maître MZ (Matthaus Zaisinger), *L'idolâtrie de Salomon*. Burin, dimensions non trouvées; v.1500. Cobourg, Kunstsammlungen der Veste. Source: *Ibid*, p. 104, fig.14.
- Fig.56:** Maître de Maison, *Aristote et Phyllis*. Pointe sèche, dimensions non trouvées; v.1480. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, p. 103, fig.13.
- Fig.57:** Anonyme florentin, *Virgile suspendu dans un panier*. Burin, dimensions non trouvées; XVe siècle. New-York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection. Source: *Ibid*, p. 105, fig.15.

- Fig.58:** Lucas van Leyden, *Adam et Ève*. (B.1) Xylographie (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,4 x 29,2 cm; v.1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.188.
- Fig.59:** Lucas van Leyden, *L'Idolâtrie de Salomon*. (B.8) Xylographie, (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,7 x 29,3 cm; v.1512. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection 1950. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p.114.
- Fig.60:** Lucas van Leyden, *Hérode et Hérodiade*. (B.12) Xylographie, (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,6 x 29,1 cm; v.1512. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection 1950. Source: *Ibid*, p.116.
- Fig.61:** Lucas van Leyden, *Virgile suspendu dans un panier*. (B.16) Xylographie, (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,6 x 29,2 cm; v.1512. Boston, Museum of Fine Arts, Stephen Bullard Memorial Fund. Source: *Ibid*, p. 118.
- Fig.62:** Lucas van Leyden, *La bouche de la vérité*. (B.10) Xylographie, (*Grande série du Pouvoir des femmes*), 41,6 x 29,2 cm; v.1512. Boston, Museum of Fine Arts. Source: *Ibid*, p. 123.
- Fig.63:** Hugo van der Goes, *Le Pêché originel* (panneau gauche du *Diptyque du Pêché originel et de la déposition de croix*). Huile sur bois, 34,4 x 22,8 cm; v.1475. Vienne, Kunsthistorisches Museum. Source: J.-C. Frère, 1996, p. 135.
- Fig.64:** Anonyme, *L'Homme pécheur et l'expulsion du jardin d'Éden*. Xylographie, (*Bible de Quentell-Koberger*), dimensions non trouvées; 1483. Boston, Museum of Fine Arts, Helen et Alice Colburn Fund. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p.107, fig.33a.
- Fig.65:** Albrecht Dürer, *Le Pêché originel*. (B.17) Xylographie (*Petite Passion* sur bois), 12,5 x 9,5 cm; v.1509-1512. Londres, British Museum. Source: Anonyme, *Les gravures sur cuivre*, 1978, fig.87.
- Fig.66:** Albrecht Dürer, *L'arrestation du Christ*. Xylographie, (*Grande Passion* sur bois), 39 x 27,7 cm; 1510. Boston, Museum of Fine Arts. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 110, fig.34a.
- Fig.67a et 67b:** Lucas van Leyden, *Frise de la Petite série du Pouvoir des femmes*. Xylographie, deuxième impression; v.1516-1519. New-York, Metropolitan Museum of Art; Boston, Museum of Fine Arts. Source: *Ibid*, p. 166-167, fig.23a-f.
- Fig.68:** Lucas van Leyden, *Jézabel et son mari Achab*. (B.11) Xylographie, (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24,3 x 17,2 cm; v.1516-1519. Washington, National Gallery of Art. Source: *Ibid*, p. 181.
- Fig.69:** Lucas van Leyden, *Hérode et Hérodiade*. (B.13) Xylographie, (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24,3 x 17,5 cm; v.1516-1519. Boston, Museum of Fine Arts. Source: *Ibid*, p. 183.
- Fig.70:** Lucas van Leyden, *Jael tuant Sisera*. (B.7) Xylographie, (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24,5 x 18,2 cm; v.1516-1519. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection 1943. Source: *Ibid*, p. 173.

- Fig.71:** Albrecht Dürer, *Le Pénitent*. Xylographie, dimensions non trouvées; 1510. Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.75.
- Fig.72:** Albrecht Dürer, *Nemesis*. (B.77) Burin, 33,3 x 22,9 cm; v.1502. Londres, British Museum. Source: D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 311, fig.327.
- Fig.73:** Lucas van Leyden, *La danse de la Madeleine*. (B.122) Burin, 29,7 x 40,4 cm; 1519. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 193.
- Fig.74:** Marcantonio Raimondi, *Vénus et Amour*. Burin, dimensions non trouvées; v.1512-1513. Londres, British Museum. Source: *Ibid*, p. 134, fig.45a.
- Fig.75:** Lucas van Leyden, *Le suicide de Lucrèce*. (B.134) Burin, 11,5 x 7 cm; v.1514. Londres, British Museum. Source: *Ibid*, p. 135.
- Fig.76:** Lucas van Leyden, *Samson et Dalila*. (B.5) Xylographie, (*Petite série du Pouvoir des femmes*), 24,5 x 17,4 cm; v.1516-1519. Londres, British Museum. Source: *Ibid*, p. 177.
- Fig.77:** Andrea Mantegna, *Samson et Dalila*. Grisaille, 47 x 37 cm; v.1495. Londres, National Gallery. Source: E. Tietze-Conrat, 1955, fig.136
- Fig.78:** Albrecht Dürer, *Samson et Dalila*. Xylographie, (*Der Ritter vom Turn von den Exempeln der Gottsforcht und Erberkeit*). Bâle, dimensions non trouvées; 1493. Source: M. Kahr, 1972, p. 285, fig.4.
- Fig.79:** Anonyme, *Heymlicheit versweigen*. Xylographie (*La Nef des fous* de Sebastian Brandt). Bâle, dimensions non trouvées; 1494. Source: *Ibid*, p.285, fig.5.
- Fig.80:** Lucas van Leyden, *L'Annonciation*. (H.12) Xylographie, 29,2 x 25,7 cm; v.1519. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.211.
- Fig.81:** Lucas van Leyden, *Le sacrifice d'Abraham*. (B.3) Xylographie, 28,6 x 21,3 cm; v.1517-1519. Boston, Museum of Fine Arts. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 189.
- Fig.82:** Anonyme, *Le sacrifice d'Isaac*. Xylographie, (*Bible de Lübeck*), dimensions non trouvées; 1494. Washington, The Library of Congress. Source: *Ibid*, p.188, fig.69a.
- Fig.83:** Joachim Patinir, *La fuite en Égypte*. Huile sur bois, 17 x 21 cm; début XVI^e siècle. Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts. Source: A. Barret et M. Pons, 1980.
- Fig.84:** Albrecht Dürer, *Paysage au canon*. (B.99) Eau-forte, 21,7 x 32,2 cm; 1518. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: W.L. Strauss, 1972, p.182, fig.86.
- Fig.85:** Lucas van Leyden, *Scène de bordel ou de tricherie*. (H.33) Xylographie, 67 x 48,5 cm; v.1519. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.214.
- Fig.86:** Jérôme Bosch, *Le fils prodigue*. Huile sur bois, 71 x 70,6 cm; 1510. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: R.H. Marijnissen, 1987, p.411.

- Fig.87:** Israhel van Meckenem (d'après le Maître de Maison), *Couple libertin*. Burin, dimensions non trouvées; XVe siècle. Source: L.A. Silver, 1974, p.112, fig.5.
- Fig.88:** Israhel van Meckenem (d'après le Maître de Maison), *Couple libertin*. Burin, dimensions non trouvées; XVe siècle. Source: L.A. Silver, 1974, p. 113, fig.6.
- Fig.89:** Albrecht Dürer, *Couple libertin*. (B.93) Burin, 15,1 x 13,9 cm; v.1495. Berlin, Kupferstichkabinett. Source: W.L. Strauss, 1972, fig.5.
- Fig.90:** Jacob Hoefnagel (d'après Leonardo da Vinci), *Couple libertin*. Lavis, dimensions non trouvées; v.1690. Vienne, Albertina. Source: L.A. Silver, *op.cit.* p. 117, fig.10.
- Fig.91:** Anonyme allemand, *Le couple amoureux*. Xylographie, dimensions non trouvées; v.1480. Source: H.W. Janson, 1952, fig.20.
- Fig.92:** Lucas van Leyden, *Détail de la Scène de bordel ou de tricherie*.
- Fig.93:** Lucas van Leyden, *Le repos pendant la fuite en Égypte*. (B.38) Burin, 16 x 14 cm; v.1505-1508. Berlin, Staatliche Museen. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 45.
- Fig.94:** Martin Schongauer, *La fuite en Égypte*. Burin, 25,5 x 16,9 cm; v.1470-1475. Washington, National Gallery of Art. Source: S. Renouard de Bussière, 1991, p. 117, fig.11.
- Fig.95:** Albrecht Dürer, *La fuite en Égypte*. Xylographie (*La vie de la Vierge*), 29,5 x 20,9 cm; v.1504/1505. Paris, Musée du Petit Palais (coll. Dutuit). Source: Anonyme, *La gravure sur bois*, fig.63.
- Fig.96:** Lucas van Leyden, *La résurrection de Lazare*. (B.42) Burin, 28 x 20 cm; v.1505-1508. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.13.
- Fig.97:** Lucas van Leyden, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*. (L.1028) Plume et pinceau, encre noire et grise, 25,5 x 18,3 cm; v.1520. Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia (coll. Frits Lugt). Source: K.G. Boon et C. van Hasselt, 1981, pl. 8.
- Fig.98:** Lucas van Leyden, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*. (B.172) Eau-forte et burin, 26 x 19,3 cm; 1520. Londres, British Museum. Source: D. Landau et P. Parshall, 1993, p. 333, fig.364.
- Fig.99:** Lucas van Leyden, *Pallas Athéna*. (B.139) Burin, 11,7 x 7,3 cm; v.1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.182.
- Fig.100:** Lucas van Leyden, *Suzanne et les vieillards*. (B.33) Burin, 19,5 x 14,4 cm; v.1507-1508. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, 1997, p.91.
- Fig.101:** Lucas van Leyden, *La conversion de saint Paul*. (B.107) Burin, 28 x 40,5 cm; 1509. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: *Ibid*, p.95.
- Fig.102:** Lucas van Leyden, *Ecce Homo*. (B.71) Burin, 28,7 x 45,6 cm; 1510. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: *Ibid*, p. 97.

- Fig. 103:** Lucas van Leyden, *Sainte Marie-Madeleine au désert*. (B.123) Burin, 11,1 x 8,3 cm; v.1505-1508. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.16.
- Fig. 104:** Lucas van Leyden, *Le garçon au cor*. (B.152) Burin, 10,9 x 8,2 cm; v.1505-1508. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.21.
- Fig. 105:** Lucas van Leyden, *Le Péché Originel*. (B.7) Burin, 11,7 x 8,8 cm; v.1505-1508. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, 1997, p. 79.
- Fig. 106:** Lucas van Leyden, *Femme assise avec un chien* (B.154) Burin, 10,4 x 7 cm; 1510. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.43.
- Fig. 107:** Lucas van Leyden, *David en prière*. (B.28) Burin, 15,8 x 10,9 cm; v.1505-1508. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.7.
- Fig. 108:** Lucas van Leyden, *David et Abigaïl*. (B.24) Burin, 26,7 x 19,6 cm; v.1505-1508. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.3.
- Fig. 109:** Lucas van Leyden, *Tête d'un jeune homme regardant vers le haut*. Pointe d'argent, 19 x 15,1 cm; v.1505-1508. Berlin, Kupfertichkabinett. Source: M.J. Friedländer, 1963, pl.59.
- Fig. 110:** Geertgen tot Sint Jans, *L'adoration des Mages*. Huile sur bois, 111 x 69 cm; v.1480-1485. Prague, Galerie Narodni. Source: J. Végh, 1983, pl.42.
- Fig. 111:** Dierick Bouts, *Le prophète Élie nourri par l'ange du Seigneur*. Volet droit, registre inférieur du *Retable du Saint Sacrement*. Huile sur bois, 88 x 71 cm; v.1468. Louvain, Église Saint-Pierre. Source: *Ibid*, pl.28.
- Fig. 112:** Geertgen tot Sint Jans, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*. Huile sur bois, 42 x 28 cm; v.1485-1490. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen. Source: C. McCorquodale, 1995, p.135, fig.132.
- Fig. 113:** Gérard David, *Le baptême du Christ*. Panneau central du *Retable de Jan de Trompes*. Huile sur bois, 128 x 97 cm; v.1502-1507. Bruges, Groeningemuseum. Source: J.Végh, *op.cit.*, pl.41.
- Fig. 114:** Maître de Zwolle, *La Grande Crucifixion*. Burin, 35,2 x 24,8 cm; v.1460-1490. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, *op.cit.*, p. 45.
- Fig. 115:** Lucas van Leyden, *Le fils prodigue*. (B.78) Burin, 18,1 x 24,5 cm; v.1510. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.47.
- Fig. 116:** Lucas van Leyden, *Abraham répudiant Agar*. (B.17) Burin, 27,2 x 21,2 cm; v.1506-1508. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, *op.cit.*, p. 85.
- Fig. 117:** Albrecht Dürer, *Hercule*. Burin, 32,3 x 22,3 cm; v.1498. Boston, Museum of Fine Arts (Fond Katherine Eliot Bullard). Source: W.L. Strauss, 1972, pl.24.

- Fig.118:** Lucas van Leyden, *David jouant de la harpe devant Saül*. (B.27) Burin, 25,4 x 18,3 cm; v.1508. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, *op.cit.*, p. 89.
- Fig.119:** Gérard David, *L'arrestation du juge corrompu*. Panneau droit du dyptique de *La justice de Cambyse*. Huile sur bois, 159 x 182 cm; 1498. Bruges, Groeningemuseum. Source: J.-C. Frère, 1996, p. 197.
- Fig.120:** Albrecht Dürer, *Le martyre de saint Jean*. Xylographie, dimensions non trouvées; 1498. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *Les gravures sur bois*. 1978, fig.12.
- Fig.121:** Anonyme, *Mahomet et le moine Sergius*. Xylographie, dimensions non trouvées; 1498. Washington, National Gallery of Art (coll. J. Rosenwald). Source: E. S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 60, fig.11-12a.
- Fig.122:** Lucas van Leyden, *Ecce Homo*. (B.63) Burin (*Passion ronde*), 29,2 cm de diamètre; 1509. Boston, Museum of Fine Arts. Source: *Ibid*, p. 80.
- Fig.123:** Albrecht Dürer, *Ecce Homo*. Xylographie (*Grande Passion* sur bois), 39 x 27,7 cm; 1498-1499. Boston, Museum of Fine Arts (coll. Harvey D. Parker). Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.29.
- Fig.124:** Lucas van Leyden, *L'Adoration des Mages*. (B.37) Burin, 11,4 x 30,1 cm; 1513. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, 1997, p. 105.
- Fig.125:** Lucas van Leyden, *Esther devant Asuhérus*. (B.31) Burin, 27,2 x 22,2 cm; 1518. Berlin, Staatliche Museen. Source: E.S Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 187.
- Fig.126:** Lucas van Leyden, *La promenade*. (B.144) Burin, 11,4 x 7,2 cm; 1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.125.
- Fig.127:** Lucas van Leyden, *Joseph interprétant le rêve de Jacob*. (B.19) Burin (*Histoire de Joseph*), 12,2 x 16,5 cm; 1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.69.
- Fig.128:** Lucas van Leyden, *Joseph échappant à la femme de Putiphar*. (B.20) Burin (*Histoire de Joseph*), 12,2 x 16,1 cm; 1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.70.
- Fig.129:** Lucas van Leyden, *La femme de Putiphar accusant Joseph*. (B.21) Burin (*Histoire de Joseph*), 12,2 x 16,2 cm; 1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.71.
- Fig.130:** Lucas van Leyden, *Joseph interprétant les rêves en prison*. (B.22) Burin (*Histoire de Joseph*), 12,2 x 16,2 cm; 1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.72.
- Fig.131:** Lucas van Leyden, *Joseph interprétant les rêves du pharaon*. (B.23) Burin (*Histoire de Joseph*), 12,2 x 15,9 cm; 1512. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: *Ibid*, fig.73.

- Fig.132:** Albrecht Dürer, *Le mariage de la Vierge*. Xylographie (*La vie de la Vierge*), 29,5 x 20,9 cm; v.1500-1505. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.56.
- Fig.133:** Albrecht Dürer, *La présentation du Christ au Temple*. Xylographie (*La vie de la Vierge*), 29,5 x 20,9 cm; v.1500-1505. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *Les gravures sur bois*, 1978, fig.62.
- Fig.134:** Lucas van Leyden, *Saint Jean-Baptiste au désert*. (B.110) Burin, 8,6 x 11,1 cm; 1512. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.76.
- Fig.135:** Lucas van Leyden, *La décollation de saint Jean-Baptiste*. (B.111) Burin, 10,7 x 9,3 cm; v.1513. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.83.
- Fig.136:** Lucas van Leyden, *Le portement de croix*. (B.72) Burin, 7,7 x 10,3 cm; 1515. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: *Ibid*, fig.92.
- Fig.137:** Lucas van Leyden, *Le triomphe de Mardochée*. (B.32) Burin, 21 x 28,7 cm; 1515. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.93.
- Fig.138:** Albrecht Dürer, *L'agonie au jardin*. Burin (*Passion sur cuivre*), 11,5 x 7,1 cm; 1508. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: W.L. Strauss, 1972, pl.48.
- Fig.139:** Albrecht Dürer, *La trahison du Christ*. Burin (*Passion sur cuivre*), 11,8 x 7,5 cm; 1508. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: *Ibid*, pl.49.
- Fig.140:** Albrecht Dürer, *Crucifixion*. Burin (*Passion sur cuivre*), 13,3 x 9,8 cm; 1508. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: *Ibid*, pl.50.
- Fig.141:** Lucas van Leyden, *Abraham répudiant Agar*. (B.18) Burin, 14,7 x 12,4 cm; 1516. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.95.
- Fig.142:** Lucas van Leyden, *Saint Jérôme dans un paysage*. (B.113) Burin, 15 x 13,2 cm; 1516. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.98.
- Fig.143:** Israhel van Meckenem, *La danse de Salomé*. Burin, 21,4 x 31,6 cm; fin XVe siècle. Washington, National Gallery of Art. Source: D. Landau et P. Parshall, 1994. p.59, fig.36.
- Fig.144:** Maître de la légende de Marie-Madeleine, *Triptyque de la légende de Marie-Madeleine*. Huile sur bois, 126 x 483 cm; v.1515-1520. Vienne, Galerie Figdor. Source: J. Tombu, 1927, p.311.
- Fig.145:** Maître de la légende de Marie-Madeleine, *Marie-Madeleine à la chasse*. Volet gauche du *Triptyque de la légende de Marie-Madeleine*. Huile sur bois, 122 x 74 cm; v.1515-1520. Vienne, Galerie Figdor. Source: *Ibid*, p.300.
- Fig.146:** Joachim Patinir (?), *Paysage avec l'extase de Marie-Madeleine*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; v.1518. Zurich, Kunsthau. Source: R.A. Koch, 1965, p. 276, fig.3.

- Fig.147:** Joachim Patinir, *Paysage rocheux*. Dessin à l'encre, 18 x 28 cm; non daté. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: Diapositive #30605-8 9900 P (audiodiapothèque de l'Université Laval).
- Fig.148:** Lucas van Leyden, *Cain et Abel*. (B.12) Eau-forte et burin, 10,8 x 8 cm; 1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.121.
- Fig.149:** Lucas van Leyden, *David en prière*. (B.29). Eau-forte et burin, 11,3 x 7,4 cm; 1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.122.
- Fig.150:** Lucas van Leyden, *Sainte Catherine d'Alexandrie*. (B.125) Eau-forte et burin, 11,2 x 7,4 cm; 1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.124.
- Fig.151:** Lucas van Leyden, *Le Fou embrassant une femme*. (B.150) Eau-forte et burin, 10,3 x 7,2 cm; 1520. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.127.
- Fig.152:** Lucas van Leyden, *L'Espiegle*. (B.159) Eau-forte et burin, 17,4 x 14 cm; 1520. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, 1997, p. 117.
- Fig.153:** Albrecht Dürer, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*. Xylographie, 41,4 x 31,9 cm; 1519. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *Les gravures sur bois*, 1978, fig.148.
- Fig.154:** Jan Gossaert, *Portrait de Christian II de Danemark*. Plume et encre en deux tons de brun sur quelques traits à la pierre noire, 26,5 x 21,5 cm; v.1523-1524. Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (coll. Frits Lugt). Source: K.G. Boon et C. van Haaselt, 1981, pl.9.
- Fig.155:** Lucas van Leyden, *Virgile suspendu dans un panier*. (B.136) Burin, 24,1 x 18,9 cm; 1525. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, *op.cit.*, p. 123.
- Fig.156:** Lucas van Leyden, *La Flagellation*. (B.48) Burin (*Passion du Christ*), 11,4 x 7,3 cm; 1521. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.136.
- Fig.157:** Albrecht Dürer, *La Flagellation*. Burin (*Passion sur cuivre*), 11,8 x 7,4 cm; 1512. Princeton, The Art Museum. Source: W.L. Strauss, 1972, pl.60.
- Fig.158:** Lucas van Leyden, *L'agonie au jardin*. (B.44) Burin (*Passion du Christ*), 11,5 x 7,5 cm; 1521. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.132.
- Fig.159:** Albrecht Dürer, *L'agonie au jardin*. Xylographie (*Petite Passion sur bois*), 12,5 x 9,5 cm; entre 1509-1511. Boston, Museum of Fine Arts (coll. Harvey D. Parker). Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.96.
- Fig.160:** Lucas van Leyden, *La dernière Cène*. (B.43) Burin (*Passion du Christ*), 11,5 x 7,5 cm; 1521. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.131.
- Fig.161:** Albrecht Dürer, *La Cène*. Xylographie (*Petite Passion sur bois*), 12,5 x 9,5 cm; entre 1509-1511. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.94.

- Fig.162:** Lucas van Leyden, *L'arrestation de Jésus*. (B.45) Burin (*Passion du Christ*), 11,5 x 7,5 cm; 1521. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.133.
- Fig.163:** Albrecht Dürer, *L'arrestation de Jésus*. Xylographie (*Petite Passion sur bois*), 12,5 x 9,5 cm; entre 1509-1511. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *Les gravures sur bois*, fig.97.
- Fig.164:** Lucas van Leyden, *La descente aux limbes*. (B.55) Burin (*Passion du Christ*), 11,5 x 7,3 cm; 1521. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.143.
- Fig.165:** Albrecht Dürer, *Le Christ dans les limbes*. Burin (*Passion sur cuivre*), 11,7 x 7,3 cm; 1512. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: W.L. Strauss, 1972, pl.66.
- Fig.166:** Albrecht Dürer, *Le Christ dans les limbes*. Xylographie (*Petite Passion sur bois*), 12,5 x 9,5 cm; entre 1509-1511. Munich, Musée National. Source: Anonyme, *op.cit.*, fig.111.
- Fig.167:** Lucas van Leyden, *Saint Jérôme dans son studio*. (B.114) Burin, 10,2 x 14,7 cm; 1521. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 209, fig.79.
- Fig.168:** Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son étude*. Burin, 24,7 x 18,8 cm; 1514. New-York, Metropolitan Museum of Art. Source: W.L. Strauss, *op.cit.*, pl.77.
- Fig.169:** Albrecht Dürer, *Saint Jérôme*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; 1521. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 209, fig.79b.
- Fig.170:** Lucas van Leyden, *Saint Jérôme*. Craie, plume et crayon, 1521. Oxford, Ashmolean Museum. Source: *Ibid*, p. 209, fig.79c.
- Fig.171:** Lucas van Leyden, *Étude de jambes d'un homme assis*. Pointe d'argent, 19,3 x 19,4 cm; v.1521. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Source: W. Kloek, 1978, p. 127, fig.4.
- Fig.172:** Raphaël, *Étude de la muse Calliope*. Plume et bistre, 24,4 x 21,7 cm; 1509. Vienne, Fonds Albertina. Source: P. Joannides, 1983, fig.33.
- Fig.173:** Lucas van Leyden, *La vieille femme à la grappe de raisin*. (B.151) Burin, 11,1 x 8 cm; v.1523. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.151.
- Fig.174:** Lucas van Leyden, *Le dentiste*. (B.157) Burin, 11,6 x 7,4 cm; 1523. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.150.
- Fig.175:** Quentin Metsys, *L'affreuse duchesse*. Huile sur bois, 64 x 45,5 cm; v.1513. Londres, National Gallery. Source: J.-C. Frère, 1996, p. 189.
- Fig.176:** Lucas van Leyden, *Le chirurgien-barbier et la paysan*. (B.156) Burin, 11,7 x 7,4 cm; 1524. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.154.
- Fig.177:** Lucas van Leyden, *Les musiciens*. (B.155) Burin, 11,6 x 7,3 cm; 1524. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.155.

- Fig. 178:** Jan Gossaert, *Triptyque Malvagna*. Huile sur bois, 45,5 x 70 cm; v.1510-1511. Palerme, Galleria Nazionale della Sicilia. Source: C. McCorquodale, 1995, p. 269, fig.276.
- Fig. 179:** Jan Gossaert, *Neptune et Amphitrite*. Huile sur bois, dimensions non-trouvées; 1516. Berlin, Staatliche Museen. Source: G. Legrand, 1988, p. 96.
- Fig. 180:** Jan Gossaert, *La Vierge à l'Enfant assis au pied d'un arbre*. Burin, 11,8 x 8,4 cm; 1522. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 290, fig.122.
- Fig. 181:** Lucas van Leyden, *Caïn et Abel*. (B.13) Burin, 11,6 x 7,4 cm; 1524. Paris, Musée du Louvre (coll. Edmond de Rothschild). Source: P. Jean-Richard, 1997, p. 121.
- Fig. 182:** Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Pâris* (d'après Raphaël). Burin, 29,8 x 44,2 cm; 1512. Londres, British Museum. Source: D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 128, fig.125.
- Fig. 183:** Agostino Veneziano, *Mort d'Ananias* (d'après Raphaël). Burin, dimensions non trouvées; v.1520. Londres, The Warburg Institute. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 221, fig.87a.
- Fig. 184:** Marcantonio Raimondi, *David et Goliath* (d'après Raphaël). Burin, dimensions non trouvées; v.1510. Berlin, Staatliche Museen. Source: *Ibid*, p. 221, fig.87b.
- Fig. 185:** Lucas van Leyden, *Dieu interdisant de manger le fruit de l'arbre*. (B.2) Burin (*Cycle de la Genèse*), 16,4 x 11,5 cm; 1529. Berlin, Staatliche Museen. Source: *Ibid*, p. 236.
- Fig. 186:** Lucas van Leyden, *Vénus et Cupidon*. (B.138) Burin, 16,2 x 11,4 cm; 1528. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.163.
- Fig. 187:** Lucas van Leyden, *Le Péché Originel*. (B.3) Burin (*Cycle de la Genèse*), 16,1 x 11,4 cm; 1529. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.168.
- Fig. 188:** Lucas van Leyden, *La lamentation d'Adam et Ève devant le corps d'Abel*. (B.6) Burin (*Cycle de la Genèse*), 16,2 x 11,1 cm; 1529. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.171.
- Fig. 189:** Lucas van Leyden, *La création d'Ève*. (B.1) Burin (*Cycle de la Genèse*), 16,3 x 11,4 cm; 1529. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.166.
- Fig. 190:** Albrecht Dürer, *Ève*. Huile sur bois, dimensions non trouvées; 1507. Madrid, Prado. Source: E. Panofsky, 1955, fig.165.
- Fig. 191:** Marcantonio Raimondi, *Lucrèce* (d'après Raphaël). Burin, 21,2 x 13 cm; début XVIe siècle. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: D. Landau et P. Parshall, *op.cit.*, p. 119, fig.113.
- Fig. 192:** Raphaël, *Lucrèce*. Plume, encre et craie, 39,8 x 29,2 cm. Collection privée. Source: *Ibid*, p. 119, fig.114.

- Fig.193:** Marcantonio Raimondi, *L'homme endormi près d'un bois* (d'après Francesco Francia (?)). Burin, dimensions et lieu de conservation non trouvés; avant 1510. Source: Anonyme, 1914, pl.XII.
- Fig.194:** Ugo da Carpi, *Le bain des Nymphes*. Xylographie, 29,3 x 20 cm; non datée. Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University. Source: Collectif, 1973, p. 102, fig.112.
- Fig.195:** Lucas van Leyden, *Le meurtre d'Abel*. (B.5) Burin (*Cycle de la Genèse*), 16,2 x 11,5 cm; 1529. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, 1966, fig.170.
- Fig.196:** Jan Gossaert, *Cain et Abel*. Xylographie, 30,5 x 22,5 cm; v.1525-1527. Boston, Museum of Fine Arts. Source: E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 294, fig.124.
- Fig.197:** Lucas van Leyden, *Foi*. (B.127) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,4 x 10,6 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: J. Lavalleye, *op.cit.*, fig.175.
- Fig.198:** Lucas van Leyden, *Espoir*. (B.128) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,4 x 10,6 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.176.
- Fig.199:** Lucas van Leyden, *Charité*. (B.129) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,4 x 10,6 cm; 1530. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen. Source: *Ibid*, fig.177.
- Fig.200:** Lucas van Leyden, *Prudence*. (B.130) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,4 x 10,6 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.178.
- Fig.201:** Lucas van Leyden, *Justice*. (B.131) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,2 x 10,6 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.179.
- Fig.202:** Lucas van Leyden, *Force*. (B.132) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,2 x 10,6 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.180.
- Fig.203:** Lucas van Leyden, *Tempérance*. (B.133) Burin (*Vertus théologiques et cardinales*), 16,2 x 10,5 cm; 1530. Amsterdam, Rijksmuseum. Source: *Ibid*, fig.181.
- Fig.204:** Hans Burgkmair, *Prudence et Force*. Xylographies, dimensions non trouvées; début XVI^e siècle. Source: L. Silver et S. Smith, 1978, p. 271, fig.42.
- Fig.205:** Maître IB, *Vertus chrétiennes: a) Justice, b) Foi, c) Espoir, d) Charité et e) Tempérance*. Burins, dimensions et datation non trouvées. Source: *Ibid*, p. 273, fig.43-47.
- Fig.206:** Marcantonio Raimondi, *Vénus au sortir du bain*. Xylographie, 17,3 x 13,6 cm; entre 1510-1520. Source: H. Delaborde, 1887.
- Fig.207:** Marcantonio Raimondi, *Le Parnasse* (d'après Raphaël). Burin, 35,5 x 47 cm; après 1510. Source: Anonyme, 1914, pl.XXVII.
- Fig.208:** Marcantonio Raimondi, *L'homme portant la base d'une colonne*. Burin, 21,8 x 14,3 cm, non datée. Source: H. Delaborde, *op.cit.*, fig.198.

INTRODUCTION

Depuis le XVII^e siècle, les historiens d'art s'accordent tous pour décrire Lucas van Leyden (1489 ou 1494-1533) comme l'enfant prodige de l'estampe néerlandaise et le premier grand graveur issu des Pays-Bas du XVI^e siècle. Contemporain de l'allemand Albrecht Dürer (1471-1528) et de l'italien Marcantonio Raimondi (1480-1534), il est reconnu comme «un maître infatigable, un créateur plein d'imagination, un graveur d'une rare originalité et un technicien incomparable». ¹ Xylographe, buriniste et aquafortiste, ses pièces maîtresses les plus brillantes, à la technique fort habile et savante, furent portées aux nues par les amateurs²; la postérité perpétua même l'idée qu'il fut le rival de Dürer. Une admiration certaine habitait le jeune maître hollandais envers le talent et le génie de Dürer, dont la réputation rayonnait dans toute l'Europe renaissance depuis la fin du XV^e siècle. Mais, malgré une main sûre et un sens élevé de la composition, Lucas n'arriva que rarement à graver des estampes qui équivalèrent ou surpassèrent celles de Dürer, témoignant d'un dessin combinant art et science. Avec son métier sobre, voire même classique, Van Leyden ne révolutionna aucunement le métier de graveur, comme le fit si bien son confrère allemand. Il préféra perfectionner, raffiner et enrichir ses coups de burin plutôt que créer et développer de nouvelles techniques. Nous lui accordons, toutefois, l'amélioration du procédé qui traduit la perspective aérienne, les Allemands et les Italiens ne s'y étant curieusement peu ou pas intéressés jusqu'alors.³

Van Leyden, qui était également peintre, s'orienta vers la gravure à l'époque où les gravures assuraient la renommée de Dürer de Venise à Anvers.⁴ Ceci n'est d'ailleurs peut-être pas étranger à sa décision de s'engager dans ce métier; au fait des possibilités et de la réputation que les estampes procuraient à Dürer, Van Leyden put fort probablement profiter de la pratique plus ou moins répandue de l'estampe à Leyde pour s'y adonner et espérer accéder, lui aussi, à une certaine notoriété au sein de sa communauté et, idéalement, à l'étranger. Perspicace, il acquit assez facilement une renommée dans sa ville natale, faute de concurrence, et atteignit étonnamment une reconnaissance internationale dès 1510, grâce à son talent dès lors indéniable.

Ce talent, Lucas le mit à rude épreuve pendant une carrière relativement courte qui s'échelonna sur une période approximative de vingt-cinq ans, de 1505(?) à 1530 environ. Elle survint à une époque où «la résistance du gothique dans les Pays-Bas était opiniâtre. De fait, dans la Flandre

¹ J. Lavalleye, 1966, p. VII.

² Selon L. Rosenthal (1909, p. 94), Van Leyden, admirable artiste, ne parlait qu'aux amateurs et «ceci explique que son nom n'ait pas été porté aux foules et qu'il reste relativement peu connu». Il justifie son allégation en notant que certaines de ses estampes étaient assez dispendieuses à l'achat. Voir *infra*, p. 11 et 12, note 50.

³ *Ibid.*, p. 95; J. Laran, 1959, p. 61. Voir p. 75 pour la définition de la technique.

⁴ D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 316.

et le Brabant de la première moitié du XVI^e siècle, la gravure était encore, dans une large mesure, d'inspiration gothique, même si elle était imprégnée d'éléments Renaissance». ⁵ Les Pays-Bas, tout comme l'Allemagne, étaient effectivement alors troublés par les nouveaux concepts intellectuels et artistiques que promouvait la Renaissance italienne depuis le *Quattrocento*. Ce courant artistique ultramontain, qui prit racine à Florence, véhiculait des notions humanistes et scientifiques qui bouleversaient la pratique des arts. Succinctement, cela se traduisit par un art dorénavant intellectuel, porteur d'une signification et d'une idéologie culturelle basée sur la culture antique, qui rationalisa divers aspects de la réalité aux moyens de systèmes et rapports métriques de perspective et de proportion. Or, l'art traditionnel hollandais était davantage empirique. Non férus de connaissances mathématiques, les Hollandais préconisaient davantage la représentation naturelle et réelle des formes dans l'espace. Prisonnier d'une culture qui hésitait à délaisser l'héritage glorieux des Van Eyck et Memling pour ce nouveau courant venu d'Italie⁶, le jeune et curieux Van Leyden essaya de s'adapter à cette dualité stylistique en combinant la tradition et la modernité dans ses estampes de sujets religieux, profanes et mythologiques, sans toutefois y parvenir adroitement.

Pour ce faire, le maître de Leyde dut connaître la production de ses prédécesseurs et contemporains peintres et graveurs. Ses années passées principalement à l'atelier de Cornelis Engebrechtsz., en tant qu'apprenti et possiblement assistant salarié⁷, en favorisa sûrement la connaissance. Les exercices d'apprentissage relevant de l'observation de dessins et de gravures originales ou de reproductions que les chefs d'atelier s'échangeaient afin de permettre aux idées et aux techniques nouvelles de se propager rapidement d'atelier en atelier.⁸ En effet, un des aspects que comportait la formation d'un *garzone*⁹, peu importe s'il se destinait à la peinture ou à la sculpture, était d'abord d'apprendre à dessiner la figure humaine, d'en mesurer les proportions, d'ordonner une composition, de maîtriser et harmoniser les ombres et les lumières et de dessiner les perspectives. Or cette formation se faisait en copiant, avec la plus grande fidélité, les dessins et les gravures que le maître proposait à son élève et qu'il gardait dans ses livres d'apprentissage, également appelés carnets de dessins ou portefeuilles. Cette pratique invitait indéniablement le jeune apprenti à emprunter des motifs et des figures d'autres artistes de diverses provenances et d'époques pour les faire siennes. Considérant que Van Leyden passa presque la moitié de sa vie artistique sous l'égide de maîtres avant d'en devenir un lui-même vers 1518¹⁰, ses gravures produites entre 1505(?) et 1518 portent sans aucun doute les traces d'œuvres qui l'inspira, qu'il adapta et qu'il copia pendant sa formation.

⁵ L. Voet dans F. Baudouin, R. Hoozee, H. Liebaers, L. Voet et V. Vermeersch, 1985, p. 289.

⁶ L. Rosenthal, 1909, p. 94.

⁷ Voir *infra*, p. 13. Lucas passa presque la moitié de sa carrière en ateliers, son décès prématuré l'ayant privé d'une longue activité artistique indépendante en tant que maître.

⁸ C. McCorquodale, 1995, p. 30.

⁹ Terme italien pour désigner un apprenti. (M. Hochmann, 1992, p. 69).

¹⁰ Voir *infra*, p. 14.

Le recours à des dessins et gravures (et peintures?) n'étaient pas l'apanage des apprentis, les maîtres indépendants les utilisant également pour concevoir leurs compositions. En effet, dans ce milieu compétitif de l'estampe où les lois du marché donnaient les profits et la reconnaissance aux plus talentueux graveurs, les achats ou les échanges d'oeuvres entre artistes étaient un excellent moyen à la fois de se tenir «au parfum» des nouveaux courants artistiques et des développements techniques et stylistiques se déroulant à l'étranger et suscitant un intérêt particulier auprès du public, et de souligner l'admiration qu'un artiste éprouvait envers un collègue. Tel fut le cas, entre autres, pour l'italien Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël, qui fut envoyé à Bruxelles, en 1521, pour superviser le tissage des tapisseries du Vatican d'après des cartons de son maître. Il rencontra alors Dürer à qui il donna un anneau antique et quelques burins italiens, tout en entreprenant de lui procurer toutes les gravures d'après Raphaël en échange de son oeuvre complet.¹¹ Et que dire de Van Leyden qui troqua son oeuvre gravé contre celui de Dürer lors de son entretien avec lui à Anvers, en 1521.¹² Ce type de transaction pouvait ainsi amener des artistes à améliorer et modifier leur travail en assimilant ou en copiant les techniques, les manières, les idées novatrices ou les motifs de leurs confrères dans le but de suivre les tendances en vogue et/ou d'obtenir un succès auprès de la population en adoptant un style se rapprochant d'un quelconque artiste renommé. Van Leyden ne fit pas exception à cette pratique fort courante et ne s'empêcha aucunement d'y remédier pour y puiser quelques idées et motifs, comme en témoignent quelques-unes de ses estampes datées entre 1518 et 1530.

Les outils didactiques qu'étaient l'estampe et le dessin jouèrent visiblement un rôle important dans le développement artistique de Lucas van Leyden. Cela nous amène d'ailleurs à nous questionner sur la façon dont il put percevoir et appliquer ses nouvelles connaissances dans ses compositions. Afin de répondre à cette interrogation, nous nous afférerons dans ce mémoire à repérer les influences qu'assimila Van Leyden tout au long de sa carrière et à identifier et relever les emprunts techniques et stylistiques qu'il puisa à des oeuvres gravées, dessinées ou peintes, contemporaines ou non, et qu'il intégra à ses xylographies, burins et eaux-fortes.

Ce sujet fut étudié à quelques reprises par des historiens d'art depuis le XIXe siècle. Présentées sous forme de monographies, articles, catalogues d'expositions, doctorats et autres formes d'écrits plus généraux, les recherches effectuées, tout particulièrement dans les trente dernières années, nous ont offert une documentation fort pertinente que nous ne pouvions laisser pour compte. Les Lavalleye (1966), Vos, Schwartz et Gasten (1978), Silver et Smith (1978), Kloek (1978), Parshall (1978), Landau et Parshall (1994) et Jean-Richard (1997), pour nommer que ceux-ci, s'attardèrent à la question ou, du moins, l'abordèrent-ils pour compléter et améliorer le contenu des premières études qui était d'ordre beaucoup plus général sans pour autant être moins pertinent, comme il en est le cas dans les ouvrages de Beets (1913) et de Delen (1934-1935) par

¹¹ E. Panofsky, 1955, p. 209-210.

¹² Voir *infra*, p. 16 et 17.

exemple.¹³ C'est toutefois le catalogue d'exposition de la National Gallery of Art de Washington et du Museum of Fine Arts de Boston, qu'Ellen S. Jacobowitz et Stephanie L. Stepanek rédigèrent en 1983¹⁴, qu'il faut reconnaître comme livre de référence pour cette étude. Fort bien documenté, cet ouvrage s'impose non seulement pour sa qualité d'érudition mais également pour ses oeuvres commentées. En effet, les auteures ne s'intéressèrent pas uniquement aux gravures sur cuivre du maître de Leyde mais également à ses xylographies, ce que les précédents auteurs ont presque toujours évité.¹⁵ Lucides, les propos de ce catalogue nous éclairent favorablement sur le corpus de Lucas, nous ouvrant ainsi de nombreuses pistes sur le phénomène des emprunts et des influences dans sa pratique.

L'étude que nous proposons se divise en trois chapitres. Le premier, intitulé «l'univers de Lucas van Leyden (1489 ou 1494 - 1533)», s'attache à mettre en valeur le contexte historique entourant les activités personnelles et professionnelles de Van Leyden. Il relate tout d'abord ses faits biographiques afin de connaître les événements qui ont ponctué sa vie et qui ont dicté, d'une manière ou d'une autre, la voie dans laquelle s'est inscrit le développement de sa production de gravure. Suit une brève incursion du côté de l'importance qu'occupe l'imprimerie dans la création de l'estampe. Dédiée à la reproduction de livres, de recueils et de feuilles volantes, l'imprimerie se veut un domaine fort répandu dans l'Europe du Nord du XVI^e siècle, principalement à Anvers, la nouvelle métropole commerciale et artistique, où le marché du livre et de la gravure y est florissant. Un survol historique de l'émergence d'Anvers, en tant que capitale et «librairie mondiale», et de l'éclosion de la typographie aux Pays-Bas vient ici élargir la connaissance du milieu socio-culturel dans lequel s'inscrit l'oeuvre gravé de Van Leyden.

Les deuxième et troisième chapitres se consacrent spécifiquement à l'analyse des estampes du maître de Leyde et à l'identification des influences et des emprunts qu'il assimila aux composantes techniques et stylistiques de ses oeuvres. Une telle recherche s'est effectuée en analysant chronologiquement les pièces du graveur sur les plans de la technique de la taille, du

13 J. Lavalleye, *Lucas van Leyden, Peter Bruegel: gravures et oeuvre complet*. Paris, Arts et Métiers graphiques, 1966; R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, «Karel van Mander: The Life of Lucas van Leyden». Traduit par Rik Vos, Gary Schwartz et Andrea Gasten. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n°29, 1978, p. 459-508; L.A. Silver et S. Smith, «Carnal Knowledge: The Late Engravings of Lucas van Leyden». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n°29, 1978, p. 239-298; W. Kloek, «The Drawings of Lucas van Leyden». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n°29, 1978, p. 425-458; P. Parshall, «Lucas van Leyden narrative's style». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n°29, 1978, p. 185-238; D. Landau et P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*. New-Haven, Yale University Press, 1994 et P. Jean-Richard, *Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas 1430/1440-1555*. Catalogue de l'exposition de la Collection Edmond de Rothschild, musée du Louvre, 3 octobre 1997 au 8 janvier 1998. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997; N. Beets, *Lucas de Leyde*. Bruxelles/Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1913; A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du 18e siècle -2e partie: Le 16e siècle: Les graveurs-illustrateurs-*. Paris, éd. d'Art et d'Histoire, 1934 et A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du 18e siècle -2e partie: Le 16e siècle: Les graveurs d'estampes-*. Paris, éd. d'Art et d'Histoire, 1935.

14 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*. Catalogue d'exposition. Washington, National Gallery of Art, 5 juin au 14 août; Boston, Museum of Fine Arts, 14 septembre au 20 novembre, 1983.

15 Voir *infra*, p. 25 et suivantes pour connaître les raisons du désintérêt des historiens d'art à étudier les xylographies de Lucas van Leyden.

dessin des figures, de l'ordonnance des compositions, des ombres et lumières et des perspectives, pour observer sa progression, et en les comparant à d'autres oeuvres gravées, dessinées ou peintes pour ainsi noter les éléments similaires sous-entendant une influence ou un emprunt. Le deuxième chapitre s'attarde particulièrement aux xylographies de Van Leyden, dont l'authenticité de certaines demeure encore quelque peu douteuse. Un court exposé suggère d'abord certaines causes pouvant justifier les difficultés des historiens d'art à lui attribuer des xylographies. Suit le corps principal du chapitre qui se livre à l'analyse de ses xylographies et qui se divise en deux parties bien distinctes afin de préserver la nature propre des gravures. La première privilégie les illustrations de livres de Van Leyden tandis que la deuxième favorise ses estampes retrouvées sous forme de recueils et de feuilles volantes. Le troisième et dernier chapitre, quant à lui, traite de ses gravures sur cuivre et à l'eau-forte et se divise en trois périodes: première période: avant 1510, deuxième période: 1512 à 1520 et troisième période: 1521 à 1530.¹⁶

L'ambition première de ce mémoire n'est pas de révolutionner le domaine de la gravure hollandaise du XVI^e siècle. Elle est plutôt et d'abord de faire connaître la gravure néerlandaise et sa pratique à l'époque renaissante. Trop souvent éclipsée par l'accent que mettent les historiens d'art sur la peinture et la sculpture, l'estampe est régulièrement méconnue, principalement des étudiants et du grand public. Or, elle est une forme d'art qui demande autant, sinon plus, de dextérité, de minutie et de patience que la peinture et dont le résultat peut être d'une étonnante finesse et d'une infime beauté, au même titre qu'une huile sur bois et un marbre.

Outre de susciter un intérêt et une curiosité générale, l'avantage d'effectuer une telle recherche est de mettre à jour les données concernant les influences et les emprunts du maître de Leyde, en rectifiant, au besoin, les opinions d'auteurs qui, parfois, ne s'avèrent pas toujours justes, faussant ainsi certaines données. Et finalement, ce mémoire s'ajoute à la liste peu nombreuse d'ouvrages francophones qui soulignent le talent prodigieux de Lucas van Leyden, la plupart des études relevant d'auteurs anglais, allemands et néerlandais.

¹⁶ La datation des périodes qui regroupent les gravures en creux de Van Leyden est attribuée à E.S. Jacobowitz dans E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983. Établie d'après des critères techniques et stylistiques, nous avons jugé bon de la reprendre vue sa justesse et sa pertinence.

CHAPITRE I

L'UNIVERS DE LUCAS VAN LEYDEN (1489 ou 1494 - 1533)

Éléments biographiques

Bien que Lucas van Leyden ait été un artiste important dans les Pays-Bas de l'époque renaissance, sa vie demeure peu documentée et l'historien d'art accumule ainsi plusieurs incertitudes et suppositions. Les sources écrites les plus anciennes sont, outre les documents d'archives, les textes de Giorgio Vasari et de Karel van Mander, tous deux artistes et historiens d'art. Giorgio Vasari (1511-1574) avait une vingtaine d'année lors du décès de Lucas en 1533. Nous pourrions nous attendre à ce qu'il ait au moins entendu des ouïe-dire sur cet artiste de la part des contemporains qui l'avaient connu. Mais le fait qu'il n'y fasse aucunement allusion dans la première édition, en 1550, de ses *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino ai nostri tempi* donne à penser qu'il n'avait peut-être même pas encore vu de ses gravures, ce qui ne manquerait pas d'étonner puisqu'en 1510, Raimondi emprunta à une gravure de 1508 de Lucas.¹⁷ Ce n'est que dans la seconde édition de son ouvrage, en 1568, qu'il esquissa une comparaison entre ce dernier et Albrecht Dürer dans sa vie du graveur Marcantonio Raimondi. Perspicace, Vasari porta alors un jugement qui, si bref fut-il, résumait bien le rang des deux artistes nordiques et que la postérité a endossé: «Lucas de Hollande qui, moins bon dessinateur qu'Albert, l'égalait néanmoins en bien des points dans le maniement du burin».¹⁸ C'était reconnaître le talent de buriniste de Van Leyden qui sut élever sa technique au niveau de celle de Dürer et parfois la surpasser. Mais dans le domaine du dessin de la figure humaine, Lucas, à l'inverse de son confrère allemand, se soucia peu des proportions idéales, premier critère de beauté pour Vasari. Nous comprenons donc qu'il prisait moins le Hollandais. Bien qu'il ne fournisse pas d'information sur la vie du graveur, Vasari reconnut toutefois le talent et les capacités artistiques de ce dernier.

Le premier véritable biographe de Lucas fut Karel van Mander (1548-1606). Racontant la vie de Lucas quelque soixante et onze ans après sa mort, cet auteur a vraisemblablement colligé des témoignages de contemporains du peintre-graveur et accorda créance aux souvenirs de descendants, avec tout ce que cela comporte d'erreurs possibles. Flamand d'origine, il rédigea son *Het leven der doorduchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders* à la mémoire d'artistes flamands, hollandais et allemands des 15^e et 16^e siècles. Communément appelé *Het*

¹⁷ Voir *infra*. p. 10.

¹⁸ G. Vasari, 1981, p. 66.

Schilders Boek ¹⁹, il fut édité en 1604 et en 1617. Il aborda la vie de Lucas telle une chronique, en rapportant les événements marquants de sa vie et en commentant certaines de ses œuvres principales. La subjectivité de ses propos démontre sa fervente admiration pour le graveur de Leyde, ce qui fit dire à Vos que «Van Mander punit Vasari d'avoir fait un plus grand éloge à Dürer qu'à Lucas».²⁰

Malgré les propos plus ou moins exacts de Van Mander, les historiens d'art, faute d'autres sources anciennes, se réfèrent toujours à sa biographie. Plusieurs études ont pu démontrer la véracité de plusieurs éléments qui y sont rapportés.²¹ Cependant, malgré les efforts des historiens, des interrogations demeurent toujours à propos de l'année de naissance de Lucas et de sa rencontre avec Jan Gossaert dit Mabuse. Plusieurs hypothèses ont été formulées, mais aucune ne fait consensus. Rik Vos, dont nous utiliserons ici la traduction et les annotations, en résume l'essentiel.²² Il expose certaines hypothèses afin de clarifier l'état des questions sans toutefois prendre position dans le débat; toutes plausibles car appuyées par des sources premières, elles sont infirmées par plusieurs éléments extérieurs les touchant de près ou de loin. Cela dit, la majorité des événements importants de l'existence de Lucas sont connus, ce qui permet de dresser un portrait assez fidèle du personnage.

Originaire de la ville de Gouda dans les Pays-Bas, le père de Lucas, Huygh Jacobszoon, fut l'élève du peintre Tymanus, moine du monastère Hieronymus, à l'extérieur de la ville de Leyde, de 1469 à 1471. Peintre de tendance maniériste²³, il épousa en première noce Marie

19 Intitulé *Le livre des peintres* en français. Selon P. Parshall (D. Landau et P. Parshall, 1993, p. 317), Van Mander obtint des informations de la fille de Lucas. Ce dernier étant mort en 1533, sa fille Maritgen était au moins de quinze ans l'aînée du biographe, et probablement davantage. Si celle-ci eut un fils en 1533 (voir *infra*, p. 18), elle est née plusieurs années avant le mariage de son père en 1526 et certainement avant le voyage de ce dernier en pays flamand en 1520-1522; elle était donc une fille naturelle. Van Mander ne publia son ouvrage qu'en 1604 mais il a pu commencer à colliger des données sur les artistes quelques décennies auparavant. S'il en fut ainsi, ce qui est fort probable, il est en effet possible que Van Mander ait rencontré Maritgen qui lui aurait donné des informations plus ou moins justes ou approximatives, compte tenu des défaillances de sa mémoire âgée et du désir bien filial d'honorer le souvenir de son père. Cette hypothèse dépend évidemment de la date de la mort de Maritgen elle-même.

20 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 459: «Van Mander chastizes Vasari for praising Dürer more highly than Lucas».

21 Voir les traductions et annotations des textes de Van Mander de De Jongh (1764), Hymans (1884), Greve (1903), Floerke (1906), Hoecker (1916), Van de Wall (1936), Mirande & Overdiep (1936), Genaille (1965) et Stechow (1966).

22 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten (1978).

23 On identifie Huygh Jacobszoon comme étant l'un des deux artistes peintres anonymes hollandais actif au début du XVI^e siècle. J.Q. Van Regteren-Altena («Hugo Jacobsz.» *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek*, 1955, p. 101-117) le reconnaît comme le Maître du Panneau de Saint Jean (c. 1500-1510) alors que F. Dülberg (*Frühholander*, Haarlem, 1903-1908, III, p. 15-17s. XXVI-XXVII) et G.J. Hoogewerff (*De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, 5 vols., The Hague, 1936-1947, III, p. 209-212) l'identifient plutôt comme le Maître des Crucifixions de Francfort et de Turin; cité d'après W.S. Gibson, 1977, p. 42 et 47, note 34 et 35. L'opinion de W.S. Gibson rejoint celle de F. Dülberg et de G.J. Hoogewerff et se fonde sur des similarités stylistiques entre les deux Crucifixions et le travail de Lucas van Leyden. (1977, p. 43).

Heynricxdr. dont il aurait eu six enfants: Dirck, Lucas, Katrijn, Marie, Griet et Barbe.²⁴ La pauvreté des renseignements nous informe mal sur leur vie de famille et la cause du décès de Marie. Entre la fin octobre 1494 et le début décembre 1495, Huygh aurait épousé en seconde noce Beatrijs Dirck Florisdr.²⁵ En plus de son activité artistique, Huygh occupa le poste d'administrateur à l'hôpital Saint-Antoine, en banlieue de Leyde. Cumulant ces deux emplois, il devint un citoyen de la classe moyenne. Dirck et Lucas suivirent ses traces dans le milieu des arts.²⁶

Né à Leyde en 1489 ou 1494²⁷, Lucas Huyghenszoon manifesta des aptitudes pour le dessin dès son jeune âge et débuta sa formation en suivant les enseignements de son père. Aucun document contemporain ne témoigne de cette période où il apprit le maniement du fusain et du pinceau. Karel van Mander, brochant probablement d'imagination, relata que le jeune garçon avait pour jouets la craie, le fusain, les crayons, les pinceaux et le burin, et qu'il passait ses nuits à dessiner à la chandelle au grand dam de sa mère qui aurait préféré le voir dormir. Observons comment le biographe enjolive son récit en lui faisant manipuler le burin en compagnie des jeunes apprentis de son père, alors que celui-ci, ignorant tout de la gravure, ne possédait vraisemblablement même pas un tel instrument dans son fourbi d'artiste, Lucas étant le premier buriniste Leidois connu.²⁸ Trop désireux d'élever Lucas au rang de prodige, Van Mander ne

24 Rik Vos rapporte un passage d'un article de D. Koning où il est question d'un document découvert aux archives de la Cour de la Chancellerie qui indiquerait que la mère de Lucas serait Marie Heynricxdr. Ce document révèle que «the five children of Hugo Jacobsz. -Lucas, Katrijn, Marie, Griet and Barber- came into the inheritance of the estate of their mother, Marie Heynricxdr., in 1500.» Mais la majorité des auteurs lui donnent Beatrijs Dirck Florisdr., seconde épouse, pour mère. D. Koning, 'Het geboorte, de moeder en de woning van Lucas van Leyden', *Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en omstreken* 51 (1959); cité d'après R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 482, note 16. Ces derniers auteurs ne s'appuient cependant sur aucun document pour refuser à Marie d'être la mère de Lucas. Une telle allégation est d'autant plus suspecte que l'on peut difficilement imaginer que celle-ci ait pu nommer dans son testament un fils encore à naître et vraisemblablement pas encore conçu de la seconde épouse éventuelle de son mari, à moins que Béatrijs n'ait été la maîtresse de ce dernier et accouché de Lucas de son vivant. Mais en pareil cas, il est peu probable que Marie ait inclus un bâtard parmi ses héritiers. D'ailleurs si Lucas est né en 1489, il ne peut qu'être le fils de Marie. D'autres indices militent en faveur de 1489. (Voir *infra*, note 27 et p. 13). Nous remarquons l'absence de Dirck sur ce document. Il semblerait que ce dernier ne mentionne que les enfants mineurs de Marie. Né en 1475, Dirck aurait eu 25 ans en 1500, ce qui indiquerait qu'il aurait été légalement majeur. (E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 17).

25 J. Bangs, *Cornelis Engebrechtsz.'s Leiden. Studies in cultural history*. Assen, 1979; cité d'après R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 480, note 9.

26 Dans les registres de la cour de Leyde de 1521, Dick Huyghenszoon fut enregistré en tant que peintre. (F. Dülberg, «Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden». *Oud-Holland*, XVIII, 1899, p. 70, n.2); cité d'après W.S. Gibson, 1977, p. 16, note 26.

27 Par déduction, nous indiquons 1489 et 1494 comme étant les années de naissance de Lucas. Ces deux dates sont les plus plausibles selon les différents documents et études que nous pouvons consulter à ce jour. Selon Karel van Mander, Lucas serait né à la fin du mois de mai ou au début du mois de juin 1494, ce qui ferait de ce dernier un bâtard, puisque son père n'épousa Béatrijs qu'en octobre suivant. Plusieurs recherches ont tenté de démontrer qu'il serait né cinq ans plus tôt. D.Koning, entre autre, aurait trouvé un document d'archives indiquant que Lucas aurait reçu une rente en 1514. Or à l'époque, il fallait avoir la majorité, soit 25 ans, pour recevoir une telle rente, ce qui déplacerait sa naissance en 1489 (R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, *op.cit.*, p. 480, note 9). Il est fort ennuyeux que Koning n'ait pas cité le document qu'il invoque et qui n'a pas été retrouvé depuis.

28 *Ibid*, p. 465: «his dibs and playthings were all materials of art, such as charcoal, chalk, pen, brush, burin and the like, his playmates were boys with the same interests as himself». «We know of no engraver in Leyden before him, of the few engravers of the fifteenth century whose activities are placed with probability in the Netherlands our knowledge is the vaguest». (A.H. Hind, 1963, p. 86).

soupçonna d'être ici à l'origine d'une légende sans fondement. Comme tous les apprentis de son temps, Lucas passa néanmoins de longues heures à dessiner figures humaines, motifs architecturaux, paysages et tout ce qui était susceptible d'étoffer ses compositions. Soucieux de se perfectionner et de réussir tout ce qu'il entreprenait, il travailla avec acharnement.²⁹ Rapidement il acquit adresse et sûreté. Puis il apprit les techniques du burin et de l'eau-forte auprès d'un orfèvre et d'un armurier dont nous ignorons les identités.³⁰ Entra-t-il dans l'atelier du peintre Cornelis Engelbrechtsz. d'allégeance maniériste et ami de son père avant ou après 1509? Nous n'en avons nulle certitude, mais Gibson affirme qu'à cette date, Lucas possédait déjà un style personnel.³¹ Nous ne savons combien de temps il demeura auprès d'Engelbrechtsz., s'y révélant habile en peinture -sur panneau et sur verre- et en gravure. Gavelle avance, sans preuve à l'appui, qu'il quitta l'atelier de son maître vers 1518.³²

Ainsi le jeune graveur fit une entrée remarquée sur la scène artistique. Vasari en fit cependant un rival trop précoce de Dürer: «Albert retourna en Flandre [sic], pour y trouver un autre rival qui lui faisait concurrence et avait déjà commencé à réaliser des planches d'une finesse étonnante; c'était Lucas de Hollande».³³ Puisque l'Allemand rentra de son second voyage en Italie en février 1507³⁴, il ne faut pas prendre les paroles de Vasari au pied de la lettre. Le premier burin daté de Lucas étant de 1508³⁵, il fallut incontestablement un temps certain avant que des échos de sa réputation ne parviennent à Dürer qui, au demeurant, ne manifesta pas d'intérêt pour le Hollandais avant son voyage à Anvers en 1520-1521 et ne semble pas, même alors, l'avoir alors considéré comme un rival dangereux. Posant un jugement perspicace sur la valeur artistique des burins de Van Leyden, Vasari n'en erre pas moins sur le plan chronologique. Il poursuit en affirmant que «voulant montrer ses capacités, Albert, stimulé par la concurrence, aiguïsa son esprit et édita des gravures d'une qualité imbattable».³⁶ Mentionnant le *Saint Eustache* et la *Nemesis* de Dürer qu'il appréciait hautement, il ajouta que ce dernier exécuta dès lors ses burins avec des «efforts particuliers pour surpasser Lucas van Leyden "tant en quantité qu'en

29 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 465: «He made good use of his time, and work constantly».

30 Ceci n'avait rien d'exceptionnel. Dans les localités où la pratique de la gravure au burin n'était pas implantée, c'est auprès des orfèvres que les peintres apprenaient le maniement du burin. Ce fut, par exemple, le cas de Dürer, formé auprès de son père orfèvre qui le destinait, initialement, au même métier, et des burinistes florentins du 15^e siècle. (E. Panofsky, 1955, p. 4; J. Laran, 1959, p. 39, 42, 45; D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 68). La technique de l'eau-forte, quant à elle, était d'abord et avant tout employée par les armuriers. Façonnés dans le fer, leurs armes et armures étaient ornements à l'aide de motifs mordus par l'acide. Dürer, et d'autres graveurs lui étant contemporains, récupérèrent la technique et en firent un art graphique, continuant d'utiliser la plaque de fer comme support principal de la composition. Fort probablement, Dürer devint familier avec cette technique lors de sa collaboration avec des armuriers, tel Koloman Colman d'Aubourg qui lui fournit, d'ailleurs, les dessins de l'armure «argentée» de Maximilien (1448-1453). (E. Panofsky, *op.cit.*, p. 194).

31 W. S. Gibson, 1977, p. 161.

32 E. Gavelle, 1929, p. 91.

33 Vasari nommait Lucas van Leyden : Lucas de Hollande. (G. Vasari, 1981, p. 66.)

34 E. Panofsky, *op.cit.*, p. 107.

35 D. Landau (1994, p. 348) et J. Laran (1959, p. 62) placent sa *Suzanne et les vieillards* vers 1507, du moins avant *L'ivresse de Mahomet*.

36 G. Vasari, *op.cit.*, p. 66.

qualité”».37 Or, si ces deux gravures datent bien de 1501 et 1501-1502, ainsi que l’érudition l’admet depuis Panofsky38, Lucas avait alors tout au plus une douzaine d’années et un apprenti de cet âge pouvait difficilement, si précoce fut-il, constituer un rival sérieux pour le grand maître nurembourgeois au faite de sa renommée. En ce début de carrière, c’était, au contraire, plutôt Lucas qui imitait et pastichait Dürer; il ne cessa jamais de le faire d’ailleurs ainsi que nous le verrons ultérieurement.39 Cependant, étonné, voire ébloui, par les capacités artistiques du jeune hollandais qui lui vouait une admiration sans borne40, Dürer chercha vraisemblablement, un peu plus tard, à améliorer sa technique en tentant de récupérer un peu du picturalisme et de la luminosité de Lucas dans ses propres gravures.41 Ce n’est donc certes pas dès ses premières oeuvres que Van Leyden fut un «rival putatif» de Dürer, dont l’oeuvre gravé fut, au demeurant, toujours jugé de qualité supérieure au sien, tant par les contemporains que par l’histoire. Pour être déjà d’une grande maîtrise, les gravures du jeune Lucas demeuraient techniquement encore plus faibles que celle de son modèle. Il lui fallut néanmoins relativement peu de temps pour représenter l’unique défi jamais lancé au plus grand buriniste de l’histoire.42 Les premières gravures sur cuivre de Lucas, vers la fin de la première décennie du 16e siècle, ne passèrent tout de même pas inaperçues. De grande qualité, elles devinrent rapidement des oeuvres de référence, surtout pour les graveurs de reproduction en mal d’imagination. Ainsi, Marcantonio Raimondi, buriniste talentueux mais piètre inventeur, connu principalement pour ses gravures d’après des dessins et peintures de Raphaël, pirata, dans ses *Baigneurs* de 1510 (**fig. 1**), le paysage de *L’ivresse de Mahomet* de Van Leyden en 1508 (**fig. 2**).43

Très tôt, Lucas fournit des dessins pour des imprimeurs de Leyde et d’Anvers afin d’illustrer leurs livres de ses gravures sur bois.44 Entre 1510 et 1515, il produisit un nombre considérable d’estampes dévotionnelles pour le *Missale ad venu(m) cathedralis ecclesie Traiectensis ritu(m)*, publié par Jan Zevertsz.45 De 1517 à 1528, il mit en images *Die cronijcke van Hollandt, Zeelandt en (de) Vrieslandt*, gravant, outre des scènes religieuses, des événements historiques ou quasi tels et des portraits. Ne se limitant pas uniquement au domaine du livre, il imprima

37 E. Panofsky, 1955, p. 80.

38 *Ibid*, p. 80.

39 En effet, il continua à pasticher Dürer et d’autres graveurs italiens, dont Marcantonio Raimondi, après ses débuts fulgurants. (J.E. Bersier, 1984, p. 142). Par exemple, en 1520, dans un de ses plus célèbres burins, Lucas répéta le portrait de l’empereur Maximilien 1er que Dürer avait gravé sur bois en 1519, en y apportant, toutefois, des modifications. (E. Panofsky, *op.cit.*, p. 201). Voir également le chapitre 3 du mémoire pour de plus amples détails sur le sujet.

40 Lucas connaissait très bien les oeuvres d’Albrecht Dürer disséminées partout en Europe. Jacques Lavalleye écrit: «Il est évident que dans les ateliers de graveurs et de peintres, les jeunes artistes eurent le loisir d’examiner, de discuter et d’admirer l’abondante création artistique du graveur franconien». (1966 p. 9).

41 J. Laran, 1959, p. 62.

42 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 316.

43 Anonyme, 1914, planche 15. Voir également chapitre 3, p. .

44 Lucas travailla pour Jan Zevertsz. dès 1508, à Leyde. Doen Pietersz. et Vorsterman utilisèrent également ses dessins en 1523 et 1528. (A.J.J. Delen, 1934, p. 46, 65 et 68). Les premiers dessins qui lui sont attribués pour des gravures sur bois ne rallient cependant pas l’unanimité. Voir *infra*, p. 28.

45 Voir *infra*, p. 29 et suivantes.

également, sous forme de feuilles volantes et de recueils, des xylographies traitant de thèmes majoritairement tirés de l'Ancien et du Nouveau Testaments, comme la grande série du *Pouvoir des femmes* (1512 à 1515), les *Neuf héros* (1515 à 1517), et la petite série du *Pouvoir des femmes* (1516 à 1519). Il diminua cependant sa production xylographique au profit de la peinture et de la gravure au burin et à l'eau-forte aux alentours de 1520. Nous expliquons cette volte-face principalement par la fermeture de l'atelier de Jan Zevertz. à la suite de publications interdites d'écrits luthériens et le désintérêt de Lucas pour l'estampe sur bois.⁴⁶

Cet artiste perfectionniste se distingua par la qualité du tracé, des hachures, et de l'organisation spatiale de ses gravures sur cuivre et sur bois. Soucieux de produire des oeuvres impeccables, tant par le choix des thèmes que dans leur forme, il fut attentif à toute erreur qui pouvait s'y glisser. C'est pourquoi Lucas supervisa lui-même l'impression de ses burins afin de n'en conserver que celles de la plus haute qualité; un léger défaut ou une petite tache d'encre suffisait à l'élimination.⁴⁷ Peter Parshall affirme que Lucas détruisit ainsi un grand nombre d'épreuves de qualité inférieure⁴⁸, tandis que Van Mander rapporte qu'il aurait brûlé plusieurs gravures dont il était insatisfait.⁴⁹ Le nombre réduit d'exemplaires, la rareté et la perfection technique de ses burins firent qu'elles furent dispendieuses. Van Mander indiqua que ses meilleures pièces -l'*Ecce Homo* de 1510 (**fig.102**), l'*Adoration des Mages* de 1513 (**fig.124**), *Le Calvaire* de 1517 (**fig.35**) et *La danse de la Madeleine* de 1519 (**fig.73**)- se vendaient un florin d'or

⁴⁶ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 35

⁴⁷ Lucas, comme Dürer et tous les peintres-graveurs, incisa lui-même ses cuivres avec le burin.

⁴⁸ D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 317.

⁴⁹ R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 469: «I have also heard that his daughter testified that he burned whole piles of poorly printed sheets».

l'unité.⁵⁰

Les dates de ces gravures soulèvent automatiquement la question de l'apprentissage de Lucas. Puisqu'il n'est entré dans l'atelier d'Engebrechtsz. que vers 1508-1509, il aurait produit ses premiers burins à l'époque où il étudiait auprès de l'orfèvre inconnu. Ce qui peut étonner est que celui-ci ait autorisé le jeune homme à signer ses oeuvres. Il était en effet stipulé dans les statuts des guildes que les travaux d'un apprenti appartenaient à son maître qui pouvait en disposer à sa guise, pour son profit personnel, et même y apposer sa propre signature.⁵¹ Il se peut néanmoins que l'orfèvre, reconnaissant le talent de son protégé et, surtout, ne s'adonnant pas lui-même à la gravure sur papier qui ne jouissait probablement pas encore d'un grand prestige à Leyde où nul ne la pratiquait⁵², lui ait concédé ce privilège. Reste alors la question de la vente. Qui du maître ou de l'élève s'en occupa? Normalement c'était le maître, qui percevait

50 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 469. D. Landau (D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 351) écrit que Lucas obtint ce prix de son vivant selon Van Mander mais que cette affirmation n'est pas vérifiable. Il se pourrait que ce prix ait plutôt été celui que les gravures de Lucas atteignirent à l'époque du biographe. En effet, les burins de Van Leyden, étant peu profondément entaillés, ne permettaient pas de grands tirages, la presse en écrasant rapidement les tailles. Nous pouvons donc raisonnablement penser que les impressions de haute qualité encore en circulation au début du XVIIe siècle étaient rares, faisant en sorte que, hautement prisées et recherchées, celles-ci atteignirent un prix élevé. Le seul artiste avec qui nous pouvons tenter une comparaison est Dürer, bien que celle-ci soit difficile à cause de la diversité des monnaies régionales qui, de surcroît, fluctuaient constamment, de la quasi impossibilité d'établir les conversions entre ces monnaies et, finalement, du fait que même les prix notés par Dürer dans son journal de voyage aux Pays-Bas ne permettent pas d'éliminer les confusions (*Ibid*, p. 369). À ceci s'ajoutent d'autres facteurs. Ainsi notre voyageur calcula toutes ses dépenses par rapport au florin d'or rhénan, de valeur plus stable, qu'il échangea contre 24 *stuivers* (*Ibid*, p. 352) alors que le florin flamand (celui de Lucas) valait 20 *stuivers* (*Ibid*, p. 370). Or les gravures de Dürer se vendaient cher à Nuremberg où, en général, le prix des gravures était beaucoup plus élevé qu'à Anvers. Si, par conséquent, il paraît les avoir vendues à des prix inférieurs en Flandre, c'est vraisemblablement parce qu'il ajusta ses prix à ceux du marché local, tout en réussissant à en tirer du profit malgré tout (D. Landau et P. Parshall se placent ici en porte-à-faux avec d'autres auteurs en soutenant que Dürer n'a non seulement pas perdu d'argent lors de ce voyage mais a réussi à empocher quelque profit, ce qui paraît plus proche de la vérité, la pingrerie de Dürer étant notoire). Dürer modifia également ses prix selon ce qu'il voulait obtenir en échange de ses gravures et la capacité de payer des acheteurs. Et enfin, une troisième variable, et non la moindre, intervint: le format et la technique, les burins valant approximativement deux fois plus cher que les gravures sur bois, les sujets comptant apparemment pour peu. (*Ibid*, p. 352-354). Or quand Van Mander rapporte que Van Leyden obtenait un florin d'or pour chaque gravure, il ne nous dit rien à propos des formats et des techniques: il ne précise pas non plus si c'était à Anvers ou après son retour en Hollande. Nous pouvons néanmoins penser que c'était en Hollande puisqu'il aurait obtenu cette information de la fille même du graveur, laquelle, étant âgée quand le biographe colligea ses données, a fort bien pu mentionner le prix que les oeuvres de son père atteignirent après la disparition de ce dernier, vers la fin du XVIe siècle, quand elles étaient devenues rares. En outre, étant donnée la très haute réputation de Dürer, il est assez peu vraisemblable que celui-ci ait bradé ses oeuvres à des prix inférieurs à ceux de Lucas.

51 Les règlements imposés par les guildes pour la formation des peintres en Hollande, au XVIIe siècle, étaient les mêmes depuis au moins deux siècles. «The pupil worked in the service of his master by a formal contract. He was hired like a labourer, and a fine was paid if he did not complete the number of years specified in the contract. The pupil's work was not his own property, but the master's. Usually the pupil was not even permitted in his free time to paint for himself, for this is specially mentioned in indentures as a favour granted by the master, for which he paid his pupil. [...] All this Van Mander considers as quite natural, and it was so at the time. [...] In these circumstances it is hardly surprising to find it a recognized custom for the pupil's work to be sold as the master's, and even for the master to sign his pupil's work with his own name». (W. Martin, 1905, p. 416-418).

52 Voir p. 5 et note 16. L'absence de praticien du burin à Leyde est symptomatique de son peu de popularité, de ce qu'on considérait peut-être ce mode de gravure comme négligeable.

aussi les revenus tirés de la vente des travaux de ses apprentis.⁵³

Les gravures datées prouvent que Lucas continua à en publier à l'époque de son apprentissage chez Engebrechtsz. Ici encore se posent les mêmes questions que précédemment, pour lesquelles nous n'avons guère plus de réponses. Si Lucas était né en 1489, il avait 20 ans lorsqu'il entra chez ce peintre. À cet âge, sa formation était quasi achevée. Aussi est-il fort peu probable qu'il y soit demeuré apprenti jusqu'en 1518, c'est-à-dire jusqu'à 29 ans. Il serait plus raisonnable de penser qu'après y avoir servi deux ou trois ans d'apprentissage, il passa au statut de journalier, et peut-être d'assistant ensuite. En Hollande, comme partout ailleurs, l'apprenti fraîchement émoulu devait compléter sa formation en travaillant de un à trois ans comme journalier avant de pouvoir être admis à la maîtrise et, par conséquent, pouvoir ouvrir son propre atelier et accepter des commandes en son propre nom.⁵⁴ Il y a donc peu de risque d'erreur à penser que Lucas passa cette période de probation dans l'atelier de son maître et que celle-ci terminée, il y demeura comme assistant salarié⁵⁵ jusqu'en 1518 environ, si Gavelle a raison. Lucas put avoir opté pour cette solution parce que les coûts d'admission à la maîtrise étaient élevés⁵⁶, de même que ceux de l'ouverture d'un atelier. Mais ici encore, nous nous demandons comment Lucas put produire des gravures puisque normalement son travail d'apprenti peintre puis son emploi de journalier ne lui en laissaient pas le loisir, et pas davantage ses responsabilités d'assistant.⁵⁷ Une explication possible est qu'Engebrechtsz. y a vu une source intéressante de revenus et qu'il lui a accordé un «privilège». Gibson écrit à ce propos qu'à

53 Lorsqu'un jeune homme entrait en apprentissage, la pension que son père ou tuteur versait au maître ne couvrait pas tous les frais encourus par sa pension, la fourniture des matériaux nécessaires à sa formation et son inscription à la guilde. Aussi les premières années, le maître perdait-il de l'argent. Ce n'est que lorsque l'apprenti pouvait produire des oeuvres vendables, et un temps énorme s'écoulait avant que cela puisse être, que le maître pouvait récupérer son investissement. C'est ce qui justifie la pratique, qui peut nous paraître étrange aujourd'hui, de l'appropriation par le maître des travaux de ses élèves. (E. Van de Wetering, 1986, p. 53-54). Cette règle des guildes persistait depuis le Moyen Âge.

54 En Hollande, le temps prescrit pour la formation d'un peintre était encore de sept ans au XVIIe siècle. Mais quand Lucas s'inscrivit chez Engebrechtsz., il avait déjà accompli une grande partie de ce temps de formation auprès de son père, d'un armurier et d'un orfèvre, de sorte que son contrat avec Engebrechtsz. devait compter beaucoup moins que sept ans. Tout artiste voulant pratiquer légalement son métier devait être immatriculé à sa guilde locale sous peine d'amende. Cela ne pouvait évidemment pas se faire avant d'avoir complété la période de formation prescrite. (C. Mathieu, 1953, p. 224-225; W.G. Constable, 1979, p. 8; J.M. Montias, 1982, p. 169). Le passage de l'apprenti à journalier puis à maître était régi par des lois. «Celles [les guildes] de Francfort, Munich, Prague et Bruges [comme à peu près partout ailleurs] imposaient une période de probation [après la fin de l'apprentissage]. [...] Tous les artistes étaient des artisans *de jure* et *de facto* soumis à une formation et une routine de travail quotidienne. (R. and M. Wittkower, 1963, p. 9 et 44). Cette période d'assistantat existait encore en Hollande au XVIIe siècle. (J.M. Montias, 1982, p. 106).

55 Ceci n'eut pas été hors norme. Il était effectivement fréquent qu'un élève demeurât chez son maître non seulement pendant cette période mais aussi plus tard comme assistant et cela parfois pendant de nombreuses années, surtout quand l'ancien élève n'avait pas les ressources financières pour tenir son propre atelier. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Girolamo Dente resta pendant trente ans auprès de son maître Titien. (M. Hochmann, 1992, p. 81-82).

56 Mais en Hollande, comme ailleurs, les transgressions étaient fréquentes à cause des coûts élevés qu'entraînait l'admission au métier. (R.-A. d'Hulst, 1953, p. 138). Voir aussi J.M. Montias, "Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, LXXII, n.3 (sept. 1990), p. 358-373.

57 «Engagés par un maître à la journée, au mois ou à l'année, les journaliers et assistants ne pouvaient travailler que pour le maître qui les engageait; ils ne pouvaient pas travailler en même temps chez eux à leur propre compte sous peine de perdre leur emploi et de payer une amende à Venise». (E. Favaro, 1975, p. 59). Ce que l'auteur dit ici à propos de Venise s'appliquait quasi partout en Europe.

l'époque, l'atelier d'Engebrechtsz. était assez grand pour qu'il y ait eu division des tâches entre les employés et «qu'Engebrechtsz. aurait laissé la production de xylographies et de gravures sur cuivre à son talentueux assistant Lucas van Leyden, alors que Pieter Cornelisz. se spécialisa en peinture sur verre».58 En ce cas, Lucas ne perçut pas les gains issus de la vente de ses gravures, du moins pas la totalité.

Ce n'est donc que vers 1518 que, s'étant émancipé, Van Leyden aurait travaillé pour son propre compte. Ayant épargné la somme nécessaire alors qu'il était chez Engebrechtsz., il se pourrait que ce ne soit que vers cette date qu'il se soit acquitté des formalités d'accès à la maîtrise. Mais puisque nous ne retrouvons pas son inscription à la guilde, il ne serait pas impossible, s'il n'a pas exécuté de commandes de tableaux avant son retour d'Anvers, qu'il ait retardé son immatriculation à la guilde des peintres de sa ville jusqu'en 1522 au moins. Puisque l'art de la gravure -classé parmi les «arts libres»- n'était pas un art juré et échappait de ce fait au contrôle des guildes59, Lucas pouvait fort bien vivre de la vente de ses gravures sans risque de poursuites légales ni de la part de la guilde de Leyde ni de celle d'Anvers, car c'est pour la même raison qu'il put travailler dans cette dernière ville sans devoir en acquérir la citoyenneté et sans s'inscrire à la Guilde de saint-Luc d'Anvers ainsi que tout étranger y était tenu sous peine d'une forte pénalité. Les registres de cette même guilde des peintres indiquent toutefois l'entrée, en 1522, d'un certain Lucas de Hollande, peintre.60 Généralement attribuée à Lucas van Leyden qui se trouvait à Anvers à la même période, ou presque, il est fort probable qu'il y ait erreur sur la personne. Comme le souligne Friedländer, Lucas rencontra Dürer à Anvers le 10 juin 1521, mais dut revenir à Leyde le 28 juin de la même année pour aider son frère qui avait des ennuis avec les autorités leydoises.61 Nous ne savons, cependant, si Van Leyden retourna à Anvers par la suite. Si tel n'était pas le cas, il serait donc peu probable, mais pas impossible, que Lucas serait ce «Lucas de Hollande». Gibson se rallie à la proposition de Beets qui croit, plutôt, que cette entrée à la Guilde de saint-Luc réfère à Lucas Cornelisz. de Kock, fils de Cornelis

58 W.S. Gibson, 1977, p. 16: «The workshop was large enough to permit some division of labor. Engebrechtsz. seems to have left the production of woodcuts and engravings to his talented assistant, Lucas van Leyden, while Pieter Cornelisz. specialized in painting on glass». Selon Gibson (p. 15), le nombre d'apprenti et d'assistant ayant travaillé à l'atelier d'Engebrechtsz. demeure encore difficile à déterminer. Cinq d'entre eux furent toutefois nommés par Van Mander: il aurait eu Pieter, Cornelis et Lucas, fils d'Engebrechtsz., Lucas van Leyden et Aert Claesz., aussi appelé Aertgen van Leyden. Parmi les peintures anonymes attribuées à l'atelier d'Engebrechtsz., il est également possible de distinguer au moins quatre artistes différents. Gibson avance les noms des deux plus jeunes fils d'Engebrechtsz., Cornelis et Lucas, et, sous toute réserve, celui de Dirck Huyghenszoon, le frère de Lucas van Leyden. Le quatrième demeure inconnu.

59 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 9. Une autre possibilité pouvant expliquer que Lucas ne se soit pas inscrit à la guilde de Leyde avant son départ pour Anvers serait qu'il ait travaillé pour Engebrechtsz. jusqu'en 1520, au lieu de le quitter vers 1518 ainsi que Gibson le suggéra.

60 E. Gavelle, 1929, p. 49, note 75: «Lucas de Hollendere, schildere» (voir également Rombouts et Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde (...)*. Anvers, 1864, I, 99, pour cette appellation).

61 M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*. Berlin-Leyden, 1924-1937, vol.X, p. 83-84; cité d'après W.S. Gibson, *op.cit.*, p. 220, note 100.

Engebrechtsz.⁶²

Les mêmes problèmes se posent avec une acuité plus grande encore si nous admettons que Lucas soit né en 1494; ils font ressortir avec plus d'urgence la nécessité de tenir compte des règlements de la guilde de la ville régissant la formation des apprentis peintres, sujet que les études sur Lucas-graveur ont évité jusqu'à ce jour. En effet s'il n'est pas aisé d'expliquer qu'un maître ait laissé un élève plus âgé produire des burins et les signer, à plus forte raison l'est-il pour un garçon à peine sorti de l'enfance, puis tout jeune adolescent. À ce propos, toutes les signatures et dates exigeraient un examen paléographique minutieux car toutes ne sont pas de la même graphie et certaines font soupçonner qu'elles ne sont pas de Lucas.⁶³ Il y aurait même lieu de s'interroger pour savoir s'il se pourrait que Lucas ait monographié et daté ses pièces postérieurement à son émancipation.

Dans l'hypothèse de sa naissance en 1494, Lucas serait entré dans l'atelier d'Engebrechtsz. à quinze ans et en serait sorti vers vingt-et-un ans. Si cette fois il dut servir un plus grand nombre d'années d'apprentissage, du fait qu'il n'avait guère eu le temps d'apprendre le complexe métier de peintre avec son père, il était encore trop jeune pour être reçu maître⁶⁴, avec tous les privilèges et obligations qui se rattachaient à cette reconnaissance de la compétence. La gravure n'imposant pas une inscription obligatoire à la guilde, il put essayer de se débrouiller pour en vivre, puis décider de voyager en attendant sa maturité; la maladie a peut-être d'ailleurs abrégé ce voyage.

Alors que la ville de Leyde se remettait d'une crise industrielle importante, de plusieurs inondations et d'une épidémie de peste, Lucas se mit en route pour un périple en territoires flamand, zélandais et brabançon dans le but de visiter ses confrères peintres et graveurs. Entre 1520 et 1522, il se rendit à Anvers, Middelbourg, Gand et Malines, multipliant des rencontres intéressantes et déterminantes sur les plans personnel et professionnel. Pendant son séjour prolongé à Anvers, dont nous ne connaissons toutefois pas la durée exacte, il fréquenta

62 N. Beets, «Zestiende-eeuwsche kunstenaars. IV: Lucas Corneliszoon de Kock», *Oud-Holland*, LII, 1935, p. 50; cité d'après Gibson, 1977, p. 220, note 100. Nous avons cependant vu que Vasari appelait Van Leyden Lucas de Hollande (Voir *supra*, p. 6).

63 À titre d'exemple, mentionnons les exemplaires de *L'arrestation de Jésus* et de *La descente aux limbes* du Rijksmuseum d'Amsterdam (fig. 162, 164), dont la graphie des dates n'est pas la même, malgré le fait que ces deux burins fassent partie de la même *Passion*, gravée en 1521. La graphie de l'année de *L'arrestation de Jésus* correspond à celle que Lucas avait l'habitude d'utilisée depuis le début de sa carrière, tandis que dans *La descente aux limbes*, elle y est totalement différente. Cette nouvelle écriture se poursuit dans *Le dentiste* du Rijksmuseum d'Amsterdam (fig. 174) et pourrait être de la même main que celle qui inscrivit la date «1530» sur quelques-unes des *Vertrus* (fig. 200, 201). Dans *Virgile suspendu dans un panier* du Louvre de Paris (fig. 155), les «5» de la date 1525 ne sont pas non plus selon la graphie habituelle de Lucas. Dans *David jouant devant Saül* du Louvre de Paris (fig. 118), le monogramme à l'envers est très certainement un ajout par une main postérieure à celle de Van Leyden et dans *Le Meurtre d'Abel* du Rijksmuseum d'Amsterdam (fig. 195), le «L», en plus d'être également à l'envers, ne comporte pas la patte usuelle sur la branche verticale. Il est évident ici que nous sommes devant des impressions d'états qui ne sont vraisemblablement pas originaux et où nous pouvons nous questionner sur l'originalité de toutes les signatures et dates.

64 Normalement il fallait être parvenu à maturité, c'est-à-dire avoir 25 ans, pour être reçu maître. Voir note 114, la signature des contrats de Ghiberti et de Mantegna encore mineurs.

différents ateliers de graveurs et d'imprimeurs, y travaillant pour certains d'entre eux.⁶⁵ Nous pouvons constater d'ailleurs dans certaines de ses gravures les résultats de ces collaborations, témoignant de ces échanges stylistiques et techniques. Nous remarquons entre autres l'intégration de la caricature dans la représentation de ses personnages. Ce type d'humour, depuis fort longtemps très en vogue dans la capitale flamande, introduisit une toute nouvelle dimension dans ses oeuvres. La forme grotesque, voire vulgaire, appuya, précisa l'atmosphère de plusieurs de ses «histoires» gravées. Poussé par sa curiosité et émerveillé par les nouvelles ressources qu'il apprit de son métier, Lucas expérimenta également, dès 1520, la technique mixte de l'eau-forte, retouchée au burin après la morsure pour obtenir les effets souhaités.

Le point culminant de son séjour dans cette ville fut sans doute sa rencontre, au mois de juin 1521, avec Albrecht Dürer qui fut surpris de sa petite taille: «le tout petit homme qui grave sur cuivre».⁶⁶ La sympathie qui s'établit entre eux dès les premiers instants infirme les rumeurs apparemment sans fondement d'une certaine rivalité que la postérité a perpétuée. Van Mander, peu bavard sur cet événement dans sa biographie de Lucas, le fut un peu plus dans celle de Dürer où il rapporta l'admiration réciproque des deux artistes:

«Il [Dürer] vint dans les Pays-Bas et rendit visite aux artistes, trouvant autant de plaisir à faire connaissance de leurs oeuvres que de leur personne, car il y [sic] avait de longue date le désir de les rencontrer, et particulièrement Lucas de Leyde qu'il considéra avec tant d'émotion, à ce que l'on prétend, qu'il en resta sans voix. Puis le serrant dans ses bras, il s'étonna de la petitesse de sa taille comparée à la grandeur de son renom. Lucas n'éprouva pas moins de joie d'apprendre à connaître un homme si illustre, dont il avait de tout temps considéré les estampes avec tant de plaisir et qui jouissait d'une renommée si étendue. Ces ornements de l'Allemagne et des Pays-Bas ont fait le portrait l'un de l'autre et frayé ensemble de la manière la plus cordiale».⁶⁷

Dans son journal, Dürer ne précisa pas les circonstances de sa rencontre avec Van Leyden: fut-ce au gré du hasard, d'une visite chez d'autres peintres ou bien du banquet que la Guilde des peintres d'Anvers offrit en l'honneur du réputé Allemand trois jours après son arrivée dans la ville?⁶⁸ Nous ne savons pas, mais il est fort probable que ce fut Lucas qui fit les premiers pas afin qu'un rendez-vous fut arrêté entre les deux maîtres, si nous en croyons le journal de Dürer qui écrivit le 10 juin 1521: «Maître Lucas, le graveur sur cuivre, m'a invité; c'est un tout petit homme, natif de Leyde en Hollande, qui séjourne à Anvers».⁶⁹ Ce fut la première mention de

65 J. Lavalleye, 1966, p. 8: Nous ne connaissons pas l'identité de ces artisans.

66 E. Panofsky, 1955, p. 214. Dans le journal de Dürer: «[...]maister Lucas, der jn kupffer sticht, ist ein kleins männlein [...]». Van Mander, dans la biographie de Lucas, soutient que cet entretien eut lieu à Leyde [sic], alors que Dürer voyageait aux Pays-Bas. Dans son journal, Dürer indique qu'il a rencontré Lucas à Anvers entre le 8 et le 29 juin 1521, lors de son sixième séjour dans la capitale artistique de la Flandre. (R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 491, note 62). Dans sa biographie de Dürer, Van Mander ne mentionne pas le lieu où ils se sont retrouvés; il indique seulement que Dürer se trouvait aux Pays-Bas entre 1520 et 1521. (R. Genaille, 1965, p. 85). (Pierre Vaisse fait mention de cet entretien à Anvers en 1521, mais il ne publie pas la note du journal du peintre. (1964, p. 154)).

67 R. Genaille, 1965, p. 85.

68 J.A. Goris et G. Marlier, 1937, p. 6.

69 *Ibid*, p. 45.

Van Leyden dans ce journal, donc possiblement le premier contact aussi entre les deux artistes; c'est le 12 juin qu'ils se rencontrèrent pour une seconde fois. Peu loquace sur cette dernière rencontre, Dürer nota uniquement: «J'ai fait le portrait à la pointe de Maître Lucas de Leyde».70 Van Mander avança que chacun des deux artistes avait fait le portrait l'un de l'autre et qu'il y avait eu possiblement échange. Mais ces portraits soulèvent des interrogations. Bien qu'il n'en soit pas assuré, Panofsky pense que Dürer conserva le portrait à la pointe d'argent qu'il dessina de Lucas (**fig. 3**).71 Quant au portrait de Dürer par Lucas, avons-nous une autre preuve de son existence que l'affirmation de Van Mander?72 Albrecht consigna également un peu plus loin dans son journal que Lucas et lui-même procédèrent à un échange de gravures: «Ai pris tout l'oeuvre gravé de Lucas contre huit florins d'art à moi [sic]».73 Nous supposons donc que les deux confrères se donnèrent ainsi un témoignage d'admiration mutuelle.

D'après Beets, nous ne devrions pas attacher trop d'importance à cette rencontre puisque l'influence de Dürer se reflétait depuis des années dans les estampes de Lucas et que ce court moment de fraternité ne lui aurait rien apporté de plus.74 Delen, Lavalleye, Rouir et Jacobowitz tiennent un tout autre discours.75 Reconnaisant que Dürer marqua les gravures de jeunesse de Lucas, ils soutiennent, qu'au surplus, le maître de Leyde retint des conversations avec son collègue et de ses gravures, désormais sous ses yeux, quelques leçons, dont celles de mieux soigner les détails, de maîtriser la perspective géométrique et le raccourci et d'assouplir ses figures.

Au cours de son périple, Lucas fit pareillement la connaissance de Jan Gossaert dit Mabuse. Leurs chemins se seraient croisés à Middelbourg selon Van Mander, à Anvers selon Pelinck 76 et ensemble, ils auraient fait un bout de chemin les menant d'Anvers à Gand, en passant par Malines, en organisant dans chacune de ces villes de gigantesques banquets en compagnie d'autres peintres.77 Tout au long de ce parcours, Lucas aurait étudié le travail de Gossaert pour prendre le pouls de la Renaissance italienne, que ce dernier contribua à introduire en Europe du

70 J.A. Goris et G. Marlier, 1937, p. 45.

71 E. Panofsky, 1955, p. 214. L'historique mal connu du dessin avant son entrée au Musée Wicar de Lille ne permet pas de trancher la question.

72 Rik Vos affirme que ce portrait n'a jamais été retrouvé. (R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 492, note 63).

73 Dürer, *Schriftlicher Nachlass*. Berlin, 1956-69. I, p. 175: «Item hab fürs Lucasen ganczen truckh gestochen meiner kunst für 8 gulden (...)». Traduit et cité par J.A. Goris et G. Marlier, *op.cit.*, p. 47.

74 N. Beets, 1913, p. 20.

75 A.J.J. Delen (1935), J. Lavalleye (1966), E. Rouir (1971) et E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek (1983).

76 Il y a confusion concernant l'année et le lieu de rencontre entre Lucas et Gossaert. Van Mander la date de 1527, alors que Lucas a 33 ans. E. Pelinck ne doute pas de l'âge proposé par Van Mander, mais il défend la thèse de la naissance de Lucas en 1489, ce qui rapporterait cette rencontre en 1521-1522, au moment où Lucas était en Flandre. ('Het geboortejaar van het „wonderkind“ Lucas van Leyden', *Oud Holland*, 64 (1949), 193 ff; cité d'après R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, *op.cit.*, p. 480, note 9). Selon K.G. Boon et J.K. Steppe, Gossaert n'était ni à Middelbourg, ni à Anvers entre 1517 et 1524. ('Gossaert en de renaissance in de Nederlanden' et Steppe, 'Het sterfjaar van Jan Gossaert', cat.expo. *Jan Gossaert genaamd Mabuse*. Rotterdam, 1965, p. 26). Se sont-ils véritablement rencontrés?

77 Rik Vos note qu'à ce jour aucun document ne confirme toutefois les visites de Lucas et Gossaert dans ces villes. (Vos, Schwartz et Gasten, 1978, p. 504, note 121).

Nord au retour de son séjour en Italie en 1508 et 1509. Nous lui devons en partie les éléments du style italien des gravures de Lucas, bien que celui-ci s'imprégna aussi des estampes de Marcantonio Raimondi pour développer une approche artistique différente, digne du courant humaniste international.

De retour à Leyde, il poursuivit sa carrière de graveur et de peintre en ralentissant toutefois le rythme de production qu'il avait adopté lors de son voyage. Participant à de nombreuses festivités «comme en ont l'habitude les fortunés et les nobles»⁷⁸, Lucas, toujours célibataire, rencontra Lysabeth van Boschuyzen qu'il épousa quelques années plus tard, vers 1526. Pour elle, il s'agissait d'un second mariage.⁷⁹ Le couple n'eut pas de descendance, si ce ne fut la fille illégitime de Lucas, Marijtgen, qui épousa le peintre Dammas Claeszoon de Hoy, de la ville d'Utrecht, duquel elle eut deux fils: Lucas Dammesz. de Hoy (1533-1604), peintre, et Jan de Hoy (1545-1615), peintre à la cour d'Henri IV, roi de France.⁸⁰ Les années de bonheur de Lucas et Lysabeth furent malheureusement ternies par la maladie. Depuis son retour de voyage, Lucas ressentit des symptômes de ce qu'il crut être un empoisonnement. Van Mander rapporta que Lucas était persuadé que ses confrères peintres, visiblement jaloux de son succès, lui avaient administré un poison.⁸¹ Rik Vos pense plutôt, et probablement avec raison, qu'il avait attrapé la malaria lors de son voyage, maladie qui se propageait alors en Zélande où les voyageurs la contractaient.⁸²

Fréquemment alité, Lucas demeura tout de même actif. De 1527 à 1533, il s'efforça de maîtriser le style italien dans ses gravures. Graduellement, il adapta la manière italienne à la sienne pour conférer plus de volume à ses personnages en modifiant son système de tailles et contre-tailles, d'ombre et de lumière. Il s'entraîna également à dessiner des corps idéalisés selon le canon renaissant des proportions dans ses compositions mythologiques. Malgré son état de santé qui se détériorait de jour en jour, il continua d'améliorer ses traits de burin afin d'égaliser la facture

78 Vos, Schwartz et Gasten, 1978, p. 469: «(...)as is the habit of the wealthy and noble».

79 Bien que l'année du mariage ne soit pas connue, Jacques Lavalleye (1966, p.8) pense qu'il aurait eu lieu en 1517, alors que Lucas avait 23 ou 28 ans. J. Bangs (Van Mander, 1978, p. 490, note 59) a cependant découvert en 1974 un document indiquant que le premier mariage de Lysabeth avec Jan van Wena dura jusqu'en 1526. Ellen S. Jacobowitz (1983, p. 12) donne raison à Bangs dans son catalogue d'exposition de 1983 sur Lucas van Leyden, et situe le mariage vers 1526.

80 Selon Genaille (1965, p. 96, note 13), Marguerite [Marijtgen] serait la seconde fille de Lucas et Jan de Hoy serait son quatrième fils. Mais aucun document ne confirme cette allégation et nulle part ailleurs la littérature sur Lucas van Leyden ne lui reconnaît une seconde fille.

81 Il semblerait que cette pratique n'était pas si rare à l'époque. Dürer en fait mention dans différentes lettres qu'il a adressées à ses correspondants: Lettre II, à Willibald Pirckheimer: «J'ai beaucoup d'amis parmi les Welches qui me mettent en garde de ne pas manger ni boire avec leurs peintres. Beaucoup d'entre eux me sont hostiles (...)». Lettre III, à W. Pirckheimer: «(...)les gentilshommes me veulent du bien, mais peu les peintres». (P. Vaisse, 1964, p. 63, 65). Rik Vos se réfère à la traduction de Vasari par Milanese pour donner l'exemple d'Andrea del Castagno: «Andrea incited by jealousy poisoned Domenico [Veneziano]». (R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 505, note 124). Cette anecdote est cependant fautive. Domenico Veneziano survécut quatre ans à Castagno. (G. Vasari, 1981, t.4, p. 44, note 22).

82 Albrecht Dürer se plaint également d'une maladie qu'il aurait contractée en Zélande. Il écrit dans son journal, lors de son cinquième séjour à Anvers: «Dans la troisième semaine après Pâques, je fus frappé par une fièvre chaude (accompagnée d'une grande faiblesse), de malaises et de maux de tête. Et quand j'étais en Zélande, naguère, j'ai contracté une étrange maladie dont je n'avais jamais entendu parler, et j'ai encore cette maladie». (P. Vaisse, 1964, p. 147-148).

italienne, mais il mourut à Leyde en 1533, entouré des siens, à l'âge de quarante-quatre ans, avant d'avoir réussi à la maîtriser.

L'IMPRIMERIE: AGENT DE DÉVELOPPEMENT DE L'ART GRAPHIQUE:

L'émergence d'Anvers

Entre le 13^e et le 15^e siècle, Bruges fut le centre commercial et artistique de l'Europe du Nord. En contact avec la mer du Nord par le golfe Zwyn, elle attirait le commerce du centre de l'Europe, les marchands étrangers venant y implanter des comptoirs. Ces négociants de dix-sept nations⁸³ firent de celle que nous surnommions la Venise du Nord un lieu de commerce international aussi prestigieux que Londres et Novgorod. Ville de transit où s'échangeaient et se vendaient entre autres des oeuvres d'art, de la draperie, de la tapisserie, des fourrures, du fromage et des épices, Bruges se développa rapidement en une cité de 150 000 habitants, où l'on comptait cinquante-deux guildes et vingt résidences consulaires.⁸⁴ Achalandage et prospérité caractérisèrent la cité qui, en 1436, accueillit en un jour cent-cinquante navires étrangers en son port.⁸⁵

Aux cours des trente dernières années du 15^e siècle, des facteurs naturels et politiques anéantirent cette réussite industrielle et commerciale, entraînant la déchéance de Bruges. L'ensablement graduel du Zwyn et du port de Damme ne permit plus aux grands navires, telles les caraques et les galères, d'y accéder et d'y décharger leurs cargaisons, ce qui réduisit considérablement son marché. Des travaux furent effectués en 1488 pour remédier à ce problème; on pratiqua une ouverture du polder de Zwartegat pour créer une nouvelle voie maritime, mais elle ne suffit pas à relancer l'économie brugeoise. L'assèchement et la fermeture du port de Damme furent donc inévitables.

À cette situation s'ajouta l'agitation des États Généraux (ou communes) contre l'autorité de l'empereur Maximilien Ier d'Autriche. En épousant l'empereur en 1477, Marie de Bourgogne, seule héritière de Charles le Téméraire, dernier duc de Bourgogne, lui apporta en dot les Pays-Bas qu'elle continua néanmoins à gouverner jusqu'à sa mort en 1482. La succession devait revenir à son fils Philippe le Beau mais celui-ci n'était alors qu'un tout jeune enfant et Maximilien Ier, qui assumait la régence, se révéla être un véritable tyran. Toujours à court d'argent, il voulut profiter de la richesse des communes flamandes en levant de nouvelles taxes très lourdes. La lutte qui suivit se poursuivit au milieu des atrocités. Les cités de Gand et de

83 L.-G. Wauwermans, 1964, p. 201: Venise, Florence, Gênes, Lucques, Milan, Amiens, Calais, les villes Hanséatiques, la Sicile, l'Espagne, l'Aragon, la Biscaye, le Portugal, l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande.

84 *Ibid*, p. 201.

85 James Waele (*Bruges et ses environs*, p. 8); cité d'après L.-G. Wauwermans, 1964, p. 201.

Bruges furent ruinées; Bruges fut dépossédée de son commerce et mise à sac. Les riches bourgeois et marchands étrangers quittèrent pour se rendre dans la province du Brabant et le marquisat d'Anvers, où la classe marchande et le commerce étaient bien établis.⁸⁶

La plupart d'entre eux s'établirent donc à Anvers, déjà reconnue comme centre des relations commerciales entre les Pays-Bas et les pays rhénans. Lieu d'échanges et de rencontres depuis l'époque de Charles le Téméraire, Anvers devint rapidement une des principales cités de l'Europe du Nord. Au cours de la première moitié du 15^e siècle, les eaux de l'Escaut creusèrent un lit plus large dans la partie extrême occidentale des terres zélandaises, créant le Hondt en se frayant une voie navigable jusqu'à Anvers. Cet accident naturel favorisa la cité qui jouit dès lors d'une voie fluviale la reliant à la mer du Nord. Elle devint le premier port d'importation du 16^e siècle, haussant à la fois l'arrivée des cargaisons locales et étrangères, et ses retombées économiques. Elle devint également un point stratégique en temps de guerre, l'accès terrestre et maritime de sa région immédiate convenant bien aux déplacements des armées. Le commerce colonial portugais contribua aussi fortement au progrès d'Anvers. En effet, le roi Jean II du Portugal choisit cette ville pour y faire fructifier ses richesses nouvellement acquises aux Indes, afin de concurrencer Venise qui monopolisait le marché étranger.⁸⁷ Cette réussite «fut là certainement une des bases essentielles de la transformation d'Anvers en l'une des plus importantes places de commerce du globe».⁸⁸ Dès lors, Anvers remplaça progressivement Bruges en tant que capitale commerciale et l'activité de son port en témoigne: «On a vu jusqu'à 2500 navires dans l'Escaut, dont les derniers restaient deux à trois semaines à l'ancre avant de pouvoir approcher des quais et échanger leurs cargaisons. Les arrivages s'élevaient chaque année à environ 92 000 navires de toutes espèces, grands et petits, venant de la mer ou des eaux intérieures».⁸⁹

Cette ville, où convergeaient dorénavant toutes les nouvelles routes marchandes, se développa, dans les premières années du 16^e siècle, en une place très riche. Avec les capitaux que leur fournissait le commerce, les Anversois prirent goût au luxe en important des marchandises de grande valeur. Les artisans imitèrent ces objets avec tant d'adresse que leurs produits se répandirent à travers toute l'Europe. De grande qualité, les tapisseries, les soies, les bijoux, les faïences et les velours d'Anvers furent recherchés par les amateurs, ce qui contribua à renforcer le prestige de la nouvelle capitale.

⁸⁶ Nous comptons parmi eux les Fugger d'Augsbourg, les Gualteroti et les Spagnoli de Florence, ainsi que les Buononi de Lucques. (L.-G. Wauwermans, 1964, p. 203).

⁸⁷ *Ibid*, p. 210: Le choix d'Anvers s'est effectué aux alentours de 1495 alors que Martin Behaïm, conseiller du roi Jean II, visita Bruges et Anvers afin de trouver un entrepôt sécuritaire pour les précieuses importations du souverain. Il fut frappé par les nombreux avantages d'Anvers [le port, la sécurité, etc.] et recommanda fortement cette ville au souverain.

⁸⁸ *Ibid*, p. 210.

⁸⁹ Thys (*Histoire des rues et places d'Anvers*, p. 253-254); cité d'après L.-G. Wauwermans, 1964, p. 208-209.

Anvers et son marché du livre

Dans le même temps, une importante activité artistique animait Anvers. Les marchands venant brasser des affaires dans la capitale flamande profitaient de leur séjour pour de se procurer des oeuvres d'art. Qu'elles fussent peintures, sculptures, gravures ou enluminures, de nombreux *pandt* les mirent à leur disposition. Anvers fut également un lieu de rencontre des artistes des Pays-Bas, mais rares furent les artistes étrangers qui la visitèrent. À part Albrecht Dürer, le sculpteur français Jean Mone et le bolonais Tomasso Vincidor, élève de Raphaël, qui furent de passage dans la région, Anvers, tout comme Bruges au siècle précédent, n'attira guère les Italiens et les Français; ce furent plutôt les Néerlandais qui se déplacèrent à l'étranger afin de perfectionner leur art. Bien qu'Anvers ait repris le flambeau de Bruges en tant que métropole artistique du Nord, sa réputation se fonda plutôt sur ses produits imprimés. En effet, les dérivés de l'imprimerie, le livre et la gravure, eurent un impact déterminant dans les domaines intellectuel et social des Pays-Bas et des territoires voisins.

Anvers suscita un nombre considérable d'imprimeurs qui répondaient tant bien que mal à l'offre et à la demande. Aux services de la science, de la civilisation, de la religion et de la philosophie, l'imprimerie permit, sous formes de pamphlets et de livres, la diffusion des nouveaux courants idéologiques en ce début des temps modernes. Maurice Sabbe ose même qualifier Anvers de marché mondial de la librairie. Il écrit que la raison «se trouve dans le choix des ouvrages qui y étaient imprimés et qui montre le vif intérêt qu'on y témoignait pour toutes les manifestations intellectuelles, quel que fût le pays d'Europe occidentale où elles avaient vu le jour [...]».⁹⁰

Dans la première moitié du 16^e siècle, 1202 livres, dont 614 en latin⁹¹, furent imprimés à Anvers.⁹² Les ouvrages religieux dominèrent cette production qui donna lieu à des éditions de nombreux livres de dévotions et de bibles exportés partout en Europe, nourrissant ainsi l'âme des lettrés. Parallèlement à ces écrits spirituels, la pensée humaniste envahissait depuis peu les territoires flamands et hollandais. Sa popularité auprès des cercles intellectuels et des universitaires, qui se mirent à l'étude de la littérature antique et de la philologie, favorisa la réédition d'ouvrages anciens et la publication d'écrits historiques et philosophiques d'humanistes. Bien que le désir de connaître et de combler l'âme humaine ait été un enjeu important dans la première moitié du 16^e siècle, le besoin de comprendre la nature le fut tout autant. C'est pourquoi le développement des sciences se traduisit, entre autres, par la parution d'ouvrages de botanique, de zoologie, de médecine, de géographie, de mathématiques, de cosmographie, de droit et d'histoire.⁹³

⁹⁰ M. Sabbe, 1925, p. 13.

⁹¹ L.-G. Wauwermans, 1964, p.291. Le latin était encore au 16^e siècle la langue utilisée dans l'éducation et le commerce international. Il était le véhicule universel des connaissances à travers l'Europe, facilitant ainsi les rapports entre les différentes nations.

⁹² M. Sabbe, *op.cit.* p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 47.

La liberté d'expression, favorisée par l'imprimerie, troubla plusieurs esprits ardents défenseurs d'un certain conservatisme, mais longtemps l'Église fut extrêmement tolérante et il fallait qu'un ouvrage soit dangereusement hérétique pour que son auteur en fut ennuyé. Ce n'est qu'après le début de la réforme luthérienne que l'Église chercha à restreindre la liberté de pensée, après l'avoir encouragée. Bien que dans le dernier tiers du 15^e siècle, des ordonnances papales prescrivirent une surveillance accrue des imprimeries et promulguèrent une interdiction formelle de diffuser et de lire des ouvrages hérétiques, ce ne fut qu'au siècle suivant que de sévères mesures contrôlèrent l'édition et la diffusion des livres.

Après l'affichage, en 1517, des 95 thèses de Luther annonçant la Réforme protestante et sa traduction de la bible en 1521, les autorités civiles et ecclésiastiques, dans un intérêt général, mirent en garde la population contre ces écrits afin d'arrêter la propagande de la doctrine luthérienne qui envahissait l'Europe du Nord. Afin de renforcer cet avertissement, de nombreux édits et placards proclamèrent des lois régissant la production et l'achat de livres non seulement religieux, mais de toutes sortes. Charles Quint promulgua en 1521 l'édit de Worms, stipulant qu'il était défendu de publier des ouvrages religieux sans qu'ils aient préalablement été approuvés par un évêque ou son délégué, et dans les autres domaines sans approbation royale. Les imprimeurs devaient reproduire cette autorisation dans leurs livres, sans quoi il y avait interdiction de vente. «Cet édit, qui prévoyait comme sanction des amendes, paraît avoir été peu efficace».⁹⁴ En effet, en 1529, une nouvelle ordonnance inclut parmi les sanctions les châtiments corporels, tels que le fer rouge, l'amputation d'une main et la perforation d'un oeil. La plupart des imprimeurs respectèrent alors les lois promulguées mais certains ne s'en laissèrent pas intimider en prenant le risque de ne pas faire approuver leurs ouvrages par les autorités après les avoir élagués de toutes allusions à Luther ou en jouant d'audace en faisant fi de tout cela.

L'importation de livres pouvait également être sujette à réprimande. À partir de 1526, on ne pouvait plus importer de livres et de manuscrits pour les faire imprimer sans avoir préalablement reçu l'accord du Conseil du Roi, sous peine de bannissement ou de confiscation d'un tiers de biens.⁹⁵ Cette politique inquisitrice des livres ne fit qu'ajouter au climat de terreur de guerre de religion qui s'instaura peu à peu à Anvers. Avec le temps, les peines les plus cruelles furent imposées à ceux qui possédaient ou lisaient un livre dit hérétique. Traduit en cour, le prévenu reconnu coupable d'hérésie pouvait abjurer, s'évitant ainsi d'être décapité ou enterré vivant. Si par malchance il devait être accusé à nouveau pour le même motif, il n'avait comme salut que le bûcher. Nous trouvons donc dans ces édits et ces placards «le noyau de toute la législation du livre au 16^e siècle».⁹⁶

⁹⁴ M. Sabbe, 1925, p. 71.

⁹⁵ *Ibid*, p. 23.

⁹⁶ *Ibid*, p. 22.

L'éclosion de la typographie

Le livre eut donc un rôle primordial dans le développement de la société. En plus de contenir les matières propices à l'instruction et à l'avancement des sciences, il fut un moyen de communication accessible à un plus grand nombre. L'émerveillement pour ce produit ne se limita pas uniquement à ces particularités. En effet, le livre fut le résultat d'un perfectionnement technique attestant des capacités de certains individus à créer un outil révolutionnaire. Apprécié d'abord pour ses nombreux tirages, le livre étonna ensuite par sa nature typographique. Eugène Rouir situe les premiers essais de typographie en Europe entre 1450 et 1475. Bien que Venise et Paris furent, à la fin du 15^e siècle, les villes principales où s'exerçait cette nouvelle activité unissant textes et gravures, l'Allemagne fut le berceau de ce type d'ouvrage et ce, grâce à l'amélioration de la technique d'imprimerie par Jean Gutenberg. Dans les Pays-Bas, un des premiers livres-blocs à être publié fut l'*Historia Scholastica* de Petrus Comestor, qu'imprimèrent N. Keteleer et G. de Leempt à Utrecht en 1473.⁹⁷

Les ouvrages typographiques supplantèrent rapidement le manuscrit enluminé des religieux dans les monastères et les couvents, mais lentement auprès des amateurs de beaux manuscrits. Travail soigné et de longue haleine, le manuscrit coûteux était destiné principalement au clergé ou à des particuliers, nobles, surtout fortunés. C'est parce que les universités et la bourgeoisie intellectuelle réclamaient plus de livres que les imprimeurs laïques voulurent répondre à la demande et qu'ils engagèrent des équipes de graveurs pour illustrer les livres. Imprimés à plusieurs exemplaires, ceux-ci étaient d'un coût nettement inférieur aux manuscrits. Cette industrialisation du livre eut par contre des répercussions sur les publications: la demande de livres fut si forte que cela entraîna une surproduction caractérisée par un large tirage et une esthétique douteuse.⁹⁸

Les historiens d'art remarquent que la typographie des livres des premières années du 16^e siècle imitaient encore la facture des manuscrits du 15^e siècle en employant, entre autres, le même lettrage gothique. Leur piètre qualité s'explique surtout par le choix des gravures utilisées par les imprimeurs/éditeurs. Delen écrit qu'en Hollande, les illustrations de livres n'atteignirent que très rarement une haute qualité esthétique. Il affirme, qu'exception faite des pièces originales de quelques graveurs tel Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Lucas van Leyden et quelques anonymes de grand talent, les bois hollandais furent le plus souvent très médiocres.⁹⁹ Il faut cependant noter que les graveurs hollandais firent comme les graveurs flamands, c'est-à-dire puisèrent leur inspiration dans les xylographies du 15^e siècle. Il n'est donc pas rare de constater que certains d'entre eux reprenaient des compositions populaires en les interprétant à leur manière ou bien les recopiaient intégralement pour les confier à l'imprimeur. Afin de suivre le rythme de l'exécution des ouvrages, les graveurs n'eurent pas le choix de produire à grande vitesse, négligeant à la

⁹⁷ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 38, note 24.

⁹⁸ A.J.J. Delen, 1934, p. 77.

⁹⁹ *Ibid*, p. 64.

fois la qualité de l'invention et de leur travail. Parfois l'imprimeur réutilisait des bois, même détériorés, du 15^e siècle, obtenant alors un tirage de piètre qualité. Tout cela résulta en des livres de moindre qualité, à cause du manque de clarté et d'unité stylistique des images. Pendant que plusieurs imprimeurs/éditeurs ne semblent guère s'être souciés de la qualité des illustrations de leurs volumes, d'autres y attachèrent une plus grande importance. En effet, Jan Zevertsz., Willem Vorsterman et Doen Pietersz., pour ne nommer que ceux-ci, utilisèrent des gravures et des dessins originaux d'artistes connus, donnant à leurs livres une valeur esthétique nettement supérieure aux autres. Ouvrant à Leyde, Anvers et Amsterdam, ils firent appel, entre autre, au talent de Lucas van Leyden qui leur fournît des dessins d'une «qualité exceptionnelle».¹⁰⁰

Ces publications furent confrontées à la concurrence étrangère, particulièrement des Allemands et des Français qui exportèrent les leurs aux Pays-Bas. Selon Delen, c'étaient de beaux livres admirablement illustrés.¹⁰¹ Afin de demeurer compétiteurs, les Hollandais exportèrent à leur tour leurs ouvrages, imposant pour cela un rythme de production accru aux graveurs et aux typographes. Malgré leurs prix de vente inférieur et le succès qu'ils obtinrent, ceux-ci n'arrivèrent pas à supplanter le marché du manuscrit et leur but premier ne fut pas atteint. L'Église et les nobles, restant fidèles à leurs habitudes, continuèrent de se procurer des ouvrages «fait main», d'autant plus que ces derniers furent améliorés. En effet, les *scriptorii* de Bruges et de Gand, entre autres, se mirent à produire des livres d'heures et des bréviaires enluminés de luxe, réussissant dès lors à compéitionner les imprimés du début du 16^e siècle encore coloriés à la main.¹⁰²

Lors de son séjour dans la ville, Lucas van Leyden eut donc la chance de connaître un peu l'effervescence d'Anvers en tant que capitale artistique de l'Europe du Nord. Point tournant de sa carrière, son séjour dans cette cité du livre lui ouvrit de nombreux horizons qui lui permirent de faire évoluer son art. Inspiré, entre autres, par Dürer et Gossaert, Lucas démontra son talent tant dans ses gravures vendues en feuilles volantes qu'en recueils et dans des livres imprimés. Premier peintre-graveur des Pays-Bas, il travailla aussi bien sur cuivre que sur bois, malgré la facture moins élaborée et moins intéressante de son travail xylographique.

¹⁰⁰ A.J.J. Delen, 1934, p. 46. Nous les retrouvons chez Zevertsz. dans *Legende van Sinte Katherina van Seyn* (1509), *Spiegel van Sassen, dat welcke tracterende ende in houdende is alle Keyser like rechten* (1512), *Misale ad veru(m) cathedralis ecclesie Trajectensis ritu(m)* (1514-1515), *Byenboeck* (1515); chez Doen Pietersz. dans *Een scoene stomme Passye* (1523); et chez Vorsterman dans *Bibel, Nieuw Testament* (1528).

¹⁰¹ *Ibid.* p. 76.

¹⁰² J.M. Montias, 1996, p. 39.

CHAPITRE 2

LA PRODUCTION XYLOGRAPHIQUE DE LUCAS VAN LEYDEN

Difficulté d'identification et technique

«L'histoire de la xylographie des Pays-Bas de la première moitié du 16e siècle demeure encore à être rédigée. C'est un sujet à la fois difficile et captivant. Les exemplaires conservés sont rares et largement dispersés. Souvent anonymes, presque toujours incomplets ou fragmentaires, imparfaitement décrits et très peu reproduits, ils furent trouvés et étudiés par ceux qui furent intéressés au sujet et ce, aux coûts de déplacements les menant d'Amsterdam, Berlin ou Londres à Paris ou Vienne, d'Oxford ou Anvers à Hambourg ou Cobourg, où il n'y eut que d'incomplètes ou petites collections».¹⁰³ L'oeuvre xylographique de Lucas van Leyden n'échappe pas à ces conditions et constitue encore aujourd'hui un corpus qui mériterait d'être davantage étudié, trop souvent éclipsé par l'importance qu'accordent les historiens d'art à ses burins. Même si bons nombres d'érudits se penchèrent sur le sujet depuis le 19e siècle -à savoir Bartsch (1808), Young Ottley (1816), Passavant (1862), Dutuit (1882), Dülberg (1912), Beets (1913), Kahn (1918), Friedländer (1924 et 1963) et plus récemment Filedt Kok (1978)-¹⁰⁴, afin de contribuer à l'avancement des connaissances graphiques et stylistiques des xylographies et autres formes d'art de Van Leyden, Stepanek affirme qu'ils ne s'intéressèrent à ses gravures sur bois seulement après avoir étudié son oeuvre sur cuivre, minimisant ainsi leur importance.¹⁰⁵ Bien qu'elle déplore que ces ouvrages n'abordent pas le sujet indépendamment de ses gravures sur cuivre, dessins et peintures¹⁰⁶, elle souligne toutefois le *Beschreibendes Verzeichnis der Bookillustrationen Lucas van Leyden* de Campbell Dodgson parut dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* en 1900¹⁰⁷, répertoire qui se consacre uniquement aux xylographies du

103 C. Dodgson, 1936, p. 7: «The history of the woodcut in the Netherlands in the first half of the 16th century has still to be written. It is a subject as difficult as it is attractive. The extant specimens are rare and widely scattered. Often anonymous, almost invariably incomplete or fragmentary, imperfectly described and little reproduced, they have been sought out and studied by those who are interested in the subject only at the cost of travelling from Amsterdam, Berlin or London to Paris or Vienna, to Oxford or Antwerp, to Hamburg or Coburg, for there is no complete or even very large collection, (...)».

104 A. van Bartsch, *Le peintre-graveur*. 21 vols. Vienne; W. Young Ottley, *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving*. Londres; J.D. Passavant, *Le peintre-graveur*. Leipzig; E. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris; F. Dülberg, *Lucas van Leyden*. Haarlem; N. Beets, *Lucas de Leyde*. Bruxelles et Paris; R. Kahn, *Die Graphik des Lucas van Leyden*. Strasbourg; M.J. Friedländer, *Lucas van Leyden (Meister der Graphik XIII)*. Leipzig (1924) et *Lucas van Leyden*. Berlin (1963); J.P. Filedt Kok, *Lucas van Leyden-grafiek*. Exh. cat., Rijksprentenkabinet. Amsterdam, 9 septembre-3 décembre. La plupart de ces ouvrages furent écrits en allemand et en néerlandais, ce qui nous empêche de les consulter pour ce mémoire et à puiser l'information dans des ouvrages qui les citent.

105 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 28.

106 *Ibid*, p. 28: «The entire body [woodcuts] has never been studied in depth, independently of his engravings, drawings, and paintings».

107 Volume 33, p. 143-153.

maître Hollandais et qui est accepté aujourd'hui comme le catalogue «définitif» de ses illustrations de livres.

Il est toutefois légitime de se questionner sur les causes provoquant non pas une indifférence des historiens d'art pour les gravures sur bois de Van Leyden, mais un intérêt mitigé. Rouir n'hésite pas à répondre que «la gravure sur bois tient une place peu importante dans son oeuvre gravé». ¹⁰⁸ Pourtant, cette production graphique compte pour environ quarante pour cent de sa production totale. ¹⁰⁹ Donc en terme de quantité, c'est une erreur de la considérer comme négligeable. Peut-être pouvons-nous penser que le manque d'intérêt des historiens d'art pour ces xylographies vient du fait qu'esthétiquement et techniquement, elles sont inférieures à ses burins. Même si nous considérons que ces deux techniques demandent des matériaux ainsi que des opérations et dextérités différentes, il est exact de mentionner que Lucas délaissa la gravure sur bois en faveur du burin, possiblement parce qu'il avait peu ou pas de contrôle sur la taille des bois, tâche à laquelle, contrairement à Dürer par exemple, il ne voulut pas s'exercer. Comparativement aux xylographies des maîtres allemands tels Dürer, Baldung Grien et Altdorfer, celles de Van Leyden sont certes de facture moins raffinée et moins savante, mais cela n'empêche pas que certaines aient un potentiel stylistique digne d'être étudié.

Il semble plutôt que nous devions, tout au moins en partie, ce désintérêt des chercheurs à la difficulté de distinguer avec certitude les xylographies authentiques du maître de Leyde. Celui-ci, en effet, n'apposa pas son monogramme sur ses gravures sur bois, contrairement à Albrecht Dürer, Jacob Cornelisz. van Oostanen et Hans Burgkmair dont les monogrammes attestent de leur paternité. Deux raisons peuvent expliquer l'anonymat des gravures sur bois de Van Leyden. La première est que Lucas lui-même choisit de ne pas les signer, de la même façon qu'il ne signa pas tous ses burins alors qu'il aurait fort bien pu le faire puisqu'il gravait lui-même ses cuivres. Il se peut qu'il n'ait pas jugé nécessaire de le faire, considérant qu'il était alors l'unique graveur de renommée de la région et que sa manière était aisément reconnue de tous. Ceci ne le protégeait pas contre le plagiat largement répandu à l'époque mais dans la mesure où il s'y adonnait sans ambages lui-même, la perspective d'être piraté à son tour ne devait pas lui causer trop d'embarras. La seconde raison est qu'il travaillait sur commandes d'éditeurs. Dès le moment où il remettait ses dessins à l'imprimeur, ceux-ci cessaient d'être sa propriété. L'imprimeur confiait les dessins à ses propres graveurs, bons ou mauvais, sur

¹⁰⁸ E. Rouir, 1971, p. 201.

¹⁰⁹ J. Lavalleye dénombre 110 xylographies (1966, p. XI) et P. Parshall et D. Landau comptent 175 gravures sur cuivre [incluant les six eaux-fortes] (1994, p. 31). Ainsi, sur 285 gravures, 38,5% d'entre elles sont des xylographies.

lesquels Van Leyden n'avait aucun contrôle.¹¹⁰ Propriétaire des matrices, l'imprimeur-éditeur pouvait alors en disposer à sa guise, les reproduire à volonté ou les vendre. Ainsi, le propriétaire pouvait faire ce qu'il désirait des matrices, allant de la reproduction à la vente. Delen raconte comment Jan Zevertsz., ayant apporté avec lui à Anvers, en 1528, quelques bois gravés d'après Lucas, les vendit à Willem Vorsterman qui les revendit à son tour à l'éditeur Henri Peetersen van Middelburch.¹¹¹ Au tournant du XVe siècle, la division du travail persistait encore et la production d'une gravure sur bois impliquait trois intervenants: le dessinateur, le graveur et l'imprimeur. Ce mode de fonctionnement coûtait cher du fait d'imposer le versement de trois salaires. Pour couvrir ses frais et rentabiliser son entreprise, l'éditeur avait conséquemment tout intérêt à exploiter les matrices au maximum et finalement à les échanger ou les vendre lorsqu'il n'en avait plus usage.

Dans cette division tripartite du travail, l'artiste dessinait schématiquement sa composition soit sur papier soit directement sur la planche de bois. Quand il ne traçait que les contours de ses motifs afin de faciliter le travail du graveur, il pouvait fournir un second dessin sur papier comportant les jeux d'ombre et lumière mais il pouvait également laisser toute liberté au graveur de les introduire à sa guise. Dans le premier cas, le graveur professionnel transférait le dessin sur la planche, habituellement en noircissant le revers de la feuille de papier ce qui gâtait irrémédiablement le dessin ou en utilisant un poncif ou un papier calque (*cartalucida*), deux méthodes de report moins drastiques permettant de préserver l'original. Dans le second cas, le dessin disparaissait à tout jamais lors de la taille du bois. Cette pratique pouvait avoir d'innombrables répercussions sur l'oeuvre de l'artiste, le graveur, selon sa compétence et son souci de respecter le caractère du dessin qui lui était confié, pouvant en modifier la spontanéité et le style. Il avait, en effet, la possibilité d'en interpréter et d'en compléter les lignes ainsi que les ombres et les lumières. Ce mode de faire, communément répandu, était tout à fait légal. Tant mieux alors si le dessin de l'artiste chut sur la table d'un artisan du bois consciencieux et habile car l'artiste n'avait *a priori* aucun droit de critique sur le travail d'un employé d'un éditeur. Si nous pouvons

¹¹⁰ L'artiste se retrouve ici dans une situation un peu analogue à celle de l'apprenti dont les oeuvres appartenaient au maître. Dans le domaine de la gravure, citons, par exemple, le cas de Hans Baldung Grien. Élève de Dürer de 1503 à 1507, ses premiers bois demeurèrent la propriété de l'atelier de ce dernier et, ce, même après son départ en 1507-1508. D'ailleurs, un groupe de douze xylographies dévotionnelles, exécutées incontestablement aujourd'hui par Baldung lors de sa formation à l'atelier de Dürer, furent attribuées au maître jusqu'en 1903, le monogramme de ce dernier ayant été ajouté aux matrices et relevé sur des impressions subséquentes. Les datations de ces tirages et de l'ajout du monogramme demeurent toutefois incertaines. Alors que J. Meder (*Dürer-Katalog*, Vienne, 1932, p. 51, note 2) date les impressions dans les années 1590, M. Mende (*Hans Baldung Grien: Das graphische Werk*, Unterschneidheim, 1978, p. 43, note 1) suggère que l'ajout du monogramme se fit sous la supervision de Dürer lui-même. «Unlike Dürer's group of woodcuts, all of which bear his monogram, Baldung's are unsigned. This has been attributed to the fact that as a member of Dürer's shop Baldung could not, according to guild laws, issue prints under his own signature, and that the works produced under these circumstances were considered Dürer's property». (J.H. Morrow et A. Shestack eds., 1980, p. 70-71, note 7).

¹¹¹ A.J.J. Delen, 1934, p. 46. Certains artistes avaient quand même commencé à vouloir protéger leurs droits d'auteur sur leurs gravures (inventions), par exemple Andrea Mantegna dès 1495 à Mantoue (G.E. Creighton, 1980, p. 10-11) et Albrecht Dürer vers 1497 alors qu'il signait en tant qu'artiste et éditeur la publication de son *Apocalypse* (E. Panofsky, 1955, p. 51). Il est vrai, cependant, que ni Mantegna ni Dürer ne travaillaient pour des imprimeurs-éditeurs de livres, ce qui fut le cas pour Lucas van Leyden. Toutefois, Lucas aurait pu, dans le cas de ses gravures libres, décider de tailler ses planches lui-même, ainsi que Dürer l'avait longtemps fait, et les signer. Nous pouvons donc s'interroger sur son manque d'initiative.

légitimement supposer qu'un artiste de la stature de Dürer pouvait, lorsque sa réputation fut bien affirmée, discuter avec un éditeur et un graveur pour s'assurer que les gravures traduiraient bien ses intentions, ce n'était incontestablement pas le cas pour un jeune adolescent inexpérimenté comme Lucas lorsqu'il fournit ses premiers dessins et dont il n'est d'ailleurs pas certain qu'il savait lui-même ce qu'il attendait des graveurs. La situation était un peu différente pour l'artiste autonome, qui décidait de sa propre initiative de produire des gravures sur bois. Non seulement celui-ci avait-il la possibilité de choisir lui-même son graveur mais il pouvait aussi en superviser le travail, collaborer avec lui afin d'obtenir le résultat souhaité. Mais là encore, il semble qu'il n'était pas nécessairement aisé de trouver un graveur qui répondît aux exigences d'un artiste et ce serait la raison pour laquelle Dürer, encore jeune et relativement peu connu, décida d'entailler lui-même ses planches à partir de 1495 environ.¹¹² Van Leyden aurait pu opter pour la même solution pour ses xylographies autonomes mais il ne le fit pas, préférant plutôt abandonner cette forme de gravure.

L'anonymat des pièces et les modifications apportées aux dessins préparatoires brouillent passablement les pistes pour identifier les auteurs des compositions originales de la marée de gravures sur bois anonymes anciennes qui nous est parvenue. Il est bien certain que si les dessins de Lucas avaient été conservés, ils eussent pu résoudre avec plus de facilité le problème de l'attribution des xylographies qui lui sont attachées à tort ou à raison; mais c'est là un vœu pieux inutile pour les raisons précédemment évoquées. Dans son oeuvre dessiné répertorié, seul celui de *David décapitant Goliath* (**fig. 4**) se rapproche stylistiquement des xylographies de la grande série du *Pouvoir des femmes*.¹¹³ Nous y reconnaissons les mêmes lignes longues et courbes, puissantes et vigoureuses, du *Samson et Dalila* (**fig. 5**) par exemple.¹¹⁴ Ce dessin, de même que ses peintures authentiques et ses burins signés, permettent d'établir des comparaisons pour identifier ses xylographies, malgré les doutes qui subsistent toujours en raison de leurs techniques différentes.

PREMIÈRE PARTIE: LUCAS ET SES ILLUSTRATIONS DE LIVRES

Nous lions souvent Lucas van Leyden à Jan Zevertsz., important imprimeur-éditeur de Leyde des premières années du XVI^e siècle. Ce rapprochement est suggéré par les cinquante-huit xylographies qu'exécuta Van Leyden pour les nombreuses publications de ce dernier entre 1508 et 1517. Cette association d'affaires, qui s'échelonna tout au long de ces années, permit à Lucas de créer une variété d'illustrations qui sont les témoins d'un talent en devenir. Lavalleye dénombra soixante-trois illustrations de livres attribuées à Lucas¹¹⁵, dont cinquante-huit furent

¹¹² E. Panofsky, 1955, p. 46-47.

¹¹³ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 29.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 124: En plus d'évoquer cette parenté sur le plan linéaire, les auteurs soulignent des similarités tant dans la composition générale de la gravure que dans les poses de Samson et Goliath.

¹¹⁵ J. Lavalleye, 1966, p. XI

imprimées sous les presses de Zevertsz. Bien que leur nombre aujourd'hui soit plus élevé¹¹⁶, elles se retrouvent principalement dans le *Missale ad venu(m) cathedralis ecclesie Traiaectensis ritu(m)* et les *Die cronijcke van Hollandt, Zeelandt en (de) Vrieslandt*. Malgré un franc succès, Zevertsz. ferma boutique en 1520 pour cause d'hérésie. La production xylographique de Van Leyden fut passablement réduite à partir de ce moment et l'artiste n'illustra plus que sporadiquement des publications d'Amsterdam et d'Anvers dans les années 1520. Doen Pietersz. et Willem Vosterman surent tirer profit de ces estampes dans leurs livres, comme en témoigne le *Een scoene stomme passye*, la *Biblia Pauperum* et la *Bijbel. Oud en Nieuw Testament*. Bien peu de documents font état de la production de ces xylographies en ce début de XVIe siècle, mais quelques ouvrages peuvent nous aider à analyser les quelques gravures qui les ornent.

Missale ad venu(m) cathedralis ecclesie Traiectensis ritu(m)

En 1514, Jan Zevertsz. publia le *Missale ad venu(m) cathedralis ecclesie Traiectensis ritu(m)*, communément appelé *Missale Traiectense*, que Dülberg qualifia, en 1912, de plus beau livre néerlandais de la Renaissance, soulignant l'élégance et la vivacité de ses estampes ainsi que la sûreté et le soin de leur exécution.¹¹⁷ Ce livre liturgique utilisé par la cathédrale d'Utrecht est richement orné et illustré d'images dévotionnelles représentant des figures saintes et des scènes du Nouveau Testament. D'après Stepanek, Dülberg identifia la main de Van Leyden dans tous les dessins du missel d'Utrecht, incluant même sa typographie.¹¹⁸ Cependant, le manque d'harmonie entre les petites et les grandes xylographies du missel amena Rosy Kahn à douter de cette hypothèse et à proposer, en 1918, une collaboration entre le maître de Leyde et d'autres artistes de la ville et, ce, sans rejeter pour autant l'idée que Lucas ait été le créateur de la majorité des estampes.¹¹⁹

De caractères stylistiques fort variés, ces cinquante xylographies permettent de retracer l'évolution artistique du jeune graveur, toujours en apprentissage dans l'atelier d'Engebrechtsz., sur une période d'environ six ans, soit de 1507/8 à 1514. Bien que trois de celles-ci furent préalablement publiées à Leyde, chez Zevertsz., dans le *Prickel der Minnen* (Traité du divin amour) de Bonaventure en 1511¹²⁰, toutes semblent être les premières armes de Van Leyden

¹¹⁶ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek mentionnent d'autres gravures attribuées à Lucas mais n'en font pas le décompte, de sorte que le nombre de Lavalleye sert toujours de référence pour donner une idée de l'ampleur de cette production du Hollandais.

¹¹⁷ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 138: «Dülberg felt the *Missale Traiectense* to be the most beautiful Dutch book of the Renaissance».

¹¹⁸ *Ibid*, p. 138: «[Dülberg] perceived as the persuasive unifying stamp of Lucas' hand in every aspect of the book's design, including its typography». Il est toutefois fort peu probable que Van Leyden ait appris le métier de typographe.

¹¹⁹ Rosy Kahn, *Die Grafik des Lucas van Leyden*. Strasbourg, 1918; citée d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 138.

¹²⁰ *Ibid*, p. 138: Il s'agit de petites estampes sur bois représentant *saint François d'Assise recevant les stigmates, Dieu le Père et saint Ambroise* (voir fig. 14). Nous reviendrons sur ces gravures page 32.

dans le domaine de l'illustration du livre. Stepanek divisa les xylographies du maître en cinq catégories¹²¹ à partir de critères stylistiques.

La première catégorie n'est représentée que par l'estampe *Saint Martin partageant son manteau avec un mendiant*, datée approximativement de 1508 (**fig. 6**). Page-titre du missel en 1514, elle le fut également du *Breviarium Traiectense*, bréviaire du diocèse d'Utrecht, publié le 31 mars 1508.¹²² Jost de Negker, qui tailla cette gravure, apposa son monogramme en bas au centre. Ce tailleur de bois professionnel, qui s'illustra en Allemagne en collaborant aux projets de l'empereur Maximilien Ier et en gravant pour Hans Burgkmair et bien d'autres, aurait taillé cette estampe à Leyde, à la fin d'année 1507 ou au début de 1508, avant de quitter pour Augsburg au cours de cette même année.¹²³

Dans le passé, faute de trouver un autre artiste de Leyde ou d'Anvers à qui l'attribuer, cette gravure fut, selon Stepanek, attachée à Lucas, la tendance étant de lui assigner les xylographies anonymes de qualité dans les publications de Leyde.¹²⁴ Elle s'en trouve néanmoins à lui refuser la paternité parce qu'«en 1507-1508, Lucas aurait été trop jeune pour recevoir une commande si importante».¹²⁵ Un tel argument est irrecevable. S'il est exact qu'à cette époque un artiste mineur, en période de formation et par conséquent pas encore reçu maître, ne pouvait signer un contrat¹²⁶, il était de pratique courante pour un chef d'atelier d'accepter des commandes qu'il faisait exécuter par ses élèves les plus doués en fin d'apprentissage.¹²⁷ Or à cette date, Van Leyden était encore dans l'atelier de son maître orfèvre, qui aurait pu lui confier la commande du dessin préparatoire à cette gravure, d'autant plus qu'il donna cette année-là la preuve de ce qu'il en était parfaitement capable en gravant *L'ivresse de Mahomet* (**fig. 2**). L'argument le plus valable pour retirer cette gravure de son catalogue serait d'ordre stylistique. Stepanek y observe l'absence d'éléments caractéristiques des autres pièces contemporaines de Lucas: son intérêt pour la perspective atmosphérique accentuant la profondeur spatiale et son habilité à créer une ambiance aux moyens d'éléments dramatiques, habilité qui représente l'«essence» de sa

121 Ces catégories sont tirées de E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, un des rares volumes qui étudient les gravures sur bois de Lucas van Leyden. Afin de ne pas nous égarer inutilement dans les xylographies du missel d'Utrecht qui lui sont attribuées, nous suivrons les regroupements que pré-établirent ces auteurs.

122 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 309.

123 *Ibid*, p. 308-309.

124 *Ibid*, p. 310.

125 *Ibid*, p. 310: «In 1507-1508 Lucas may have been too young to receive such an important commission».

126 Voir p. 10, note 42. D'autres artistes furent de jeunes prodiges. À titre d'exemple, citons Andrea Mantegna qui, à 17 ou 18 ans, en 1448, peignit les fresques de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani à Padoue. Trop jeune pour signer son contrat, c'est son frère Tommaso, également peintre et engagé dans la même décoration, qui le signa à sa place. (A. De Nicolò Salmazo, 1997, p. 10 et 165). Le cas de Lorenzo Ghiberti est également célèbre: trop jeune, son père du co-signer son contrat pour la porte Nord du Baptistère de Florence en 1403. (H. Glasser, 1977, p. 89).

127 À titre d'exemple, citons l'atelier d'Andrea del Sarto au début du XVI^e siècle à Florence: le maître confiait l'exécution d'œuvres à des assistants pour satisfaire aux trop nombreuses commandes. (J. Shearman, 1965, p. 155). Fonctionnèrent de cette façon de nombreux autres ateliers, dont ceux de Van der Weyden et de Memling (15^e), de Frans Floris (16^e), Riemenschneider en Allemagne (16^e), Vasari à Florence (16^e), de Charles Le Brun à Versailles (17^e) et Bernini à Rome (17^e). (R. et M. Wittkower, 1963, p. 18).

manière.¹²⁸ En effet, nous retrouvons dans cette scène sans émotion une juxtaposition de plans plus ou moins maîtrisée, résultant d'une perspective oblique trop précipitée et d'un horizon élevé comme chez les primitifs flamands. De plus, Lucas essaya, à de nombreuses occasions en début de carrière, de créer dans ses xylographies de fuyants lointains.¹²⁹ Or, dans cette gravure, rien ne démontre son intérêt pour la perspective atmosphérique, d'imposantes architectures couvrant tout l'arrière-plan, diminuant ainsi la profondeur. Mais il faut être prudent en n'essayant pas de retrouver dans ses tout premiers dessins de gravures les mêmes effets réussis de ses pièces plus tardives quand il maîtrisa mieux le métier. Il ne faut en outre pas oublier qu'un jeune artiste, encore sous la tutelle d'un maître, ne pouvait pas s'imposer d'autorité à un graveur averti de son métier. Compte tenu de ces réserves, la comparaison de cette pièce avec la *Résurrection* (fig. 28) -où nous retrouvons des fautes analogues dans le rendu des figures- confirmerait plutôt son lien avec Lucas, de même que la tendance à de «grands blancs» dans le dernier plan.

Le groupe principal, au centre de la gravure, représente saint Martin sur son cheval et un mendiant. Les proportions fautive du saint et de la bête trahissent la difficulté de l'artiste à dessiner des figures de face en raccourci. Bien que cette maladresse soit caractéristique des premières oeuvres de Lucas, Stepanek trouve ces raccourcis assez réussis.¹³⁰ Pourtant, si nous regardons attentivement les figures, nous y constatons l'inverse. Le torse de saint Martin, par exemple, est disproportionné: l'épaule gauche trop longue et l'avant-bras trop court témoignent d'une technique de dessin plus ou moins maîtrisée, tout comme le bras droit dont le passage entre la manche et l'avant-bras trop maigrelet donne l'impression d'une cassure à cet endroit. Quasi debout sur sa monture, se tenant en équilibre sur ses étriers, saint Martin a la cuisse un peu longue par rapport au reste de la jambe. Par contre, le raccourci du pied dans l'étrier est assez convaincant.

Quant au cheval, il répète celui de la xylographie *Joseph vendu en Égypte par ses frères* (fig. 7), gravée par un néerlandais anonyme et imprimée dans la bible de Lübeck de 1494. De même pose, les chevaux furent toutefois mal rendus dans les deux gravures: le cheval de la gravure de 1507-1508 est inélégant; ses pattes moins fines et moins longues sont celles d'un cheval de trait. Son cou, engoncé dans les épaules, supporte une petite tête au chanfrein trop court, montrant encore une fois un essai malhabile de raccourci, lequel est mieux rendu dans son corps. La gravure de 1494 montre un dessin de léger profil plus correct, malgré les pattes trop fines du cheval qui lui donnent l'allure d'un cheval de course; or, à l'époque, les chevaux étaient plutôt lourds. Bien que le graveur du *saint Martin* ne maîtrisa pas tout à fait le rendu des bonnes proportions, il faut souligner la beauté de ses tailles et contre-tailles rendant les ombres et les lumières sur le cheval et le cavalier. D'une sûreté et d'une précision comme nous n'en retrouvons guère dans les autres xylographies du missel d'Utrecht, elles reflètent l'habileté du

128 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 310: «The woodcut lacks the characteristics that typify the «essence» of Lucas at this time -his ability to create a mood by presenting an engrossing but underplayed dramatic encounter».

129 Nous retrouvons également cet effort dans ses premiers burins datés de 1508.

130 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 310.

graveur.

Les gravures de ce missel, illustrant de saints personnages et des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, sont généralement de très petit format. Conçues pour plaire à la pieuse communauté d'Utrecht, ces images dévotionnelles fort simples et sans éclat ne représentent que l'essentiel des personnages. Les deuxième et troisième catégories de gravures sur bois du *Missale Traiectense* forment deux suites de vingt-huit et quinze estampes respectivement. Les xylographies du second groupe sont caractérisées par des figures représentées à mi-corps ou jusqu'aux hanches dans des poses différentes mais conventionnelles.¹³¹ Encadrés par une arcade gothique ou une guirlande (fig. 8, 9, 10), les saints et saintes sont identifiables par leurs attributs traditionnels: nous reconnaissons par exemple *saint Michel*, protecteur de l'Église, à son combat avec un dragon (fig. 11), *saint Sébastien* aux flèches lui transperçant le corps (fig. 12) et *sainte Véronique* à son voile imprégné du visage du Christ (fig. 13). Le tracé des figures y est simplifié afin d'accorder la lisibilité de la composition aux dimensions des gravures. L'artiste prit soin d'éviter la surcharge en gardant l'arrière-plan des personnages blanc, en abrégant les détails des visages et des vêtements et en rendant les ombres et les lumières uniquement par un système simple de tailles. Les images de *saint François recevant les stigmates*, *Dieu le Père* et *saint Ambroise* (fig. 14), figurant sur la page-titre du *Prickel der Minnen*, sont les précurseurs de cette série probablement exécutée entre 1510 et 1514, série qui deviendrait, si les dessins sont effectivement de Lucas, les premiers exemples de la collaboration de l'artiste à des xylographies.¹³² Jan Zevertsz. réutilisa plusieurs de ces gravures statiques et impassibles dans trois autres de ses publications: (*Hortulus anime* de 1515, *Die cronijcke van Hollandt, Zeelandt en (de) Vrieslandt* de 1517 et un second *Breviarium Traiectense* daté de 1518).¹³³

Ce sont des gravures aux compositions plus étoffées qui distinguent la troisième catégorie de la précédente. Lucas sut créer, s'il en fut bien le dessinateur, dans chacune de ces estampes, un petit univers mis en scène par des personnages intégrés dans des décors différents, paysage, chambre ou niche. Représentées en pied, les figures accusent, dans la plupart des cas, un volume créé par des ombres et lumières davantage maîtrisées. En effet, en plus d'utiliser les tailles en sens variés, Van Leyden employa les contre-tailles pour enrichir et nuancer les tonalités. Ce système linéaire, plus complexe que celui de la seconde catégorie, accrut la tridimensionalité des personnages sans toutefois améliorer leur dessin, somme toute assez

¹³¹ Les vingt-huit xylographies de la seconde catégories mesurent chacune 25 X 33 mm.

¹³² E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 138: «It can thus be assumed that the series was probably executed between the years about 1510-1514. And if Lucas did indeed design them, they would represent his first involvement with the woodcut medium.» Cette hypothèse implique qu'elle tend à rejeter la paternité de Lucas du *saint Martin partageant son manteau avec un mendiant* (1507-1508), du quel trop d'éléments caractéristiques de son style de jeunesse sont absents ainsi que Stepanek l'écrit (p. 310): «Nevertheless, this writer [Stepanek] would agree with recent scholars like R. Breugelmans who argue that the woodcut lacks too many elements characteristic of Lucas' early style to be given to him».

¹³³ *Ibid*, p. 141, note 4.

sommaire. Se détachant avec relief devant un fond sombre grâce à l'emploi de contre-tailles, les *saint Nicolas* (**fig. 15**), *sainte Dorothee* (**fig. 16**) et *sainte Marguerite* (**fig. 17**) témoignent de l'habileté du graveur à exécuter son métier; il sut rehausser les silhouettes des figures par une luminosité efficace sur les costumes et dans les niches.

Nous ne pouvons en dire autant par contre des gravures de *saint Marc* et de *saint Luc*, dont les personnages patauds, disproportionnés, quasi caricaturaux, sont d'une main qui ne connaissait guère l'art du dessin (**fig. 18, 19**): il suffit de regarder les figures des tableaux des primitifs néerlandais pour voir que, tout en ignorant les proportions classiques, les maîtres dessinaient des figures autrement mieux proportionnées que celles-ci. Trop à l'étroit dans leur cellule, les figures sont ici trop grandes par rapport à l'espace suggéré, ce qui déséquilibre la composition. L'utilisation des tailles et contre-tailles n'assurent pas non plus la même plasticité des personnages que dans les représentations des trois saints ci-dessus (**fig. 15, 16, 17**). Beaucoup plus variées en types, les tailles sont courtes, peu courbées et économes, ne créant qu'un modeste clair-obscur sur les vêtements. Omniprésentes, par contre, dans la cellule de *saint Marc*, les tailles verticales régulièrement espacées sur le mur et les tailles horizontales tout aussi régulières sur le sol, le pupitre et les colonnes de la fenêtre suggèrent peu de profondeur. Toutefois, elles répandent une abondante lumière uniforme de plein jour. Seul l'emploi de rares contre-tailles marque un léger progrès technique dans cette xylographie alors que les chétives ombres portées trahissent un certain souci de réalisme. Nous ne retrouvons pas cette luminosité dans le *saint Luc* où le mur de la cellule forme un écran plus noir. Constituée de tailles et contre-tailles plus larges, plus épaisses, la cloison atténue encore davantage l'illusion de profondeur.

Bien que nous sentions une amélioration dans l'organisation spatiale dans ces dernières gravures, Van Leyden se révéla plus habile dans les planches de plus grandes dimensions et plus tardives. *Le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean* (**fig. 20**) vers 1514, sur la page introduisant le canon du missel d'Utrecht, nous en donne un aperçu. Toujours dans l'atelier de Cornelis Engebrechtsz. si nous en croyons Gavelle¹³⁴, Lucas en exécuta le dessin en copiant quasi littéralement la composition d'une gravure de Jacob Cornelisz. van Oostanen (**fig. 24**). À l'époque,

«la notion d'originalité, de personnalité n'avait pas encore cours, on n'éprouvait aucun scrupule à emprunter à autrui les formes dont on avait besoin pour enrichir une composition. Une des raisons d'être de la gravure résidait précisément dans ces pratiques: les épreuves, d'un transport commode, faisaient le tour des ateliers et répandaient de nouveaux modèles et des trouvailles inédites. Elles étaient sans doute moins appréciées en elles-mêmes que pour les possibilités d'utilisation qu'elles offraient. On ne les copiait d'ailleurs pas servilement mais on se bornait à en extraire un motif déterminé». ¹³⁵

Or, en ce début du XVI^e siècle, il y avait peu ou pas de peintres néerlandais qui produisaient des

¹³⁴ Voir page 6 ci-dessus.

¹³⁵ J.A. Goris et G. Marlier, 1937, p. XXI.

xylographies, tant en feuilles volantes que pour des illustrations de livres.¹³⁶ Il n'y avait, semble-t-il, dans les ateliers des Pays-Bas, que des exemples de bois imprimés du XVe siècle par des artistes tels, parmi tant d'autres, le Maître du Chevalier Délibéré, le Maître de la Vierge parmi les Vierges et le Maître de la bible de Lübeck.¹³⁷ Lucas, à la recherche d'un nouveau modèle, se tourna donc vers Jacob Cornelisz., qui fait figure d'exception parmi les peintres en ce qu'il tailla lui-même ses bois. Actif à Amsterdam, il produisit, en 1507, une suite de xylographies illustrant la vie de la Vierge, qui fut probablement son premier ouvrage dans ce domaine.¹³⁸ Signée et datée, cette suite précéda d'un an le premier burin signé et daté de Van Leyden, *L'ivresse de Mahomet* (**fig.2**). Si nous n'avons pas de preuve de leur collaboration¹³⁹, ils ont travaillé pour le même patron en deux occasions au moins. Nous trouvons de leurs gravures respectives dans les deux ouvrages imprimés par l'atelier de Doen Pietersz., la *Biblia Pauperum* de 1527-1530 et les *Séries des Sybilles* de 1528-1530. Si nous en concluons qu'ils se sont possiblement connus, leurs gravures ne suggèrent pas d'échanges de procédés stylistiques: chacun préserva sa propre personnalité artistique.¹⁴⁰ Néanmoins, Lucas emprunta à deux reprises des compositions de son confrère: une première fois dans ce *Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean* (**fig.20**) comme déjà mentionné et une seconde fois dans *Le Christ et la Samaritaine* (**fig.24**), en 1521-1523.

Surmontés d'une arche décorative, les personnages du *Christ en croix* (**fig.20**) sont campés au premier plan devant un paysage montagneux sobre. La Vierge et l'apôtre Jean, de part et d'autre de l'axe central de la composition figuré par le crucifié, équilibrent le dessin. Lucas élimina Marie-Madeleine enlaçant le pied de la croix de Van Oostanen pour la remplacer par le crâne et la côte d'Adam qui «rappelle[nt] que la mort du Messie a racheté le Pêché originel». ¹⁴¹ Dans le ciel de Lucas, là où «le soleil s'éclipsa et où l'obscurité se fit sur la terre entière» (Luc 23, 44), un soleil et une lune à face humaine surplombent les bras de la croix et prolongent les axes

136 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 33: «Thus, during Lucas' formative years as an artist, there was apparently no current, well-established native practice of painters designing either book illustrations or independent woodcuts».

137 *Ibid.* p. 33 et 266.

138 *Ibid.* p. 266.

139 Né à Oostanen, localité proche d'Amsterdam, en 1470, Jacob Cornelisz., contemporain de Lucas, mena de front une carrière de peintre-graveur. Élève du maître de la Déposition de Frigidor de l'école de Haarlem, il aborda la gravure assez tardivement, vers l'âge de trente-sept ans. Aucune source ne permet de supposer une éventuelle collaboration entre lui et Lucas, bien que Steinbart suggéra que le premier grava deux compositions du second *Pouvoir des femmes*, *Adam et Ève* et *L'idolâtrie de Salomon*, entre 1516 et 1519 (**fig.22-23**). (Kurt Steinbart, *Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz. von Amsterdam*, 1937, p. 127); cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek 1983, p. 178, note 5: «K. Steinbart, Jacob Cornelisz. van Oostanen's catalogue, believes that this block [Salomon's Idolatry] and the *Adam and Eve* were both cut by the Amsterdam artist». Stepanek rejette cette hypothèse pour des raisons stylistiques qu'elle n'expose cependant pas.

140 *Ibid.* p. 266: «Though united by geographical and chronological proximity, Lucas and Jacob Cornelisz. developed independent artistic personalities».

141 L. Réau, 1957, p. 485 et 489: «Mais ce n'est point un crâne quelconque. La légende l'identifie avec celui d'Adam qui aurait été enterré sur le Golgotha à l'endroit même où fut dressée la croix de Jésus. Au moment où le Sauveur rendit l'esprit, «la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent» (Matt., 27, 52) et c'est ainsi que le crâne du Premier Homme, enfoui depuis des millénaires, réapparut à la lumière».

latéraux de la Vierge et saint Jean. Mais à l'inverse de Van Oostsanen, qui avait représenté l'arrivée des ténèbres en assombrissant de tailles horizontales la partie supérieure de son firmament, créant un fort contraste avec la partie inférieure demeurée illuminée, Lucas baigna toute sa composition dans une pleine lumière. Afin d'augmenter la profondeur spatiale, le village de montagne de l'arrière-plan est traité linéairement, comme Lucas en avait l'habitude. Ce procédé rappelle celui des paysages d'un bon nombre de burins et xylographies de Dürer, par exemple son *Martyre de sainte Catherine*, daté vers 1498 (**fig. 26**).

Le style de Lucas diffère grandement de celui de Jacob Cornelisz. La rigidité des personnages, la lourdeur des draperies et la rudesse des jeux d'ombre et lumière de ce dernier ne semblent pas avoir coïncidé avec l'idéal de Van Leyden qui s'exerça plutôt à teinter son dessin de légèreté et de souplesse. Les personnages de la Vierge et de l'apôtre de Lucas accusent une volumétrie tout en rondeur, caractérisée par l'emploi de nombreuses courbes. Les lignes descriptives sont longues et régulières, donnant ainsi fluidité et souplesse aux vêtements. Leurs plis, moins nombreux, ne cassent plus inutilement et ne les alourdissent plus. Pour suggérer les ombres, l'artiste préféra les tailles aux contre-tailles (que Jacob Cornelisz. employa) afin d'alléger les contrastes entre les ombres et les lumières, dégradant ainsi les ombres avec plus d'aisance. Ses personnages sont plus massifs et lourds que ceux de Van Oostsanen et expriment aussi moins de douleur.¹⁴²

Quant à la représentation du Christ, elle est d'un autre registre; les lignes descriptives et optiques en modèlent le corps avec réalisme chez Lucas. Presque nu, il est tendu de douleur, comme en témoigne sa tête tombée, ses flancs hanchés vers la droite, ses muscles contractés et son visage meurtri. S'il est difficile de dire s'il est mort ou non, une grande part de l'émotion de la gravure passe par ce Christ. Lucas ne maîtrisait cependant pas encore tout à fait les bonnes proportions et le rendu de la musculature: il n'y parviendra d'ailleurs jamais. Tant la tête du Christ que celle de l'apôtre Jean sont un peu trop petites pour leur corps et la cuisse gauche de l'apôtre paraît démesurément longue, comparativement à sa jambe très courte. Quant aux bras du Christ, ils sont trop chétifs par rapport à son corps relativement bien proportionné. Les muscles de son torse, peut-être inspirés de ceux d'Adam dans le burin *Adam et Ève* de Dürer de 1504¹⁴³ (**fig. 25**), d'un dessin incohérent, tout comme ceux des bras et des jambes, attestent que Lucas n'avait pas étudié le dessin anatomique. La succession des courtes tailles légèrement courbées, suggérant à la fois la chair, la musculature et les os du tronc, ne favorisait pas leur bonne représentation, d'autant plus qu'elles n'indiquent que très peu d'ombre, élément essentiel au rendu des saillis musculaires.

¹⁴² Dans la gravure de Jacob Cornelisz. van Oostsanen, la Vierge exprime vivement la douleur qu'elle éprouve. Ses yeux fermés et fatigués ainsi que sa bouche entrouverte nous révèlent à la fois une femme qui ne peut qu'accepter cette mort pour le bienfait de l'humanité et une mère qui doit conjuguer avec le décès de son enfant.

¹⁴³ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 141, note 7: «The Canon page woodcut also reveals the influence of Dürer in the modeling of Christ's torso, which appears to be based on Adam's in the 1504 engraved *Adam and Eve*».

Des disparités stylistiques et techniques distinguent les xylographies du *Missel d'Utrecht* que nous avons étudiées jusqu'à présent. Tantôt d'une relative maîtrise, leur dessin déçoit le plus souvent par son manque de rigueur, faisant douter des capacités et des intérêts artistiques des dessinateurs et graveurs, tout autant que de l'éditeur, dans ce projet. Du point de vue technique, les inégalités d'exécution des divers groupes de gravures désignent différents graveurs professionnels. Aussi l'unité stylistique que Stepanek prétend reconnaître entre toutes ces estampes qu'elle attribue pour cette raison au même couple dessinateur-graveur¹⁴⁴ n'existe-t-elle pas. Il est, en effet, difficilement crédible que, les mêmes années 1508-1509, Lucas ait dessiné les figures relativement habiles de *L'ivresse de Mahomet* (fig.2) et de la *Conversion de saint Paul* (fig.101) et les pauvres pantins mal articulés des fig.18-19. Comment soutenir sérieusement qu'il a pu être précocement talentueux dans ses burins et contemporanément dépourvu de tout sens artistique dans des dessins pour des gravures sur bois. C'est insensé. Pour pouvoir accepter ces petites pièces insignifiantes, il faudrait qu'elles puissent supporter la comparaison avec les premiers burins de Lucas, ce dont Stepanek semble avoir fait abstraction. Les fig.8 à 19 sont des orphelines qui doivent à coup sûr se chercher un autre père que Lucas. Elles appartiennent vraisemblablement à cette pléiade d'artistes, pas assez talentueux pour tenir leur propre atelier, et que les imprimeurs employaient pour reproduire sans cesse les mêmes modèles à l'échelle «industrielle» -car le livre était une industrie- en se souciant fort peu de leur ingénue pauvreté stylistique et iconographique.¹⁴⁵ Une autre hypothèse serait que l'éditeur ait choisi ces images parmi le lot de matrices qu'il tenait en réserve dans ses coffres. Quoi qu'il en soit, c'est faire injure au talent précoce de Lucas van Leyden que de lui «coller» ces figures quasi sans métier.

La cinquième catégorie de Stepanek comprend cinq gravures religieuses de dimensions un peu plus grandes¹⁴⁶. Ce sont les plus belles estampes du missel (fig.27,28,29,30,31); elles se distinguent par une maîtrise étonnante de la ligne et un sens de la composition fort remarquable. Abordant des thèmes tirés du Nouveau Testament et de la vie de la Vierge -la *Nativité*, la *Résurrection*, la *Pentecôte* et le *Couronnement de la Vierge*- à l'exception de la représentation de l'enfant-Jésus en *Salvatore Mundi*, elles trahissent dès l'abord que Lucas s'inspira du format, de l'iconographie et du style graphique de la *Petite Passion* sur bois qu'Albrecht Dürer publia en

¹⁴⁴ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 140.

¹⁴⁵ Nombre d'ouvrages sur la gravure mentionne cette manière de fonctionner des ateliers d'imprimerie des XVe et XVIe siècles, particulièrement avant que la concurrence n'impose la production de gravures d'un calibre artistique plus élevé aux éditeurs de livres soucieux de succès commercial. «La pratique des copies et des montages à partir de sources diverses fait partie de l'histoire de la gravure dès les années 1510, mais c'est pour les artistes anversois de la fin du XVIe siècle que le piratage et le "bricolage" devinrent les mamelles de l'activité de graveur ou d'éditeur». (P. Sénéchal, 1994, p. 73). Mais ce que P. Sénéchal constate pour le début du XVIe siècle était déjà implanté dans les moeurs des éditeurs quasi depuis le début du livre imprimé. Nous rencontrons aussi le même phénomène dans les ateliers de copistes en peinture et sculpture, particulièrement en Europe du Nord. À propos des ateliers de copistes tenus par des artistes et marchands de tableaux, inondant le marché de "faux" médiocres et à bon marché, mentionnons par exemple celui de Hendrick Uylenburgh, à Amsterdam, au XVIIe siècle, et dans lequel Rembrandt lui-même travailla, apparemment avant de pouvoir s'inscrire à la guilde de la ville. En tant qu'étranger, il devait préalablement acheter sa citoyenneté. (J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. Van Thiel, E. Van de Wetering, 1986, p. 57-58).

¹⁴⁶ Ces estampes mesurent chacune 114 X 84 mm.

1511.¹⁴⁷

Avant d'aborder les liens qui unissent les cinq gravures de Lucas à la *Passion* de Dürer, il est important de noter que le maître de Leyde fit référence à la tradition picturale néerlandaise pour composer sa *Nativité*.¹⁴⁸ C'est probablement pendant sa formation chez son père tout d'abord mais surtout chez Cornelis Engebrechtsz. qu'il se familiarisa avec l'art de ses prédécesseurs. Gavelle et Snyder n'hésitent d'ailleurs pas à mentionner des rapprochements entre l'art d'Engebrechtsz. et celui de Geertgen tot Sint Jans, principalement entre la *Déposition de croix* du premier (**fig.32**) et la *Pietà* du second (**fig.33**).¹⁴⁹ Bien que cette influence soit indirecte, c'est-à-dire que Cornelis reprit le schéma compositionnel d'artistes qui eux furent influencés directement par Sint Jans (le Maître de la Sybille Tiburtine et le Maître du martyr de sainte Lucie, entre autres), il est plus que probable qu'Engebrechtsz. fit travailler ses élèves d'après des poncifs ou des oeuvres (copies ou non et adaptations) d'artistes provenant de différentes écoles. Gavelle mentionne, comme exemple, qu'Engebrecht, après avoir probablement vu l'*Agneau mystique* d'Hubert et Jan Van Eyck (1427-1432) à Gand, en reprit le sujet dans l'une de ses toiles et Lucas, «sous la direction évidente du chef d'atelier»¹⁵⁰, grava, dans son grand *Calvaire* de 1517 (**fig.35**), des cavaliers qui ressemblent de près à ceux des volets gauches du chef-d'oeuvre des Van Eyck: *Les Juges intègres* et *Les Chevaliers du Christ* (**fig.34**). Admirant probablement le réalisme de ces cavaliers, Engebrechtsz. put inviter Lucas à les reproduire afin de maîtriser certaines techniques de dessin et de composition.

Le même procédé juxtaposant des motifs hybrides -i.e. empruntés à diverses sources- présida probablement à la composition de la *Nativité* (**fig.27**) que Lucas dessina vers 1514 pour le *Missale Traiectense*. Il illustra dans sa composition deux épisodes de cet événement: l'apparition de l'ange aux bergers et l'adoration de l'enfant Jésus par les anges, les bergers, la Vierge et Joseph, deux moments d'ailleurs racontés par l'apôtre Luc dans son évangile.¹⁵¹ Vraisemblablement, son inspiration puisa à des toiles de peintres ou à d'autres gravures de même sujet. Selon Stepanek, tant la composition que l'iconographie de cette *Nativité* s'apparentent à celles de Dirck Bouts (**fig.36**), Petrus Christus (**fig.37**) et Geertgen tot Sint Jans (**fig.38**).¹⁵² Bien que ces oeuvres partagent une iconographie relativement similaire, les artistes demeurant fidèles au récit biblique, la composition de Van Leyden nous semble toutefois fort différente de celles de ces trois peintres. Nous reconnaissons, peut-être vaguement, des affinités entre la composition du Leydois et celle de Sint Jans: comme ce dernier, Lucas dessina

147 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 140: «Dürer's influence, too, is apparent in all five woodcuts. His *Small Woodcut Passion* was probably the source of inspiration for the format and graphic style». Les dimensions de cette *Passion* sont de 125 X 95 mm.

148 *Ibid.*, p. 140.

149 E. Gavelle, 1929, p. 115; J. Snyder, 1960, p. 127, n°42, .

150 E. Gavelle, 1929, p. 116.

151 Luc 2, 1-16.

152 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 141, note 9.

l'apparition de l'ange aux bergers dans son arrière-plan et, au premier plan, l'adoration de l'enfant-Jésus (Bouts et Christus ne représentant que la scène de l'adoration). La distribution de ses figures au premier plan peut aussi rappeler l'ordre suivi par Sint Jans, c'est-à-dire les anges à gauche, l'enfant Jésus, l'âne et le boeuf au centre et la Vierge et Joseph à droite. Également, nous remarquons que les deux maîtres diminuèrent l'espace du premier plan par d'imposantes cloisons sombres, occupant toute la largeur de la composition derrière les figures, confinant leurs personnages dans un environnement réduit. Malgré ces points «analogues», il ne faut pas lier sans équivoque cette xylographie et cette peinture, les différences étant bien plus nombreuses que les similarités. La *Nativité* (**fig.39**) de Schongauer pourrait être, en ce cas-ci, une source influente à considérer pour la composition de Van Leyden. En effet cette gravure, exécutée entre 1470 et 1475 et première des quatre gravures que Schongauer réalisa sur la Vie de la Vierge¹⁵³, représente les deux mêmes épisodes bibliques et les bergers derrière les marches de l'entrée du palais en ruine pourraient lui avoir suggéré le motif du muret dans son dessin. Mais il se référa fort probablement plus à l'*Adoration des Mages* (**fig.40**) du retable Monfort de Hugo van der Goes, vers 1470, et aux *Nativité* de Dirck Bouts¹⁵⁴ (**fig.36**) et de Gérard David (**fig.41**), vers 1490, pour s'approprier le modèle qui y figure beaucoup plus explicitement.

Les quatre autres xylographies, dont la *Résurrection* et la *Pentecôte* (**fig.28,29**), s'apparentent plutôt aux gravures qu'Albrecht Dürer publia dans sa *Petite Passion* sur bois. Nous ne parlons pas ici de copie servile, mais Van Leyden comprit rapidement qu'avec quelques emprunts ou modifications apportées ici et là aux compositions et aux styles des grands maîtres, ses adaptations graphiques pouvaient l'amener à obtenir, entre autre, une certaine reconnaissance auprès du public et de ses pairs.¹⁵⁵

Éditée entre 1509 et 1511, au moment même où parurent les séries xylographiques de la *Grande Passion* et de la *Vie de la Vierge*, la *Petite Passion* de Dürer compte trente-sept planches illustrant les événements marquants de l'histoire de l'humanité et de la vie du Christ, du Pêché Originel à la Nativité, en passant par la Passion et la Résurrection.¹⁵⁶ Traitée avec force, simplicité et concision, chacune des estampes illustre un drame isolé de l'histoire sainte et met l'accent sur le côté humain de chaque scène.¹⁵⁷ Doublées de profonds sentiments, elles voulurent éveiller la compassion des fidèles. Cette idée d'humaniser des épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testaments fut préalablement exploitée dans le cycle de la *Vie de la Vierge* où Dürer transposa la

¹⁵³ S. Renouard de Bussierre, 1991, p. 112.

¹⁵⁴ Cette huile sur bois, conservée au musée du Prado à Madrid, n'est pas encore datée. Wolfgang Schöne propose qu'elle remonterait à la période de «Haarlem» de Bouts qui s'étendrait de 1448 à 1456, alors que ce dernier et Ouwater auraient travaillé ensemble. (*Dieric Bouts und seine Schule*. Berlin, 1938, p. 1); cité d'après J. Snyder, 1960, n°42, p. 43, note 23.

¹⁵⁵ À noter cependant que tout l'oeuvre de Lucas n'est pas basé sur des adaptations de plus grands graveurs. Il possède sa propre personnalité artistique, sa propre originalité et n'emprunte ou ne s'inspire que de ce qui lui est utile afin de perfectionner son art.

¹⁵⁶ De cette série, deux gravures datées furent exécutées en 1509 et deux autres en 1510. (E. Panofsky, 1955, p. 139.)

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 141.

vie quotidienne de Nuremberg dans l'histoire sainte et vice et versa.¹⁵⁸ De cette façon, il établit un rapport entre le monde terrestre et le monde spirituel, rapprochant ainsi l'Homme de Dieu. Ce cycle connut un vif succès, le culte de la Vierge étant fort populaire dans la ville natale de Dürer.¹⁵⁹ Nous ne pouvons en dire autant de la *Grande Passion* qui ne réussit pas à soulever l'engouement général. Panofsky attribue les causes de cet échec partiel au fait que cette série, amorcée au temps où le cycle de l'*Apocalypse* établissait la célébrité de Dürer, n'en eut ni la nouveauté ni le côté fantastique et qu'elle fut distribuée en deux temps, ce qui lui a passablement nuï. Les sept premières xylographies exécutées avant 1500 furent vendues en feuilles volantes et il fallut attendre jusqu'en 1510 pour que les quatre dernières estampes - *La Cène*, *L'arrestation de Jésus*, *Le Christ dans les limbes* et *La Résurrection*- soient imprimées. Et ce n'est que l'année suivante qu'elles furent réunies et vendues en recueil.¹⁶⁰

Lucas prit certainement connaissance de ces séries dans l'atelier d'Engebrechtsz.¹⁶¹ et dut s'attarder tout particulièrement à la *Petite Passion* sur bois qui était alors la plus longue Passion jamais gravée en Europe du Nord. L'adresse avec laquelle Dürer rendit les perspectives, l'organisation spatiale des figures et le dynamisme des personnages étonna sans doute le jeune élève en quête de perfectionnement technique et stylistique. S'efforçant de maîtriser l'ordonnance des éléments d'une composition, il décida de copier deux gravures de cette suite afin de mesurer et d'améliorer ses connaissances et son savoir-faire.

Sa *Résurrection* (**fig. 28**) est sans contredit un pastiche de la *Résurrection* de Dürer (**fig. 42**). À l'exception de son Christ représenté en *Christus uno pede extra sepulcrum*¹⁶² et du garde endormi demeuré à droite, Lucas inversa les grandes lignes du paysage et transféra le garde «ébloui» à gauche. Il n'a donc pas utilisé de poncif ou de calque, de sorte que son estampe ne soit pas une simple copie servile. Nous voyons au premier regard que Lucas ne chercha pas à détailler sa composition autant que son confrère, préférant une simplicité tout aussi efficace pour illustrer la «renaissance» du Sauveur, si bien symbolisée dans les deux gravures par un lever de soleil.¹⁶³ Que ce soit dans le paysage, les vêtements et les positions des personnages, une sobriété envahit l'image afin de mettre en valeur le sujet principal, le Christ-Ressuscité. Représentés avec moins d'artifice, les veilleurs de Van Leyden ont des attitudes analogues à

¹⁵⁸ Anonyme, *Les gravures sur bois*. 1978, p. XI: «(...) préfigurant l'esprit de la Réforme qui incline à sanctifier la vie quotidienne et à voir le sacré dans l'universallement humain, l'accent est mis sur le côté anecdotique de la vie quotidienne, sur l'élément humain». opinion un peu superficielle, d'ailleurs contradictoire car l'anecdote ne souligne ni la dignité ni le sacré de l'homme.

¹⁵⁹ *Ibid*, p. XI.

¹⁶⁰ E. Panofsky, 1955, p. 59.

¹⁶¹ Voir note 25.

¹⁶² L. Réau, 1957, p. 545: On retrouve cinq variantes de l'iconographie du Christ sortant du tombeau: 1- *Christus in sepulcro* (Le Christ se dressant dans son sarcophage), 2- Le Christ posant un pied sur son sarcophage, 3-*Christus uno pede extra sepulcrum* (Le Christ enjambant le sarcophage), 4- *Christus extra sepulcrum* (Le Christ debout devant le sarcophage) et 5- *Christus supra sepulcrum* (Le Christ debout sur le couvercle du sarcophage).

¹⁶³ E. Panofsky, *op.cit.*, p. 142: «(...) but in the distance is seen the rising sun, a symbol of the Resurrection so deep and wide that it bridges the gap between the spiritual and the natural world».

celles de Dürer; seul le garde à demi-étendu de ce dernier fut assis chez Lucas, recroquevillé sur lui-même. Un peu plus chétifs, les volumes des gardiens de Van Leyden sont créés par des vêtements amples qui n'épousent pas les formes corporelles comme le fait, par exemple, la cuirasse du soldat du maître de Nuremberg. Créés par des lignes courbes, souples et appuyées, les tissus semblent lourds et, ajoutés aux attitudes des personnages, suggèrent fort bien le profond sommeil dans lequel ils ont sombré. Remarquons aussi comment les disproportions du veilleur de gauche rappellent les maladresses du *saint Martin* (fig.6).

Alors que trois des gardiens somnoient et qu'un est ébloui «à la vue du revenant divin»¹⁶⁴, le Christ-Ressuscité, tenant une croix-étendard, resplendit de tout son être, victorieux de la mort comme le soleil de la nuit. Alors que Dürer s'efforça d'idéaliser le corps de son Christ encore un peu «gothique», Lucas le copia en modifiant non seulement la position de ses tête, bras et jambes mais aussi le modelé de la structure musculaire. Au lieu de fouler le sol en faisant un grand geste triomphal, le Christ leydois enjambe son tombeau en effectuant un timide geste de bénédiction avec une main droite rétractée quasi comme un patte de poule et sa jambe gauche paraît être cimentée dans la dalle du sarcophage. Cette dernière erreur grotesque est-elle le fait de Lucas ou du graveur? Les épaules couvertes d'un manteau, il n'a pas le poids de celui de Dürer; il est plus malingre sous sa draperie flottant en plis capricieux. De nouveau, Lucas eut de la difficulté à modeler le corps de son Christ, ne maîtrisant toujours pas ni le rendu des bonnes proportions et de la musculature, ni la technique du raccourci. Il allongea les courtes hachures qui modelaient légèrement le corps de son *Christ en croix* (fig.20) sans toutefois arriver à un meilleur résultat. Ses hachures, ne variant ni en longueur, ni en épaisseur, ni en mouvement, n'appellèrent pas le volume musculaire; les ombres et lumières trop contrastées, donc peu dégradées, aplanirent les surfaces en atténuant la tridimensionnalité de la figure. Non seulement elles ne modèlent pas bien sa musculature mais elles la rendent confuse. Et enfin son visage ne resplendit pas de gloire mais semble courroucé comme s'il voulait confondre les impies.

Soulignons aussi le système de tailles assombrissant toute la partie gauche depuis les hanches du Christ et introduisant une grande confusion: son bras droit s'attache bizarrement à son épaule, le contour de son torse ne se découpe pas sur la draperie de sorte que nous ne savons où l'un finit et où l'autre commence, et, derrière lui, les pierres sombres semblent faire pression vers le premier plan au lieu de faire naître l'espace. En effet, tandis que derrière son Christ, Dürer grava un espace profond, meublé par le sépulcre, la verdure, le bloc rocheux dont l'épaisseur contribue à accroître l'illusion de la profondeur, et, au loin, par le terrain foulé par les trois pleureuses, Lucas réduisit la profondeur de son paysage en rapprochant les motifs et en les enveloppant davantage dans une nuit opaque qui paraît oppressante. L'utilisation des contre-tailles dans le ciel et des tailles rapprochées sur les rochers ainsi que l'absence de détails refoulent les deux derniers plans contre le premier. Seul le lointain droit s'ouvre sur une distance moyenne. Nous pouvons nous demander ici si le graveur n'a pas essayé de dissimuler

164 L. Réau, 1957, p. 549.

des maladresses -peut-être dues au dessin imprécis de Lucas lui-même- en multipliant les tailles et contre-tailles.

Ce décor sobre et obscur en contre-taille est repris dans sa gravure de la *Pentecôte* (**fig.29**), dérivant aussi de celle de Dürer (**fig.43**). Lucas continue à préférer ordonner ses figures dans des espaces restreints¹⁶⁵, abolissant même toute profondeur spatiale, ce qui trahit un sens peu développé de la composition qui demeure plus proche de la pratique médiévale sur ce point. Massés autour de la Vierge, les douze apôtres, dessinés en pied ou en mi-longueur, donnent l'illusion d'un espace insuffisant entre eux. Ce regroupement serré des figures crée une ambiance plus intime autour de la Vierge, «considérée de bonne heure comme la reine et la mère spirituelle des douze apôtres».¹⁶⁶ Ce côté «familial» ou de «confrérie» ne semble pas avoir préoccupé Dürer, qui préféra donner plus de profondeur à sa pièce par l'ordonnance plus dégagée de ses figures et la diminution, trop précipitée d'ailleurs, de leur taille suivant la succession des plans.¹⁶⁷

Les attitudes des figures de Lucas, remplies de solennité, sont d'une solidité et d'un statisme déconcertant et démontrent que l'artiste voulut figer cet instant précis de l'histoire. Cette absence de mouvement que nous retrouvons dans les quatre autres estampes de la cinquième catégorie, dont le *Couronnement de la Vierge* (**fig.30**), appuie les dires de Stepanek qui affirme que ces gravures furent traitées comme des images dévotionnelles.¹⁶⁸ Lucas utilisa, pour développer ses compositions, un réseau de traits qui, malheureusement, n'avait pas la finesse de celui de Dürer. Ses lignes descriptives, plus ou moins souples et variées en épaisseur, accentuent fortement le contour de ses figures et de leurs drapés, ces derniers dessinés avec des courbes ne suggérant aucune ondulation et du fait même, aucune expression. Dessinateur plus expérimenté, Dürer donna aux figures de sa *Pentecôte* des poses plus rhétoriques et suggéra du mouvement par des jeux de drapés aux lignes plus dynamiques et variées (les draperies du premier plan ont toutefois un caractère sculptural).

Le caractère mystique et surnaturel de la Pentecôte fut traduit, tant chez Van Leyden que chez Dürer, par une colombe rayonnant de lumière. Le traitement graphique y fut toutefois différent, laissant entrevoir la maladresse du maître hollandais à produire (ou reproduire) une lumière d'une grande intensité. De même que son confrère allemand, Lucas mit l'Esprit Saint au centre d'un noyau de lumière créé par une plage blanche résultant du champlépage du bois, réservant le papier. Ailes déployées, la colombe est entourée d'un halo cerné de très courtes tailles, augmentant efficacement l'éclat du noyau central. À cette «ceinture» succèdent de longues tailles

165 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 140: «It's execution demonstrates Lucas' interest at that time in the varied arrangement of figures and objects in a limited space».

166 L. Réau, 1957, p. 594.

167 Intéressé par l'art renaissant et la perspective depuis 1500, Dürer alla parfaire ses connaissances dans ces domaines à Venise et Bologne, lors d'un second séjour en Italie, à l'été ou à l'automne 1505 jusqu'au mois de février 1507. (E. Panofsky, 1955, p. 107).

168 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 140: «They have been treated almost as static, devotional images».

rayonnant jusqu'aux contre-tailles abrégées, ces deux systèmes de coupe faisant se répercuter la lumière, tels des cercles dans l'eau, jusqu'aux têtes des apôtres. Le résultat, pour pittoresque qu'il soit, est une lumière moins intense et poudreuse que dans la gravure de Dürer où rien n'altère ni n'entrave son déploiement. Si ce dernier joua sur l'illusion optique au moyen de longues tailles d'épaisseurs irrégulières, Lucas figea sa lumière dans des cercles concentriques d'effet décoratif.¹⁶⁹ Chez Dürer, le contraste entre le fond noir de la chambre et les réserves blanches entre les tailles du faisceau rayonnant en accroissent la brillance lumineuse alors que chez Van Leyden, les contre-tailles interrompues, arrondies et profondément incisées au-dessus de la tête des apôtres créent l'impression d'un étourdissant tourbillon, comme si l'Esprit Saint répandait sa lumière par vagues successives. Les contre-tailles de l'arrière-plan introduisent un contraste intéressant avec les tailles des rayons mais contribuent à annuler la diffusion de la lumière divine lorsqu'elle rejoint le plan terrestre. Tout en étant acceptable, le résultat n'est pas aussi convaincant que chez Dürer. Il ne fait aucun doute que le jeune artiste est encore à la recherche de ses moyens d'expression en expérimentant des formules pour se démarquer de ses modèles.

Toujours en quête d'un perpétuel renouvellement, Dürer ajouta une nouvelle forme d'ombre et lumière à ses xylographies. En effet, à son retour à Nuremberg en 1507, il innova dans le domaine graphique en introduisant dans ses gravures un ton intermédiaire: le gris. Cet effet de clair-obscur, de qualités tonales et lumineuses plus riches, rehaussait la luminosité des blancs et faisait paraître les ombres profondes plus noires. Il était produit par des impressions superposées et successives de deux blocs de deux tons différents. Le premier, nommé «bloc-clé», contenait les lignes de contours ainsi que les ombres les plus profondes qui étaient encreées en noir ou dans le ton le plus sombre désiré. Le second, ou «bloc de tonalité», incluait les ombres les plus claires qui créaient le ton intermédiaire. Finalement, les rehauts lumineux étaient taillés sur les deux blocs de bois afin que le blanc du papier demeure et ressorte lors de l'impression.¹⁷⁰ Du style «noir et blanc» de sa période «pré-Venise», Albrecht Dürer passa à celui «blanc et noir sur gris» dans les gravures de la *Vie de la Vierge* et la *Petite Passion* sur bois. Dans sa *Pentecôte* (fig.43), par exemple, cette technique procède par de courtes hachures parallèles et horizontales dans les drapés de la Vierge et de l'apôtre du premier plan droit. Soutenues par des contre-tailles, elles les assombrissent tout en illuminant les réserves blanches, conférant ainsi au tissu une luminosité naturelle et un volume intéressant.

Lucas tenta tant bien que mal de reproduire cette nuance intermédiaire dans ses compositions en dessinant toutes ses lignes et jeux de lumière sur un seul et même bloc, comme dans les gravures de la *Résurrection* et de la *Pentecôte* par exemple (fig.28,29). Dans la première estampe, le clair-obscur est plus contrasté sur les rochers à droite du Christ et sur le côté gauche du veilleur: maladroitement exécutées, une succession de tailles horizontales, régulièrement espacées,

¹⁶⁹ Dans la gravure *Le couronnement de la Vierge* (fig.30), l'effet éclatant de la lumière fut davantage réussi, laissant aux réserves blanches le rôle des faisceaux lumineux.

¹⁷⁰ E. Panofsky, 1955, p. 134.

nuancent l'ombre et la lumière. Dans la *Pentecôte*, la robe de la Vierge et de quelques apôtres (celui de profil au premier plan droit et celui derrière la Vierge, au regard sévère et chauve) en sont des exemples mieux réussis. Ne voulant probablement pas s'aventurer trop profondément dans ce procédé qu'il ne connaissait que très peu, il préféra s'en tenir à la tradition du noir et blanc, où l'emploi de courtes hachures et de contre-tailles adoucissent les violents effets lumineux des réserves.

Le *Missale Traiectense* fut sans contredit un ouvrage aux illustrations de styles fort diversifiés. Lucas ne fut sans doute pas le dessinateur de toutes les xylographies qu'on lui a attachées mais dans celles que nous lui conservons, nous pouvons déceler la marque d'un néophyte soucieux d'améliorer ses capacités graphiques. Si nous admettons l'attribution du dessin de *saint Martin partageant son manteau avec un mendiant*, ses premières incursions dans le domaine xylographique remonteraient sensiblement à 1508 environ, soit approximativement au même moment où il produisit ses premiers burins. En contact avec des peintures et gravures de maîtres allemands et néerlandais, Lucas prit vraisemblablement le pouls de leurs techniques et de leurs compositions afin de corriger et perfectionner sa manière. Les oeuvres de plus grandes dimensions du missel montrent des compositions plus complexes où nous retrouvons, certes, les efforts de Van Leyden à adapter ou reproduire l'art de ses pairs; nous retiendrons l'amélioration de sa maîtrise de la ligne qui lui permit de varier le rendu des figures et des lumières. Xylographies ordonnées et calmes, elles furent traitées de manière conventionnelle avec une retenue et une piété qui font d'elles des images dévotionnelles didactiques.

Die Cronycke van Hollandt, Zeelandt ende Vrieslandt

Trois ans après la publication du *Missale Traiectense*, Jan Zevertsz. publia, le 18 août 1517, son ouvrage le plus connu: les *Chroniques de Hollande, de Zélande et de Frise*. Conçu comme un almanach mondial, ce livre d'histoire relate en abrégé les événements marquants des Pays-Bas et quelques légendes du «temps d'Adam».¹⁷¹ Accompagnés de deux cent quarante-trois illustrations, les textes sont des adaptations et des traductions en langage populaire du *Chronicon Comitatum Hollandiae et Episcoprum Ultratrajectensium* de Johannis à Leydis, daté de 1504.¹⁷² Le travail d'adaptation fut l'oeuvre de l'érudit Cornelius Aurelius qui résida au monastère Hieronymus, situé tout juste à l'extérieur de l'enceinte de Leyde. Bien qu'il retranscrivit l'histoire passée de son pays, il dut la mettre à jour afin de l'étoffer d'événements contemporains susceptibles de modifier le cours de l'histoire des Pays-Bas. Ces ajouts historiques augmentèrent l'attrait des chroniques aux yeux des Hollandais en renforçant leur sentiment patriotique. En effet, Aurelius fit mention, entre autre, des couronnes de Castille, d'Aragon, de Naples et de Sicile dont Charles, duc de Bourgogne, comte de Hollande et futur Charles Quint hérita, à la suite du décès du roi Ferdinand le Catholique en 1516. Pour souligner la venue du

¹⁷¹ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 158: (...) and legend from «the time of Adam».

¹⁷² *Ibid.*, p. 158.

nouveau roi et de son entourage, les *chroniques* les présentèrent comme les descendants des Romains, désignés par les dieux pour être les gouverneurs du monde.¹⁷³

Assorties à ces textes, des gravures de toutes sortes enjolivèrent les exemplaires des *chroniques* qui, aujourd'hui, se retrouvent dans quelques collections de livres rares.¹⁷⁴ Jan Zevertsz. fit appel à différents artistes pour qu'ils produisent des gravures originales et de fidèles copies d'oeuvres déjà connues, en plus d'utiliser des bois datant du 15^e siècle.¹⁷⁵ De ces quelques centaines d'estampes qui furent divisées en onze groupes¹⁷⁶, onze d'entre elles sont attribuées à Van Leyden ou à un fidèle imitateur de son style; cinq de ces gravures avaient préalablement paru dans deux autres publications de Zevertsz.: le *Missale Traiectense* de 1514 (D.1,3,52 et 53) et le *De republice cura* de 1516 (D.60), tandis que les six autres furent imprimées pour la première fois dans ces *chroniques*. Attardons-nous spécialement à ces dernières gravures qui accusent l'expérience qu'acquies Lucas dans le dessin et le traitement de la ligne entre la parution du *Missel d'Utrecht* et des *Chroniques de Hollande, de Zélande et de Frise*.

C'est à un Lucas plus confiant en ses capacités techniques que Zevertsz. confia la production de compositions à saveur politique et religieuse. À la différence de ses estampes du missel d'Utrecht, il dessina ces figures-ci avec plus d'assurance et de franchise, n'hésitant à enrichir ses compositions de détails embellissant le rendu de ses personnages. Ses portraits du duc Pippin, du comte Dirck de Hollande et de l'évêque de Boniface portent d'ailleurs les marques de l'évolution et de la maîtrise de ses coups de plumes (**fig.44,45,46**). Beaucoup plus sûres et précises, ses lignes descriptives et optiques, d'épaisseurs variées, apportèrent une définition et une netteté supérieures à l'image. Ses traits plus raffinés, modelant avec précision chaque petit détail des personnages, et plus dynamiques, donnent ainsi vie à ses modèles dorénavant pourvus d'une personnalité; observons, par exemple, comment le comte Dirck de Hollande retient son manteau au drapé plus souple qu'auparavant (**fig.45**). De plus, Lucas n'idéalisa pas les visages de ses personnages dotés de leurs caractéristiques physiques propres; humains, ils ne sont plus mythiques ou sacrés comme les saints personnages. Bien que Van Leyden personnalisait les têtes des apôtres de sa *Pentecôte* (**fig.29**), celles-ci demeuraient des «types» conventionnels; la vivacité de ces trois portraits sont, au contraire, empreints d'un plus grand réalisme.

Les xylographies du *Miracle de sainte Barbe à Gorkum en 1448*, de *Dieu le Père sur le globe terrestre* et de *la Vierge en gloire* (**fig.47,48,49**), quant à elles, sont de nature dévotionnelle et

173 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 158: «The *Chronicle of Holland* presented Dutch rulers as descendants of the Romans, who were said to have been designated by the gods as rulers of the world».

174 Comme celle de la librairie Houghton de l'université Harvard, Boston.

175 S.L. Stepanek (E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 158) écrit entre autre que Zevertsz., après avoir apporté quelques retouches au bois d'Olivier de la Marche, *Le chevalier délibéré*, daté de 1486, le réutilisa dans ses chroniques, tout comme il demanda à un copiste de reproduire des xylographies de Hans Burgkmair.

176 Division établie par H. van de Waal dans *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-Uitbeelding: 1500-1800*. 2 vols. The Hague, 1952.

gardent sensiblement la même formule de présentation que les saints personnages des xylographies du missel d'Utrecht. Bien que toutes trois soient attribuées à Van Leyden, il est raisonnable de douter de la paternité de l'artiste dans le dessin de la *sainte Barbe* (**fig.47**). En effet, ce n'est absolument pas son mode de composition, lui qui dispose habituellement ses plans sur une longue diagonale et les ouvre sur le lointain. S'il en est l'auteur, l'idée du motif architectural bloquant horizontalement la perspective lui vint d'autrui: il dut emprunter visiblement ce motif qui lui est plutôt inhabituel. Également, si nous observons bien ses trois pièces, il ne fait aucun doute qu'elles ne sont pas dues au même graveur. La gaucherie des visages et la piètre qualité des tailles du *Miracle de sainte Barbe* indiquent visiblement un tailleur moins habile ou moins expérimenté que celui de la *Vierge en gloire* (**fig.49**). Le visage de sainte Barbe, en particulier, est d'une rare laideur comparativement à ceux de Dieu le Père et de la Vierge, ses tailles grossières et malhabilement organisées témoignant d'une technique plutôt élémentaire. De cet ensemble xylographique, c'est la *Vierge en gloire* qui manifeste davantage la maturité graphique de Lucas. En effet, après tant d'années d'efforts pour maîtriser la technique du clair-obscur si brillamment développée par Albrecht Dürer, Lucas prouva, dans cette gravure, y être parvenu à sa façon. Il sut donner aux drapés de sa Vierge des tonalités diverses reflétant admirablement bien les jeux d'ombre et lumière. Il varia judicieusement les types de tailles, tant en épaisseur qu'en longueur, afin d'harmoniser et unifier les mouvements lumineux. Il alterna avec doigté et finesse tailles et contre-tailles, relevant et atténuant subtilement les ombres des drapés qui sont pourvus d'une belle souplesse; les lignes descriptives, dessinées tout en rondeur et longueur, ont peu ou pas d'angularité, conférant ainsi une apparence plus naturelle et légère à l'étoffe. Les lignes optiques, quant à elles, sont moins ordonnées sommairement; de longueurs et d'espacements variés, elles épousent dorénavant les formes corporelles et suivent le mouvement du drapé, augmentant ainsi le réalisme et l'esthétisme du modèle ainsi que l'éventail des nuances.

Le sujet ne lui était pas inconnu à la veille des années 1520. Il avait, en effet, déjà traité ce thème de la Vierge à l'Immaculée Conception dans un de ses burins daté de 1512 (**fig.50**).¹⁷⁷ Nous ne pouvons nous empêcher toutefois, en examinant la xylographie et le burin, de faire des liens avec les burins de même sujet de Dürer en 1498, 1508 et 1516. Les éléments de la gravure sur bois de Lucas, c'est-à-dire la couronne de la Vierge, le sceptre et la mandorle, obligent au rapprochement avec le burin de Dürer en 1516 (**fig.51**). Bien que Lucas en inversa la composition et en modifia le drapé, les attitudes de la Vierge et de l'enfant Jésus ainsi que le rendu de la mandorle, il réussit à transmettre des émotions proches de Dürer, à savoir la douceur, l'amour et la tendresse de la mère envers son enfant. À la différence du maître allemand, il inclut six angelots dans sa composition, deux à l'intérieur de la mandorle et quatre à l'extérieur, dans les coins de l'estampe et, ce, à la manière du Maître aux Banderoles qui en tailla également aux quatre extrémités de sa *Vierge à l'Enfant sur un croissant de lune, entourée*

¹⁷⁷ Il reprit le sujet à deux reprises dans des burins datés de 1518 et 1523.

d'anges (**fig.52**), datée de la deuxième moitié du XVe siècle.¹⁷⁸ Il ne personnifia également que très peu ses visages, trahissant son inhabilité à raffiner sa ligne pour figurer les expressions faciales.¹⁷⁹

Hier beghint een scoen stomme passye [La belle passion silencieuse]

Dans la troisième décennie du XVIe siècle, l'activité xylographique de Lucas van Leyden fut limitée à des contributions mineures à certaines publications néerlandaises. Après la fermeture de l'atelier de Jan Zevertsz. et le retour de son périple en Hollande et en Flandre vers 1521, le premier projet auquel Lucas van Leyden collabora fut *La belle passion silencieuse*, imprimée sous les presses de Doen Pietersz. à Amsterdam en 1523. Sa participation releva du hasard, après l'échec d'un projet de Pietersz. en 1521.¹⁸⁰ En effet, devant renoncer au missel destiné à l'évêque de Drontheim, l'éditeur proposa alors, en 1523, la publication d'une longue suite xylographique illustrant la Passion du Christ, la *Passio Domini nostri Jesu christi*. Il requit à nouveau les services de Jacob Cornelis van Oostanen comme illustrateur et demanda à l'humaniste néerlandais Alardus Amstelredamus de produire des textes accompagnateurs. Fort populaire, cette *passion* de soixante-six xylographies, dont certaines datées de 1520-1521 «suggèrent qu'elles auraient pu être exécutées en partie pour le contrat ci-haut mentionné»¹⁸¹, s'écoula rapidement et devint le plus long cycle de l'époque, suivi de près par ceux de Dürer et Altdorfer.¹⁸²

Ne reculant pas devant un profit certain, Pietersz. produisit une seconde édition de cette *Passion*, en modifiant quelque peu son contenu; il supprima les textes d'Alardus et ajouta aux illustrations

178 P. Jean-Richard, 1997, p. 38.

179 Il faut toutefois noter que la taille du bois ne permet pas d'obtenir une ligne aussi fine que le burin sur le cuivre, ce qui peut expliquer le manque de détails des visages de Lucas. Mais dans le cas de Lucas, plusieurs autres facteurs peuvent expliquer le manque d'expressions faciales de ses personnages: (1) la xylographie ne fut pas le procédé de gravure favori de Van Leyden. Plus motivé par les gravures sur cuivre, il s'intéressa moins à celles sur bois, ce qui ne l'incita pas à raffiner sa technique au même point que Dürer; (2) il n'eut pas l'expérience de ce dernier dans le domaine xylographique et dans le dessin; (3) il laissa ses compositions entre les mains de graveurs professionnels, sachant bien qu'ils risquaient de ne pas respecter parfaitement son dessin, à l'inverse de Dürer qui gravait lui-même ses matrices et (4) les petites dimensions de la gravure empêchèrent l'artiste d'apporter autant de précisions qu'il le voulait à ses figures (la *Vierge en gloire* mesure 106 X 73 mm).

180 Le 20 avril 1520, Doen Pietersz., Jacob Cornelis van Oostanen, le chanoine de la cathédrale de Drontheim et le banquier d'Amsterdam du roi Christian II du Danemark signèrent un contrat pour la production d'un missel qui aurait été offert à l'évêque de Drontheim, Erik Wallendorf, le jour de Pâques de l'an 1521. Le décès de l'évêque, au début de 1521, fit échouer le projet déjà amorcé, qui devait contenir des xylographies illustrant la Passion du Christ ainsi que des portraits de prophètes, d'évangélistes et de saints. (E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 274).

181 *Ibid*, p. 274: «The fact that some of the woodcuts in this edition have dates of 1520-21 suggests that they may have been executed in partial fulfillment of the above-mentioned contract». Stepanek fait allusion à la commande du missel pour l'évêque de Drontheim.

182 *Ibid*, p. 274. La *petite passion sur bois* de Dürer publiée en 1511 compte trente-sept gravures, tandis que le *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes* d'Albrecht Altdorfer, en 1513, en contient quarante.

de Jacob Cornelis van Oostsanen des gravures de Jan Cock, Lucas van Leyden et d'autres.¹⁸³ Comportant désormais quatre-vingt xylographies, la nouvelle série fut éditée sous le titre *Hier beghint een scoen stemme passye* ou *La belle passion silencieuse*. La participation de Van Leyden fut représentée par dix xylographies totalement différentes de ses précédentes.¹⁸⁴ Ce qui distingue les gravures de *La belle passion silencieuse* des autres est sans contredit le nouveau traitement graphique que Lucas donna à ses épisodes bibliques. Entre les productions des *Chroniques* et cette *Passion*, son dessin évolua en fonction de ce qu'il apprit au fil de ses expériences et de ses rencontres. Beaucoup plus sobre et harmonieuse, la composition est plus uniforme dans ses éléments graphiques et ses lumières, et les proportions des figures y sont un peu plus agréables même si elles sont toujours empiriques et fautives. *Le Christ et la Samaritaine* (fig.24), pastiche inversé d'une gravure anonyme de 1520 conservée au Statens Museum for Kunst de Copenhague (fig.53), reproduisant, semble-t-il, une toile de Jacob Cornelis van Oostsanen, témoigne des nouvelles habiletés du maître de Leyde.¹⁸⁵

Le Hollandais eut sans doute accès à cette gravure anonyme, les similarités étant trop nombreuses pour que nous puissions les mettre sur le compte du hasard. La composition en est identique, l'artiste réduisant toutefois les dimensions des composantes, proportionnant et équilibrant davantage les trois plans de l'oeuvre déterminés par le Christ et la Samaritaine au premier plan, les apôtres juchés sur le haut d'une colline au deuxième et la ville de Sychar au troisième et dernier plan.¹⁸⁶ À la différence de la gravure de Copenhague surchargée de détails, Lucas dépouilla sa composition, s'attacha à simplifier ses figures et à adoucir ses ombres et lumières. Il arrondit davantage ses personnages et son paysage en utilisant des lignes contours (descriptives) courbes, gracieuses, empreintes de fluidité, et créa du volume en modelant ses formes par des tailles droites et parallèles en sens variés et par un usage abondant de contre-tailles afin d'approfondir les tons. L'éventail de nuances ainsi développé, il créa une luminosité plus graduée et moins brillante que celle de la gravure anonyme où les surfaces de lumière contrastent vivement avec les surfaces ombrées. Beaucoup plus naturel, le jeu linéaire de Van Leyden donna une plus grande souplesse à ses personnages dotés d'une élégance toute simple, sans prétention, comparativement au caractère plus sculptural des figures de la gravure anonyme. La Samaritaine de Lucas est plus charmante et semble mieux respirer que ses figures

183 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 274.

184 Rosy Kahn attribua neuf gravures à Lucas van Leyden, laissant de côté la gravure *Cain et Abel* qui est une copie d'un de ses burins d'un style complètement différent des neuf autres, se rapprochant davantage de celui de Jacob Cornelis van Oostsanen. (Rosy Kahn, *Die Graphik des Lucas van Leyden*, Strasbourg, 1918, p. 99; cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 212, note 2).

185 Stepanek n'identifie pas la peinture en question de Jacob Cornelis van Oostsanen. Son hypothèse repose sur le lien entre la gravure anonyme *Lamentation*, gravé dans le même style (et ayant la même provenance) que la gravure anonyme du *Christ et la Samaritaine*, et une gravure de même sujet de la *Passio Domini nostri Jesu Christi* et portant le monogramme de Jacob Cornelis van Oostsanen. Par déduction, elle proposa que la gravure anonyme illustrant *le Christ et la Samaritaine*, gardée au Statens Museum for Kunst de Copenhague, put avoir comme source une oeuvre de Jacob Cornelis van Oostsanen. (1983, p. 212-213, note 3).

186 L'évangile de saint Jean 4, 1-42, note h, souligne que la ville de Sychar est l'ancienne Sichem (en araméen Sichara) et l'actuel village d'Askar, au pied du mont Ébal en Cisjordanie.

antérieures mais, plus trapue et ronde que celle de la gravure anonyme, elle est aussi moins élégante. Elle a l'air plus rustique, tout comme son Christ d'ailleurs, particulièrement mal proportionné: tête allongée, petites mains, un peu ventru, avant-bras trop courts, jambes rachitiques, etc.

Les attitudes des deux principaux personnages sont approximativement identiques, seule la tête du Christ différant de la xylographie de 1520. Assis au puits où la Samaritaine puise de l'eau, le Christ lui demande à boire; le visage de profil, il la regarde, à la différence du Christ de Copenhague qui ne regarde pas son interlocutrice, portant son regard droit devant lui. Le visage de trois-quarts de ce dernier, avec ses traits personnalisés, ne fut pas repris par Lucas qui plongea son profil dans l'ombre, en le couvrant de hachures à cause de son éclairage à contre-jour qui est partiellement arbitraire. Quant à la femme de Samarie, sa posture et ses vêtements sont les mêmes dans les deux gravures, sa coiffe étant toutefois plus simple chez le maître de Leyde. Attentive à son geste, elle ne regarde pas le Christ, mais sa tête légèrement relevée indique qu'elle écoute l'homme l'invitant à retrouver la foi en Dieu. Lucas n'esquissa que l'essentiel des deuxième et troisième plans de sa composition. Soutenu par des tailles horizontales produisant un minimum d'ombre, un simple tracé dessine le paysage plongé dans une forte lumière neutralisant ses moindres détails. Le graveur anonyme, quant à lui, détailla ses arrière-plans au point de personnaliser chacun des personnages quittant les murs de la ville.

DEUXIÈME PARTIE: LES GRAVURES EN RECUEILS ET EN FEUILLES VOLANTES

La grande série du Pouvoir des femmes

Bien qu'employé de Jan Zevertsz. entre 1508 à 1517, Lucas ne fut pas contraint de produire uniquement des illustrations de livres. Au contraire, tout au long de son association avec l'imprimeur-éditeur, il dessina des compositions sur des thèmes de son choix, destinées à être taillées en gravures indépendantes. Bien que quelques-unes ne se rattachaient à aucune suite ou recueil (de là leur appellation de feuille volante), la plupart firent néanmoins partie de séries. Lucas avait déjà produit des séries en gravures libres sur cuivre en 1509 et 1512.¹⁸⁷ Désireux d'explorer cette avenue en xylographie, il produisit la grande série du *Pouvoir des femmes* vers 1512.¹⁸⁸

Depuis la fin du 15^e siècle, le thème du pouvoir des femmes regagnait en popularité. Les écrits satiriques et philosophiques qu'écrivirent, entre autre, Sebastian Brant, Érasme et Thomas Murner, pour critiquer les moeurs sociales de l'époque, stimulèrent ce regain d'intérêt pour un thème traitant de l'habileté, du charme, de la ruse et des artifices des femmes pour ridiculiser la gent masculine.¹⁸⁹ Les moeurs, tout particulièrement les vices de la luxure, envie et avarice, qui furent une des préoccupations de prédilection de la religion et de la philosophie médiévales, donnèrent lieu à des propos moralisateurs dans les sermons, chansons, poèmes, mystères, écrits philosophiques et autres; nous en trouvons pareillement des illustrations sur des objets usuels et des textiles. À la Renaissance, la gravure fut le principal véhicule utilisé pour les représenter. Nombreux sont les peintres, orfèvres et maîtres graveurs qui s'y adonnèrent à la fin du 15^e siècle: des maîtres allemands tels E.S., MZ (Matthaus Zaisinger) et de Maison, par exemple, ainsi que des artistes anonymes florentins de la mi-15^e siècle gravèrent au burin ou à la pointe sèche *Samson et Dalila*, *L'idolâtrie de Salomon*, *Aristote et Phyllis* et *Virgile suspendu à un panier* (fig. 54, 55, 56, 57).¹⁹⁰ L'Europe du Nord fut touchée plus tardivement par cette vague, vers la deuxième décennie du 16^e siècle. «Entre 1512 et 1520, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Ambrosius Holbein, Urs Graf et Lucas explorèrent différents aspects du pouvoir des femmes dans leurs xylographies».¹⁹¹ Malgré une iconographie et un style différents, les oeuvres de Van Leyden et de ses contemporains

¹⁸⁷ En 1509, il produisit la *Passion du Christ ou Passion ronde* constituée de neuf gravures sur cuivre et en 1512, il exécuta la série titrée *Histoire de Joseph* composée de cinq estampes.

¹⁸⁸ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 104.

¹⁸⁹ Sebastian Brant publia en 1494 et 1500 *Das Narrenschiff*, Érasme en 1511 publia *L'Église de la folie* et Thomas Murner fit paraître *Narrenbeschwörung* et *Die Schelmenzunft* en 1512; cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 103.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 102.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 103: «From about 1512-1520, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Ambrosius Holbein, Urs Graf, and especially Lucas explored various aspects of the topic in their designs for woodcuts».

résultèrent probablement, comme le propose Stepanek, d'un désir commun des artistes de produire des suites xylographiques dans le but d'obtenir le succès commercial qu'eut Dürer à la suite de la publication de ses livres de l'*Apocalypse*, la *Grande Passion*, la *Vie de la Vierge* et la *Petite Passion* sur bois, en 1511.¹⁹²

L'intérêt du maître de Leyde pour ce thème fut très grand tout au long de sa carrière, si nous en jugeons par les nombreuses représentations qu'il en fit dans ses peintures, burins et xylographies.¹⁹³ Dans la présente série, il s'inspira de divers épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testaments ainsi que de l'Antiquité païenne pour produire ses six compositions: *Samson et Dalila*, *Adam et Ève*, *L'idôlatrie de Salomon*, *Hérode et Hérodiade*, *Virgile suspendu dans un panier* et *La bouche de la vérité* (**fig.5,58,59,60,61,62**). Il aborda ses compositions avec les mêmes simplicité, franchise et conservatisme que ses illustrations de livres. Contrairement à Dürer qui choisit, dans son *Apocalypse* et sa *Grande Passion*, des scènes dynamiques et tragiques, Lucas préféra suggérer le calme et le silence en immobilisant l'image, captant le moment précis où la femme exerce son pouvoir sur l'homme. Il fit de ces épisodes «des confrontations silencieuses qui évoquent des tensions sous-entendues».¹⁹⁴ Il mit l'accent sur la signification immédiate des épisodes en les abaissant à un niveau plus populaire. Afin d'appuyer davantage les gestes posés par les personnages féminins, Lucas utilisa, dans deux de ses xylographies, un type de mise en page conventionnelle depuis au moins le 15^e siècle. À la manière d'Hugo van der Goes, par exemple, dans le volet gauche de son *Diptyque du péché originel et de la déposition de croix*, vers 1475 (**fig.63**), il introduisit un arbre pour isoler la scène principale de l'ensemble de la composition. Ainsi, les couples de Samson et Dalila et d'Adam et Ève au premier plan sont tenus à l'écart des éléments des deuxième et troisième plans, dans un environnement intime et silencieux (**fig.5,58**).

Les grandes dimensions de ces gravures rivalisèrent en quelque sorte avec les grandes gravures sur bois de Dürer de dimensions à peine plus petites.¹⁹⁵ La surface de travail maintenant plus importante, Van Leyden put davantage développer ses compositions. Il dessina, pour cette série, de lourdes figures pas toujours très gracieuses mais aux proportions allongées, la plupart sans grande expression, qui contribuèrent à l'impact dramatique des épisodes illustrés. Leur dessin, à la fois dur et sévère par l'utilisation de lignes fermes et bien appuyées, ne témoignent d'aucune nervosité. Quant à ses lignes descriptives et optiques, elles demeurèrent sobres, quelque peu banales et peu variées en épaisseur, n'offrant que de minimales différences de textures et peu de passages nuancés d'ombre et lumière créés par une utilisation abondante de

192 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 103.

193 Les huiles sur bois intitulées *Le jeu d'échec* et *Les joueurs de cartes*, respectivement datées de 1508 et 1509 et du Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz à Berlin et du Musée du Louvre à Paris, sont des exemples de peintures illustrant le sort jeté aux hommes par les femmes.

194 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op. cit.*, p. 34: «(...) the event selected for depiction is a quiet confrontation, in which an underlying current of restrained tension is conveyed».

195 En moyenne, les gravures de la grande série du *Pouvoir des femmes* mesurent environ 414 X 290 mm (*Ibid.*, p. 107-122), tandis que celles de la *Grande passion* de Dürer mesurent environ 390 X 277 mm. (F. Tobien, 1987, p.32)

courtes hachures et de contre-tailles. Semblable à quelques-unes de ses xylographies de 1514 et 1523, il distingua l'arrière-plan de ses oeuvres en dessinant des paysages montagneux, suggérant plus de profondeur; quant à l'estampe *Hérode et Hérodiade* (**fig.60**), il situa l'action dans une pièce fermée où la fenêtre, ouvrant sur la décollation de Jean-Baptiste et un paysage, rappellent vivement les manières des peintres néerlandais des 15^e et début 16^e siècles, à savoir Bouts, Sint Jans et Bosch.¹⁹⁶

Dans le traitement général de ses sujets, Lucas illustra le plus fidèlement possible les épisodes bibliques. L'absence d'une tradition graphique en feuille volante dans les Pays-Bas, au tout début de la Renaissance, força vraisemblablement le maître de Leyde à consulter, en plus des peintures de ses prédécesseurs et contemporains, les livres illustrés du 15^e siècle afin de saisir l'aspect narratif des compositions. Parshall écrit que les images religieuses se divisèrent à l'époque en deux groupes: les icônes votives (*imagines*) et les récits didactiques (*historiae*). Ces derniers, illustrant l'histoire biblique, furent perçus et défendus comme étant les livres des analphabets.¹⁹⁷ Weitzmann identifia trois méthodes d'illustration des *historiae* dans les livres: (1) la méthode simultanée, qui illustre différentes péripéties d'une même histoire à l'intérieur d'un seul cadre; (2) la méthode «monoscénique», dans laquelle un seul épisode est représenté, unifiant le temps et l'espace; et (3) la méthode cyclique ou séquentielle où une série d'épisodes simples illustrent une seule et même histoire.¹⁹⁸ Lucas privilégia la première et la seconde méthodes pour ses xylographies de la grande série du *Pouvoir des femmes*. Par exemple, sa gravure *Adam et Ève* fut construite d'après la méthode simultanée, où nous retrouvons, au premier plan, la scène du Péché Originel et en arrière-plan, celle de l'Expulsion (**fig.58**). La représentation simple et directe de l'épisode du péché, où Adam et Ève se situent de part et d'autre d'un arbre sur lequel est enroulé un serpent, rappelle les illustrations conventionnelles des bibles et autres littératures sacrées du 15^e siècle.¹⁹⁹ *L'Homme pécheur et l'expulsion du jardin d'Éden*, de la bible de Quentell-Koberger datée de 1483, présente d'ailleurs bien la façon dont le sujet pouvait être illustré à l'époque (**fig.64**).

Le traitement des personnages de la gravure *Adam et Ève* (**fig.58**) est, par contre, totalement opposée à celui de la gravure du 15^e siècle. Beaucoup moins statiques, les figures sont en mouvement. Ève, par exemple, dans une attitude active comparativement à un Adam passif et réticent à prendre le fruit, n'est pas sans rappeler celle de Dürer dans la gravure *le Péché Originel* de la *Petite Passion* sur bois de 1511 (**fig.65**). Vue de profil, son corps charnu montre un ventre et un postérieur tout aussi proéminents que ceux dessinés par le Nurembourgeois. Les tailles longues, onduleuses et moins nombreuses de ce dernier, soulignant l'excès de chair

196 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 107.

197 P. Parshall, 1978, p. 187: «*Historiae* illustrated biblical tales and were most notably defended by Gregory the Great as the books of the unlearned».

198 Kurt Weitzmann, *Studies in roll and codex*, Studies in Manuscript Illustrations 2, Princeton (1970); cité d'après *Ibid.*, p. 187.

199 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 107.

abdominal de sa figure, ne furent pas reprises, par contre, par Lucas qui la raffermirait plutôt par de très courtes tailles droites au pourtour du ventre. Son corps nu, élancé, droit et solide, alourdi par des tailles disposées pêle-mêle sur les jambes et des contre-tailles sur le dos, ne conserva pas le naturel, la souplesse et la grâce du personnage de Dürer.

Van Leyden eut encore passablement de difficulté à rendre subtilement les passages de l'ombre à la lumière; maladroits, ils en coûtèrent parfois à l'unité des compositions et à la tridimensionnalité des figures, comme en témoigne le torse d'Adam. Les nombreuses tailles droites et légèrement courbes du torse produisirent un effet déconcertant: encore une fois, au lieu de souligner la musculature, le tracé des tailles d'ombre l'aplanit. Nous pouvons donc nous demander si c'est le graveur qui n'a pas su interpréter les ombrages de l'artiste ou si c'est la conséquence de l'inhabileté de l'artiste à utiliser les hachures adéquatement.²⁰⁰ Ne faut-il accuser que l'inhabileté de Lucas à dessiner la musculature? Car même si les ombres et lumières ne furent pas parfaitement maîtrisées, les vêtements des personnages des gravures *Samson et Dalila* (**fig.5**), *L'idôlatrie de Salomon* (**fig.59**) et *Virgile suspendu dans un panier* (**fig.61**) montrent des jeux de lumières capables de leur donner beaucoup de volume. L'usage de tailles allongées, relativement droites et espacées à intervalle régulier, de même que l'utilisation modérée de contre-tailles favorisèrent leurs rendus. Le système de hachures étant cependant plus efficace dans le corps d'Ève, dont la saillie des muscles est rendue avec plus de cohérence, il se pourrait fort bien que Lucas soit imputable des clairs-obscurs fautifs d'Adam. D'autant plus qu'il est certainement responsable des bras trop chétifs de ces figures et des cuisses trop maigres d'Adam par rapport à ses jambes.

La composition lumineuse de la gravure *Samson et Dalila*, par exemple, rappelle fortement celle de *L'arrestation du Christ* dans la *Grande Passion* de Dürer en 1511 (**fig.66**). Comme son confrère allemand, le maître de Leyde fit se succéder les plans dans un jeu de luminosité alternant ombres et lumières, dynamisant et rythmant en quelque sorte la composition. Les tonalités, formulées par une utilisation adéquate de tailles et contre-tailles, si elles cherchèrent à évoquer la technique du clair-obscur que Dürer employa pour la première fois dans ses grandes séries de 1510-1511, furent plus nuancées, plus tranchantes. Ces transitions lumineuses ne sont peut-être pas aussi graduelles que celles de Dürer, où une variété de tons intermédiaires adoucit et dégrade l'éclairage, mais elles favorisent les «grands blancs» de Lucas qui deviennent plus lumineux. Si les transitions de Dürer sont créées par des lignes énergiques courtes, droites et variées en largeur et en interstices, celles de Lucas le sont par des lignes longues, droites, légèrement courbes, constantes en épaisseur, régulièrement espacées entre elles et moins

200 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 107: «It is unclear whether the problem is due to the cutter's trying to interpret some brushwork shading or to Lucas' struggling with how to use a linear technique to produce tonal shadows». L'auteur soulève un faux problème car, surtout à cette époque, les dessins préparatoires de Lucas pour les gravures étaient au trait, généralement à la plume, sans lavis au pinceau. Delen, quant à lui, explique les maladroits de Van Leyden en reprenant les dires de certains critiques: «Lucas n'avait considéré ces gravures sur bois que comme un travail de commande en quelque sorte industriel, auquel il n'aurait pas attaché grande importance, ni donné tous ses soins». Mais il défend immédiatement après l'honneur de Lucas en écrivant: «N'oublions pas toutefois que Lucas, dessinateur, ne doit pas être tenu responsable de l'exécution un peu pauvre des gravures taillées par d'autres». (1935, p. 17).

«nerveuses» que celles de son confrère.²⁰¹ Introduisant de vifs contrastes, les tailles et contre-tailles de Lucas s'harmonisent pour atteindre une finesse et une subtilité tonale comparables à celles de Dürer. D'ailleurs, le clair-obscur de Lucas est très bien réussi. Il introduit plus de luminosité, tout en suggérant bien le drame qui s'y déroule. Sa composition plus aérée est aussi plus claire que celle de Dürer où il y a un peu de confusion dans la distribution des plans à cause des ombres trop importantes derrière le Christ.

Les gravures d'*Hérode et Hérodiade* et de *La bouche de vérité* (fig. 60, 62) montrent par contre un traitement plus efficace des contre-tailles qui donnent de l'ampleur aux personnages et des lumières intéressantes. Bien que Dürer établit son clair-obscur au moyen de tailles, Lucas, à sa manière, utilisa les contre-tailles sur de larges surfaces où varient graduellement, cette fois-ci, les tonalités. En variant les espaces entre les hachures croisées, il put dégrader les nuances plus facilement et ainsi harmoniser les éléments graphiques entre eux. Le magnifique travail qu'il fit dans *Hérode et Hérodiade* illustre d'ailleurs ses capacités à modeler les figures et à préciser la profondeur de la composition. Le personnage de Salomé est superbe; bien détaillés, les vêtements épousent le corps dansant de la jeune femme qui présente, à Hérode, la tête de Jean-Baptiste. Unique scène d'intérieur de la série, la profondeur spatiale y est suggérée par la succession des plans: la salle de banquet proprement dite, l'espace derrière le drap d'honneur d'où un serviteur émerge et la cour extérieure que nous apercevons à travers la fenêtre. Soulignons une incohérence cependant dans cette ordonnance: le serviteur qui arrive certainement de la cuisine derrière la salle de banquet manque d'espace pour pouvoir bouger à son aise, comme s'il ne sortait pas d'une autre pièce mais de derrière le drap d'honneur. Le rythme des contrastes lumineux et des couleurs contribue aussi à accroître cette profondeur spatiale: le drap d'honneur plus clair derrière le couple royal, la cloison très sombre derrière le serviteur et l'extérieur très éclairé. Ce rythme du clair-obscur et de la couleur résulte de la diversité des tailles et contre-tailles et leurs interstices variés. Les tailles verticales discontinues et légères, très espacées sur le drap d'honneur, lui donnent une couleur très claire. Les interstices des tailles et contre-tailles sont plus larges sur le mur gris du fond à gauche mais resserrés dans la niche plus sombre où les contre-tailles sont également en diagonale; le mur s'assombrit à droite et devient quasi noir sur la cloison en perspective oblique et sur le ciel du dais où les tailles et contre-tailles s'intersectant à angles droits sont très compactes; la cloison s'éclaircit de nouveau sur le mur percé d'une fenêtre. Sous la table, le merveilleux dégradé des jeux du clair-obscur suggère admirablement la distance des convives. Mais la lumière latérale éclairant horizontalement ces convives à partir de la droite ne provient pas de la fenêtre comme nous pourrions nous y attendre et sa distribution est encore un peu arbitraire, puisque logiquement elle ne devrait pas illuminer aussi vivement la frange du dais et devrait davantage rejeter le serviteur dans l'ombre. Pourtant, malgré ces petits défauts, Lucas parvint à une belle maîtrise des tonalités et de la profondeur spatiale.

201 N. Beets, 1913, p. 63.

Selon Jacobowitz et Stepanek, «la sélection des sujets et le traitement des images dans les xylographies du *Pouvoir des femmes* de Lucas van Leyden ne correspondent à aucune description littéraire ou modèle antérieur. Il n'a pas davantage été possible d'y découvrir des sous-entendus politiques ou philosophiques. Dans la mesure où nous pouvons l'affirmer, elles représentent le choix idiosyncrasique de Lucas lui-même des sujets, styles et ambiances».202 Pourtant une vague influence des grandes séries d'Albrecht Dürer plane au dessus de la grande série du *Pouvoir des femmes*. Du point de vue iconographique, cette influence est minime, Lucas ne s'inspirant que superficiellement de la figure d'Ève du *Péché Originel* de 1511 du maître allemand. C'est plutôt la luminosité qui intéresse Lucas à cette époque, et, impressionné par la technique du clair-obscur que développa Dürer à son retour d'Italie, il l'adapta à sa manière; il réalisa ses tons intermédiaires non pas au moyen de tailles mais de contre-tailles, ce qui ne lui permit pas d'atteindre la finesse et la variété tonale de Dürer. Au contraire d'Albrecht qui développa, pour les xylographies, une technique de dessin qui permit d'obtenir un large spectre de tons, Van Leyden, moins révolutionnaire, essaya d'adapter son dessin pour s'accomoder de la technique de gravure sur bois203; là réside toute la différence. Alors que Dürer complexifia son procédé tonal en utilisant des lignes courtes et droites variées en largeur et en espacements, Lucas employa plutôt des traits droits et de même largeur et utilisa pour les ombres de longues lignes légèrement courbes, probablement pour faciliter la taille.

La petite série du pouvoir des femmes

La popularité des xylographies du *Pouvoir des femmes* de Van Leyden et l'intérêt populaire grandissant pour les cycles gravés inspira un imprimeur-éditeur qui pensa qu'il serait intéressant et rémunérateur de produire une seconde série ayant sensiblement les mêmes thèmes.204 Inspiré par l'engouement qu'elles suscitèrent et répondant à la forte demande, Lucas exécuta une seconde série du *Pouvoir des femmes* entre 1516 et 1519, illustrant de nouveau six sujets, les mêmes quatre épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testaments mais remplaçant les deux thèmes païens par deux épisodes de l'Ancien Testament, à savoir *Jael tuant Sisara* et *Jézabel et son mari Achab*.205 Il semble que la première édition de ces gravures ne comportait pas de bordure et

202 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 103: «In Lucas' Power of Women woodcuts the selection of subjects and manner of depiction do not conform to any prior literary or models. Nor has it been possible to discover any underlying political or philosophical meaning. As far as can be determined, they represent Lucas' own idiosyncratic choice of subject, style, and mood»; note 8: «There is not enough known of Lucas' personal life to allow speculation on a psychological cause for his emphasis on woman's duplicitous nature».

203 *Ibid*, p. 110.

204 S.L. Stepanek propose Doen Pietersz. d'Amsterdam comme éditeur de la seconde série du *Pouvoir des femmes*. Le lettrage utilisé pour les traductions néerlandaises est le même que celui qu'employa Doen Pietersz. dans ses publications et le principe d'épisodes séquentiels encadrés de bordures complexes est typique de l'éditeur. Cependant, «there is no surviving impression with a Latin text of the last woodcut in the series, the *Herod and Herodias*, which might have served as a colophon, and therefore could have provided us with a firm identification of the publisher». (1983, p. 166)

205 Les dimensions des gravures de la *petite série du pouvoir des femmes* font en moyenne 243 X 173 mm. (J. Lavalleye, 1966, p. 18).

qu'aucun cabinet de dessins, public ou privé, en possède la série complète, ce qui suggère qu'elles furent vendues séparément.²⁰⁶ Dans une édition ultérieure, chacune fut cependant pourvue d'une bordure de manière à pouvoir former une frise (**fig.67 a et b**).²⁰⁷ Afin d'en identifier l'ordre biblique, des lettres (A à F) furent gravées dans chacun des cartouches de la marge inférieure, contenant une inscription en latin ou en néerlandais racontant l'épisode biblique illustré.²⁰⁸ D'autres éléments iconographiques et stylistiques assurent aussi l'unité de l'ensemble. Outre le fait que les thèmes ont tous la même source littéraire, chaque personnage féminin domine sa victime par sa position plus élevée et chaque scène fut représentée suivant le même angle perspectif en contre-plongée.²⁰⁹

Aussi moralisatrice et retenue dans les émotions que la grande série du *Pouvoir des femmes*, la petite série propose également des histoires illustrées d'après la méthode simultanée. Bien qu'elle reprenne des sujets déjà traités dans le cycle de 1512 et, qu'iconographiquement, des similitudes peuvent indiquer un même esprit concepteur²¹⁰, Lucas exécuta ici des oeuvres de nature différente faisant foi d'une maîtrise technique et stylistique certaine. Il modifia d'abord la disposition de ses figures afin de les intégrer plus naturellement et logiquement dans l'espace. Il harmonisa ses compositions en diminuant les dimensions de ses figures et en les intégrant mieux dans le décor afin qu'elles l'occupent le plus réellement possible. Pour ce faire, il distribua ses personnages avec rythme et équilibre, au gré de ses compositions.

L'idolâtrie de Salomon témoigne bien de ce nouveau mode de composition (**fig.23**). Contrairement à son pendant de 1512 (**fig.59**) où Lucas utilisa des appareils architecturaux (murs et bâtiments) pour suggérer l'espace et distribuer les figures, celle de la petite série de 1516-1519 se déroule à l'extérieur, près d'un motif architectural difficile à identifier. En séparant ses figures en deux groupes -l'idole, Salomon et sa femme ainsi que les deux témoins-, il put les disposer logiquement dans le premier plan plus ouvert, plus vaste. Il construisit sa composition à partir de verticales (l'idole, le piédestal et toutes les figures), d'horizontales (les témoins) et de diagonales (Salomon, sa femme et l'idole), ce qui permit des jeux linéaires contrastants vigoureusement et suggérant plus de profondeur et de mouvement.

Il s'intéressa également à l'époque à mettre en scène des figures dans un espace intérieur restreint; il s'y est d'ailleurs exercé à trois reprises dans cette petite série, dans *Jézabel et son mari Achab*, *Hérode et Hérodiade* et *Jael tuant Sisara* (**fig.68,69,70**). Le motif architectural de cette dernière composition permet d'isoler, dans chacun des trois plans, une péripétie de l'histoire biblique. Représentés chacun par un groupe de deux ou trois personnages, les

²⁰⁶ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 164.

²⁰⁷ *Ibid*, p. 166.

²⁰⁸ Il semblerait que les textes latins furent conçus les premiers, les traductions néerlandaises ne correspondant pas toujours au sujet traité et apparaissant à l'occasion incomplète. (*Ibid*, p. 166).

²⁰⁹ *Ibid*, p. 164.

²¹⁰ *Ibid*, p. 164.

épisodes secondaires sont en retrait, de part et d'autre de l'épisode principal. Mais la proximité des trois épisodes dans l'espace fait «paraître l'action simultanée plutôt que séquentielle».²¹¹ Dans les deux autres gravures, l'espace intérieur fut utilisé autrement, les pièces étant de moins grande ouverture. En effet, les murs n'ouvrent plus les chambres; ils agissent plutôt comme un écran afin de bloquer l'espace. Toutefois, l'illusion de profondeur fut créée par des successions de plans de tonalités différentes. Dans *Jezabel et son mari Achab* (**fig.68**), le paysage extérieur est d'un ton clair, le mur de la pièce est d'un ton gris et la tête de lit ainsi que le baldaquin sont sombres. Nous retrouvons le même principe dans *Hérode et Hérodiade* (**fig.69**), sauf qu'ici, le dais et son drap d'honneur sombres sont au-dessus et derrière le couple. Ces enchaînements de tonalités créèrent des séquences lumineuses rythmées dans les pièces et permirent de mettre en relief les personnages qui répètent, en quelque sorte, les mêmes séquences lumineuses. Plus détachées des cloisons, les figures occupent mieux l'espace. Lucas semble s'être à nouveau inspiré ici de gravures de Dürer, comme son superbe *Pénitent* de 1510-1511(**fig.71**).

Ce type d'organisation spatiale introduisit une monumentalité nouvelle, en même temps qu'une plus grande clarté, dans les compositions de Van Leyden. Simultanément, les lignes et les mouvements plus sinueux de ses figures, par opposition aux formes colossales et aux attitudes rigides de celles de la grande série, contribua à rythmer l'espace avec un dynamisme plus souple. Des lignes gracieuses modèlent en effet ses personnages au port désormais plus fier. Leurs «poses presque maniérées»²¹², de réminiscence gothique, faisant se creuser les reins et rebondir les ventres, en font des soeurs cadettes de la *Nemesis* de Dürer (1501-1502) (**fig.72**) plus que des égéries vénusiennes ultramontaines. Cette nouvelle conception de la figure féminine, qui se place incontestablement sous l'égide durérienne, se confirme dans ses burins contemporains, entre 1516 et 1520²¹³: les attitudes de la Jaël et de la femme de Salomon des xylographies (**fig.70,23**) sont tout à fait comparables à celle de la protagoniste du très beau burin de *La danse de la Madeleine* (**fig.73**). À ce «maniérisme gothicisant» des poses féminines se greffent parfois des *contrapposti* italianisants d'une élégance teintée de rusticité «bon peuple», en un étrange mélange de raffinement et de lourdeur, qui ne manque toutefois pas d'un certain charme. Ainsi son Ève du *Péché Originel* (**fig.58**) copie quasi littéralement la Vénus du burin *Vénus et Amour* (**fig.74**), en 1512-1513, de Marcantonio Raimondi, qui lui-

211 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 174: «[If one is unfamiliar with the story], the action appears to be simultaneous rather than sequential». Stepanek explique brièvement que ce problème serait probablement dû au fait que deux artistes auraient participé à la composition: l'un aurait fait les figures (Lucas) et l'autre l'architecture (copiste ou graveur). Ce que Stepanek écrit est ici farfelu, à moins d'en avoir la preuve. C'est le mode de composition choisi qui impose la lecture simultanée puisque l'épisode principal -au premier plan- est aussi le second de cette histoire. Pour ce qu'il y ait lecture chronologique, il aurait fallu un alignement de gauche à droite (ou l'inverse) des trois épisodes sur une même ligne.

212 *Ibid.*, p. 164: «(...) in poses that are almost mannered». Ne pas confondre ce maniérisme avec celui du XVI^e siècle qui n'émergea que vers 1520 à Rome et à Florence tout d'abord, avant d'essaimer partout en Europe.

213 Il en sera question dans le prochain chapitre, où nous élaborerons davantage le sujet.

même reproduisit une composition de Raphaël.²¹⁴ Appuyées sur la jambe droite, la jambe gauche allongée en retrait, ces deux figures fléchissent le torse vers leur droite, le bras gauche allongé dans la même direction, pour caresser le cou de l'Amour chez Raimondi et offrir la pomme à Adam chez Van Leyden. Ce dernier adapta néanmoins son modèle à ses besoins, en modifiant la position de la tête pour qu'Ève regarde Adam et en dessinant son avant-bras sur lequel elle s'appuie contre l'arbre; Raimondi n'avait pas dessiné l'avant-bras de la déesse caché par Cupidon. Le visage délicat, finement taillé, du Bolonais fit place chez le maître de Leyde à un visage joufflu aux traits plus grossiers, de la même façon que le corps d'Ève n'a pas conservé la grâce plus déliée de Raimondi parce que Lucas ne connaissait bien ni la musculature féminine ni ne comprenait très bien la signification de la pose en *contrapposto*. Il l'a résumée en un hanchement attrayant mais sans structure. Les courbes rythmiques italiennes qui donnaient de belles rondeurs aux corps, -fermes et galbées chez l'Italien, plus molles et épanouies chez le Hollandais- des mouvements fluides et naturels, trouvent un écho dans la sinuosité de l'arbre et la spirale du serpent de Lucas.

N'étant pas familier avec ce type de figures rendant avec souplesse et sensualité les nus féminins, Van Leyden n'imita qu'approximativement la flexibilité de la Vénus d'outremont, après une première tentative au burin en 1514 d'après le même prototype. En effet, dans le *Suicide de Lucrece* (**fig.75**), Lucas avait contrefait la pose de la Vénus de Raimondi, en l'inversant à l'exception des jambes. La tête de la figure de Van Leyden est tournée du même côté que celle de son parangon mais elle est davantage de profil et plus relevée. Lucas s'efforça aussi de reproduire le rendu des muscles et les clairs-obscur du Bolonais.²¹⁵

Ces nouvelles ordonnances spatiales furent donc accompagnées de changements stylistiques dans le dessin des personnages féminins. Ses «femmes furent plus voluptueuses et séductrices, ce qui implique plus directement que la luxure fut la cause de la chute de l'homme».²¹⁶ Outre par leurs poses gracieuses et enjôleuses -celle de Salomé par exemple qui danse en se déhanchant langoureusement devant son beau-père Hérode Antipas (**fig.69**), Lucas féminisa ses personnages en les parant de vêtements plus amples et souples, tantôt lourds et tantôt légers. Les lignes de contour longues et fluides ne cassèrent plus que rarement les plis des costumes féminins de la petite série, contrairement à ceux de la grande série du *Pouvoir des femmes* où ils étaient plus anguleux. Dalila et la femme de Salomon sont celles dont l'élégance vestimentaire est la plus élaborée (**fig.76,23**). Dans chacune des xylographies, Lucas employa des traits courts, relativement épais et courbes qui permirent de donner de la consistance aux étoffes en diminuant l'étendue des plages blanches qui aplanissent les surfaces. Disposées

214 N. Beets, "Zestiende-eeuwsche Kunstenaars, III, Lucas van Leyden, 3. Lucas van Leyden en Raphael, Een les in rhythmische gymnastiek" *Oud-Holland* 51 (1934), p. 151-162; cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 170, note 3.

215 Nous aborderons davantage cette gravure dans le prochain chapitre afin de situer cette première intrusion italienne dans l'œuvre gravé de Van Leyden.

216 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 165: «The women are more voluptuous and seductive, implying more directly that lust is the cause of man's downfall».

perpendiculièrement aux longues lignes descriptives, ces tailles accentuèrent les rondeurs des costumes de manière à évoquer une tridimensionnalité efficace et convaincante. D'une simplicité et d'une grâce certaines, les drapés furent rendus par des jeux linéaires proposant des tonalités de gris plus doux, réparties plus également sur les modèles.

Ces femmes corsetées, parées de robes longues aux larges manches pertuisées ou non, furent d'une féminité sans précédent dans les xylographies de Van Leyden. Bien qu'elles eurent un physique et des rôles imposants dans les compositions de la grande série du *Pouvoir des femmes*, elles n'avaient pas la délicatesse de leurs consoeurs de la petite série. Où donc Lucas trouva-t-il un modèle si féminin? Kahr observe des similarités entre la Dalila de la gravure *Samson et Dalila* de Van Leyden (**fig.76**) et celle d'Andrea Mantegna dans sa grisaille de même sujet, datée vers 1495 et conservée à la National Gallery de Londres (**fig.77**).²¹⁷ Bien que Lucas ne se rendit jamais en Italie, il a pu connaître la grisaille de Mantegna par une copie: la pose et le costume de leurs héroïnes sont d'ailleurs semblables. Assises et vêtues d'une robe à larges manches, les Dalila taillent toutes deux, de la main droite, les cheveux de Samson. Alors qu'elles s'exécutent paisiblement, nous pouvons lire sur leur visage, aux traits délicats, une expression plutôt railleuse, se félicitant d'avoir bien su tromper celui qu'elles avaient fait semblant d'aimer: elles savourent calmement leur trahison. Kahr avait vu juste en affirmant l'expression placide de la Dalila de Mantegna, mais se fourvoya en lui attribuant de la bienveillance et de la tendresse.²¹⁸ Quant à l'étoffe épaisse et lourde des vêtements de la Dalila néerlandaise, elle diffère sans contredit de la chemise de la Dalila italienne en tissu fin, épousant les formes de sa poitrine, rappelant les draperies mouillées des *korê* antiques. Malgré l'effort réussi de Van Leyden à féminiser ses figures, il ne put traduire, dans le cas de Dalila, la sensualité de son homonyme italienne et le raffinement calculé de son geste.

L'attitude du Samson de Lucas imite également celle du peintre italien: étendu au sol, la tête reposant entre les genoux de Dalila, l'avant-bras allongé sur le sol et le genou plié, il dort sans soupçonner la trahison dont il est victime. Vêtu d'un costume militaire, le Samson néerlandais est plus grand et semble beaucoup plus âgé que le Samson italien vêtu d'une simple chemise. Aux dires de Kahr, Mantegna préféra mettre de l'accent sur la sensualité de la relation entre Samson et Dalila, les peignant en chemise, alors que Van Leyden dota sa scène d'un esprit militaire, préférant portraiturer la confrontation non seulement entre un homme et une femme, mais également entre un homme et ses ennemis.²¹⁹ Il illustra la défaite du héros aux mains de la traîtresse qui l'avait séduit pour mieux le réduire.

217 M. Kahr, 1972, p. 290.

218 *Ibid*, p. 288. Le commentaire, en partie fautif de Kahr, peut s'appliquer également à l'expression de la Dalila néerlandaise.

219 *Ibid*, p. 290: «But Lucas has endowed the situation with a military aspect utterly lacking in the conception of Mantegna, whose Samson and Delilah in *déshabillé* bring the sensual elements of the story to the fore. The confrontation as Lucas portrays it is no longer solely that between a man and a woman, but between a man and his enemies».

Bien qu'il soit peu probable que Lucas ait vu cette grisaille italienne, les deux artistes ont pu, selon Kahr, avoir un modèle commun,²²⁰ la xylographie de Dürer, *Samson et Dalila*, parue dans le *Der Ritter vom Turn von den Exempeln der Gottsforcht und Erberkeit* publié à Bâle en 1493 (**fig.78**). La disposition analogue des figures principales dans les compositions de Van Leyden et de Dürer permet de soupçonner que le premier eut accès plus facilement à la gravure allemande qui devait circuler sur le marché. Si Mantegna a pu imiter Dürer, Lucas semble en revanche plus proche -ou tout autant- de la gravure de *La Nef des fous* de Sebastian Brandt de 1494 (**fig.79**). Par ailleurs, le décor rocheux de Lucas s'apparente davantage à celui de Mantegna qu'à ceux des deux autres gravures.

L'Annonciation

En même temps que la petite série du *Pouvoir des femmes*, Lucas exécuta, sous forme de feuille volante, quelques gravures dévotionnelles sur bois. Substituts peu dispendieux de peintures ou de sculptures pour les maisonnées modestes et pieuses, ces compositions illustrèrent en gros plans, à la manière de Sint Jans, Bosch et Moestart, des figures saintes à mi-corps.²²¹ Ce format, employé d'ailleurs par Van Leyden à quelques reprises dans ses peintures et ses gravures sur cuivre de sujets profanes et religieux, lui «permet une recherche plus intime et approfondie des visages, rehaussant ainsi le sens de la piété».²²² *L'Annonciation*, qu'il grava vers 1519, en est un exemple, l'artiste insistant sur les expressions faciales et les gestes des personnages afin de transmettre le plus nettement possible les émotions de l'histoire biblique (**fig.80**). D'un dessin simple comme Lucas en avait l'habitude, la scène est à la fois active et passive, l'ange Gabriel annonçant à la Vierge l'immaculée conception (avec une main gauche très articulée) et la Vierge, pleine de grâce, recevant avec humilité et passivité la nouvelle. Figures élégantes aux vêtements d'une rare beauté, dont le rendu fut créé par d'habiles jeux d'ombre et lumière, elles supportent entièrement l'intensité spirituelle de l'épisode choisi par l'artiste, favorisant la méditation religieuse des fidèles.

Sacrifice d'Abraham

Conjointement à ses xylographies, Van Leyden en produisit d'autres à saveur religieuse, narrative et profane, de compositions plus élaborées et d'une plus grande richesse de détails. L'une d'elle, *Le sacrifice d'Abraham* (**fig.81**), datée entre 1517-1519, en témoigne par ses

220 M. Kahr, 1972, p. 290: «The similarities between this design [Lucas] and the Mantegna painting suggest, if not a direct relationship, a common ancestor».

221 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 148. En plus de la xylographie *L'Annonciation* qui est ici discutée, *L'Adoration des Mages*, *La Vierge et l'Enfant-Jésus*, *Saint Pierre* ainsi que *La Vierge au rosaire* sont les autres gravures dévotionnelles que Van Leyden fit vers 1519.

222 *Ibid*, p. 148: «The bust-length format allows for a more intimate and penetrating exploration of faces, heightening the sense of piety».

qualités graphiques suggérant que Lucas s'est adressé à un graveur plus expert pour la tailler: «sa plus grande spontanéité et variété linéaire suggère une plus grande fidélité au dessin original, que dans la petite série du *Pouvoir des femmes* où une autre main aurait pu intervenir».223 La force, la vigueur et l'ordonnance des tailles, unies aux contre-tailles produisant les ombres les plus profondes, élargissent considérablement l'éventail des tons dans l'estampe de sorte à y retrouver un coloris beaucoup plus développé et plus riche que dans les xylographies précédentes du maître de Leyde. Ces nuances tonales plus intenses relèvent visiblement d'une technique fort bien maîtrisée et s'harmonisent avec justesse à la composition qui rappelle une xylographie anonyme de 1494.224

Van Leyden a probablement emprunté ce thème à l'un des nombreux modèles, circulant d'atelier en atelier225, dont les artistes se servaient pour reproduire *ad nauseam* les mêmes sujets bibliques dans les tableaux, retables sculptés, fresques, miniatures ou gravures illustrant les bibles et autres livres de dévotion. Il semble qu'il se soit de nouveau tourné vers une gravure anonyme traitant du même sujet dans la Bible de Lübeck (**fig. 82**). Comme dans celle de Van Leyden, nous y voyons Abraham et son fils cheminer vers le lieu du sacrifice dans le premier plan, l'épisode du sacrifice proprement dit étant relégué au second plan. Depuis le Moyen Âge, on considérait le trajet d'Isaac portant son faix comme une préfiguration du portement de croix du Christ, en même temps qu'une image du pèlerin.226 À la manière du graveur anonyme, Lucas fit avancer ses protagonistes vers la droite, sur un sentier qui contourne un rocher et qui les mènera vers son sommet (le graveur anonyme préféra situer le lieu de sacrifice derrière le rocher, au loin). Contrairement à l'illustration allemande où la scène de sacrifice fut mise à droite de la composition, suggérant ainsi une lecture successive des événements de la gauche vers la droite, Van Leyden le plaça en haut, à gauche de sa gravure, suggérant ainsi que le sentier se poursuit derrière le rocher et que la route est plus longue.

Lucas intégra ses personnages dans un paysage rocheux, s'enfonçant systématiquement dans la profondeur, rappelant la manière de Joachim Patinir (**fig. 83**). Selon Stepanek, la sensibilité de Lucas pour la profondeur de son paysage correspond plus particulièrement à l'eau-forte de Dürer

223 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 188: «It's greater linear variety and spontaneity suggests a closer relationship to the original drawn line than that in the «small» Power of Women woodcuts, where another hand may have intervened».

224 *Ibid.*, p. 188.

225 Nous retrouvons des gravures de thèmes semblables dans les bibles de Cologne: Quentell de 1479, Strasbourg: N. Grüninger de 1485 et Lübeck: Arndes de 1494 ainsi que dans le *Weltchronik* (Chronique de Nuremberg) de Koberger de 1493. (*Ibid.*, p. 188).

226 L'intérêt artistique et spirituel des bibles du 15e siècle à la représentation des deux péripéties de la même histoire dans une même composition remonte à celle de la *Biblia Pauperum* du 13e ou 14e siècle qui démontra l'unité entre l'Ancien et le Nouveau Testament en suggérant que ce dernier fut un accomplissement du premier. En effet, d'après des textes des Pères de l'Église du 9e siècle, sur lesquels la *Biblia* s'appuya indirectement, la scène de pérégrination prit toute sa signification par les liens que les Pères firent entre le bois que porta Isaac pour son sacrifice et la croix que porta Jésus jusqu'au calvaire. (*Ibid.*, p. 188).

en 1518, *Paysage au canon* (fig.84).²²⁷ Lorsque nous observons bien les deux paysages, nous nous rendons compte que cette hypothèse n'est pas véritablement fondée, si ce n'est que les deux adoptent l'ordonnance flamande en voie de devenir une formule qui s'imposera jusqu'au XVIIe siècle: une vallée contrastant avec un promontoire élevé du côté opposé, divisant le champ pictural par une diagonale plus ou moins marquée. Ce type de mise en page est cependant beaucoup moins évident dans le *Paysage au canon* où le promontoir est remplacé par un gros arbre et une chaumière bloquant la perspective à gauche, à côté d'un village se déployant dans la vallée vers un horizon élevé. Le paysage du *Sacrifice d'Abraham* adhère de plus près à la solution initiée par Patinir et abaisse la ligne d'horizon, ce qui marque un progrès dans l'art du paysage. La perspective atmosphérique diffère de même dans les deux compositions, plus particulièrement dans leur dernier plan respectif. Dans celui de Dürer, -et bien qu'il faille tenir compte ici de ce que l'artiste expérimentait la technique nouvelle de l'eau-forte, ce qui est un facteur non-négligeable- les nuances des couleurs et les éclairages sont constants dans tous les plans sauf dans le lointain plus illuminé et où les couleurs s'évanouissent. Une lumière beaucoup plus contrastée anime le paysage de Lucas. Même si les nuances y sont peu nombreuses, son premier plan est de couleur plus soutenue et les ombres plus denses. Les oppositions des clairs-obscur s'accroissent dans son second plan, la lumière blanchissant entièrement de grands pans du rocher. Comme chez Dürer toutefois, son dernier plan est totalement dénudé, blanc. Ajoutons à cela que le paysage biblique est tout aussi dépouillé que l'autre fourmillé de détails. Tout en étant plus sobre, il est autrement plus coloré et pittoresque.²²⁸ Xylographie la mieux réussie de son corpus, «elle représente le point culminant de sa technique en gravure sur bois, rivalisant avec les chefs-d'oeuvres de ses contemporains allemands, Dürer, Burgkmair, Baldung Grien et Altdorfer».²²⁹

Scène de bordel ou de tricherie

Au cours des mêmes années, vers 1518-1520, Van Leyden exécuta une xylographie profane de dimensions impressionnantes, dont le sujet précis suscite encore des interrogations et dont l'esprit s'apparente aux séries du *Pouvoir des femmes: la Scène de bordel ou de tricherie*, aussi intitulée *L'enseigne à bière* (fig.85).²³⁰ Attribuée à Lucas en 1766 par J.M. Papillon dans son *Traité*

227 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 188: «In its feeling for landscape depth, it corresponds to Dürer's *Landscapae with Cannon* of 1518 (B.99), a print which inspired many others».

228 Rappelons toutefois que Lucas travaillait avec une technique éprouvée alors que l'autre engageait la gravure dans une voie nouvelle et que, cela étant, les buts poursuivis étaient diamétralement opposés.

229 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 188: «It represents a culmination of achievement in the medium - rivaling the masterpieces of any of his German contemporaries- Dürer, Burgkmair, Baldung Grien, and A. Altdorfer». Le cartouche vide dans le coin inférieur droit de la xylographie avait pour fin d'apposer le monogramme de l'artiste. Une seule impression connue est signée et conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris. Elle porte le monogramme de Dürer qu'un collectionneur a ajouté à la plume. (*Ibid*, p. 188 et 189, note 4).

230 Les dimensions de cette gravure conservée au Cabinet des Estampes de Paris sont de 670 X 485 mm. Deux planches de bois furent imprimées sur quatre feuilles de papier afin de raccorder chaque segment en un seul et même produit.

historique et pratique de la graveur en bois [sic]²³¹, Nijhoff identifia, quant à lui, pour la première fois en 1933-1939, le sujet comme étant la parabole biblique de l'enfant prodigue qui dissipa ses biens en vivant dans l'inconduite (Luc 15, 11-32).²³² Cette lecture ne fait pas l'unanimité mais nous y reconnaissons toutefois un tripot où une courtisane fait des avances à un jeune homme tout en lui dérobant sa bourse sous les yeux d'une vieille dame «de type entremetteuse». Jérôme Bosch avait déjà introduit le motif de la taverne et/ou maison close dans *Le fils prodigue* qu'il peignit en 1510, où le jeune débauché s'enfuit d'une auberge délabrée où s'enlace un couple dans une porte, motif suggérant que ce lieu est un bordel (**fig.86**).²³³ Ce tableau serait donc un des précédents des scènes de bordel profanes qui suivirent. Si les personnages de Lucas ne sont pas dans un tel lieu, la gravure peut néanmoins véhiculer un avertissement contre la débauche et les caprices de la fortune.²³⁴ N'est-il pas écrit sur la banderole *Prends garde où le vent te souffle* [acht, hoet. varen. sal.]?²³⁵

Ce thème rejoint les premières représentations gravées d'un couple libertin, avec une prostituée, du dernier quart du 15^e siècle, entre autres dans les burins d'Israël van Meckenem (d'après le maître de Maison) (**fig.87,88**), Albrecht Dürer (**fig.89**) et un dessin perdu de Leonardo da Vinci, dont la composition est connue par une copie datée vers 1630, attribuée à Jacob Hoefnagel (**fig.90**).²³⁶ Tous trois mirent en scène un couple d'âges différents. Dans les compositions de Dürer et Vinci, un second thème, la bourse dérobée, s'y superpose, enrichissant le premier. Que la bourse soit dans les mains de la courtisane ou du client n'a pas beaucoup d'importance s'il n'y a pas vol; elle sous-entend la complicité des deux protagonistes. Que ce soit la femme qui tend la main pour recevoir son tribut ou l'homme qui le lui donne, il y a entre les deux un accord facile à comprendre dans leurs regards convenus. Mise à part l'oeuvre de Dürer qui plaça la scène dans un paysage, celles de Van Meckenem et Vinci/Hoefnagel représentent plutôt des couples debout près d'une table (ou d'un parapet) et «enlacés», dessinés à mi-corps, sur un fond uni.²³⁷

Sauf le dessin de Vinci qu'il ne connaissait sans doute pas, Lucas pouvait être familier avec ces trois gravures. Ce ne sont toutefois pas celles-ci qui lui servirent de prototype mais une gravure anonyme allemande de 1480 (**fig.91**) dont il pirata les poses de la courtisane et de

231 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 195.

232 W. Nijhoff, *Nederlandsche Houtsneden 1500-1550*. The Hague, 1933-1939; cité d'après *Ibid*, p. 195, note 1.

233 Le thème du fils prodigue chez les courtisanes fut fort populaire et peint dans de nombreuses peintures de la fin du 16^e siècle. (J. Snyder, 1985, p. 407).

234 Konrad Renger, dans son étude sur les xylographies de Van Leyden, note que s'il est exact que la scène illustre le fils prodigue dans une taverne, cela serait le premier exemple connu de ce sujet traité tel un sujet indépendant («Lucas van Leyden». *Weltkunst*, n°48 (1978), p. 2680-2683); cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 195.

235 *Ibid*, p. 195.

236 L. Silver, 1974, p. 107, 108 et 111.

237 À noter que les banderoles au-dessus des têtes des personnages d'Israël van Meckenem sont un trait particulier aux gravures du maître de Maison, pour indiquer que ces personnages conversent entre eux. (*Ibid*, p. 109). Le procédé remontait cependant à un lointain Moyen-Âge.

l'«amoureux» en les inversant et en les adaptant bien sûr à la mode de son temps (graphie, vêtements, tridimensionalité, etc.). *Le couple amoureux* dénonce la femme rusée prenant avantage sur un homme aveuglé par la tentation du désir charnel.²³⁸ Dans les deux xylographies, le jeu de la séduction est mené par la jeune femme qui attise le jeune homme en lui caressant le menton tout en le regardant passionnément dans les yeux. Sous son air ingénu se cache un plaisir malin, voire sournois, à le tromper; son bras entourant la taille de sa victime et sa main fouillant, à l'insu de cette dernière, dans sa bourse pour lui voler ses écus, trahit la malhonnêteté de ses minauderies. À la différence du graveur allemand qui fit asseoir «honnêtement» son enjôleuse à côté du jeune beau, Lucas fit plus audacieusement se chevaucher les cuisses de sa ribaude et son client. Mais alors que le jeune homme du graveur allemand pose effrontément sa main sur la poitrine de la courtisane, Lucas cache cette main sous la large manche de l'entraîneuse. Il savait pertinemment que le regardeur comprendrait bien le propos de cette main dissimulée dans le corsage! Les autres personnages contribuant à l'atmosphère, Lucas se révèle le plus osé et le plus trivial des deux graveurs, à cette époque où la femme pouvait plus aisément se découvrir la poitrine que les chevilles.

Cette xylographie moralisatrice témoigne de l'amélioration de l'artiste à concevoir un espace intérieur restreint. La composition générale rappelle celle d'*Hérode et Hérodiade* de la grande série du *Pouvoir des femmes* (**fig. 60**); mais à la différence de celle-ci, ce sont les lignes de fuite ainsi que la seconde pièce à gauche de la composition qui créent la perspective. Afin de souligner davantage la profondeur de la pièce, Van Leyden ajouta un jeune garçon dans l'ouverture de la porte à gauche et un fou derrière la fenêtre, à droite. En outre, les contrastes tonaux prononcés sur les surfaces murales distinguent efficacement les cloisons, déterminant ainsi leurs rapports perspectifs. Lucas étoffa également sa xylographie de détails, embellissant de toute évidence ses personnages dont les vêtements, plus raffinés, furent d'un dessin plus réaliste. En effet, la variété et la finesse des tailles et contre-tailles utilisées permirent de diversifier le rendu des figures. D'abord, le jeu habile des ombres et lumières accrût l'éventail de tonalités. Lucas y parvint par un jeu de tailles et contre-tailles aux intervalles variés, créant des nuances allant du noir au blanc en passant par le gris, ce qui permit des dégradés de tons favorisant des contrastes lumineux plus riches et plus intenses. Il diversifia aussi l'épaisseur de ses tailles et contre-tailles, leurs longueurs, les abrégeant parfois en staccato. De cette façon, il put obtenir une luminosité plus adéquate pour donner plus de souplesse, de volume et de rondeur à ses protagonistes. Ordonnées, prononcées ou délicates, les tailles et contre-tailles diversifièrent les textures des étoffes et permirent de détailler davantage les costumes, comme nous pouvons le voir sur le détail (**fig. 92**).

Si Van Leyden était encore élève dans l'atelier d'Engebrechtsz. en 1518²³⁹, il n'est pas surprenant qu'il ait puisé ses inspirations à plusieurs sources et multiplié les emprunts. Comme

238 H.W. Janson, 1952, p. 262.

239 Voir *infra*, p. 13.

dans tous les ateliers des peintres mineurs d'alors, celui de ce maître faisait ample usage de copies d'œuvres de toutes sortes, de toutes provenances et de toutes époques pour favoriser et stimuler l'apprentissage des jeunes apprentis. *La Petite passion* sur bois de Dürer fut sans contredit pour Lucas une source de référence fort utile, non seulement pour ses qualités lumineuses, mais également pour ses modèles de figures et de compositions qui l'intéressèrent au point de lui en emprunter quelques-unes. Il prit aussi connaissance de l'art italien dans lequel il puisa des éléments stylistiques lui permettant de dessiner des figures féminines plus gracieuses, tout particulièrement dans leurs postures. Il prit également exemple sur ses prédécesseurs et contemporains néerlandais, détenteurs d'une tradition artistique remarquable. Oeuvres peu étudiées et mal connues, les xylographies de Lucas van Leyden demeurent toujours, malgré leur recherche stylistique louable, dans l'ombre de ses gravures sur cuivre d'une finesse et d'un savoir faire qui évoluèrent en suivant les tendances en vogue de son époque. Le chapitre suivant les étudiera afin d'en connaître les composantes techniques et stylistiques qui firent accéder le maître de Leyde à la reconnaissance publique.

CHAPITRE 3

LES GRAVURES SUR CUIVRE: LA RECONNAISSANCE DE L'ARTISTE

Présentation générale et technique

Alors que Giorgio Vasari prisait quasi au même titre l'art d'Albrecht Dürer et de Lucas van Leyden dans le domaine de la gravure²⁴⁰, Karel van Mander porta aux nues le Hollandais et son oeuvre sur cuivre. Le biographe néerlandais n'hésita pas à déclarer son admiration pour le jeune artiste aux talents précoces, dès l'introduction de sa vie dans le *Het Schilders Boek*. Après avoir souligné que la nature l'avait prédestiné à en éclipser d'autres par ses exploits, Van Mander affirma «que parmi nombre de nos peintres qui se sont faits valoir dès leur tendre enfance par leurs nombreux talents ingénieux, je ne connais personne qui fut l'égal de l'habile Lucas van Leyden, qui semble être né avec un pinceau et un burin dans la main et avec un talent naturel pour la peinture et le dessin». ²⁴¹ Bien qu'il ne faut pas s'incliner devant tous les propos qu'écrivit Van Mander, nous devons toutefois reconnaître le talent du graveur de Leyde et l'originalité de ses burins qui firent de lui le premier graveur caractéristique des Pays-Bas.

Tout au long de sa carrière, Lucas s'efforça de se démarquer de ses prédécesseurs et contemporains tant dans le choix des sujets que dans leurs traitements. Selon Parshall, sa stratégie fut de choisir des épisodes inhabituels de l'Ancien et du Nouveau Testaments ainsi que de l'Antiquité païenne et d'en altérer la narration traditionnelle en faisant ressortir les détails anecdotiques des histoires. ²⁴² Jacobowitz enrichit, quant à elle, l'observation de son collègue en affirmant que l'intérêt général du jeune graveur était de mettre en valeur les aspects relevant de la vie courante qui se retrouvaient dans les épisodes illustrés. ²⁴³ Van Leyden adopta visiblement cette attitude dès le début de sa carrière, comme le démontre bien *L'ivresse de Mahomet* (**fig. 2**) et *Le repos pendant la fuite en Égypte* (**fig. 93**), en 1508. Dans le premier burin, par exemple, au lieu de représenter directement la scène du meurtre du moine, Lucas choisit plutôt d'illustrer le moment où le meurtrier trahit sa culpabilité en déposant l'arme du crime sur Mahomet, ivre-mort, pour l'incriminer à sa place. Ainsi, il invita le regardeur à spéculer sur le complot du meurtrier et sur la situation compromettante dans laquelle se retrouvera Mahomet à son réveil,

²⁴⁰ Voir *supra*, p. 6.

²⁴¹ R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 465: «Of the many subtle talents among our painters who stood out from their most tender youth, and of whom we have written elsewhere, I know of none who was the equal of the gifted Lucas van Leyden (of whom I now propose to write), who seemed to be born with brush and burin in hand and with a natural talent for painting and drawing».

²⁴² D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 316-317.

²⁴³ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 76: «This shift of focus reflects Lucas' general tendency to highlight those aspects of a story which belong to the realm of ordinary human experience».

plutôt que sur l'acte de violence en lui-même. Quant au deuxième burin, le jeune artiste, contrairement à Schongauer et Dürer qui gravèrent, en 1470-1475 et 1504-1505, une *Fuite en Égypte* des plus conventionnelles (fig.94,95), illustra le repas de l'Enfant lors du repos pendant la fuite en Égypte: alors que la Vierge donne le sein au nourrisson, Joseph lui tend une poire qu'il vient tout juste de sortir d'un panier.

Cette démarche du graveur s'inscrit à une époque où le marché de cet *ars multiplicata* s'ouvrit davantage et n'intéressa plus essentiellement que les artistes y cherchant des modèles pour leurs ateliers, mais aussi les collectionneurs avertis. Parshall observe qu'au 16^e siècle, les collectionneurs de gravures apprécèrent un objet d'art en partie pour sa nouveauté et en partie pour son habileté particulière en tant que spécimen représentatif de la manière d'un maître renommé.²⁴⁴ Ils furent donc séduits par le pouvoir de l'invention ou la complexité des gravures, le nombre de figures incluses dans les compositions, la richesse des détails, la maîtrise de la perspective et l'habileté des graveurs à rendre subtilement les nuances d'ombre et de lumière, l'atmosphère et les textures sans l'aide de la couleur.²⁴⁵ Lucas apprit très tôt la nécessité de créer des oeuvres uniques, capables de prouver son savoir-faire au grand public. Dès ses premiers burins, nous remarquons déjà ses efforts à se construire un style individuel qu'il conserva d'ailleurs tout au long de son activité artistique. Appliqué, Van Leyden chercha à satisfaire les intérêts des connaisseurs et «ses dérogations, face à ce qui était traditionnellement produit, furent vraisemblablement calculées en vue d'accrocher l'oeil de l'acheteur».²⁴⁶

Un autre facteur joua un rôle déterminant dans les relations entre Lucas, le marché et les amateurs: le nombre réduit d'impressions de ses burins. La rareté de ses gravures, outre le fait qu'il en brûlait, semble-t-il, les mauvaises épreuves²⁴⁷, peut s'expliquer par leur technique d'exécution. Parce qu'il les incisait de traits peu profonds et souvent délicats selon les détails, les planches de Lucas «devaient être encrées et imprimées avec un soin particulier pour en faire apparaître toutes les subtilités. Malgré ces précautions, la presse en écrasait rapidement les sillons et les tirages en étaient faibles».²⁴⁸ Là réside la principale raison de la rareté des gravures de Lucas, de son vivant même et plus encore au tournant du XVII^e siècle quand Van Mander impliquait que soixante-dix ans après la mort du graveur, il y avait pénurie de bonnes impressions de ses pièces sur le marché. Considérant leur qualité exceptionnelle, leur nombre limité devint un atout supplémentaire pour les collectionneurs qui les recherchèrent avidement et se les procurèrent à prix fort.²⁴⁹

244 P. Parshall, 1978, p. 192.

245 *Ibid*, p. 192.

246 D. Landau et P. Parshall, 1993, p. 317: «Lucas, deviation from the expected was most surely calculated to catch the eye of a buyer».

247 *Ibid*, p. 317: «It is difficult to evaluate anecdotal evidence of the sort reported by van Mander». Voir *supra*, p. 8 et note 35.

248 *Ibid*, p. 317.

249 *Ibid*, p. 317. R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 469: «His prints fetched good prices in his lifetime».

Il faut également mentionner que Van Leyden approcha la gravure sur cuivre comme s'il s'agissait d'un dessin. Il commençait en effet un burin en dessinant tout d'abord légèrement sa composition sur la planche, à main levée, avec une pointe sèche fine avant de l'inciser avec le burin.²⁵⁰ Sur les bonnes épreuves, en particulier sur celles de ses oeuvres de jeunesse, nous pouvons parfois déceler des traces de ce graphisme superficiel à la pointe sèche. En examinant bien *La résurrection de Lazare* (**fig.96**) de 1505-1508, par exemple, nous repérons des repentirs sous formes de traits bouclés et arqués dans les sombres feuillages et au-dessus des cimes des arbres au centre de la composition. Beaucoup mieux perceptible est l'esquisse à la pointe d'argent d'une partie du drapé de la figure féminine agenouillée; celui-ci s'étalait initialement plus amplement sur le sol et Lucas le corrigea sévèrement lorsqu'il procéda avec le burin. Dans l'arrière-plan, certaines figures ont été éliminées et la taille d'autres figures drastiquement réduite à cause de leurs disproportions.²⁵¹ «Cette façon d'aborder la plaque de cuivre est symptomatique de sa manière relativement libre et intuitive de développer l'ensemble d'une image. Elle permettait de nombreuses possibilités d'essais et erreurs, caractéristiques de son travail en général».²⁵²

Cette approche ne l'empêcha cependant pas de procéder à des études préliminaires pour ses compositions les plus importantes, du moins le pensons-nous. Une seule de ces études a été identifiée à ce jour, celle qui prépara le *Portrait de l'empereur Maximilien Ier* (**fig.97**) de 1520, dont la technique est fort instructive. Sur une esquisse préalable au crayon, «l'artiste a prévu cette diversité de[s] procédés»²⁵³ de la version gravée en technique mixte, burin et eau-forte (**fig.98**). Ainsi que Landau le fit observer, les lignes du dessin devant être burinées -celles du visage- furent soigneusement rendues au pinceau et celles destinées à être mordues par l'acide furent dessinées plus librement mais aussi plus vigoureusement à la plume²⁵⁴, sans que l'artiste essaie toutefois d'imiter dans son dessin le caractère des tailles du burin et des traits creusés par l'eau-forte. Il n'y a pas de mimétisme entre l'un et l'autre, les systèmes de lignes étant différents d'une technique à l'autre. Nous notons pareillement quelques variantes mineures entre le dessin et la gravure: par exemple, la figure féminine dans la niche sur le muret à droite du dessin fut omise dans la version gravée, le rang de perles sur le gallon bordant le col du manteau de l'empereur fut complété (il était cependant prévu dès le dessin puisque nous y voyons trois perles près de la main gauche), le motif du Collier de la Toison d'Or fut achevé et le jeu des ombres et lumières fut enrichi, particulièrement dans le visage où il est plus soutenu et

250 D. Landau dans D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 317.

251 *Ibid*, p. 318.

252 *Ibid*, p. 318: «Lucas's initial approach to the plate is symptomatic of his relatively free and intuitive way of developing an image overall. [...] also illustrate an approach to the plate that allowed a generous scope for trial and error that is characteristic of the artist's work in general». Des modifications et des retouches peuvent toujours être apportées à la composition en retravaillant la plaque de cuivre, de là l'appellation des épreuves: premier ou deuxième état.

253 K.G. Boon et C. van Hasselt, 1981, p. 149.

254 Le visage et le cou furent traités au burin tandis que le reste fut mordu à l'acide.

contrasté.²⁵⁵ Autrement les traits contours, y compris ceux des détails, coïncident exactement dans les deux versions. Même si le dessin ne semble porter aucune trace d'un quelconque moyen de report²⁵⁶, cela ne signifie pas que Lucas n'en a pas utilisé un: il a pu utiliser un calque ou mieux un papier huilé (*cartalucida*). Quoi qu'il en soit, les lignes se superposent trop parfaitement pour qu'il n'ait pas eu recours à un moyen de report quelconque.²⁵⁷

Dans sa carrière qui s'échelonna sur une période d'environ vingt-cinq ans, Van Leyden produisit un peu plus de cent soixante-quinze gravures sur cuivre et à l'eau-forte, comparativement à Dürer qui, en une trentaine d'année, en fit environ cent cinq.²⁵⁸ À ce propos, Parshall laisse présager que cette abondante production dépendrait, probablement ou en partie, de la technique avec laquelle Lucas gravait ses *intaglio*.²⁵⁹ Certes elle put favoriser un rythme d'exécution plus rapide et accroître la production d'estampes du graveur, mais il ne faut pas croire que Lucas était plus actif que son homologue allemand. La technique de gravure de Dürer put être un facteur, parmi tant d'autres, qui diminua son rendement. En effet, après l'exécution régulière d'études de figures -ou de détails de figures- et de paysages, Dürer dessinait ses compositions définitives sur papier pour ensuite les transférer sur des plaques de cuivre à l'aide de quelconques moyens de report. Puis à l'aide du burin (et non de la pointe sèche comme le faisait Van Leyden), il traçait d'abord les lignes contours de ses figures pour ensuite commencer la taille proprement dite et, ce, en incisant profondément les traits et les chiquenaudes dans le cuivre.²⁶⁰ Là réside la différence principale entre la technique de Dürer et celle de Lucas. En taillant le cuivre en profondeur, la manipulation technique de Dürer se devait d'être plus prudente et la planification graphique plus précise, étant donné la difficulté de corriger les erreurs qui pouvaient survenir en cours de route. En effet, les tailles étaient si profondes que le graveur devait faire appel à un brunisseur pour les effacer, ce qui pouvait ralentir le procédé de fabrication. Toutefois sa technique lui valut de plus grandes richesses graphiques et des traits plus francs dans ses compositions, tout en atteignant une meilleure qualité d'impression et de surcroît, un plus grand nombre de tirages.²⁶¹

255 W. Kloek, 1978, p. 452.

256 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 408, note 285: «The preliminary drawing [...] is exactly the size of the print but apparently has no visible signs of any means of transfer to the plate». K.G. Boon et C. van Hasselt soutiennent, quant à eux, que le dessin fut noirci au *verso* pour son transfert sur la plaque et que des traces sont visibles à travers la doublure. (1981, p. 148).

257 Selon E.S. Jacobowitz, les dimensions du dessin correspondent parfaitement à celles de la gravure: 259 X 194 mm. (E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 199). P. Parshall y note une infime divergence: le dessin mesurerait 259 X 194 mm alors que la gravure ferait 260 X 195 mm. (D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 332-333). Ces dimensions similaires fournissent très certainement un indice capital pour conclure au report. Ceci infirmerait donc l'opinion de P. Parshall voulant que Lucas ait le plus «souvent, sinon toujours, transposé ses composition à main levée» sans recourir aux méthodes usuelles de report. (D. Landau et P. Parshall, *op.cit.*, p. 318). Il ne faut cependant pas conclure trop vite à une erreur de la part de cet érudit puisque nous ignorons quasi tout de l'activité graphique de Van Leyden préparatoire à ses burins. Deux dessins n'autorisent de conclure ni dans un sens ni dans l'autre.

258 D. Landau et P. Parshall, *op.cit.*, p. 317.

259 *Ibid.*, p. 317. Voir p. 61-62 pour la définition de sa technique de travail.

260 *Ibid.*, p. 314.

261 *Ibid.*, p. 314.

Le répertoire prolifique des gravures sur cuivre et à l'eau-forte du maître de Leyde, donc, suit une chronologie dont le point initial est le premier burin signé et daté de l'artiste, *L'ivresse de Mahomet*, en 1508.²⁶² Il continua d'ailleurs de dater ses burins jusqu'en 1530, à l'exception des années 1511, 1522 et 1526, aucune estampe ne portant ces millésimes. Il est légitime, toutefois, de penser que Lucas put produire d'autres oeuvres après 1530, sa mort n'étant survenue qu'en 1533. Selon Van Mander, le burin *Pallas Athéna* (**fig. 99**) aurait été le dernier qu'il exécuta avant sa mort; le biographe écrit «qu'il fut terminé juste à temps pour qu'il soit posé devant lui, sur son lit, ce qui semble prouver qu'il aima et pratiqua son métier, son art, jusqu'à la fin».²⁶³ Vos fait en revanche observer que si ce burin non daté correspond bien à ses oeuvres italianisantes de 1530, il serait hasardeux d'affirmer qu'il fut son dernier²⁶⁴, uniquement à partir de l'anecdote rapportée par Van Mander.²⁶⁵ Ceci soulève le problème de la datation des burins non datés, auquel Lavalleye fait allusion: «lorsque les gravures ne portent pas d'indication chronologique, elles sont groupées, d'après divers critères, sous des dates que la critique propose de leur attribuer».²⁶⁶

Quoi qu'il en soit, l'oeuvre sur cuivre de Lucas van Leyden témoigne de sa capacité à s'adapter aux exigences et aux goûts de la clientèle tout au long de sa période d'activité, sans toutefois étouffer ses propres élans créateurs. Bien qu'originales, ses gravures font état d'emprunts et d'influences qu'il assimila afin de se créer un répertoire tantôt apprécié et tantôt critiqué par les historiens d'art. Divisées en trois périodes bien distinctes, ses estampes sur cuivre et à l'eau-forte nous font découvrir un artiste souhaitant explorer tout simplement les multiples avenues que lui offrait la gravure.

262 *L'ivresse de Mahomet* est le premier point de repère temporel de l'activité graphique sur cuivre de Van Leyden. Du point de vue stylistique, par contre, certains burins lui sont antérieurs et quelques-uns remonteraient jusqu'à 1505. Voir p. 70 et suivantes.

263 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 477: «The final thing he engraved was a little print, a Pallas, and they say that it was finished just in time to be laid in front of him on his bed, which would seem to prove and make clear, that he loved and practiced his ingenious and fine manner of working, his art, until the very end».

264 *Ibid*, p. 505, note 130. Son opinion est appuyée par Van Buchell qui écrivait en 1621: «'...De deuchden van Lucas van Leyden sijn leste prenten, wat na de Italiense manier treckende; maer werden weyniger geacht...' (The Virtues of Lucas van Leiden are his last prints, which were done in the italian manner, but were less appreciated)». (Hoogewerff and van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius 'Res Pictoriae'*, The Hague, 1928, p. 52; cité d'après R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 505, note 130).

265 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 317: «It is difficult to evaluate anecdotal evidence of the sort reported by van Mander».

266 J. Lavalleye, 1966, en introduction de l'annexe «table des gravures».

PREMIÈRE PÉRIODE: AVANT 1510

Peu de documents informent l'historien d'art sur les années d'apprentissage de Lucas van Leyden, le laissant uniquement au fait qu'il apprit les rudiments de la peinture avec son père, la gravure avec un armurier et un orfèvre anonymes et qu'il poursuivit sa formation de peintre-graveur à l'atelier de Cornelis Engebrechtsz. pendant environ une dizaine d'années, entre 1508-1509 et 1518. Toutefois, si nous observons les premières pièces du jeune leydois, nous pouvons esquisser sommairement le portrait de cet élève au fin doigté: apprenti fougueux et avide de connaissances, il rechercha visiblement dès le commencement de sa pratique à apprivoiser et à comprendre le métier de graveur. Bien qu'elles furent parfois maladroites et d'une naïve sincérité, ses estampes de 1505(?) à 1510 ne peuvent qu'engager notre curiosité. En effet, même si elles témoignent de la main d'un novice, elles dégagent une vitalité toute particulière et montrent l'amélioration progressive et rapide de la technique du jeune artiste²⁶⁷, principalement dans la représentation de la figure humaine. Cette période de découverte et d'expérimentation lui permit de se forger une identité propre qui le suivit tout au long de sa carrière.

Comme la plupart des artistes de son époque, Van Leyden tira les sujets de ses estampes de l'Ancien et du Nouveau Testaments. Bien qu'ils soient des plus usuels, il les aborda d'une manière originale et provocatrice, totalement différente de celles auxquelles nous avions habitués les graveurs allemands ou italiens.²⁶⁸ Outre l'accent qu'il mit sur les aspects de la vie quotidienne des protagonistes des histoires saintes comme nous l'avons vu précédemment dans *Le repos pendant la fuite en Égypte* (**fig.93**), Lucas modifia régulièrement les schémas narratifs et traditionnels des épisodes bibliques en reléguant au second plan les scènes principales. Dans *Suzanne et les vieillards* (**fig.100**) par exemple, ce sont les deux voyeurs qui occupent le premier plan alors que Suzanne, se baignant les pieds dans un ruisseau telle une paysanne, est timidement placée au second plan. Traditionnellement, elle aurait été le point central de la composition et serait représentée au moment où elle découvre qu'elle est observée par ces hommes sans scrupules.²⁶⁹ Lucas préféra ici mettre l'accent sur le voyeurisme des deux vieillards et ainsi impliquer le spectateur dans le geste à la dérobée qui est toujours inconnu de la jeune victime. Il fit de même dans les burins de *La conversion de Saint Paul* (**fig.101**) de 1509 et de *l'Ecce Homo* (**fig.102**) de 1510: dans le premier, il illustra au premier plan l'arrivée imminente de saint Paul et de ses compagnons à Damas et relégua l'épisode principal de l'apôtre foudroyé et aveuglé par la lumière divine au second plan, à l'extrême gauche de la composition, n'y accordant qu'une infime importance; dans le deuxième, la foule chahutante de Jérusalem est au premier plan, alors que l'arrivée du Christ sur l'immense place publique occupe petitement le second plan. Cette façon toute particulière de narrer les histoires et de traiter certaines scènes

267 P. Parshall, 1978, p. 190.

268 J. Snyder, 1985, p. 457.

269 P. Parshall, *op.cit.*, p. 211.

religieuses détacha Van Leyden de la tradition européenne et néerlandaise et fit de ses pièces des oeuvres audacieusement originales et fort attrayantes pour les amateurs et les collectionneurs avertis.

Qu'il ait eu 14 ou 19 ans lorsqu'il grava *L'ivresse de Mahomet* en 1508 (**fig.2**), Van Leyden n'en était vraisemblablement pas à ses premiers burins, l'oeuvre trahissant une trop forte maturité technique et stylistique. Parshall, qui admet 1489 comme étant l'année de naissance du maître de Leyde, suppose qu'il est raisonnable de regrouper ses plus anciennes oeuvres dans une période approximative de trois ans, allant de 1505 à 1508.²⁷⁰ D'ailleurs, les différents types de figures que nous y retrouvons laissent manifestement entrevoir les pièces d'un débutant qui acquit progressivement des connaissances anatomiques. Nous soupçonnons qu'il fit ses premiers essais dans les burins de *Sainte Marie-Madeleine au désert* (**fig.103**), *Le garçon au cor* (**fig.104**) et *Le Péché Originel* (**fig.105**), dont les dessins gauches dévoilent les défaillances de son métier.²⁷¹ Audacieux, le jeune apprenti attaqua la profession de plein fouet en dessinant des nus qui trahissent visiblement son ignorance de la morphologie humaine et de sa musculature. En effet, ses figures ingrates, aux allures de «poupée»²⁷², soigneusement rendues à l'aide de tailles très fines, se caractérisent par une anatomie inexacte, des membres disproportionnés empreints de raideur et des contours irréguliers. Comparativement aux modelés anatomiques de Marie-Madeleine et du garçon au cor, la morphologie d'Adam et Ève du *Péché Originel* est toutefois plus humaine, même si elle demeure fautive à plusieurs égards.

Assis devant une forêt sombre et dense qui montre que Van Leyden connaissait le burin d'*Adam et Ève* d'Albrecht Dürer en 1504 (**fig.25**), les Adam et Ève leydois n'ont toutefois rien en commun avec leurs homologues allemands, Lucas s'attachant «à rendre l'humanité des personnages plutôt que de rechercher la perfection et la beauté du corps humain».²⁷³ De toute évidence, même si Lucas souhaitait, en 1505-1506, rechercher la même perfection et la même beauté idéalisée des corps humains que définit Dürer dans son *Adam et Ève* de 1504, il n'y serait jamais parvenu, faute de connaissance mathématique et d'expérience. Âgé de 14-15 ans et en formation chez un orfèvre, il se devait, d'abord et avant tout, d'apprendre à dessiner les corps humains, à varier leurs attitudes et leurs poses et à les disposer le plus convenablement possible dans l'espace. Or, ce que Dürer a produit est l'oeuvre d'un artiste de 33 ans, au faite de sa renommée, qui commença à étudier la perspective et les proportions du corps humain dans les

270 P. Parshall, 1978, p. 194. En fait, Parshall se rallie ici à la proposition que fit Friedländer en 1924. Ce dernier considéra les premières estampes de Van Leyden comme un ensemble à situer entre 1505 et 1508. (*Lucas van Leyden (Meister der Graphik, XIII)*, Leipzig, 1924); cité d'après J. Lavalleye, 1966, p. XII. Les gravures principales de cette catégorie sont *Abraham répudiant Agar*, *David en prière*, *saint Christophe*, *La Résurrection de Lazare*, *Le repos pendant la fuite en Égypte*, *Le Pèlerins*, *David et Abigaïl* et *Samson et Dalila*.

271 N. Beets, 1913, p. 25.

272 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 46: Jacobowitz emploie l'expression «doll-like» pour qualifier la physionomie des premiers nus de Lucas van Leyden. Ses figures ressemblent en effet tantôt à des poupées de son sans ossature (**fig.103, 105**) tantôt à des pantins de bois (**fig.104**). Les jambes du joueur de cor ressemblent à celles d'un écorché et les enfants faisant la ronde doivent avoir été calqués (**fig.104**).

273 P. Jean-Richard, 1997, p. 78; E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 46.

ateliers vénitiens, lors de son premier voyage en Italie en 1494-1495. Intéressé depuis ce voyage aux théories rationnelles de l'art renaissant italien, Dürer chercha, par l'intermédiaire des mathématiciens, à définir, entre autres, un corps humain idéal qui remplacerait tous ses nus dessinés d'après modèles vivants dont les proportions contingentes ne le satisfaisaient plus.²⁷⁴ Un tel exercice ne pouvait être alors demandé à un Van Leyden encore novice et dont la pensée était et demeura davantage empirique. En de telles circonstances, comme tout bon apprenti en période d'apprentissage, il s'efforça davantage d'améliorer le plus consciencieusement possible son dessin en définissant plus correctement ses formes et figures. Le nu ne semblant pas vraiment l'intéresser, il n'y retourna qu'en 1510, dans le burin *Femme assise avec un chien* (**fig. 106**).²⁷⁵

Même s'il préféra habiller ses personnages de lourdes draperies aux plis gothiques (peut-être pour camoufler ses difficultés dans le dessin anatomique?), Lucas van Leyden se montra toujours préoccupé par des problèmes techniques. «Il [essaya] les raccourcis les plus audacieux, ne [recula] pas devant les déformations les plus déplaisantes de la figure humaine, outrant avec une intempérance d'écoliers des observations qu'il va bientôt ramener à des expressions plus acceptables».²⁷⁶ Selon Parshall, toutes les gravures de Van Leyden, présumément antérieures à 1508, se caractérisent par une inaptitude à rendre la forme humaine.²⁷⁷ Outre le nu, ce fut principalement le modelé des têtes qui exaspérèrent le jeune artiste. Les gravures *David en prière* (**fig. 107**), *La résurrection de Lazare* (**fig. 96**) et *David et Abigaïl* (**fig. 108**) en sont des exemples patants.²⁷⁸ Dans ces trois burins, nous retrouvons des profils de tout acabit, tous légèrement disproportionnés, trahissant les nombreux essais de Lucas pour améliorer son dessin de la figure humaine dans des attitudes variées. Plus particulièrement dans *La résurrection de Lazare*, la diversité des visages et des attitudes des personnages nous apparaît comme étant une étude de vues physiognomique et morphologique avec un large éventail d'angles de représentation des figures, mais où les erreurs de raccourci et de perspective sont nombreuses.²⁷⁹ D'ailleurs, certains visages rappellent fortement un de ses dessins à la pointe d'argent, conservé à Berlin, illustrant la tête d'un jeune homme regardant vers le haut (**fig. 109**). Daté de 1507-1508, «il est l'un des dessins qui suggèrent que Lucas put

274 Anonyme, 1978, p. VIII. Dürer fut un théoricien de l'art important qui rédigea des traités de perspective et de proportion fort lucides. En 1525, il publia *L'instruction pour mesurer avec la règle et le compas* et peu après sa mort, en 1528, parurent *Les quatre livres sur les proportions du corps humain*. Voir le chapitre VIII: "Dürer as a Theorist of Art" d'Erwin Panofsky (1955, p. 242).

275 Par la suite, il apprivoisera le nu plus sérieusement en 1514, 1524 et dans sa période italienne de 1528 à 1530.

276 L. Rosenthal, 1909, p. 95.

277 P. Parshall, 1978, p. 194.

278 *Ibid*, p. 195.

279 *Ibid*, p. 195. Lucas ne sembla pas se soucier vraiment des raccourcis exacts de ses figures. Il ne pouvait pas y penser car il ignorait tout des proportions, qu'il ne se donna d'ailleurs jamais véritablement la peine d'apprendre tout au long de sa carrière. Et le problème n'est pas là, puisque c'était son choix. Le problème est là où des historiens d'art essaient de faire croire qu'il s'efforça de maîtriser ce à quoi il ne songea vraisemblablement jamais, les proportions idéales. Sinon il se serait attelé au travail et les aurait apprises; ce n'eut, après tout, pas été si pénible pour un artiste aussi doué que lui.

étudier d'après modèles vivants afin d'appréhender les problèmes fondamentaux du dessin». ²⁸⁰ Lucas acquit visiblement plus de sûreté dans les dessins de ses personnages à partir 1508-1509, années de son entrée à l'atelier d'Engebrechtsz. En effet, ses figures eurent plus de poids, de volume et de puissance; élancés et mieux proportionnés, aux mouvements élégants et souples, les personnages furent également vêtus d'élégants costumes aux drapés plus souples et moins anguleux, comme le témoignent ceux dans *La conversion de saint Paul* (**fig. 101**).

«Lucas semble avoir compris que dans cet art de la gravure, presque inconnu à Leyde, il pourrait non seulement moissonner des succès faciles, mais encore que son talent y trouverait un complet épanouissement. Il y déploie une activité de plus en plus grande [et] il y consacre un labeur de plus en plus considérable». ²⁸¹ Dès ses premiers burins, le maître de Leyde prit plaisir à élaborer de profonds paysages en guise d'arrière-plan, leur importance variant d'un burin à l'autre. Tantôt sommaires et tantôt développés, ils sont traités dans le même esprit que les compositions traditionnelles des artistes néerlandais. Cette pratique de transposer en gravure les paysages traditionnels des oeuvres des maîtres de l'école de peinture de Haarlem, tel que Geertgen tot Sint Jans, Dirck Bouts et Gérard David, était courante à l'époque. ²⁸² La majorité des auteurs, dont Kahn, laissent même entendre que les paysages de Van Leyden dépendent grandement de ceux-ci. ²⁸³ Mais Rouir soutient le contraire: selon lui, nous ne pouvons rapprocher les gravures de Van Leyden de la production de ses prédécesseurs du XVe siècle. ²⁸⁴ Il en est bien le seul à en être convaincu.

En effet, Van Leyden explora sérieusement le paysage pendant une décennie afin d'arriver à un résultat satisfaisant entre les années 1517 et 1519, dans les burins du *Calvaire* (**fig. 35**) et de *La danse de la Madeleine* (**fig. 73**). Toutefois, c'est au cours de la période précédant 1510 qu'il solutionna d'une manière plus satisfaisante ses difficultés à intégrer des figures et des objets dans un environnement réaliste et naturel. Le paysage de *L'ivresse de Mahomet* (**fig. 2**) est le premier exemple approprié pour illustrer le naturalisme des lointains imaginés au 15e siècle. Cité par Jacobowitz comme étant un des plus grands chefs-d'oeuvre dans l'histoire de la gravure ²⁸⁵, il est d'une rare cohérence, les arrangements complexes mais clairs, toutes les composantes et les lumières formant un ensemble tout à fait homogène. Ces espaces, ces paysages «peuplés», comme se plaît à l'écrire Jacobowitz, prennent racine chez Sint Jans et

²⁸⁰ P. Parshall, 1978, p. 196: «(...) is one of very few drawings by Lucas which suggest that he may have studied from live models in his approach to fundamental problems of draftsmanship».

²⁸¹ N. Beets, 1913, p. 28.

²⁸² E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 21-40.

²⁸³ Rosy Kahn (*Die Graphik des Lucas van Leyden*. Strasbourg, 1918); cité d'après E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 21.

²⁸⁴ E. Rouir, 1971, p. 192: «Lucas de Leyde (1494-1533) est le premier graveur caractéristique des Pays-Bas, comme Dürer l'est pour l'Allemagne, et, comme pour ce dernier, on ne peut guère rapprocher ses estampes de la production de ses prédécesseurs du XVe siècle».

²⁸⁵ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 21.

Bouts qui ouvrent leurs paysages sur une *vista* lointaine.²⁸⁶

Loin d'être un progrès mineur, l'éclaircissement du lointain dans les paysages des peintures du 15^e siècle est attribué au type d'organisation spatiale initiée par Geertgen tot Sint Jans.²⁸⁷ En réduisant les éléments compositionnels, l'artiste rompit l'organisation traditionnelle des larges groupes de figures en dispersant, dans les divers plans, de petits groupes de figures pour ainsi donner l'illusion qu'elles sont dans le paysage et non pas devant le paysage. «La relation fondamentale des figures avec l'espace illusoire des paysages est l'un des aspects les plus excitants de la peinture néerlandaise primitive».²⁸⁸ Nous retrouvons, entre autre, ce procédé dans le panneau *L'Adoration des Mages*, qu'il peignit entre 1480-1485 (Galerie Narodni de Prague) (**fig. 110**). Par contre, c'est Dirck Bouts qui exploita pleinement les possibilités de l'espace paysagé. Snyder explique:

«Bouts fit une synthèse des diverses formules spatiales dans une nouvelle structure prolongée de l'espace continu où les figures s'éloignent, pas à pas, de l'avant-plan au lointain. Il y parvint en créant un lien entre les groupes isolés des figures pour obtenir un espace compartimenté organique et structuré. Chaque pas vers la profondeur obéit à la séquence des plans et sous-plans, de sorte que les figures ne maintiennent plus une organisation indépendante. Au lieu d'un espace existant uniquement en fonction des figures, celles-ci en sont réduites à être des fonctions de l'espace».²⁸⁹

Le prophète Élie nourri par l'Ange du Seigneur (**fig. 111**) offre un exemple de son amélioration de la construction du paysage: succession en zig-zag des plans scandés par la diminution de la taille des motifs et unifiés par la route serpentant entre les rochers jusqu'aux montagnes dans le lointain. L'angle de vision se rétrécit graduellement à mesure que la profondeur s'installe dans l'image, laissant le spectateur en dehors de la scène.²⁹⁰ Cette structure fut améliorée dans le *Saint-Jean-Baptiste dans le désert* de Geertgen tot Sint Jans (**fig. 112**) et clarifiée dans *Le baptême du Christ* de Gérard David (**fig. 113**).²⁹¹

C'est donc dans ce même esprit que Van Leyden composa son *Ivresse de Mahomet* (**fig. 2**). Derrière le premier plan très rapproché, où les détails des figures furent soulignés par des tailles nettes et hardies, la profondeur s'installe dans la composition alors que Lucas diminua l'angle de vision par des arbres et une maison mis en perspective. Intégrant un groupe de témoins à l'orée

286 E.S. Jacobowitz emploie le terme «Peopled landscapes» pour désigner les types de paysage de Bouts. (*Ibid*, p. 21).

287 J. Snyder, 1960, p. 47.

288 J. Snyder, 1978, p. 47: «The fundamental relationship of figures to the illusory space of the landscape is one of the most exciting aspects of early Netherlandish painting».

289 *Ibid*, p. 47-48: «Bouts reassembled the various spatial devices in a new protracted structure of continuous space with figures that reaches, step by step, from the foreground to the distant horizon. This he achieved by activating isolated spatial pockets with figures, creating organic and structural «space-cells». Each steps into depth follows the path of these space-cells. The figures no longer maintain an independent organization. Rather than the space existing solely for the figures, the figures are now reduced to functions of the space».

290 J. Snyder, 1978, p. 48.

291 Panneau central du *Retable de Jan de Trompes*, Groeningemuseum, Bruges, 1502-1507)

du boisé, un peu comme Gérard David, il créa un rapport de distance empirique entre le premier et le second plan. Dans le dernier plan, il montra un paysage rendu dans une atmosphère lumineuse, résultant d'une technique de petites tailles fines et légères et de pointillés sobres délicatement égratignés sur la plaque de cuivre, pour que «les formes [puissent] être, comme elles le sont dans la réalité, mangées par l'air et la lumière».292 Par cette technique, Lucas put reproduire fort convenablement les phénomènes de la perspective aérienne et mettre en place un dégradé de tonalité appuyant l'effet de distance souhaitée.

«C'est, dira-t-on, un artifice élémentaire; sans doute, mais [ni] les Italiens qui souvent esquiverent le problème en supprimant les fonds, ni les Allemands ne s'en étaient avisés. Dès lors, l'aspect de l'estampe se modifie: si riche qu'elle soit en plans, en détails, elle demeure claire, libre, dégagée; jamais elle n'aura ce caractère surchargé qui accompagne si souvent la gravure germanique».293

Selon Bersier, Lucas serait l'inventeur de ce métier qui sert à graver la perspective aérienne.294 Peut-être serait-il plus exact de dire qu'il a résolu, avec simplicité, la question de la perspective aérienne (également appelée perspective atmosphérique). Car à la fin du XVe siècle, le Maître de Hausbuch, tour à tour appelé Maître de l'École de Van Eyck, Maître de 1480 et Maître du Cabinet d'Amsterdam, esquissa un effet lumineux similaire dans ses gravures aux «dessins cursifs, impatient, plus soucieux d'expression que de correction et de propreté».295 Au moyen de la pointe sèche, qui se prêtait mieux à sa rapidité d'exécution que le burin, il égratigna le métal de traits légers qui, encrés, donnèrent des tons gris très fins, comme un frottis à la pointe d'argent. Appliqués, entre autres, à ses paysages ouvrant sur de larges perspectives, les traits en atténuèrent les détails comme s'ils étaient envahis de lumière.296 Ce phénomène visiblement aléatoire fut repris par le Maître de Zwolle, connu aussi sous le nom de Maître à la navette, dans son burin *La Grande Crucifixion* (fig. 114), daté vers 1475; comme nous pouvons le voir, son paysage, finement taillé et égratigné au burin, s'efface graduellement dans l'air et la lumière. Ces premiers essais techniques annoncèrent d'ores et déjà le procédé de perspective aérienne qu'améliorera et utilisera Van Leyden dès 1508, procédé que «tous les critiques, depuis Vasari, ont justement célébrée [sic] comme un apport précieux de notre Leydois à l'art du graveur».297

Ces larges perspectives ouvrant sur un vaste paysage se modifièrent légèrement chez Lucas à partir de 1510, ce dernier accentuant la profondeur spatiale de ses compositions à l'aide d'unités «architecturales». Parshall décrit ces paysages comme étant «méticuleusement construits à la manière de structures architecturales, avec des plans verticaux et horizontaux de profondeur

292 L. Rosenthal, 1909, p. 95.

293 *Ibid.*, p. 95.

294 J.-E. Bersier, 1984, p. 139.

295 J. Laran, 1959, p. 38.

296 L. Rosenthal, *op.cit.*, p. 94.

297 J. Laran, *op.cit.*, p. 61.

clairement définis». ²⁹⁸ Il ajoute même que les fortes poussées de recul, le long du côté gauche des compositions, devinrent la structure favorite du graveur. Les *Ecce Homo* de 1510 (**fig. 102**) et *Le fils prodigue* de 1510-1511 (**fig. 115**) en sont des exemples révélateurs. ²⁹⁹ La profondeur dans ces deux burins est déterminée par des unités «architecturales» mises en perspective. Dans *Le fils prodigue* plus particulièrement, ces unités sont composées de la souche au premier plan, des témoins qui regardent le retour du fils prodigue, de la façade du bâtiment, de l'esplanade, du regroupement d'arbres et des deux autres édifices derrière, à gauche. Mises en perspective dans les différents plans de la composition et de luminosités diverses, ces structures architecturales ou non créent un bel effet d'éloignement, ce qui fait dire à Jacobowitz que «Lucas créa une des plus claires études de perspective, une des mieux réussies de sa carrière et une des meilleures traductions de paysage vraisemblables et réalistes, à la manière des peintures néerlandaises tardives du 15^e siècle». ³⁰⁰

Outre l'influence générale des primitifs flamands de la fin du XVe siècle dans les paysages des estampes de la première période, nous décelons dans les gravures de Van Leyden des emprunts rappelant des oeuvres gravées ou peintes d'autres artistes, qui l'aiderent à varier les attitudes de ses figures et à apprendre à organiser adéquatement les composantes figuratives ou architecturales dans l'espace. Le burin *Abraham répudiant Agar* (**fig. 116**) est d'ailleurs un premier exemple fort à propos.

Datée vers 1506 ³⁰¹, cette estampe relate un thème biblique bien peu utilisé par les prédécesseurs et contemporains de Van Leyden, mais dont la popularité rejaillira aux Pays-Bas, notamment avec Rembrandt, au XVII^e siècle. ³⁰² Tirée du livre de la Genèse, cet épisode raconte le touchant départ en exil d'Agar et de son fils Ismaël. ³⁰³ Lucas illustre, au premier plan, le déchirant adieu entre Abraham, Agar et Ismaël: le vieil homme, chagriné de renvoyer sa concubine sous les ordres de son épouse Sarah, revitaille Agar dont la tête inclinée accentue la tristesse de son regard. Alors que le jeune Ismaël regarde la scène sans véritablement y comprendre quelque chose, préférant s'engager sur la route avec son bagage, le chien, flairant le sol, semble davantage ressentir la douleur de ses maîtres. Derrière eux, Sarah et Isaac observent

298 P. Parshall, 1978, p. 198: «A number of Lucas' early landscapes were meticulously constructed in the manner of architectural settings with clearly defined vertical and horizontal planes of recession».

299 Avant de poursuivre la discussion, il est important de noter que Jacobowitz identifia un autre groupe d'éléments favorisant le rapport de distance. Alors que Snyder parlait de «space-cells», Jacobowitz employa «space-boxes», c'est-à-dire un regroupement d'éléments architecturaux et naturels qui suggèrent de la profondeur par leur disposition et leur luminosité. (1983, p. 22).

300 *Ibid.*, p. 94: «In this engraving Lucas created one of the clearest and most successful perspectival studies of his career, and one of the best renditions of a plausible and realistic landscape in the manner of late fifteenth-century Netherlandish painting».

301 P. Jean-Richard, 1997, p. 85.

302 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 50; P. Jean-Richard, 1997, p. 85.

303 Sarah, épouse du patriarche Abraham, ne pouvant concevoir d'enfant, demanda à sa servante Agar de porter l'enfant que lui fera Abraham; un fils naîtra de cette union: Ismaël. Quatorze années plus tard, Sarah conçut miraculeusement Isaac, second fils d'Abraham. Appréhendant le jour où les deux fils se querelleront pour l'héritage du père, Sarah força Abraham à répudier Agar et Ismaël.

ce départ qui laisse l'épouse d'Abraham de glace. À l'arrière-plan, à droite, le maître de Leyde réserva la rencontre d'Agar avec l'ange qui lui indique où elle trouvera un puits qui abreuvera son fils.³⁰⁴

Cette estampe de grand format³⁰⁵ accuse manifestement l'inexpérience technique de Lucas qui est à ses premières armes dans le domaine de la gravure. Ses réseaux grossiers de contre-tailles ainsi que ses larges et longues tailles droites et parallèles qui limitent les dégradés tonaux et assombrissent les impressions, restreignent le jeune apprenti à donner du volume à ses figures plutôt statiques, prisonnières de lourdes et rigides draperies aux plis anguleux. Retenus au premier plan par un mur de brique quasi parallèle aux plans de la composition, les protagonistes sont ainsi séparés du paysage, dont l'ampleur annonce manifestement l'importance qu'accordera l'artiste aux autres perspectives qu'il fera ultérieurement. Formé d'une masse centrale élevée, bordée de part et d'autre d'une perspective éloignée, ce lointain imite sans contredit celui du burin *Hercule* (fig. 117) d'Albrecht Dürer, en 1498-1499, les similitudes y étant trop évidentes. En effet, même si Lucas ne reprit pas les figures mythologiques de Dürer qui rappellent celles de certains burins de Mantegna et Pollaiuolo³⁰⁶, il conserva la même organisation symétrique dominée en son milieu par deux arbres, l'un dénudé et l'autre feuillu, «symbole du choix»³⁰⁷, qui opposent un château au second plan, en haut à gauche de la planche, à la nature au troisième plan, en bas à droite.³⁰⁸ Contrairement à Dürer dont les plans se succèdent l'un derrière l'autre sans se rejoindre, Lucas accentua davantage l'effet tridimensionnel et réaliste de la profondeur en reliant étroitement le premier et le deuxième plan par une allée menant du mur de brique (légèrement dessiné en perspective) à l'entrée du château. Soucieux d'unité spatiale dès ses premières pièces, il privilégiera dans tous ses autres paysages une perspective continue. Recherchant cependant des perspectives plus larges et plus ouvertes, Lucas rejetta rapidement le type de lointain qu'il utilisa dans sa gravure d'*Abraham répudiant Agar*, ce dernier ne convenant pas tout à fait à son idéal.³⁰⁹

Vers 1508, Van Leyden grava *David jouant de la harpe devant Saül* (fig. 118), une page «qui annonçait une carrière de graveur sans égale». ³¹⁰ En effet, le jeune graveur montra dans cette pièce un remarquable et savant progrès technique depuis sa pièce *Abraham répudiant Agar*, plus

304 Genèse, XXI, 17-19.

305 Cette gravure fait 27,2 X 21,2 cm au trait carré.

306 E. Panofsky, 1955, p. 73. Daté vers 1498-1499, le burin *Hercule* termine une série de pièces profanes témoignant du premier voyage en Italie de l'Allemand en 1494-1495. Alors que la femme au bâton et le *putto* terrifié tirent leurs origines du dessin de Dürer *La mort d'Orphée* de 1494, le bras du satyr et la femme nue assise sur ses genoux réfèrent à une copie de Dürer (1494) du burin *Batailles de dieux marins* de Mantegna de 1470-1472 et le héros Hercule rappelle les figures masculines de la *Bataille d'hommes nus* de Pollaiuolo.

307 P. Jean-Richard, 1997, p. 85.

308 E. Panofsky identifie ce type de lointain comme étant un *paysage moralisé*, où un austère et menaçant château s'oppose à une charmante petite ville entourée d'eau, d'arbres et d'une riche campagne. (*op.cit.*, p. 74)

309 P. Parshall, 1978, p. 198.

310 J. Laran, 1959, p. 62.

particulièrement dans la variété des coloris qui devint beaucoup plus élaborée et qui imita les effets colorés de la peinture. Souvenons-nous de la sévérité et de la rudesse des tailles et des contre-tailles avec lesquelles il modela ses figures d'Abraham et Agar; les ombres et les lumières étaient si peu nuancées qu'elles ne donnaient que très peu de volume aux personnages. Dans le burin de *David*, il en est tout autrement: les tailles plus courtes, tantôt droites et tantôt courbes suivant le mouvement des drapés, et les contre-tailles moins grossières varient en profondeur et en largeur, ce qui a pour effet d'accroître le registre des ombres et des lumières, créant ainsi des tons intermédiaires très riches et plus doux qui favorisent la volumétrie des figures. Le personnage de David symbolise cet accomplissement graphique: superbement modelé dans l'air et la lumière, le corps tridimensionnel du jeune musicien est si bien rendu qu'il en est presque palpable. On remarquera également le magnifique jeu de lumières sur son survêtement, les dégradés étant d'une belle maîtrise et d'un naturel éblouissant. Mais il n'y a pas que sur les figures et les détails décoratifs que Van Leyden mit à profit ses nouvelles tonalités. En effet, il les utilisa pour orchestrer sa composition, divisant ainsi distinctement ses plans en trois séquences lumineuses: rehauts lumineux brillants dans le premier plan, tons gris dans le second et noirceur ou vide dans le troisième et dernier plan.

Malgré cette amélioration technique notable qui marque la fin prochaine de sa période de jeunesse, Van Leyden fit de sa gravure un «collage hybride» de motifs puisés à deux sources différentes, comme cela se faisait encore couramment à l'époque. La composition générale de cette pièce emprunte très certainement à *L'arrestation du juge corrompu* (fig. 119) du diptyque de *La Justice de Cambyse* de Gérard David de 1498.³¹¹ En effet, si nous regardons attentivement la distribution des personnages chez Lucas, c'est-à-dire le jeune et costaud David à gauche, Saül sur son trône et les deux interlocuteurs à droite et les quelques hommes armés derrière eux, elle reprend sensiblement la même que celle des figures de Gérard David comprise entre le roi Cambyse, portant une cape d'hermine, à gauche et Sisamnès sur son trône à droite. Alors que David peut être associé à la figure de Cambyse par sa position devant Saül et la position de ses bras, les deux interlocuteurs font inévitablement référence à l'homme empoignant Sisamnès et l'autre qui est à sa gauche. Quant à Saül, bien qu'il rappelle Sisamnès chez David, sa figure est empruntée à la xylographie de Dürer *Le martyr de saint Jean* (fig. 120), de 1498, tirée de la série de *L'Apocalypse*.³¹² Plusieurs similitudes unissent ces deux vieillards: outre les traits du visage qu'il copia, Lucas couvrit la tête de son personnage d'un turban, lui fit porter une houppelande fourrée, lui fit croiser maladroitement les jambes, soulignant ainsi sa difficulté à dessiner les raccourcis, et lui fit tenir une lance dans la main gauche au lieu du sceptre de la figure de Dürer.

311 Ce diptyque lui fut commandé par les autorités de la ville de Bruges pour orner la chambre des échevins de l'hôtel de ville. Initialement, il devait représenter un *Jugement dernier*, mais Gérard David peignit plutôt *La Justice de Cambyse* - sujet tiré des *Histoires* d'Hérodote-, visiblement pour mettre en garde les juges contre la corruption. En effet, alors que dans le premier panneau David représenta l'arrestation du juge prévaricateur Sisamnès, dans le second panneau, intitulé *L'écorchage de Sisamnès*, il illustra sa cruelle punition. (J.-C. Frère, 1996, p. 195).

312 N. Beets, 1913, p. 29.

L'amélioration considérable du dessin et de la technique de Van Leyden, à partir de 1508-1509, n'est vraisemblablement pas étrangère à l'entrée du graveur dans l'atelier de Cornelis Engebrechtsz. qui survint sensiblement au même moment. Premier peintre reconnu de Leyde, Engebrechtsz. amena visiblement Lucas à perfectionner son dessin qu'il acquit, selon Laran, surtout par lui-même.³¹³ Nous pouvons d'ailleurs constater les premiers résultats de cette formation «tardive» dans le burin de *L'ivresse de Mahomet* (**fig. 2**) que Lucas grava à 19 ans, en 1508, et qui demeure une des premières oeuvres de la maturité de l'artiste. En effet, outre les transitions tonales harmonieuses, graduelles et balancées entre le premier et le troisième plans qui captent les effets naturels de la lumière et de l'atmosphère et qui accroissent l'illusion de profondeur, les tailles et contre-tailles précises, disciplinées et contrôlées de Lucas définirent les figures et les objets de sa composition avec un plus vaste éventail de détails.

Le thème de son *Ivresse de Mahomet*, bien peu souvent employé dans une oeuvre d'art indépendante au début du XVI^e siècle, avait déjà été illustré au moins dans la première édition néerlandaise des *Voyages* de Jean de Mandeville, publiés par Anton Sorg en 1470 (**fig. 121**).³¹⁴ Petite xylographie toute simple où seules quelques sommaires tailles assombrissent les figures, l'arrangement triangulaire des trois personnages fut repris par Lucas qui connaissait sans aucun doute le livre qui jouissait d'une grande popularité.³¹⁵ L'interprétation qu'il en fit est par contre plus détaillée et spacieuse que la gravure anonyme, Lucas prenant soin d'intégrer dans sa composition tous les personnages et les décors mentionnés dans le récit.³¹⁶

Finalement, en 1509, Lucas grava *La Passion ronde*, une suite de huit burins circulaires illustrant la Passion du Christ qui, selon Bartsch et Beets, ont servi de modèles pour des vitraux.³¹⁷ En effet, il n'est pas improbable, selon eux, que nous devions leur origine à l'amitié qui liait Lucas et Pierre Kunst, le peintre sur verre, fils de Cornelis Engebrechtsz. De toutes les estampes qui forment cette *Passion*, dotée d'ailleurs d'une nouvelle expressivité retrouvée particulièrement dans la gestuelle et les mimiques des figures, c'est l'*Ecce Homo* (**fig. 122**) qui démontre le plus clairement que Van Leyden eut recours à un modèle pour composer sa scène. En effet, celle-ci est similaire à la xylographie de même sujet de Dürer qui figure dans sa *Grande Passion* sur bois datée entre 1497-1500 (**fig. 123**).³¹⁸ Bien que les

313 J. Laran, 1959, p. 61. Voir p. 34 où il est question d'Engebrechtsz. qui fit travailler Van Leyden d'après *L'agneau mystique* de Van Eyck.

314 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 60; J. Snyder, 1985, p. 457.

315 C. Harbison, 1968, p. 211.

316 Voir l'article de Craig Harbison, («The Problem of Patronage in a Work by Lucas van Leyden», *Oud-Holland*, 1968, p. 211-216), pour connaître les raisons qui ont poussé Lucas à graver cette pièce. La visite de Maximilien I^{er} à Leyde, en 1508, ne serait pas étrangère à la publication de cette estampe, le sujet étant probablement une analogie des conflits opposant Maximilien I^{er} et les Turcs.

317 N. Beets, 1913, p. 36.

318 Remarquons la similitude entre cette composition de Dürer et celle de l'*Ecce Homo* de Jérôme Bosch, en 1480-1485, du Städelches Kunstinstitut de Francfort.

modelés des figures ne se ressemblent guère, nous y reconnaissons facilement le Christ présenté à la foule bruyante qui, elle, devra choisir, entre celui-ci et Barrabas, celui qui sera gracié. Sur les marches, un enfant se retrouve également assis et regarde le Prophète, les épaules couvertes du manteau rouge de dérision et s'affaissant sous la douleur. En somme, «la réussite de Lucas est ici d'avoir reformulé le plan détaillé de la xylographie de Dürer dans un espace cohérent et unifié: alors que l'organisation de Dürer est ambiguë, surtout dans la distance, celle de Van Leyden est empiriquement logique et consistante».³¹⁹

DEUXIÈME PÉRIODE: 1512 À 1520

Les années 1512 à 1520 furent celles où Lucas van Leyden s'épanouit en tant que graveur: son graphisme devint beaucoup plus élaboré et agréable et sa maîtrise du burin mieux contrôlée. Attaché à la production des xylographies et des gravures sur cuivre dans l'atelier d'Engebrechtsz. selon Gibson³²⁰, Van Leyden garda l'oeil bien ouvert à toutes nouveautés techniques ou stylistiques qui pouvaient améliorer et favoriser, d'une manière ou d'une autre, son art. Alors que dans la première décennie du 16^e siècle il voulut ardemment et rapidement explorer et comprendre le fonctionnement de son métier de graveur, il visa un objectif différent dans les oeuvres éloquentes de cette deuxième période. En effet, désirant conserver un graphisme uniforme à travers ses gravures, il concentra dorénavant ses efforts sur le perfectionnement et le raffinement de sa technique et de son style.³²¹

Alors que Beets suppose qu'en absence du millésime 1511 sur les burins de Van Leyden, ce dernier, alors âgé de 17 ou 22 ans, aurait pu visiter les Pays-Bas du Sud et notamment Anvers³²², l'authenticité de ce voyage n'est prouvée par aucun document ni soutenue par aucun autre historien d'art. Si l'hypothèse s'avérait juste, toutefois, ce qui est peu vraisemblable, nous pourrions croire que l'élève d'Engebrechtsz. alla parfaire son apprentissage dans de grands ateliers de graveurs, ce qui expliquerait, probablement, les nouveautés graphiques de son style.

«[L'oeuvre de la seconde période] se caractérise par une plus grande souplesse de technique, une facture beaucoup plus dextre, maintenant que Lucas semble avoir vaincu toutes les difficultés du métier. La composition est devenue d'une grande sûreté, et l'artiste se plaît à des contrastes pleins d'équilibre. Sa connaissance des formes s'est accrue à tel point qu'elle est devenue pour ainsi dire le seul souci de l'artiste et, par sa taille de lignes courbes et souples, il semble vouloir surtout créer des harmonies

319 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 80: «Lucas' achievement here is to have reformulated the detailed scheme of the early Dürer's work into a cohesive and unified whole; where Dürer'organization of space is ambiguous, especially in the distance, Lucas' rendition of the scene is empirically logical and consistent».

320 W.S. Gibson, 1977, p. 16.

321 *Ibid*, p. 22 et 98.

322 Beets, 1913, p. 43.

agréables à l'oeil plutôt que des scènes prenantes [sic]».323

Quoi qu'il lui soit arrivé au cours de l'an 1511, c'est en 1512 que Van Leyden revint sur le marché avec des estampes datées. Nous constatons dès lors une amélioration considérable de ses modelés de figures humaines, prolongeant ainsi les changements amorcés à la fin de la période précédente. En effet, Lucas porta une attention toute particulière à la différenciation de ses figures, dans l'espoir de les éloigner des canons de l'art de ses prédécesseurs néerlandais. Comme le souligne Parshall, les burins de *La conversion de saint Paul* de 1509 (**fig.101**) et de l'*Ecce Homo* de 1510 (**fig.102**) reflétaient déjà l'intérêt de Lucas à varier l'âge, les costumes, les expressions et les traits faciaux de ses personnages. Toutefois, ajoute-t-il, le maître hollandais n'approcha que très rarement les déformations physiques grotesques ou exagérées des figures, fréquentes chez Quentin Metsys et Jérôme Bosch par exemple³²⁴, recherchant plutôt un bel esthétisme dans les formes. Dans ses burins datés de 1512 à 1520, Van Leyden continua dans cette même veine et étudia plus attentivement la physionomie et les costumes pour donner à ses personnages plus de vigueur, de souplesse, de naturel et d'élégance. En effet, même s'il s'efforça, entre autres, de personnaliser les visages de ses figures qui, somme toute, demeurèrent assez conventionnels, il compensa cette «uniformité» en variant les parures, les coiffures, les barbes et moustaches ainsi que les costumes et les couvre-chefs de ses protagonistes. «La mode est devenue plus compliquée. Surtout les femmes, à qui l'on ne peut méconnaître une certaine grâce encore empreinte de gaucherie, nous montrent de riches toilettes et surtout des coiffures de provenance anversoise».325 Delen affirme qu'«avec la coquetterie d'un virtuose, l'artiste étale partout son habileté à rendre les étoffes, dont les draperies remplissent le champ de l'estampe de leurs plis mouvementés et à multiples cassures».326 Les burins de *L'adoration des Mages* de 1513 (**fig.124**), d'*Esther devant Assuerus* de 1518 (**fig.125**) et de *La promenade* de 1520 (**fig.126**), en sont des exemples patents. Il ne suffit que de regarder la noble prestance du troisième roi mage dans *L'adoration* pour constater l'intérêt de Lucas à enjoliver ses figures. Vêtu d'un long manteau ceinturé, au large col de fourrure, agrémenté de colliers et d'une précieuse attache, le mage aux cheveux et à la barbe bouclés et aux traits finement personnalisés se démarque des autres personnages par sa beauté et son réalisme. Esther et ses suivantes, quant à elles, doivent conjuguer avec de longues et lourdes robes aux drapés anguleux et des chaperons de style divers à la mode du temps. Quant à la dame de *La promenade*, elle est élégamment vêtue d'une robe aux manches bordées de fourrure. Tous ces moyens qu'utilisa Van Leyden pour créer ses figures fit dire à Parshall qu'ils permirent «de comprendre sa méthode de travail empirique qui semble curieusement équilibrer l'observation d'après nature et les modifications des modèles d'atelier».327

323 A.J.J. Delen, 1935, p. 11.

324 P. Parshall, 1978, p. 197.

325 N. Beets, 1913, p. 43.

326 A.J.J. Delen, *op.cit.*, p. 12.

327 P. Parshall, *op.cit.*, p. 198: «(...) gives insight into his empirical working method which seems to balance curiously on the border between observation from life and the alteration of patterns in the atelier».

L'organisation spatiale de ses burins se modifia également, au point de ne plus reconnaître l'artiste qui se cache derrière ses nouvelles pièces. Habitué aux compositions où les figures s'organisaient dans un large paysage perspectif bien développé, nous voyons désormais des personnages ancrés dans des espaces horizontaux et étroits, souvent intérieurs, où toute l'attention leur est accordée.³²⁸ Ce nouvel environnement spatial, que nous retrouvons principalement dans la série de *L'histoire de Joseph* (**fig.127-131**), fut modelé, selon Jacobowitz, sur celui de certaines xylographies de la série *La vie de la Vierge*, gravées par Albrecht Dürer entre 1500 et 1505.³²⁹ Intéressé par la perspective géométrique à cette époque, Dürer édifia, avec la règle et le compas, d'imposants intérieurs aux structures architecturales fort complexes, doués d'une existence propre, dans lesquels évoluèrent les figures. Les xylographies du *Mariage de la Vierge* (**fig.132**) et de *La présentation du Christ au Temple* (**fig. 133**) témoignent parfaitement de cet espace qui n'est plus un attribut des figures, comme c'était le cas dans ses oeuvres avant 1500³³⁰, mais bien un sujet en soi.

Visiblement impressionné par les résultats de son confrère allemand, Lucas désira introduire à son tour ses figures dans un espace architectural. Bien qu'il emprunta la sobriété des structures du maître allemand, Lucas n'en reprit pas la monumentalité, préférant réduire leur échelle de façon à faire dévier le regard de l'observateur sur la scène principale plutôt que sur les artifices architecturaux et créer des compositions plus intimiste. Prenons par exemple le burin *Joseph interprétant le rêve de Jacob* (**fig.127**) qui fut traité dans le même esprit que *La présentation du Christ au temple* de Dürer. Lucas organisa sensiblement sa composition en suivant le même schéma d'Albrecht, c'est-à-dire en isolant, au premier plan à gauche, un homme entourant une colonne de la scène principale qui se retrouve à la droite, au second plan. Même s'ils n'eurent pas la même amplitude et le même faste que ceux de Dürer, ses espaces intérieurs furent définis par des éléments plus petits, tout aussi efficaces pour créer des espaces cohérents. Par exemple, dans le burin de *Joseph échappant à la femme de Putiphar* (**fig.128**), Lucas mit en perspective table, plates-formes, murs et rideaux afin de donner l'illusion d'un espace tri-dimensionnel mesurable. Dans la plupart de ses autres estampes datées entre 1512 et 1516, Lucas alla même jusqu'à éliminer toute profondeur ou paysage susceptible de gêner la mise en valeur des figures.³³¹ Le *Saint Jean-Baptiste au désert* de 1512 (**fig.134**), *La décollation de saint Jean-Baptiste* de 1513 (**fig.135**) et *Le portement de croix* de 1515 (**fig.136**) soulignent cette nouvelle forme de présentation épurée, où l'action se déroule désormais sur un plan très rapproché.

«Bien plus que les oeuvres précédentes [avant 1510], elles trahissent le souci de la forme et la

328 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 22.

329 *Ibid*, p. 98.

330 Anonyme, 1978, p. XI

331 S'il y a présence de paysages, ces derniers sont simples et discrets. Nous en avons des exemples dans *La femme de Putiphar accusant Joseph* (**fig.129**) de 1512 et dans *Le triomphe de Mardochee* (**fig.137**) de 1515.

recherche d'une composition plus soignée».332 En effet, certaines gravures de la seconde période ont une structure compositionnelle intégrant des appareils architecturaux beaucoup plus imposants que ceux de la série de *L'histoire de Joseph*. Nous remarquons principalement dans *L'adoration des Mages* de 1513 (**fig. 124**) et *Le triomphe de Mardochee* de 1515 (**fig. 137**) que l'organisation rectiligne des figures dépend dorénavant de cloisons ou de fragments de cloisons, parallèles aux plans de la composition, bloquant partiellement la profondeur des premiers plans afin de mettre en évidence les principaux personnages. Ainsi, au lieu de répartir les figures dans une perspective profonde comme il l'avait fait précédemment dans ses gravures de la première période, Van Leyden les distribua horizontalement, sur toute la largeur de la composition, à la manière d'une frise.333 Cette orchestration des figures nous rappelle celle de *L'Adoration des Mages* du *Retable de Monfort* (**fig. 40**), qu'Hugo van der Goes peignit vers 1470 et qui fut souvent copié par plusieurs artistes tels que Gérard David, Geertgen tot Sint Jans et Hans Holbein l'Ancien.334 Des croquis ou des copies de ce retable circulant probablement sur la marché ou d'atelier en atelier permit visiblement à Van Leyden de s'en inspirer pour ses deux burins et ainsi profiter de cette nouvelle forme de disposition pour explorer et étudier diverses attitudes, types de figures, expressions, costumes et détails décoratifs.

Ombragées de diverses tonalités par des tailles et contre-tailles régulièrement espacées et de quelques chiquenaudes, les parois architecturales de ces burins montrent les efforts de Van Leyden à reproduire le clair-obscur que Dürer mit au point après 1507.335 Nous nous souvenons qu'au retour de son second voyage en Italie, le maître allemand employa le *chiaroscuro* dans ses xylographies «post-vénitiennes» de 1509.336 D'après Panofsky, par contre, Albrecht aurait utilisé cette technique dès 1507-1508, dans quelques-uns de ses burins de sa *Passion* gravée, dont *L'agonie au jardin* (**fig. 138**) et *La trahison du Christ* (**fig. 139**):

«Les mêmes innovations stylistiques et techniques, qui purent être observées dans ses xylographies, distinguèrent ses gravures sur cuivre de 1507-1512 de celles de sa période «pré-vénitienne». Elles aussi passèrent du style «noir et blanc» à celui de «blanc et noir sur gris», également appelé clair-obscur; et apparemment, ce nouveau principe fut appliqué à ses burins même avant d'être appliqué à ses xylographies. Dürer reprit la pratique du burin dès 1507 alors que la plus ancienne date sur ses xylographies «post-vénitiennes» remonte à 1509. La force entière de cette réorientation stylistique et technique fut ressentie dans les burins de 1508, dont deux d'entre elles -*Agonie au ardin* et *La trahison du Christ*- appartiennent à la *Passion* gravée. Ces burins sont des «nocturnes» et cela témoigne du désir de Dürer de baser le style de ses burins sur le

332 N. Beets, 1913, p. 43.

333 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 22: «The figures are positioned in a friezelike manner».

334 *Ibid.*, p. 126; P. Jean-Richard, 1997, p. 104.

335 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 98 et 126.

336 Voir *infra*, p. 31.

clair-obscur.³³⁷

La *Crucifixion* (**fig. 140**), burin indépendant de Dürer en 1508, reflète également cette variation du clair-obscur par l'ajout d'une nouvelle tonalité pour les ombres. Comme celui des estampes de *L'agonie au jardin* et de *La trahison du Christ*, le clair-obscur fut employé principalement dans le ciel. Une succession de longues tailles horizontales, régulièrement espacées, assombrit l'arrière-plan de la composition dans un ton gris, mettant en évidence les personnages du premier plan frappés d'une lumière intense. C'est vraisemblablement en consultant de telles gravures que Lucas van Leyden put connaître ce procédé de Dürer. D'ailleurs, il traita de la même manière les cieux de ses burins du *Saint Jean-Baptiste au désert*, de 1512 (**fig. 134**), et du *Calvaire*, de 1517 (**fig. 35**).

Le maître de Leyde ne se contenta pas d'appliquer ce nouveau clair-obscur uniquement sur les architectures: il l'employa aussi pour modeler ses figures. Alors que dans la première période il était fort souhaitable pour lui que les contrastes entre ses ombres et ses lumières soient tranchants pour ainsi répondre aux critères de bonnes impressions³³⁸, dans la seconde période, ses passages violents du noir au blanc furent éliminés.

«Lucas raffina continuellement son travail au burin après 1512; la grande variété et fluidité et l'étendue des lignes et chiquenaudes lui permirent d'améliorer sa maîtrise du *chiaroscuro* et de produire un environnement plus lumineux et spacieux. Ses grandes surfaces d'ombre furent percées par de petites touches variées de rehauts lumineux qui donnèrent de la transparence aux tons foncés avoisinants. Ombres et lumières s'entremêlèrent et se complétèrent dans les compositions.³³⁹

Entre 1512 et 1520, l'échelle de luminosité de Van Leyden se limita à des tonalités intermédiaires. De tons «gris» entre 1512 et 1516, elles évoluèrent en des tons «argentés» entre 1517 et 1520³⁴⁰ et les deux burins qui en témoignent le plus sont *L'adoration des Mages* de 1513 (**fig. 124**) et *Esther devant Assuerus* de 1518 (**fig. 125**). Dans le premier burin, nous remarquons aisément que Lucas utilisa la taille pour suggérer son clair-obscur. En variant la

337 Panofsky, 1955, p. 145: «The same innovations in style and technique that could be observed in the woodcut field distinguish the engravings of 1507-1512 from their pre-Venetian forerunners. They, too, changed from a «black-on-white» style to a «white-and-black-on-gray», or *clair-obscur*, style; and apparently this new principle was applied to engravings even before it was extended to woodcuts. Dürer resumed burin work as early as 1507 whereas the earliest date on a post-venetian woodcut is 1509. The full force of a stylistic and technical reorientation is felt in the engravings of 1508, two of them -the *Agony in the Garden* and the *Betrayal of Christ*- belonging to the Engraved Passion. These engravings of 1508 are «nocturnes» [and] this very fact bears witness to Dürer's wish to put the style of his engravings, too, on a *clair-obscur* basis».

338 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 56.

339 *Ibid*, p. 186: «Lucas continuously refined his burin work in the period from 1512 onward: the greater variety, fluidity, and pervasiveness of lines and stippling permitted him to improve the *chiaroscuro* system and to produce a more luminous and spacious environment. Broad and variegated areas of shadow are pierced by small, multifarious patches of highlight that lend transparency to the neighboring darkness. Light and dark intermingle and complement each other in an even distribution throughout the composition».

340 *Ibid*, p. 186.

profondeur de celles-ci, il en diversifia les tonalités afin de graduer les ombres et lumières sur les figures. De plus, il rehaussa de contre-tailles les replis des drapés, ou toutes les autres parties des vêtements plongées dans l'ombre, pour les assombrir plus densément et efficacement. Tous ces jeux de lignes, exécutés d'une main beaucoup plus habile que dans les oeuvres précédant 1510, firent valser les ombres et lumières progressivement sur les surfaces, atténuant les effets de la lumière qui ne sont pas scintillants. Quant à l'estampe d'*Esther devant Assuerus*, la lumière fut qualifiée d'argentée. «Un tel résultat est si subtilement articulé qu'il est apparent uniquement dans les meilleures impressions».³⁻⁴¹ En effet, bien que Lucas n'utilisa pas des encres gris argenté pour ses impressions, il sut établir une échelle de tonalités différentes en variant l'épaisseur de ses contre-tailles, le gris demeurant toujours le ton de base. Les dégradés des gris allant ainsi du plus foncé au plus pâle, ils furent soulignés par une luminosité très contrastante et vive produite par des zones de papier que Lucas laissa vierges de hachures et de chiquenaudes.

Même si Van Leyden eut une préférence pour les scènes d'intérieur dans la première moitié de cette seconde période, il ne mit pas de côté son intérêt pour le paysage. D'ailleurs, entre 1516 et 1519, il y retourna sans grande difficulté. Il renoua d'abord avec des lointains où figurent collines, montagnes et villages, comme dans l'*Abraham répudiant Agar* (fig. 141) et le *Saint Jérôme dans un paysage* (fig. 142), tous deux datés de 1516. Bien que petits, ces paysages donnent une belle profondeur aux compositions où l'action ne se déroule désormais qu'au premier plan. C'est davantage avec son *Calvaire* (fig. 35), de 1517, que Lucas renoua avec les vastes paysages et les foules nombreuses. Suite logique de sa *Conversion de saint Paul* de 1509 (fig. 101) et à son *Ecce Homo* de 1510 (fig. 102).³⁻⁴² Van Leyden démontra dans son *Calvaire* une nouvelle organisation des figures dans un profond espace. Contrairement aux structures rigides des premiers paysages du début de sa carrière, caractérisées par des plans horizontaux ou des unités architecturales et naturelles mises en perspective, Lucas préféra donner à son lointain l'apparence naturelle d'un espace ouvert, continu et ininterrompu vers la profondeur. La récession spatiale du paysage se mesure principalement par la foule disséminée selon des diagonales dans tous les plans et dont les dimensions, les tonalités et les détails de chaque figure varient selon la distance qui les sépare du premier plan. Ainsi, l'oeil de l'observateur ne «saute» pas d'un groupe de figures isolé à un autre comme il c'était le cas dans les paysages de la première période, mais conserve une trajectoire fluide et continue à travers l'image.

Tant dans la carrière de Lucas que dans l'histoire de la gravure, c'est le burin de *La danse de la*

3-41 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 186: «Such an effect is so subtly articulated that it is only apparent in the best impressions».

3-42 J. Lavalleye, 1966, p. XXII. Cette planche mesure 283 X 412 mm. (*Ibid.*, p. 161).

Madeleine, de 1519, qui est la pièce qui est perçue comme un tour de force (**fig. 73**).³⁴³ Remarquable par son paysage et la richesse des détails narratifs, cette gravure est un chef-d'oeuvre sans pareil pour la beauté du travail du burin. Divisée en trois plans bien distincts, l'estampe illustre trois épisodes de la vie de Marie-Madeleine: les premier et second plans relatent deux épisodes de la vie de la sainte avant sa conversion et le troisième plan montre son ascension miraculeuse au-dessus de la grotte de de Sainte-Baume, en Provence, qui fut, selon la légende, son ermitage pendant trente ans.³⁴⁴

«La scène de l'avant-plan qui chez un autre aurait pu devenir érotique et débordante, reste chez Lucas d'un calme presque glacial. Les personnages aux mouvements lents restent flegmatiques et leurs traits ne trahissent aucune émotion, aucune passion».³⁴⁵ C'est une véritable scène de genre, version épurée des kermesses néerlandaises: des couples d'amoureux s'enlacent dans un sous-bois, au moment où Marie-Madeleine s'avance, au bras d'un galant, pour une danse au son de la flûte et d'un tambour. Ce sujet particulier, comme le relève Jacobowitz, n'ayant aucun précédent dans les arts visuels, est une invention de Lucas.³⁴⁶ Toutefois, la représentation d'une fête élégante, en tant qu'élément principal d'une composition, avait déjà fourni le cadre de *La danse de Salomé* (**fig. 143**), burinée par Israhel van Meckenem et datant du 15^e siècle. Ici, tout l'espace du premier plan était occupé par une scène de bal, où plusieurs convives dansent autour de musiciens juchés sur un piédestal. Lucas connaissait vraisemblablement cette gravure et a pu décider d'en transformer le sujet en une fête champêtre où s'y amusent la sainte nimbée et ses convives, dont les pas de danses rappellent ceux de Salomé et de son partenaire dans l'estampe de Van Meckenem. Toutefois, les éléments profanes du burin de Van Leyden auraient eu comme sources d'anciens burins illustrant des jardins d'amour et un dessin connu sous le titre *Les plaisirs du monde*, attribué à Albrecht Dürer.³⁴⁷

Une scène de chasse occupe le plan intermédiaire de l'estampe; au milieu d'une vaste clairière, Marie-Madeleine, sur sa monture, galope vers un cerf encerclé par des chiens et des chasseurs. Le seul exemple contemporain de la Madeleine à la chasse, auquel Van Leyden put se référer, figure sur le volet gauche du *Triptyque de la légende de Marie-Madeleine*, peint par le Maître de la légende de Marie-Madeleine vers 1518 et conservé à la Galerie Figdor de Vienne (**fig. 144**).³⁴⁸ Intitulé *Marie-Madeleine à la chasse*, ce panneau latéral, illustrant la pécheresse assise sur un cheval blanc, faucon au poing, fut anciennement attribué à Quentin Metsys

343 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 192. Les opinions divergent entre historiens d'art. Alors que Jacobowitz prise *La danse de sainte Marie-Madeleine*, Beets souligne davantage la supériorité de la composition du *Calvaire* de 1517. (1913, p. 49).

344 R.A. Koch, 1965, p. 273.

345 A.J.J. Delen, 1935, p. 12-13.

346 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 192.

347 P. Parshall, 1978, p. 228.

348 J. Tombu, 1927, p. 300 et 307. E.S. Jacobowitz, quant à elle, date le triptyque entre 1515 et 1520. (1983, p. 194, note 12).

(fig. 145).³⁴⁹ Friedländer en rectifia toutefois l'attribution en 1900, quand il identifia pour la première fois l'artiste, attaché à l'école bruxelloise.³⁵⁰ Qualifiée d'extrêmement inusitée par Jacobowitz³⁵¹, l'illustration de ce motif de Marie-Madeleine par Van Leyden et le Maître de la légende de Marie-Madeleine ne peut tenir uniquement du hasard, d'autant plus que le triptyque et le burin furent produits tous deux sensiblement à la même période et dans un espace géographique relativement rapproché. Si le triptyque fut peint entre 1515 et 1520 comme le suggère Jacobowitz³⁵², Lucas put connaître le projet auquel s'affairait le maître bruxellois et avoir accès à des dessins ou des gravures copiant sa composition, de sorte à être en mesure d'emprunter la figure de Marie-Madeleine à cheval.

Pour la conception de son arrière-plan, Lucas s'inspira inévitablement des paysages de dessins et de peintures de Joachim Patinir et de son école. Parshall écrit:

«La conception générale de son paysage est inspirée du maître anversois Joachim Patinir qui est le présumé inventeur du motif de l'ascension de la Madeleine au-dessus d'un rocher escarpé, tel qu'il est illustré dans le lointain fuyant du burin de Lucas. L'école de Patinir tenta de reproduire le site de pèlerinage de Sainte-Baume, dans le sud de la France, où Madeleine, pénitente, se retira. L'origine de ce motif remonte à 1515-1520 dans l'art nordique et même si Lucas exclut de sa composition le petit monastère sur les hauteurs du rocher, comme nous pouvons le voir dans tous les exemples anversois, l'imposante saillie géologique reflète sa familiarité avec le style des paysages de Patinir et ses différentes versions du sujet.³⁵³

Nous retrouvons un exemple du motif de l'ascension de Madeleine dans la peinture *Paysage avec l'extase de Marie-Madeleine*, attribuée à Patinir, bien que le résultat «ne soit pas assez bon pour être le travail du maître lui-même, de sorte qu'il pourrait s'agir d'une version d'atelier d'après un original perdu» (fig. 146).³⁵⁴ De la composition anversoise, Lucas reprit la figure de la sainte, nue, qui, aidée de quatre anges, s'élève au ciel. Gravée très légèrement sur la plaque de cuivre, juste au dessus de l'horizon, elle s'élève à côté d'une saillie rocheuse qui, elle, est traitée dans le même esprit que le dessin à la plume de Patinir, le *Paysage rocheux* conservé

349 J. Tombu, 1927, p. 301, note 1. Le volet droit du triptyque, intitulé *Marie-Madeleine prêchant*, fut lui aussi attribué à l'origine à Metsys. Il est conservé dans la collection Meazza, à Milan, et ses dimensions sont semblables à *Marie-Madeleine chassant*: 1,22 X 0,74 m.

350 Friedländer (*Repert. für Kunstwiss.*, XXIII, 1900, p. 256); cité d'après *Ibid*, p. 299, note 1.

351 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 192.

352 *Ibid*, p. 194, note 12.

353 P. Parshall, 1978, p. 224-225: «The broadly conceived landscape owes something of its inspiration to the Antwerp master Joachim Patinir who is presumed to have originated the motif of the Magdalen's ascent over a precipitous outcropping as depicted in the deep landscape of Lucas engraving. Patinir's school attempted to reproduce the pilgrimage site of the penitent Magdalene's retreat at St. Baume in southern France. The origin of his motif is dated between 1515-1520 in Northern art, and though Lucas' engraving excludes the tiny monastery set high in the rocks in all Antwerp examples, this towering geological protrusion surely reflects a familiarity with Patinir's landscape style and with his versions of the subject».

354 R.A. Koch, 1965, p. 277: «We do not feel that it is quite good enough to be the work of the Master himself. It might be a shop version of a lost original». La peinture est conservée au Kunsthau de Zurich.

au musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam (**fig.147**).

Jusqu'à maintenant, nous avons observé que Lucas van Leyden poussa un peu plus loin sa technique et son style afin d'obtenir des estampes témoignant d'une plus grande habileté manuelle et une plus grande recherche esthétique. Il dessina des figures mieux proportionnées, des ombres et lumières plus riches ainsi que des compositions mieux équilibrées. Conjointement à ce désir de perfectionnement, Lucas explora des nouveaux concepts stylistique et technique dans ses gravures, plus particulièrement entre 1514 et 1520, quand il aborda à la fois l'art italien et l'eau-forte.

Le maître de Leyde approcha l'art italien pour la première fois, dans ses burins, vers 1514.³⁵⁵ Son estampe *Le Suicide de Lucrece* (**fig.75**)³⁵⁶ marqua un énorme progrès dans la représentation de ses nus féminins. Tracassé par la représentation réaliste des nus dans sa première période, Lucas trouva une source, un modèle pour sa Lucrece, qui lui permit de masquer son ignorance en ce domaine. «J'estime pourtant que nous ne devons point la tenir pour une oeuvre d'après nature», écrit Beets à ce sujet.³⁵⁷ Tout laisse à croire que Lucas, relativement non-familier avec l'expression pleine de souplesse des corps, prit pour modèle la Vénus du burin *Venus et Amour* de Marcantonio Raimondi, gravé en 1512-1513 (**fig.74**). En effet, il en copia précisément et littéralement la position des jambes, dont il n'inversa que le torse, et préserva son corps lourd et charnu et ses formes rondes typiquement italiennes.³⁵⁸ Plus animé et presque monumentale aux yeux de Beets³⁵⁹, la figure a une sinuosité et des proportions qui font transparaître une féminité absente de ses premiers nus, comme ceux de Marie-Madeleine (**fig.103**) et d'Ève (**fig.105**).

Loin d'être une copie servile de l'oeuvre du Bolognais, plusieurs différences séparent tout de même les deux figures. Au point de vue technique, les tailles et contre-tailles de Van Leyden sont moins délicates et uniformes que celles de Raimondi, ce qui donne des passages d'ombre et lumière beaucoup moins graduels, ne réussissant pas à traduire la douceur de la lumière éclairant la Vénus italienne. Stylistiquement, Lucas ne chercha pas non plus à idéaliser sa figure en lui donnant une beauté classique. Au contraire, il lui donna des traits typiquement nordiques, dont nous reconnaissons la robustesse des corps, la lourdeur des faciès et la longue chevelure bouclée. Seule figure italianisante de la seconde période, Van Leyden retournera à ce style classique vers 1528, où il approfondira le mouvement des corps et modifiera ses coups de burin afin de maîtriser davantage la facture italienne.

355 Van Leyden fit également référence au style italien dans ses xylographies. Voir *supra*, p. 52 et 53.

356 Lucrece, une noble romaine, fut violée par Sextus, fils de Tarquin le Superbe, septième et dernier roi de Rome (534 à 509 av.J.-C.). Après avoir avoué à son mari et à sa famille son terrible drame, elle s'enleva la vie.

357 N. Beets, 1913, p. 45.

358 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 23.

359 N. Beets, *op.cit.*, p. 43.

Quelques années plus tard, en 1520, le maître de Leyde explora l'eau-forte, technique graphique employée à l'origine par les armuriers et les orfèvres.³⁶⁰ Delen reconnaît les premiers essais sur papier aux 15^e siècle, dans les planches militaires du Maître , mais il ajoute que ce sont davantage les graveurs allemands du début 16^e siècle qui ont fait connaître ce procédé technique, dont Altdorfer qui «aurait élevé la technique de l'acide du rang d'une pratique d'art industriel à celui d'un véritable art créateur».³⁶¹ Parshall affirme, quant à lui, que ce fut pour satisfaire des raisons pratiques et esthétiques que les Hopper, Beham, Aldegrever, Altdorfer, Burgkmair et Dürer expérimentèrent, sans trop de succès d'ailleurs, l'eau-forte, entre 1513 et 1520.³⁶² Alors que ces derniers abandonnaient la pratique, cette dernière parvint aux Pays-Bas et Lucas reprit le flambeau, devenant ainsi le premier graveur hollandais connu à produire des eaux-fortes.³⁶³

Séjournant à Anvers en 1520, il est fort probable que c'est là que Lucas exécuta ses six eaux-fortes. Toutes datées de la même année, les *Caïn et Abel* (**fig.148**), *David en prière* (**fig.149**), *Sainte Catherine d'Alexandrie* (**fig.150**), *Le fou embrassant une femme* (**fig.151**), *L'Espiègle* (**fig.152**) et *Le portrait de l'empereur Maximilien Ier* (**fig.98**) furent traités à l'acide et au burin sur plaque de cuivre, ce qui lui valut d'être le premier artiste, au nord des Alpes, à travailler sur cuivre plutôt que sur fer, comme en était la tradition.³⁶⁴ Selon Parshall, les avantages de la plaque de cuivre étaient de bien recevoir les retouches au burin ou à la pointe sèche, pour mettre en valeur ou pour corriger des lignes déjà mordues par l'acide, et de résister à la corrosion. Bien que l'usage du cuivre permit de produire des lignes plus délicates et uniformes, le fer avait toutefois un avantage: il résistait beaucoup mieux au poids de la presse.³⁶⁵

Alors qu'Albrecht Dürer ne grava à l'eau-forte qu'à six reprises dans sa carrière, soit en 1515, 1516 et 1518, Van Leyden ne s'y intéressa que temporairement aussi, ne faisant de celle-ci qu'une expérience passagère.³⁶⁶ Delen affirme que Lucas ne fut pas un véritable aquafortiste, du fait qu'en plus d'avoir combiné la technique du burin à celle de l'acide, «il ne [traita] jamais l'eau-forte dans le style inhérent à la technique: il [essaya] de transposer celui de la taille-douce, avec ses tailles longues et parallèles, dans la pratique de l'eau-forte».³⁶⁷ Toutefois, il fut en

360 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 503, note 114.

361 A.J.J. Delen, 1935, p. 13.

362 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 332.

363 N. Beets, 1913, p. 51: «Dans les Pays-Bas on ne trouve pas d'eaux-fortes antérieures à celles de Lucas datées de 1520».

364 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 23. Albrecht Dürer fit ses eaux-fortes uniquement sur plaque de fer (W.L. Strauss, 1972, p. 170; E. Panofsky, 1955, p. 194), tandis que Marcantonio Raimondi utilisa la plaque de cuivre pour ses eaux-fortes environ cinq années précédant Lucas van Leyden. (D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 333).

365 D. Landau et P. Parshall, *op.cit.*, p. 332.

366 Nous reconnaissons les eaux-fortes d'Albrecht Dürer dans les planches suivantes: 1515: *L'homme désespéré*, *L'homme de douleur, assis* et *L'agonie au jardin*; 1516: *Le suaire déployé par un ange* et *L'enlèvement de Prospérine par la licorne*; 1518: *Paysage au canon*.

367 A.J.J. Delen, 1935, p. 13.

mesure d'intégrer assez subtilement les deux techniques dans ses compositions, à l'exception du *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*, où il les distingua intentionnellement. Lucas utilisa principalement le burin pour renforcer les ombres à l'aide de contre-tailles, pour modifier la tonalité d'un contour ou bien pour intensifier la silhouette.³⁶⁸ Sinon, ses eaux-fortes auraient été pâles, presque monochromes, comme si l'encre avait été préalablement diluée.³⁶⁹ Dans *Cain et Abel* (**fig. 148**), par exemple, les ombres profondes du vêtement d'Abel furent retouchées au burin, tout comme la jambe gauche de son frère, dont les tonalités furent davantage soulignées par des tailles et contre-tailles.

Nous ne connaissons pas encore l'identité de la personne ou l'occasion qui aurait incité Lucas à approcher l'eau-forte en 1520. Entraîné à la gravure par un armurier et un orfèvre, il fut probablement initié aux rudiments de la technique par ces artisans ou du moins, il en connut l'existence. Mais contrairement à la croyance perpétuée par plusieurs historiens d'art, Lucas n'apprit pas la technique de l'acide à la suite de sa rencontre avec Dürer.³⁷⁰ En effet, il côtoya le maître allemand un an après avoir produit ses eaux-fortes. Toutefois, cela n'exclut pas le fait que Lucas put connaître les estampes expérimentales et exploratrices de Dürer et des autres graveurs allemands contemporains.

«Des événements politiques telle la mort d'un souverain ou le couronnement d'un successeur offrent toujours l'occasion d'échanger des gravures et de mettre à l'épreuve de nouvelles inventions».³⁷¹ Parshall ne peut si bien affirmer. En effet, Lucas van Leyden profita de la mort de l'empereur Maximilien, en 1519, pour graver, l'année suivante, *Le portrait de l'empereur Maximilien Ier* (**fig. 98**). Vos note que la gravure entière fut mordue à l'acide, à l'exception du visage et du cou de l'empereur qui furent traités au burin afin que les tailles soient beaucoup plus franches et précises. Ainsi, ajoute-t-il, Lucas utilisa l'acide pour sa rapidité d'exécution: «alors que la nouvelle de sa mort était encore fraîche, il voulut mettre sur le marché un portrait de l'empereur».³⁷²

368 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 333.

369 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 23.

370 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 503, note 115. Beets et Rouir, entre autre, se fourvoyèrent dans leurs affirmations en datant malencontreusement la rencontre entre Van Leyden et Dürer en 1520. En constatant les eaux-fortes de Lucas datées de la même année, ils associèrent visiblement cette rencontre avec la nouvelle technique qu'employa Lucas dans ses estampes. Beets écrit: «Comme nous savons que l'artiste rencontra précisément au cours de cette année [1520] Dürer à Anvers, nous pouvons admettre l'hypothèse qu'il y fut entraîné à s'exercer dans la technique nouvelle» (1913, p. 51). Quant à Rouir, il ne vut que du feu: «En 1520, le maître de Nuremberg, Dürer, et celui de Leyde, Lucas, se rencontrent. Ils se lient d'amitié, échangent leurs oeuvres et parlent métier. Comme les premières eaux-fortes de Lucas de Leyde sont toutes datées d'après 1520, on peut en déduire qu'il apprit le procédé de Dürer lui-même» (1971, p. 199).

371 D. Landau et P. Parshall, *op.cit.*, p. 333: «Political events like the death of an emperor and the coronation of a successor offered a natural opportunity for the print trade and at the same time provided a stimulation to new inventions».

372 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, *op.cit.*, p. 503, note 110: «he wanted to bring a portrait of the emperor on the market while his death was still new».

Bien qu'il ne rencontra jamais Maximilien, Lucas dessina son portrait en copiant celui que Dürer exécuta pour sa xylographie *Portrait de l'empereur Maximilien Ier*, «qui ne fut probablement complétée qu'après la mort de l'empereur» (**fig. 153**).³⁷³ Datée vers 1519, la gravure allemande est basée sur un dessin d'après nature que Dürer fit de Maximilien à Augsbourg, le 28 juin 1518.³⁷⁴ Devenue le portrait type de l'empereur, selon Panofsky, la xylographie devint fort populaire à l'époque, au point d'être le prototype de trois répliques publiées la même année, dont une fut attribuée à Hans Weiditz, dessinateur sur bois, d'origine strasbourgeoise, qui travailla à Augsbourg et à Strasbourg vers 1516-1536.³⁷⁵ Van Leyden ne put visiblement pas ignorer l'engouement pour le portrait gravé par Dürer et la présence sur le marché des trois fidèles copies. Y flairant fort probablement une occasion d'affaire fructueuse, il voulut, peut-être, à son tour, saluer le grand disparu en reprenant la composition de Dürer. Mais ceci demeure hypothétique car les raisons de la publication de ce portrait sont encore nébuleuses. Boon avance des motifs pouvant expliquer, d'une manière ou d'une autre, la présence de cette gravure: «Maximilien (1459-1519) n'avait pas toujours été très populaire aux Pays-Bas, en raison de sa politique centraliste. Mais le fait que son petit-fils Charles Quint ait eu des chances d'être élu empereur, joua peut-être un rôle dans la création de ce portrait. Il est possible aussi que les différentes versions de la xylographies de Dürer, exécutée en 1519 et utilisée par Lucas pour sa propre gravure n'ait pas suffi à satisfaire aux Pays-Bas la demande pour des effigies de l'empereur défunt».³⁷⁶

Manifestement profiteur du succès de la xylographie de Dürer, Van Leyden copia tous les contours du Maximilien allemand, les détails coïncidant trop bien. Que ce soit le bérêt avec son enseigne qui est exactement à la même place, le Collier de la Toison d'Or ou le manteau, tout y est fidèle malgré la modification de quelques détails, tels que l'absence des broderies sur le vêtement. Nous reconnaissons également des différences mineures dans les traits du visage, résultant probablement de «déviations» lors du transfert du modèle. Le modelé des lèvres et la longueur de la chevelure de l'empereur en sont d'ailleurs les éléments les plus frappants. À ce sujet, Boon note que Lucas devait connaître sûrement le portrait de Maximilien de l'atelier de Joos van Cleve, le traitement du visage et des cheveux y étant traité dans le même esprit.³⁷⁷ Ce rapprochement ne fait toutefois pas l'unanimité au sein des historiens d'art; tous identifient la xylographie de Dürer comme étant l'unique source d'emprunt de Van Leyden. Nous pouvons toutefois accuser l'usage du burin d'avoir participé aux modifications des traits généraux du faciès impérial leydois. Alors que les crêtes de la xylographie du maître allemand donnèrent des traits physiologiques grossiers et sévères à Maximilien, les tailles de Lucas les raffinèrent et les

373 E. Panofsky, 1955, p. 193: «[The large woodcut] was probably not completed until after the Emperor's death».

374 *Ibid*, p. 193: Il dessina Maximilien à l'occasion de la Diète d'Augsbourg à l'été 1518, «high up in the palace in his tiny little cabinet». Ce dessin lui servit également de modèle pour ses deux portraits peints de Maximilien, datés de 1519-1520 et conservés au Germanisches National-Museum de Nuremberg et au Gemäldegalerie de Vienne.

375 *Ibid*, p. 193; J. Laran, 1959, p. 412.

376 K.G. Boon et C. van Hasselt, 1981, p. 149.

377 K.G. Boon, cat. exhib. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*. Amsterdam, 1958, nr. 201; cité d'après W. Kloek, 1978, p. 152, n°23.

adoucissent. «La précision de la technique du burin rend la physionomie plus délicate et éclatante qu'un dessin et elle détermine les aires ombragées qui traduisent la plasticité et la profondeur de la composition».³⁷⁸ En fait, c'est davantage le visage du dessin préparatoire de Lucas qui, avec ses ombres plus sombres, rappelle le portrait de Dürer (**fig. 97**).

Malgré ces points similaires, Lucas personnalisait sa composition afin d'éviter le piège de la copie servile. Ainsi, pour donner au portrait plus d'atmosphère, il intégra, derrière l'empereur, un décor composé de pans de mur irréguliers, diversement éclairés par des contre-tailles, staccato et chiquenaudes, unis par un élément d'arcature.³⁷⁹ En arrière-plan, il esquissa un petit paysage baigné dans une pleine lumière, dont le but fut de poursuivre l'effet perspectif créé par l'imposante et sombre architecture du second plan. C'est toutefois sa conception du buste qui le différencie de son homologue allemand. En effet, Van Leyden perpétua l'héritage artistique que laissèrent les Jan van Eyck, le Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden, en ajoutant au buste les mains de son personnage. Ce type de représentation était toujours très en vogue chez les maîtres hollandais et flamands au tournant des années 1520, le *Portrait de Christian II de Danemark* de Jan Gossaert, vers 1523, étant d'ailleurs un autre exemple de cette tradition (**fig. 154**). Constatant cet engouement pour ce type de portrait lors de son voyage aux Pays-Bas, Dürer revint à cette pratique vers 1521, lui qui l'avait complètement délaissée au début du 16^e siècle sous prétexte qu'elle ne rendait pas l'ampleur et l'intégralité d'un véritable portrait à mi-corps et qu'elle ne se concentrait pas sur la nature pure et simple du buste.³⁸⁰ Ceci explique donc l'absence des mains de l'empereur Maximilien sur son estampe, cette dernière ayant été gravée en 1519. À ce propos, Jacobowitz compare l'effet de ces deux approches graphiques: l'image simple et directe du Maximilien de Dürer fut mise en valeur par son inscription propagandiste [*Gravure du divin empereur Maximilien Pius Félix Auguste* [Imperator Caesar Diius Maximilianus Pius Felix Augustus] et l'aspect iconique de sa figure (empreinte d'une noble distance selon Panofsky³⁸¹), tandis que le Maximilien de Van Leyden fut montré vraisemblablement lors d'une de ses apparitions à ses sujets, appuyé à une balustrade recouverte de la tapisserie impériale. De cette façon, «Lucas atteignit un juste équilibre entre le portrait patriotique, rempli de dignité, et le portrait vif et humain d'un individu».³⁸²

Les années 1512 à 1520 furent donc une période où Lucas van Leyden fit la preuve de son talent de dessinateur et de buriniste. Dans la jeune vingtaine, il accusa déjà d'une si grande maturité qu'il produisit ses pièces les plus charmantes, les plus sophistiquées et les plus coûteuses de son répertoire, au point de vendre des épreuves des burins de *L'adoration des Mages*, de 1513, du

378 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 199: «The precision of the engraving technique captures the physiognomic refinements in an even more delicate and radiant manner perhaps than the drawing, and it determines the shadow areas which give plasticity and depth to the composition».

379 K.G. Boon et C. van Hasselt, *op.cit.*, p. 149.

380 E. Panofsky, 1955, p. 211.

381 *Ibid.*, p. 193: «It captures Maximilian's noble aloofness ...».

382 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 199: «Lucas has reached a sensitive balance between dignified, patriotic portraiture and a lively, humanized likeness».

Calvaire, de 1517 et de *La danse de la Madeleine*, de 1519, environ un florin d'or l'unité³⁸³, une somme pour le non moins négligeable pour l'époque. Apprenti et probablement assistant salarié à l'atelier de Cornelis Engebrechtsz. pendant la plupart de ces années, Van Leyden perfectionna visiblement son métier avec son maître, ses figures, ses compositions et sa technique ayant favorablement évolué par rapport à celles d'avant 1510. Les modelés de ses figures, dorénavant plus robustes et imposants, démontrent d'abord l'intérêt de l'artiste à se détacher des canons de ses prédécesseurs néerlandais et à embellir ses personnages: en variant leur âge, leurs expressions et leurs costumes, il leur donna un aspect plus réel et une esthétique qui enjolivèrent ses illustrations. Pour mettre en valeur ses nouveaux protagonistes. Van Leyden supprima également partiellement ou totalement ses paysages entre 1512 et 1516 en faveur d'espaces intérieurs, qui lui furent inspirés par quelques xylographies de la série de *La vie de la Vierge* de Dürer et dont il retint surtout la sobriété des structures architecturales de ses compositions, et d'espaces extérieurs, qui furent dominés par de massifs appareils architecturaux devant lesquels les figures furent alignées à la manière du *Retable de Monfort* d'Hugo van der Goes. Alors qu'il prit soin d'améliorer et de raffiner ses clair-obscur pour enrichir ses compositions, Lucas explora deux nouvelles avenues: en 1514, il approcha, pour une première fois dans ses gravures sur cuivre, l'art italien, en copiant littéralement une gravure de Raimondi, et s'adonna, en 1520, à la pratique de l'eau-forte, une technique de gravure popularisée en Europe du Nord par les maîtres-graveurs allemands qui la délaisseront, d'ailleurs, assez rapidement.

TROISIÈME PÉRIODE: 1521 À 1530

Panofsky divise la vie active d'un artiste en trois périodes. Bien que cette division soit schématique, celle-ci se justifie par une analogie avec les périodes de jeunesse, de maturité et de vieillesse de l'être humain. Alors que l'artiste débute généralement sa carrière en assimilant la tradition, souvent perpétuée par certains contemporains, la seconde période, également nommée «meilleure période» ou «période de maturité», est consacrée au développement d'un style personnel qui, s'il est original et inventif, deviendra à son tour tradition. Quant à la troisième et dernière période:

«l'artiste peut soit continuer avec le même style qu'il développa dans sa période de maturité, d'une manière plus ou moins automatique, pour en arriver à cesser sa production ou soit, et cela ne s'applique qu'aux meilleurs artistes, dépasser la tradition qu'il établit. Dans les deux cas, cette «période tardive» signifiera une certaine isolation et il en dépendra de la stature de l'artiste si cette isolation sera «splendide» ou

383 Voir *supra*, p. 11 et 12, note 50.

pathétique».384

Tel que présenté, ce schéma ne peut s'appliquer à la carrière de Lucas van Leyden. Mort à la fleur de l'âge, en pleine maturité, il ne put parvenir à la «période tardive» auquel fait allusion Panofsky. Même si les années 1521 à 1530 se regroupe sous le terme «troisième période», elles ne se consacrent pas à l'oeuvre vieillissante de Lucas mais bien au troisième développement stylistique majeur qui survint dans sa production d'estampe. Âgé de 32 ans en 1521, il eut encore le désir et la possibilité de se surpasser et surtout de surprendre les amateurs de gravures. En effet, il voulut atteindre un degré de perfection encore plus élevé que celui des années précédentes. Tous les efforts et les progrès qu'il mit et fit pour y arriver -voyages, rencontres et études- le menèrent à son apogée, en 1525, dans son burin de *Virgile suspendu dans un panier* (fig.155). Son métier fut alors splendide, Lucas brillant par son talent de dessinateur et de graveur. Audacieux, il introduisit graduellement la facture italienne dans ses estampes afin de se mettre au diapason des nouvelles tendances artistiques de l'Europe renaissante. De belles oeuvres italianisantes naquirent d'ailleurs en 1529, gages d'une nouvelle manière fort prometteuse pour les années à venir. Cependant, «l'année 1530 marque le déclin de son activité comme graveur, et la décadence complète de son talent».385 Bien que l'opinion de Delen soit sévère, il est exact d'affirmer que sa technique et son dessin ne furent plus à la hauteur de ses capacités et fort probablement, nous devons ce relâchement graphique à sa santé chancelante qui l'emporta trois années plus tard.

L'an 1521 bouleversa d'abord la vie personnelle et professionnelle de Van Leyden qui, depuis 1518-1519, avait quitté l'atelier d'Engebrechtsz. et apprivoisait son nouveau statut d'artiste indépendant. En voyage en Zélande, en Flandre et au Brabant depuis 1520 où il fréquentait les officines de graveurs et d'éditeurs, il arriva finalement à Anvers l'année suivante en compagnie de Jan Gossaert dit Mabuse386, où il eut des entretiens fortuits et provoqués avec des artistes de renom qui ne le laissèrent guère indifférent. Bien que la date précise nous est toujours inconnue, Van Leyden visita et apprécia, entre autres, le bruxellois Bernard van Orley387 et s'entretint au mois de juin avec celui qu'il adulait depuis son enfance, Albrecht Dürer. Ces rencontres frappèrent visiblement l'esprit toujours en éveil du maître de Leyde, ses créations futures témoignant de leurs empreintes: alors que le romanisme de Van Orley et Gossaert apparut plus tardivement dans sa manière388, l'impact de Dürer dans la pratique de Van Leyden s'opérait toujours. Nous ne savons combien de temps ces deux maîtres se fréquentèrent, Dürer

384 E. Panofsky, 1955, p. 13: «In the last phase, finally, he may either continue with the style of his maturity in a more or less mechanical way and thereby cease to be productive, or else -and this applies to the greatest only- he will outgrow the tradition established by himself. In both cases this «late period» will mean a certain isolation, and it depends on the artist's stature whether this isolation is a «splendid» or a pathetic one».

385 A.J.J. Delen, 1935, p. 15.

386 Voir note 64 concernant les interrogations entourant le voyage et la rencontre de Lucas van Leyden avec Jan Gossaert dit Mabuse.

387 J. Laran, 1959, p. 63.

388 Selon J. Laran, Van Orley et Gossaert ne jure que par Michel-Ange. (*Ibid*, p. 63).

demeurant peu bavard sur ses rencontres avec Lucas, mais son échange de gravures avec ce dernier, sa présence aux Pays-Bas, son impact subséquent sur les autres artistes néerlandais et les exigences du marché de l'estampe firent en sorte que Van Leyden continua d'intégrer le style düreresque à ses burins, même après 1521.³⁸⁹

Les premiers exemples de cette influence se sont manifestés dès 1521 dans la *Passion* de Lucas, composée de quatorze burins illustrant les derniers moments du Christ, de la Dernière Cène à la Résurrection. Tant dans l'ordonnance des compositions que dans la technique, la plupart des pièces de cette suite tirent indéniablement leur origine de la *Passion* sur cuivre de 1507-1512 et la *Petite Passion* sur bois de 1509-1511 de Dürer. Dominées par l'esprit du maître allemand³⁹⁰, les burins ne sont pas des copies proprement dites mais plutôt des variations sur un même thème, où les formats des estampes, la luminosité et la richesse des détails rejoignent la *Passion* sur cuivre du Nurembourgeois³⁹¹, alors que la mise en page et quelques attitudes de figures correspondent davantage à sa série xylographique de 1509-1511. Selon Jacobowitz, le plus redevable aux oeuvres de Dürer chez Lucas furent ses environnements sombres, presque étouffants, contre lesquels les figures sont dramatiquement illuminées par des lumières sélectives et concentrées.³⁹²

L'approche de Van Leyden vis-à-vis la manière de Dürer se traduisit concrètement par le resserrement de ses compositions, renonçant ainsi à cette sensation d'espace qu'il avait su si bien donner à ses précédentes estampes, pour concentrer ses personnages en des cadres étriqués. Ses plans devinrent plus rapprochés et se distribuèrent dans des espaces peu profonds, régulièrement limités par des parois. Quant à cette nouvelle «obscurité» qui envahie la *Passion* de Van Leyden, elle signale l'intérêt de l'artiste à obtenir des noirs plus profonds: outre le fait qu'il employa régulièrement les contre-tailles pour ombrager ses arrière-plans, ses hachures, autrefois plus délicates, devinrent plus larges, plus fortes et plus profondes, retenant une quantité d'encre plus importante dans les sillons, ce qui a eu pour effet de noircir les lignes et, par conséquent, assombrir davantage les tonalités des estampes. Toutefois, à la différence des burins de son confrère allemand, les gravures de Lucas n'eurent pas les mêmes ombres lustrées ou les mêmes rehauts lumineux brillants. Cette apparence mate et sèche des planches résulte des différences de couleurs et de la qualité de l'encre utilisée. En effet, Lucas employa régulièrement des encres sèches et non-huileuses qui, au lieu de rendre les lignes fluides et lisses, les rendirent intermittentes et granuleuses.³⁹³ *La Flagellation* de Lucas (**fig. 156**) illustre bien cette tendance

389 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 210.

390 L. Rosenthal, 1909, p. 98.

391 Les dimensions des burins de *La Passion* de Lucas varient autour de 115 X 75 mm, alors que celles de la *Passion* sur cuivre de Dürer sont d'environ 117 X 75 mm. E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, *op.cit.*, p. 210. W.L. Strauss, 1972, p. 134.

392 *Ibid.*, p. 210: «Perhaps the most conspicuous debt to the German precedents can be seen in Lucas' preference for a dark, almost oppressive, environment against which figures are dramatically illuminated by concentrated and selective lighting».

393 *Ibid.*, p. 20.

spatiale et lumineuse dans laquelle il s'engagea et que nous pouvons retrouver dans la *Flagellation* de Dürer (**fig. 157**) datée de 1512.

La parenté qui unit ces trois séries se trahit davantage par le nombre troublant de ressemblances entre certaines compositions ou attitudes des personnages. L'exemple le plus représentatif n'est nul autre que l'hybride *Agonie au jardin* (**fig. 158**) de Lucas, qui reprend des éléments provenant à la fois de *L'agonie au jardin* de la *Passion* sur cuivre (**fig. 138**) et de la *Petite Passion* sur bois de Dürer (**fig. 159**). Similaire au burin allemand, Lucas fit de sa scène un nocturne où il reprit les figures des apôtres endormis, appuyés sur un bras et une main, et la porte du jardin de Gethsémani. La composition générale se rapproche toutefois davantage de la xylographie de 1509-1511. Alors que les trois apôtres endormis occupent le premier plan, le second est composé, à gauche, de l'ange sur un nuage et à droite, du Christ agenouillé et priant. Vu de trois-quarts et agenouillé devant une roche, le Christ de Lucas est plus éloigné dans l'espace que chez Dürer et «sa représentation est plus conventionnelle, en ce sens qu'il n'est pas impliqué dans un dialogue passionné avec l'ange».³⁹⁴ En effet, Dürer représenta un Christ exalté, fort expressif, implorant l'ange avec les bras ouverts et levés au ciel dans son burin, et avec les mains jointes et la tête baissée, dans sa xylographie. Plus contemplatif, le Christ de Lucas supplie l'ange, les mains entrouvertes, le regard serein. Au troisième et dernier plan, à l'extrême droite, la porte donnant accès au jardin est franchie, tant chez le maître de Nuremberg que chez le maître de Leyde, par les soldats et Judas.

D'autres emprunts à Dürer se repèrent dans les estampes de cette *Passion* néerlandaise: l'apôtre endormi dans les bras du Christ dans *La dernière Cène* de Lucas (**fig. 160**) rappelle l'attitude de son homologue dans la xylographie *La Cène* de Dürer (**fig. 161**); la posture et l'expression de frayeur du soldat attaqué par Simon-Pierre dans *L'arrestation de Jésus* (**fig. 162**) ressemble à celles du même personnage dans le bois de même titre de Dürer (**fig. 163**) et *La descente aux limbes* (**fig. 164**), de Van Leyden, réunit l'esprit du burin et de la xylographie *Le Christ dans les limbes* de l'Allemand. Alors que Lucas choisit de représenter le Christ de face en simplifiant la pose complexe du cuivre de Dürer (**fig. 165**), il plaça l'entrée des limbes à droite de la composition, identique au bois de 1509-1511 (**fig. 166**). Selon Delen, tout cela «prouve que Lucas [chercha] à égaler son grand contemporain».³⁹⁵ Malgré ses efforts, il n'y arriva pas, ses compositions manquant trop de vivacités et ses personnages de souplesse et de naturel.

Dans la même année, Van Leyden grava *Saint Jérôme dans son studio* (**fig. 167**), une composition qui se différencie en plusieurs points des prototypes de même sujet que l'on pouvait retrouver sur le marché, tel le très convoité burin *Saint Jérôme dans son étude* d'Albrecht Dürer, daté de 1514 (**fig. 168**). En effet, Lucas s'éloigna de la représentation habituelle du saint, d'abord en faisant lécher les orteils de saint Jérôme par le lion. Ce motif inusité n'a aucun

394 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 210: «(...) his depiction [is] more conventional in that he is not involved in a impassioned dialogue with the angel».

395 A.J.J. Delen, 1935, p. 14.

précédent en gravure selon Jacobowitz³⁹⁶ et nous montre bien l'attrait de Lucas pour les anecdotes. La structure de la chambre de l'érudit n'a également rien de traditionnelle; elle a l'apparence d'une structure renaissante plutôt qu'un cabinet médiéval.³⁹⁷ Si nous considérons la hauteur de l'*oculus*, la chambre de saint Jérôme est située dans une mezzanine et ce qui tient lieu de table de travail ressemble davantage à une table de chevet, cette table étant trop basse. Dans ce décor sobre, seul le livre, le papier et l'encrier nous indiquent le statut d'érudit de saint Jérôme et, ajouté du crucifix et de l'index sur Saint pointant un crâne, nous rappellent une iconographie déjà connue (**fig. 168, 169, 170**). Compte tenu de ce nouveau mode de représentation qui met visiblement l'accent sur le protagoniste, «*Saint Jérôme dans son studio* (1521) est davantage l'étude d'une position qu'une méditation profonde sur les vanités de ce monde et la mort».³⁹⁸

Cette gravure plutôt novatrice est discutée par Kloek qui l'associe à l'*Étude de jambes d'un homme assis*, exécutée à la pointe d'argent par Lucas en 1521 (**fig. 171**). Bien qu'il affirme que ce dessin fut le modèle du burin de Lucas³⁹⁹, il n'en demeure pas moins qu'il se questionne sur le propos de l'étude, à savoir si elle fut conçue originalement comme dessin préparatoire au burin ou comme dessin indépendant auquel Van Leyden se référa ultérieurement. En considérant que les dimensions de l'*Étude de jambes* sont plus grandes que celles du burin de 1521 et que le modelé, à peine esquissé, du torse de l'étude n'est pas le même que celui de l'estampe, Kloek présume que Lucas ne pensait pas à un burin lorsqu'il dessina son croquis⁴⁰⁰, ce qui est tout à fait plausible. Même si la fonction de cette *étude* demeure encore nébuleuse de nos jours, nous suggérons que ce dessin à la pointe d'argent est une copie du lavis de l'*Étude de la muse Calliope* (**fig. 172**), que dessina Raphaël en 1509.⁴⁰¹ En effet, si nous observons les deux dessins, nous remarquons que Van Leyden fit pareillement reposer sa figure sur son coude gauche et reprit la position du bassin et des jambes de la muse italienne. Toutefois, alors que le dessin de Raphaël est une étude complète de son personnage, Lucas fit exclusivement une étude anatomique des jambes, le haut du corps n'étant que très grossièrement dessiné. En effet, il dénuda de tous drapés les jambes de saint Jérôme et s'attarda à les modeler et à les définir le plus réellement possible aux moyens de réseaux de tailles et contre-tailles parfois savamment dessinées, malgré le côté souvent hâtif d'un croquis. Bien que nous décelons, encore une fois,

396 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 208.

397 *Ibid*, p. 208: «(...) it has the grandiose appearance of a Renaissance structure rather than a medieval master's study».

398 J. Lavalleye, 1966, p. XXIII.

399 W. Kloek, 1978, p. 451, n°21: «This drawing is a preparation for Lucas' engraving *St. Jerome in his study* of 1521».

400 «In the drawing Lucas had not found the definitive solution for the upper torso, although all the elements can be found. The most important change is the exchange of the function of the two arms; the clutching of the book to the breast and the pointing to a skull, not present in the drawing». L'*étude de jambes*, conservée au Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florence, mesure 193 X 194 mm, alors que la gravure fait 102 X 147 mm. *Ibid*, p. 451, n°21.

401 Merci à Madame Marie-Nicole Boisclair pour nous avoir suggéré cette hypothèse. L'*Étude de la muse Calliope* est une étude, parmi tant d'autres, qui sert à l'élaboration des figures de la fresque *le Parnasse* de Raphaël. Étonnamment, aucune note et aucun dessin préparatoire n'existe à ce sujet. (P. Joannides, 1983, p.20).

l'effort du maître de Leyde à vouloir maîtriser le dessin anatomique, ses proportions et ses raccourcis demeurent toujours fautifs, comme nous le montrent les cuisses fuselées de saint Jérôme et sa jambe gauche maladroitement croisée et pliée.

D'inspiration raphaëllienne, ces jambes ne sont pas les seuls motifs que Van Leyden emprunta pour composer cette magnifique gravure. Effectivement, il emprunta fort probablement à Dürer le crâne pointé de l'index. Panofsky attribue d'ailleurs l'invention au Nurembourgeois, le motif apparaissant pour la première fois dans son tableau *Saint Jérôme*, terminé en mars 1521 et conservé au Museu Nacional de Arte Antiga à Lisbonne (**fig. 169**).⁴⁰² Conforme à la tradition anversoise, le traitement des couleurs et des lumières ainsi que le type de composition de Dürer tiennent de l'influence de Quentin Metsys, ce qui suppose, comme le souligne Panofsky, que l'oeuvre ne put qu'être peinte qu'à Anvers.⁴⁰³ Terminée en début d'année 1521, cette oeuvre fut vraisemblablement à la portée de Van Leyden lorsqu'il rencontra son confrère allemand au mois de juin de la même année, lui permettant ainsi de prendre connaissance du panneau et d'y emprunter le motif en question.

Dans son burin de *Saint Jérôme*, Van Leyden fit une sorte de synthèse de ses connaissances de la lumière. Aux moyens de tailles, contre-tailles et chiquenaudes, il créa des effets lumineux naturels, équilibrés et beaucoup plus harmonieux, où un large éventail de tonalités vint définir objets et figures. Les jambes de saint Jérôme et le drapé recouvrant ses cuisses en sont de beaux exemples: remarquons le magnifique travail du graveur sur les jambes du saint homme, les ombres et lumières modelant avec réalisme ses genoux et ses muscles. Sa maîtrise du *chiaroscuro* lui permit également de donner l'illusion d'une douce lumière feutrée enveloppant la chambre de l'érudit, éclairée par un petit *oculus* dont la silhouette se reflète sur le mur adjacent. Un tel écho de la lumière fait référence, sans aucun doute, au *Saint Jérôme* d'Albrecht Dürer en 1514, où les rayons du soleil pénètrent à travers les fenêtres pour ensuite réfléchir les motifs des fenêtres en tessons plombés sur les murs (**fig. 168**). Fort populaires aux Pays-Bas lors du séjour de Dürer en 1520-1521, les exemplaires de ce burin furent vendus, donnés ou échangés en grand nombre -comparativement aux autres de ses gravures- par Dürer lui-même et, ce, malgré le fait qu'elles circulaient déjà sur le marché depuis 1514.⁴⁰⁴ Il est étonnant, tout de même, de constater que Lucas ne connut probablement pas cette oeuvre avant 1521; curieux de nature et désireux d'égaliser le maître allemand sur plusieurs points, s'il avait vu ce *Saint Jérôme* plus tôt, il n'aurait peut-être pas attendu autant d'années avant d'intégrer le motif de la fenêtre et de son reflet dans ses compositions. C'est pourquoi, il put acquérir ce burin uniquement lors de son échange de gravures avec Dürer.

Pendant les premières années qui suivirent son séjour à Anvers, les estampes de Lucas devinrent

⁴⁰² E. Panofsky, 1955, p. 211-212.

⁴⁰³ *Ibid*, p. 212.

⁴⁰⁴ W. L. Strauss, 1972, p. 162.

plus rares; celui-ci parut s'être appliqué davantage au portrait dessiné et à la peinture.⁴⁰⁵ En effet, nous ne possédons aucune estampe datée de 1522. Il revint, par contre, à la gravure dès 1523 avec quatre burins, dont deux de sujets religieux -*La Vierge et l'Enfant-Jésus en gloire* et *La Vierge avec l'Enfant-Jésus, assise au pied d'un arbre et deux anges adoreurs*- et deux autres de sujets populaires: *La vieille femme à la grappe de raisins* (**fig.173**) et *Le dentiste* (**fig.174**).⁴⁰⁶ Attardons nous à ces deux derniers burins qui annoncent la nouvelle orientation stylistique du graveur qui ne durera, pourtant, qu'un court moment.

La caricature était à la mode à Anvers et ce goût pour représenter le grotesque, le vulgaire et/ou le ridicule n'était pas étranger à Quentin Metsys et son école et à Marinus van Rymerswael.⁴⁰⁷ L'huile sur bois *L'affreuse duchesse* de Metsys, datée de 1513, est d'ailleurs un modèle connu de cette tendance moralisatrice qui critiqua les moeurs de l'époque (**fig.175**). Metsys dénonça dans son tableau ces vieilles dames ridicules jouant les coquettes, parées de somptueuses toilettes aux décolletés audacieux leurs faisant croire qu'elles ont conservé leur jeunesse. Pour accentuer le grotesque de la situation, le peintre anversoise enlaidit son personnage par des oreilles immenses, des rides, un visage simiesque et des seins répugnants et flétris.⁴⁰⁸ Bien que Lucas s'adonna lui aussi à la caricature, il ne fit pas de telle déformation corporelle. Il préféra visiblement s'en tenir à la moqueries des situations quotidiennes et des spectacles de la rue.

La représentation de la vieille femme aux raisins en est un exemple (**fig.173**). Unique sujet de la composition, la figure est posée devant un fond uni, assombri de contre-tailles et de chiquenaudes, effaçant tout environnement distrayant l'oeil du spectateur. Ainsi, Lucas put mettre en évidence le portrait de la femme (ou de l'homme?) en insistant sur son nez qui est visiblement la moquerie principale de l'illustration. Couperosé et tuméfié, il est le signe du buveur chronique, incapable de vivre sans les fruits de la vigne. Quant au burin *Le dentiste* (**fig.174**), Lucas ridiculisa d'abord un pauvre campagnard. «L'effigie du rude paysan aux traits grossiers devient l'élément obligé des sujets burlesques».⁴⁰⁹ Le visage et le corps tordus de douleur par le traitement brutal du dentiste, le paysan se fait arnaquer par une jeune citadine fouillant sa bourse. De connivence probable avec l'arracheur de dent, elle participe aux charlataneries de ce dernier en faisant l'innocente. Mais n'est-ce pas l'escroquerie qui est la principale moquerie de la gravure? Van Leyden semble davantage rire du dentiste qui joue au professionnel sérieux, mais qui n'est probablement qu'un barbier. D'où le métier de chirurgien-barbier à l'époque, le chirurgien étant aussi un arracheur de dents. Regardons seulement l'outil avec lequel il arrache la dent du malheureux: il ne se sert même pas d'une pince, de quoi y voir un métier improvisé.

⁴⁰⁵ N. Beets, 1913, p. 54.

⁴⁰⁶ *La Vierge à l'Enfant-Jésus en gloire* reprend sensiblement la même composition et le même style que les Vierges en gloire de Dürer. Voir p. 33-34.

⁴⁰⁷ N. Beets, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁰⁸ J.C. Frère, 1996, p. 188.

⁴⁰⁹ J. Lavalleye, 1966, p. XXIII.

Van Leyden exécuta deux autres gravures de ce genre en 1524, où tout aspect de ridicule ou de moquerie fut toutefois délaissé. Les burins *Le chirurgien-barbier et le paysan* (fig. 176) et *Les musiciens* (fig. 177) sont, selon Beets, plutôt empreintes d'humour.⁺¹⁰ Bien que la gravure *Les musiciens* suscite un quelconque amusement, celle du chirurgien-barbier n'en suscite guère beaucoup. Si nous interprétons correctement le geste de la main du paysan, il avertit le barbier de prendre garde de ne pas lui couper l'oreille, ce qui devait arriver plus ou moins souvent. Cette gravure fascine par la beauté des ombres et lumières et le souci du détail que Lucas apporta à ses figures, principalement à celle du chirurgien qui est magiquement modelée et rendue par la finesse de ses tailles et hachures. Le haut de son corps est dessiné avec talent, Lucas maîtrisant fort bien le raccourci des bras et du visage au point de douter de son invention. En effet, si nous regardons le bas du corps du chirurgien, le raccourci de la jambe droite est fort maladroit et n'est nullement digne de la réussite du visage. Lucas copia sûrement ce dernier.

Quant aux *Musiciens* (fig. 177), ils font sourire: figures trapues, épaisses et vieilles, le couple de musiciens s'apprêtent à jouer. La femme édentée, violon en main, s'impatiente visiblement devant son compagnon qui accorde «consciencieusement» son luth qui devait, de toute façon, émettre des sons fêlés, tout comme le violon d'ailleurs. Bien que la situation amuse, le personnage de la vieille dame provoque le rire: son menu visage, ruiné par l'âge, se perd littéralement dans un immense chaperon. Bien au-delà de l'humour, ce duo est une allusion à l'harmonie dans le mariage. Van Mander en fit d'ailleurs l'observation dans son *Het Schilders Boek*: «on voit une représentation intelligente de deux vieillards, homme et femme, qui d'une manière très naturelle, font de la musique à l'unisson, ce que l'on peut prendre pour l'illustration de ce passage où Plutarque, s'occupant des lois du mariage, dit que, dans cet état, c'est la parole du mari qui doit dominer comme les plus grosses cordes doivent rendre le son le plus grave, car l'artiste a mis entre les mains du mari le plus grand instrument».⁺¹¹ Cette scène de genre peut également dénoncer la misère de la vieillesse. Un dessin du 17^e siècle reprenant la composition de cette gravure fut accompagné d'un texte qui peut fort bien s'associer au burin de Lucas: «Jouer de la musique apporte du plaisir à la vieillesse et soulage le chagrin».⁺¹²

Rapidement mise de côté dans l'oeuvre gravé de Lucas van Leyden, la caricature fit place au nouvel et dernier avatar du maître qui perdurera jusqu'à la toute fin de son activité artistique. Dès 1524, nous voyons émerger graduellement dans ses compositions la manière italienne, caractérisée par un regain d'intérêt pour les nus et des figures plus massives et solides aux mouvements physiques plus élaborés. Selon la tradition, Van Leyden, qui ne visita jamais l'Italie, se familiarisa avec certains aspects de la Renaissance italienne lors de ses contacts avec Bernard van Orley et Jan Gossaert dit Mabuse, qui l'accompagnait peut-être lors de son voyage

+10 N. Beets, 1913, p. 54.

+11 R. Vos, G. Schwartz et A. Gasten, 1978, p. 475: traduction citée d'après P. Jean-Richard, 1997, p. 122.

+12 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 220: «Music-making brings pleasure to the old, and solace in distress». La lecture originale se lit comme suit: «Musical gaudium est aliquod senectutis et miseriae solatium». (p. 220, note 2).

dans les Pays-Bas du sud vers 1521-1522.⁺¹³

Principal artiste à avoir contribué à introduire les formes et les thèmes de la Renaissance italienne dans les Pays-Bas, Gossaert, tout comme plusieurs autres artistes nordistes tel que Dürer, explora le monde classique et étudia sérieusement l'art antique.⁺¹⁴

«En 1508, il fut engagé par Philippe de Bourgogne pour l'accompagner en tant qu'artiste officiel dans une mission diplomatique pour représenter l'empereur Maximilien auprès du Pape Jules II, à Rome. Gossaert fut le premier artiste néerlandais important à visiter l'Italie pour des raisons strictement artistiques. Il y passa approximativement de six à huit mois à dessiner d'après des modèles antiques. À son retour aux Pays-Bas, ses peintures révélèrent son goût pour les ornements renaissants, mais il conserva un esprit nordique dans ses compositions, sa manière de peindre et de dessiner. Ce n'est que dans la deuxième moitié de la décennie suivante que ses sujets et thèmes devinrent plus classiques et que son intérêt pour le nu, en tant que sujet, s'épanouit».⁺¹⁵

La manière de Gossaert ne changea cependant pas radicalement après son retour de Rome. Son *Tryptique Malvagna* en 1510-1511 en témoigne (**fig. 178**): il fut l'une des oeuvres gothiques flamboyantes les plus merveilleuses de ce genre réalisée à cette époque, où «l'on ne trouve pas encore de trace de l'intérêt que le peintre portera plus tard à l'art antique ni dans les détails architecturaux, ni dans le traitement des figures».⁺¹⁶ Sa collaboration au *Breviarium Grimani*, manuscrit commandée par Antonio Siziliano, fut elle aussi de nature gothique tardive, rappelant les maîtres néerlandais du XVe siècle, Memling, Van der Goes, etc., ce qui démontre, selon Benesch, que ce style n'était pas encore désuet en Europe du Nord et qu'il était tout aussi moderne et à propos que l'art italien renaissant.⁺¹⁷

C'est plutôt dans la décennie 1515-1525 que Gossaert put mettre à profit son expérience romaine et développer son propre style de nus, applicable tant aux sujets mythologiques que religieux.⁺¹⁸ En effet, lui et Jacopo de'Barbari reçurent, en 1515, une commande de tableaux mythologiques du prince humaniste Philippe de Bourgogne pour son château de Suiburg. Décédé vers 1516⁺¹⁹, De'Barbari laissa à Gossaert le soin d'achever la série de tableaux qui, de toute évidence, furent

+13 J. Laran, 1959, p. 63; Voir infra, p. 8.

+14 D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 364.

+15 E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 287: «By 1508, he [Gossaert] was hired by Philip of burgundy to accompany him as official artist on a diplomatic mission from the Emperor Maximilian to Pope Julius II in Rome. Gossaert was the firts major Netherlandish artist to visit Italy for a strictly artistic reasons, spending approximately six to eight months there drawing from the antique. On his return to the Netherlands his paintings revealed a taste for the application of Renaissance ornament, but retained a northern attitude toward composition and manner of painting and drawing. not until the middle of the next decade did Gossaert's subjects and themes become more classical in content and his interest in the nude as a subject blossom».

+16 C. McCorquodale, 1995, p. 269.

+17 O. Benesch, 1964, p. 81.

+18 L. Silver et S. Smith, 1978, p. 242.

+19 C. McCorquodale, *op.cit.*, p. 268.

marqués de l'influence du peintre italien et «de la façon dont les peintres du Nord surent traiter un type de nu inspiré de l'art italien sans se départir complètement de l'approche allemande de Dürer».⁴²⁰ Par exemple, l'un des tableaux de cette série, le *Neptune et Amphitrite* (**fig. 179**), attribué à Gossaert et daté de 1516, revêt une facture italienne évidente mais les deux protagonistes dérivent de l'*Adam et Ève* de Dürer (**fig. 25**). Benesch souligne à ce propos que Gossaert, comme bien d'autres artistes nordiques, s'intéressa originalement à la mode classique par l'attrait que lui suscitaient les oeuvres de Dürer et non pas par son contact avec l'Italie.⁴²¹

C'est pourquoi il ne faut pas ignorer les autres artistes qui ont également contribué à l'essor de cette tendance. Dürer se rendit en Italie bien avant Gossaert, et ses séjours en 1494-1495 et 1505-1507 lui permirent d'intégrer et d'appliquer ses nouvelles connaissances théoriques et techniques dans de nombreuses gravures.⁴²² Son burin *Adam et Ève*, de 1504, fut un modèle de beauté humaine pour plusieurs artistes (**fig. 25**): «Dürer souhaitait présenter au public du Nord deux nus classiques, de proportions et de poses quasi parfaites».⁴²³ Figures idéalisées, elles rappellent les statues antiques de l'*Apollon du Belvédère* et de la *Vénus de Médici*.⁴²⁴ Hans Burgkmair employa également des ornements italiens dans ses xylographies du début 16e siècle et les maniéristes gothiques anversoises en firent autant dans la seconde décennie du même siècle.

L'influence de Gossaert sur Van Leyden ne fut cependant que d'ordre général. Nous ne pouvons pas identifier de motif ou tout autre élément que Lucas aurait emprunté ou copié de ce peintre-graveur surnommé Mabuse, si ce n'est l'enfant aux cheveux frisés dans *Virgile suspendu dans un panier* (**fig. 155**). Fréquent dans les oeuvres de Gossaert, nous retrouvons, entre autres, cet enfant dans son burin de *La Vierge et l'Enfant assis au pied d'un arbre*, de 1522 (**fig. 180**). D'ailleurs, Jacobowitz affirme que la nature exacte des liens entre Mabuse et Lucas ne peut être clairement définie.⁴²⁵ Nous reconnaissons, certes, dans les burins de Van Leyden, des formes plus monumentales, un intérêt pour des sujets classiques, des décorations renaissantes et un nouvel attrait pour l'anatomie, la musculature et les qualités plastiques des nus qui peuvent peut-être lui avoir été inspirés par Gossaert. Mais bien qu'il soit fort plausible qu'il ait dirigé son attention vers l'art classique à la suite de ses contacts personnels avec Mabuse -si ceux-ci eurent bien lieu-, Lucas aurait tout aussi bien pu développer son attirance pour le

⁴²⁰ C. McCorquodale, 1995, p. 268.

⁴²¹ O. Benesch, 1964, p. 80.

⁴²² E. Panofsky, 1955, p. 35 et 107.

⁴²³ *Ibid.*, p. 85: «Dürer wished to present to a Northern public two classic specimens of the nude human body, as perfect as possible both in proportion and in pose».

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴²⁵ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 287: «The exact nature of the relationship between the works of Gossaert and Lucas cannot be precisely defined», ce qui contribuerait plutôt à infirmer l'hypothèse de leur rencontre.

romanisme en étudiant les gravures de ses confrères européens, italiens ou non.⁴²⁶ Et semble-t-il, c'est ce qu'il fit.

Dès 1524, un nouveau souffle balaya les burins de Van Leyden, la gravure de *Caïn et Abel* (**fig. 181**) annonçant l'arrivée définitive du romanisme dans les oeuvres du graveur de Leyde, style auquel il avait préalablement fait référence, souvenons-nous, dans son *Suicide de Lucrece* en 1514. Même s'il choisit ici un thème de l'Ancien Testament⁴²⁷, Van Leyden marqua d'un sceau italien, voire maniériste, sa composition par les mouvements sinueux et mouvementés des personnages et les draperies flottantes. C'est principalement l'attitude d'Abel qui revêt la nouvelle manière de Lucas, bien qu'il faille admettre la piètre qualité de sa transcription d'un modèle italien s'il en eut un: son corps, maléable à souhait, n'a pas d'ossature et Caïn, lourdaud comme une brute de l'arène, n'a rien d'un Adonis. Il a cependant un abdomen en «sac de melons» comme Cellini devait l'écrire plus tard à propos de l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli et à propos du quel groupe l'histoire a dit qu'elle était la sculpture la plus laide du monde. Alors que la figure d'Abel ne rappelle guère les figures précédentes de Lucas et qu'à cette période il soit difficile de pointer un emprunt spécifique de ce dernier à des oeuvres italiennes, Oberheide en identifie sur ses jambes, où il y reconnaît celles de la figure du Dieu Rivière, situé à l'extrême droite de la gravure de Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Paris* (**fig. 182**).⁴²⁸ Par contre, la torsion du tronc, la position arrière de la tête ainsi que la flexion du poignet gauche de cette figure suggèrent davantage l'emprunt à la figure d'Ananias du burin de la *Mort d'Ananias* d'Augustino Musi, plus généralement connu sous le nom d'Agostino Veneziano, élève de Raimondi qui, comme son maître, grava d'après Raphaël (**fig. 183**).⁴²⁹

La figure énergique de Caïn, malgré une musculature assez détaillée, mais non réaliste, qui accuse toujours l'inhabileté du graveur dans le dessin anatomique, témoigne de l'hésitation de Lucas à basculer totalement dans le monde classique. Trapu, de proportions déficientes et plus ou moins souple, son corps est toujours empreint de traits néerlandais, principalement son visage qui ressemble étrangement à celui du chirurgien dans *Le chirurgien-barbier et le paysan* (**fig. 176**). Plusieurs historiens d'art s'entendent toutefois pour baser l'attitude générale du personnage sur celle de David du *David et Goliath* de Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël,

⁴²⁶ Les oeuvres de Gossaert étaient davantage des sources d'inspiration plutôt que des modèles dans le développement «italien» de Lucas van Leyden. Comme l'écrit Jacobowitz: «It is quite likely that Lucas' contact with Gossaert and direct exposure to his works inspired him in much the same way as, but to a somewhat lesser degree than, had his meeting with Dürer». (E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 288).

⁴²⁷ «Au Moyen Âge, le fratricide, considéré par les Pères de l'Église comme l'archétype du crime, symbolise l'éternel conflit entre la passion et la raison, entre le matérialisme et la spiritualité. Personnage important de la Réforme, Abel fut souvent considéré comme le premier martyr par ceux qui eurent à souffrir pour leurs croyances». (P. Jean-Richard, 1997, p. 121).

⁴²⁸ A. Oberheide, *Der Einfluss Marcanton Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts*. Hambourg, 1933, p. 144; cité d'après L. Silver et S. Smith, 1978, p. 240.

⁴²⁹ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 221; H. Delaborde, 1887, p. 66. À Venise, jusqu'en 1514, Agostino Veneziano (de Musi) travailla et copia la manière de Giulio Campagnola et d'Albrecht Dürer. En 1515, il burina d'après Baccio Bandinelli et l'année suivante, d'après Andrea del Sarto. Toujours en 1516, il commença à travailler à l'atelier de Marcantonio Raimondi, à Rome, où il y demeura pendant huit ans, jusqu'en 1524. (Collectif, 1973, p. 104).

daté de 1510 (**fig. 184**). *A priori* il est difficile d'y faire un rapprochement, les deux figures étant très différentes dans leur représentation: alors que Caïn s'élançe pour frapper d'un coup de mâchoire son frère Abel, David empoigne les cheveux de la tête de Goliath pour la soulever. Van Leyden ne reprit pas le torse replié sur lui-même et la position des bras du jeune David, ceux-ci ne correspondant en aucune façon au geste violent commis par Caïn. Par contre, l'angle du bassin et la position des jambes, quoique légèrement dissemblable -Caïn écarte les jambes tandis que David fait une enjambée-, peuvent montrer que Lucas connaissait probablement l'estampe de Raimondi.

Il faudra attendre visiblement les gravures des années 1528-1529 pour voir la détermination que Van Leyden mit à essayer de maîtriser la forme italienne. Ses lignes devinrent plus ondulantes, les formes plus riches et les angles s'estompèrent petit à petit pour souligner le mouvement plus souple des figures. Alors qu'il fit preuve d'une extrême pudeur dans ses gravures antérieures en habillant ses personnages de riches et élégants costumes, Lucas ne se consacra désormais qu'au nu, véhicule idéal à la traduction de ses nouveaux intérêts, à l'exception de ses figures de Dieu le Père (**fig. 185**) en 1529 et de Pallas (**fig. 99**) en 1530 qui demeurèrent vêtus.⁴³⁰ Plus musclés, plus imposants et plus lourds, «les nus [étalèrent] leur beauté grandiloquente, dans une tension musculaire, une allure violente et héroïque».⁴³¹ Dessinés en essayant de reproduire le canon renaissant des proportions, les corps aux formes charnues et à la grâce élancée furent soutenus par des ombres et des lumières harmonieuses, rendues par un système fin de tailles, de contre-tailles et de chiquenaudes relativement similaire à celui qu'employa Van Leyden dans ses compositions précédentes.

En 1528, il grava *Vénus et Cupidon*, dont la devise française VENVVS LA TRESBELLE DEESSE DAMOVRS «semble prouver que Lucas s'inquiétait d'assurer la large diffusion de sa création» (**fig. 186**).⁴³² Cette inscription pourrait fort bien plutôt indiquer un modèle français.⁴³³ Autrement, pourquoi le français au lieu du flamand, de l'allemand ou de l'italien? Le marché français n'était pas meilleur que celui des Flandres, etc. Iconographiquement, nous identifions deux types de Vénus dans l'art renaissant: «terrestre» ou «naturelle», lorsqu'elle incarne l'amour charnel, et «céleste» lorsqu'elle véhicule l'amour spirituel et divin. Selon Silver et Smith, Van Leyden la représenta dans ce burin en déesse «céleste»⁴³⁴, élégamment étendue sur des nuages, cheveux au vent, et illuminée par une brillante lumière qui suggère la nature immatérielle de son environnement. La corde détendue de l'arc de Cupidon et le retour de la flèche à Vénus leurs semblent également indiquer qu'il ne s'agit pas d'amour physique mais bien

⁴³⁰ Voir l'article de L. Silver et S. Smith qui retrace les diverses significations de la nudité dans les gravures de la Renaissance (1978, p. 243-251).

⁴³¹ A.J.J. Delen, 1935, p. 15.

⁴³² J. Lavallaye, 1966, p. XXIV.

⁴³³ L. Silver et S. Smith suggèrent que Lucas dessina sa Vénus en s'inspirant vaguement de deux figures féminines que Dürer grava dans ses deux burins *Le monstre marin* et *Hercule à la croisée des chemins* de 1498. (*op.cit.*, p. 241).

⁴³⁴ *Ibid*, p. 269.

spirituelle. Et pourtant, le caractère de cette Vénus impudique, un peu lascive, n'a rien de «céleste»; les Vénus célestes protègent habituellement leur vertu avec une main ou un voile. L'inscription elle-même indique qu'il ne s'agit pas d'amours spirituelles. Et si nous regardons plus précisément le geste de Vénus, nous voyons que sa main droite semble davantage offrir la flèche à Cupidon que la recevoir, comme le suggère Silver et Smith.⁴³⁵ Ainsi, en considérant la devise de la gravure, la représentation de la déesse et son geste, il serait plus exact, à notre avis, d'identifier cette Vénus comme étant l'amour charnel.

Par ailleurs, cette Vénus est très certainement copiée par un quelconque moyen de transfert. Elle est beaucoup trop belle pour avoir été inventée par Lucas. En effet, il suffit de la comparer avec l'Ève de la **fig.187** et celle de la **fig.188** pour saisir l'énorme différence stylistique: la première est élégante, bien proportionnée; les deux autres sont typiquement nordiques avec leur corps plus épais, leur grosses cuisses, leur poitrine menue et leur taille mal découpée. Les formes agréables de la Vénus, fort habilement illuminées par des contrastes tantôt francs et tantôt subtils d'ombres et lumières, montrent que Van Leyden eut tout de même le souci de conserver la beauté de sa figure empruntée à un modèle qui nous est toujours inconnu. Employant des contre-tailles franches et disciplinées pour les ombres plus foncées, il privilégia les chiquenaudes aux tailles pour les fins ombrages délimitant muscles et chair. Malgré des abdominaux trop développés pour la corpulence de la déesse, Lucas «brandit le drapeau de l'esprit latin, tout fier qu'il est de s'arracher aux influences germaniques».⁴³⁶

Il faut apporter un bémol à l'affirmation de Beets qui crée, sans contredit, une confusion sur la nature des influences germaniques présentes dans les oeuvres tardives de Van Leyden. Si l'auteur visait les physionomies et les attitudes des figures de Lucas, il est tout à fait vrai que celles-ci se rapprochèrent davantage des silhouettes italiennes que germaniques. Dans ce cas, il est exact de dire que le maître de Leyde s'éloigna des caractères typés de l'Europe du Nord. Par contre, s'il se référait aux modèles qui influencèrent les compositions de Van Leyden, nous nous devons de rectifier cette allégation. Bien qu'il recourut aux gravures italiennes, il ne relégua pas aux oubliettes les estampes allemandes, plus particulièrement celles à saveur classique d'Albrecht Dürer, dont les qualités stylistiques et techniques l'aidèrent à cheminer dans son propre développement artistique.

«Lucas dut beaucoup à Albrecht Dürer, grand médiateur des formes italiennes en Europe du Nord. Depuis leur rencontre et leur échange de gravures à Anvers, les estampes de Van Leyden furent marquées d'une nouvelle influence dureresque. Alors que nous pouvons assumer la familiarité de Lucas envers l'oeuvre basique de l'Allemand depuis cette période, il n'est pas étonnant de constater que les nus de ce dernier eurent un impact

⁴³⁵ L. Silver et S. Smith, 1978, p. 269: That Cupid is shown in the act of surrendering to Venus the arrow with which he inflames human desire.

⁴³⁶ N. Beets, 1913, p. 57.

aussi grand que les nus italiens dans ses gravures tardives».437

Le très joli cycle de la Genèse de Van Leyden en 1529, illustrant en six burins l'histoire d'Adam et Ève, depuis *La création d'Ève* (fig.189) jusqu'à la pathétique *Lamentation d'Adam et Ève devant le corps d'Abel* (fig.188), est l'exemple idéal pour souligner la présence de cette double influence dans son travail. En effet, Lucas traduisit à sa manière l'italianisme de Dürer et celui de Marcantonio Raimondi, pour offrir aux acheteurs sa propre interprétation de ce romanisme qui déferle sur les Pays-Bas depuis quelques années. Mais comme bien d'autres graveurs contemporains, ses compositions demeurèrent typiquement nordiques, Van Leyden étant incapable de camoufler ses origines.

Tout d'abord, la cycle de la Genèse de Van Leyden se détacha de ses oeuvres précédentes par la vivacité de ses compositions, particulièrement par les attitudes beaucoup plus articulées et dramatiques des figures, l'expressivité des visages ainsi que par le rythme des paysages. En effet, bien que ses lointains n'obtinent plus autant d'importance qu'en début de carrière, ces derniers, ne jouant désormais qu'un rôle secondaire dans ses compositions, devinrent purement décoratifs. Alors que la majorité de ses paysages, à la nature immobile, s'activaient régulièrement par des scènes secondaires reléguées au deuxième et troisième plans, ceux du cycle de 1529 ne comptèrent plus sur des figures pour être animés et entrer en relation avec le plan principal. Aérés et panoramiques, ils s'activèrent par eux-mêmes par les arbres soufflés par le vent, la sinuosité des vallons ainsi que les nuages mouvants dans le ciel. Cette nouvelle «indépendance» des paysages fut accentuée par une intense lumière qui les enveloppa et qui les sépara nettement du premier plan, où se contrastent vivement les ombres et les lumières. Une telle coupure ne fit que mettre en évidence les épisodes de la Genèse qui n'occupent désormais que le premier plan de la composition. Le paysage du burin *La création d'Ève* (fig.189), par exemple, souligne clairement cette nouvelle tendance qui perdurera jusqu'en 1530.

L'intérêt et l'effort du maître de Leyde à combiner les références allemandes et italiennes se reflètent principalement dans le dessin de nu de ses figures féminines. Le personnage d'Ève, dans les estampes du *Péché Originel* (fig.187) et de *La lamentation d'Adam et Ève devant le corps d'Abel* (fig.188), témoigne tout particulièrement de cette situation, sa nudité et sa grâce d'inspiration italienne côtoyant son modelé et sa beauté potelée des femmes nordiques. Point de départ de tous les artistes nordistes étudiant le nu⁴³⁸, le burin très connu d'*Adam et Ève* de Dürer (fig.25) ne fit certainement pas faux bons à Van Leyden qui le consulta en tant que prototype pour y apprendre à formuler -sans toutefois y réussir- des figures de bonnes proportions. Bien qu'il saisit l'idéalisation générale de l'Ève durérienne duquelle il reprit, pour

⁴³⁷ L. Silver et S. Smith, 1978, p. 241: «Lucas, however, owed as great a debt to the North's great mediator of Italian forms, Albrecht Dürer. The 1520's marked a new wave of Dürer influence in Lucas' work, because de two artists actually met and exchanged prints in Antwerp in 1520. From this period on we can assume that Lucas was familiar with Dürer's basic oeuvre, and it is hardly surprising to find Dürer nudes making as large an impact on the late Lucas prints as the works of native Italians».

⁴³⁸ *Ibid*, p. 241.

son *Péché Originel*, sa nudité, sa pudeur cachée par une branche feuillue, sa corpulence, sa lourdeur et sa chair encore un peu molle, Lucas dessina sa figure féminine dans une attitude plus mouvementée qui emprunte davantage à celle d'Ève dans le diptyque d'*Adam et Ève* que Dürer brossa en 1507 (**fig. 190**). Ce panneau, ainsi que celui d'Adam, eut pour mission de présenter à la population, au même titre que le burin d'*Adam et Ève* de 1504, des modèles de corps humains de proportions quasi parfaites. Cependant, à la différence des figures burinées, l'idéal de beauté de Dürer se modifia au cours de son second voyage en Italie, en 1505-1507: il favorisa davantage des figures d'apparence «gothique» plutôt que «classique», c'est-à-dire de proportions plus élancées, de contours réguliers et fluides, de dessins moins développés et détaillés ainsi que d'attitudes plus souples et féminines.⁴³⁹

Bien que le moyen par lequel Van Leyden connut cette figure peinte de Dürer demeure toujours nébuleux, Silver et Smith présument que Lucas aurait eu vent de cette Ève peinte lors de sa rencontre avec l'Allemand, en 1521.⁴⁴⁰ Qu'il ait vu des études ou des dessins préparatoires de de cette figure par Dürer, s'il en eut, ne serait peut-être pas à ignorer. Van Leyden adapta donc la figure allemande en y apportant quelques modifications à sa gestuelle. Il accentua d'abord sa sinuosité en opposant fortement trois diagonales définies par la tête et les épaules, le torse et les hanches, soulignant ainsi plus intensément le *contrapposto* de Dürer qui fut beaucoup plus calculé, subtil et réaliste. Également, il varia légèrement la position du bras et de la jambe gauche de sa figure, probablement pour suivre plus aisément le *contrapposto* de son corps. Ainsi, le bras se retrouva levé, la main saisissant délicatement une branche sur laquelle est accrochée une pomme, au lieu d'être collé au corps comme dans le panneau de 1507 de Dürer, où Ève va chercher la pomme d'une main mollassse. Quant à la jambe, il la mit également en retrait, ne la faisant cependant pas croisée derrière la jambe droite, pour plus de stabilité.

Alors que cette dernière figure traduit incontestablement l'esprit dürerien et témoigne une certaine recherche vers la plénitude de la forme, l'Ève pleurant son fils dans la *Lamentation* (**fig. 188**) tire davantage son attitude, son expressivité et sa monumentalité de la *Lucrece* de Marcantonio Raimondi (**fig. 191**), que ce dernier dessina d'après le dessin de *Lucrece* de Raphaël (**fig. 192**).⁴⁴¹ Selon Landau et Parshall, cet emprunt italien du maître de Leyde ne fut que le juste retour des choses. En effet,

«certaines gravures voyagèrent à travers l'Europe avec une remarquable facilité. Par exemple, le paysage du burin *Suzanne et les vieillards* de Lucas van Leyden, daté de 1507 environ, fut copié, à Rome, par Marcantonio dans l'arrière-plan de sa très admirée *Lucrece*. En récompense, la gracieuse *Lucrece* de la gravure de

⁴³⁹ E. Panofsky, 1955, p. 119-120.

⁴⁴⁰ L. Silver et S. Smith, 1978, p. 241: «(...) presumably, the unknown means of transmission of this visual idea came when the two artists met in Antwerp».

⁴⁴¹ Selon Vasari, c'est en regardant une épreuve de la *Lucrece* de Raimondi que Raphaël prit connaissance du talent du Bolognais et qu'il envisagea, par la suite, sa collaboration dans son atelier. D. Landau demeure tout de même prudent vis-à-vis le propos de Vasari et affirme que nous ne savons pas si cet éventuel engagement de Raimondi s'est produit comme tel ou s'il s'est produit d'une manière différente. (D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 119).

Marcantonio fut piratée par Lucas dans son burin de la *Lamentation d'Adam et Ève devant le corps d'Abel* de 1529». ⁺⁴²

Lucas ne copia pas bêtement son modèle italien d'une élégante beauté par un quelconque moyen de report. Une telle pratique ne lui aurait pas permis de travailler son dessin anatomique et d'apprendre à maîtriser la facture italienne qu'il convoitait depuis quelques années. Il préféra l'adapter, s'offrant ainsi la possibilité d'apporter quelques modifications à sa figure dont l'attitude générale conserve tout de même le canevas de la figure ultramontaine. Debouts, le pied droit posé sur une pierre chez Van Leyden et sur un piédestal chez Raimondi, les deux protagonistes expriment leur douleur les bras ouverts et la tête tournée vers la gauche. Cependant, alors que les bras de Lucrèce s'étendent perpendiculairement ou presque à son corps, telle une croix, ceux d'Ève sont désalignés: son bras gauche levé vers le ciel s'oppose à celui de droite qui fléchit vers l'avant, sa main tenant le drapé qui lui couvre le dos au lieu d'un poignard. Van Leyden prit également soin de varier l'expression du visage de sa figure, cette dernière se retrouvant dans une toute autre situation que la figure de Raimondi. Le visage sévère, rempli de douleur, Ève pleure péniblement la mort de son fils Abel, contrairement à Lucrèce dont les traits peu prononcés du visage trahissent sa résignation à la vie. Fort expressive, cette figure n'est pas sans émouvoir.

Van Leyden ne se limita pas à emprunter qu'une seule figure à Raimondi. Dans la première pièce burinée du cycle de la Genèse, *La création d'Ève* (**fig. 189**), nous reconnaissons en la pose d'Adam celle de *L'homme endormi près d'un bois* (**fig. 193**), que Marcantonio grava d'après Francesco Francia(?)⁺⁴³: son corps allongé au sol et reposant sur une roche, sa tête est appuyée sur ses bras et son torse est replié sur lui-même. Quelques différences dans la position de la tête et des mains et dans les proportions du tronc (principalement au bas ventre) laissent toutefois présumer que Van Leyden n'eut pas recouru au calque pour modeler sa figure. En ce qui a trait aux jambes d'Adam, Lucas sembla davantage se référer à la figure féminine allongée de la xylographie *Le bain des Nymphes* (**fig. 194**) d'Ugo da Carpi, peintre-graveur actif à Milan, à Venise et à Rome au début du XVI^e siècle.⁺⁴⁴ En effet il reprit, outre la position des membres inférieurs, la sinuosité et la grâce de la silhouette italienne. Toutefois, l'effort qu'il mit à vouloir obtenir une élégance similaire ne s'avéra guère concluant, la longueur démesurée des jambes et leurs courbes visiblement trop accentuées n'arrivèrent pas à reproduire l'effet naturel du personnage de Da Carpi.

De ce cycle de la Genèse, c'est la gravure du *Meurtre d'Abel* (**fig. 195**) qui se distingue. En plus d'être la seule composition à ne pas avoir de paysage, elle est l'oeuvre la plus démonstrative

⁺⁴² D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 348: «Certain sorts of prints traveled across Europe with remarkable facility. For example, the landscape from Lucas van Leyden's *Susanna and the Elders* of ca. 1507 was copied in Rome by Marcantonio for the background of his much-admired *Lucretia*, and then in recompense the graceful figure of Lucretia from Marcantonio's print was pirated by Lucas for his engraving *Adam and Eve Mourning the Death of Abel* of 1529».

⁺⁴³ E.S. Jacobowitz et S.L. Stepanek, 1983, p. 234, note 1.

⁺⁴⁴ L. Silver et S. Smith, 1978, p. 241.

et maniérée et, ce, de tout le corpus de Van Leyden. En effet, bien qu'il grava le sujet à deux reprises, en 1520 (**fig.148**) et 1524 (**fig.181**), jamais il ne le représenta avec tant de violence et de cruauté. Dans la première version de 1520, Caïn et Abel, vêtus d'une simple peau d'animal, ressemblent à des modèles d'artiste tenant des poses; d'une froideur incontestable, leurs gestes n'ont aucune force et très peu de dynamisme, minimisant ainsi l'effet tragique de la scène, la rendant même presque banale. En 1524, par contre, Lucas modifia la présentation ainsi que les mouvements de ses protagonistes pour intégrer un peu plus d'agressivité à sa composition. Légèrement vêtus cette fois-ci de drapés révélant leurs corps costauds à la manière italienne, Caïn et Abel nous convient à une lutte physique où se mêlent tension et stress. Dominant Abel dont la contorsion du corps ne lui permet pas de se défendre ou du moins, de se protéger contre son aîné, Caïn s'apprête à l'exécuter d'un geste fatal. Son corps trapu, solide et puissant tient une position d'attaque beaucoup plus menaçante que son homologue dans l'eau-forte de 1520, augmentant ainsi la rudesse de l'interaction fratricide. Or, dans le burin de 1529, la confrontation entre les deux frères est plus fermement définie, ce qui souligne davantage l'effet de violence et d'agressivité lié au premier meurtre de l'humanité. Les corps contorsionnés et déséquilibrés de Caïn et Abel accentuent le rythme du combat qui est de plus en plus rapide et essoufflant. Leurs jambes élevées, légèrement pliées et contractées et leurs torsos arqués de tension soulignent non seulement la férocité du duel qui se déroule sous les yeux du spectateur, mais également l'extrême colère et vengeance de Caïn et la peur d'Abel. Cette ambiance malsaine, hostile et agressive que réussit à graver Van Leyden dans son burin rappelle celle de la xylographie *Caïn et Abel* de Jan Gossaert, datée de 1525-1527 (**fig.196**), sans être pour autant son modèle, s'il en eut un.

Tant bien que mal, Lucas idéalisa (ou essaya d'idéaliser) le plus possible les corps et les visages de ses personnages du cycle de la Genèse afin de traduire le plus adéquatement la facture italienne qui plaisait de plus en plus aux artistes et aux amateurs d'art nordique. Bien que le résultat y soit des plus jolis, Van Leyden ne réussira pas à le maintenir très longtemps, son style et sa technique déclinant de façon périlleuse dans ses burins subséquents. Nous observons particulièrement cette décadence dans la série des *Vertus théologiques et cardinales* (**fig.197-203**), qu'il grava en 1530, où toutes ses qualités graphiques que nous lui reconnaissons depuis le début de son activité s'estompèrent.

Cette série d'estampes illustre les *vertus chrétiennes* en figures allégoriques nues, où nous identifions trois *vertus théologiques* (Foi, Espoir et Charité) (**fig.197-199**) et quatre *vertus cardinales* (Prudence, Justice, Force et Tempérance) (**200-203**). La particularité de ces figures se situe bien sûr dans leur nudité. En effet, bien avant 1530, les artistes nordiques et sudistes représentèrent presque uniquement les *vertus* sous les traits de femmes chastement vêtues, comme en témoignent ces deux xylographies d'Hans Burgkmair représentant *Prudentia* et *Fortitudo* (**fig.204**). De fait, depuis le Moyen-Âge la nudité était associée à des symbolismes bien précis que Panofsky regroupa en quatre catégories: *nuditas naturalis* (état naturel de

l'homme humble), *nuditas temporalis*, *nuditas virtualis* (symbol d'innocence) et *nuditas criminalis* (symbole de luxure, vanité et du péché en général).⁴⁴⁵ Or, ce ne fut que dans la Pré-Renaissance italienne que le nu fut employé dans un esprit positif en tant qu'emblème de vertu non-matériel. Bien qu'en lui-même ce nouveau concept était devenu commun au début du 16^e siècle, du moins en Italie, ce n'est pas la majorité des artistes qui y adhérèrent: «ni Marcantonio (Raimondi), dans sa série de *vertues*, ni son maître Raphaël, dans ses *vertues allégoriques* de la *Stanza della Segnatura*, représentèrent leurs *vertues chrétiennes* nues. Même les dernières allégories de Dürer, ornant la xylographie de 1522 *Le char de triomphe de l'empereur Maximilien Ier*, furent chastement habillées et coiffées d'une couronne».⁴⁴⁶

Bien que cela puisse paraître inusité, il semble que Van Leyden se tourna vers une série de *vertus* (**fig. 205**) qui fut gravée par un tout jeune artiste allemand du nom de Maître IB, identifié par Friedländer comme étant le jeune artiste Georg Pencz⁴⁴⁷, un des jeunes imitateurs de Dürer que la postérité classa parmi les *Kleinmeister* («petits maîtres»), pour graver ses *vertus théologiques et cardinales*. Van Leyden aurait conçu de l'intérêt pour les disciples de Dürer pendant sa visite à Anvers, en 1521, et aurait continué à s'y intéresser des années plus tard par leurs nombreuses compositions italianisantes qu'il put retrouver sur le marché.⁴⁴⁸ Visiblement étonné de l'audace du jeune Maître IB à illustrer des *vertus allégoriques* nues, Lucas décida d'en faire autant en reprenant non seulement la nudité des *vertus*, mais également la mise en page qui est relativement similaire.

En effet, les deux maîtres intégrèrent leurs figures dans des espaces intérieurs, au plan très rapproché, meublés de cube, colonne, cruche, livre, sphère et marche-pied mis en perspective afin de donner de la profondeur à leurs compositions. Purement secondaires, ces décors ne servirent qu'à mettre en valeur les allégories dont la blancheur de la chair contraste fortement de la noirceur des cloisons. Une telle mise en scène rappelle visiblement la gravure *Vénus au sortir du bain* (**fig. 206**), que Marcantonio Raimondi grava d'après un dessin de Raphaël entre 1510-1520. Cette estampe met en scène Vénus et Cupidon dans une chambre d'une rare simplicité, dénudée de tous artifices, où ne figurent, dans un plan rapproché, que personnages, tenture, banc et vase. Sans nul doute, le Maître IB prit connaissance de cette estampe alors qu'il était l'élève de Raimondi, sans toutefois l'avoir copier servilement. En effet, il quitta Nuremberg vers 1525⁴⁴⁹ pour se rendre à Rome, à l'atelier de Marcantonio, où il se convertit à la foi et à la

⁴⁴⁵ E. Panofsky, 1962, p. 156.

⁴⁴⁶ L. Silver et S. Smith, 1978, p. 271: «(...) neither Marcantonio, in the series of virtue, nor his master Raphael, in the allegories of virtues of the Stanza della Segnatura, ever represented Christian virtues unclad. (...) Even Dürer's final allegoris, adorning the Triumphal Chariot of Maximilian I, are chastely dressed females with wreaths (...)».

⁴⁴⁷ Identification de Friedländer effectuée en 1887. (L. Silver et S. Smith, 1978, p. 281, note 13). Georg Pencz (1510?-1550): Peintre et buriniste allemand de Nuremberg. Élève de Dürer et de Marcantonio Raimondi. (Laran, 1959, p. 372). Nous ne connaissons l'année de production de ses *Sept Vertues*.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 241. Selon Silver et Smith, Dürer aurait apporté avec lui des gravures de Baldung Grien et Schüffelein, entre autres. (p.241).

⁴⁴⁹ D. Landau et P. Parshall, 1994, p. 315.

méthode italiennes. Il y réussit si bien d'ailleurs que certaines de ses pièces gravées furent même quelques fois confondues avec celles de son maître.⁴⁵⁰ Bersier écrit à propos de ce jeune talent qu'il fut le plus romanisant de tous les «petits maîtres» allemands.⁴⁵¹ Outre le fait que Lucas intégra ses *vertus allégoriques* dans un environnement semblable à celui des *vertus* du Maître IB, il dessina également ses figures avec leurs attributs canoniques, facilitant ainsi leur reconnaissance, malgré l'inscription les identifiant. Toutes assises au centre des illustrations, nous reconnaissons la Foi, à son calice et/ou à sa croix (**fig.197**); l'Espoir, à ses mains levées au ciel (**fig.198**); la Charité, à ses enfants (**fig.199**); la Prudence, à son miroir (**fig.200**); la Justice, à sa balance et à son épée (**fig.201**); la Force, à la colonne brisée (**fig.202**) et la Tempérance, au vin qu'elle verse dans une coupe (**fig.203**).⁴⁵²

Les similitudes liant les gravures de Van Leyden à celles du Maître IB s'arrêtent toutefois sur ce dernier point. En effet, sur le plan des attitudes et des formes anatomiques des *allégories*, Lucas les dessina avec beaucoup plus de prestance, de voluptuosité et d'opulence, comme le montre plus particulièrement Foi (FIDES), Force (VORTITUDO)⁴⁵³ et Tempérance (TEMPERANCIA), dont les poses classiques et les corps bien proportionnés rappelle vivement l'élégance italienne. Par contre, il donna à certaines de ses *vertues* massives et lourdes des attitudes contournées qui ne leurs confèrent guère de souplesse et de grâce. Prenons par exemple l'Espoir (SPES) et la Justice (IUSTICIA), dont les corps sont raides comme le pilastre devant lequel la première est assise et l'épée que tient la seconde dans sa main droite. La Prudence (PRUDENCIA), tant qu'à elle, tient une pose érotique des plus vulgaires, contrairement à la Force (VORTITUDO) qui ne manque pas de charme, malgré son attitude lascive. Il est fort probable que Lucas eut recours à des modèles d'origines différentes pour composer de telles figures. Il est toutefois périlleux dans le cadre de ce mémoire d'essayer de les retracer, la documentation sur les *vertues* de Van Leyden étant d'une pauvreté désarmante et l'accès à des ouvrages spécialisés étant limité par des barrières linguistiques. Toutefois, nous pouvons affirmer que les figures de l'Espoir et de la Justice sont les soeurs cadettes de la *Nemesis* que Dürer grava vers 1502 (**fig.72**). Vues de profil, elles ont le même ventre et postérieur proéminents et les même cuisses dodues que la figure allemande, comme quoi Lucas la copia indéniablement, la ressemblance étant trop évidente. À noter qu'au dessus de chacune des têtes des *vertus*, Lucas ajouta un *putti* tenant une couronne. Petites figures aillées, elles survolaient *Le Parnasse* de Raimondi (**fig.207**) bien avant d'être empruntées par Van Leyden.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ H. Delaborde, 1887, p. 66.

⁴⁵¹ J.-E. Bersier, 1984, p. 137. Les «petits maîtres» allemands (Pencz, les frères Beham et Binck, entre autres) formèrent d'ailleurs, et à Rome même, des élèves allemands qui avaient passé les monts, pour ensuite revenir en Allemagne pour répandre de plus en plus le goût de la manière italienne. Or, «l'école de Dürer, la seule renommée en Allemagne quelques années auparavant, s'absorba presque toute entière dans l'école d'Italie dès la seconde génération».

⁴⁵² L. Silver et S. Smith, 1978, p. 271. Ces attributs canoniques furent définis en Italie aux XIVe et XVe siècles.

⁴⁵³ Une erreur d'inscription est ici relevée: nous aurions dû lire FORTITUDO au lieu de VORTITUDO.

⁴⁵⁴ L. Silver et S. Smith, *op.cit.*, p. 240: «The ring of putti from Marcantonio's copy of Raphael *Parnassus* also has been dissolved and redistributed throughout the Lucas series of the allegorical virtues».

Les *vertus* ne sont visiblement plus aussi belles et féminines que les premières figures italianisantes que grava Van Leyden. Elles n'ont pas la même délicatesse et innocence que le personnage d'Ève dans le cycle de la Genèse de 1529, par exemple. Sans pour autant être laides, elles n'ont pas la même esthétique. Le problème majeur relié à cela est sans contredit le nouveau système linéaire avec lequel Van Leyden assombrit ses figures et ses décors. Las de la taille fine et soignée qu'il avait l'habitude de buriner et qui lui valait d'être un des meilleurs coloristes néerlandais, il pris «une technique plus sommaire, plus hâtive, plus économique».⁴⁵⁵ Tel que Marcantonio Raimondi dans ses burins de *Vénus au sortir du bain* (**fig.206**) et *L'homme portant la base d'une colonne* (**fig.208**) et des graveurs de son école, Lucas opta pour des traits plus mécaniquement linéaire, des tailles épaisses et fluides dont certaines, plus foncées et plus appuyées que d'autres, firent varier les tonalités, et des réseaux de contre-tailles uniformes et larges qui ne favorisèrent pas toujours le volume des corps: la Charité (CARITAS) en est d'ailleurs un fort bon exemple (**fig.199**), alors que la Justice (IUSTICIA) en démontre tout le contraire (**fig.201**).

Lucas van Leyden termina sa carrière de graveur sur des estampes qui annonçaient un avenir prometteur dans la sphère italianisante. Cependant, sa mort prématurée ne lui laissa pas assez de temps pour figuler ce style qu'il apprivoisait par lui-même depuis environ 1524. La facture n'étant pas tout à fait maîtrisée, plusieurs auteurs ont affirmé *illico* que son talent déclinait. Parfois sévères et injustes envers le maître de Leyde, les historiens d'art tels que Beets et Delen ont écrit que sa gravure, «toute linéaire, en est d'une pauvreté, d'une dureté attristante»⁴⁵⁶ et «qu'il n'obtient que des aspects vides et secs».⁴⁵⁷ Certes ce changement linéaire modifia considérablement la beauté et la texture des derniers burins de Van Leyden, mais ces derniers nous montrent à quel point Lucas voulut toujours aller de l'avant, ne craignant pas le renouvellement.

⁴⁵⁵ N. Beets, 1913, p. 57.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p. 58.

⁴⁵⁷ A.J.J. Delen, 1935, p. 15.

CONCLUSION

Même si Lucas van Leyden ne tint pas d'atelier et ne forma aucun élève⁴⁵⁸, il demeura un maître graveur à part entière qui laissa derrière lui un oeuvre gravé témoignant d'une époque en pleine restructuration religieuse, intellectuelle et artistique. Pendant une courte carrière qui ne dura qu'environ vingt-cinq ans, de 1505(?) à 1530, il s'efforça continuellement de perfectionner, raffiner et renouveler son art pour répondre le plus adéquatement possible aux exigences d'un métier de plus en plus populaire, n'attirant plus seulement les chefs d'atelier mais également le grand public et les collectionneurs avertis. À travers plus ou moins 275 xylographies, burins et eaux-fortes, il fit preuve de talent en gravant des pièces accusant les nouveautés techniques et stylistiques en vogue, tout en respectant, dans une certaine mesure, la tradition gothique hollandaise des Sint Jans, Bouts, et David qui persévérait toujours dans les Pays-Bas du début XVI^e siècle.

Maillon reliant la gravure moyenâgeuse à la gravure moderne, le jeune prodige de Leyde s'ouvrit à plusieurs courants artistiques, assimila diverses influences et emprunta plus d'une fois des motifs, des figures ou des compositions à d'autres oeuvres gravées, dessinées et peintes, contemporaines ou non, qui circulaient dans les ateliers et sur le marché, pour concevoir ses estampes. Ce phénomène d'emprunt ne s'avéra guère marginal au début du XVI^e siècle: alors que les apprentis peintres, sculpteurs et graveurs apprenaient leur métier en copiant des formes et des figures d'oeuvres de maîtres réputés, les maîtres eux-mêmes avaient le libre choix de s'inspirer et d'emprunter sans scrupule des formes appartenant aux oeuvres de leurs confrères pour enrichir leurs compositions. Rappelons-nous Goris et Marlier qui soutiennent que la gravure, entre autres, était grandement appréciée pour sa nature didactique.⁴⁵⁹ Qu'elle fut oeuvre originale, de reproduction ou copie, l'estampe était un excellent véhicule de nouveaux modèles et de trouvailles inédites, tout en étant fort utile à la promotion des artistes à l'étranger. Facilement transportable et accessible et généralement peu coûteuse, elle pouvait être largement diffusée sans grande difficulté, comme l'atteste d'ailleurs une épreuve du burin de *L'ivresse de Mahomet* (fig. 2) de Van Leyden qui se retrouva à Rome, où Marcantonio Raimondi en profita pour en pirater le paysage dans son burin *Les baigneurs* (fig. 1), en 1510.

Afin de cerner les influences et les emprunts dans l'oeuvre gravé de Van Leyden, une étude de son évolution technique et stylistique s'imposait, les modifications apportées étant le gage de son perpétuel apprentissage. Pour en faciliter l'exécution, nous nous devons de subdiviser ses gravures de manière à les regrouper en des périodes caractéristiques, où nous pouvions constater une ligne de conduite relativement similaire. Ainsi, trois périodes furent délimitées: la première:

⁴⁵⁸ E. Rouir, 1994, p. 64.

⁴⁵⁹ Voir *supra*, p. 33.

avant 1510; la seconde: 1512 à 1520 et la troisième: 1521 à 1530.

Tel que nous l'avons observé au cours de notre mémoire, la première période de l'activité artistique de Lucas s'avéra être une période exploratrice et fort productive, où se regroupent les gravures d'un jeune apprenti dont le principal objectif fut d'acquérir les connaissances essentielles au bon fonctionnement de son métier. Né à Leyde en 1489 ou 1494, il fut l'élève de son père, le peintre Huygh Jacobszoon, d'un armurier et d'un orfèvre inconnus et de Cornelis Engebrechtsz., personnalité forte de l'école de peinture de Leyde de tendance maniériste. Doué et précoce selon Karel van Mander, Van Leyden ne tomba jamais dans la fadeur et la facilité, même dans ses plus anciennes estampes. En effet, il s'imposa une discipline de travail rigoureuse dès sa formation, discipline qu'il maintint d'ailleurs tout au long de sa carrière afin que son art atteigne ce qui lui était le plus cher: la qualité et le raffinement. Curieux, perfectionniste et fin observateur, il entreprit de maîtriser les difficultés et les nouveautés graphiques qui étaient discutées dans les ateliers et les officines de graveurs: la perspective, le nu, les figures en raccourcies et les lumières. Bien qu'il améliora grandement son dessin entre 1505(?) et 1510, ce n'est qu'à partir de 1508 environ, alors qu'il entra à l'atelier d'Engebrechtsz., qu'il parvint à lui donner un nouveau souffle en le maîtrisant d'une manière beaucoup plus honorable, tel que nous le constatons, par exemple, dans l'extraordinaire développement de ses figures humaines qui, naïves, absurdes et disproportionnées dans ses toutes premières oeuvres, devinrent rapidement plus volumineuses, plus lourdes, plus puissantes et surtout plus réalistes, malgré des proportions qui demeurent et demeureront toujours fautes.

Or, nous constatons avec étonnement que Lucas ne copia pas servilement les gravures, les dessins ou les peintures qu'il pouvait facilement consulter en ateliers. Bien que quelques-unes de ses compositions rappellent des modèles bien précis, pensons par exemple à son *Péché Originel* (fig. 105) dont la forêt pastiche sans contredit celle du burin d'*Adam et Ève* (fig. 25) de Dürer, à son *David jouant de la harpe devant Saül* (fig. 118) dont l'ordonnance des personnages est similaire à celle retrouvée dans l'huile sur bois de *L'arrestation du juge corrompu* (fig. 119) de Gérard David et à son *Ecce Homo* (fig. 122) de la *Passion ronde* qui est une pâle copie de l'*Ecce Homo* de Dürer (fig. 123), la plupart semblent, encore aujourd'hui, originales.⁴⁶⁰ Toutefois, la renommée du jeune Lucas van Leyden ne se bâtit ni sur le charme et le dynamisme de ses premières figures ni sur ses ombres et lumières fort contrastantes et sévères. Fils de peintre, élève de peintres et peintre lui-même, Van Leyden se fit remarquer davantage par ses vastes paysages dignes des plus beaux lointains que peignirent les Geertgen tot Sint Jans, Dirk Bouts et Gérard David. Son objectif: transposer le plus naturellement possible les paysages néerlandais traditionnels sur gravure. Nous remarquons qu'il reprit avec succès le concept des paysages «peuplés», développé d'abord par Sint Jans et amélioré par la suite par Bouts, tous deux provenant de l'école de peinture d'Haarlem dans le

⁴⁶⁰ Si les compositions sont des copies, nous n'avons pas réussi à retrouver leurs modèles.

dernier tiers du XVe siècle. Pareillement à ces peintres, Van Leyden réduisit et dispersa les éléments architecturaux et/ou figuratifs dans ses compositions, au gré des plans, afin de donner l'illusion qu'ils sont dans le paysage et non pas devant le paysage. Le lointain de *L'ivresse de Mahomet* (fig.2) relève sans contredit de cette conception purement hollandaise et Van Leyden le rendit plus réel en appliquant la technique de perspective aérienne qu'il prit soin de développer. Préalablement ébauchée par le Maître de Hausbuch et le Maître de Zwolle au XVe siècle, cette technique eut pour but de dégrader graduellement les lumières à l'aide de tailles fines et de pointillés légèrement égratignés sur la plaque de cuivre afin d'accentuer l'effet de distance dans lequel les formes s'effacent dans l'air et la lumière.

Talentueux dessinateur, Van Leyden se révéla un habile buriniste entre 1512 et 1520, perfectionnant et raffinant son art au point de produire ses pièces les plus charmantes, les plus sophistiquées et les plus coûteuses de son répertoire. Tour à tour apprenti et fort probablement assistant salarié à l'atelier d'Engebrechtsz. jusqu'en 1518 approximativement, il se familiarisa à la même époque avec la gravure sur bois indépendante et d'illustration. Même s'il ne fut pas très féru de cette dernière pratique, préférant la délicatesse et la précision des tailles burinées, ses compositions xylographiques révélèrent une recherche graphique somme toute louable. En effet, au même titre que ses gravures sur cuivre, il soigna au meilleur de ses connaissances le modelé de ses figures, l'organisation spatiale de ses compositions ainsi que ses ombres et lumières.

Il s'est avéré en cours d'analyse que les gravures d'Albrecht Dürer encouragèrent grandement le jeune Lucas à acquérir connaissances et maturité, ses estampes sur bois et sur cuivre trahissant incontestablement l'influence du maître allemand qui se propageait alors rapidement dans les ateliers de peinture et de gravure. Fort populaires auprès des artistes européens, les estampes des séries de la *Vie de la Vierge* (1500-1505), de la *Passion* sur cuivre (1507-1512) et de la *Petite Passion* sur bois (1509-1511) de Dürer devinrent les principales références du Hollandais. Alors qu'il copia et pasticha certaines xylographies de la *Petite Passion* sur bois (fig.42,43) pour illustrer le *Missale Traiectense* (fig.28,29) et qu'il s'inspira de la sobriété des structures architecturales intérieures de certaines compositions tirées de la *Vie de la Vierge* pour concevoir ses burins relatant l'histoire de Joseph, Van Leyden recourut davantage aux oeuvres de son idole pour concevoir ses clairs-obscurs, dorénavant dotés d'un peu plus de subtilité. Contrastants entre 1505 et 1510, passant sévèrement du noir au blanc à l'aide de fortes tailles et de larges contre-tailles, ses *chiaroscuro* se dégradèrent désormais progressivement entre 1512 et 1520, intégrant le gris comme tonalité intermédiaire. Bien que les techniques avec lesquelles il les réalisa furent des adaptations de celles que développa Dürer à son retour d'Italie en 1507, Lucas réussit, au moyen de contre-tailles dans ses xylographies et de tailles, chiquenaudes et contre-tailles dans ses gravures sur cuivre, à créer de fins effets lumineux mats, entre 1512 et 1516, et argentés entre 1517 et 1520. D'ailleurs, son recours à l'eau-forte en 1520 confirma son souci d'obtenir des effets luisants plus délicats, plus nuancés et plus argentés de

lumière. Abandonnée rapidement par des artistes allemands tels que Dürer, Burgkmair et Altdorfer qui n'y trouvèrent guère de succès, la technique de l'eau-forte fut récupérée par Van Leyden qui devint, ainsi, le premier graveur hollandais connu à produire des oeuvres de ce genre. Lucas ne fut toutefois pas un aquafortiste pur et dur; il utilisa à la fois l'acide et le burin pour inciser ses traits, le burin facilitant la mise en valeur et les corrections des lignes préalablement mordues par l'acide. En effet, l'outil du buriniste permit de renforcer les ombres à l'aide de contre-tailles, de modifier la tonalité des contours et d'intensifier les silhouettes. Nous en avons d'ailleurs vu la preuve dans le merveilleux *Portrait de Maximilien Ier* (**fig.98**) que Van Leyden grava en 1520, où ce dernier réussit à intégrer les deux techniques de taille dans un tout relativement uniforme. Visiblement harmonieuse, cette composition reprend celle que Dürer tailla sur bois en 1519 (**fig.153**), en l'honneur de l'empereur germanique.

Le maître de Leyde ne se restreignit pas de prendre uniquement pour modèle les oeuvres de Dürer. Nous avons reconnu dans certaines de ses xylographies, par exemple, l'influence d'un de ses contemporains, Jacob Cornelis van Oostsanen, duquel il reprit deux compositions en 1514 et 1523. Plus encore, Lucas connut et s'attacha à quelques oeuvres du peintre hollandais Joachim Patinir, la conception générale de ses paysages du *Sacrifice d'Abraham* (**fig.81**) et de *La danse de la Madeleine* (**fig.73**) relevant de celle du maître paysagiste (**fig.83,146**). Bien que depuis le début de sa carrière Van Leyden demeura vraisemblablement fidèle à la culture septentrional quant au choix de ses modèles, nous avons observé qu'il dirigea pour la première fois son attention vers l'art italien aux alentours de 1514, alors qu'il jeta son dévolu sur le burin *Vénus et Amour* (**fig.74**) de Marcontonio Raimondi. Épris de la lourde Vénus, aux formes rondes et charnues, Lucas en contrefit la pose dans son burin *Le suicide de Lucrece* (**fig.75**), en 1514, et copia quasi littéralement la figure dans sa xylographie du *Péché Originel* (**fig.22**), tirée de la petite série du *Pouvoir des femmes* de 1516-1519, afin d'essayer de transmettre à ses deux principaux personnages une féminité, un raffinement et une élégance dont seuls les maîtres italiens avaient le secret.

Il faudra attendre visiblement la troisième et dernière période de la carrière de Lucas van Leyden pour s'apercevoir de l'effort que ce dernier mit à vouloir atteindre ce style italianisant dont la popularité ne cessait de croître aux Pays-Bas entre 1521 et 1530. Ce ne fut toutefois qu'à partir de 1524 que Van Leyden retrouva son intérêt pour l'art italien et qu'il modifia considérablement son approche stylistique, sa manière demeurant relativement le même entre 1521 et 1523. En effet, durant ces dernières années, l'influence de Dürer se manifestait encore et toujours dans son oeuvre, plus particulièrement dans sa *Passion du Christ* (**fig.156,158,160,162,164**) où, en plus de reproduire des figures et des compositions provenant de la *Passion* sur cuivre et de la *Petite Passion* sur bois de Dürer, il détailla davantage ses illustrations, ajouta plus de contraste à ses gravures en illuminant plus intensément et sélectivement ses figures, améliora ses perspectives et raccourcies et assouplissa ses figures, tel que le maître de Nuremberg le lui avait suggéré lors de leur rencontre et de leur échange d'oeuvres à Anvers, en 1521.

Ce fut principalement ses relations amicales avec Jan Gossaert dit Mabuse, avec qui il voyagea, paraît-il, aux Pays-Bas et en Flandre en 1521-1522, qui permirent à Van Leyden de discuter sérieusement des questions italiennes. De cet artiste qui ramena d'Italie les concepts de l'art classique en Europe du Nord, Lucas retint des informations d'ordre général, utiles à la réalisation de son projet: l'idéalisation des corps, la musculature, le nu et les thèmes mythologiques. Étonnamment, il ne lui emprunta aucun élément de ses peintures et de ses gravures de tendance romaniste, préférant davantage étudier d'authentiques gravures italiennes. Encore une fois, Van Leyden se tourna notamment vers l'oeuvre de Marcantonio Raimondi pour rechercher cette facture italienne qui lui devint si chère, au point d'y consacrer la fin de sa carrière. En pastichant les silhouettes, les attitudes ou l'esprit des personnages de Raimondi et en s'inspirant de ses ombres et lumières créés par d'épaisses et fluides tailles, le maître de Leyde put s'exercer à façonner des figures nues, massives et solides, à la beauté idéalisée et aux corps charnus et moelleux. Bien qu'il y mit tout son coeur et tout son âme, jamais ses figures n'atteindront le charme, la délicatesse et le tonus des modèles originaux, sa technique, sa manière et son style étant imprégnés de ses origines nordiques. D'ailleurs, jamais il n'oublia les oeuvres d'Albrecht Dürer, ses dernières gravures y faisant référence, que ce soit dans ses estampes de son cycle de la *Genèse* (**fig. 185, 187-189, 195**) ou bien dans sa suite de *Vertus théologiques et cardinales* (**fig. 197-203**).

Nous voilà rendu au terme de cette étude. Les objectifs maintenant atteints, nous ne pouvons qu'ajouter que Lucas van Leyden ouvrit le chemin à de nombreux autres artistes hollandais impatients de sillonner dans la voie du succès commercial et international. Figure éminente des Pays-Bas du XVIe siècle, il réussit à faire de l'image imprimée un art qui s'implantera définitivement dans les moeurs hollandaises au siècle suivant. Rembrandt en sera le digne successeur, faisant du XVIIe siècle hollandais le siècle d'or de la gravure.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, *Albrecht Dürer: les gravures sur bois*. Paris, Art et Culture, 1978.
- ANONYME, *Albrecht Dürer: les gravures sur cuivre*. Paris, Art et Culture, 1978.
- ANONYME, *Marcantonio et les graveurs de l'école italienne du XVI^e siècle*. Paris, Hachette et cie, 1914.
- BARRET, André, PONS, Maurice, *Patinir ou l'harmonie du monde*. Paris, Robert Laffont, 1980.
- BARTUM, Giulia, *German Renaissance prints-1490-1550*. London, Trustees of published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1995.
- BAUDOUIN, F., HOOZEA, R., LIEBAERS, H., VERMEERSCH, V., VOET, L., *L'art flamand des origines à nos jours*. Traduit par Alain et Françoise Dierkens, Jacques Gengeux, Patrick Grilli, Micheline Lebbe-Donck et Marian Verstraeten. Anvers, Albin Michel, 1985.
- BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- BEETS, Nicolaas, *Lucas de Leyde*. Bruxelles-Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire. 1913.
- BENESCH, Otto, *The Art of the Renaissance in Northern Europe: It's Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*. Hamden, Archon Books, 1964.
- BERSIER, Jean-E., *La gravure: les procédés, l'histoire*. Paris, Berger-Levrault, 1984.
- BOON, K.G., HASSELT, C.van, *L'époque de Lucas van Leyden et Pierre Bruegel: dessins des anciens Pays-Bas*. Paris, coll. Frits Lugt, Institut néerlandais, 1981.
- BOSQUE, A. de., *Quentin Metsys*. Bruxelles, Arcade, 1975.
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN DE WTERING, E., *A Corpus of Rembrandt Painting. 1. 1625-1631*. Traduction anglaise de D. Cook-Radmore. The Hague-Boston-London, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, vol.II.

- BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie*. Art-Culture-Société. Traduit de l'anglais par Patrick Wolting. Paris, Hazan, 1991. (Traduction de l'édition anglaise: London, B.T. Bastford Ltd., 1972).
- BYRNE, Janet S., *Renaissance ornament prints and drawings*. New-York, Metropolitan Museum of Art, 1981.
- CHRISTENSEN, Carl C., *Art and the Reformation in Germany*. Athens and Detroit, Ohio University Press and Wayne State University Press, 1979.
- COLE, Bruce, *The Renaissance Artist at Work*. New-York, Icon Editions, 1983.
- COLLECTIF, *Drawings and Prints of the First Maniera 1515-1535*. exh. cat., Providence, Rhodes Island, 1973.
- COLLECTIF, *Peintures néerlandaises des XVe et XVIe siècles dans les musées de l'Union Soviétique*. Léningrad, éditions d'art Aurora, 1987.
- CONSTABLE, W.G., *The Painter's Workshop*. New-York, Dover Publication Inc., 1979.
- CREIGHTON, Gilbert E., *Italian Art 1400-1500*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall inc., 1980.
- DAVIS, Bruce, *Mannerist prints: international style in the 16th century*. Los Angeles, L.A. County Museum of Art, 1988.
- DELABORDE, Henri, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître*. Paris, Librairie de l'art, 1887.
- DELEN, A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du 18e siècle - 2e partie: Le 16e siècle: Les graveurs-illustrateurs-*. Paris, ed. d'Art et d'Histoire, 1934.
- DELEN, A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges: des origines jusqu'à la fin du 18e siècle - 2e partie: Le 16e siècle: Les graveurs d'estampes-*. Paris, ed. d'Art et d'Histoire, 1935.
- D'HULST, R.-A., "Le «Maître de la Vue de Ste-Gudule» et les *Retables de la Passion* de Geel et de Strengnäs II", in *Bruxelles au XVe siècle*. Bruxelles, Éditions de la Librairie Encyclopédique, 1953, p. 133-146.

DODGSON, Campbell, «On the book illustrations of Lucas van Leyden». *Oud Holland*, n° 52 (1935), p. 38-40.

DODGSON, Campbell, «The Woodcuts of the Netherlands 1500-1550». *Print Collector's Quarterly*, n°23 (1936), p. 7-17.

DUTUIT, Eugène, *Manuel de l'amateur d'Estampes*. Paris, 1881-1888, 5 vol.

FAVARO, Elena, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statutti*. Firenze, Leo S. Olschki, 1975.

FRÈRE, Jean-Claude, *Les primitifs flamands*. Paris, Terrail, 1996

FRIEDLANDER, Max.J., *De Van Eyck à Breughel. Les primitifs flamands*. Paris, René Julliard, 1964.

FRIEDLANDER, Max.J., *Lucas van Leyden*. Berlin, W. de Gruyter and Co., 1963.

FROMENTIN, Eugène, *Les maîtres d'autrefois -Belgique et Hollande*. Paris, Librairie générale française, 1965.

GAVELLE, Émile, *Cornelis Engebrectsz.: L'école de peinture de Leyde et le romantisme hollandais au début de la Renaissance*. Lille, Émile Raoust, 1929.

GENAILLE, Robert, *Carel van Mander: Le livre de peinture*. Textes présentés et annotés par Robert Genaille. Paris, Herman, 1965.

GIBSON, Walter S., *The Paintings of Cornelis Engebrectsz.* New-York-London, Garland Publishing, Inc., 1977.

GLASSER, Hannelore, *Artist's contracts of the Early Renaissance*. Ann Harbor, University of Michigan Press, 1977.

GORIS, J.A., MARLIER, G. *Albrecht Dürer, Journal de voyage dans les Pays-Bas*. Traduit et commenté par J.A. Goris et G. Marlier. Bruxelles, éditions de la connaissance, 1937.

HARBISON, Craig, «Problems of Patronage in a Work of Lucas van Leyden». *Oud Holland*, n° 83 (1968), p. 211-216.

HARBISON, Craig, *Symbols in transformation: iconography themes at the time of the reformation*. Princeton, New-Jersey, 1969.

HELD, Julius, «Burgkmair and Lucas van Leyden». *The Burlington Magazine*, vol. LX, n° ccclvi-cccli, January-June (1932), p. 308-313.

HIND, Arthur M., *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914*. New-York, Dover Publications, Inc., 1963.

HOCHMANN, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*. Collection de l'école française de Rome-155. École Française de Rome, Palais Farnèse Paris, De Boccard et Padoue, Bottega d'Erasmus, 1992.

HYMANS, Henri, «Albert Dürer et Lucas de Leyde: leur rencontre à Anvers». *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, (1877), p. 172-181.

ISRAEL, Jonathan, *The Dutch Republic: It's Rise, Greatness, and Fall - 1477-1806* -. Oxford, Clarendon Press, 1995.

JACOBOWITZ, Ellen S. et STEPANEK, Stephanie Loeb, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries*. Catalogue d'exposition. Washington: National Gallery of Art, 5 juin au 14 août; Boston: Museum of Fine Arts, 14 septembre au 20 novembre, 1983.

JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London, The Warburg Institute, University of London, 1952.

JARDINE, Lisa, *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Prints*. New-Jersey, Princeton University Press, 1993.

JEAN-RICHARD, Pierrette, *Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas: 1430/1440-1555*. Catalogue de l'exposition de la Collection Edmond Rothschild, musée du Louvre, 3 octobre 1997 au 5 janvier 1998. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

JEAN-RICHARD, Pierrette, *Maître de l'eau-forte des XVIe et XVIIe siècles*. Catalogue de l'exposition de la Collection Edmond Rothschild, musée du Louvre, mai-août 1980. Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1980.

JOANNIDES, Paul, *The Drawings of Raphael: with a complete catalogue*. Berkeley-Los-Angeles, University of California Press, 1983.

KAHR, Madlyn, «Delilah». *The Art Bulletin*, vol. LIV, n°3, septembre 1972, p. 282-299.

- KELLEN, Johan Philip van der, *Le peintre-graveur hollandais et flamand*. Paris, Nachdr.d. Auss., Utrecht, Leipzig, 1866.
- KLOEK, Worter, «The Drawings of Lucas van Leyden». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n° 29 (1978), p. 425-458.
- KOCH, Robert A., «La Sainte-Baume in Flemish Landascape Painting of the Sixteenth Century». *Gazette des Beaux-Arts*, T. 66, Paris, novembre 1965, p. 273-282.
- KOSSMANN, E.H. et KOSSMANN-PUTTO, J.A., *Les Pays-Bas: histoire des Pays-Bas du nord et du sud*. Lauwe, Stichting Ons Erfdeel vzw, 1987.
- KOUZNETSOV, Iouri, *Les Écoles flamande et hollandaise. Dessins et aquarelles des grands maîtres*. Paris, Éditions Princesses, 1976.
- LANDAU, David, PARSHALL, Peter, *The Renaissance print*. New-Haven, Yale University Press, 1993.
- LARAN, Jean, *L'estampe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. 2 t.
- LAVALLEYE, Jacques, *Lucas van Leyden, Peter Bruegel: gravures*. Paris, Arts et Métiers graphiques, 1966.
- LEGRAND, Gérard, *L'art de la Renaissance*. Paris, Bordas, 1988.
- MARGOLIN, Jean-Claude, *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- MARIJNISSEN, Roger H., *Jérôme Bosch: tout l'oeuvre peint et dessiné*. Paris, Albin Michel, 1987.
- MARTIN, W., "The Life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century. Part II -Instruction in Painting", *Burlington Magazine*, VII (1905), p. 416-418.
- MATHIEU, Colette, "Le Métier de Peintres à Bruxelles au XIV^{me} et XV^{me} siècle", in *Bruxelles au XVe siècle*. Bruxelles, Éditions de la Librairie Encyclopédique, 1953, p. 219-235.
- MCCORQUODALE, Charles, *La Renaissance*. Traduit par Françoise Guiramand. Paris, Gründ, 1995.

- MEZENTSEVA, Charmian, *Les graveurs de la Renaissance*. Traduit par Mme Gérard, M. Bouthinon, Mme Volinsky, M. Le Goyat et Mme Laroche. Bournemouth, Parkstone/Aurora, 1996.
- MIGNOT, Claude, RABREAU, Daniel, *Temps modernes: XVe-XVIIIe siècles*. Paris, Flammarion (Histoire de l'art), 1996.
- MONTIAS, John Michael, *Artists and Artisans in Delft A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- MONTIAS, John Michael, *Le marché de l'art aux Pays-Bas -XVe-XVIe siècles-*. Paris, Flammarion, 1996.
- MONTIAS, John Michael, "Socio-Economic Aspects of the Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century", *Art Bulletin*. LXXII, n.3 (sept. 1990), p. 358-373.
- MORROW, James H., SHESTACK, Alan eds., *Hans Baldung Grien. Prints and Drawings*. Cat.expo. National Gallery of Art, Washington. d.c. and Yale University Art Gallery, New-Haven, 1980.
- OTTLEY, William Young, *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving*. London, 1816.
- PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish Painting: It's origins and character*. Cambridge, Harvard University Press, 1964. 2 vols.
- PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New-York, Harper Torchbooks, 1962.
- PANOFSKY, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 1955.
- PARSHALL, Peter, «Lucas van Leyden narrative's style». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. 29 (1978), p.185 à 238.
- PAUWELS, H., *Jan Gossaert genaamd Mabuse -Catalogus-*. Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen, 1965.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses universitaires de France, 1957.

RENOUARD DE BUSSIERRE, Sophie, *Martin Schongauer: Maître de la gravure rhéane vers 1450-1491*. Catalogue de l'exposition du musée du Petit Palais, 14 novembre 1991 au 16 février 1992. Paris, Musée du Petit Palais, 1991.

ROSENTHAL, Léon, *La gravure*. Paris, H. Laurens, 1909. (Coll. «Manuels d'histoire de l'art»).

ROSENWALD COLLECTION, *15th-16th century prints of Northern Europe*. New-York, Cornell University, 1973.

ROUIR, Eugène, *De Dürer à Picasso: l'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*. Louvain-La-Neuve, Martial/Musée de Louvain-La-Neuve, 1994.

ROUIR, Eugène, *La gravure: des origines au 16e siècle*. Paris, Éditions Somogy, 1971.

SABBE, Maurice, "La typographie anversoise au 16e siècle" et "La typographie en Belgique (sauf Anvers)." *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours -3e parties-*. Bruxelles, Musée du livre, 1925.

SALMAZO, Alberta De Nicolò, *Mantegna*. Paris-Milan, Gallimard/Électra, 1997.

SÉE, Henri et REBILLON, Armand, *Le XVIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1942.

SÉNÉCHAL, Philippe, "La pratique de la copie chez les graveurs. À propos du *Repas de la Sainte Famille* de Jacques Callot", *Gazette des Beaux-Arts*, 6e per., CXXIII (fév. 1994), p. 73-86.

SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. New-York, Harper and Brothers, 1961.

SHEARMAN, John, *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. I.

SILVER, Lawrence A., «The Ill-Matched Pair by Quinten Massys». *Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, vol. 6 (1974), p. 104-123.

SILVER, Lawrence A., et SMITH, Susan, «Carnal Knowledge: The Late Engravings of Lucas van Leyden». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n° 29 (1978), p. 239-298.

SNYDER, James, *Northern Renaissance Art. Painting, sculpture and the graphic arts from 1350 to 1575*. New-York, Harry N. Abrams inc., 1985.

SNYDER, James, «The Early Haarlem School of Painting». *The Art Bulletin*, n° 42 (1960), p. 39-55, 113-132; n° 53 (1971), p. 445-458.

STRAUSS, Walter L., *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*. New-York, Dover Publications, 1972.

TIETZE-CONRAT, E., *Mantegna: Paintings, Drawings and Engravings*. London, The Phaidon Press, 1955.

TOBIEN, Felicitas, *Dürer et ses contemporains*. Paris, Imprimerie des Arts et Manufactures, 1987.

TOMBU, Jeanne, «Un triptyque du Maître de la légende de Marie-Madeleine». *Gazette des Beaux-Arts*, T.15, Paris, 1927, p. 299-311.

TOULOUSE, Francis, *Le jugement de Cambyse*. Paris, Pierre Horay, 1984.

TYSON, Gerald P., and WAGONHEIM, Sylvia S., *Print and Culture in the Renaissance: Essays on the Advent of Printing in Europe*. London and Toronto, Newark University of Delaware Press, 1986.

VAISSE, Pierre, *Albrecht Dürer: Lettres et écrits théoriques et Traité des proportions*. Textes traduits et présentés par Pierre Vaisse. Paris, Hermann, 1964.

VAN DE WETERING, E., "The canvas support" et "problems of apprenticeship" in BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN DE WETERING, E., *A Corpus of Rembrandt Painting. 1. 1625-1631*. Traduction anglaise de D. Cook-Radmore. The Hague-Boston-London, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, vol.II, p. 15-43.

VASARI, Giorgio, *La vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori / Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes*. Traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel. Paris, Berger-Leureault, 1981. tome 7.

VÉGH, János, *Les primitifs flamands: les maîtres du XVe siècle*. Traduit par Georges Kassai. Paris, Siloe, 1983.

VOS, Rik, SCHWARTZ, Gary et GASTEN, Andrea, «Karel van Mander: The Life of Lucas van Leyden». Traduit par Rik Vos, Gary Schwartz et Andrea Gasten. *Nederlands Kunshistorisch Jaarboek*, n° 29, 1978, p. 459-508.

WAUWERMANS, Lieutenant-Général, *Histoire de l'école cartographique belge et anversoise du 16e siècle*. Amsterdam, Meridian Publishing Co, 1964.

WITTKOWER, Rudolf and Margot, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French revolution*. London, Weindenfeld and Nicholson, 1963.



Fig.1 Raimondi, *Les baigneurs*.



Fig.2 Van Leyden, *L'ivresse de Mahomet*.



Fig.3 Dürer, *Portrait de Lucas van Leyden*.



Fig.4 Van Leyden, *David décapitant Goliath.*

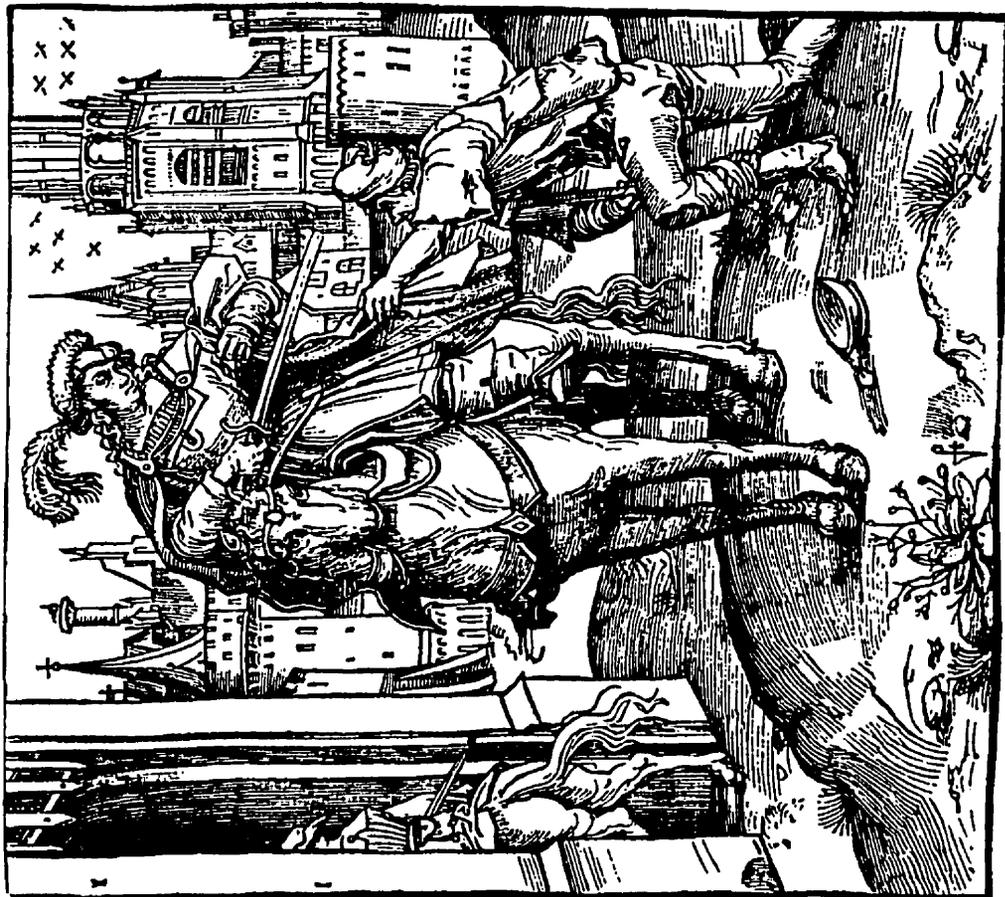


Fig.6 Van Leyden, *Saint Martin partageant son manteau avec un mendiant.*



Fig.5 Van Leyden, *Samson et Dalila.*



Fig.7 Anonyme allemand, *Joseph vendu par ses frères en Égypte.*



Fig.8 Van Leyden, *Saint Apolline.*



Fig.11 Van Leyden, *Saint Michel.*



Fig.9 Van Leyden, *Saint Jean l'Évangéliste.*



Fig.12 Van Leyden, *Saint Sébastien.*



Fig.10 Van Leyden, *Saint Antoine l'Ermitte.*



Fig.13 Van Leyden, *Sainte Véronique.*



It boeck is gheheten
 inden latyne Stimu-
 lus diuini amoris. dz
 ghemact heuet dpe
 heilighe dooer van
 den minrebroedren sinte Sona-
 uentura. dpe namaels cardinael
 en bisscop waste romen. Welck
 is ghetranslateert of ouergheset
 wten latyne in dupische. en is ge-
 corrigert doer broed Lucas van
 der heij. vanden minrebroederen
 en is den menschen seer profitelic
 ter sielen.



Fig.14 Van Leyden, Page-titre du *Prickel der Minnen*:
Saint François recevant les stigmates,
Dieu le Père et Saint Ambrose.



Fig.15 Van Leyden, *Saint Nicolas*.



Fig.16 Van Leyden, *Sainte Dorothee*.



Fig.17 Van Leyden, *Sainte Marguerite.*



Fig.18 Van Leyden, *Saint Marc.*

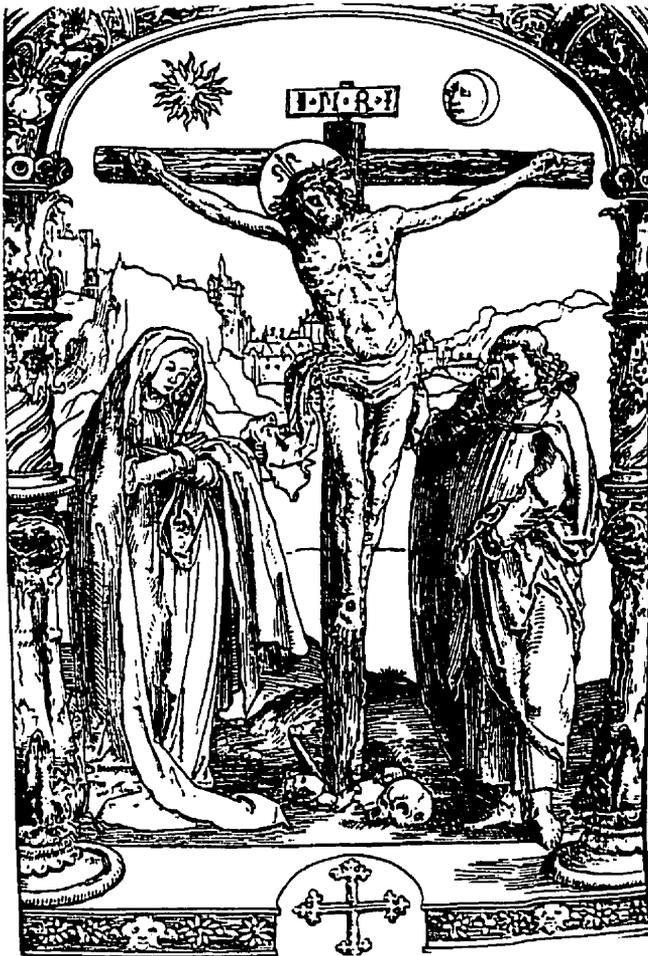


Fig.20 Van Leyden, *Le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean.*



Fig.19 Van Leyden, *Saint Luc.*

Fig. 21 Van Oostanen, *Le Christ en croix*.



Fig. 22 Van Leyden, *Adam et Eve*.



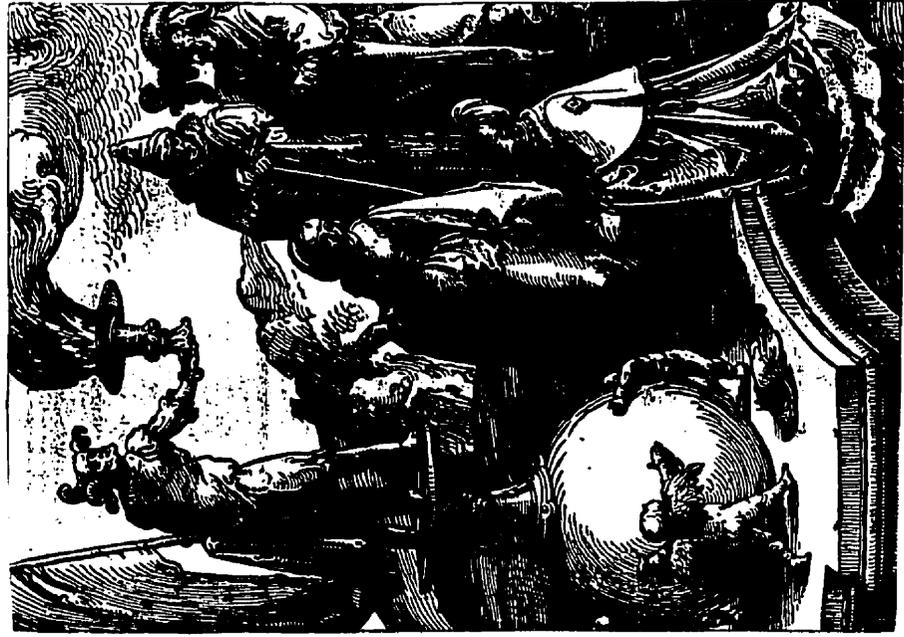


Fig.23 Van Leyden, *L'idolâtrie de Salomon.*



Fig.24 Van Leyden, *Le Christ et la Samaritaine.*



Fig.26 Dürer, *Le martyre de sainte Catherine.*



Fig.25 Dürer, *Adam et Ève.*



Fig.27 Van Leyden, *Nativité.*



Fig.28 Van Leyden, *Résurrection.*



Fig.30 Van Leyden, *Couronnement de la Vierge.*



Fig.29 Van Leyden, *Pentecôte.*



Fig.32 Engebrechtsz., *Déposition de croix.*

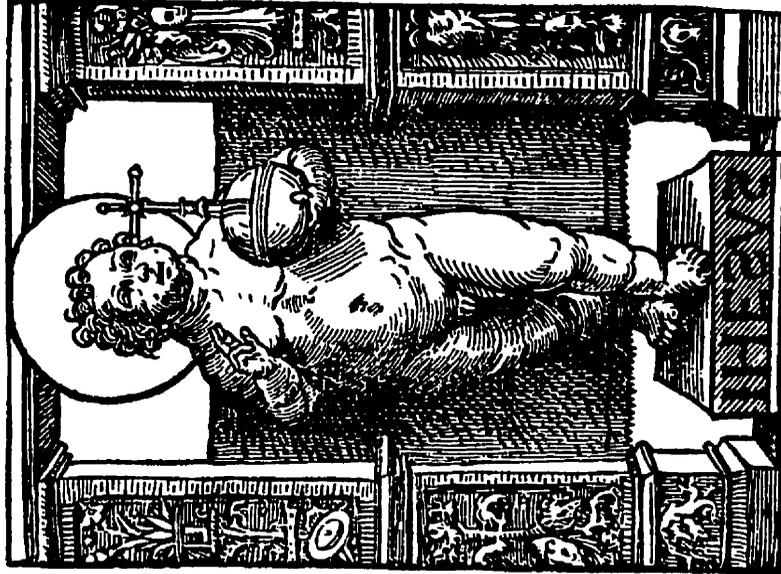


Fig.31 Van Leyden, *Salvator Mundi.*



Fig.33 Sint Jans, *Pietà* .



Fig.34 Van Eyck, Détail de l'Agneau Mystique: *Les Juges intègres*
et *Les chevaliers du Christ*.



Fig.35 Van Leyden, Calvaire.



Fig.36 Bouts, *Nativité.*

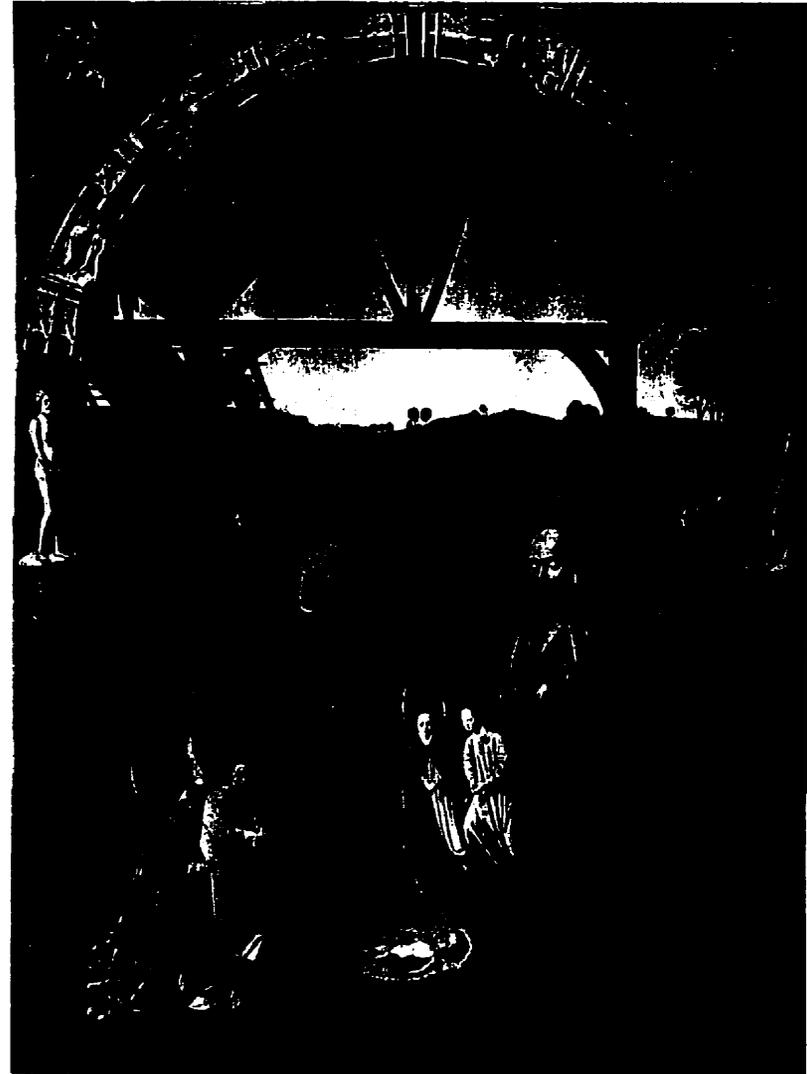


Fig.37 Christus, *Nativité.*

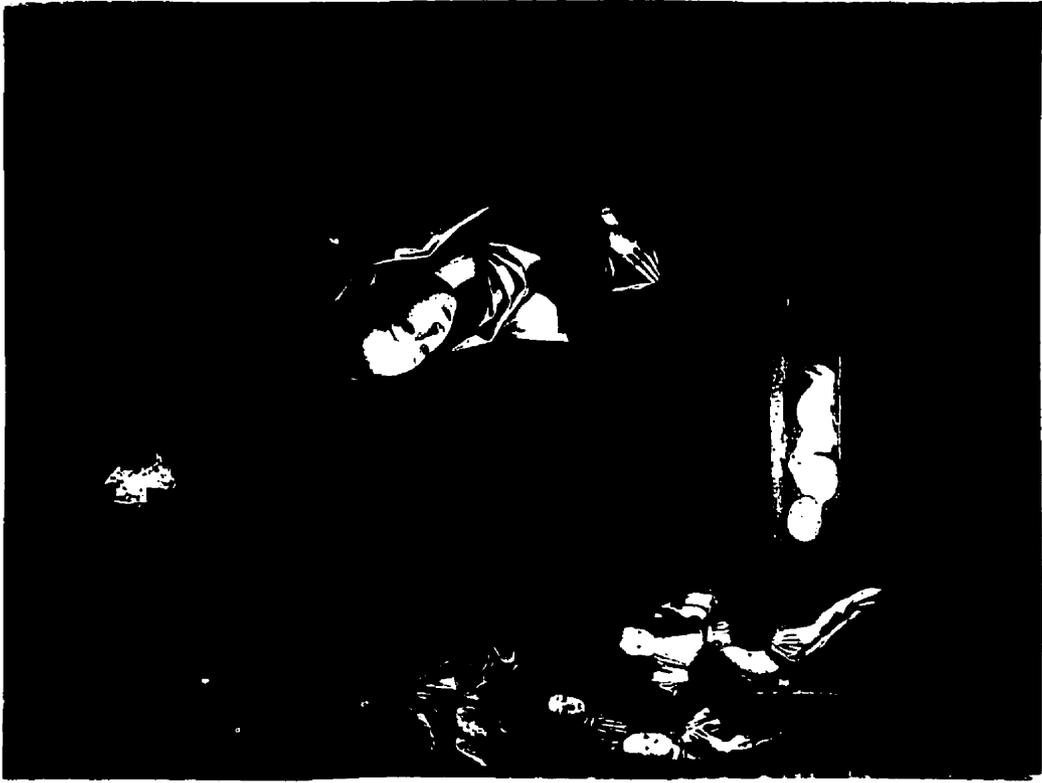


Fig.38 Sint Jans, *Nativité*.

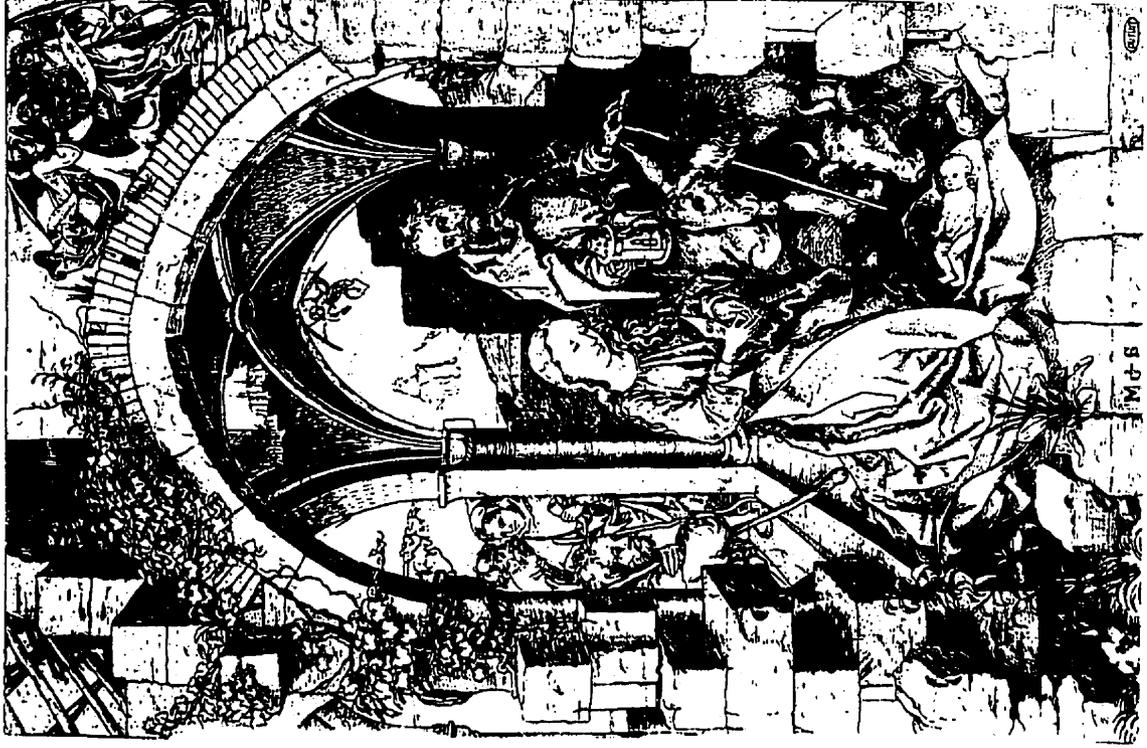


Fig.39 Schongauer, *Nativité*.



Fig.40 Van der Goes, *Adoration des Mages* du retable de Monfort.

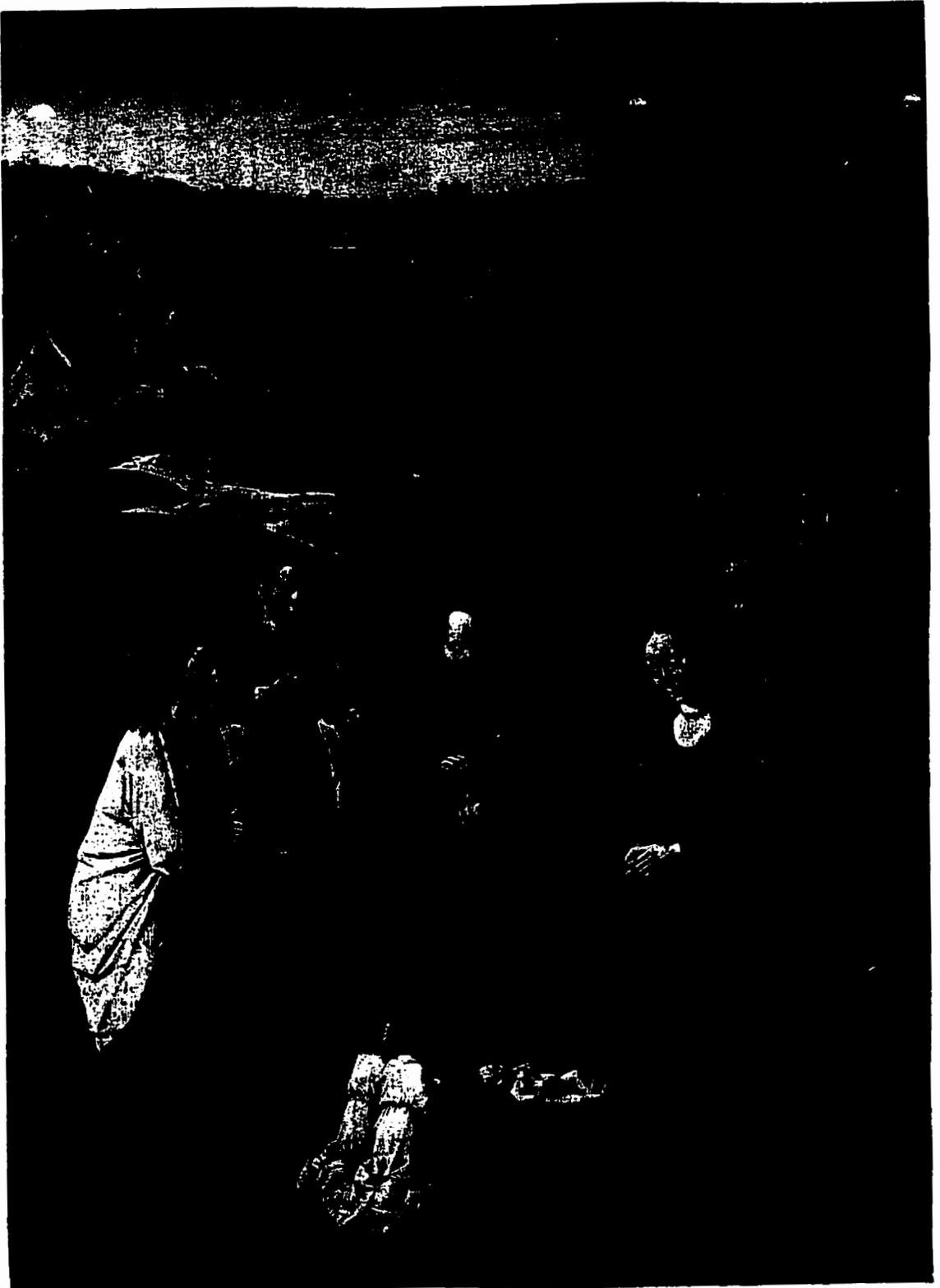


Fig.41 David, *Nativité*.



Fig.43 Dürer, *Pentecôte*.

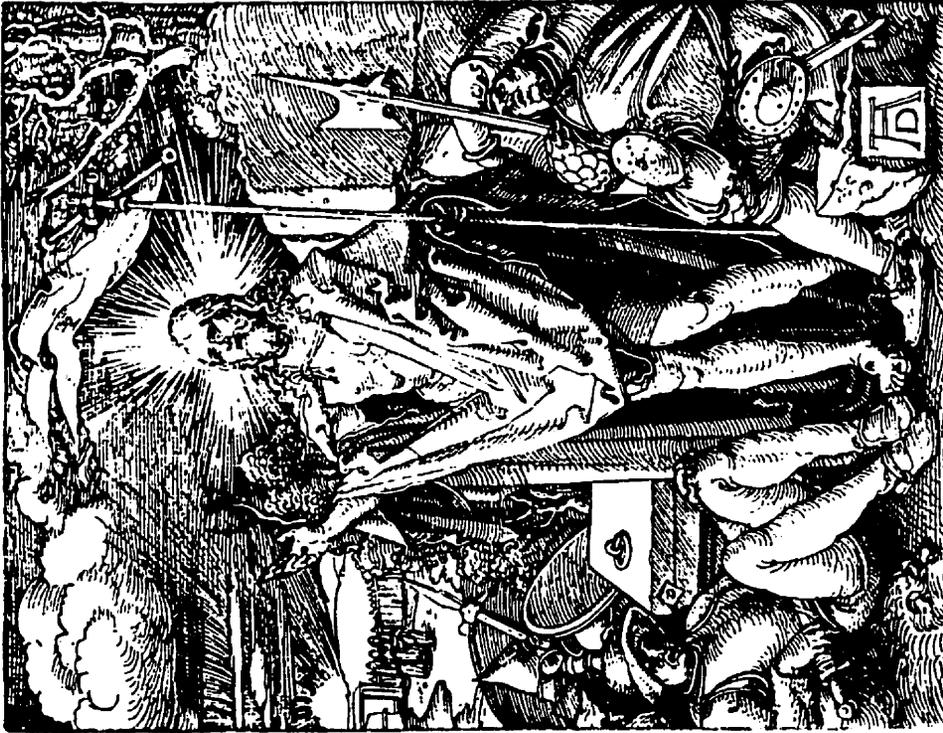


Fig.42 Dürer, *Résurrection*.



Fig.44 Van Leyden, *Duc Pippin*.



Fig.46 Van Leyden, *l'évêque de Boniface*.



Fig.45 Van Leyden, *Comte Dirck de Hollande*.



Fig.47 Van Leyden, *Le Miracle de sainte Barbe à Gorkum en 1448.*



Fig.48 Van Leyden, *Dieu le Père sur le globe terrestre.*



Fig.49 Van Leyden, *Vierge en gloire.*

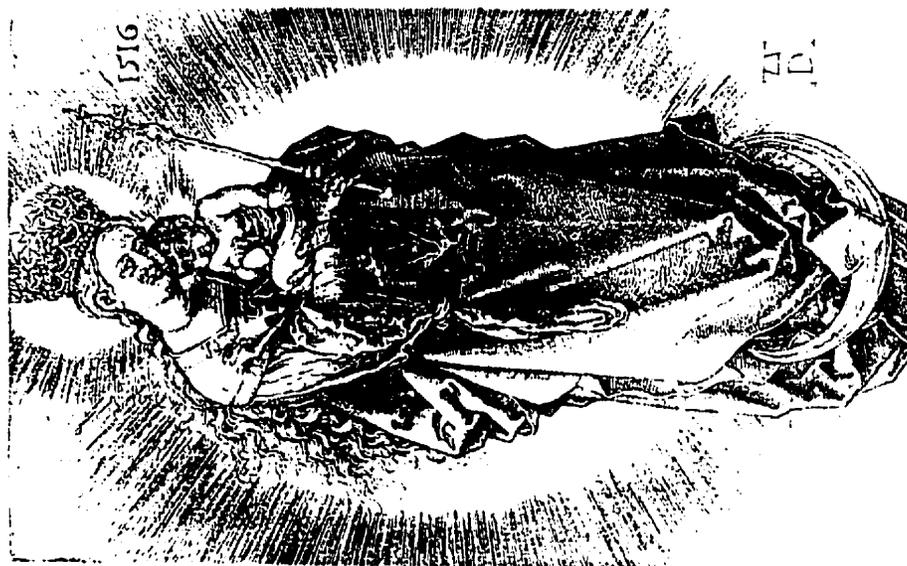


Fig.51 Dürer, *Vierge en gloire*.

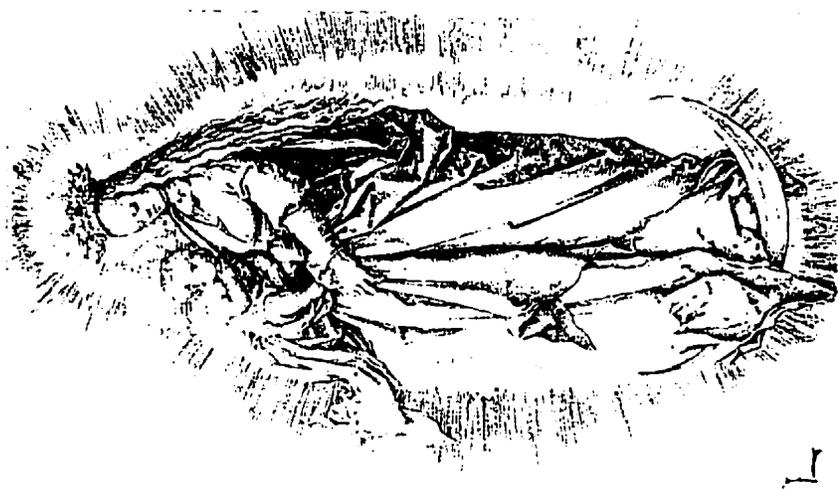


Fig.50 Van Leyden, *Vierge à l'enfant*.



Fig.52 Maître aux Banderolles, *Vierge à l'Enfant sur un croissant de lune entourés d'anges.*



Fig.53 Anonyme, *Le Christ et la Samaritaine.*



Fig.54 Maître E.S., *Samson et Dalila.*

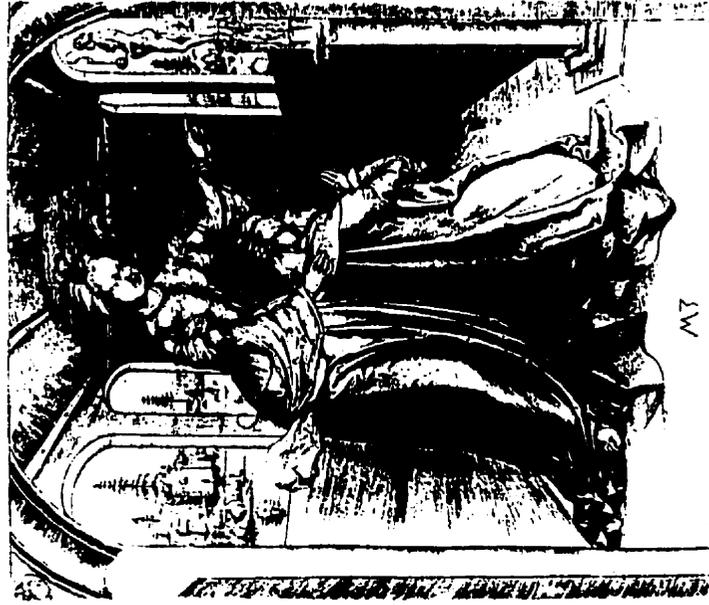


Fig.55 Maître MZ (Matthaus Zaisinger), *L'idolâtrie de Salomon*.



Fig.56 Maître de Maison, *Aristote et Phyllis*.

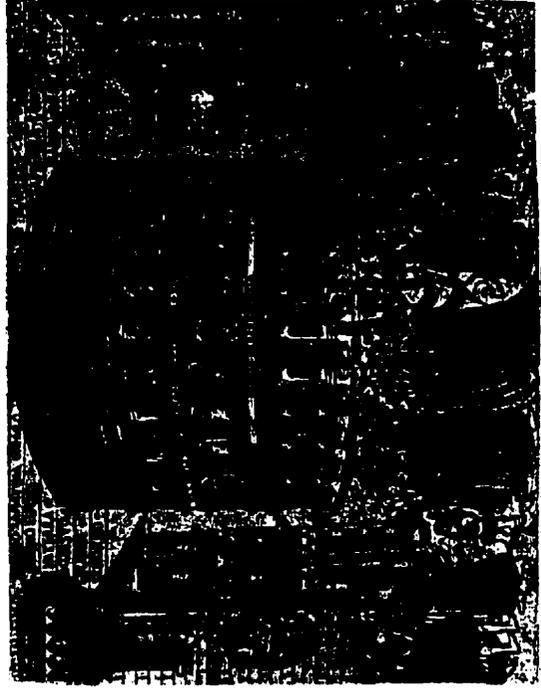


Fig.57 Anonyme florentin, *Virgile suspendu à un panier*.

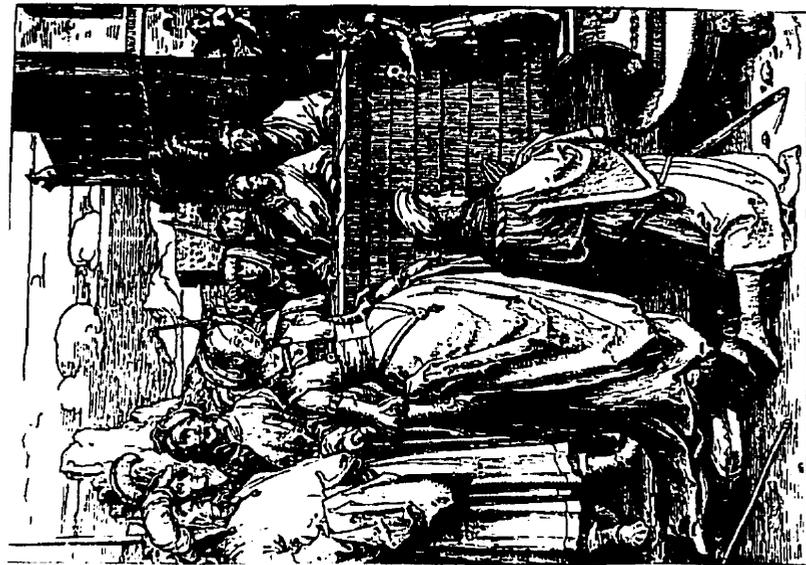


Fig.59 Van Leyden, *L'idolâtrie de Salomon.*



Fig.58 Van Leyden, *Péché Originel.*



Fig.60 Van Leyden, *Hérode et Hérodiade*.

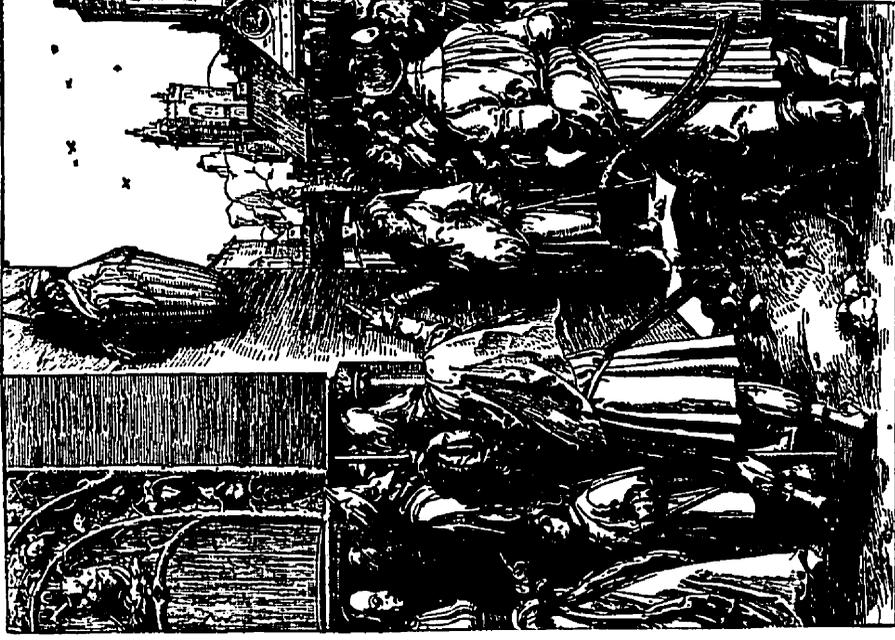


Fig.61 Van Leyden, *Virgile suspendu dans un panier*.



Fig.63 Van der Goes, *Le Pêché Originel*, volet gauche du *Dyptique du péché originel et de la déposition de croix*.

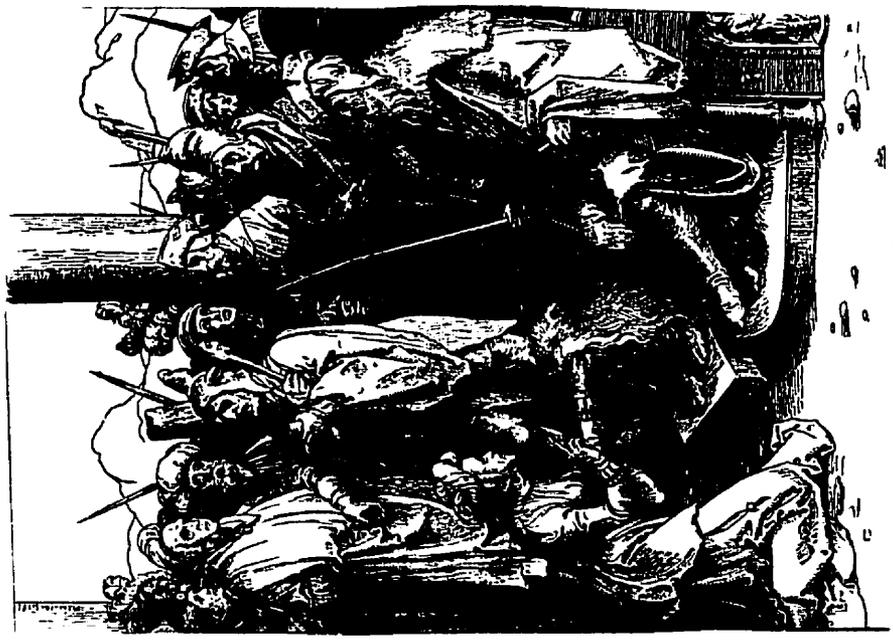


Fig.62 Van Leyden, *La bouche de la vérité*.

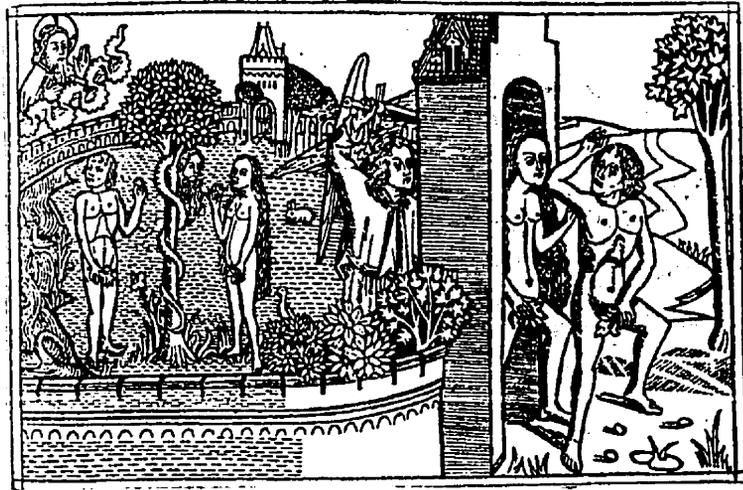


Fig.64 Anonyme allemand, *L'Homme pécheur et l'expulsion du jardin d'Éden.*



Fig.65 Dürer, *Le Péché originel.*



Fig.66 Dürer, *L'arrestation du Christ.*



Fig.67 a Van Leyden, Frise: Petite série du pouvoir des femmes.

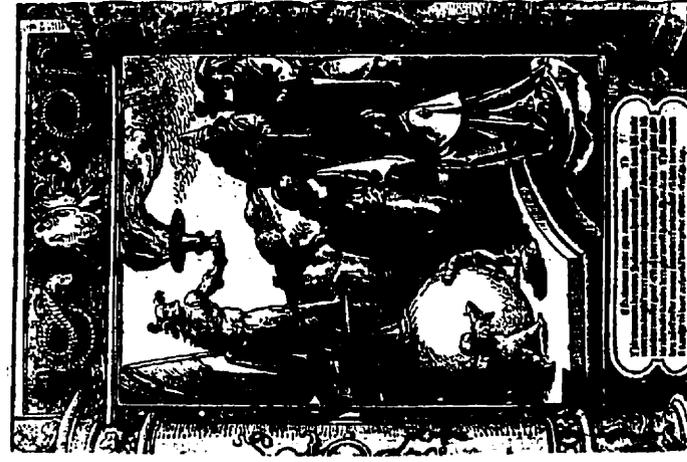
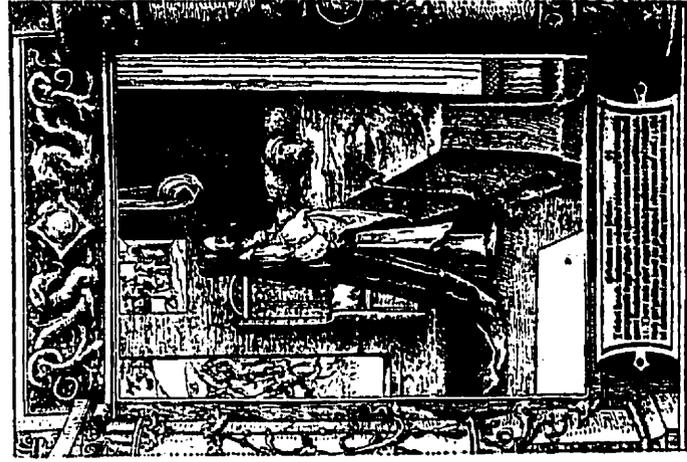


Fig.67 b Van Leyden, Frise: Petite série du pouvoir des femmes.

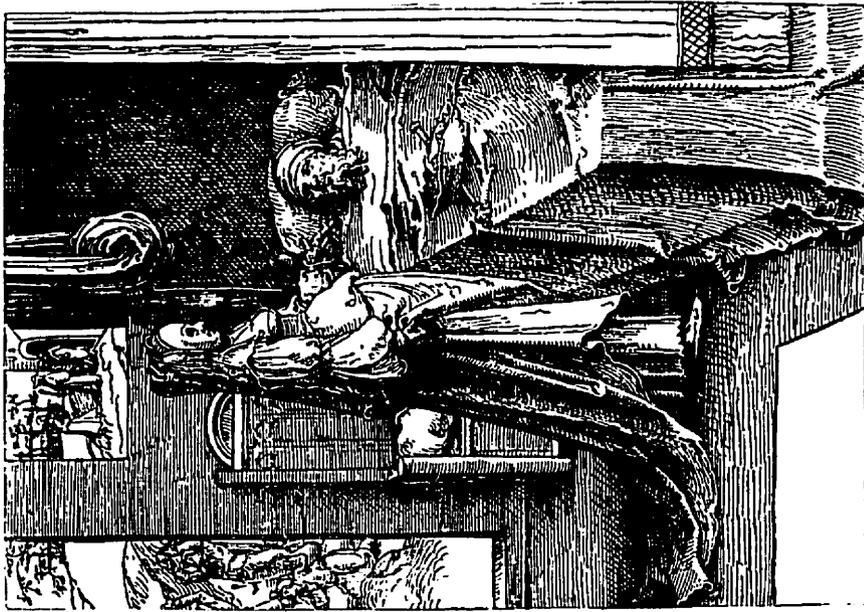


Fig.68 Van Leyden, *Jézabel et son mari Achab.*

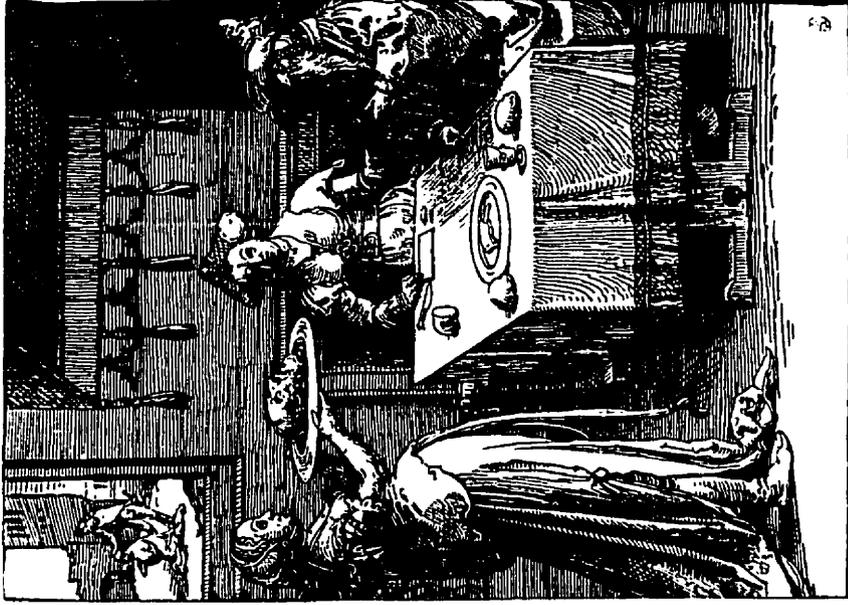


Fig.69 Van Leyden, *Hérodote et Hérodiane.*



Fig.71 Dürer, *Le Pénitent*.

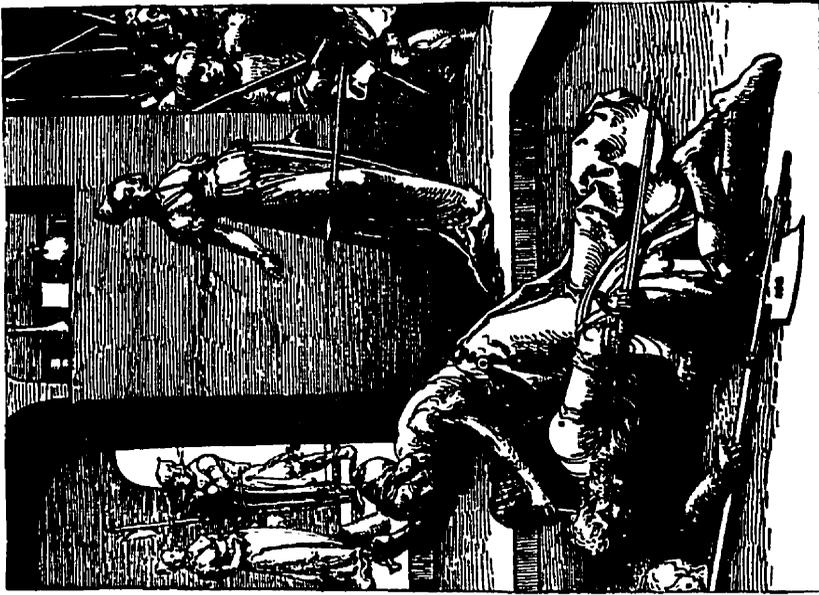


Fig.70 Van Leyden, *Jael tuant Sisera*.



Fig.72 Dürer, *Nemesis*.



Fig.73 Van Leyden, *La danse de la Madeleine*.



Fig.74, Raimondi, *Vénus et Amour*.

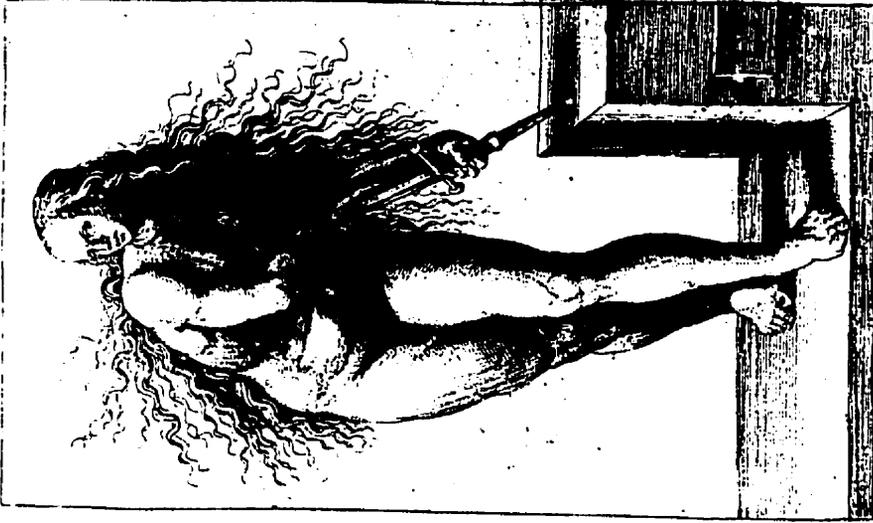


Fig.75 Van Leyden, *Le suicide de Lucrece*.



Fig.76 Van Leyden, *Samson et Dalila*.



Fig.77 Mantegna, *Samson et Dalila*.



Fig.78 Dürer. *Samson et Dalila.*



Fig.79 Anonyme. *Samson et Dalila.*



Fig.80 Van Leyden, *Annonciation.*



Fig.81 Van Leyden, *Le sacrifice d'Abraham.*



Fig.82 Anonyme allemand, *Le sacrifice d'Isaac.*



Fig.83 Patimir, *La fuite en Égypte*.



Fig.84 Dürer, *Paysage au canon*.



Fig.85 Van Leyden, *Scène de bordel ou de tricherie.*



Fig.86 Bosch, *Le fils prodigue*.



Fig.87 Van Meckenem (d'après le Maître de Maison), *Couple libertin*.



Fig.88 Van Meckenem (d'après le Maître de Maison). *Couple libertin.*



Fig.89 Dürer, *Couple libertin.*



Fig.92 Van Leyden, Détail de la Scène de bordel ou de tricherie.



Fig.94 Schongauer, *La fuite en Égypte*.



Fig.93 Van Leyden, *Repos pendant la fuite en Égypte*.



Fig.95 Dürer, *La fuite en Égypte*.



Fig.96 Van Leyden, *La résurrection de Lazare.*



Fig.97 Van Leyden, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier.*



Fig.98 Van Leyden, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier.*

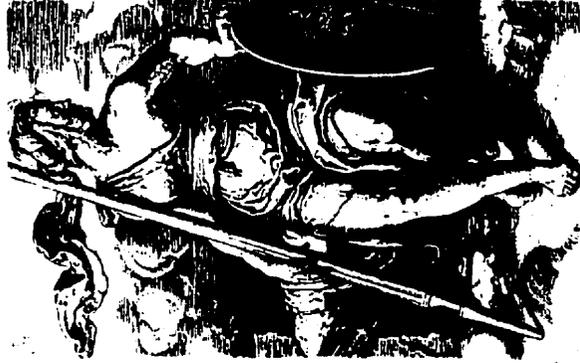


Fig.99 Van Leyden, *Pallas Athéna*.



Fig.100 Van Leyden, *Suzanne et les vieillards*.



Fig.101 Van Leyden, *La conversion de saint Paul.*



Fig.102 Van Leyden, *Ecce Homo.*



Fig.103 Van Leyden, *Sainte Marie-Madeleine au désert.*



Fig.104 Van Leyden, *Le garçon au cor.*



Fig.105 Van Leyden, *Le Pêché Originel.*



Fig.106 Van Leyden, *Femme assise avec un chien.*

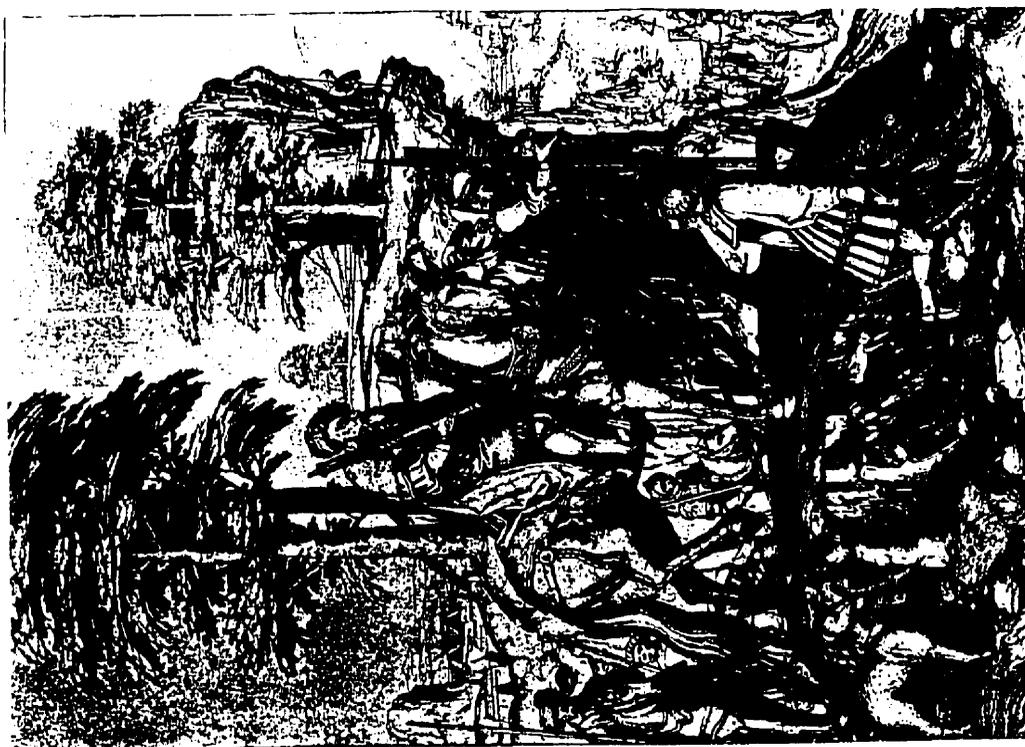


Fig.108 Van Leyden, *David et Abigail*.



Fig.107 Van Leyden, *David en prière*.



Fig.109 Van Leyden, *Tête d'un jeune homme regardant vers le haut.*

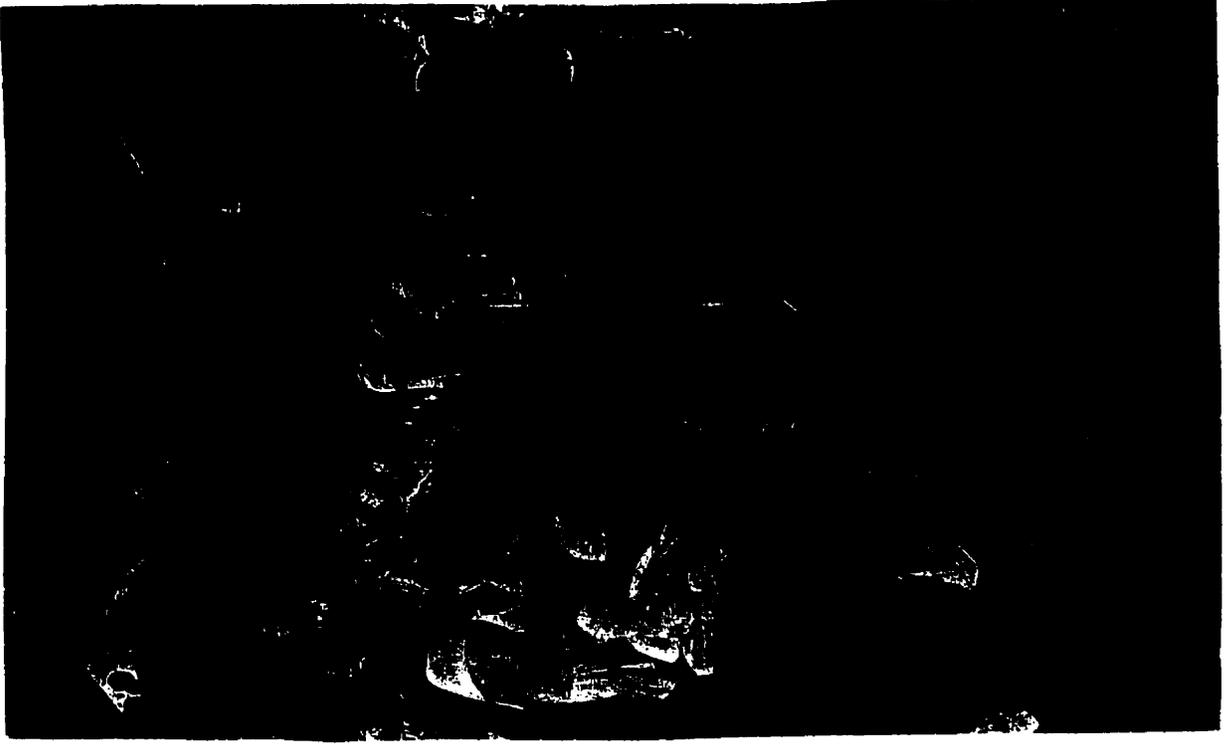


Fig.110 Sint Jans, *L'Adoration des Mages*.

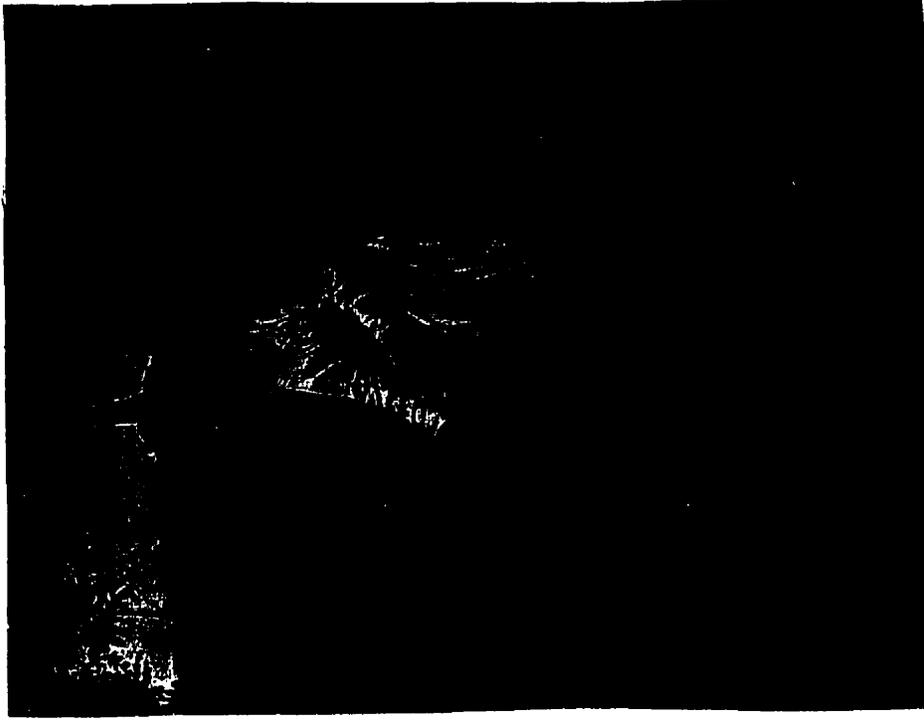


Fig.111 Bouts, *Le prophète Élie nourri par l'Ange du Seigneur*.



Fig.112 Sint Jans, *Saint Jean-Baptiste dans le désert.*



Fig.113 David, *Le baptême du Christ.*



Fig.114 Maître de Zwolle, *La Grande Crucifixion*.



Fig.115 Van Leyden, *Le fils prodigue*.



Fig.117 Dürer, *Hercule*.



Fig.116 Van Leyden, *Abraham répudiant Agar*.

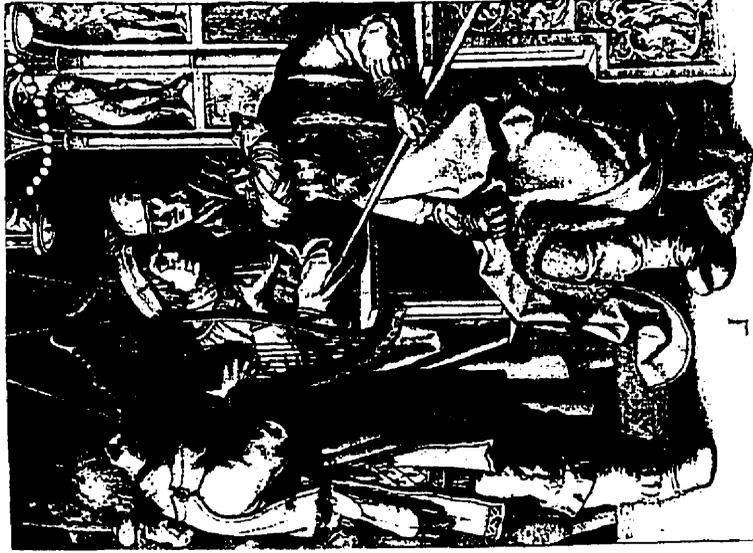


Fig.118 Van Leyden, *David jouant de la harpe devant Saül.*



Fig.119 David, *L'arrestation du juge corrompu du dyptique de La justice de Cambyse.*

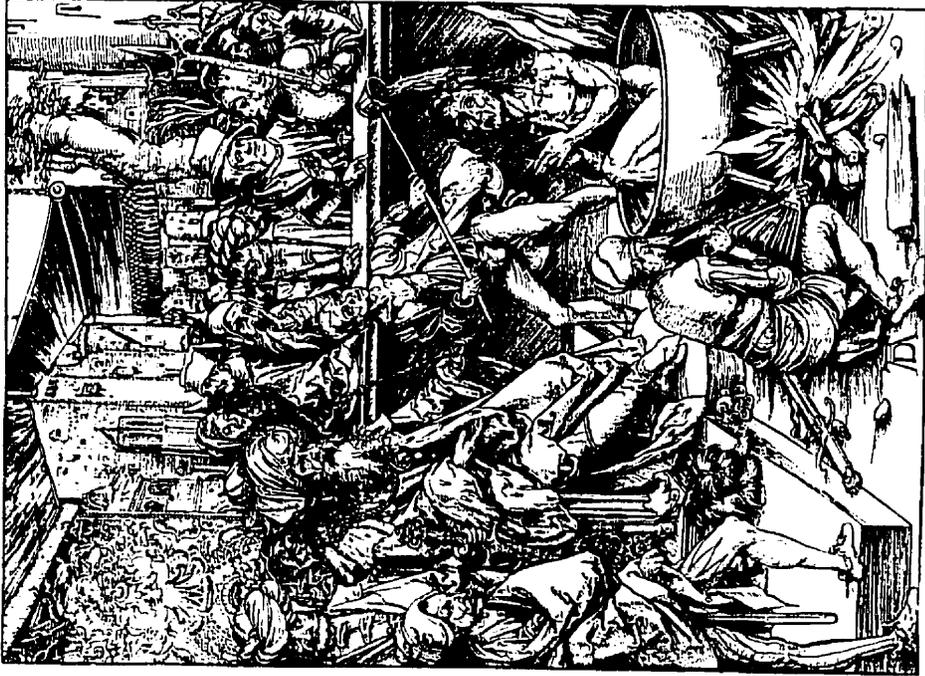


Fig.120 Dürer, *Le martyre de saint Jean.*



Fig.121 Anonyme, *Mahomet et le moine Sergius.*



Fig.123 Dürer, *Ecce Homo*.



Fig.122 Van Leyden, *Ecce Homo*.



Fig. 124 Van Leyden, *L'Adoration des Mages*.



Fig.125 Van Leyden, *Esther devant Asuhérus*.



Fig.126 Van Leyden, *La Promenade*.



Fig.127 Van Leyden, *Joseph interprétant le rêve de Jacob*.



Fig.128 Van Leyden, *Joseph échappant à la femme de Putiphar.*



Fig.129 Van Leyden, *La femme de Putiphar accusant Joseph.*



Fig.130 Van Leyden, *Joseph interprétant les rêves en prison.*



Fig.131 Van Leyden, *Joseph interprétant les rêves du pharaon.*

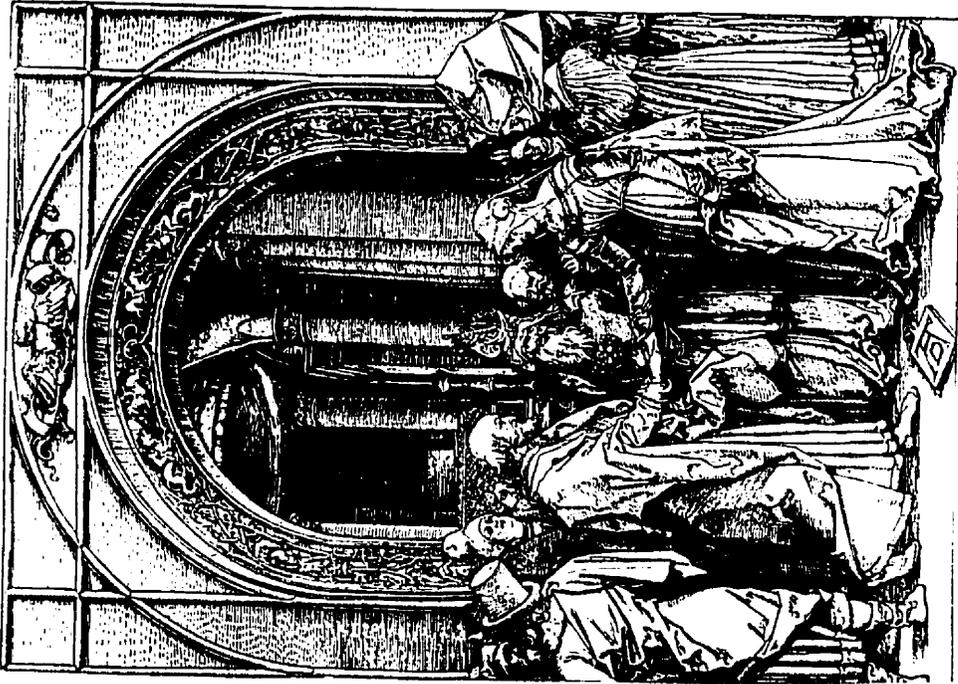


Fig.132 Dürer, *Le mariage de la Vierge.*

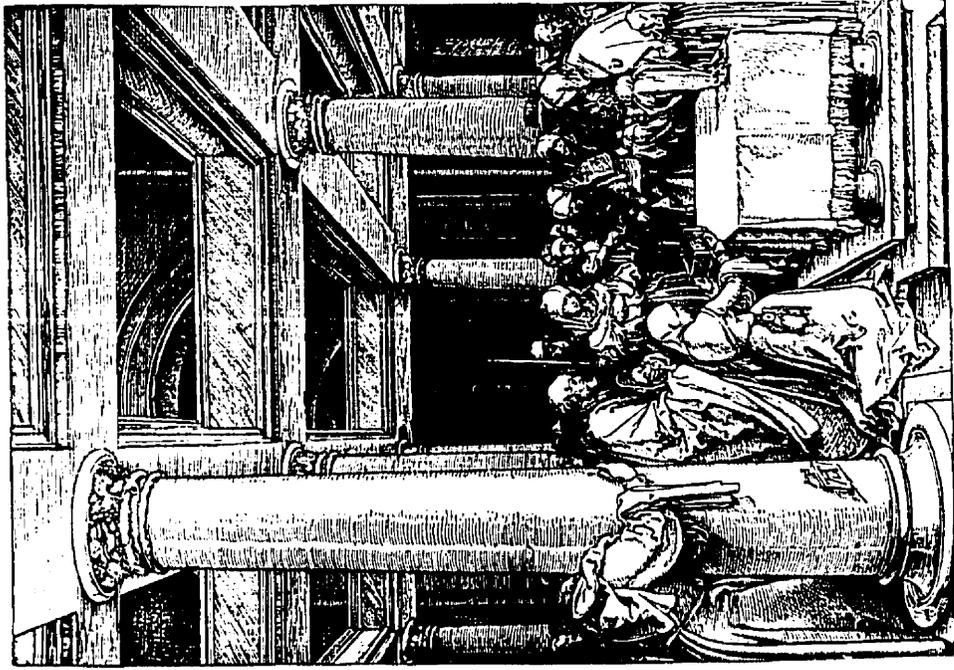


Fig.133 Dürer, *La présentation du Christ au Temple.*



Fig. 134 Van Leyden, *Saint Jean-Baptiste au désert.*



Fig. 136 Van Leyden, *Le portement de croix.*



Fig. 135 Van Leyden, *La décollation de saint Jean-Baptiste.*



Fig.137 Van Leyden, *Le Triomphe de Murdochée*.



Fig.138 Dürer, *L'agonie au jardin*.



Fig.139 Dürer, *La trahison du Christ.*



Fig.140 Dürer, *Crucifixion.*



Fig.141 Van Leyden, *Abraham répudiant Agar.*



Fig.142 Van Leyden, *Saint Jérôme dans un paysage.*



Fig.143 Van Meckenem, *La danse de Salomé.*

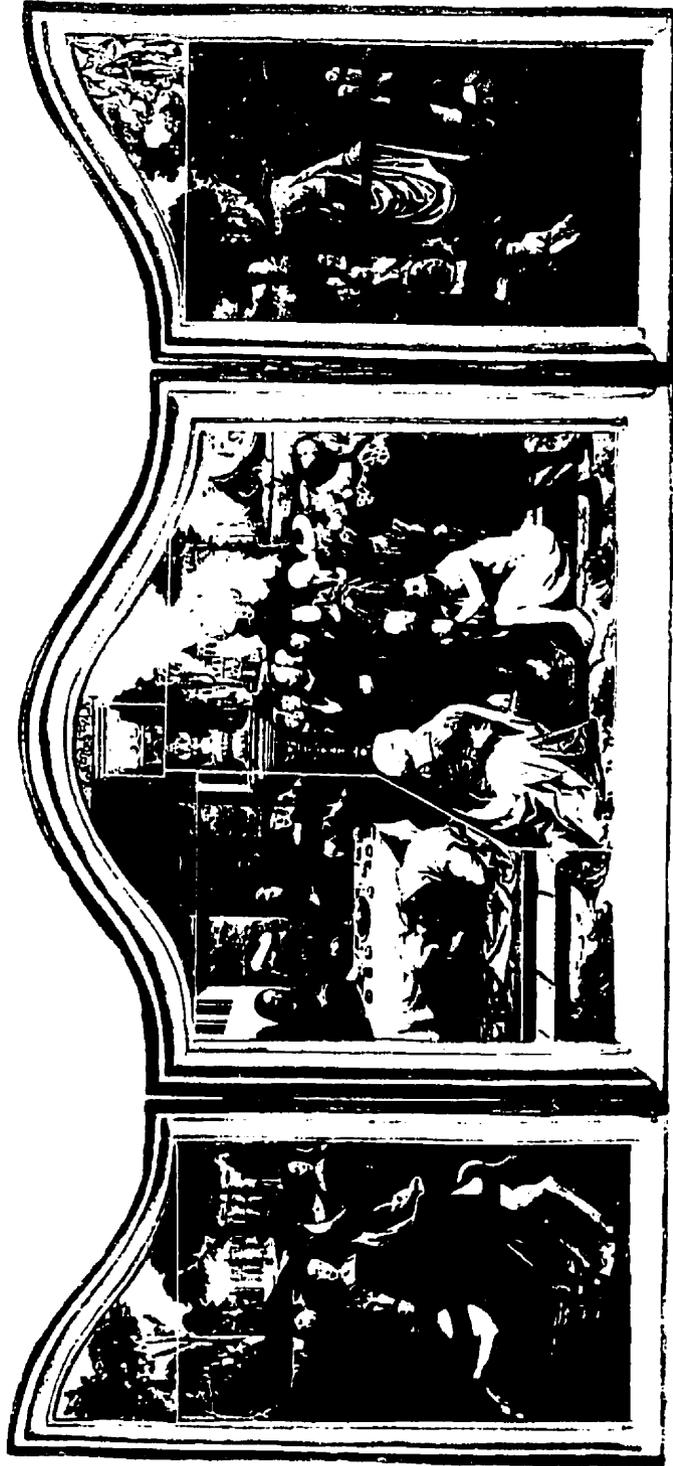


Fig.144 Maître de la légende de Marie-Madeleine, Triptyque de la légende de Marie-Madeleine.



Fig.145 Maître de Marie-Madeleine, *Marie-Madeleine à la chasse* (volet gauche).



Fig.146 Patinir, *Paysage avec l'extase de Marie-Madeleine*.

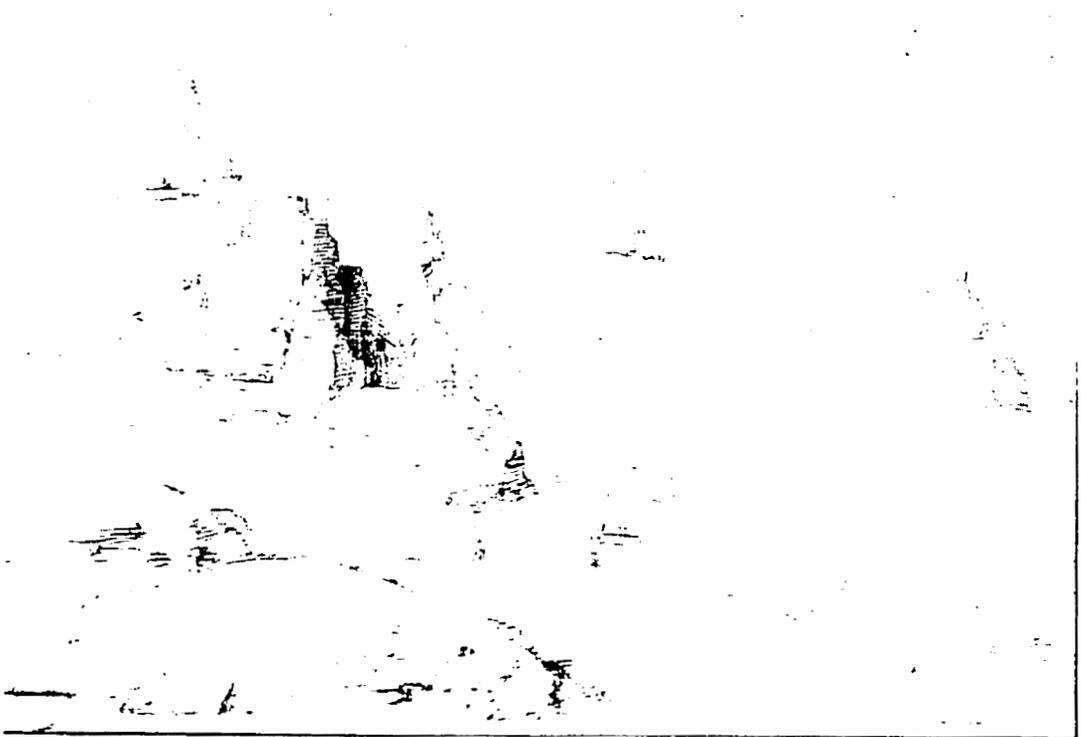


Fig.147 Patinir. *Paysage rocheux*.



Fig.148 Van Leyden, *Caïn et Abel*.



Fig.149 Van Leyden. *David en prière*.



Fig.150 Van Leyden. *Saint Catherine d'Alexandrie.*



Fig.151 Van Leyden, *Le Fou embrassant une femme.*



Fig.152 Van Leyden, *L'Espiègle.*



Fig.153 Dürer, *Portrait de l'empereur Maximilien Ier.*



Fig.154 Gossaert, *Portrait de Christian II de Danemark.*



Fig.155 Van Leyden. *Virgile suspendu dans un panier.*



Fig.156 Van Leyden, *LaFlagellation.*



Fig.157 Dürer, *LaFlagellation.*



Fig.158 Van Leyden, *L'agonie au jardin.*



Fig.159 Dürer, *L'agonie au jardin.*



Fig.160 Van Leyden, *La dernière Cène.*



Fig.162 Van Leyden, *L'arrestation de Jésus.*



Fig.161 Dürer, *La Cène.*



Fig.163 Dürer, *L'arrestation de Jésus.*



Fig.164 Van Leyden, *La Descente aux limbes.*

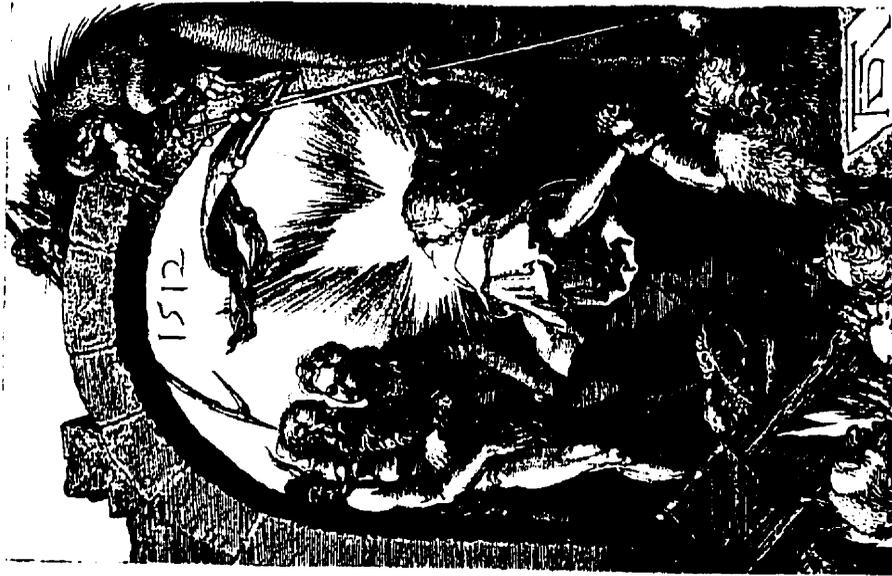


Fig.165 Dürer, *Le Christ dans les limbes.*



Fig.166 Dürer, *Le Christ dans les limbes.*

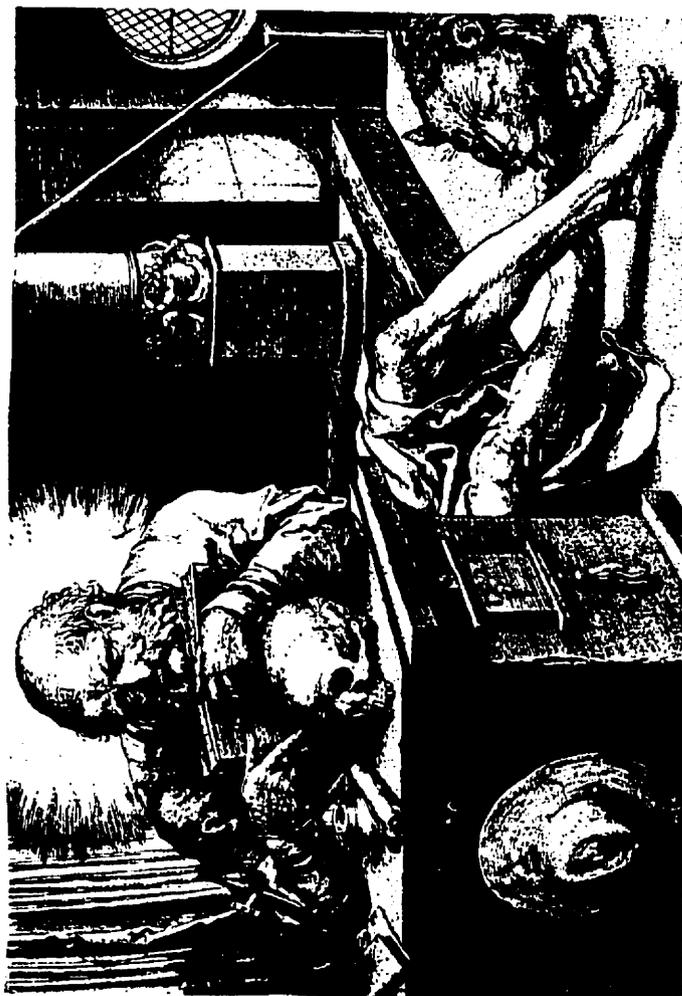


Fig.167 Van Leyden, *Saint Jérôme dans son studio.*

Fig. 168 Dürer, *Saint Jérôme dans son étude.*





Fig.170 Van Leyden, *Saint Jérôme*.



Fig.169 Dürer, *Saint Jérôme*.



Fig.171 Van Leyden, *Étude de jambes d'un homme assis.*



Fig.172 Raphaël, *Étude de la muse Calliope.*



Fig.173 Van Leyden, *La vieille femme à la grappe de raisin*.



Fig.174 Van Leyden, *Le dentiste*.



Fig.175 Metsys, *L'affreuse duchesse.*



Fig.176 Van Leyden, *Le chirurgien-barbier et le paysan.*



Fig.177 Van Leyden, *Les musiciens.*

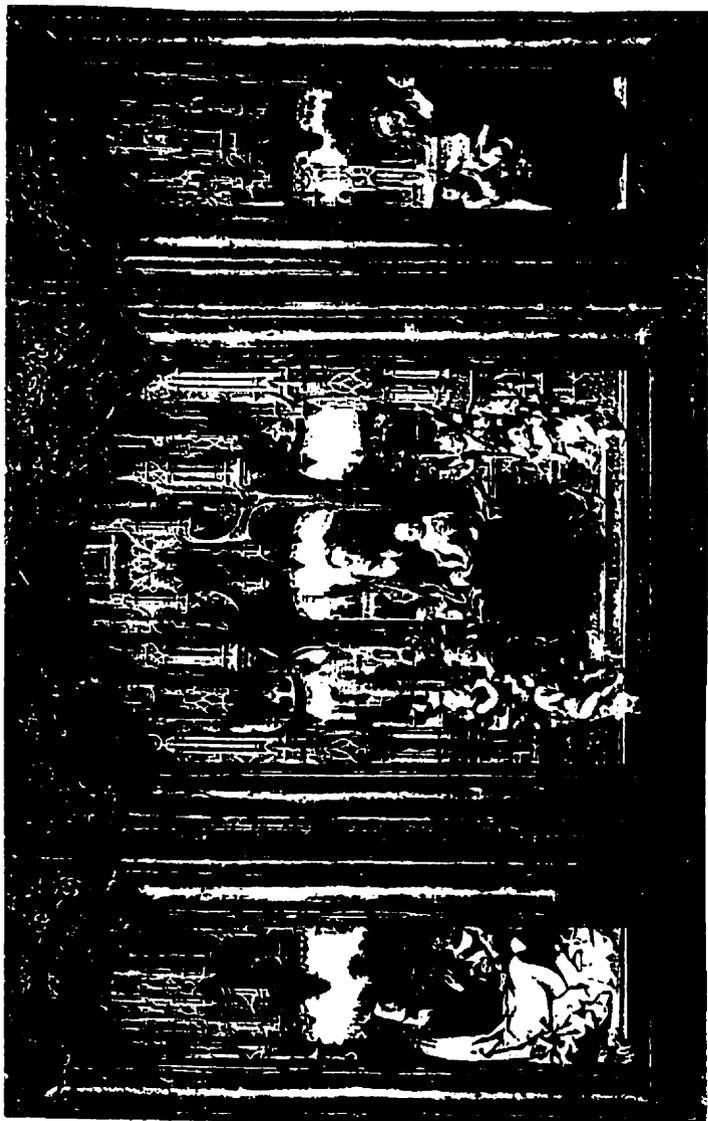


Fig.178 Gossaert, *Triptyque Malvagna*.

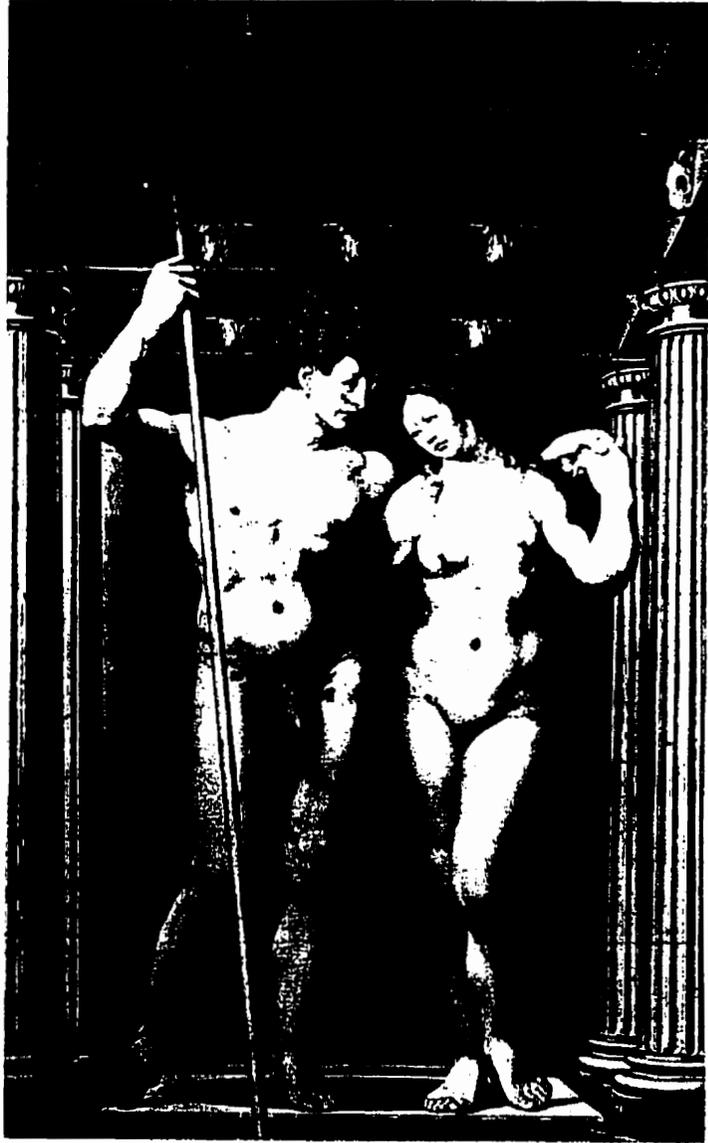


Fig.179 Gossaert, *Neptune et Amphitrite*.



Fig.181 Van Leyden, *Cain et Abel*.



Fig.180 Gossaert, *La Vierge et l'Enfant assis au pied d'un arbre*.



Fig.182 Raimondi, *Le jugement de Paris*.



Fig.183 Veneziano, *Mort d'Ananias*.



Fig.184 Raimondi, *David et Goliath*.



Fig. 185 Van Leyden, Dieu interdisant de manger le fruit de l'arbre.



Fig. 186 Van Leyden, Vénus et Cupidon.



Fig.187 Van Leyden, *Le Pêché Originel*.



Fig.188 Van Leyden, *La lamentation d'Adam et Ève devant le corps d'Abel*.

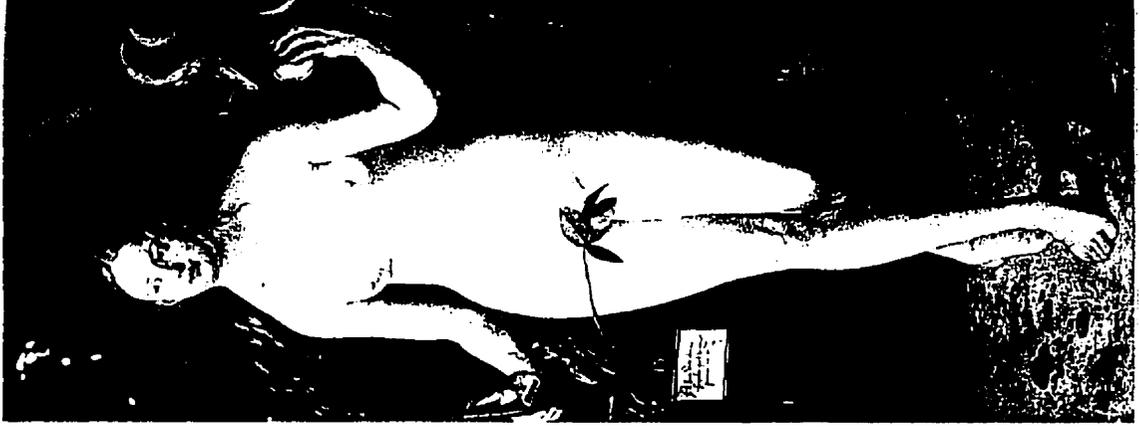


Fig.190 Dürer, Ève.



Fig.189 Van Leyden, *La création d'Ève*.

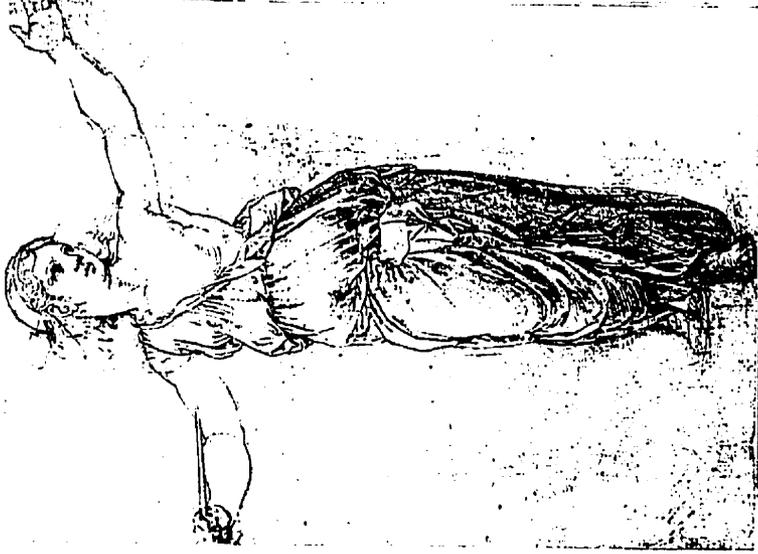


Fig.192 Raphaël, *Lucrece*.



Fig.191 Raimondi, *Lucrece*.



Fig.193 Raimondi, *Homme endormi près d'un bois*.



Fig.195 Van Leyden, *Le meurtre d'Abel*.



Fig.194 Da Carpi, *Le bain des Nymphes*.



Fig.197 Van Leyden, *Foi*.



Fig.196 Gossaert, *Cain et Abel*.



Fig.198 Van Leyden, *Espoir*.

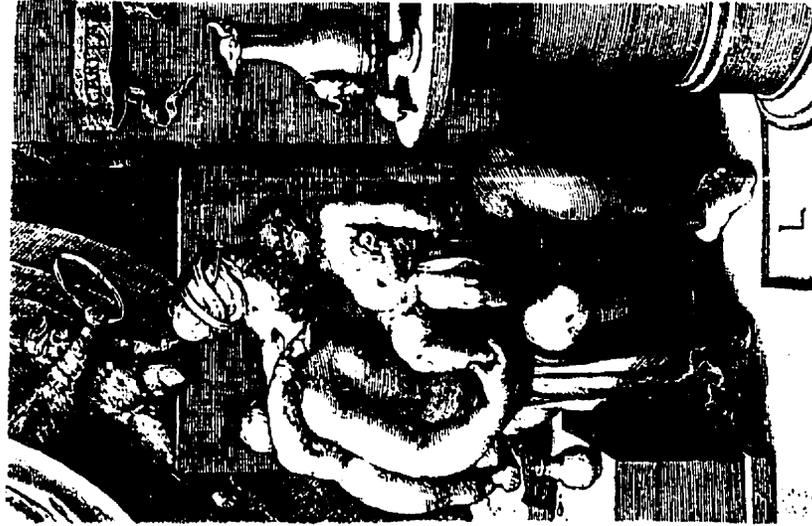


Fig.199 Van Leyden, *Charité*.

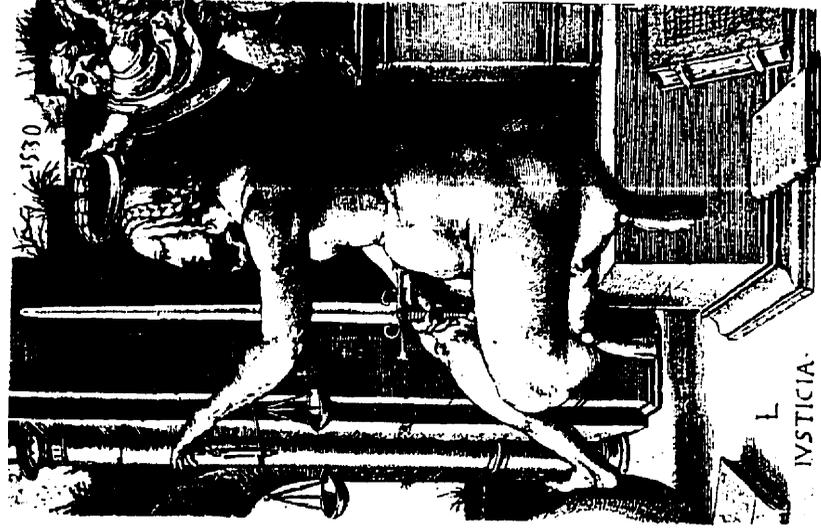


Fig.201 Van Leyden, *Justice*.



Fig.200 Van Leyden, *Prudence*.



Fig.202 Van Leyden, *Force*.

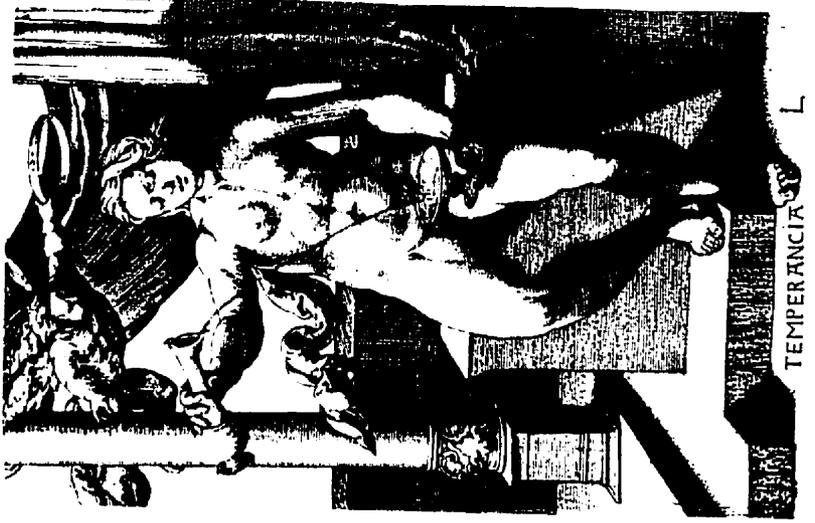


Fig.203 Van Leyden, *Temperance*.

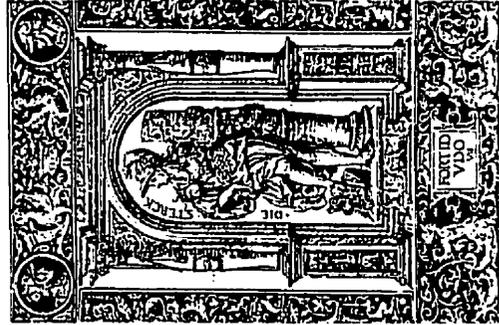
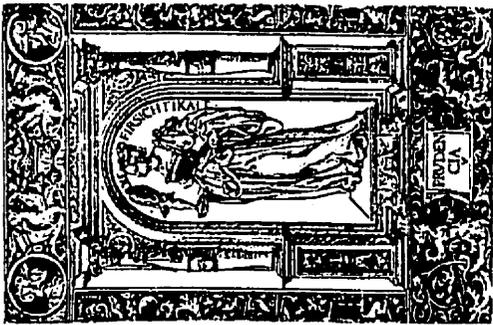


Fig.204 Burgkmair, *Prudence et Force*.



Fig.205 Maître IB, *Vertues Chrétiennes*: a) Justice, b) Foi, c) Espoir, d) Charité et e) Tempérance



Fig.206 Raimondi, *Vénus au sortir du bain.*

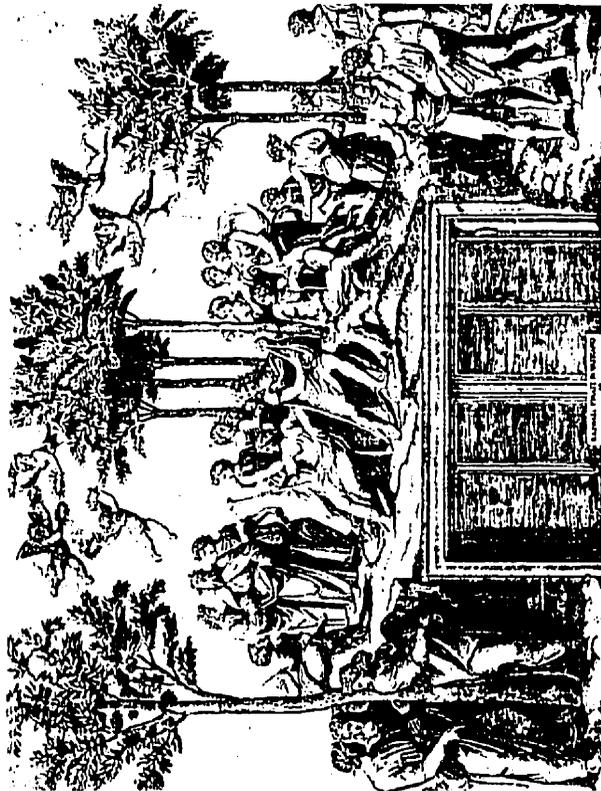


Fig.207 Raimondi, *Le Parnasse.*



Fig.208 Raimondi, *L'homme portant la base d'une colonne.*