

Comité international d'Histoire de l'Art  
Comité français d'histoire de l'Art

XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art  
Strasbourg 1-7 septembre 1989  
Actes

## L'Art et les révolutions

Section 4  
*Les iconoclasmes*

Responsable  
Sergiusz MICHALSKI

Imprimé avec le concours  
du Centre national des Lettres,  
du Centre national de la Recherche Scientifique,  
de la Direction des Musées de France

Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art  
Strasbourg 1992

## "CABINETS D'AMATEURS" ET SCENARIO ICONOCLASTE DANS LA PEINTURE ANVERSOISE DU XVII<sup>e</sup> SIECLE

Victor I. Stoichita

---

Une fois éteints les feux de la Réforme, l'image peinte, cible de tant d'attaques, en sort profondément transformée.

Il n'est pas question de pouvoir approcher ici cette métamorphose dans toute sa complexité. Mon exposé se propose de discuter un seul de ses aspects : celui qui concerne la mise en question des images représentées dans l'image même.

Il est sans doute hautement significatif que, dans les Pays-Bas divisés, deux nouveaux genres picturaux fassent leur apparition : il s'agit des tableaux représentant des "cabinets d'amateurs", réalisés dans les Flandres catholiques (et principalement à Anvers) (1) et des tableaux représentant des intérieurs d'églises dépourvus de tout ornement, caractéristiques de la Hollande calviniste (2).

Ces deux types d'images, surgis probablement tout à fait indépendamment l'un de l'autre, forment toutefois une dualité dont le seul lien est l'antithèse.

Il faut, d'ores et déjà, insister sur le fait que tant les "cabinets d'amateur" que les "intérieurs d'églises" apparaissent à une époque où la destruction des oeuvres d'art n'était plus un phénomène actuel. Ces deux types d'images appartiennent, chacun à sa manière, à un moment de réflexion historique sur le grand tournant de l'imaginaire que constitue la Réforme. Tant le "cabinet d'amateur" que l'"intérieur d'église" dissertent, en plein XVII<sup>e</sup> siècle (donc à une ou plusieurs générations après l'iconoclasme protestant (3) du siècle précédent), sur ce phénomène. Ils le font, et c'est important, en tant qu'images.

Rarement antithèse pourrait être plus parfaite. Les tableaux hollandais signés par un Saenredam, Houckgeest ou De Witte traduisent en images l'espace aniconique du temple (fig. 1). Les peintures y ont été définitivement bannies. Les murs blêmes, dont la beauté a été jadis vantée par les Réformateurs, constituent, presque en exclusivité, l'objet de ces oeuvres. Des tableaux qui ont donc comme thème l'absence d'image, le silence des murs. Des tableaux-

paradoxe (4) sans doute, puisqu'ils font de l'aniconisme l'objet d'une peinture de grande qualité.

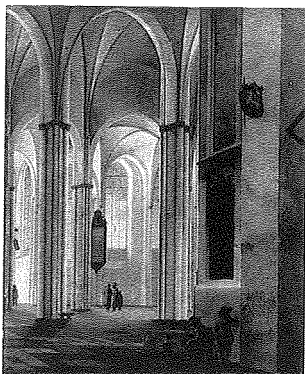
Au pôle opposé se placent le tableau représentant un "cabinet d'amateur" (Fig. 2). Son thème est la mise en système des images. Dans l'espace du "cabinet" affluent des oeuvres d'art de provenance et de nature différentes : à côté des genres profanes (nature morte, portrait, paysage etc.), la peinture sacrée y est aussi présente. Parfois, des diptyques ou des triptyques, décorant jadis des autels d'églises, sauvés de la rage destructive des iconoclastes, y sont visibles. Posés à même le sol, appuyés au mur, ils attendent encore leur emplacement définitif, leur intégration dans une nouvelle taxinomie.

Le "cabinet" est le nouvel espace où l'oeuvre d'art se présente. Les tableaux de "cabinets d'amateurs" font de la présentation, l'objet de la représentation. Ils sont des images faites d'images, d'images qui discutent sur la contextualisation et l'intertextualisation.

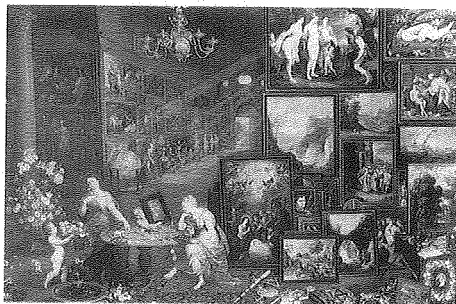
Du point de vue fonctionnel, les parties les plus importantes d'un cabinet de peintures sont les murs (5). Ceux-ci n'ont pas une valeur esthétique intrinsèque, tout au contraire : ils disparaissent - parfois complètement - sous les tableaux auxquels ils servent de support. Les tableaux, exposés l'un à côté de l'autre, cadre contre cadre, forment une espèce de second mur, un mur à tableaux (*Bilderwand*, dans la terminologie allemande) (6), un mur parcellisé, susceptible d'une certaine mobilité intérieure.

La relation de contiguité, essentielle dans le sein de ces nouveaux murs à images, suit des critères fluctuants. Dans les plus anciens cabinets (Fig. 3), existait encore un arrangement hiérarchique, qui conférait à la grande *historia* (d'habitude biblique) un rôle central. Ce tableau principal, de grandes dimensions, était placé au milieu du mur, au-dessus d'une armoire qui assumait ainsi le rôle d'un "autel". Il s'agit bien sûr, d'un rôle tout à fait formel, puisque l'armoire enfermait habituellement une collection d'objets précieux hétérogènes, classés dans des compartiments et dans des tiroirs (bijoux, médailles, coquillages ...).

Ce meuble est parfois remplacé par une cheminée ou par une table et il disparaîtra complètement vers la moitié du siècle : dans les "Cabinets" de Teniers, on ne le trouve plus.



1. Pieter Sanraedam, *Intérieur d'église*, 1644, bois, 60,1 x 50,1 cm, Londres, National Gallery.



2. Pieter Paul Rubens, Jan Brueghel l'Ancien et dix autres maîtres, *Allégorie de la vue et de l'odorat*, 1617-1618, toile, 175 x 263 cm., Madrid, Prado.

3. François Franken II, *Cabinet d'Amateur avec ânes iconoclastes*, bois, 54 x 63 cm., Bayreuth, Bayrische Staatsgemaldesammlungen



La présence du meuble centralisant dans les exemples primitifs de "Cabinets d'Amateurs" et celle de la grande *historia* au-dessus d'eux, laisse supposer la nécessité pour les premières collections d'art de se conformer à un *pattern* visuel venu du domaine ecclésiastique (7).

Il serait pourtant abusif de considérer les tableaux de "Cabinets d'Amateurs" comme des fidèles démarches documentaires, comme des simples catalogues peints d'une collection, même si l'impulsion cataloguisante joua probablement un rôle important dans leur genèse.

Un sous-groupe, celui que Speth-Holterhoff désigna, il y a plus de trente ans, sous le nom de "Cabinets d'Amateurs avec ânes iconoclastes" (8), démontre que le débat autour du statut des images faisait partie intégrante de leur message.

Plus encore, pour autant que la chronologie de ces tableaux, souvent encore confuse (9), le permette, les premières images de collection sont justement celles qui mettent en scène la dialectique entre conservation et systématisation du monde de l'art. Ce sont donc - et c'est une thèse à laquelle je me rallie pleinement - les "Cabinets d'amateur avec ânes iconoclastes" les incunables de tout ce genre pictural.

En les abordant maintenant, nous sommes confrontés, dès le commencement, à deux questions :

1. Quel est le sens de cette mise en image de l'iconoclastie, à plus de trente ans de distance des dernières secousses destructives ?
2. Quel est le sens de l'emplacement du scénario iconoclaste dans une galerie d'art lorsqu'on sait bien que le *Beeldenstrom* était principalement dirigé contre l'image liée au culte chrétien ?

Ces deux questions sont complémentaires et les réponses le sont aussi. On peut essayer toutefois d'y répondre séparément.

L'apparition "tardive" des "cabinets d'amateurs avec ânes iconoclastes" démontre, je crois, que ces tableaux n'ont pas un caractère illustratif, mais discursif. Ils ne "représentent" pas telle ou telle scène d'iconoclasme datant de 1566 ou de 1581, mais méditent sur le problème conservation/destruction d'une manière symbolique ou emblématique. Les "cabinets d'amateurs avec ânes iconoclastes"

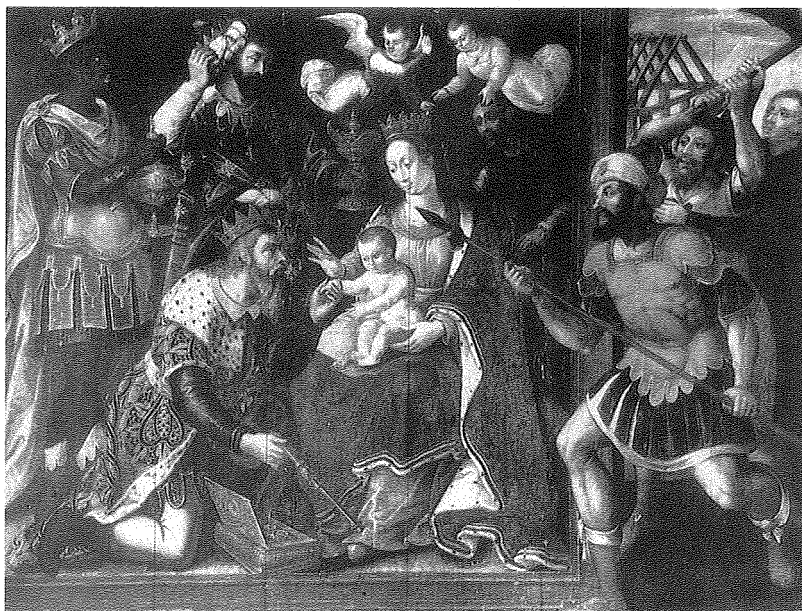
n'ont pas un caractère de document, mais un caractère de réflexion historique.

On ne connaît pas d'images de "cabinets d'amateurs" antérieures à la seconde décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, et mon opinion est que de telles images auraient été difficilement possibles avant 1609, date de la séparation définitive des Provinces Unies du Nord des Flandres.

Il existe pourtant autour de 1600 déjà des oeuvres d'art, pas très nombreuses, qui se présentent, d'une certaine façon, comme des prologues aux futurs scénarios iconoclastiques.

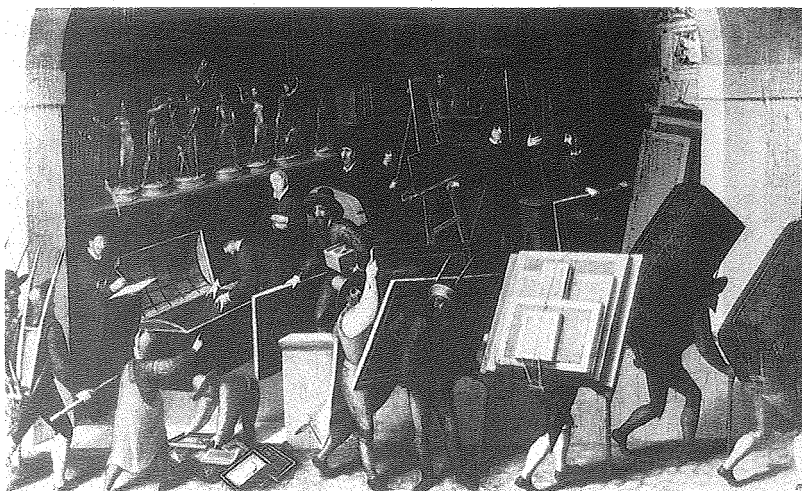
J'en cite deux.

La première est un tableau peu connu, conservé aujourd'hui au Musée de la Chartreuse à Douai (10) (fig. 4). Sa qualité n'est pas très grande et son attribution et sa datation sont assez difficiles. La région anversoise vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pourtant pas à exclure.



4. Anonyme Flamand, *Scène d'iconoclasme*, fin du XVI<sup>e</sup> siècle, bois, 140 x 109 cm., Douai, Musée de la Chartreuse.

Son thème est la confrontation directe entre les briseurs d'images et l'oeuvre d'art. La violence de la scène est d'autant plus grande, que les limites entre fiction et réalité sont assez lâches. Il nous faut faire un certain effort pour pouvoir discerner que l'homme à la pique se prépare non pas à percer le cou de la Vierge, mais à détruire un tableau. C'est seulement lorsqu'on remarque le cadre rapporté, dans la partie inférieure du tableau, que l'on a la preuve évidente de se trouver devant une scène d'iconoclasme. Celle-ci est représentée d'une manière symbolique. Il est difficile d'établir où se trouve précisément ce tableau. Il semble être isolé de tout contexte, qu'il soit église ou "cabinet". Dans le tableau rapporté, les trois rois mages vénèrent la Madone et l'enfant Jésus. En dehors du tableau, trois personnages s'apprêtent à l'attaquer. Cette seconde triade correspond - à un autre niveau de réalité et de manière antithétique - aux trois rois mages. Ils sont "le turc" (l'incroyant par excellence, au XVI<sup>e</sup> siècle) (11), le "gheu" et le "ministre" calviniste (12). Leur attaque vise l'image, et à travers elle - la fougue destructive du "turc" est à ce propos éloquente - le prototype : la Vierge elle-même.



5. François Bunel II (?), *Séquestre d'une collection*, vers 1590, huile sur bois, 28 x 46,5 cm., La Haye, Mauritshuis

Le second exemple est un tableau, probablement français, attribué à François Bunel II, datable de la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle et conservé au Mauritshuis de La Haye (13) (fig. 5). Il s'agit peut-être de la plus ancienne peinture représentant l'intérieur d'une collection d'art, mais si on la compare avec les "cabinets d'amateurs" plus tardifs, elle fait à tous points de vue exception.

Elle ne nous introduit pas dans les détails de l'exposition des tableaux dans un cabinet, mais nous renseigne sur son démantèlement. Le cabinet représenté n'est pas seulement un espace de collection, mais aussi, à en juger d'après les deux chevalets qui s'y trouvent, l'atelier d'un peintre.

L'intérieur clos, courant dans les toiles flamandes, est ici ouvert sur la rue, qui occupe le premier plan de la scène. Le nombre des tableaux, que l'on voit seulement de dos, réduits à de simples objets en train d'être transportés, dépasse celui des images dont on peut encore lire le thème ou la facture.

Tous ces éléments font de ce tableau une oeuvre hors-série. Il semble n'avoir aucun rapport avec le genre pictural anversoïse qui, à cette époque, n'existait pas encore. Ou bien, on pourrait dire que le seul rapport décelable est d'une négativité a priori absolue.

La singularité de ce tableau du point de vue thématique ne permet pas d'en tirer des conclusions définitives. On ne peut pas cependant ne pas s'interroger sur sa signification par rapport aux "Cabinets d'Amateurs" qu'il anticipe d'une façon tellement déconcertante.

On sait que François Bunel II était protestant et qu'il fut, à partir de 1582, peintre à la cour d'Henri de Navarre (plus tard Henri IV). L'appartenance religieuse du peintre semble se répercuter sur le contenu du tableau : les administrateurs qui sont en train de démanteler la boutique-atelier et de confisquer les biens du peintre portent sur leur chapeau la croix de Lorraine, signe des partisans (catholiques) du duc de Guise (14). Il s'agit donc d'une scène représentant les répercussions des guerres de religion sur la vie artistique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. La saisie semble être la conséquence d'une délation : dans le premier plan à gauche un jeune homme (ou un enfant) vu de dos indique la voie aux catholiques qui se précipitent dans l'atelier-cabinet. Le peintre et sa femme assistent, impuissants, au démantèlement.

Quelles sont les raisons de la saisie dont nous sommes les témoins ? Voilà une question qui ne peut rester qu'en suspens. L'envoi des



oeuvres d'art aux oubliettes, leur destruction ou, du moins, l'attitude hostile face aux images a été, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, l'une des accusations principales portées par les catholiques contre les protestants.

L'oeuvre de Bunel semble renverser les termes : elle démontre que les catholiques, eux aussi, méprisent et endommagent le travail de l'artiste. Ils ne détruisent pas la décoration d'une église, mais démantèlent un atelier-collection.

Le contenu de celui-ci nous apprend l'absence d'oeuvres à sujet religieux. Sur le mur de gauche pendent encore une nature morte, une allégorie, un portrait. D'autres tableaux - à sujet mythologique - sont emballés par les huissiers, tandis qu'un amas de portraits de petit format gît sur le sol, au premier plan. Sur l'étagère, à gauche, se dressent encore sept statuettes représentant des dieux antiques.

Leur présence dans l'espace de la collection a sans doute un sens. Il s'agit de dieux planétaires, ceux-là mêmes qui "gouvernaient" le "Temple de la Peinture" de Lomazzo (1590) (15) et le "Théâtre de la Mémoire" de Giulio Camillo (1550) (16): Apollon (le Soleil), Saturne, Vénus, Mars, Diane (la Lune), Jupiter, Mercure.

Les statues forment une série qui se déploie sur l'étagère, au niveau de la tête du peintre. On a probablement affaire à la présence muette des "Sept Gouverneurs de l'Art", patrons du travail artistique et de l'ordre combinatoire des "images" et des "lieux". C'est justement cet ordre qui vient d'être détruit par l'irruption des hommes du duc de Guise dans l'atelier du peintre. Si les catholiques ne détruisent pas une église - c'est là un message possible du tableau - ils n'en dépouillent pas moins un "Temple de la peinture".

On ne dispose pas d'autres sources qui puissent témoigner de la percée de l'art et de la mémoire (17) (et de la théorie picturale qui s'y rattache) dans le milieu artistique protestant (à l'exception peut-être du succès de la traduction anglaise du "*Traité*" de Lomazzo) (18), mais il semble que le tableau de François Bunel en soit une.

La scène de pillage à laquelle nous assistons transforme l'atelier-collection en un bric-à-brac de tableaux. A l'ordre détruit du "Cabinet", fait place l'amas abstrait des objets d'inventaire. C'est justement cet inventaire qui est dressé par l'huissier figurant près d'un poteau à l'extrémité gauche de la scène.

L'idée d'un ordre combinatoire gouverné par les dieux planétaires en train de se transformer en simple liste d'inventaire, tout comme

celle du détournement du conflit autour des images dans le sens "catholiques contre protestants", font du tableau de La Haye un prologue hautement problématique -mais non moins important - de la "mise en tableau" des ensembles d'images, survenue à Anvers au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle.

Si on approche maintenant les "Cabinets d'amateurs avec ânes iconoclastes" anversoïses, dûs aux pinceaux des peintres de la famille Francken (Fig. 3, 6, 7, 10), on s'aperçoit que la thématization de l'iconoclastie se passe d'une manière emblématique.

On peut discerner trois types de scénarios, en s'appuyant sur le degré de réalité donné aux briseurs d'images.

Dans le premier type les iconoclastes zoocéphales sont visibles dans l'embrasement d'une porte (Fig. 3). Ils ne sont pas dans le cabinet, mais sur son seuil. Leur caractère quasi-imaginaire a mené tout d'abord (chez Speth-Holterhoff) à l'hypothèse que ce que nous voyons ne serait qu'un grand tableau faisant partie de la collection (19). Il est certes difficile de suivre cette thèse. Matthias Winner et Ursula-Alice Härting (20), l'ont d'ailleurs déjà contestée : non seulement de tels tableaux ne nous sont pas connus, mais l'étude attentive de ce premier type de "Cabinets d'Amateurs" nous démontre que les onocéphales se tiennent "réellement" à la porte du cabinet. Leur caractère de menace potentielle, voire même imaginaire, n'est pas moins évidente : ils ne sont pas vraiment là (dans la galerie), mais ils pourraient y être.

La potentialité du danger iconoclaste est vue comme contrepartie de l'actualité du cabinet. Celui-ci est un lieu d'étude et de discussion, un espace clos (*conclave*) qui organise les images et le savoir, un intérieur saturé d'art. L'arcade s'ouvre sur l'extérieur, sur le monde chaotique où règnent le danger et la destruction.

Même si le cabinet s'organise autour d'une grande toile à sujet chrétien, ce n'est pas l'image religieuse qui est ici mise en question, mais plutôt tout le microcosme imaginaire que la collection propose.

Dans le recueil de symbole de l'époque, l'onocéphalie était considérée comme un hiéroglyphe de l'ignorance (21). Carel van Mander pensait à cela lorsqu'il qualifiait les iconoclastes de "meuglants", "furieux", "stupides", "fous", "insensés", "ennemis de l'art", "sauvages", "aveugles" etc. (22). Et Corneille de Bie, qui publia son *Cabinet d'or* à Anvers en 1661, plaça son livre (qui est

d'ailleurs un "cabinet écrit") sous la devise "*Ars nullum habet inimicus nisi ignorantem*" (23).

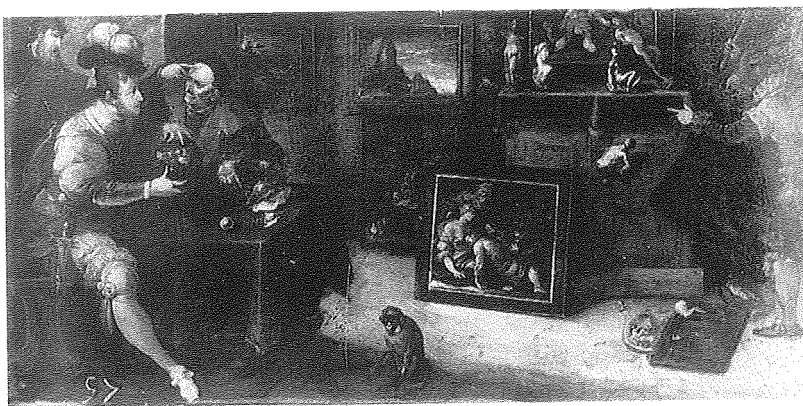
Une attitude polémique semble donc présider à la naissance des tableaux à "Cabinets d'Amateurs" : ils mettent en scène un conflit fondamental entre deux attitudes extrêmes envers les images : d'un côté leur organisation dans un système du savoir, de l'autre leur anéantissement.

Les exemples, très peu nombreux où les iconoclastes à tête d'âne sont représentés dans l'espace même du cabinet sont d'autant plus frappants.

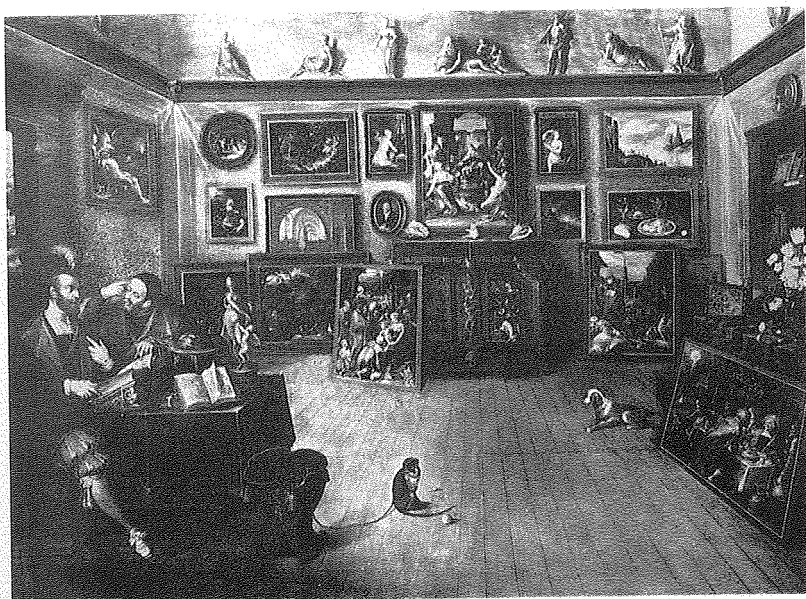
Dans ce second type de scénario iconoclaste, on assiste d'habitude à l'entretien entre un "curieux" et un gentilhomme. Dans l'exemplaire conservé au Musée des Augustins de Toulouse (Fig. 6), ils sont assis à une table de "rarités". Le gentilhomme tient à la main une sphère, tandis que son hôte atteste, par des gestes éloquents, qu'on discute du savoir et des rapports du monde réel et du monde intellectuel. Derrière eux, un troisième personnage tient dans ses mains un petit tableau. Sur le côté droit, on voit les briseurs d'images qui ont pénétré dans le cabinet et sont en train de le détruire. Les "amateurs" ne semblent pas s'en apercevoir. C'est le spectateur qui peut (et doit) prendre conscience du contraste entre "gens d'esprit" (à gauche) et ignorants (à droite).

Il est significatif que nous soit parvenu un scénario tout à fait semblable (Fig. 7) (on reconnaît aisément les mêmes personnages à l'extrémité gauche du cabinet), mais dans lequel il n'y a pas la moindre trace du groupe des briseurs. Le caractère visionnaire de leur apparition dans le premier exemple en sort renforcé. L'absence ou la présence des iconoclastes ne changent pas beaucoup le message de ces oeuvres : même quand ils sont visibles, les iconoclastes semblent être considérés seulement comme un danger potentiel, et vice versa : leur absence dans certains "cabinets" primitifs ne signifie pas qu'ils ne soient pas envisagés comme une menace possible, cette fois invisible, venant de l'espace extérieur au conclave.

Ce fait nous oblige à nous interroger sur le public de ces peintures. Quel était le spectateur idéal auquel s'adressait un tableau à "Cabinet d'amateur" ?



6. François Francken II, *Cabinet d'Amateur avec ânes iconoclastes*, huile sur cuivre, 17 x 32 cm., Toulouse, Musée des Augustins.



7. François Francken II, *Cabinet d'Amateur* bois, 82 x 115 cm., Rome, Galleria Borghese.

Ce spectateur faisait probablement partie du public cultivé anversois, lié aux "Chambres de Rhétorique" dont - on le sait - les peintres eux-mêmes (François Francken II ou Jan Brueghel) étaient très proches (24).

Des petits détails, tels que la présence presque obligatoire de la statuette de l'"Orateur" dans les "Cabinets" (Fig. 3), viennent à l'appui de cette thèse.

Il est instructif de remarquer à cet égard que le manuel concernant la mémoire artificielle le plus lu à l'époque - le *Gazophylacium Artis Memoriae* de Lambert Schenckel (Schenkelius) de 1611 - proposait une dialectique entre la construction et la destruction des images, étroitement liée aux tableaux qui nous intéressent.

Cicéron déjà, dans un passage de *De l'Orateur*, affirmait que l'"art d'oublier" avait une importance égale à l'"art de la mémoire" (25). Schenckel se rattache probablement à cette idée cicéronienne lorsqu'il fait correspondre à l'*ars memoriae* une *ars oblivionis*.

Pour construire un discours ordonné - conseille-t-il aux rhétoriciens (26) - il faut s'imaginer une chambre (*cubiculum*) où l'on doit placer, pas à pas, les images mentales qui correspondent chacune à une idée du discours. L'ordre conseillé par Schenckel est de gauche à droite ("*Paries a sinistris primus est ... In primo parietis angulo juxta terram locus capitum primus ...*" etc.) Les quatre murs de la chambre peuvent recevoir des séries superposées d'images. Le lien entre l'image et le lieu est essentiel pour la mémorisation du discours ("*Locus est, imaginum sedes seu receptaculum, hoc est, spatium in quo imago potest collocari ...*"). Il suffit de se remémorer l'aspect de la chambre à images, avec leurs succession et disposition, pour avoir le schéma mental du discours à faire. Les images placées aux angles du *cubiculum* ont une importance particulière : elles matérialisent le passage d'un chapitre du discours à un autre. On peut aussi, nous dit Schenckel, utiliser les meubles de la chambre pour y fixer des images d'une importance spéciale (27).

Mais que fait-on lorsque la chambre est pleine d'images et que l'on veut construire un autre discours ? se demande l'auteur. Il faut purger le *cubiculum* des vieilles images, répond-il, en illustrant cette opération par la vision suivante : que l'on s' imagine un ou plusieurs hommes enragés et furieux (*turbulenti et furiosi*) envahissant la chambre armés aux poings en cassant les images, en les jettant à terre ("*... in cubacula irrumpere ..., simulacra praecipitare, forasque ejicere ...*"). Après cette opération, le "peintre" (i. e.

l'orateur) peut parer sa chambre de nouvelles couleurs et images (*"Pictor tandem novum cubiculis colorem inducendo ..." etc.*) (28).

Déterminer le rapport en présence entre les "Cabinets d'Amateur avec ânes iconoclastes" et l'*ars oblivionis* de Schenckel n'est pas chose aisée. Ces tableaux sont-ils des "illustrations" de la dialectique *memoria/oblivio* ? (29). Ou bien est-ce l'art de la mémoire artificielle, dans la variante de Schenckel, qui s'inspire du modèle des "Cabinets" ?

On pourrait étayer les deux thèses avec un nombre égal d'arguments, mais il est un fait qui semble plus important que le problème de l'"antériorité" effective ou que celui des "influences" : la mise en système des images reçoit, tant en peinture qu'en rhétorique, une définition hautement dramatisée, au sein de laquelle l'iconoclasme - qu'il soit "intérieur" ou "extérieur" - joue le rôle d'un pôle négatif.

Un troisième type de scénario iconoclaste peut nous apporter un certain jour dans ce contexte. Face aux deux premières modalités déjà mentionnées (les iconoclastes sur le seuil du cabinet, les iconoclastes dans le cabinet) ce troisième type se distingue par le procédé employé par les peintres : la juxtaposition est ici remplacée par l'emboîtement.

Dans un tableau conservé au Prado et attribué à Jérôme Francken II (Fig. 8), au centre du cabinet, posé à même le sol se trouve un tableau qui est contemplé par deux gentilshommes. Le rôle joué par ce tableau, qui sort de la linéarité expositionnelle et qui forme l'objet d'une discussion, est très important. Il montre, en miniature, l'intérieur d'un autre cabinet, qui répète la disposition de la salle dans son ensemble: fenêtre à gauche, porte au fond à droite. Ici, cependant, plus d'amateurs ni de gentilshommes : l'intérieur est dominé par la présence de quatre êtres zoocéphales qui sont en train de le détruire : ils jettent les peintures à terre, cassent les cadres, brisent des instruments de musique.

Le monde de l'ignorance est présent ici au sein du microcosme imaginaire du cabinet, comme une réplique miniaturisée et renversée du tableau dans sa totalité (30). Il s'agit bien d'une "mise en abyme" (31), mais une d'un rang spécial : une "mise en abyme négative".

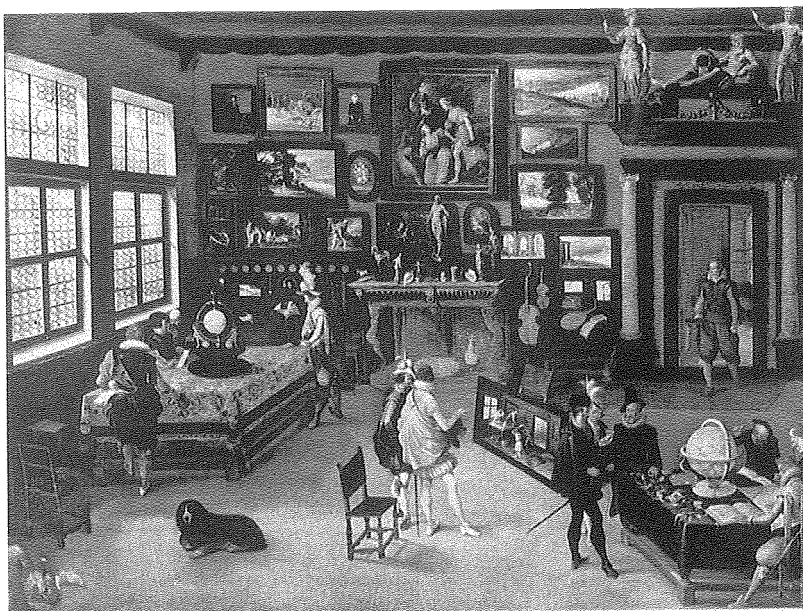
Le petit tableau posé à même le sol (Fig. 9), répète symboliquement mais en le renversant, le microcosme de la collection. Le procédé est sans doute très raffiné et peut être suivi encore plus loin. On a de la peine à distinguer toutes les images en train d'être brisées dans la scène d'iconoclasme placée au centre du tableau du Prado. Il y en a pourtant au moins une qui est, encore aujourd'hui, lisible. Il s'agit du tableau à cadre cassé dont les débris gisent à même le sol. Il représente (ou il représentait) un "*S. Jérôme en méditation*". Or, on le sait, la cellule de S. Jérôme est l'incunabile même du *studiolo* (32), comme type de construction vouée à la méditation, à l'étude, au savoir. *Cubiculum*, *studiolo*, "cabinet" ne sont que les manifestations différentes du même principe taxinomique. Dans le tableau du Prado, elles s'emboîtent les unes dans les autres réciproquement dans un effet de type "poupée russe".

Une question surgit cependant. La fonction symbolique du petit tableau s'épuise-t-elle avec son caractère de miroir négatif du cabinet dans son ensemble ? N'y-a-t-il donc rien qui le relie aux autres tableaux présents dans la galerie ?

Pour répondre à cette question, considérons de plus près l'ensemble des images qui y sont exposées.

La disposition des tableaux dans ce cabinet semble ne pas suivre d'autre critère que l'assemblage en fonction des dimensions : deux petits portraits flanquent une nature morte ; près d'un paysage on trouve un bouquet de fleurs dans un cadre ovale ; une scène mythologique (*Diane et Actéon*) jouxte une *historia* biblique (*le Sacrifice d'Isaac*) ...

La seule série bien structurée est celle des douze plaquettes avec les bustes des empereurs romains. Sur la "table-scriban", en revanche, des statuettes sont mêlées aux coquillages et au corail. Une statue d'Hercule domine cependant par ses dimensions. A l'extrémité droite du mur, on aperçoit des instruments de musique accrochés près d'une série de petits tableaux. Au centre du mur, au-dessus de la table, là où était habituellement placé le grand tableau à sujet biblique, on peut voir une grande toile allégorique (Fig. 10). Ses dimensions, ainsi que le fait qu'elle soit la seule à être munie d'un rideau protecteur, lui donnent la fonction centralisante, fonction assumée généralement par une scène religieuse. Cette toile est l'élément de cohésion du mur et de la composition dans son ensemble. Elle représente une allégorie de la peinture (33).



8. Hieronymus Francken, *Cabinet d'Amateur (Allégorie de la Peinture)*, bois, 93 x 114 cm., Madrid, Prado.



9. détail de la figure 8.



10. détail de la figure 8.



Au centre, on voit une figure féminine, richement vêtue et agenouillée. Le masque pendant à son épaule la désigne comme personnification de la Peinture (34). Sa chute a été provoquée par un monstre aux oreilles d'âne, mais elle vient d'être secourue par deux autres personnages : l'un d'eux est Minerve, déesse de la Sagesse, l'autre est la Renommée, reconnaissable grâce à son attribut, la trompette (35). La Renommée soutient la Peinture et l'aide à se relever, tandis que Minerve dirige sa lance vers le monstre qui tombe à terre.

La manière dont cette image-clé est intertextualisée témoigne du soin que rend l'artiste à trouver et indiquer au spectateur un axe allégorique de nature à conférer une unité conceptuelle à sa composition.

Le tableau principal occupant la place traditionnellement réservée à la scène biblique, en revêt implicitement la fonction: on se trouve dans un espace voué, pour ainsi dire, à la religion de l'art. Immédiatement au-dessus de cette grande allégorie se tient la statue d'Hercule, lui servant quasiment d'appui.

Hercule, héros de la Vertu, devient ainsi une troisième figure allégorique - la Virtus -, aux côtés de Minerve et de la Renommée (36). La statue est un "trait d'union" entre le grand tableau central et l'espace du cabinet. Enfin, le petit tableau posé à même le sol reprend la figure de l'Ignorance onocéphale et reflète le cabinet en négatif. Son message, déchiffré par les deux gentilshommes, doit être à peu près celui-ci : "Voilà ce qui aurait pu se passer si l'Ignorance avait vaincu la Peinture !"

Le tableau du Prado (Fig. 8) connaît une variante, conservée aujourd'hui à Baltimore (fig. 11). Elle ne s'éloigne presque pas du tableau de Madrid. La seule différence notable réside dans la disposition des personnages. La chaise placée au milieu de la pièce a disparu, ainsi que les deux amateurs qui s'entretenaient autour du petit tableau aux ânes iconoclastes. A leur place, le peintre a introduit trois nouveaux personnages qui ne regardent cependant pas le tableau posé par terre, pas plus que les autres tableaux de la galerie. Ils ne sont pas de simples "curieux", mais l'archiduc Albert et son épouse, Isabelle, les gouverneurs espagnols des Flandres. Entre eux se tient un troisième personnage qui paraît être le propriétaire du cabinet.



11. Hieronymus Francken II, *Cabinet d'Amateur (Allégorie de la Peinture)*, bois, 94,2 x 123,5 cm., Baltimore, The Walters Art Gallery.

Quelle est la signification du changement introduit dans cette version ? S'agit-il - comme on l'a généralement soutenu - d'un événement historiquement vérifiable, de la visite des Gouverneurs chez un "amateur d'Anvers" ? Peu probable. Cette galerie n'appartient pas à l'ordre du réel, mais à celui de l'allégorie. La présence de l'archiduc et de l'archiduchesse doit donc avoir une valeur symbolique.

Vu ainsi, le tableau de Baltimore, loin de compliquer la version de Madrid, la rend plus claire, plus explicite.

Les archiducs, qui gouvernèrent les Flandres de 1598 à 1621, étaient les garants de la *Pax Hispanica* dans les territoires du nord. Pendant leur gouvernement, les guerres de religion cessèrent et le Nord calviniste gagna son indépendance tandis que le catholicisme se consolidait dans le Sud.

Le tableau nous les montre au centre d'un monde fait d'images, d'objets d'art, d'instruments scientifiques et de *naturalia*. Il nous les montre comme maîtres et gouverneurs d'un monde intellectuel, menacé - en abyme - par les ignorants zoocéphales.

Ce sont donc les Habsbourg (Albert était le frère de Rodolphe II et Isabelle la fille de Philippe II) qui assurent le triomphe de la "Vertu" sur l'"Ignorance". Ce message était déjà présent dans la version de Madrid. La série des *duodecim imperatores* attirait l'attention sur le thème impérial ; Hercule - presque un "atlante" du tableau central - était la personnification de la Maison d'Autriche. Ce qui était implicite dans la version du Prado devient explicite dans celle de Baltimore : la sauvegarde de la Peinture est donc aussi (ou, peut-être, premièrement) une question politique.

Arrivés à ce point, on peut essayer de réunir les fils du discours proposé par les premières images de "Cabinets d'amateurs". Leur caractère de mise en scène emblématique me semble être difficilement contestable. A leur organisation rhétorique qui se ressent encore de l'*ars combinandi* qui gouvernait l'ordre des anciennes *Wunder - et Schatzkammern* (surtout celles appartenant à la Maison d'Autriche) (37) vient s'ajouter, par opposition, la thématization de l'*oblivio* et de la destruction par les ignorants. Mais l'"art de la mémoire", de Giulio Camillo et jusqu'à Giordano Bruno et Campanella, était envisagé comme un important instrument du pouvoir (38). Réorganiser le monde des images, après les grands bouleversements de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle - semblent vouloir nous dire les cabinets d'amateurs primitifs - voilà une tâche qui devient possible seulement dans les territoires du Sud des Pays-Bas, grâce à la présence et à l'action de l'idéologie impériale toute-puissante.

## NOTES

1) S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1957 ; M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen* (thèse), Cologne, 1957. Voir aussi : Th. Von Frimmel, *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896 ; Ursula-Alice Härting, *Studien zur Kabinettmalerei des Frans Francken II. 1581-1642*, Hildesheim-Zurich-New York, 1983, spécialement p. 143 sq. et Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987.

2) H. Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910 (réimpression Braunschweig 1979) ; W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*, Doornspijk, 1982.

3) Pour une approche générale de ce thème on peut consulter: H. Von Cahmpenhausen, *Die Bilderfrage in der Reformation* (1957), dans ID., *Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte*, Tübingen 1960, p. 392 sq; Margarete Sirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1977 ; W. Hofmann, "Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion", introduction au catalogue *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hambourg, 1983-1984, Munich, 1983, p. 23-72 ; S. Michalski, "Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht" (à paraître). Pour l'iconoclasme aux Pays-Bas, voir les catalogues des expositions *De eeuw van de Beeldenstorm*, Utrecht, Amsterdam, Haarlem, 1986 et D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, 1987. On dispose maintenant d'une bibliographie raisonnée du thème : Linda B. Parshall et Peter W. Parshall, *Art and the Reformation : an Annotated Bibliography*, Boston, 1986.

4) Voir les considérations de R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, pp. 19-28.

5) "... car comme les seuls Tableaux ne composent pas pour l'ordinaire les Cabinets entiers ; et que tant s'en faut, ils ne servent quasi simplement qu'à couvrir les murailles ..." (G. De Scudery, *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry, Gouverneur de Nostre Dame de la Garde. Première partie*, Paris 1646, s. p. ("Au lecteur").

6) G. F. Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1967, p. 62 sq.

7) Voir A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, t. II, p. 82 sq et P. Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Dijon, 1983, p. 164.

8) S. Speth-Holterhof, *Les Peintres Flamands*, p. 70.

9) Voir les considérations de Ursula-Alice Härting, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 154.

10) Voir A. Chastel, "L'Iconoclasme", dans : *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A. - Kolloquiums "Kunst und Reformation"*, éd. par E. Ullmann, Leipzig 1983, p. 275 et P. P. Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, p. 37. Je remercie Mme Françoise Baligand,

conservateur du Musée de la Chartreuse (Douai-Nord) pour avoir mis à ma disposition une photographie du tableau.

11) Voir T.A. Patrides, "The Bloody and Cruel Turke. The Background of a Renaissance Comonplace", *Studies in the Renaissance*, X (1963), 126-135.

12) Voir à ce propos Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands 1544-1569*, Cambridge (Mass.), Londres-New York-Melbourne 1978.

13 L'attribution est de S.J. Gudlaugsson (dans Kat. *Koninklijk Kabinet van Schillerijen en beeldhouwerken. 15e en 16e eeuw*, La Haye, 1968, p. 16 sq.). Le tableau, peu commenté par les spécialistes, a toujours été contemplé comme une chose étrange. Considérations importantes, par P.-K. Schuster, dans le catalogue de l'exposition *Luther und die Folgen für die Kunst*, p. 151. Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp*, p. 129 considère, en s'appuyant sur une attribution orale faite par J. Held, qu'il s'agit d'une oeuvre de Gielis Mostaert représentant la boutique d'un marchand de tableaux.

14) Observation de P.-K. Schuster (voir note 13).

15) Voir à ce propos l'étude classique de R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Paris 1970.

16) Voir en dernier lieu Lidia Bollozoni, *Il Teatro della Memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padoue 1984.

17) Voir P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti mnemotecniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milan-Naples 1960 ; Francis A. Yates, *The Art of Memory*, Londres 1966.

18) A *Tracte containing the artes of curios Paintings, Carvinge, Buildinge written first in Italian by Io. Paul Lomatius painter of Milan, and englished by Richard Haydocke, student in phisick*, Oxford, 1598. Pour le succès de la traduction de Haydocke, voir: L. Salerno, "Seventeenth-Century English Literature on Painting", *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1951), p. 243 sq.

19) S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands*, p. 68.

20) M. Winner, *Die Quellen*, p. et Ursula-Alice Härting, *Studien zur Kabinettmalerei*, p. 151, n. 357.

21) G.P. Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica* (1556), Lyon 1602 : "*Cum primis autem rerum omnium ignarum per Asellicipitem hominem ab Aegyptiis sacerdotibus significari*". (p. 115) et : "*Asinum enim esse imperitiae hieroglyphicum*". (IBIDEM, p. 329). Ou bien C. Ripa, *Iconologia*, Padoue 1630 : "*L'orecchie d'asino denotano ignoranza. (...) Gli antichi Egittij, per dimostrare un ignorante di tutte cose facevano una imagine col capo dell'asino...*" (s. v. IGNORANZA).

Voir à ce propos : A. Pigler, "Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst", *Acta Historiae Artium*, I (1954), p. 215-235 et M. Winner, *Die Quellen*, p. 66 sq.

La tête d'âne joua, dès le commencement de la Réforme, un rôle important dans la polémique entre catholiques et protestants. Pour les luthériens, l'âne c'est le Pape, pour les catholiques - Luther. Le bonnet de fou

et les oreilles d'âne sont interchangeable. Les iconoclastes sont des "fous" et des "ânes" à la fois. Voir à ce propos l'iconographie recueillie dans le catalogue de l'exposition *Luther und die Folgen*, p. 177.

22) C. Van Mander, *Het Schilder-Boek* (1604), fol. 210v, 313v, 224v, 244v, 254r, 245v. Voir aussi D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting*, p. 103 sq.

23) Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const ...*, Anvers, 1661, p. 13.

24) François Francken II et Jan Brueghel l'Ancien ont collaboré à la réalisation du Blason de la Chambre de Rhétorique "De Violieren" (La Giroflée) d'Anvers. Voir à ce propos : A. A. Keersmaekers *Geschiedenis van de Antwerpsche Rederijkskammers in de jaren 1585-1635*, Aalst 1952, p. 41 sq.

25) "Ita apud Graecos fertur incredibili quadem magnitudine consili atque ingeni Atheniensis ille fuisse Themistocles ; ad quem quidam doctus homo atque in primis eruditus accessisse dicitur eique artem memoriae, quae tum primum proferebatur, pollicitus esse se traditurum ; cum ille quaesisset quidnam illa ars efficere posset, dixisse illum doctorem, ut omnia meminisset; et ei Themistoclem respondisse gratius sibi illum esse facturum, si se oblivisci quae vellet quam si meminisse docuisset". (Cicero, *De Oratore*, II, 64, 299-300).

26) Lambert Schenckel, *Gazophylcium Artis Memoriae in quo duobus Libris omnia et singula ea quod ad absolutam hujus cognitionem inferiunt, recondita habentur per Lambertum Schenckelium Dusilvium*, Argentorati 1611, p. 67 et 193 sq.

27) A noter que, déjà pour Platon, la mémoire était un peintre (*zoographos*) qui dessine, grave, peint dans notre esprit (*Téetète*, 191c-d).

28) L.Schenckel, *Gazophylacium*, p. 124 et 272 sq.

29) Le symbolisme des animaux présents dans les "Cabinets" peut jouer un certain rôle dans le cadre de cette dialectique. Le chien, animal très souvent représenté, était considéré comme un "*animale di grande memoria*" (Ripa, *Iconologia*, p. 469). Chez Petrus Berchorius, *Repertorium morale*, Cologne, 1731, p. 39 et 137 sq., le chien est le symbole de la *memoria* tandis que l'âne est le symbole de l'*oblivio*.

30) Le motif du "monde à l'envers" y joue probablement un certain rôle. Pour l'interprétation de l'iconoclisme comme phénomène carnavalesque (qui implique le "renversement" du monde) voir R. W. Scribner, "Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down", dans : Ingrid Batori (éd.), *Städtische Gesellschaft und Reformation. Kleine Schriften 2*, Stuttgart 1980, p. 238-240. Se rapporter aussi à l'étude de M. Bakhtine, *Tvortchestvo Fransua Rable*, Moscou 1965.

31) L'expression, d'origine héraldique, fût forgée par A. Gide, (*Journal* 1889-1939, Paris 1948, p. 41). Le meilleur traitement théorique du problème est celui de L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977 (voir surtout les premiers deux chapitres). Pour la prédilection du XVII<sup>e</sup> siècle pour la mise en abyme, je renvoie à mon livre en cours de parution, *Le Prémoderne. Crise de l'image et naissance de l'art*.

32) Voir W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypus und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin, 1977.

33) Interprétée par S. Speth-Holterhoff comme "*Persée libérant Andromède*", elle a été identifiée dans ses données thématiques par M. Winner, *Die Quellen*, p. 67 sq.

34) C. Ripa, *Iconologia*, p. 574 : "*PITTURA : Donna bella (...) con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera (...) per mostrare che l'imitatione è congiunta con la pittura inseparabilmente*".

35) Ibidem p. 233 : "*FAMA BUONA / Donna con una tromba nella mano dritta (...). La tromba significa il grido universale sparso per gl'orecchi de gli'huomini*".

36) Pour le rôle joué par Hercule/Virtus dans les allégories de la peinture, voir Pigler, "*Neid und Unwissenheit...*", et Inemie Gerards-Nelissen, "*Federigo Zuccaro and The Lament of Painting*", *Simiolus*, 13 (1983), p. 43-53.

37) Voir E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Vienne 1979 et S. Alfons, "*Il Museo a immagine del Mondo*", dans *Effetto Arcimboldo*, Milan 1987, p. 67 sq.

38) Voir R. Bernheimer, "*Theatrum Mundi*", *The Art Bulletin*, 38 (1956), p. 228 sq.