



HAL
open science

Octo Mundi Miracula : la série des Huit Merveilles du monde antique, imaginée par Maerten van Heemskerck, 1570-1572

Floriane Franco

► **To cite this version:**

Floriane Franco. Octo Mundi Miracula : la série des Huit Merveilles du monde antique, imaginée par Maerten van Heemskerck, 1570-1572. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01414497

HAL Id: dumas-01414497

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01414497>

Submitted on 12 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Couverture : détail du *Phare d'Alexandrie*, Philippe Galle (d'après le dessin de Maerten van Heemskerck), 1572, gravure, H. 211cm, L. 264 cm, Graph. Res. D : 66.3, Wolfenbüttel, Bibliothèque August Herzog.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES

Master recherche

« Culture, Art & Société »

Spécialité Arts: Histoires, Théories, Pratiques

Mémoire de deuxième année

Octo Mundi Miracula :
La série des *Huit Merveilles du monde antique*,
imaginée par Maerten van Heemskerck
1570-1572

Présenté par Mademoiselle Floriane Franco

Sous la direction de Madame Sabine Forero-Mendoza

Et Madame Hélène Le Meaux

Septembre 2015

Volume 1/2

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à mes deux directrices de recherche, Madame Sabine Forero-Mendoza, professeur d'histoire de l'art contemporain, et Madame Hélène Le Meaux, maître de conférences en art antique, qui m'ont guidé tout au long de mon travail, m'ont prodigué de précieux conseils et ont attentivement relu ma rédaction.

J'adresse toute ma reconnaissance à Monsieur Joris van Grieken, conservateur des estampes et dessins à la Bibliothèque royale de Belgique ; Madame Rianneke van der Houwen-Jelles, documentaliste au département des gravures hollandaises et flamandes du Rijksmuseum; Madame An Van Camp, conservatrice au département des dessins et gravures hollandaises et flamandes du British Museum ; et Madame Claudia Minners-Knaup, documentaliste de la Bibliothèque Herzog August de Wolfenbüttel pour avoir très aimablement répondu à toutes mes questions.

Je remercie également Madame Monica Preti-Hamard, responsable de la programmation en histoire de l'art à l'auditorium du Louvre, et Monsieur Marco Folin, professeur en architecture à l'Université de Gênes, pour m'avoir très gentiment reçu et offert conseil et attention,

Madame Eliane Sbrugnera, professeur agrégée de lettres classiques à l'UPPA, pour avoir aimablement accepté de traduire les poèmes latins d'Hadrianus Junius et pour m'avoir expliqué, en détail, toutes les subtilités de cette traduction,

Madame Kim Hannah, assistante de collection à l'Université des Beaux-arts de New York ; Madame Hélène Grollemund, chargée d'exposition au département des arts graphiques du Musée du Louvre ; Monsieur Jeroen de Meester, documentaliste au Musée Plantin-Moretus d'Anvers ; Madame Diane Bockrath, archiviste et bibliothécaire du Walters Art Museum de Baltimore ; Monsieur Gérard Nicollet, responsable du Centre de recherche et de documentation du Musée Réattu ; Madame Patricia Guardiola et Madame Moira Fitzgerald, documentalistes de l'Université de Yale ; et Monsieur Dan Heuer, bibliothécaire de l'Université de Bucknell, Lewisburg (Pennsylvannie) pour m'avoir aidé dans ma recherche bibliographique,

Madame Jacqueline Leclercq-Marx, pour avoir personnellement accepté de me confier l'un de ses articles.

Je souhaite enfin remercier mon compagnon, ma sœur et mes parents pour m'avoir soutenue tout au long de la préparation de ce mémoire et pour avoir prêté une grande attention à sa relecture.

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
Sommaire	5
Introduction	8
Partie I : La première représentation moderne complète des merveilles du monde antique	11
I. La composition de la série <i>Octo Mundi Miracula</i>	15
A. L’inspiration du corpus de Heemskerck parmi les listes antiques et médiévales des merveilles	15
B. Les citations d’Hadrianus Junius dans les gravures de Philippe Galle (1572) et leur contribution à la compréhension des scènes.....	24
II. Analyse iconographique : des inspirations littéraires et artistiques à la création personnelle	28
A. La grande pyramide de Gizeh et les prémices des connaissances archéologiques égyptiennes.....	30
B. Babylone : la ville entière élevée au rang de merveille	35
C. La statue chryselléphantine du Zeus d’Olympie et le caractère divin de la sculpture.....	42
D. L’Artémision d’Éphèse et sa reconstitution selon le vocabulaire architectural du XVI ^e siècle.....	48
E. Le Mausolée d’Halicarnasse, une restitution qui combine le texte de Pline et le vocabulaire architectural du XVI ^e siècle	53
F. Le colosse de Rhodes et la transmission d’un modèle erroné.....	58
G. Le Phare d’Alexandrie et le schème de la tour orientale hélicoïdale	65
H. Le Colisée de Rome, l’unique Merveille contemplée par Heemskerck	71

Partie II : La fascination de Heemskerck pour les vestiges antiques	76
I. Le voyage à Rome (1632-1635/37), étape fondatrice du goût de Heemskerck pour les ruines antiques, et la réalisation de croquis de vestiges romains.....	80
A. L'étude des ruines : les croquis du Kupferstichkabinett de Berlin.....	80
B. L'inspiration des études romaines dans l'œuvre globale de l'artiste.....	86
II. L'œuvre annonciatrice de l'attrait des Merveilles chez Heemskerck: <i>L'enlèvement d'Hélène au milieu des Merveilles du monde</i> (1535-1536)	91
A. Le vol d'œuvres d'art accompagnant l'enlèvement d'Hélène : un prétexte au développement du paysage fantastique ?	92
B. L'étude du panorama : un paysage imaginaire où se mêlent édifices authentiques et compositions fantastiques	96
Partie III : Diffusion et réception artistique de l'iconographie des Merveilles de Heemskerck aux XVI^e et XVII^e siècles	102
I. La diffusion européenne des gravures de Philippe Galle d'après les dessins de Heemskerck et leur conservation dans les volumes d'estampes	104
A. Les collectionneurs des gravures des Merveilles : les rares données connues au sujet de l'histoire des sets conservés dans les grands musées européens	104
B. Les Merveilles de Heemskerck et leur apport à la connaissance du monde: l'exemple du volume de gravures réunies par Jean de Poligny (fin du XVI ^e siècle).....	107
II. Les copies des dessins à des fins ornementales au XVII^e siècle.....	109
A. Les reproductions picturales de Louis de Caullery et Wilhelm van Ehrenberg	110
B. La copie des estampes pour un usage historique et scientifique : l'exemple du <i>Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula</i> de Willem Janszoon Blaeu [1630]	115
III. La fortune de la thématique des merveilles dans les séries de gravures, composées au début du XVII^e siècle.....	119
A. <i>Admiranda et Prodigiosa Antiquitates opera</i> , la série de Maartin de Vos (1614).....	121
B. <i>De Septem Orbis Admiranda</i> , la série d'Antonio Tempesta (1608).....	126

Conclusion.....	131
Annexes	133
Bibliographie.....	156
Table des matières	168

Introduction

Alors au fait de sa gloire, l'artiste néerlandais Maarten van Heemskerck [1498-1574] a réalisé en 1570 une série de huit dessins, intitulée *Octo Mundi Miracula (les Huit merveilles du monde antique)*, gravée deux ans plus tard par Philippe Galle [1537-1612] : cette série est la première illustration complète de ce thème. Sur les huit monuments dépeints dans cet ensemble, sept figurent dans les inventaires les plus importants réalisés depuis l'Antiquité sur ce sujet¹ : il s'agit de la cité de Babylone (qui comprend notamment les murailles et les jardins suspendus), la Grande Pyramide de Gizeh, la statue chrysléphantine de Zeus à Olympie, le temple d'Artémis à Éphèse, le mausolée d'Halicarnasse, le colosse de Rhodes et le phare d'Alexandrie. À la liste de ces édifices traditionnellement énumérés, Heemskerck ajoute un huitième monument, le Colisée de Rome, dérogeant par là au chiffre symbolique de sept. Ces merveilles, grandement célébrées par les auteurs anciens², n'avaient jusque-là jamais connues de représentation complète : la série de Heemskerck marque donc une date.

L'absence de représentations antérieures résulte du fait qu'à l'exception de quelques théologiens du début du Moyen-Âge, le concept même de « merveilles antiques » n'est plus exprimé comme tel jusqu'à la Renaissance. Ce sont les monuments chrétiens qui sont alors préférés aux édifices antiques. Il est vrai que certains vestiges romains sont répertoriés dans des inventaires ou bien des *Mirabilia*, ces guides destinés aux pèlerins qui recensent les

¹ Le chiffre sept comprend une symbolique sacrée chez les auteurs anciens, liée notamment aux lois qui régissent l'univers. De ce fait, de nombreuses listes édictées à cette époque respectent ce chiffre.

² Parmi les citations les plus éminentes des Merveilles du monde antique, on évoquera chez les auteurs anciens les textes de Philon de Byzance, *À propos des sept merveilles du monde antique* (annexe 1); Antipater de Sidon, *Épigrammes*, cités dans l'*Anthologie grecque. Anthologie palatine*, IX.58 (annexe 2), Vitruve, *De Architectura*, 2.8; Martial, *Épigrammes*, I.II.1-4 (annexe 4). Des auteurs qui ont décrits plusieurs de ces monuments sans les rattacher nécessairement à une quelconque liste. On citera, à ce propos, les récits d'Hérodote, *Histoire*, 2.124-127 au sujet des pyramides d'Égypte et des Jardins suspendus de Babylone; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, 2.10; Pausanias, *Périégèse*, 5.10.2 à propos de la statue du Zeus d'Olympie, Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, XXXVI. En ce qui concerne les listes médiévales des merveilles, les plus connues sont celles de Grégoire de Tour, *De Cursu stellarum ratio* 7 (voir note^o12 p.12) et de Bède le Vénérable (annexe 3). Pour une vision globale de tous les auteurs qui ont rédigés des inventaires au sujet des merveilles du monde antique, consulter le tableau récapitulatif créé par Maria Luisa Madonna, « *Septem mundi miracula come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie* », dans : *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, Vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p. 30-31.

monuments païens les plus importants de la ville de Rome³, mais ils attribuent l'origine de ces derniers à une intervention magique. Ceux-ci sont désignés comme témoins de la démesure de l'ancienne Rome pour mettre en valeur, par opposition, la modestie des édifices chrétiens⁴. Quant aux merveilles antiques, plus particulièrement Babylone et la Grande Pyramide de Gizeh, s'il arrive qu'elles soient mentionnées, elles font l'objet de réinterprétations au prisme du Christianisme.⁵

Ce n'est qu'au début de la Renaissance, lorsqu'on encourage la relecture des textes anciens, que l'on redécouvre les descriptions des merveilles, ces monuments célébrés pour leur aspect colossal et leur magnificence⁶. Mais les humanistes ne pouvaient que découvrir l'absence d'un accord des auteurs anciens sur la liste elle-même, quoi que les uns et les autres aient eut le désir de souligner la grandeur de l'homme⁷.

On peut se demander pourquoi Maerten van Heemskerck s'est intéressé lui-même à la thématique des merveilles antiques. Plusieurs faits peuvent être avancés à ce sujet. Tout d'abord, il fréquentait les cercles humanistes néerlandais car il jouissait d'une très bonne situation financière, qui lui permettait de côtoyer l'élite intellectuelle de Haarlem et Anvers⁸. Ensuite, il a lui-même effectué un voyage à Rome. Et c'est à cette occasion qu'il a développé une fascination particulière pour les vestiges romains. C'est d'ailleurs à Rome qu'il a produit

³ Rome étant alors interprétée comme une ville élue pour répandre la parole de Dieu. Voir, à ce propos, Anne Raffarin-Dupuis, « *Miracula, mira praecipua, mirabilia* : les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance », dans : *Camenaë*, n°2, juin 2007, p.1-2.

⁴ *Ibid*, p.5.

⁵ L'introduction de la première partie du mémoire va revenir plus précisément sur ces changements de perception.

⁶ Sur la notion de « merveille antique », voir, à ce propos, Marcello Fiagolo, Marco Dezzi Bardeschi, « Le «meraviglie» e il «meraviglioso» », dans: *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p. 3-11.

⁷ En attestent les dix-neuf inventaires différents recensés à ce sujet, établis entre le II^e siècle avant J.-C. et le XIV^e siècle après J.-C. Jean-Pierre Adam, Nicole Blanc, *Les sept merveilles du monde*, Paris, Perrin, 1989, p.32.

⁸ Francis Ribemont, *Heemskerck et l'humanisme*, cat. exp. [Musée des Beaux-arts de Rennes, 6 octobre 2010 – 4 janvier 2011], Rennes, Musée des Beaux-arts, 2010, p.12.

en 1534-1535 un tableau, intitulé *L'enlèvement d'Hélène au milieu des Merveilles du monde* (II.1), vaste paysage fantastique qui dissémine plusieurs merveilles. Le tableau atteste que, dès cette époque, Heemskerck était attiré par ce sujet. Et l'on peut imaginer que cet intérêt n'a fait que grandir au contact des cercles humanistes pour aboutir, en 1570, à la réalisation de la série de dessins destinés à être gravés.

Cet ensemble a connu, dès sa publication, un succès certain en Europe. Et le nombre assez important d'œuvres qui s'en inspirent, avec plus ou moins de fidélité dès la fin du XVI^e siècle, montre la valeur paradigmatique de son travail. Mais il nous faut comprendre la manière dont Heemskerck a lui-même fixé l'image des merveilles alors qu'il n'existait pas véritablement de tradition iconographique sur laquelle s'appuyer en son temps. Quel est le rôle joué par les descriptions textuelles qui sont, elles, nombreuses et ont été rédigées durant une longue période [II^e siècle avant J.C.-XIV^e siècle après J.C.]? Sur le plan figuratif, quelles sont les sources d'inspiration de Heemskerck : la reconstitution est-elle purement fantaisiste ou s'appuie-t-elle sur des données archéologiques ?

La première partie de ce mémoire va s'intéresser plus particulièrement aux gravures réalisées par Heemskerck. Leur analyse s'attachera à déterminer le processus créatif de l'artiste. Sur quelles sources littéraires s'appuient-elles ? Quelles connaissances archéologiques sont mises en œuvre ? À quels modèles iconographiques Heemskerck se reporte-t-il ?

Nous serons amenés, dans une seconde partie, à évaluer le rôle joué par le séjour de l'artiste à Rome, de 1532 à 1536/37, étape fondamentale de son apprentissage artistique, qui lui a permis une confrontation directe avec les vestiges romains. Le recueil de dessins des principales ruines romaines, aujourd'hui conservé au Kupferstichkabinett de Berlin, témoigne de son vif intérêt pour ces vestiges.

Enfin, la troisième partie va s'intéresser à la réception de l'œuvre de Heemskerck. Il s'agira de mesurer l'influence de cette série sur les inventions iconographiques qui ont été élaborées par d'autres artistes, jusque dans les premières décennies du XVII^e siècle.

Partie I :

La première représentation moderne complète des merveilles du monde antique

Au XVI^e siècle, la connaissance des merveilles du monde antique, telles qu'elles apparaissent dans les gravures de Maerten van Heemskerck en 1572 (pl.I-VIII), se limite principalement aux descriptions littéraires des auteurs anciens. Bien que les pyramides de Gizeh soient encore debout, les voyages vers l'Égypte - hormis de rares exceptions⁹ - ne sont pas encore développés comme ils l'ont été au siècle suivant. Les sites d'Éphèse, Olympie et de Babylone ont depuis longtemps été laissés à l'abandon, et le phare d'Alexandrie a complètement disparu sous les eaux depuis le milieu du Moyen-Âge. Seul le Colisée de Rome, que l'artiste considère comme la huitième merveille, est accessible. Heemskerck s'y est lui-même rendu lors de son voyage dans la cité italienne et l'a reproduit dans plusieurs œuvres (ill.2-3).

Le souvenir des merveilles antiques a été altéré au cours du Moyen-Âge par le Christianisme, qui a modifié radicalement leur nature : en effet, les pyramides de Gizeh ont été associées par la *Genèse* aux greniers à grain de Joseph¹⁰ tandis que l'*Apocalypse* a fait de Babylone la « mère des prostituées et des abominations de la Terre ! »¹¹. Malgré ces mutations, la volonté d'établir des listes des édifices les plus majestueux a perduré, en s'arrêtant toujours au chiffre symbolique de sept : en témoignent notamment les listes de Grégoire de Tours [538-594]¹² et de Bède le Vénérable [672/673 – 735] (Annexe 3), pour ne citer que les plus connues parvenues jusqu'à nous. Ces théologiens connaissent l'existence de certaines listes, mais les inventaires médiévaux se sont éloignés des écrits antiques en érigeant au rang de merveilles des édifices romains et des créations de la Bible, tels que le Colisée de Rome, le théâtre d'Héraclée, le temple de Salomon ou bien encore l'arche de Noé¹³. En

⁹ Le seul voyage notable du début du XVe siècle est celui qu'a effectué le voyageur et épigraphiste Cyriaque d'Ancône [1390/92-vers 1455].

¹⁰ *Genèse*, 41.53 – 41.57.

¹¹ *Apocalypse*, 17.5

¹² Selon Saint Grégoire, évêque de Tours, la liste des sept merveilles se compose des Jardins suspendus de Babylone, du Phare d'Alexandrie, du Colosse de Rhodes, du Mausolée d'Halicarnasse, du temple de Salomon à Jérusalem, du Capitole de Rome et du Théâtre d'Héraclée. Nous reprenons cet inventaire depuis l'ouvrage de John et Elisabeth Romer, *Les sept merveilles du monde*, Philippe Lebaud, Paris, 1996, p. 260.

¹³ En ce qui concerne les différents inventaires élaborés depuis l'Antiquité, voir le tableau récapitulatif réalisé par Maria Luisa Madonna, *op. cit.*, p. 30-31.

parallèle de leur activité de théologiens, ces intellectuels se sont également attachés à recopier au sein des *scriptoria* les ouvrages antiques, parmi lesquels se trouvent plusieurs inventaires de Merveilles.

À partir du XV^e siècle les humanistes, alors désireux d'étudier des manuscrits grecs, latins et hébreux disséminés autour du Bassin méditerranéen, ont consultés les ouvrages préservés par les théologiens. C'est dans la lecture des textes de Plin l'Ancien, Strabon, Diodore de Sicile ou bien encore Pausanias que ces érudits ont pu redécouvrir l'existence des merveilles antiques. Leur passé mythique et leur architecture monumentale ont fasciné les intellectuels qui, au même moment, commencent à porter un intérêt particulier aux ruines antiques. Et c'est plus particulièrement en Italie, où ces vestiges sont les plus visibles, que cet attrait est le plus fort. Si au cours du Moyen-Âge, les ruines résonnent comme le symbole d'une époque décadente, dont la destruction est le résultat du châtement divin¹⁴, dès la fin du XIV^e siècle cette perception change : elles deviennent alors les témoins de la grandeur de la civilisation romaine passée. Cette nouvelle considération se distingue notamment au travers des collections d'œuvres antiques, qui ont émergées dans les grandes familles italiennes, mais également dans la production importante d'études menées au cours du XVI^e siècle sur les ruines. Celles-ci sont réalisées par des architectes, qui comparent la composition des vestiges anciens avec celle des préceptes architecturaux édictés par Vitruve. C'est dans ce contexte où la redécouverte des textes anciens a mené les artistes à s'intéresser aux ruines antiques que Heemskerck a complété sa formation artistique. Rien ne laisse penser que lui-même comprenait le latin¹⁵ et qu'il aurait pu consulter les ouvrages dans leur langue originelle. Mais il a effectué un voyage à Rome pour parfaire son apprentissage artistique, et c'est là-bas qu'il a observé et étudié les vestiges romains. De plus, Heemskerck a côtoyé toute sa vie des intellectuels humanistes, et ce sont certainement ces différentes expériences qui l'ont conduit à s'intéresser de plus près au sujet des merveilles antiques. Lorsqu'il a imaginé sa propre reconstitution de ces monuments illustres, Heemskerck s'est tout à la fois inspiré des sources littéraires et des connaissances archéologiques à sa portée. Conçues en 1570, comme plusieurs

¹⁴ Sabine Forero Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.39.

¹⁵ Ilja Veldman, « A Painter and a Humanist: Heemskerck and Hadrianus Junius », In : Ilja Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Meulenhof, Amsterdam, 1977, p. 97.

inscriptions le prouvent sur les dessins originaux¹⁶, les représentations ont été par la suite gravées en 1572 par Philippe Galle [1537 – 1612] qui collaborait avec l'artiste depuis le début des années 1560. C'est à partir des corpus conservés dans plusieurs établissements¹⁷ que nous allons étudier précisément les huit gravures imaginées par Heemskerck.

¹⁶ Seuls quatre dessins sur les huit originaux ont été à ce jour retrouvés, répartis entre deux institutions européennes. Le Musée du Louvre conserve les dessins de Babylone et du Colisée, et l'Institut Courtauld de Londres possède ceux du Temple d'Artémis à Éphèse et du Colosse de Rhodes.

¹⁷ L'état parfois un peu abîmé des gravures anciennes nous a incité à travailler sur plusieurs corpus : celui du Musée du Louvre à Paris, du British Museum de Londres, du Musée Plantin-Moretus d'Anvers et de la Bibliothèque Herzog August de Wolfenbüttel.

I. La composition de la série *Octo Mundi Miracula*

A. L'inspiration du corpus de Heemskerck parmi les listes antiques et médiévales des merveilles

Les monuments antiques représentés par Heemskerck correspondent - à l'exception du Colisée de Rome - à la liste dite canonique des merveilles du monde antique¹⁸, qui comprend les jardins suspendus de Babylone, la Grande Pyramide de Gizeh, le temple d'Artémis à Éphèse, la statue chrysléphantine du Zeus d'Olympie, le mausolée d'Halicarnasse, le colosse de Rhodes et le phare d'Alexandrie. Parmi ces constructions, deux sont égyptiennes, une est située en Mésopotamie et quatre sont issues de la Grèce et de ses provinces d'Asie Mineure. Mais bien que cette liste soit celle qui est communément admise de nos jours, elle n'a pas toujours prévalu chez les auteurs de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Le choix s'est porté sur des monuments très différents selon l'époque et l'origine des auteurs.

La plus célèbre liste est celle issue de l'unique ouvrage antique entièrement consacré à ce sujet, *Péri tôn hépta théamatôn* (*À propos des sept merveilles du monde*) (Annexe 1), rédigée par un certain Philon de Byzance¹⁹. Le texte décrit, avec parfois quelques fantaisies²⁰, chacune des constructions suivantes : les jardins suspendus, les pyramides de Memphis, le

¹⁸ Telle qu'elle est admise officiellement de nos jours.

¹⁹ Cette attribution a fait l'objet de nombreux débats. Une soixantaine de personnages ont porté ce nom au cours de l'histoire. Sur dix-neuf d'entre eux ayant rédigé un ouvrage, le texte *Péri tôn hépta théamatôn* a été attribué à un ingénieur grec du III^e siècle avant JC, célèbre pour ses traités de techniques et de poliorcétique. Néanmoins, des recherches philologiques menées depuis le XIX^e siècle ont démontré que cette attribution est fautive et que le texte a été plutôt très certainement rédigé par un rhéteur du IV^e ou V^e siècle de notre ère. L'exemplaire du texte de Philon est, quant à lui, une copie du X^e siècle de ce premier ouvrage. Jean-Pierre Adam et Nicole Blanc, *Les sept merveilles du monde*, Perrin, Paris, 1989, p.31.

²⁰ Philon mentionne notamment que les pyramides seraient pourvues de pierres de plusieurs couleurs : « *En fait, différentes pierres et couleurs ont été employées : ici l'on a du marbre blanc, là de la pierre noire d'Afrique. Il y a aussi ce que l'on appelle « la pierre rouge sang » et une pierre diaprée d'un vert translucide, apportée, dit-on, de l'Arabie. La couleur de certaines des pierres est d'un verre foncé de pâte de verre ; d'autres sont presque jaunes comme des coings, d'autres encore ont une couleur semblable à la pourpre des coquillages tinctoriaux* ». Cet extrait prouve bien que Philon a établi son texte à partir de récits antérieurs et qu'il n'a pas vu de ses propres yeux ces pyramides, voire tous ces édifices. Philon de Byzance (Annexe 1).

Zeus d'Olympie, le colosse de Rhodes, les murailles de Babylone, le temple d'Artémis à Éphèse et le mausolée d'Halicarnasse dont la description est perdue. Le phare d'Alexandrie n'est pas présent dans cet inventaire : il est remplacé par les remparts de Babylone²¹. L'édifice alexandrin, quant à lui, n'apparaît dans les listes qu'à partir du VI^e siècle après J.-C., dans le texte de Grégoire de Tour²². Mais, bien que les merveilles décrites par Philon concordent presque entièrement avec celles que Maerten van Heemskerck a représentées, il est certain que l'artiste n'a pas pu avoir une connaissance directe de ce texte car le manuscrit grec n'a été publié qu'en 1640²³. En partant de ce constat, il est possible de présumer que Philon s'est inspiré de sources antérieures pour établir son inventaire, des ouvrages dont Heemskerck a pu avoir ensuite accès.

1. Les similitudes du corpus d'Heemskerck avec un canon antique

Il semblerait que le texte grec de Philon de Byzance ait été écrit à une époque où la notion de merveilles est communément établie, comme le prouve son affirmation « *Tous ont entendu parler de chacune des sept merveilles du monde, mais bien peu les ont toutes vues de leurs yeux* »²⁴. Il est manifeste que l'auteur s'est lui-même inspiré de récits antérieurs afin de mettre au point un texte qui se veut avant tout didactique²⁵ :

Pour cette raison, l'éducation est en mesure d'accomplir une tâche remarquable et fort appréciable : elle supprime l'obligation de voyager, déploie le spectacle du monde à domicile et

²¹ Les remparts de Babylone apparaissent très fréquemment dans les listes antiques, aux côtés des jardins suspendus.

²² Voir note n°4.

²³ Date de l'édition *princeps* de Leone Allaci à Rome. Henri Omont, « Les sept merveilles du monde au Moyen-Âge », dans : *Bibliothèque de l'école des chartes*, T. 43, 1882, p. 40, note 1.

²⁴ Philon de Byzance, *op. cit.*, p. 309.

²⁵ Peut-être a-t-il été rédigé à l'occasion d'une conférence ou d'une lecture publique. Le fait qu'il soit assez court renforce cette hypothèse. Nicole Blanc, "Les sept merveilles et la genèse d'un mythe", dans: *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.6.

permet à chacun de voir ces choses par l'esprit, à défaut des yeux. [...] Ce que je dis là sera considéré comme digne de foi, si mes mots font une description claire de chacune des Sept Merveilles et forcent le spectateur à reconnaître qu'il a acquis une idée de ce spectacle²⁶.

Bien que des études philologiques aient conduit à dater le texte de Philon de Byzance au V^e siècle après J.-C., la notion de merveilles est, elle, bien antérieure. Dans le bassin grec, sa première mention en tant que construction illustre remonte au II^e siècle avant J.-C. : elle apparaît dans un poème d'Antipater de Sidon (Annexe 2), dans lequel celui-ci énumère les monuments qui le fascinent le plus. Le poète grec cite le même canon que celui attribué par la suite à Philon de Byzance. S'il n'offre pas de description de ces édifices, le texte d'Antipater prouve qu'une liste bien établie était diffusée depuis au moins la seconde moitié du II^e siècle avant J.-C. En outre, il est logique de supposer qu'un tel inventaire a été certainement dressé à l'époque où tous les monuments étaient encore debout, c'est-à-dire dans le courant du III^e siècle av. JC²⁷.

Bien qu'il soit délicat d'attribuer la paternité d'une telle liste, il est probable qu'elle ait été conçue par un groupe d'intellectuels. L'une des hypothèses les plus vraisemblables tend à désigner l'un des plus hauts lieux d'érudition du III^e siècle avant J.-C. : la bibliothèque d'Alexandrie²⁸. Ce centre culturel névralgique accueillait de nombreux spécialistes issus de domaines variés, et il ne serait pas étonnant qu'une telle concentration de savoirs ait mené ces érudits à élaborer un classement des constructions humaines les plus illustres²⁹. Certains

²⁶ *Op. cit.*, p. 309.

²⁷ L'élévation du Colosse de Rhodes sert de point de référence pour cette datation. Érigé en 292 avant J.-C., il est le plus récent des monuments cités dans la liste d'Antipater de Sidon et Philon de Byzance. Cet édifice est également celui qui est resté le moins longtemps debout, détruit au court d'un tremblement de terre vers 222 avant J.-C. Sa présence dans l'inventaire des merveilles indique que ce dernier a été certainement dressé durant les années où la statue s'élevait au-dessus de Rhodes.

²⁸ Nicole Blanc, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ La bibliothèque d'Alexandrie était alors l'un des plus hauts lieux d'érudition du bassin méditerranéen et conservait dans ses étagères près d'un demi-million d'ouvrages. Ses rouleaux étaient étudiés et recopiés, et leur concentration a fait de l'établissement un centre de recherche actif. Jean Sirinelli, « Un regard sur la Bibliothèque d'Alexandrie », In: *Entre Égypte et Grèce, Actes du 5ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 6 au 9 octobre 1994*, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1995, p. 91.

historiens ont d'ailleurs voulu voir l'un de ces intellectuels les plus célèbres, le poète Callimaque de Cyrène [300-240], comme l'auteur de la liste des merveilles, car il a écrit un ouvrage aujourd'hui perdu au titre évocateur : *Collection ou liste des Merveilles de toute la terre classées par lieux*³⁰. Mais cette hypothèse n'est plus soutenue actuellement car les merveilles citées ici sont certainement des phénomènes naturels plutôt que des réalisations humaines³¹.

Malgré cela, l'hypothèse de la bibliothèque d'Alexandrie comme l'initiatrice de la liste des merveilles est contestée car le phare emblématique de la ville n'y figure pas, alors même que son constructeur, Ptolémée Sôter [368/366 – 283], est, de surcroît, le fondateur de la bibliothèque. Dès lors, on peut penser que la fondation de la liste est antérieure à la construction de l'édifice culturel alexandrin³². Certains historiens considèrent d'ailleurs qu'elle aurait été formée quelques décennies plus tôt dans l'entourage d'Alexandre le Grand, à l'époque où celui-ci marchait sur Babylone, désireux de faire de cette cité la capitale de son empire. Le souverain était alors entouré de nombreux spécialistes, qui étudiaient et relevaient les découvertes réalisées lors de ce périple. Il est possible que l'idée de forger une liste des constructions humaines les plus impressionnantes soit née dans ce contexte de recensement intensif. Cette hypothèse pourrait expliquer que deux édifices conçus à Babylone soient présents dans cet inventaire, et que le choix de ces intellectuels se soit porté sur des constructions exclusivement issues du bassin oriental de la Méditerranée. La bibliothèque d'Alexandrie aurait, par la suite, pu jouer un rôle majeur dans la transmission de cet inventaire autour du bassin méditerranéen.

³⁰ Nicole Blanc, *op. cit.*, p.10.

³¹ Nicole Blanc précise à ce sujet que le mot grec, *thaumasia*, traduit en français par « merveille », est issu du mot *Thaumazô*, qui signifie « s'étonner ». Les constructions humaines illustres sont, elles, désignées sous le terme de *théamata*, du verbe *théô* (regarder). Nicole Blanc, *op. cit.*, p.10.

³² Nicole Blanc, *op. cit.*, p. 11.

2. Diffusions et spéculations autour des listes à la Renaissance

C'est dans le courant de la Renaissance que des intellectuels se sont intéressés de nouveau aux merveilles antiques et à la fameuse liste dont ils ont retrouvé des occurrences chez des auteurs anciens. La redécouverte au XIV^e siècle par Boccace [1313-1375] d'une épigramme du latin Martial [40-104] (Annexe 4) est l'une des premières sources de connaissance de cet inventaire, dont la liste des édifices se rapproche de celle édictée par Philon de Byzance³³. Nous y retrouvons les pyramides d'Égypte, la ville de Babylone, le temple d'Artémis à Éphèse, le mausolée d'Halicarnasse et le colosse de Rhodes, aux côtés de deux autres monuments, le Colisée de Rome et les autels de cornes de l'île de Délos. Les spécialistes ne comprennent pas la raison de la présence de cette dernière construction dans cette liste, mais celle du Colisée est bien plus logique³⁴. En effet, ce monument, construit au I^{er} siècle après J.-C., est le plus impressionnant de la cité de Rome par ses dimensions, et Martial a eu tout le loisir de l'observer lorsqu'il est arrivé dans cette ville.

Outre le texte de Boccace, la traduction du *De Architectura* de Vitruve [I^{er} siècle avant J.-C.] a également suscité quelques débats au sujet des merveilles. Lorsque l'architecte romain mentionne dans son ouvrage le nom des artistes qui ont collaboré à la sculpture des façades du mausolée d'Halicarnasse, il termine son propos en soulignant la qualité de leur travail qui a élevé l'édifice au rang de merveille du monde :

Et leur ouvrage fut trouvé si excellent que cet édifice a été mis au nombre des sept merveilles du monde³⁵.

Malheureusement, Vitruve ne s'est pas s'attardé sur ce sujet, car il semble sous-entendre que leur connaissance était alors évidente. En raison de ce manque de précisions, certains traducteurs ont proposé leurs propres listes, inspirées par les inventaires antérieurs, auxquels ils ont rajouté des édifices romains qu'ils ont eux-mêmes observés. Ainsi, Fabio

³³ John Romer, Elizabeth Romer, *op. cit.*, p.274.

³⁴ *Ibid.*, p. 274.

³⁵ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault [1684], Pierre Madraga, Liège, 1996, p. 232.

Calvo [1470-1527], philologue et humaniste qui a traduit le texte de Vitruve à la demande de son ami le peintre Raphaël [1483-1520], a précisé dans une note:

Les sept miracles sont : le temple de Diane à Éphèse, un autre à Cyzique, le sépulcre de Mausole en Carie, le Colosse du Soleil à Rhodes, le Capitole de Rome, le théâtre d'Héraclée du Pont, les pyramides d'Égypte, les remparts de Sémiramis à Babylone, la ville de Thèbes-aux-cent-portes en Égypte³⁶.

Parmi les neuf monuments recensés, cinq figurent dans la liste de Philon, deux sont inspirés de celle de Bède (le Colisée de Rome et le théâtre d'Héraclée) et les deux derniers (le temple de Cyzique et la ville de Thèbes) proviennent de listes édictées par plusieurs intellectuels européens et byzantins tels que Georges Cédrene [IX^e siècle], Nicétas de Paphlagonie [IX^e-X^e siècles], Bède le Vénérable et Grégoire de Tour³⁷. L'inventaire de Fabio Calvo est, de ce fait, un bon exemple de l'assimilation par les intellectuels de la Renaissance de plusieurs listes antiques et médiévales.

Un autre commentaire important au début du XVI^e siècle est celui de Cesare Cesariano [1475-1523], architecte et peintre italien. Il est l'un des tous premiers à avoir traduit en langue vernaculaire l'ouvrage de Vitruve. Il est également connu pour avoir accompagné le texte d'illustrations, dont une figure le mausolée d'Halicarnasse (Il.4) : cette représentation, qui s'inspire du vocabulaire architectural religieux italien du début du XVI^e siècle, est la première figuration moderne de l'une des merveilles du monde antique, réalisée quarante ans avant les gravures de Heemskerck³⁸. L'édifice de Cesare Cesariano adopte un plan en croix grecque. Sa façade, très contemporaine, comprend six colonnes qui entourent de part et d'autre l'entrée principale, surmontée d'un fronton triangulaire. Les travées extérieures sont recouvertes d'un dôme, tandis que l'allée centrale du monument comprend un second niveau qui supporte une statue, certainement une représentation de Mausole³⁹. En parallèle de cette figuration, Cesare Cesariano offre dans un commentaire sa propre liste qui, tout comme celle de Fabio Calvo,

³⁶ Citation issue de l'ouvrage de John et Elisabeth Romer, *op. cit.*, p.270.

³⁷ Le temple de Cyzique est également cité par Georges Cédrene et Nicétas de Paphlagonie, et le Théâtre d'Héraclée par Bède et Grégoire de Tours.

³⁸ John et Elisabeth Romer, *op. cit.*, p.273.

³⁹ Cesare Cesariano ne figure d'ailleurs pas un quadriges comme décrit dans les textes, mais uniquement une statue en pieds du satrape.

s'inspire de différents corpus (Annexe 5). Il reprend en partie la liste du poète Martial en citant au rang de merveilles l'autel de cornes de Délos (cité sous le nom de Temple de Jupiter-Ammon), le Colisée de Rome, les murailles de Babylone, les pyramides d'Égypte et le colosse de Rhodes, certainement sous-entendu dans son passage « On ne pourrait plus faire non plus les statues colossales de l'Égypte, de la Babylonie et de la Grèce ». Cesare Cesariano ajoute également un monument romain inédit, l'obélisque de César à Rome, et le Labyrinthe de Porséna: ce dernier édifice n'a en réalité jamais existé, et l'auteur a certainement réalisé ici une confusion entre le labyrinthe de Crète et le tombeau du célèbre roi étrusque. L'écrivain et artiste italien propose ainsi une liste qui s'inspire en partie de celle de Martial, tout en proposant deux édifices inédits.

Tous les exemples d'inventaires que nous venons de citer démontrent que lorsque Maerten van Heemskerck a entamé la réalisation de ses gravures, il a été confronté à une multitude de propositions de listes antiques, médiévales et modernes. Le néerlandais a certainement eu connaissance des listes de Fabio Calvo et Cesare Cesariano, mais il semble s'être particulièrement attaché aux inventaires antiques et médiévaux dont il a relevé les occurrences, notamment celui de Philon au travers du texte de Martial. Il emprunte au poète latin les pyramides, le temple d'Artémis à Éphèse, le mausolée d'Halicarnasse, les jardins suspendus de Babylone, le colosse de Rhodes et le Colisée de Rome. Il s'inspire de plus des listes médiévales en ajoutant dans son inventaire le phare d'Alexandrie, célébré pour sa solidité, son ingéniosité et son utilité, prenant ainsi la place des remparts de Babylone.

3. Le choix d'introduire le Colisée de Rome comme huitième merveille

Au canon antique, Maerten van Heemskerck a décidé d'ajouter une huitième merveille : le Colisée de Rome. Par ses proportions impressionnantes, il est l'un des plus grands édifices de l'empire romain. Il est vrai que depuis Martial (Annexe 4), plusieurs auteurs ont placé ce monument au rang des merveilles du monde. Mais il faut certainement percevoir dans cette décision une affection personnelle de l'artiste pour ce monument, plutôt que l'influence d'une liste particulière.

Lors de son voyage à Rome au milieu des années 1530, Maerten van Heemskerck a visité le Colisée. Il l'a étudié et recopié, comme le prouvent deux de ses croquis (Il.2-3)⁴⁰. Ces dessins sont construits selon un schéma identique où se distingue, au premier plan, un élément sculptural⁴¹ et, au second plan, le Colisée lui-même. Les représentations de l'amphithéâtre sont similaires et suggèrent qu'elles proviennent d'un même dessin original⁴². L'artiste s'est attaché à représenter les arches brisées de l'édifice, rupture consécutive à la chute du pan de mur extérieur lors d'un tremblement de terre deux siècles plus tôt. L'édifice n'est pas dessiné dans son ensemble car il est caché en partie par l'étude de la sculpture, placée au premier plan. De plus, Heemskerck a effectué et modifié l'aspect du Colisée dans l'illustration n°2, ce qui lui permet de révéler l'intérieur de l'édifice et ses gradins, alors que dans la réalité, seul le mur extérieur de l'édifice était tombé. Cette modification s'explique peut-être par la volonté de l'artiste d'accentuer l'aspect de ruines du monument.

Malgré la présence de ces deux croquis, la représentation la plus significative du Colisée dans l'œuvre d'Heemskerck reste celle de son *Autoportrait devant les ruines du Colisée à Rome*, un tableau daté de 1553, (ill.5) dans lequel l'artiste hollandais a réalisé un double-portrait de lui-même. Il s'est représenté en premier plan en buste, barbu, le visage tourné de trois-quarts vers le spectateur, révélant les traits d'un homme âgé d'une cinquantaine d'années. Le cartouche épinglé à ses côtés indique qu'il pose devant un tableau représentant le Colisée, devant lequel est figuré un homme. Celui-ci est assis sur une pierre, un encrier et un carnet sont posés dans ses mains, et il porte son regard vers les arches brisées. L'artiste hollandais s'est ainsi représenté une seconde fois, à l'époque où il contemplait de ses propres yeux cet édifice, une vingtaine d'années plus tôt. Comme dans les gravures, on ne discerne pas l'ensemble du Colisée. Le bâtiment est représenté en plan serré et ce sont ces mêmes arches brisées qui sont mises en avant. Cette éventration du monument semble interpeller Heemskerck qui n'a pas tenté d'estomper les usures du temps ni de masquer les herbes qui ont envahi l'édifice. Il le représente tel qu'il lui est apparu lors de son voyage : usé

⁴⁰ Ces croquis sont issus de deux carnets aujourd'hui conservés au Kupferstichkabinett de Berlin. Ces derniers sont composés en majorité des études romaines de l'artiste néerlandais. Voir, à ce propos, ce mémoire, p.79.

⁴¹ Le premier croquis représente un tambour issu du Capitole et le second figure un relief de l'arc de Constantin.

⁴² Les croquis qui nous sont parvenus sont en fait des réalisations postérieures aux dessins originaux. Heemskerck a pris soin de redessiner les éléments qu'il avait croqué à Rome. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Somogy – Musée de la maison d'Érasme, Paris – Bruxelles, 2004, p.78.

par les siècles, mais toujours fascinant par ses dimensions et sa longévité. En peignant un double de portrait de lui-même, Heemskerck revient sur sa formation qui l'a mené à s'imposer comme le peintre romaniste majeur des Pays-Bas. Il a choisi de représenter le Colisée de Rome parmi tous les vestiges antiques qu'il a étudié lors de son voyage, car ce dernier reste, malgré l'usure du temps, le monument le plus emblématique de la Rome antique.

Heemskerck semble ainsi avoir éprouvé une attirance particulière pour l'amphithéâtre, témoin de l'apogée de la ville qui fascine tant ses contemporains. C'est certainement pour ses dimensions exceptionnelles et sa valeur historique que l'artiste a voulu faire du Colisée de Rome sa huitième merveille.

B. Les citations d'Hadrianus Junius dans les gravures de Philippe Galle (1572) et leur contribution à la compréhension des scènes

Hadrianus Junius [1511-1575]⁴³ est un humaniste, médecin, philosophe et poète néerlandais, proche de Maerten van Heemskerck et Philippe Galle. Bien que son nom soit peu connu à présent hors des frontières des Pays-Bas, cet intellectuel était considéré par ses contemporains comme l'homme le plus érudit après Érasme [1467-1536]⁴⁴. Grand amateur de langue latine, il a composé les vers qui accompagnent, dans la marge du bas, les gravures des *Merveilles* de Heemskerck.

1. Les mentions latines et leur rapport à l'image

Les vers composés par Hadrianus Junius sont rédigés en latin et se composent, pour chaque planche, de deux distiques⁴⁵ (Annexe 6). Cette forme métrique était particulièrement employée par les poètes antiques dans leurs compositions élégiaques : Hadrianus Junius reprend ainsi une forme largement usitée par les auteurs anciens. Toutefois, la lecture de son texte révèle que, malgré sa formation intellectuelle, l'auteur ne maîtrisait pas un latin que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « classique ». Plusieurs erreurs linguistiques ont rendu la traduction de ce texte relativement délicate, notamment des contractions de mots ou des déclinaisons qui n'existent pas. Néanmoins, il est possible que certaines erreurs soient à imputer au graveur, qui aurait pu inverser ou confondre certaines lettres.

⁴³ Le nom original de l'humaniste était Adriaen de Jonghe. Il a par la suite « latinisé » son nom en Hadrianus Junius. Voir, à ce propos, Ilja Veldman, « A Painter and a Humanist : Heemskerck and Hadrianus Junius », dans : Ilja Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, *op. cit.*, p.98.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Je remercie chaleureusement Eliane Sbrugnera, professeure agrégée de langue latine, d'avoir accepté de traduire les vers de Junius et de m'avoir donné des informations sur les variations linguistiques employées par l'auteur. Ce travail constitue, semble-t-il, la toute première traduction en français des poèmes des *Merveilles* de Junius.

L'étude des vers de Junius révèle que ces derniers ne décrivent pas directement les gravures de Heemskerck. Leur contenu apporte plutôt un éclairage sur l'histoire ou la construction de chaque monument. Plusieurs poèmes reviennent tout d'abord sur le contexte historique et les raisons qui ont mené à la construction des édifices. Parmi eux, trois seulement citent distinctement le nom ou la fonction des commanditaires des ouvrages, alors que ces derniers sont connus pour la majorité des constructions. Deux poèmes rappellent que des souveraines ont fait élever des merveilles : il s'agit de la reine babylonienne Sémiramis et de la reine d'Halicarnasse Artémise II. Cette précision résulte vraisemblablement du fait qu'il n'est pas courant, sous l'Antiquité, que des femmes soient à l'origine de l'édification de monuments. Le poème de l'Artémision d'Éphèse révèle, quant à lui, que la construction du temple n'est pas le fait d'une personne mais d'une ville entière. Un quatrième poème, de plus, renvoie au nom d'un commanditaire, mais sans le citer formellement : il s'agit du poème du Phare d'Alexandrie. Le texte n'utilise pas d'un sujet défini alors qu'il mentionne la décision, prise par Ptolémée Sôter, de faire ériger le monument.

Parmi les autres informations apportées par les poèmes de Junius, deux d'en eux révèlent des connaissances techniques au sujet de l'élévation des monuments. Le texte de l'Artémision précise qu'il a fallu renforcer les fondations de l'édifice avec des morceaux de charbons, afin d'éviter que la structure ne bouge du fait du sol marécageux. Une telle anecdote est notamment relatée par Pline l'Ancien⁴⁶, qui ajoute que des morceaux de laines auraient également été placés en plus du charbon. Le poème du Colosse de Rhodes, quant à lui, évoque la taille de la sculpture et le fait que des morceaux de pierre auraient été disposés à l'intérieur de sa structure.

La dernière information, que l'on retrouve dans tous les poèmes de Junius, est relative à la fonction de chaque monument. Le poète précise si la construction figurée est un tombeau, une statue votive, un sanctuaire ou un espace qui accueille des jeux. D'ailleurs, le poème du Colisée comporte une originalité que ne possèdent pas les autres textes : Hadrianus Junius précise l'origine du poète qui a élevé la construction au rang de merveilles. Junius révèle que l'homme est né dans la ville de Bilbilis, une cité qui aurait vu effectivement naître Martial.

Ce fut certainement un exercice délicat pour Hadrianus Junius de fournir de telles explications dans des textes aussi brefs. Et si notre courte analyse s'est attachée à la lecture de

⁴⁶ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI.21.

leur contenu, il serait intéressant qu'un linguiste les examine afin de mesurer leur valeur poétique. Les « erreurs » de latin, contenues dans les poèmes de Junius, seraient-elle des licences poétiques ?

2. *L'influence humaniste de Junius dans l'œuvre de Heemskerck*

Les poèmes composés par Hadrianus Junius, pour les gravures des Merveilles de Heemskerck, ne sont pas le fruit d'une collaboration ponctuelle entre l'artiste et le poète : en effet, on dénombre près de vingt-sept séries d'estampes, réalisées entre 1562 et 1572, pour lesquelles Junius a rédigé des poèmes pour Heemskerck⁴⁷. On sait, grâce à une étude menée par Ilja Veldman sur les relations entre les deux hommes, que ces derniers étaient effectivement proches. Il est possible que Junius ait eu une influence sur l'œuvre de Heemskerck, mais il reste très délicat d'évaluer cet échange⁴⁸.

Il est vrai que l'artiste a traité, à de nombreuses reprises dans sa carrière, de sujets de nature humanistes, principalement dans ses gravures⁴⁹. Il s'est intéressé à de telles thématiques relativement tôt, dès l'époque de sa formation auprès de Jan van Scorel. Il a ensuite collaboré dans les années 1550 avec Dirck Volckertsz Coornhert [1522-1590], un philosophe et théologien néerlandais, qui l'a incité à développer des séries d'estampes sur des sujets moralistes⁵⁰. C'est au début des années 1560 que Hadrianus Junius et Heemskerck auraient finalement commencé à collaborer ensemble : c'est à ce moment-là que les poèmes latins de l'humaniste apparaissent dans les gravures de l'artiste. On peut, d'ailleurs, relever le fait que c'est à la même époque que Heemskerck a commencé à travailler avec Philippe

⁴⁷ Olivia Savatier Sjöholm, « Heemskerck et l'humanisme », dans Francis Ribemont, *Heemskerck et l'humanisme*, cat. exp., op. cit., p.13.

⁴⁸ Voir, à ce propos, Ilja Veldman, « A Painter and a Humanist: Heemskerck and Hadrianus Junius », dans : Ilja Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, op. cit., p.97-112.

⁴⁹ *Ibid*, p.97.

⁵⁰ *Ibid*.

Galle⁵¹. On note, de plus, que des poèmes de Junius apparaissent dans des œuvres gravées par Galle mais dessinées par d'autres artistes : on peut, dès lors, émettre l'hypothèse que c'est grâce au graveur que l'artiste et l'humaniste ont commencé à se côtoyer.

Si on ne conserve que peu d'éléments au sujet de la relation entre les deux hommes, on sait toutefois que Junius ne composait ses poèmes qu'après la réalisation des dessins de Heemskerck. Il existe, en effet, un intervalle d'une à deux années entre la production des dessins et celle des gravures. Junius a profité de cette période pour rédiger ses poèmes.

Concernant les thèmes développés par Heemskerck, il est délicat de définir avec précisions si Junius a joué un rôle particulier dans les choix de l'artiste. Il est vrai que c'est à cette période que le dessinateur a abordé des thématiques très érudites dans son travail: il a notamment réalisé une série d'estampes sur le thème des *Quatre saisons*, inspirée par Ovide, mais également un tableau, intitulé *Momus critiquant les travaux des dieux*, qui aborde un sujet peu connu de l'Antiquité⁵². Ilja Veldman pense que Junius a dû aider Heemskerck dans ses lectures. Mais les deux hommes entretenaient vraisemblablement une relation amicale, plutôt qu'une relation d'artiste à son mentor⁵³. Ainsi, ils auraient longuement échangé autour de sujets érudits, parmi lesquels celui des merveilles antiques, et Junius aurait alors apporté des informations complémentaires à Heemskerck.

⁵¹ *Ibid*, p.105.

⁵² *Ibid*, p.101-103.

⁵³ Pour reprendre l'expression employée par Olivia Savatier Sjöholm, *op. cit.*, p.13.

II. Analyse iconographique : des inspirations littéraires et artistiques à la création personnelle

La série *Octo Mundi Miracula* occupe une place particulière dans la carrière prolifique de Maerten van Heemskerck. Il est vrai que ce peintre et dessinateur a eu une production conséquente de tableaux et dessins destinés à être gravés⁵⁴, bien qu'il ait privilégié la réalisation de ces derniers à partir des années 1550⁵⁵. Thèmes religieux et mythes antiques parsèment abondamment ses ouvrages, mais la série des merveilles est la seule qui aborde un sujet inspiré à la fois par l'histoire et la littérature gréco-latine. Toutefois, et comme le fait remarquer Friedrich Höllstein, ces gravures s'inscrivent dans un ensemble de productions dont la thématique est liée à un chiffre symbolique. Ainsi, l'artiste a notamment abordé les thèmes des *Quatre tempéraments* (1566), des *Quatre saisons* (1563), des *Sept planètes* (v.1568) et des *Neufs preux* (v.1567), des sujets liés à la médecine, aux phénomènes cosmiques et à la morale chrétienne. Tous ces thèmes font partie des multiples réflexions menées alors par les humanistes, et ces ensembles démontrent une fois de plus les liaisons que l'artiste néerlandais entretenait alors avec les milieux érudits. Par ailleurs, ces séries possèdent en commun le fait que leurs gravures respectent toutes un même schéma de composition, inhérent à chaque ensemble. Dans le cadre des estampes des merveilles du monde antique, chaque monument est disposé au centre de la gravure. Celui-ci est entouré d'une ou plusieurs scènes qui racontent l'histoire ou l'environnement de l'édifice. Toutes les gravures comprennent d'ailleurs une représentation au premier plan du commanditaire et/ou de l'architecte du monument en question. En employant un schéma de construction similaire dans les gravures de sa série, Maerten van Heemskerck a établi une connexion visuelle entre chaque élément qui la compose.

Lorsque, par la suite, les dessins préparatoires ont été gravés par Philippe Galle, ce dernier a opéré de légères modifications qu'il était important de signaler. Dans le cadre de la

⁵⁴ Heemskerck a travaillé avec plusieurs graveurs, mais ses principales collaborations ont été réalisées avec Dirck Volckertsz Coorhert [1522-1590], travaillant dans l'atelier « Les quatre vents » tenu par Hiéronymus Cock [1518-70], Cornelis Bos [1506/10-1555] et Philippe Galle [1537-1612].

⁵⁵ Jefferson Cabel Harrison, *op. cit.*, p.65.

série des merveilles, l'analyse menée personnellement sur les deux originaux conservés au musée du Louvre – *Les murs de Babylone* et le *Colisée de Rome* (ill.6-7) - a permis de distinguer quelques détails qui diffèrent. On relève notamment que le graveur a adouci les traits anguleux des visages de certains personnages. Par ailleurs, il a redéfini plus nettement les contours de plusieurs édifices, comme c'est le cas de l'arc de Constantin, figuré dans la gravure du *Colisée de Rome*. Il a également augmenté le nombre de personnages présents dans les scènes et a adapté leur échelle aux monuments environnants, car Heemskerck les avait parfois dessinés trop grands. Enfin, le graveur a modifié la signature inscrite en bas des gravures : ainsi, l'inscription « Martinus Inventor » s'est transformée en « Martinus Inventor, Galle Fecit ». À l'exception de ce dernier élément, toutes les modifications entreprises par Philippe Galle ont permis de conférer plus de dynamisme aux scènes inventées par Heemskerck.

L'analyse que l'on va à présent mener sur les gravures de Heemskerck, en classant ces dernières par ordre chronologique de construction des monuments, va permettre de comprendre le processus créatif engagé par le dessinateur dans cet ensemble : ainsi, on va pouvoir dégager de quelle manière il s'est inspiré de récits littéraires et de sources archéologiques afin de restituer les merveilles⁵⁶.

⁵⁶ Toutefois, précisons que par souci de clarté, l'étude va uniquement porter sur les monuments et les scènes qui les accompagnent. De ce fait, tous les détails de chaque gravure ne seront pas nécessairement abordés, afin d'uniquement se concentrer sur les éléments les plus importants de l'ensemble, et ce, en vue de cerner la méthode employée par Heemskerck pour restituer les Merveilles.

A. La grande pyramide de Gizeh et les prémices des connaissances archéologiques égyptiennes

Édifiée vers 2550 avant J.-C., la Grande Gyramide de Gizeh est la plus ancienne construction mentionnée dans la liste canonique des merveilles du monde. Elle est également la seule qui soit toujours debout, dans sa forme originale. Sa masse imposante et le nombre de blocs qui la constituent expliquent certainement sa longévité exceptionnelle. Mesurant près de 230m de long et 137m de haut⁵⁷, elle est la plus importante des trois pyramides que comprend le plateau de Gizeh⁵⁸. Construite pour abriter le tombeau du pharaon Khéops⁵⁹, elle est parfois considérée comme le symbole du pouvoir tyrannique du souverain⁶⁰, bien qu'elle ait également grandement fasciné les auteurs qui l'ont contemplée⁶¹. Par ses dimensions exceptionnelles et l'ingéniosité à laquelle il a fallu recourir pour l'élever si haut, elle a été placée au rang de merveille du monde antique.

La connaissance des pyramides a été affaiblie après la chute de l'Empire romain et, durant tout le Moyen-Âge, les monuments ont été assimilés aux greniers à grains de Joseph⁶²

⁵⁷ Ces relevés précis ont été réalisés en 1965 par V. Maragioglio et C. Rinaldi. À l'origine, elle mesurait 146m de haut, mais son parement lisse en pierres de calcaire de Tourah a été démonté. Ce démantèlement est d'ailleurs relaté par Ogier d'Anglure dans son ouvrage *Le saint voyage de Jherusalem du seigneur d'Anglure* en 1395.

⁵⁸ Les deux autres pyramides du plateau de Gizeh abritent les tombeaux des pharaons Khéphren et Mykérinos. Ces constructions portent le nom des souverains qu'elles renferment.

⁵⁹ Khéops est la transcription grecque de son nom égyptien, Khoufou.

⁶⁰ Pour preuve ce commentaire acerbe d'Aristote : « Un autre principe de la tyrannie est d'appauvrir les sujets, pour que, d'une part, sa garde ne lui coûte rien à entretenir, et que, de l'autre, occupés à gagner leur vie de chaque jour, les sujets ne trouvent pas le temps de conspirer. C'est dans cette vue qu'ont été élevés les pyramides d'Égypte [...] travaux qui n'ont qu'un seul et même objet, l'occupation constante et l'appauvrissement du peuple. ». Aristote, *La Politique*, livre V, 1313b.

⁶¹ Les sources littéraires principales proviennent des textes d'Hérodote, *Histoires*, II, 124 – 127 ; Strabon, *Géographie*, Livre XVII, 33-34 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, I, LXIII – LXIV. Quant au récit de Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXVI, 75 – 82), l'auteur n'a pas visité l'Égypte, mais il tient ses informations des nombreux auteurs qu'il a étudiés.

⁶² Lire à ce propos le chapitre 41 de la *Genèse*.

par la *Bible* ainsi que par des théologiens, tels que Grégoire de Tour⁶³. Une fresque de la Basilique de Saint-Marc à Venise (ill.8) illustre notamment cette croyance. Ce n'est qu'au début de la Renaissance, grâce à une lecture nouvelle des textes anciens, que l'histoire et la fonction de ces édifices sont de nouveau connues⁶⁴. Lorsque l'on observe la gravure de Heemskerck (pl.I), on remarque que l'artiste a assimilé cette reconnaissance moderne de leur fonction funéraire. Mais l'estampe révèle tout de même plusieurs erreurs de restitution dues au manque de connaissances de ces édifices, qui n'ont alors pas encore fait l'objet d'études approfondies.

Le dessin comporte une seule pyramide, entourée de nombreux obélisques. Les tombeaux de Khephren et Mykérinos, pourtant si proches de la grande pyramide dans la réalité, sont à peine discernables en fond de scène. Au tout premier plan de la gravure, on distingue un personnage couronné assis. Celui-ci apparaît une seconde fois, passant en revue le travail de ses ouvriers. Grâce à la couronne qu'il porte et à l'attitude qu'il adopte, il est logique d'identifier ce protagoniste comme étant le pharaon Khéops. Derrière le souverain s'étend une ville, le Caire, au bord d'un fleuve, le Nil. Bien que la gravure ne respecte pas la topographie des lieux - le fleuve se situant à plusieurs kilomètres du site dans la réalité -, elle permet de situer le contexte géographique où se déroule la scène. Quant au tombeau de Khéops, élevé au rang de merveille, il est disposé au centre de la gravure. Cette pyramide est composée d'un soubassement couvert de reliefs et d'une élévation en degrés très pointue. La forme particulière du monument s'accorde avec la vision des pyramides en Occident au milieu du XVI^e siècle. En témoignent les quelques récits médiévaux qui nous sont parvenus, notamment celui du moine irlandais Symon Simeonis, qui a effectué un voyage en Égypte au cours du XIV^e siècle:

Ils sont en effet, à leur base, tout à fait carrés et de vastes dimensions ; dans leur partie supérieure, plus ils s'élèvent, plus ils sont étroits, si étroits que, tout en respectant une forme carrée, chaque sommet est fort étroit et pointu⁶⁵.

⁶³ Pour preuve notamment ce commentaire de Grégoire de Tour : « Joseph y fit construire des greniers d'un travail étonnant, et bâtis en pierres carrées et en moellons. Ils sont spacieux dans le bas et resserrés dans le haut, de telle sorte qu'un y jette des grains par le haut. On voit encore aujourd'hui ces greniers ». Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, Paris, J.-L.-L. Brière, 1823 [fin du VII^e siècle], p.10.

⁶⁴ Voir à ce propos le chapitre 41 de la *Genèse*.

Les rares représentations des pyramides réalisées au XVI^e siècle s'inspirent de cette vision. Elles apparaissent notamment dans des cosmographies⁶⁶, telles que celle d'André Thévet intitulée la *Cosmographie du Levant* (1555) (ill.9). Cette gravure, qui illustre le propos de l'auteur sur son voyage en Égypte, présente une pyramide composée d'un soubassement et d'une élévation en pointe très aiguë. Les degrés de l'édifice ne sont pas mis en avant car les arêtes du monument sont lisses. Cette représentation inexacte de la Grande Pyramide démontre que le dessinateur s'est exclusivement inspiré de récits antérieurs et qu'il n'a pas contemplé de lui-même ce monument.

La pyramide de Heemskerck est également très pointue et les degrés qui composent son élévation sont visibles, à contrario de la reproduction d'André Thévet. De plus, la base du monument est composée par un soubassement gravé. Si l'artiste néerlandais a dû avoir connaissance de descriptions anciennes des pyramides, telles que celle d'Hérodote⁶⁷, la structure de son édifice se rapproche plutôt de celle des obélisques, également composés d'un soubassement et d'une élévation très pointue. Cette similitude résulte peut-être d'un amalgame avec la forme et la fonction de ces derniers monuments. Il est vrai que la connaissance de l'Égypte et de ses monuments est encore très mince au XVI^e siècle, se réduisant surtout à l'image de la pyramide et de l'obélisque. De tels édifices sont connus à Rome depuis l'Empire romain, dont les conquêtes ont permis de ramener nombre d'objets et monuments de cette contrée. Notamment une quarantaine d'obélisques ont, à cette époque, été transportés par bateaux jusque dans la capitale romaine,⁶⁸ et deux d'entre eux s'élèvent toujours au XVI^e siècle⁶⁹, dont l'obélisque du Vatican qui est considéré depuis le Moyen-Âge

⁶⁵ « Ipsa enim sunt in parte inferiori quadratissima et amplissima, et in parte superiori prout plus ascendunt magis stricta, et sic stricta, quod observata quadratudine, cacumen cujus libet se valde strictum demonstrat et acutum ». Simon Semeonis, *Voyage de Symeon Semeonis d'Irlande en Terre Sainte*, traduction de S. Royo, depuis l'ouvrage en latin *Itinerarium Symonis Semeonis ab Hybernia ad Terram Sanctam*, Dubin, Mario Esposito, 1960, 60.

⁶⁶ Ce sont des ouvrages qui utilisent des connaissances géographiques, astronomiques et la géologiques afin de décrire l'Univers.

⁶⁷ Hérodote, *Histoires*, II.125.

⁶⁸ Voir, à ce propos, Claudie Balavoine, « De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance », dans : Chantal Grell (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion, actes du colloque à la Sorbonne* [21-22 mai 2001], Paris, Presses Paris Sorbonne, 2001, p.27

comme la tombe de l'empereur César⁷⁰. Par ailleurs, une pyramide a été élevée près de la porte San Paolo afin de recevoir la dépouille du tribun dont elle porte le nom, Caius Cestius. Lorsque Heemskerck s'est rendu en Italie, il a pu observer de visu ces monuments. Comme les obélisques sont alors considérés comme des monuments funéraires, à l'instar des pyramides, cela pourrait expliquer pourquoi plusieurs de ces monuments se retrouvent, en sus, dans la gravure de l'artiste néerlandais. Cette hypothèse est renforcée par le fait qu'en 1570, soit la même année que la création de la série des merveilles, l'artiste a fait ériger un obélisque à l'attention de son père décédé (ill.10)⁷¹.

Nous relevons que l'une des faces de ce dernier monument contient plusieurs symboles, dont un crâne posé sur deux os qui s'entrecroisent. Ce signe est similaire à celui situé sur l'obélisque principal de la gravure des pyramides égyptiennes. D'ailleurs, les obélisques les plus proches de la pyramide centrale, et notamment le premier, comprennent plusieurs symboles. Disposés verticalement, ce ne sont pas des hiéroglyphes mais des dessins, tels qu'une hache croisée avec un couteau, une tête de bélier, deux poissons, une tête de mort (similaire de celle du monument funéraire du père de l'artiste) ou encore un soleil, comportant en son centre un visage. Maria Luisa Madonna a interprété ces dessins comme le signe que la gravure de Heemskerck comporte une symbolique ésotérique⁷². Il est vrai qu'à la Renaissance, les hiéroglyphes font l'objet de nombreuses spéculations⁷³, mais leur sens reste impénétrable. Depuis la redécouverte en 1419 du manuscrit d'Horapollon [V^e siècle ap. J.-C.], qui traduit les idéogrammes en ayant recouru à des allégories, le terme de hiéroglyphe a pris l'acception de tout caractère, d'origine égyptienne ou non, ayant une portée symbolique

⁶⁹ Le second obélisque se trouvait près de l'église Santa Maria in Aracoeli jusqu'en 1582, année où il fut déposé dans les jardins de la villa Matei. *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Voir à ce sujet l'article d'Ilja Veldman, « The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics », dans Ilja Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Meulenhof, Amsterdam, 1977, pp.143-155.

⁷² Maria Luisa Madonna, *op. cit.*, p. 39.

⁷³ Claudie Balavoine, *op. cit.*, p.28.

mystérieuse⁷⁴. De là s'est développé notamment l'art des emblèmes⁷⁵, et des supports tels que les obélisques ont été couverts de signes issus d'un langage pictural purement occidental, se détournant des idéogrammes égyptiens authentiques⁷⁶. Les hiéroglyphes sont présentés comme le langage d'un savoir perdu, au croisement de la sagesse antique et religieuse, dont l'accès ne peut se faire qu'au travers d'une initiation particulière⁷⁷. Selon Maria Luisa Madonna, la portée symbolique de la gravure de Heemskerck serait renforcée par la présence d'un four, dans lequel les ouvriers cuisent des briques fabriquées à partir du sol boueux présent au premier plan. Ces briques seraient une allusion à la création divine de la vie humaine, dont pyramide serait la gardienne de l'âme⁷⁸.

Heemskerck a ainsi créé une scène fantasmagorique de la Grande Pyramide de Gizeh. Contrée encore mal connue, l'Égypte garde une grande part de mystères. Pyramides et obélisques se mêlent dans un paysage imaginaire qui traduit les fantômes mystiques qui règnent autour des coutumes égyptiennes.

⁷⁴ Chantal Grell (dir.), *op. cit.*, p.6.

⁷⁵ Jurgis Baltrusaitis, *Essai sur la légende d'un mythe : La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, Olivier Perrin, 1967.

⁷⁶ Claudie Balavoine, *op. cit.*, p.6.

⁷⁷ Chantal Grell, *op. cit.* p.6.

⁷⁸ *Ibidem.*

B. Babylone : la ville entière élevée au rang de merveille

Babylone, capitale du royaume éponyme établit au cœur de la Mésopotamie, est l'une des cités les plus importantes du Proche-Orient entre le XVIII^e et le VI^e siècle avant J.-C. Elle est alors considérée comme le cœur spirituel et intellectuel de cette région. Si la ville a subi plusieurs destructions et reconstructions au cours de son histoire, elle doit son apogée au règne de Nabuchodonosor II [604-562] : il a instauré un programme de rénovation monumental qui a mené à la réalisation des édifices babyloniens les plus célèbres. Mais la tradition littéraire rattache, de manière générale, le faste de la cité assyrienne au règne de la souveraine Sémiramis. Si cette souveraine est une légende⁷⁹, plusieurs auteurs lui attribuent la création de la ville et de ses deux monuments les plus célèbres : les jardins suspendus et les murailles⁸⁰. Très tôt, ces édifices ont été célébrés et ils apparaissent tous deux dans le premier inventaire connu des merveilles du monde antique⁸¹. Il est vrai que les jardins, dont on n'a toujours pas retrouvé de traces archéologiques attestant de leur présence à Babylone, séduisent l'imaginaire des grecs et des latins qui ne connaissent pas, dans leurs contrées, de structures qui permettent de faire pousser de la végétation sur des terrasses élevées à plusieurs mètres de hauteur⁸². Quant aux murailles, elles impressionnent les étrangers par leur taille, leur longueur et l'ingéniosité de leur construction⁸³.

⁷⁹ Les tablettes assyriennes ne mentionnent pas directement son nom. Sémiramis est une légende, dont l'histoire a été enrichie par la tradition littéraire. Mais il est possible que son nom soit inspiré par celui d'une reine assyrienne nommée Sammu-Ramat, qui a gouverné Babylone au IX^e siècle avant J.-C., en attendant que son fils soit majeur. Voir, à ce propos, Nicole Blanc, « Sémiramis et les merveilles de Babylone », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.23.

⁸⁰ L'attribution de la construction des murailles à Sémiramis est attestée par Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, II.7-8; des deux monuments par Eusthate, *Commentaire sur la description du monde de Denis Périégète*, 1015-17.

⁸¹ Voir Antipater de Sidon (Annexe 2).

⁸² Il est vrai que ce genre de construction se retrouvait surtout en Assyrie, où on créait communément des jardins irrigués. Jean-Pierre Adam, Nicole Blanc, *Les sept merveilles du monde*, *op. cit.*, p.111.

⁸³ La construction des murailles est notamment décrite par Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II.7-8; Ctésias de Cnide, *Histoire de l'Orient*, 7 (2) 8; et Hérodote, *Histoires*, I.179-184.

Mais au début du Moyen-Âge, le prestige de la ville est tombé dans le déclin lorsque la religion chrétienne a réinterprété la ville en la désignant sous le terme de la « Grande prostituée ». Selon la *Genèse* et l'*Apocalypse*, Babylone est le symbole de l'arrogance humaine. C'est d'ailleurs cette ville qui a érigé un monument afin de pouvoir s'élever jusqu'aux cieux : la tour de Babel⁸⁴. Cette construction est devenue le symbole de la démesure et de la vanité dans la morale chrétienne. C'est pour cette raison qu'elle a été détruite par Dieu, et que les hommes, qui parlaient jusque-là la même langue, furent répartis sur la Terre et développèrent des langages différents⁸⁵. Le mythe de la tour de Babel, dont la forme s'inspire d'un édifice qui a réellement existé à Babylone⁸⁶, a particulièrement été repris dans les productions artistiques du XVI^e siècle⁸⁷. Heemskerck, notamment, a réalisé en 1569 une gravure, intitulée *La chute de Babylone* (ill.11). Le motif de la destruction de la tour de Babel sert, dans cette représentation, le discours religieux qui affirme que l'arrogance de la ville l'a menée à sa propre destruction.

En ce qui concerne la gravure qui représente la ville de Babylone (pl.II), on remarque que le mythe biblique n'est plus présent car le discours n'est plus le même. Heemskerck figure à présent la ville mythique telle qu'elle est décrite dans les récits anciens. Parmi les nombreux monuments répertoriés, et cités dans les textes anciens, on remarque que

⁸⁴ « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur Terre ». *Genèse*, XI.4.

⁸⁵ « Et Yahvé dit : « Voici que tous font un seul peuple et parlent une même langue et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessin ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. » ». *Genèse*, XI.6-7.

⁸⁶ Sa forme s'inspire soit de la ziggurat d'Étémanki, haute de 90m, soit du temple de Jupiter-Bélus qui comprenait une haute tour centrale. Voir, à ce propos, Michael Seymour, « The Assyro-Babylonian Age in Western Artistic and Literary Tradition », dans : Joan Aruz, Sarah B. Graff, Yelena Rakic, *Assyria to Iberia: at the dawn of the Classical Age*, cat. exp. [New York, Metropolitan Museum of Art, 22 septembre 2014 – 4 janvier 2015], New York, Metropolitan Museum of Art, 2014, p.354.

⁸⁷ Les artistes du nord de l'Europe se sont plus particulièrement intéressés à ce mythe. En témoignent les représentations de Pieter Bruegel l'Ancien (ill.12) ou Albrecht Dürer. Cette ville mythique reste fortement ancrée dans l'imaginaire collectif pour la tension qu'elle dégage entre son histoire illustre et sa destruction amplifiée par l'*Apocalypse*. Elle est encore plus présente dans les consciences au XVI^e siècle qui connaissaient des troubles historiques majeurs, que ce soit les conflits religieux dans le nord de l'Europe, ou les campagnes menées pour repousser l'armée turque menée par Soliman à l'est. Voir, à ce propos, Sébastien Allard, « Le mythe de Babylone du XVI^e au XIX^e siècle », dans : Béatrice André-Salvini, *Babylone*, cat. exp, *op.cit.*, p.375-376.

Heemskerck a employé un vocabulaire architectural contemporain pour représenter certains d'entre eux.

Au premier plan de la gravure se distingue une chasseresse montée sur un cheval, tenant un arc à la main, prête à décocher une flèche en direction du lion rugissant qui lui fait face. Grâce à la couronne qu'elle porte dans ses longs cheveux bouclés on reconnaît, sous les traits de cette jeune femme, la légendaire reine de Babylone, Sémiramis. Cette attribution est d'ailleurs corroborée par la présence d'une inscription gravée, placée sur la porte de la ville, située sur la gauche de la gravure, dans laquelle sont inscrits les mots «Sepulchrum Semiramidis» (le tombeau de Sémiramis). Il est vrai que le nom que la souveraine est indissociable de l'histoire de la cité dans les récits antiques. Hérodote, qui livre une description importante de la ville, mentionne qu'elle est l'une des deux seules femmes à avoir régné sur la ville⁸⁸. En outre, des auteurs tels que Ctésias de Cnide⁸⁹ et Philon de Byzance (Annexe 1) la désignent même comme la fondatrice de Babylone et la commanditaire de ses deux édifices les plus célèbres, que sont les murailles et les jardins suspendus. Toutefois, bien que cette attribution soit contestée au profit du roi Nabuchodonosor⁹⁰, notamment par Diodore de Sicile⁹¹ et Flavius Joseph⁹², le nom de Sémiramis reste, de manière générale, attaché à l'histoire et la construction de la ville. La réputation accordée à la souveraine est transcrite dans la gravure de Heemskerck, qui lui accorde une place de choix en la figurant au centre de son premier plan, dans des proportions importantes.

⁸⁸ Hérodote, *Histoires*, I.178-184.

⁸⁹ Ctésias de Cnide, *Histoire de l'Orient*, 7 (2) – 8.

⁹⁰ Ils font certainement référence à Nabuchodonosor I^{er} qui a régné sur Babylone au XII^e siècle avant JC. Il est issu de la première dynastie locale à gouverner le royaume, auparavant occupé par les kassites et les assyriens. Ce roi a rebâti la ville qui a adopté un plan urbain presque définitif. Voir, à ce propos Béatrice, André-Salvini, *op. cit.* (2001), pp.31-33.

⁹¹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II.10.1.

⁹² Flavius Joseph cite des propos qu'il attribue au prêtre chaldéen Bérosee [IV^e siècle avant J.-C.]. Flavius Joseph, *Histoire des juifs*, 10.141.

Derrière la souveraine se déploie la cité de Babylone. L'entrée de la ville s'effectue sur la gauche de la gravure, au travers de la porte de la cité, dont les tours engagées se rapprochent de l'architecture des châteaux médiévaux. Elle est surmontée d'une statue figurant vraisemblablement Sémiramis, puisque l'inscription située sur son socle mentionne son nom. De plus, l'ensemble comprend un obélisque qui surplombe la sculpture. Il est possible que ce dernier élément soit une référence à un monument mentionné par Diodore⁹³, dont la construction est attribuée à la reine. Par ailleurs, l'inscription placée au-dessus de la porte, mentionne que ce bâtiment accueille le tombeau de la souveraine. Or, si Hérodote signale bien que la porte de la ville comportait un sépulcre⁹⁴, il précise qu'il s'agit de celui de la reine Nitocris⁹⁵ et non de Sémiramis. Il est manifeste que Heemskerck a confondu dans cet élément l'histoire de deux reines babyloniennes. Cette confusion s'explique aisément par la réputation dont jouit plus particulièrement Sémiramis.

Par la suite, un accès à la droite de la porte mène vers un monument imposant, constitué de trois enceintes circulaires, qui protègent en leur centre une construction munie de quatre tourelles. Un second édifice, réalisé selon le même schéma, est situé en dernier plan de la gravure. Il est clair de Heemskerck fait ici référence aux palais érigés par la reine Sémiramis, décrits par Diodore de Sicile et Ctésias de Cnide⁹⁶. Toutefois, on remarque que

⁹³ « Sémiramis fit extraire des montagnes de l'Arménie et tailler un bloc de pierre de cent trente pieds de longueur sur vingt-cinq d'épaisseur ; l'ayant fait traîner par un grand nombre d'attelages de mulets et de boeufs, sur les rives de l'Euphrate, elle l'embarqua sur un radeau, et le conduisit, en descendant le fleuve, jusqu'à Babylone, où elle le dressa dans la rue la plus fréquentée. Ce monument, admiré de tous les voyageurs, et que quelques-uns nomment obélisque, en raison de sa forme, est compté au nombre des sept merveilles du monde. » Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II.11. Si l'obélisque représenté par Heemskerck est bien celui mentionnée par Diodore de Sicile, l'artiste n'a pas respecté le texte en réduisant sa taille et en le plaçant sur le tombeau de Sémiramis. Nous tenons cette interprétation de Sébastien Allard, « Des merveilles du monde aux premières tentatives de reconstitutions », dans : Béatrice André-Salvini, *Babylone*, cat. exp. *op. cit.*, p.468.

⁹⁴ Hérodote, *op. cit.*, I.186.

⁹⁵ Nitocris est une reine citée par Hérodote. Son identité résulterait d'une confusion de la part de l'historien. Une première hypothèse serait qu'il ait confondu le nom d'une princesse égyptienne, dont la retranscription grecque était *Net-Aker-Ti*, avec celui d'une reine babylonienne nommée Naq'ia, épouse de Sennachérib, qui aurait vécu dans la première moitié du VIIe siècle avant notre ère, et qui aurait véritablement engagé des travaux hydrauliques dans le cadre de la reconstruction de la ville, en partie détruite par un incendie. Une seconde hypothèse affirme qu'elle n'a pas réellement existé et que son personnage serait plutôt « une personnalité de synthèse », pour reprendre les termes d'Alexandre Tourraix. Voir, à ce propos, son article « L'apatè de Nitocris (Hdt 1187) », dans : *Dialogues d'histoire ancienne*. Vol. 22 N°2, 1996. pp. 109-125.

⁹⁶ Diodore de Sicile, *op. cit.*, II.11. ; Ctésias de Cnide, *op.cit.*, p.37.

l'artiste n'a pas suivi entièrement leurs descriptions puisqu'il a placé ces deux constructions sur le même côté de la rive, alors que les récits précisent qu'elles étaient disposées de part et d'autre du fleuve. En outre, seul l'une d'entre comportait une triple enceinte. Cette représentation résulte vraisemblablement d'une mauvaise lecture des récits. Autre détail, on remarque que les enceintes du premier palais sont peintes. On distingue effectivement des scènes de chasse, avec des taureaux et des lions, sur la première et la troisième muraille. Les hommes sont montés sur des chevaux ou à pieds, et certains attaquent les animaux avec des lances. Quant aux représentations situées sur la seconde enceinte, elles sont difficilement interprétables, et on discerne seulement des hommes aux côtés d'animaux, notamment un éléphant et des dromadaires. Toute cette décoration est décrite également dans les récits de Diodore et Ctésias de Cnide, qui tous deux s'extasient devant la finesse du travail accompli : « Il y avait sur les tours et les murailles toutes sortes d'animaux fort bien réalisés quant aux couleurs et au réalisme des silhouettes. [...] Il y avait aussi des scènes de batailles et de chasses diverses offrant aux passants un spectacle séduisant et chamarré. »⁹⁷.

Derrière le premier palais se discerne le pont qui traverse l'Euphrate. Celui-ci est décrit avec précision par Ctésias et Diodore, qui tous deux attribuent sa construction à Sémiramis, tandis qu'Hérodote penche en faveur de Nitocris⁹⁸. Le pont mène vers une élévation à trois niveaux, formés de terrasses carrées, soutenues par des voûtes. Le dernier niveau accueille des jardins, composés d'arbres et plantes luxuriantes. Heemskerck représente ici les célèbres jardins suspendus de Babylone. Toutefois, la définition du dessin empêche de discerner si ces derniers reposent sur un plafond en pierres, comme l'atteste Diodore⁹⁹, ou bien de bois de palmes, qui résiste à toute putréfaction, tel que l'a mentionné bien plus tardivement Philon de Byzance (Annexe 1). La forme de ces jardins s'inspire vraisemblablement de celle des jardins du mont Palatin, que Heemskerck a vu lors de son

⁹⁷ Ctésias de Cnide, *op. cit.*, pp.37-38.

⁹⁸ Hérodote, *op. cit.*, I.187.

⁹⁹ Chez Diodore, le plafond est composé de trois couches : la première contiendrait un mélange de roseaux et de bitume, la seconde de briques cuites avec du plâtre et la troisième de plomb pour éviter les infiltrations. Diodore de Sicile, *op. cit.*, II.10.

voyage à Rome¹⁰⁰. Ces derniers comportent des terrasses sur lesquelles se déployaient de la végétation, tout comme à Babylone.

Autre monument notable à signaler dans la gravure de Heemskerck, un bâtiment très imposant se déploie en face des jardins, sur l'autre rive du fleuve. Prenant la forme d'un vaste édifice carré, s'élevant sur trois niveaux, il comporte au centre une tour. Chaque façade est ponctuée de huit pilastres encastrés qui rythment l'espace, tous surmontés d'un fronton gravé. La corniche est dominée par des tourelles. La tour centrale est composée d'une première élévation octogonale d'inspiration gothique, dont les murs sont percés de grandes baies, à l'instar des édifices religieux. Elle se termine par une seconde élévation, de forme hélicoïdale cette fois-ci, dont l'apparence se rapproche de celle décrite dans les représentations de la Tour de Babel. Toutefois, comme cette construction s'élève au centre d'un complexe architectural imposant, il ne faut pas l'identifier à la tour mythique, mais plutôt au temple de Jupiter-Bélus¹⁰¹. Cet édifice est décrit avec précision dans les textes de Diodore de Sicile¹⁰² et Ctésias de Cnide¹⁰³, qui précisent que sa hauteur importante en faisait un observatoire d'astronomie idéal pour les chaldéens. L'artiste a employé ici une forme associée aux tours orientales afin de représenter cette construction¹⁰⁴.

Pour terminer l'analyse de la gravure, on remarque que Heemskerck a figuré les murailles qui entourent la cité au dernier plan, alors que celles-ci demeurent le monument principal de la ville, comme le laisse le suggérer le titre latin de la gravure, *Babylonis Muri*. Toutefois, l'artiste les a vraisemblablement figurées comme tel afin qu'elles n'empêchent pas de voir une partie du paysage. Les murailles étaient célébrées par les anciens pour sa taille et l'ingéniosité de leur construction¹⁰⁵ : elles se composaient d'une triple enceinte en briques crues et cuites. Le fossé entre les deux premiers murs était comblé et des chars pouvaient y

¹⁰⁰ Sébastien Allard, *op. cit.* p.468.

¹⁰¹ Maria Luisa Madonna, *op. cit.*, p.31.

¹⁰² Diodore de Sicile, *op. cit.* II.9, Hérodote, *op. cit.*, I.179.

¹⁰³ Ctésias de Cnide,

¹⁰⁴ Au sujet du modèle de la tour hélicoïdale et de son assimilation au monde oriental, consulter ce mémoire p.67-68.

circuler côte à côte. Deux murailles étaient pourvues de tours, espacées de 44m pour le premier et 18m pour le troisième¹⁰⁶. L'enceinte extérieure devait mesurer près de 8km selon les archéologues¹⁰⁷. On observe que Heemskerck a bien restitué des remparts ponctués de tours.

Il est manifeste que l'artiste néerlandais connaissait bien l'histoire et les édifices qui composaient Babylone. Plusieurs d'entre eux figurent dans la gravure, bien que certaines variations résultent d'une mauvaise lecture. Toutefois, on constate que Heemskerck a employé un vocabulaire architectural contemporain afin de représenter cette ville.

¹⁰⁶ Nicole Blanc, « Sémiramis et les merveilles de Babylone », In: *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.26.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

C. La statue chrysléphantine du Zeus d'Olympie et le caractère divin de la sculpture

Ou bien le dieu est venu du ciel sur terre pour te montrer son visage,
Phidias, ou bien tu es monté toi pour voir le dieu¹⁰⁸.

C'est en ces termes que l'écrivain Philippe de Thessalonique [I^{er} siècle après J.-C.] s'adresse au sculpteur Phidias [490/480-430 avant J.C.], pour saluer la perfection de sa représentation du *Zeus d'Olympie*. Son avis est largement partagé. En effet, cette statue chrysléphantine, réalisée au milieu des années 430 avant J.-C.,¹⁰⁹ passe couramment pour être la représentation la plus sublime du maître de l'Olympe. Elle est l'une des sculptures les plus admirées du monde grecque pour sa hauteur¹¹⁰, la richesse de ses matériaux et, surtout, le caractère sacré qui en émane.

Son concepteur, Phidias, est alors l'un des sculpteurs grecs les plus renommés de son époque pour la qualité de ses représentations de divinités. Il a notamment travaillé au milieu du V^e siècle à Athènes, où il a été chargé par Périclès [495-429 avant J.-C.] de superviser l'édification de plusieurs constructions sur l'Acropole. Parmi toutes les œuvres qu'il exécute pour ce lieu sacré, la plus illustre est incontestablement l'*Athéna Parthénos*, construite entre les années 447 et 438 avant J.-C. Cette statue chrysléphantine, haute de neuf mètres, a été érigée au cœur du Parthénon, le célèbre trésor richement décoré qui recueillait les fonds de la

¹⁰⁸ Poème attribué à un certain Philippe, *Anthologie Grecque*, XVI, 81, cité à partir de l'ouvrage de Marion Muller-Dufeu, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p.317.

¹⁰⁹ L'analyse des céramiques découvertes lors des fouilles menées il y a une quarantaine d'années dans l'atelier de Phidias à Olympie a permis de démontrer l'activité de Phidias dans ce lieu dans les années 430 avant J.-C. Voir à ce sujet Claude Rolley, « Le Zeus d'Olympie », dans: *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.45.

¹¹⁰ Elle mesurait 13 mètres de haut.

« Ligue de Délos »¹¹¹. Après la construction de cette sculpture, Périclès a rejoint Olympie où il a reçu la commande de la sculpture du temple de Zeus¹¹².

Il ne reste aujourd'hui aucun vestige de cette dernière. En effet, à la suite de la proclamation de l'Édit de Théodose interdisant les cultes païens en 391 après J.-C., la statue est emportée à Constantinople pour embellir la collection de Lausus [vers 400-450], un amateur d'art byzantin. Cet eunuque, nommé par l'empereur Théodose I^{er} [347-395] comme Chambellan de la cour, use du pouvoir qui lui a été conféré pour réunir au sein de son palais de nombreuses sculptures de divinités antiques : le *Zeus d'Olympie* représente le point d'orgue de cette collection¹¹³. Malheureusement, lorsqu'un incendie ravage Constantinople en 475, le palais et les œuvres qu'il renferme sont entièrement consumés.

Pour autant, la statue chrysléphantine a été commentée par de nombreux auteurs antiques, qui ont conservé sa mémoire dans leurs récits¹¹⁴. Ces sources textuelles constituent des témoignages importants pour les historiens car, à la différence d'autres ouvrages de Phidias, tels que l'*Athéna Parthénos*, le *Zeus d'Olympie* n'a pas fait l'objet de copies sculptées¹¹⁵. Les uniques sources iconographiques qui nous soient parvenues proviennent de pièces de monnaies découvertes dans les fouilles menées depuis le XIX^e siècle¹¹⁶. De ce fait,

¹¹¹ Bernard Holtzmann, Alain Pasquier, *L'art grec*, Paris, École du Louvre/Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011, p. 177.

¹¹² Ce temple est l'œuvre de l'architecte Libon d'Élis. Construit pour asseoir le prestige du sanctuaire panhellénique d'Olympie, il était renommé pour sa grandeur, la beauté de ses sculptures, et bien entendu sa statue de culte. Voir à ce sujet Bernard Holtzmann et Alain Pasquier, *op. cit.*, p. 169.

¹¹³ À propos des sculptures conservées dans le palais de Lausus, voir Cyril Mango, Michael Vickers, E. D. Francis, « The Palais of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues », dans : *Journal of the History of Collections*, 4, n°1, 1992, p.89-98

¹¹⁴ Les principales descriptions ont été rédigées par Pausanias, *Description de la Grèce*, V.11.1 (Annexe 7) ; Strabon dans sa *Géographie* VIII, paragraphe 353 ; et Dion Chrysostome, *Orationes*, 12, 49, 51, 53, 56, 62, 63, 85, 74.

¹¹⁵ Deux hypothèses tendent à expliquer ce phénomène : tout d'abord, la région d'Olympie ne comprenait pas d'ateliers de marbriers, qui auraient pu fournir des effigies aux voyageurs de passage. De plus, la disposition du temple ne permettait pas à un artiste de circuler aisément autour de la statue afin de la recopier. Voir à ce sujet les articles cités préalablement de Bernard Holtzmann et Alain Pasquier, et Claude Rolley, p.45.

¹¹⁶ Voir à ce sujet Gisela Richter, « The Pheidian Zeus at Olympia », dans : *Hesperia*, vol.35, n°2, avril-juin 1966, p.166-170.

lorsque Maerten van Heemskerck a entrepris de dessiner la statue (pl.III), il n'a pu se fonder que sur les témoignages textuels. Mais l'artiste a restitué une vision personnelle de la statue qui met en avant la puissance qui émanait de celle-ci, selon les témoignages antiques.

Au-devant du *Zeus d'Olympie*, qui domine l'ensemble de la gravure, Heemskerck s'est attaché à traduire le prestige du sanctuaire panhellénique et de sa statue de culte la plus fameuse, par la présence de plusieurs petites scènes. Le premier plan de l'œuvre relate tout d'abord plusieurs tableaux caractéristiques des jeux olympiques, qui se déroulaient tous les quatre ans à Olympie. Sur la droite de la gravure, trois couples d'athlètes combattent à mains nues, tandis que deux hommes font la course au coude à coude. Notons que leurs musculatures sont définies avec précision, Heemskerck s'étant ici attaché à retranscrire la tension de leurs corps sous l'effort. Au centre se distinguent trois hommes qui observent l'ensemble de ces scènes sportives. Mais à cause du manque de signes distinctifs, nous ne pouvons les identifier : ils pourraient tout aussi bien être de simples spectateurs ou bien des hellanodices, les juges des jeux olympiques. Enfin, sur la gauche de la gravure, se déroule la scène qui conclut les jeux : celle de la récompense des vainqueurs. Un seul personnage est ici représenté, figuré de profil, à genoux : il reçoit des mains d'un hellanodice la couronne d'olivier, récompense des champions.

Le second plan de la gravure, quant à lui, s'intéresse au domaine religieux du sanctuaire d'Olympie. Sur la droite est figurée une statue du demi-dieu Héraclès, reconnaissable à la massue qu'il tient dans sa main droite, à la pomme du jardin des Hespérides qu'il enserme de la main gauche et à la peau du lion de Némée qui recouvre sa tête. Le socle sur lequel il s'élève comprend d'ailleurs un relief figurant le combat que le dieu a mené pour tuer ce lion. Pour représenter la divinité, Heemskerck s'est ici vraisemblablement partiellement inspiré d'un *Hercule* en bronze (ill.13) qu'il a contemplé et dessiné au palais du Capitole (ill.14). En effet, cette dernière statue porte quasiment les mêmes attributs que dans la gravure. Deux différences sont tout de même à relever : la peau de lion est absente et le *chiasme* de sa posture n'est pas aussi prononcé. Ces discordances ne sont pas étonnantes car Heemskerck créait souvent des variantes, à partir de figures qu'il avait étudiées en Italie.

La présence de la statue du demi-dieu dans la gravure s'explique aisément par le fait qu'Héraclès est, selon la légende, le fondateur des jeux olympiques¹¹⁷ :

Parmi tant d'autres belles œuvres, citoyens, il est juste de célébrer Héraclès en particulier parce que, le premier, par bienveillance pour la Grèce, il a rassemblé (les Grecs) pour ce concours¹¹⁸.

La divinité a instauré ces jeux en hommage au dieu des dieux¹¹⁹. Dans la gravure de Heemskerck, on remarque à ce sujet que la sculpture d'Héraclès lève ses yeux vers Zeus, en signe de sa déférence. Le respect dû à la statue de Zeus se traduit également par les offrandes et les prières que lui accordent plusieurs personnages situées à ses pieds. Parmi ces protagonistes se trouvent probablement des athlètes, car ces derniers devaient venir rendre hommage à la statue de culte avant que les jeux ne commencent¹²⁰.

Le Zeus d'Olympie que louent tous ces personnages occupe, quant à lui, le centre de la gravure. Son visage est grave, ses sourcils froncés. Il porte une barbe et ses cheveux sont bouclés. Assis sur un trône qui n'est pas visible, il tient dans sa main droite le foudre et pose sa main gauche sur une sphère soutenue par un aigle. Une étoffe lui tombe sur les genoux. Le dieu est représenté entouré d'une structure semi-circulaire, formée de pilastres encastrés à l'extérieur, et décorées de niches rythmées également par des pilastres et accueillant des sculptures féminines. La forme particulière de cette construction s'apparente à celle de deux bâtiments romains : un nymphée située à la villa Madama et une chapelle du déambulatoire de l'ancienne Basilique Saint Pierre (ill.15-16). Bien que ces deux constructions soient radicalement différentes par leur nature, leur architecture est très similaire. Il est possible que Heemskerck s'en soit inspiré pour imaginer cette structure enclavée, qui met en valeur la statue située en son centre.

¹¹⁷ L'origine des jeux olympiques est teintée de légendes. Certains auteurs, comme Pindare, expliquent que le dieu a créé ces jeux lorsqu'il a terminé ses douze travaux. D'autres pensent qu'il l'a institué à la mort de Pélops, qui avait été le vainqueur d'une célèbre course de chars. Voir, à ce propos, Judith Swaddlings, *The Ancient Olympic Games*, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 9-10.

¹¹⁸ Lysias, *Discours olympique*, I.2.

¹¹⁹ Judith Swaddlings, *op. cit.*, p.9-10.

¹²⁰ René Tostivint, *op. cit.*, p. 475.

La représentation de la sculpture divine de Heemskerck s'éloigne totalement des récits antiques. La statue de culte, on le sait, n'était pas exposée de la sorte mais placée dans la *cella* du temple¹²¹. Son apparence a été décrite avec une précision remarquable par l'auteur grec Pausanias (Annexe 7). Selon ses dires, Zeus était ceint d'une couronne de feuilles d'olivier. Il tenait dans sa main droite une victoire et dans la main gauche un sceptre avec un aigle disposé sur le pommeau ; il était revêtu d'un long manteau orné de figurations faites en or. La statue reposait sur un trône richement décoré d'or, d'ivoire, d'ébène et de pierres précieuses. Des sculptures étaient disposés sur le haut de son dossier et à chacun de ses pieds. Enfin, la base de la statue et le mur de soutien comprenaient de riches peintures réalisées par Panainos, le frère de Phidias, figurant des scènes célèbres de la mythologie grecque. À la lecture de ce récit, nous constatons que la gravure de Heemskerck ne reprend pas du tout les éléments cités. L'artiste n'a-t-il donc pas eu connaissance du récit de Pausanias ou s'est-il délibérément détaché de celui-ci ? Il est difficile de répondre à cette question.

Nous savons que le récit de Pausanias était connu des érudits au XVI^e siècle. Redécouvert aux alentours de l'an 1400, le texte avait fait l'objet d'une publication dès 1516¹²². Dans un article qu'elle consacre à la gravure de Heemskerck, Victoria Bladen souligne que l'étoffe située sur le côté gauche de la statue, derrière l'aigle, qui cache le trône, pourrait être une référence à un rideau de laine brodée retenu par une corde et tombant au sol, un détail mentionné par Pausanias¹²³. Mais la position des deux tissus diffère tellement que la supposition de Victoria Bladen est très précaire. Il est d'autres récits dont Heemskerck aurait pu avoir connaissance : les mentions de Dion Chrysostome¹²⁴ ou de Strabon¹²⁵ précisent que Phidias avait représenté Zeus en accord avec la description faite par Homère :

¹²¹ Grâce aux fouilles archéologiques contemporaines, nous savons par ailleurs que cet édifice de type périptère dorique était le plus grand monument religieux du Péloponnèse au V^e siècle avant J.-C. Il mesurait en effet près de 27m de large, 64m de long et comportait une hauteur sous plafond de 13.60m. La sculpture était si haute que les littérateurs antiques tels que Strabon ont relaté que sa tête touchait presque le plafond de l'édifice sacré. Bernard Holtzmann, Alain Pasquier, *op. cit.*, p.169.

¹²² Maria Pretzler, *Pausanias : Travel Writing in Ancient Greece*, Londres, A&C Black, 2013, p. 118-119.

¹²³ Ce détail est mentionné par Pausanias, *Description de la Grèce*, V.124. Voir, à ce propos, Victoria Bladen, « Imagining Zeus and the Zeus of Olympia in Early Modern Culture », dans : Janette McWilliams, Sonia Puttock, Tom Stevenson, *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2011, p.177.

À ces mots, le Cronide fronça les sourcils ténébreux,
Ses cheveux divins s'agitèrent sur la tête du seigneur
immortel, et fit tourner le grand Olympe¹²⁶.

Si on en croit les dires de Dion Chrysostome et Strabon, Phidias aurait restitué dans sa sculpture la force et la puissance supérieures du maître de l'Olympe, telles qu'elles sont décrites dans le récit d'Homère. En observant la gravure de Heemskerck, nous pouvons penser que l'artiste s'est également concentré sur cet aspect de la divinité. En effet, la statue domine l'ensemble de la gravure. Sa musculature, fortement développée, est soulignée par un léger mouvement du bassin. L'aigle qui figure à ses côtés possède également des proportions impressionnantes. Ce dernier est tout à la fois le symbole de la virilité et de l'ardeur du dieu, tandis que le foudre renforce, lui, l'autorité de la divinité. Mais l'ensemble de la sculpture ne fait pas apparaître une décoration outrancière, telle que dénoncée par Pausanias. Au contraire, la statue de Heemskerck s'impose par la force qui s'en dégage. L'usage de l'ombre et de la lumière sur le corps de la divinité, comme sur ceux des athlètes, renforce le sentiment de pouvoir qui émane de l'ensemble de la gravure¹²⁷.

Ainsi, Heemskerck se serait attaché à représenter la divinité derrière la statue, en mettant en avant sa toute-puissance. Il a exclu le faste qui l'entourait à l'origine pour se concentrer uniquement sur son caractère divin. La structure qui enclave la sculpture a certainement été choisie afin de représenter la divinité face aux jeux qui se développent devant elle afin que les athlètes concourent sous le regard sévère de Zeus.

¹²⁴ Dion Chrysostome, *Orationes*, 12, 49, 51, 53, 56, 62, 63, 85, 74.

¹²⁵ Strabon dans sa *Géographie* VIII.353.

¹²⁶ Traduction de *l'Iliade* d'Homère, I.527 par Marion Muller Dufeu, *op. cit.*, p.311.

¹²⁷ Victoria Bladen, *op. cit.*, p.179.

D. L'Artémision d'Éphèse et sa reconstitution selon le vocabulaire architectural du XVI^e siècle

Mais quand j'aperçus le temple d'Artémis qui s'élançait jusqu'aux nues, les autres merveilles furent éclipsées; et que sont-elles, en dehors de l'Olympe ? Hélios n'a rien vu encore de pareil¹²⁸.

C'est en ces termes qu'Antipater de Sidon fait l'éloge de l'Artémision d'Éphèse, qui surpasse, selon-lui, toutes les autres merveilles du monde. Si cette prédilection lui est personnelle, il est pourtant vrai que le temple consacré à la divinité chasserresse est considéré comme l'un des plus beaux édifices sacrés de l'Antiquité¹²⁹, à la fois pour ses dimensions impressionnantes et son décor sculpté singulier, mêlant des inspirations grecques et proche-orientales¹³⁰. Situé dans le sanctuaire d'Éphèse, l'Artémision a été plusieurs fois détruit et reconstruit depuis le bâtiment initial édifié au milieu du VIII^e siècle avant J.-C.¹³¹. Dans son récit, Antipater fait référence au temple élevé au IV^e siècle avant J.-C. selon le plan de son prédécesseur, construit deux siècles plus tôt¹³², mais détruit en l'an 356 avant J.-C. par un déséquilibré du nom d'Erostrate¹³³. À cette époque, ce bâtiment religieux est devenu l'un des centres culturels majeurs de la Grèce orientale, faisant de la cité d'Éphèse la plus importante

¹²⁸ Antipater de Sidon (Annexe 2).

¹²⁹ En témoignent notamment les textes de Pline l'Ancien *Histoire naturelle*, XXXVI.21; et Vitruve, *De l'Architecture*, VII.6.16-17.

¹³⁰ Marie-Christine Hellmann, «L'Artémision d'Éphèse», dans: *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.37.

¹³¹ Bernard Holtzmann, Alain Pasquier, *op. cit.*, p.97.

¹³² Construit par l'architecte Chersiphron de Cnossos et son fils Métagénès, ce temple en marbre était admiré pour sa taille (qui voulait rivaliser avec celle du temple d'Apollon de Didyme), le diptère qui le ceinturait et ses colonnes hautes de 19m qui comprenaient des tambours sculptés. Marie-Christine Hellmann, *op. cit.*, p.38.

¹³³ Cet homme, qui a vécu au IV^e siècle avant J.-C., voulait faire entrer son nom dans l'Histoire. Pour se faire, il a incendié ce temple dont la destruction a été relatée dans tout le bassin grec. Son coupable a été torturé et tué, et son nom frappé d'anathème. Coïncidence de l'histoire, cet embrasement aurait eu lieu la nuit de la naissance d'Alexandre le Grand. Voir, à ce propos, Jean-Pierre Adam, Nicole Blanc, *op. cit.*, p136-138.

d'Asie¹³⁴. La reconstruction du temple, financée par les Éphésiens, a été conduite successivement par les architectes Cheiocratès¹³⁵, Painonios d'Ephèse et Démétrios. Ce nouvel édifice suivait le même plan que l'ancien, ainsi qu'un programme sculpté similaire auquel Scopas a notamment participé. Seule différence avec l'ancienne bâtisse, les constructeurs lui ont adjoint un podium haut de 2.60m afin de le mettre en valeur.

Malgré son prestige, le temple a subi de lourdes destructions dès le III^e siècle après J.-C., qui n'ont laissé que de rares vestiges¹³⁶. Ce n'est qu'à la Renaissance que l'Artémision d'Ephèse a connu à nouveau un regain d'intérêt particulier chez les érudits, grâce à la lecture des récits antiques. Il n'existe pas de témoignage médiéval sur les restes du temple car ces derniers ont été entièrement recouverts par les marais environnants dès la fin du premier millénaire. Et lorsque Heemskerck s'est intéressé à ce sujet au milieu du XVI^e siècle, il n'y a pas encore de tradition iconographique de ce monument. On remarque d'ailleurs que sa reconstitution emploie un vocabulaire architectural similaire à celui qui s'est développé durant le XVI^e siècle à Rome. Cela s'explique notamment par le fait que les auteurs anciens, plus particulièrement Plin et Vitruve, n'offrent pas de descriptions précises sur l'architecture de ce monument¹³⁷. C'est certainement pourquoi l'artiste s'est alors inspiré des édifices cultuels de son temps.

¹³⁴ L'édifice était, en parallèle de ses fonctions cultuelles, un lieu d'asile reconnu accueillant, de plus, les économies de notables – ce qui fait du temple la première « banque » du bassin proche-oriental.

¹³⁵ Son nom est peut-être issu d'une mauvaise interprétation de celui d'un autre architecte nommé Deinocrates. Marie-Christine Hellmann, *op. cit.*, p.39.

¹³⁶ En 263 après J.-C., la ville d'Ephèse a été envahie par les armées Goth qui ont pillé et incendié le temple. Par la suite, une église a été implantée en son centre. L'architecture et les sculptures ont subi de lourds dégâts lors de ces deux événements. De surcroît, ils ont été également ravagés par de nombreux dépeçages : les ornements ont été employés pour embellir les monuments byzantins et les marbres plus communs ont été réduits en poudre pour réaliser de la chaux. De cet acte iconoclaste subsiste un témoignage d'un chroniqueur byzantin anonyme : « À présent ce lieu est le plus désert et le plus misérable, par la grâce du Christ et de Jean le Théologue ». Jean-Pierre Adam, Nicole Blanc, *op. cit.*, p.209-213.

¹³⁷ Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI.21; Vitruve, *De l'architecture*, VII.6.16-17.

On relève tout d'abord, qu'à l'instar de certaines gravures de la série des merveilles du monde antique de Heemskerck¹³⁸, le premier plan de l'estampe de l'Artémision d'Éphèse use d'une analepse pour décrire les préparatifs du programme sculpté du monument. Sur la gauche se distinguent deux ouvriers : le premier travaille sur un élément architectural, peut-être un pilastre, tandis que le second s'attèle à la gravure d'une colonne. Tous deux sont dirigés par un architecte, identifiable au compas et à l'équerre qu'il tient dans ses mains. Il pourrait tout aussi bien s'agir ici de la figuration de Chersiphron ou bien de son fils Métagénès, tous deux responsables de la construction du temple du VI^e siècle avant J.-C. Ce sont, en effet, ces deux noms qui apparaissent le plus dans les récits antiques qui mentionnent l'élévation du temple¹³⁹. Ensuite, sur la droite de la gravure, se distinguent cinq personnages. Trois hommes discutent autour d'une tablette que tient l'un d'entre eux, peut-être un architecte également. Un personnage couronné écoute attentivement ce qu'ils racontent. L'identification de ce dernier est assez délicate, car le temple n'est pas l'œuvre d'un commanditaire particulier. Seule l'étude attentive de l'histoire du monument nous permet de désigner deux personnages susceptibles d'être représentés sous les traits de cet homme : il pourrait s'agir tout aussi bien d'une figuration de Crésus [595-547] ou d'Alexandre le Grand [356-323]. Le premier, roi de Lydie, a envahi la ville d'Éphèse en 560 avant J.-C. Selon le témoignage d'Hérodote¹⁴⁰, Crésus a par la suite offert au temple, alors en construction, plusieurs colonnes. Quant à Alexandre le Grand, selon le récit de Strabon¹⁴¹, il a proposé aux Éphésiens de payer la reconstruction du temple du IV^e siècle, en échange d'une dédicace mentionnant uniquement son nom. Ces derniers, pour refuser poliment, lui ont répondu qu'ils ne pouvaient accepter le présent d'un dieu pour une autre divinité. Si ces deux hypothèses mentionnées sont plausibles, il est toutefois plus vraisemblable que le souverain représenté

¹³⁸ La gravure du Colosse de Rhodes et celle du Mausolée d'Halicarnasse.

¹³⁹ Rappelons, à ce sujet, qu'il a fallu attendre les études menées sur les vestiges de l'Artémision en 1904-1905 par D. G. Hogarth pour identifier la présence d'établissements antérieurs au temple du VI^e siècle, tel que l'avait mentionné dans ses récits Pline, *Histoire naturelle*, XVI.79.

¹⁴⁰ Hérodote, *Histoires*, I.92.

¹⁴¹ Strabon, *Géographie*, XIV.1.22.

dans la planche soit Crésus, en raison de la présence de l'ouvrier qui façonne une colonne. Cet élément ferait alors partie du don du roi lydien au temple¹⁴².

L'Artémision d'Éphèse, quant à lui, est représenté selon une conception architecturale contemporaine de Heemskerck. Adoptant la forme d'une basilique composée de trois niveaux, sa façade reprend un vocabulaire architectural typique des constructions cultuelles, établies au milieu du XVI^e siècle. Plus précisément, Nicole Dacos relève que la forme de l'Artémision se rapproche de celle de l'église de Saint-Jean-des-Florentins de Rome (ill.27)¹⁴³. Toutefois, la construction de l'église démarre à peine lorsque Heemskerck se trouve dans la cité romaine : il est possible qu'il ait eu accès directement aux plans préparatoires¹⁴⁴. Parmi les similitudes à relever entre les édifices, on note un premier niveau composé d'un soubassement soutenant des colonnes d'ordre corinthiennes engagées. Sont présentes également des niches, qui accueillent des statues. Le niveau le plus élevé est moins large. Il comprend en son centre une baie et est décoré sur ses côtés par des statues, posées sur une balustrade. Heemskerck a adjoint néanmoins plusieurs variations : il a ajouté un niveau intermédiaire, la porte d'entrée est formée d'une arche en plein cintre, l'espace entre les colonnes engagées est également occupé par des reliefs et des volutes qui relient le premier niveau au second. Tous ces éléments architecturaux sont très communs dans l'architecture du XVI^e siècle. Tout bien considéré, on peut dire que la reconstitution de Heemskerck suit, de manière générale, les préceptes architecturaux qui ont été établis dans les traités d'architecture à cette époque, notamment dans celui de Sebastiano Serlio [1475-1554]. Ce manuel, richement illustré, a connu un grand succès en Europe, notamment aux Pays-Bas grâce à la traduction qu'en a fait Pieter Coecke van Aelst [1502-1550]. Cette traduction a permis de diffuser plus largement les formes italiennes dans ce pays, en plus de toutes celles déjà propagées par les artistes romanistes. Heemskerck a très certainement eut connaissance de cet ouvrage et a manifestement dû puiser certaines formes à l'intérieur, s'il ne les avait pas déjà observées en Italie. On peut toutefois relever un détail dans la gravure de Heemskerck qui dénote, soit une méconnaissance des textes qui se réfèrent à l'Artémision, soit une mauvaise compréhension des ordres antiques : si Pline et Vitruve ne proposent pas de description de l'édifice, ils

¹⁴² Cette hypothèse est d'ailleurs reprise par Maria Luisa Madonna, *op. cit.*, p.53.

¹⁴³ Voir Nicole Dacos, *Roma Quanta Fuit ou l'Invention du paysage de ruines*, *op. cit.*, note 22 p.87.

¹⁴⁴ *Ibid.*

relèvent tout de même que l'Artémision est l'un des premiers temples à employer l'ordre ionique¹⁴⁵. Vitruve précise d'ailleurs qu'il est devenu un modèle du genre¹⁴⁶. Or, dans sa gravure, Heemskerck a figuré des colonnes aux chapiteaux corinthiens, surmontés au premier niveau par un entablement composé de triglyphes et de métopes. Ce type de frise est, quant à lui, plutôt associé à l'ordre dorique. L'artiste a réalisé ici une variation importante au sujet d'un élément dont la compréhension est pourtant capitale pour les architectes du XVI^e siècle. Mais cette particularité s'explique aisément par le fait que l'artiste n'est pas un bâtisseur mais un dessinateur, et il s'inspire de formes qui lui sont familières, plutôt que de règles architecturales strictes.

Toutefois, Heemskerck a apporté une touche personnelle, en incluant dans la façade de sa reconstitution des reliefs qui se réfèrent à la figure de la déesse Artémis. Le premier niveau figure, dans un fronton triangulaire, un homme en char, tiré par quatre chevaux. Il est fort probable que le relief représente le dieu Apollon, frère jumeau de la déesse. Artémis, quant à elle, est figurée au deuxième niveau, dans le relief central de la façade. Elle est représentée en déesse chasseresse, aux côtés d'un chien et d'un cervidé. Comme celui-ci porte des bois, il pourrait tout aussi bien s'agir d'un cerf ou de la biche de Cérynée¹⁴⁷. Le dernier niveau de la façade, enfin, est surmonté par un fronton semi-circulaire qui figure Zeus, le père de la déesse, reconnaissable au foudre qu'il enserme de sa main droite. Ce sont véritablement ces reliefs qui rattachent la nature de l'édifice à la déesse, car les autres sculptures sont, quant à elles, plus difficilement identifiables. Elles sont présentes afin de rappeler que le temple était célébré, outre sa taille, pour son programme architectural impressionnant.

¹⁴⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI.66.

¹⁴⁶ Vitruve, *De architectura*, VII.6.16-17.

¹⁴⁷ Cette biche fabuleuse, que la déesse a chassée pour l'atteler à son quadrigé, a pour caractéristiques physiques de porter des bois en or et des sabots d'airain.

E. Le Mausolée d'Halicarnasse, une restitution qui combine le texte de Pline et le vocabulaire architectural du XVI^e siècle

Le Mausolée d'Halicarnasse est le tombeau que le roi Mausole [?-353 avant J.-C.], satrape de Carie, a fait construire au cœur de sa capitale au milieu du IV^e siècle avant J.-C.¹⁴⁸. Haut de près de 45m, il était l'un des plus grands monuments funéraires du Bassin méditerranéen. Sa décoration luxueuse lui a valu d'être placé au rang des sept Merveilles du monde. Les restitutions modernes de ce monument ont, d'ailleurs, démontré que sa façade comprenait pas moins de trois cent statues. Les quatre auteurs de ces sculptures nous sont connus grâce aux témoignages de Pline l'Ancien¹⁴⁹ et de Vitruve¹⁵⁰ : Scopas de Paros s'est occupé de la façade est, Bryaxis de la façade nord, Timothéos d'Epidaure de celle située au sud et Léocharès d'Athènes (selon Pline) ou Praxitèle (selon Vitruve) de celle de l'ouest. Mais l'attribution de Vitruve étant erronée, c'est bien Léocharès qui a été chargé de l'ornementation de la dernière façade¹⁵¹.

Le tombeau a dominé la ville d'Halicarnasse jusqu'au XII^e siècle, époque où il s'est détérioré à la suite de tremblements de terre successifs¹⁵². À partir de ce moment, et jusqu'au XV^e siècle, le monument a servi de carrière de pierres pour construire ou renforcer des bâtiments alentour, notamment le château de Bodrum, occupé alors par les chevaliers de Saint-Jean. Quant aux statues et aux marbres de parement, ils ont été broyés pour servir de

¹⁴⁸ Le témoignage de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXVI 30-31) précise que c'est Artémis, la femme et sœur de Mausole, qui aurait fait élever le tombeau à la mort de son mari. Mais la position centrale du monument dans la ville d'Halicarnasse prouve que sa construction a été planifiée en même tant que le réaménagement urbanistique de la ville, engagé lorsque celle-ci est devenue la capitale de la satrapie de Carie dans le courant des années 370 avant J.-C.. Brian Cook (dir.), *Relief Sculpture of the Mausoleum at Halicarnassus*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p.1-2.

¹⁴⁹ Pline l'Ancien, *ibid.*

¹⁵⁰ Vitruve, *De Architectura*, VII, introduction.

¹⁵¹ Marion Muller-Dufeu, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, *op. cit.*, p.523.

¹⁵² Brian Cook, *op. cit.*, p.3.

mortier de grande qualité¹⁵³. Cette spoliation des vestiges du mausolée a été décrite par un historien savoyard du XVI^e siècle, Claude Guichard [1545-1607] :

Ces chevaliers estans arrivés à Mesy, se mirent incontinent en devoir de faire fortifier le chasteau, & pour avoir de la chaux, ne treuvans pierre aux environs plus propre pour en cuire, ny qui leur vinst plus aisée, que certaines marbres de marbre blanc qui s'eslevoient en forme de perron [...], là où jadis estoit la grande place d'Halicarnasse, ils les firent abbatre & prendre pour cest effect. [...] ils firent fouiller plus bas en espérance d'en trouver davantage. Ce qui leur succéda fort heureusement, car ils recongnurent en peu d'heures, que de tant plus qu'on creusoit profond, d'autant plus s'eslargissoit par le bas la fabrique, qui leur fournit par après de pierres, non seulement à faire de la chaux, mais aussi pour bastir [...] Ainsi ce superbe sépulcre, compté pour l'un des sept miracles & ouvrages merveilleux du monde, après avoir échappé à la fureur des Barbares, & demeuré l'espace de 2247ans debout¹⁵⁴, du moins enseveli dedans les ruines de la ville d'Halycarnasse, fut découvert & aboli pour remparer le château Saint Pierre, par les chevaliers croisés de Rhodes¹⁵⁵.

Claude Guichard exprime ici son profond désarroi face à la destruction d'un édifice aussi prestigieux. En tant qu'historien, il lui est insensé d'outrager de la sorte un tel vestige du passé. Mais le point de vue des chevaliers, à ce sujet, est radicalement différent puisqu'ils condamnent fermement son origine païenne, qui a justifiée cette destruction¹⁵⁶.

Paradoxalement, au moment même où s'opère la dislocation du monument, les artistes de la Renaissance commencent à s'intéresser au mausolée et à son architecture. C'est au début du XVI^e siècle que leur intérêt se renforce grâce à la traduction en langue vernaculaire des textes anciens et, notamment, celui de Vitruve. L'une des représentations les plus fameuses de

¹⁵³ John et Elizabeth Romer, *op. cit.*, p.120.

¹⁵⁴ Cette date est une erreur de la part de Guichard. Plus tôt dans son ouvrage, il précise que le récit qu'il rapporte lui a été conté en l'an 1522. À cette époque, le mausolée d'Halicarnasse avait environs 1870 ans.

¹⁵⁵ L'auteur précise qu'il cite ici le témoignage qu'il a recueilli du Commandeur de la Tourette lyonnais qui a travaillé à la reconstruction du château. Claude Guichard, *Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581, p. 379-380.

¹⁵⁶ À ce sujet, dans une lettre envoyée à Isabelle de Mantoue [1494-1539], l'humaniste Fra Sabba di Castiglione [1480-1554] s'apitoie de la velléité du monastique, en charge de la reconstruction du château, à détruire tout bien antique découvert sur le site du mausolée : « Près du lieu où l'on peut voir les vénérables ruines du fameux sépulcre de Mausole, on vient de trouver une nouvelle sépulture souterraine [...] J'espère, avec l'aide de Dieu, aller voir cela bientôt, mais une crainte me retient. C'est que Monseigneur révérendissime grand maître n'écrive au commandant de la place pour lui ordonner de réduire la sépulture en chaux, parce que le très révérend est naturellement hostile à [...] l'antiquité. Cité par John et Elisabeth Romer, *op. cit.*, p.132.

cet édifice a été réalisée par Cesare Cesariano, en illustration de sa traduction du texte latin parue en 1521 (ill.4). L'artiste a proposé à cette occasion une vision très contemporaine du Mausolée, proche des constructions religieuses de son époque¹⁵⁷. À la différence de Cesariano, Heemskerck propose une restitution similaire aux descriptions littéraires du mausolée, bien que quelques éléments contemporains soient toutefois à relever.

De même que la gravure figurant le colosse de Rhodes, l'estampe qui représente le mausolée d'Halicarnasse situe au premier plan, tout à la fois le commanditaire supposé de l'édifice, le concepteur de ce dernier et des ouvriers sculptant des statues destinées à orner le monument. Sur la droite de la gravure est figurée une femme admirant le mausolée, suivie par quatre servantes. Grâce à la couronne qu'elle porte dans les cheveux, on l'identifie comme étant la reine Artémise, femme et sœur du roi Mausole. Sa situation en ce lieu de la gravure s'explique par le fait que plusieurs auteurs antiques, tels que Pline l'Ancien, l'ont désignée comme étant le commanditaire de l'édifice, une attribution certes fautive¹⁵⁸, mais largement acceptée à la Renaissance, comme en témoigne ce propos de Claude Guichard :

La lettre grecque ϕ, que l'on voit au milieu de la plus basse marche de la pyramide, semble y avoir été figurée pour signifier l'amitié qu'Artémise portoit à son mari & frère Mausole, en mémoire duquel elle fit bastir ce superbe sépulcre.

L'architecte du monument, quant à lui, est figuré aux côtés de la reine. Il est identifiable grâce à l'équerre et au compas qu'il tient dans ses mains. Selon Vitruve, le mausolée a été construit par deux hommes, nommés Pythéos de Priène et Satyros de Paros¹⁵⁹. L'auteur précise qu'ils ont rédigé un traité à son sujet¹⁶⁰. Dans sa gravure, Heemskerck ne figure qu'un seul d'entre eux. Le néerlandais ignorait-il ce fait ou bien est-ce une volonté de rendre la lecture de son dessin plus simple ? Aux côtés de l'architecte sont figurés deux sculpteurs au travail, un homme examinant une tablette et deux personnes qui discutent, peut-être au sujet des sculptures. Une fois encore, Heemskerck use d'une analepse afin de

¹⁵⁷ Voir ce mémoire p.19.

¹⁵⁸ Voir note n°148 p. 52.

¹⁵⁹ Pythéos se serait chargé de l'architecture du mausolée et Satyros aurait encadré le travail des sculpteurs. Bernard Holtzmann, Alain Pasquier, *op.cit.*, p.203.

¹⁶⁰ « Un autre (livre) (fut composé) par Satyrus et Phyteus, dont un véritable succès couronna l'œuvre magnifique et sublime ». Vitruve, *op. cit.*, livre VII, introduction, 12.

représenter les ouvriers à la tâche au moment de l'élaboration des statues ornementales de l'édifice. Il est clair que l'artiste a voulu mettre en exergue le travail des sculpteurs qui ont composé le programme sculpté : il faut préciser qu'il est le plus important à avoir été réalisé sur le territoire grec. Il était composé de près de trois cent statues. D'ailleurs, Vitruve précise que quatre des meilleurs sculpteurs de leur temps ont été engagés pour réaliser ce travail colossal : Scopas, Bryaxis, Timothéos d'Epidaure et Léocharès de Lindos. Il est manifeste que Mausole voulait élever un tombeau fastueux à sa gloire.

Outre le programme sculpté, le Mausolée était également grandement admiré pour son architecture. D'ailleurs, ce sentiment est traduit dans la gravure de Heemskerck qui consacre une grande partie de son dessin à la restitution du monument. L'architecture de celui-ci s'inspire tout à la fois du témoignage de Pline (Annexe 8) et des réalisations architecturales de son temps. Le premier niveau de l'élévation est composé d'un soubassement comportant des reliefs sculptés. Il soutient neuf colonnes par façade, toutes de type corinthien. Heemskerck reprend ici les indications de Pline, qui précise que l'ensemble du mausolée comprenait trente-six colonnes. De plus, à chacun de ces éléments est associé un pilastre engagé, d'ordre corinthien également. Leur disposition est alternée avec des niches en plein cintre comprenant en leur centre des sculptures féminines. Aux angles du monument sont disposées des colonnes torsées portant, sur leur fût, des éléments gravés. Cette dernière composante architecturale, apparue sous l'Antiquité, se retrouve dans l'architecture de l'époque de Heemskerck, notamment à Rome, sur le tombeau de Saint-Pierre. Elle est, toutefois, plus souvent employée dans les gravures que dans l'architecture¹⁶¹. Dans la gravure de Heemskerck, elle confère du dynamisme à l'ensemble de l'élévation.

Le premier niveau, que nous venons de décrire, est surmonté d'une corniche qui soutient des sculptures placées au-dessus des colonnes corinthiennes. À chaque angle sont disposées des statues équestres. Ce type de sculpture particulier est souvent réservé, depuis l'Antiquité, aux souverains et aux chefs militaires car il symbolise le prestige de leur carrière. Il est vrai que leur présence n'est pas formellement attestée sur le mausolée, mais le choix de la part de Heemskerck de les apposer sur le monument est tout à fait plausible. En ce qui

¹⁶¹ À propos du motif des colonnes torsées dans l'architecture et la peinture à la Renaissance, voir Yves Pauwels, *Aux marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavres, Éditions Mardaga, 2008, p. 133-141.

concerne le second niveau du tombeau, celui-ci est formé d'un toit pyramidal, composé d'une vingtaine de degrés. Au milieu de l'élévation, se déploie un niveau intermédiaire dont le mur est rythmé par des caryatides. Les angles de ce palier sont tous surmontés, en outre, par un obélisque en spirale. Tous ces éléments sont des variations dues à la fantaisie de Heemskerck. En effet, si Pline rapporte bien que le mausolée était recouvert par un toit pyramidal, il ne mentionne pas que ce dernier était coupé en deux par un niveau intermédiaire. Peut-être Heemskerck a-t-il souhaité figurer ici espace réservé à la dépouille d'Artémise, afin qu'elle puisse reposer aux côtés de son mari ? Pour terminer, on remarque que, sur le sommet du Mausolée, est situé un quadrigé. Toutefois, la gravure ne le représente pas en entier puisqu'il sort du cadre. Seuls les quatre roues et le corps du char sont visibles, mais pas les personnages qui se tiennent à l'intérieur. Ce groupe sculpté est également mentionné par Pline, qui précise qu'il serait l'œuvre d'un certain Pythis (certainement Pythéos de Cyrène). Sa présence est d'ailleurs attestée par les fouilles archéologiques.

On constate ainsi que, malgré quelques variations, Heemskerck a repris en grande partie la description du Mausolée proposée par Pline. Néanmoins, la restitution qu'il livre du monument s'éloigne de la réalité révélée par les fouilles. En effet, on peut imputer à Pline une omission majeure : à aucun moment dans sa description, il ne précise que le mausolée était élevé sur un podium imposant. Cette donnée n'est pas non plus relevée par les autres auteurs qui ont cité cet édifice dans leurs textes. Telle est la raison pour laquelle toutes les restitutions modernes n'en font pas état comme celle, par exemple, d'Antonio Da Sangallo (ill.18). La restitution de l'italien propose une lecture plus proche du texte de Pline que celle de Heemskerck. Le premier niveau est entouré d'une colonnade, sur lequel repose un fronton triangulaire et des statues. On remarque que Da Sangallo ne présente pas de sculptures dans des niches, à l'instar du Heemskerck. Le deuxième niveau, quant à lui, est composé d'un toit pyramidal à degrés, surmonté d'un quadrigé.

Ainsi, le mausolée figuré par Heemskerck s'inspire considérablement de la description menée par Pline mais, une fois de plus, il a adapté le vocabulaire architectural aux connaissances et modes du XVI^e siècle.

F. Le colosse de Rhodes et la transmission d'un modèle erroné

Élevé vers 282 avant J.-C. au terme de douze ans de travaux, le Colosse est la plus importante offrande que la ville de Rhodes ait consacrée à son dieu tutélaire, Hélios¹⁶². Célébré pour sa hauteur et la prouesse technique de son concepteur, ce monument a été rapidement compté au rang des merveilles du monde¹⁶³. Toutefois, un tremblement de terre survenu une cinquantaine d'années seulement après son achèvement l'a détruit jusqu'au niveau des genoux¹⁶⁴. Cependant, ses ruines ont été admirées pendant plusieurs siècles, avant d'être – selon les hypothèses - intégralement détruites au IV^e siècle, ou emportées par les caravanes de marchands turques au milieu du VII^e siècle. La thèse du démantèlement des vestiges sous la domination des Sarrasins, et de leur vente à un marchand juif, est corroborée par l'empereur Constantin VII Porphyrogénète, au X^e siècle,¹⁶⁵ et par le théologien Michel le Syrien, au XII^e siècle¹⁶⁶. Bien qu'elle soit communément admise dans les études sur le colosse, cette affirmation a néanmoins été récemment rejetée par Nathan Badoud¹⁶⁷. En se fondant sur les travaux du médiéviste Lawrence Conrad, qui a démontré que cette hypothèse était une invention du chroniqueur Théophile d'Édesse au VIII^e siècle¹⁶⁸, Badoud affirme que ce récit est une fiction destinée à stigmatiser le peuple arabe et le marchand juif, en les

¹⁶² Strabon, *Géographie*, XIV.2-5.

¹⁶³ Rappelons que la liste originale a été établie lorsque les monuments étaient encore tous debout. Le colosse a donc été inventorié durant le court laps de temps où il s'élevait à Rhodes.

¹⁶⁴ Strabon, *ibid.*

¹⁶⁵ Constantin VII Porphyrogénète, *Livre de l'administration impériale*, 20f.21.

¹⁶⁶ Michel le Syrien, *Chronique*, Extrait 513-717.

¹⁶⁷ Ce chercheur est un archéologue et doctorant. Voir, à ce sujet, Nathan Badoud, « Les colosses de Rhodes », dans: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°1, janvier-mars 2011, p.115-118.

¹⁶⁸ Lawrence Conrad, « The Arabs and the Colossus », dans : *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol.6, n°2, 1996, p.165-187.

désignant comme les destructeurs de la civilisation antique¹⁶⁹. L'archéologue pense que les vestiges du colosse de Rhodes ont plutôt été détruits dès la fin du IV^e siècle, très certainement vendus ou fondus après la proclamation de l'Édit de Théodose (380 après J.-C.), interdisant le culte païen¹⁷⁰. Quel que soit le sort qu'aient connues les ruines du colosse, il ne reste aujourd'hui de fait plus aucun vestige de l'œuvre originale. Les récits antiques sont dès lors les seules sources qui nous permettent de reconstituer ce monument.

Les témoignages littéraires ne sont pas explicites en ce qui concerne la forme de la statue, mais ils offrent des informations sur le contexte de sa réalisation, l'identité de son auteur et la taille supposée du monument. Grâce au récit de Pline l'Ancien¹⁷¹, nous savons que le colosse a été achevé vers 283 avant J.-C.¹⁷², et qu'il pesait près de 300 talents¹⁷³ (environ 7.8 tonnes), l'équivalent d'une quantité de métaux achetée grâce à la fonte et la revente des machines de guerres abandonnées par les troupes du général macédonien Démétrios I^{er} Polyorcète [vers 336 avant J.-C. – 283] après le siège de Rhodes, en 303 avant J.-C.¹⁷⁴ Pline et Strabon¹⁷⁵ précisent tous deux que le monument a été réalisé par le bronzier Charès de Lindos, un élève du célèbre Lysippe [IV^e siècle avant J.-C.], à l'effigie du dieu du soleil, Hélios. Enfin en ce qui concerne sa taille, Pline l'Ancien, Strabon et Philon de Byzance (Annexe 1) indiquent qu'il mesurait 70 coudées de haut, soit 34m environ. Les chercheurs en concluent que le colosse était une statue votive destinée à remercier la divinité tutélaire de

¹⁶⁹ Nathan Badoud, *op. cit.*, p.117.

¹⁷⁰ *Ibid*, p.114.

¹⁷¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV.18.

¹⁷² L'auteur ne donne pas la date d'achèvement des travaux. Celle-ci a été déterminée par déduction à partir des textes de Pline l'Ancien et de la *Chronique* Eusèbe de Césarée [III^e-IV^e siècles]. Voir, à ce propos, l'article de Nathan Badoud, *op. cit.* pp.112-113.

¹⁷³ Ce chiffre est plus important encore chez Philon de Byzance, qui affirme que 500 talents de bronze (13 tonnes) et 300 talents de fer (7.8 tonnes) avait été nécessaires à sa construction. Le poids du colosse est toujours sujet à spéculations, car il est difficile de l'estimer à cause du manque de vestiges archéologiques authentiques. Voir à ce sujet l'article d'Antoine Hermary, « Rhodes et les statues colossales », dans: *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, pp. 58-59.

¹⁷⁴ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, chapitre 18.

¹⁷⁵ Strabon, *Géographie*, XIV.2.

Rhodes de la victoire de la ville contre les troupes macédoniennes : de ce fait, la cité aurait élevé à cette occasion la statue la plus haute du monde grec¹⁷⁶.

Le mythe du colosse de Rhodes a traversé les siècles grâce aux récits antiques. Cependant, l'absence d'informations sur sa posture et son emplacement a eu pour conséquence la diffusion d'une légende erronée qui a perduré pendant de nombreux siècles : celle du colosse enjambant le port de Rhodes. Apparue dans l'iconographie européenne à partir du XVI^e siècle, cette posture a été généralement reprise depuis par les artistes qui ont représenté la statue. La gravure de Maerten van Heemskerck que nous allons à présent étudier ne fait pas exception sur ce point.

La gravure se décompose en deux temps distincts : au second plan s'élève le Colosse tandis qu'au premier, des ouvriers travaillent sur des parties de la statue. Cette construction du dessin est mise au service d'une distinction temporelle des deux scènes. Plus précisément, au premier plan, quatre employés polissent la tête et les doigts du colosse, sous la supervision d'un homme qui tient dans ses mains une tablette comprenant une représentation de la statue. Grâce à cet attribut, nous identifions ce personnage comme étant vraisemblablement le bronzier Charès de Lindos, constructeur de l'édifice. En incorporant cette scène à la gravure, Maerten van Heemskerck a voulu s'attacher à représenter les proportions majestueuses du colosse. En effet, la tête de ce dernier est tout aussi grande que les employés. Il est certain que la statue originale était encore bien plus impressionnante, mais l'artiste a dû faire le choix de réduire l'échelle afin de pouvoir restituer l'œuvre dans son dessin. Il est vrai que les récits antiques témoignent d'un gigantisme qu'il aurait été difficile de traduire dans une gravure : « Toute abattue qu'elle est, elle suscite l'admiration ; peu d'hommes en embrassent le pouce, les doigts sont plus gros que la plupart des statues »¹⁷⁷.

En outre, l'étude de cette scène révèle que Heemskerck présume que le colosse a été élevé selon un procédé technique particulier, qui consiste à couler les différentes parties d'une statue en métal avant de les réunir. Une telle méthode était couramment utilisée depuis l'Antiquité pour ériger de grandes sculptures. Cependant, il est impossible que Charès de Lindos l'ait employé pour édifier le colosse de Rhodes : celui-ci était bien trop grand et bien

¹⁷⁶ Voir à ce sujet l'article d'Antoine Hermary, *op. cit.*, pp.54-59.

¹⁷⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV.18.

trop lourd pour procéder ainsi. L'architecte a donc utilisé une technique différente, qui a d'ailleurs été décrite par Philon de Byzance (Annexe 1). Dans son récit, l'auteur grec raconte que les ouvriers ont élevé le colosse étage par étage. Pour se faire, ils ont commencé par renforcer les pieds et les chevilles de la statue par un socle en marbre, avant de couler progressivement sur place les éléments, au fil de l'élévation. Lorsqu'un niveau était achevé, il était recouvert d'un remblai en terre afin de protéger l'ensemble de l'édifice. Si le récit de Philon comporte quelques imprécisions, il est, dans l'ensemble, admis par les archéologues et les architectes qui se sont intéressés à ce sujet¹⁷⁸. Néanmoins, l'architecte Albert Gabriel reste sceptique sur ce dernier point et penche plutôt en faveur d'un échafaudage en bois¹⁷⁹ (ill.19), mais son hypothèse n'est pas communément admise¹⁸⁰. Par ailleurs, pour que la statue soit stable, Philon précise que son squelette a été solidifié par un système de traverses en fer, et que sa base a été remplie de pierres. Ce dernier élément est d'ailleurs corroboré par le récit de Pline l'Ancien: « Le vide de ses membres rompus ressemble à de vastes cavernes. Au-dedans on voit des pierres énormes, par le poids desquelles l'artiste avait affermi sa statue en l'établissant »¹⁸¹.

Si l'on revient à la gravure, Heemskerck s'est ainsi attaché à figurer la manière dont le colosse de Rhodes aurait été élevé, se fondant pour se faire sur une technique fréquemment utilisée par les bronziers depuis l'Antiquité, mais son interprétation est contredite par la lecture de l'ouvrage de Philon de Byzance et par l'analyse du poids et de la taille de l'édifice. Malheureusement, l'artiste ne pouvait pas avoir connaissance du récit grec car il n'a été publié qu'au XVII^e siècle. Ce point est un exemple de la manière dont Heemskerck s'est fondé sur des connaissances authentiques afin de restituer le Colosse, mais par manque d'informations précises sur son mode d'édification, sa représentation ne correspond pas à la réalité historique.

¹⁷⁸ À propos de la construction du colosse, voir les articles d'Albert Gabriel, « La construction, l'attitude et l'emplacement du colosse de Rhodes », *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 56, 1932, p.331-359; d'Herbert Maryon "The Colossus of Rhodes", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol.76, 1956, pp.68-86; et de Kalliopi Bairami, "Le colosse de Rhodes", dans : *Archéologia*, n°526, novembre 2014, p. 58-59.

¹⁷⁹ Albert Gabriel, *op. cit.*, pp. 335-336.

¹⁸⁰ Nathan Badoud, *op. cit.*, p.119.

¹⁸¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV.18.

L'étude de la technique employée par Charès de Lindos, pour élever le colosse, remet également en question l'emplacement et la position de la célèbre statue dans la gravure de Heemskerck. On remarque que la sculpture enjambe le port de Rhodes. Ses pieds sont disposés sur les môles, de part et d'autre de l'entrée du site. L'écartement de ses jambes est assez grand pour laisser passer les navires en-dessous. Cette position fantaisiste – que Heemskerck a déjà utilisée pour représenter le colosse dans son tableau *L'enlèvement d'Hélène au milieu des merveilles du monde* en 1535 (ill.1) - s'inspire d'une tradition orale remontant au moins au XIV^e siècle. En effet, nous retrouvons la première mention de cette posture particulière dans un témoignage du notaire italien Nicola de Martoni. Ce dernier a fait escale à Rhodes en 1394 et 1395, au retour du voyage qui l'a conduit à Jérusalem¹⁸². Sur place, il aurait entendu un récit signalant qu'une idole se serait dressée au-dessus de l'entrée des deux ports de la ville, un pied posé sur le môle où se trouve l'église Saint-Nicolas, et le second sur l'autre môle situé à plus de 400m¹⁸³. Ce récit a été corroboré par la suite par d'autres voyageurs, tels que le moine dominicain Felix Fabri en 1473 et l'administrateur milanais Santo Brasca en 1480¹⁸⁴. Cette légende s'est ensuite propagée en Europe à partir de l'an 1522, date de la victoire des occidentaux contre les armées de Soliman à Rhodes. Elle est d'ailleurs citée par l'humaniste Andréa Fulvio [1470-1527] dans un chapitre de ses *Antiquitates Urbis Romae* en 1527¹⁸⁵. Toutefois, rien n'indique que Heemskerck ait pu consulter ce dernier ouvrage. L'artiste a dû certainement entendre ce récit fabuleux à Rome¹⁸⁶, et, au vu du nombre de représentations artistiques qui reprennent cette posture entre le XVI^e et le XIX^e siècle, cette vision fantastique du colosse s'est assurément répandue rapidement en

¹⁸² Albert Gabriel, *op. cit.*, note n°4 p.349.

¹⁸³ Nathan Badoud, « L'image du Colosse de Rhodes », Dans : Jean-Pierre Bablon, Jean-François Jarrige, Henri Lavagne, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Tome 91, Paris, Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 2012, pp.9-11. Il cite ici un article de L. Legrand que nous n'avons pas pu consulter : « Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicola de Martoni, notaire italien (1394-1395) », *Revue de l'Orient latin* 3, 1894, p.585.

¹⁸⁴ Nathan Badoud, *op.cit.*, p.10.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.10-11.

¹⁸⁶ *Ibid.*

Occident¹⁸⁷. Toutefois, il est bien entendu que le colosse n'aurait jamais pu être construit dans cette posture : il aurait alors mesuré plusieurs centaines de mètres de haut, et les Grecs ne possédaient pas alors les techniques suffisantes pour réaliser une telle élévation. Ainsi, le mythe du colosse enjambant le port de Rhodes n'est guère plausible. Et, à cause du manque de traces archéologiques attestant formellement son emplacement, le lieu de son érection reste aujourd'hui toujours sujet à débats¹⁸⁸. Quant à sa posture, il faut conclure qu'il se tenait certainement droit, les bras le long du corps ou l'un des deux bras levé au-dessus de sa tête¹⁸⁹.

En ce qui concerne les attributs du colosse, comme nous l'avons précédemment dit, les sources littéraires précisent simplement qu'il représentait le dieu du soleil Hélios. Ce fait n'était pas ignoré par Heemskerck qui a nommé son dessin *Colossus Soli*. Afin de renforcer l'importance de cette divinité pour le peuple rhodien, l'artiste a figuré une multitude de personnages qui lui rendent hommage et lui adressent des prières. Si l'on examine plus précisément le colosse, on remarque dans sa main droite une torchère, d'où s'échappent des volutes de fumée, et dans sa main gauche un sceptre. Une lanière lui scinde le torse, retenant dans son dos un arc et un carquois rempli de flèches. Les attributs de la divinité tutélaire de Rhodes se rapprochent fort de ceux qui sont généralement assignés au dieu Apollon. Hélios, quant à lui, est plutôt caractérisé par une couronne en forme de rayons lumineux, qui symbolisent sa condition de dieu du soleil¹⁹⁰. Cette assimilation de deux divinités dans la gravure résulte certainement d'une mauvaise interprétation de la figure solaire rhodienne, courante dans l'iconographie européenne¹⁹¹. Si le dieu grec Apollon a parfois été associé à la figure du soleil, c'est notamment à cause de la traduction romaine de son nom, *Phoebus*, qui

¹⁸⁷ Pour étudier en détail l'évolution de l'apparence du colosse de Rhodes dans l'iconographie européenne, voir Nathan Badoud, « L'image du colosse de Rhodes », *op. cit.*, p5-40.

¹⁸⁸ Selon les deux hypothèses actuelles, le colosse se dressait soit au niveau de la tour médiévale Saint-Nicolas, sur le môle du port de Mandraki, soit dans le sanctuaire d'Hélios, dont l'emplacement reste incertain. Voir, à ce sujet, les articles déjà cités de Kalliopi Baïrami, Albert Gabriel, et Herbert Maryon.

¹⁸⁹ La position du colosse a fait l'objet de plusieurs hypothèses. Voir, à ce sujet, les articles cités ci-dessus.

¹⁹⁰ Cette attribution a été réalisée à partir des monnaies rhodiennes. Bien que certaines représentations d'Hélios ne comportent pas cette fameuse couronne, celle-ci est tout de même considéré comme un attribut courant de la divinité. Voir à ce propos Reynold Higgins, « Le colosse de Rhodes », dans Peter A. Clayton, Martin J. Price, *Les sept Merveilles du monde*, Paris, Gallimard, 1993 (1988), p.103.

¹⁹¹ Voir à ce propos Nathan Badoud, « L'image du colosse de Rhode », *op. cit.*, pp.6, 16-21.

signifie le mot « brillant ». Dans notre gravure, la disposition en bandoulière du carquois et de l'arc du dieu est similaire à celle de la sculpture de *l'Apollon du Belvédère* (ill.20)¹⁹². Or, cette célèbre statue était connue par Heemskerck, qui l'avait d'ailleurs représentée dans l'un de ses croquis romains (ill.21). Nous pouvons en conclure que l'artiste s'en est très certainement inspiré pour figurer son colosse. De plus, afin de renforcer le caractère solaire de la statue, Heemskerck a placé dans sa main une torchère, censée diffuser une lumière visible à plusieurs kilomètres, et il a dessiné autour de son visage une auréole en forme de soleil, visible uniquement dans le dessin original conservé à l'Institut Courtauld de Londres (ill.22). Le sceptre, quant à lui, n'est pas un attribut du dieu Apollon : selon Nathan Badoud, sa forme s'apparente à celle d'un fouet qui est l'attribut caractéristique de la figure romaine de Sol Invictus¹⁹³. Ainsi, Heemskerck aurait imaginé son colosse de Rhodes en s'inspirant des attributs de deux divinités associées au soleil que sont Apollon et Sol Invictus.

En conclusion, la gravure du colosse de Rhodes imaginée par Heemskerck est extrêmement riche. Il s'est inspiré tout à la fois de sources littéraires antiques et de restitutions modernes fantaisistes du colosse. Il est intéressant de constater comment il s'est adapté au manque d'informations sur la forme du colosse en s'inspirant de figures solaires qu'il connaissait.

¹⁹² *Ibid.*, p.21.

¹⁹³ Cette figure romaine résulte d'une combinaison entre la figure du dieu Apollon et du culte de Mithra. Voir à ce sujet Nathan Badoud, *Ibid.*

G. Le phare d'Alexandrie et le schème de la tour orientale hélicoïdale

Élevé à la pointe de l'île de Pharos, à l'entrée du port d'Alexandrie, le célèbre phare antique guidait de sa lumière les marins vers ce qui était l'une des cités les plus importantes du monde hellénistique. Commencée en 297 avant JC sous la supervision de l'architecte Sostratos de Cnide [fin du IV - III^e siècle avant JC], la construction de l'édifice dura une quinzaine d'années. Dès l'Antiquité, ce monument a été célébré à la fois pour sa hauteur et l'ingéniosité du travail de son concepteur. Par ailleurs, sa célébrité était telle que l'île sur laquelle il se dressait donna, par antonomase, son nom aux édifices comparables¹⁹⁴. Le prestige alors accordé à ce monument lui a permis d'entrer, à partir du VI^e siècle, dans les listes canoniques des merveilles¹⁹⁵. Mais au cours du Moyen-Âge, le souvenir de son apparence s'est effacé, de même que celui des circonstances de sa construction¹⁹⁶. Ce déclin s'explique par le fait que les voyages vers la citée égyptienne sont devenus alors extrêmement rares, et ils sont surtout l'œuvre de pèlerins, de retour de Terre Sainte, qui se rendent sur les rares sites christianisés d'Égypte. Il en résulte que les rares témoignages sur le phare datant de cette époque sont truffés d'inexactitudes. Ainsi, l'historien français Guillaume de Tyr [1130-1184] attribue sa paternité à César : « Au chief de cele langue a une tor fort et mout haute qui est appelée Faros. Julius Cesar la fist faire »¹⁹⁷. De plus, la mention du monument se double d'un récit fantastique lorsque Bède Le Vénérable (Annexe 3) affirme que le phare s'appuie, en guise de fondations, sur quatre crabes en verre. L'apparence du monument n'est pas mieux connue au XVI^e siècle lorsque Heemskerck entreprend la réalisation de son dessin. Comme les connaissances archéologiques sont alors minces, l'artiste a restitué la merveille en

¹⁹⁴ Jean-Yves Empereur, *Le phare d'Alexandrie. La merveille retrouvée*, Paris, Gallimard, 1998, p.31.

¹⁹⁵ Ce sont plus particulièrement Grégoire de Tour (voir notre n°12 p.11) et Bède le Vénérable (Annexe 3) qui, les premiers, ont mentionné cet édifice dans leurs inventaires.

¹⁹⁶ À propos de l'image d'Alexandrie dans l'Europe médiévale, voir l'article d'Henri Bresc, « Les cendres et la rose : l'image de l'Alexandrie médiévale dans l'Occident latin », dans : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, T. 96, N°1. 1984, p.441-458.

¹⁹⁷ Guillaume de Tyr, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum Liber nonus decimus*, dans *Guillaume de Tyr et ses continuateurs, texte français du XIII*, texte revu et annoté par M. Paulin, Paris, Firmin-Didot, 1879-1880, Tome II, livre XIX, chapitre XXVIII, p.298.

s'inspirant d'une forme qu'il connaît et qui est, à cette époque, assimilée aux tours orientales : celle de la tour hélicoïdale.

La gravure de Heemskerck représente le phare et la ville d'Alexandrie qui s'élève derrière lui. Au premier plan, se distinguent quatre personnages, parmi lesquels se trouve l'architecte de l'édifice, Sostratos de Cnide, identifiable grâce au compas qu'il tient dans la main gauche et aux équerres qui parsèment le sol à ses pieds. De la main droite, il présente une tablette illustrant un plan du phare qu'il soumet au personnage couronné assis à sa gauche, qui n'est autre que Ptolémée I^{er} Sôter, roi d'Alexandrie et commanditaire du monument¹⁹⁸. Ce dernier est accompagné de deux serviteurs, représentés sous les traits d'enfants.

Devant eux se dresse le port d'Alexandrie, vers lequel voguent les navires. En surplomb d'une grande masse rocheuse se dresse le phare. La base de l'édifice est entourée par une arcature à claire-voie circulaire en pierres de taille qui la dissimule en partie. Les arches, rythmées par des colonnes ioniques engagées, sont surmontées d'une corniche simple, sans décoration. Elles laissent entrevoir de hautes marches que montent des personnages minuscules. Le phare se compose d'une spirale hélicoïdale dont les parois sont formées par une arcature aveugle, dont chaque arche contient une fine baie rectangulaire. L'élévation mène à une petite rotonde d'où s'échappent des volutes de fumée. Sa voûte est surmontée d'un élément sculpté conique. Une fois encore, il est manifeste que la forme particulière du phare d'Heemskerck s'inspire des représentations de la tour de Babel. Mais les raisons qui ont poussé l'artiste à donner cette forme au phare sont délicates à déterminer.

Il faut dire que les rares textes médiévaux qui mentionnent le phare, tels que ceux d'Isidore de Séville¹⁹⁹ (VII^e siècle) ou de Buchard de Strasbourg²⁰⁰ au XII^e, insistent sur la hauteur importante de la tour et son utilité pour les marins, mais ils n'en précisent pas la forme. Les textes antiques ne sont d'ailleurs pas plus explicites. Ils s'attardent surtout sur la

¹⁹⁸ Il est décédé peu avant l'achèvement des travaux en 283 avant JC. Le bâtiment fut terminé au tout début du règne de son fils Ptolémée II. Voir à ce propos, Jean-Yves Empereur, *Ibid*, p.30.

¹⁹⁹ Isidore de Séville, *Etymologie*, XV.37.

²⁰⁰ Son récit est mentionné par Arnold de Lubëck dans ses *Chronica Slavorum* (1204-1209).

topographie des abords de l'île de Pharos, très dangereuse à cause des récifs qui la bordent. Ainsi Strabon mentionne:

La côte étant inabordable et basse d'où que l'on vienne, et comportant des écueils et des bas-fonds, il fallait un signal élevé et clairement visible pour que ceux qui viennent du large repèrent bien l'entrée du port.²⁰¹

L'auteur précise que l'entrée était elle-même très étroite et son approche, en conséquence, délicate :

Le port d'Alexandrie, même en temps de paix, est difficile d'accès pour les navires : l'entrée pour les bateaux est étroite et, du fait des rochers qui affleurent, rend sinieuse une navigation qui va droit au but²⁰².

Dans de telles circonstances, on peut imaginer que le phare jouait un rôle fondamental en signalant la position du port, ce qui évitait aux marins de devoir longer les côtes. De la sorte, ils ne risquaient pas de déchirer la coque de leurs navires sur les récifs. Il est également rapporté que le signal lumineux du phare pouvait se voir à plusieurs dizaines de kilomètres. Flavius Joseph, par exemple, dit à ce propos qu'il était perceptible à trois cent stades des côtes, soit une cinquantaine de kilomètres environs²⁰³. Il est certain que Heemskerck s'est quelque peu inspiré de ces diverses descriptions topographiques puisqu'il place le phare sur un éperon rocheux. Et, bien que quelques récifs soient encore visibles sur la gauche, l'ensemble est fort fantaisiste. L'étendue du port est, en particulier, très réduite. Il est manifeste que Heemkerck a surtout voulu marquer les courbures formées par les côtes, qui tranchent avec la raideur de la roche.

En ce qui concerne l'apparence même du phare, les auteurs classiques ne livrent que très peu de détails²⁰⁴. Des calculs effectués à partir du témoignage de Flavius Joseph

²⁰¹ Strabon, *Géographie*, Livre XVII, 1, 6.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Flavius Joseph, *Histoire des Juifs*, livre IV.

²⁰⁴ Les phares antiques, de manière générale, n'ont pas fait l'objet de descriptions précises de la part des auteurs anciens avant le I^{er} siècle avant JC. Voir à ce propos l'article de Michel Reddé, « La représentation des phares à l'époque romaine », dans: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, T. 91, N°2, 1979, p.846.

permettent d'estimer sa hauteur de cent vingt à cent trente mètres de hauteur²⁰⁵. Strabon signale, pour sa part, qu'il était construit avec des pierres blanches et composé de plusieurs étages²⁰⁶. Quant à Pline l'Ancien, s'il précise que sa construction a coûté huit cent talents d'or²⁰⁷, il ne mentionne pas sa forme. Afin de trouver des descriptions précises du phare, il faut consulter les auteurs musulmans du Moyen-Âge. La présentation la plus complète provient d'un manuscrit du XII^e siècle, rédigé par le musulman malagais Ibn al Sayg, qui aurait mesuré l'édifice à l'aide d'une corde lors de son séjour à Alexandrie en 1165-1166²⁰⁸. Il précise que le phare, élevé sur une plate-forme haute de 12 coudées (6,96m), était composé de trois niveaux : le premier (également le plus haut) de forme carré, le second octogonal et le troisième circulaire. L'édifice aurait eu une hauteur de 121,90 m, sans compter la plate-forme. La description précise d'Ibn al Sayg vient confirmer le témoignage antérieur d'un certain Masudi [915-956], et elle est corroborée par la suite par le persan Qazwin [mort en 1283]²⁰⁹. Il existe, par ailleurs, des représentations du phare sur des mosaïques et des manuscrits²¹⁰. Mais à cause de la fracture qui existait à l'époque médiévale entre l'Orient et l'Occident, ces ouvrages n'étaient pas connus du monde européen. On peut en conclure que Heemskerck n'a pas eu de modèle sur lequel fonder sa représentation. Et telle est sans doute la raison pour laquelle son choix s'est porté vers le schème de la tour orientale, très exploité par les artistes de la Renaissance : la tour hélicoïdale²¹¹. Une telle assimilation est facilitée par le fait qu'à

²⁰⁵ Michel Reddé, « Le phare d'Alexandrie », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p.61.

²⁰⁶ Strabon, *op. cit.*

²⁰⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI, chapitre 18.83.

²⁰⁸ L'auteur précise que le premier niveau, de forme carrée, était large de 45 pas (30,60m) et haut de 31 brasses (71.30m) et qu'il était surmonté d'un parapet haut de presque une brasse (2.30m). L'étage octogonal comportait des faces mesurant 10 pas (6.80m) de largeur et 15 brasses (34.50) de hauteur. Le troisième étage, circulaire, possédait un diamètre de 8.66m pour une hauteur de 9.20m. Toutes ces informations proviennent de l'article de Michel Reddé, *op. cit.*, p.61.

²⁰⁹ Michel Reddé, *op. cit.*, pp.61-62.

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ À propos de la réappropriation de la tour hélicoïdale inspirée des prototypes orientaux dans l'art européen, voir l'article de W. Born, "Spiral Towers in Europe and their oriental Prototypes", In: *Gazette des Beaux-arts*, Vol. XXIV, 1943, p. 233-248.

cette époque, l'Égypte constituait pour les Européens la porte de l'Orient. La ville du Caire était d'ailleurs appelée Babylone²¹². Or, comme les édifices égyptiens étaient mal connus, Heemskerck s'est logiquement reporté par défaut sur une représentation associée au monde oriental qui s'inspire des ziggurats mésopotamiennes, formées d'escaliers enroulés autour d'une structure centrale²¹³. Cette forme a été décrite par des auteurs antiques et médiévaux, tels qu'Hérodote. Mais c'est plutôt par le biais des Croisades qu'une telle forme avait été connue et avait pu se répandre dans le vocabulaire graphique, car plusieurs minarets assyriens et égyptiens avaient été bâtis sur ce modèle²¹⁴.

Comme nous l'avons précédemment dit, le phare d'Alexandrie domine l'entrée de la ville. La présentation de cette dernière emprunte des codes stylistiques modernes. On remarque notamment que les maisons s'inspirent des façades à encorbellement nordiques et que d'autres montrent des éléments proches des mâchicoulis médiévaux. Par ailleurs, le port est relié à la ville par un pont-aqueduc de forme serpentine dont le principal effet est de créer un certain dynamisme graphique, en accord avec le dessin des courbes des rives. Son aspect, proche de celui des aqueducs antiques, est peut-être le résultat d'une lecture fautive du texte de Strabon, qui mentionne que l'île et la ville étaient reliées entre elles par un pont et un aqueduc²¹⁵. Seules les pyramides disposées en bordure de la ville rappellent l'identité égyptienne de la cité. Il en ressort que Heemskerck s'est surtout intéressé à la fonction utilitaire du phare. C'est pourquoi il exagère sa hauteur afin de signifier son importance symbolique pour Alexandrie²¹⁶.

²¹² Christian Cannuyet, « Les pyramides d'Égypte dans la littérature médiolatine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 62, Fasc. 4, 1984, p.676.

²¹³ W. Born, *op. cit.*, p.234.

²¹⁴ W. Born, *op. cit.*, p.236.

²¹⁵ Strabon, *Géographie*, Livre XVII, 1, 6.

²¹⁶ La disparition sous les flots du phare a suscité la fascination des hommes depuis la Renaissance. Son apparence a fait l'objet de reconstitutions parfois farfelues, et ce n'est qu'avec l'étude attentive des textes arabes, et plus récemment grâce aux fouilles menées depuis le milieu des années 1990 par l'équipe de Jean-Yves Empereur, que les chercheurs ont pu reconstituer une image sans doute très proche de l'édifice original.

En employant le schème de la tour hélicoïdale, la représentation du phare d'Alexandrie de Heemskerck est un nouvel exemple de la manière dont l'artiste a su exploiter les formes usuelles de son époque, afin de restituer la forme d'un édifice dont il ne possédait pas de connaissances précises.

H. Le Colisée de Rome, l'unique Merveille contemplée par Heemskerck

Le Colisée de Rome, dont la construction a commencé en l'an 70 après J.-C. sous le règne de Vespasien [9-79], et achevé dix ans plus tard sous celui de Titus [39-81], est le plus grand édifice du monde romain²¹⁷. Initialement baptisé « Amphithéâtre Flavien », du nom de la famille des deux empereurs, au pouvoir lors de sa construction, il a été appelé « Colisée » à partir du VIII^e siècle, en raison de la présence voisine de la sculpture en bronze colossale de Néron²¹⁸. L'amphithéâtre accueille, sous l'Antiquité, des événements divers tels que des combats de gladiateurs et d'animaux, des naumachies ou bien des exécutions publiques. Il est resté en fonction jusqu'au VI^e siècle. Par la suite, l'édifice a été utilisé à des fins diverses : il a accueilli successivement des ordres religieux, des habitations privées et il a servi, en outre, de carrière de pierres. Ce n'est véritablement qu'à la Renaissance, au moment où les ruines antiques ont commencé à susciter l'admiration des érudits, que l'édifice a été à nouveau considéré, car il était l'un des vestiges les mieux conservés de l'ancienne Rome. Il a fait l'objet de nombreuses représentations et a été mis à l'honneur dans les « guides touristiques » qui ont vu le jour dans le courant du XVI^e siècle²¹⁹.

À l'instar de quelques inventaires datés du début du Moyen-Âge, Maerten van Heemskerck a érigé le Colisée de Rome au rang de merveilles du monde antique. L'artiste considère, en effet, ce monument comme le vestige le plus éloquent du passé illustre de l'ancienne Rome. Il est, en outre, la seule Merveille que l'artiste a pu observer et étudier. Par ce fait, sa planche possède une valeur archéologique unique.

La gravure du Colisée de Rome (pl.VIII) diffère des autres estampes de la série des merveilles du monde en deux points majeurs : l'édifice occupe la quasi-totalité de la gravure

²¹⁷ Il mesure 50 m de hauteur. Son grand axe elliptique possède une longueur de 188m et le plus petit de 156m. Son enceinte pouvait accueillir jusqu'à 73 000 personnes. Filippo Coarelli, *Guide archéologique de Rome* [1980], Paris, Hachette, 1994, p.131-134.

²¹⁸ Filippo Coarelli, *op. cit.*, p.135.

²¹⁹ P. Beck, «Le miroir de la magnificence romaine. Les monuments antiques dans la gravure de la renaissance », *op. cit.*, p.41

et est représenté en ruines, dans l'état où l'artiste a pu l'admirer. Toutefois, Heemskerck a délibérément effectué une coupe du monument, afin que l'on puisse observer sa structure intérieure.

Cet amphithéâtre est admiré au premier plan par un homme à cheval. Il s'agit vraisemblablement de l'empereur Vespasien ou de l'empereur Titus, accompagné de deux soldats. Tous ont le regard porté vers l'édifice. Le monument, quant à lui, est dans un état de ruines avéré. Un second pan de sa structure est en partie brisé. Des herbes folles, disséminées un peu partout, complètent la restitution du Colisée. Malgré tout, l'édifice n'est pas à l'abandon : ses gradins sont remplis de spectateurs qui assistent à un combat d'animaux. Ainsi, comme dans les autres gravures composant la série, Heemskerck a figuré des scènes typiques qui se déroulaient sous l'Antiquité dans le monument représenté. Toutefois, Heemskerck fait coexister dans sa planche deux temps différents : celui de la ruine et celui de son usage ancien. En confrontant ces deux époques, l'artiste tente de rétablir le souvenir de l'époque fastueuse de l'amphithéâtre.

Bien que le Colisée soit le sujet principal de la gravure, d'autres constructions romaines sont représentées à ses côtés, mais sans souci d'échelle ou de vérité topographique. Ces figures sont celles du *Jupiter*, dit *de Versailles*, du *Pied de Néron* et de l'Arc de Constantin lui-même. La statue de Jupiter est disposée au centre de l'amphithéâtre. Cet élément sculptural est une nouvelle variation iconographique de l'artiste, exécutée à partir d'un vestige authentique. En effet, la statue emprunte les traits et le torse du *Jupiter de Versailles* (ill.23), que l'artiste a d'ailleurs représenté dans un de ses dessins lorsqu'il a visité la collection d'antiques des Farnèse à la Villa Madama²²⁰ (ill.24)²²¹. Il a adjoint à la sculpture originale trois attributs caractéristiques de la divinité, à savoir le foudre, le sceptre et l'aigle. De fait, Heemskerck a créé un nouveau modèle artistique du dieu Jupiter. L'artiste a d'ailleurs reproduit ce motif dans plusieurs de ses œuvres²²². Parmi celles-ci, il existe un tableau daté de

²²⁰ Malcolm Brown, « Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files », dans : *Gazette des Beaux-arts*, vol. 94, septembre 1949, p. 50-51.

²²¹ Dans ce dessin, le Jupiter est représenté couché. On ne voit pas son visage. Il est possible que Heemskerck ait réalisé un second dessin de cette sculpture, qui est perdu, mais dont l'artiste se serait servi pour représenter les traits du visage de la divinité.

²²² Heemskerck a en effet représenté cette figure de *Jupiter* dans des détails de plusieurs de ses œuvres. Dans les deux premiers tableaux, il est représenté de la même manière que dans la gravure du Colisée. Mais dans les deux

1552, intitulé *Course de taureaux à l'antique* (ill.25), dans lequel la statue de Jupiter est, de même que dans la gravure, associée à l'image du Colisée. La raison de cette combinaison n'est pas claire. Peut-être Heemskerck a-t-il réalisé un parallèle avec les jeux grecs, notamment olympiques, qui se déroulaient sous le regard de Zeus. Dans ce cas, il aurait voulu associer les jeux romains à la figure de Jupiter en représentant ensemble ces deux ouvrages.

Outre le Colisée et la sculpture qu'il accueille en son centre, la gravure figure deux autres constructions antiques. Devant l'amphithéâtre est représenté un pied colossal posé sur un bas-relief figurant Romulus et Remus enfants qui têtent la louve. Le choix d'un tel sujet est aisément compréhensible puisqu'il fait directement référence aux origines de la ville de Rome. Le motif du pied, quant à lui, peut paraître plus étrange. Pour autant, il s'inspire lui aussi d'une sculpture dessinée par Heemskerck (ill.26) et le motif a déjà été intégré dans une œuvre antérieure, *Le triomphe de Bacchus* (ill.27). Ce pied est parfois appelé *Pied de Néron*²²³, car on pense qu'il aurait pu appartenir à une sculpture colossale de l'empereur, mais ceci reste une supposition.

Dans le même ordre d'idée l'Arc de Constantin, situé au fond de la gravure, est l'exemple même de l'édifice antique majestueux, de forme archétypale. Il est le plus élevé des arcs présents dans la cité²²⁴. Situé non loin du Colisée, sur la route des cortèges triomphaux, il a été érigé pour commémorer la victoire de l'empereur Constantin [280-337] contre l'empereur Maxence [?-312] lors de la bataille du pont Milvius en 312 après J.-C.. Heemskerck a dessiné cet arc lorsqu'il était en Italie (ill.3, ill.27) et il connaissait sa valeur historique. Les arcs de triomphe étaient des monuments honorifiques qui rendaient hommage

derniers, sa sculpture est figurée en train d'être taillée par un sculpteur. *La course de taureaux à l'antique*, 1552, huile sur toile, Lille, Musée des Beaux-arts, P 819; *Momus critiquant les travaux des dieux*, 1561, huile sur bois, Berlin, Staatliche Museen; *Les enfants de Mercure*, gravé par Hermann Muller, Paris, Bibliothèque nationale de France; *Saint Luc peignant la Vierge*, Maerten van Heemskerck, 1545, Huile sur bois, H. 205.5cm, L. 143.5cm, Rennes, Musée des Beaux-arts.

²²³ On retrouve ce terme employé notamment par Lise Duclaux, « Dessin de Martin van Heemskerck », dans : *Revue du Louvre et des Musées de France*, n°30, 1981, p. 378.

²²⁴ Les arcs de triomphe majeurs de Rome que sont ceux de Titus et Septime Sévère font respectivement 15.40m et 20.88m, alors que celui de Constantin s'élève, lui, à près de 25m de hauteur. Bertrand Lançon, Tiphaine Moreau, *Un Auguste chrétien*, Paris, Armand Colin, 2012.

à l'empereur dont ils portaient le nom. Symboles du pouvoir politique, ces édifices ont été ensuite largement recopiés à la Renaissance, à la fois en peinture et en architecture²²⁵.

Dans la gravure de Heemskerck, la réunion au sein d'une même planche du Colisée de Rome, de l'Arc de Constantin, de la statue de Jupiter et du Pied de Néron sert un discours historique. Tous évoquent des éléments majeurs de la culture romaine : le relief de Romulus et Rémus renvoie aux origines de Rome, la statue de Jupiter figure le maître des dieux romains et l'arc de triomphe symbolise le pouvoir politique²²⁶. Le pied, de taille colossale, fait référence à l'histoire de l'un des souverains les plus connus de la ville. Quant au Colisée, il constitue l'emblème par excellence de la Rome antique. C'est l'édifice le plus imposant de la cité et, en outre, l'un de ses vestiges les mieux conservés. Le prestige qui lui est accordé est attesté par les nombreuses représentations dont il a fait l'objet à la Renaissance. Des artistes comme Heemskerck (ill.2-3), mais également Jan Mabuse [1478-1532] (ill.29) et Hiéronymus Cock (ill.30) l'ont recopié. En outre, Pieter Brueghel l'Ancien [1525-1569] s'est inspiré de son architecture pour représenter sa *Tour de Babel* (ill.12). Le choix s'est porté vers ce monument car il représente, selon la morale chrétienne, l'édifice par excellence de la démesure de la Rome antique. L'artiste a réalisé un transfert entre la ville de Rome et de Babylone, parce que cette dernière cité apparaît dans les écrits religieux comme le symbole de la vanité humaine.

Toutes les références que nous venons de citer ici attestent que le Colisée de Rome est certainement le monument le plus connu de la Rome ancienne, que ce soit pour son histoire, sa grandeur ou encore son état de conservation exceptionnel. Pour Heemskerck, il est devenu l'emblème par excellence de la ville de Rome. C'est d'ailleurs pourquoi il l'a représenté dans

²²⁵ Des arcs de triomphe éphémères étaient notamment dressés lorsqu'un grand souverain est reçu dans une ville. La forme a également été reprise dans l'architecture civile et religieuse. Le motif de l'arc de triomphe a également été largement employé en peinture, notamment par des artistes comme Botticelli. Citons à ce sujet son tableau de la *Punition des rebelles* (1481-1482), dont la présence de l'arc de Constantin sert un discours religieux. Il accompagne l'histoire qui se déroule au premier plan, en symbolisant le temps du passage depuis le paganisme vers la foi nouvelle. Voir, à ce propos, Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines*, op. cit., p.98-100. Au sujet de l'emploi du motif de l'arc de triomphe à la Renaissance, voir Annie Regond, « Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance », dans : Yves Perrin (dir.), *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.91-106.

²²⁶ Annie Regond, « Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance », dans Yves Perrin (dir.), *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.94-95.

son autoportrait (ill.5), afin de réaffirmer son statut de peintre romaniste²²⁷. Dans la gravure, le Colisée et les monuments qui lui sont associés témoignent du passé glorieux de la Rome antique.

C'est à la fin de sa carrière que Maerten van Heemskerck a réalisé une série de dessins, gravés deux ans plus tard, sur le thème des merveilles du monde antique. Cette thématique, qui avait connu une certaine fortune littéraire depuis l'Antiquité, n'avait encore jamais fait l'objet d'une restitution complète. De plus, il n'existait pas encore de liste définie des merveilles. On constate que l'artiste a sélectionné les édifices les plus récurrents dans les inventaires anciens, auxquels il a adjoint un huitième monument, en la qualité du Colisée de Rome. L'analyse des différentes planches a révélé que les restitutions comportent une iconographie très dense. Comme il n'existait pas encore de tradition iconographique sur les merveilles, Heemskerck s'est inspiré tout à la fois des récits littéraires et les vestiges archéologiques authentiques qu'il a vu à Rome, afin de reconstituer les monuments. Toutefois, comme il n'y avait pas non plus de sources archéologiques exhaustives concernant les Merveilles, (hormis le Colisée de Rome), et que tous les monuments ne bénéficiaient pas de descriptions précises, certaines restitutions restent soumises à des schèmes et modes de représentations qui avaient cours au milieu du XVI^e siècle. Par ailleurs, l'étude a révélé que l'artiste ne s'est pas contenté de représenter uniquement l'architecture des Merveilles : grâce aux différentes scènes qui accompagnent chaque planche, Heemskerck a « mis en scène » les monuments, en révélant par ce biais des informations sur leur histoire ou leur environnement. Cette première restitution des merveilles du monde antique révèle un goût prononcé de la part de Heemskerck pour les thèmes et les vestiges antiques, une sensibilité qu'il a développée lors de son voyage à Rome.

²²⁷ Voir, dans ce mémoire, p.21.

Partie II :

La fascination de Heemskerck pour les vestiges antiques

Nombreuses sont les références aux vestiges romains qui parsèment la série des Merveilles de Heemskerck. S'il est possible que ses relations humanistes aient pu influencer en partie les compositions de l'artiste, il est certain que Heemskerck possédait un goût réel pour les monuments antiques. C'est en analysant de manière plus générale son œuvre que l'on s'aperçoit que le néerlandais a très souvent employé ces formes dans ses compositions. Et c'est lors de son voyage en Italie, au cours des années 1530, que Heemskerck s'est composé un recueil d'études, porté sur les ruines romaines, dont il s'est inspiré par la suite durant toute sa carrière.

Il faut préciser que Heemskerck fait partie de la première vague d'artistes néerlandais à s'être rendus en Italie afin d'étudier les œuvres de grands maîtres italiens et les vestiges antiques. Il semblerait que ce soit plus particulièrement l'un de ses maîtres, Jan van Scorel [1495-1562], qui ait incité le néerlandais à parfaire son apprentissage artistique dans ce pays. Scorel est d'ailleurs connu pour être le premier artiste néerlandais à avoir effectué ce voyage, afin d'assimiler les techniques artistiques qui se sont développées en Italie depuis le début de la Renaissance²²⁸. Il s'y est rendu au début des années 1520, au terme d'un long périple qui l'a mené dans une grande partie de l'Europe et en Terre Sainte²²⁹. Enfin arrivé à Rome, il a rencontré le pape Adrien VI [1459-1523] qui lui a confié la direction des collections papales du Belvédère²³⁰. Il a eu alors tout le loisir d'étudier les vestiges romains, mais également les grands maîtres modernes, tels que Michel-Ange ou Raphaël. De retour à Haarlem en 1527²³¹, il est devenu le maître de Maerten van Heemskerck sur la demande insistante de ce dernier.

²²⁸ En 1450, Roger van der Weyden [1400-1464) s'était rendu à Rome mais il était resté, semble-t-il, insensible aux innovations artistiques italiennes. Le premier à véritablement s'intéresser à l'art italien est Jean Gossart, dit Mabuse, mais son art reste foncièrement teinté de son apprentissage gothique. Voir, à ce propos, Nicole Dacos, « Pour voir et pour apprendre », dans *Fiamminghi a Roma, 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, cat. exp. [Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 24 février–21 mai 1995 ; Rome, Palazzo delle esposizioni, 7 juin – 4 septembre 1995], Bruxelles/Rome, 1995, p.14-16.

²²⁹ Au cours de son voyage, il a travaillé notamment auprès de Jacques Cornelisz à Amsterdam, Jeannin de Mabuse à Utrecht ou encore Albrecht Dürer à Nuremberg. Au cours du périple qui le mena jusqu'à Jérusalem, il a réalisé quelques croquis et tableaux. Voir à ce sujet la biographie écrite par Carel van Mander, *Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* [1604], T.1, Paris, J. Rouam, 1884, p.308-310.

²³⁰ Nicole Dacos, *op. cit.*, p.16.

²³¹ Ilja Veldman, « Maarten van Heemskerck's life, his work and his critic », dans: Ilja Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhoff, 1977, p.12.

Selon le biographe flamand Carel van Mander [1548-1606], Heemskerck aurait été fasciné par les nouveaux préceptes picturaux que Scorel avait ramené d'Italie :

Jean Schoorel²³² était à cette époque célèbre par la nouvelle et belle manière qu'il avait rapportée d'Italie et qui plaisait à tout le monde, particulièrement à Martin. Celui-ci n'eut point de cesse qu'il ne fût arrivé à se placer sous la direction du maître. Ici encore il fit preuve de son application habituelle et finit par rattraper le peintre en vogue, au point qu'il était difficile de distinguer leurs œuvres tant leur manière offrait d'analogie²³³.

Selon le témoignage de Carel van Mander, Heemskerck, au cours de son apprentissage auprès de Scorel qui dura près de trois ans, a acquis la technique artistique de ce premier jusqu'à réussir à le copier à la perfection. Scorel a ainsi fortement influencé les œuvres de Heemskerck, plus que tous les autres instructeurs du néerlandais²³⁴. Cette inspiration se distingue notamment dans la dernière toile que ce dernier a réalisée avant son départ pour Rome, intitulée *Saint Luc peignant la Vierge* (ill.30). Daté de 1532, on retrouve l'influence maniériste de Scorel, exploitée ici dans un sujet chrétien. Toutefois, on observe plusieurs détails qui se réfèrent directement au répertoire de l'iconographie antique : on relève notamment que le fauteuil où s'assoit Marie comprend des pieds en forme de harpies, qu'il y a une tête de satyre sculptée placée derrière le chevalet ou bien encore que le relief sur lequel est assis le peintre représente un saint sur le dos d'un taureau. Cette dernière figure pourrait elle-même s'inspirer d'une peinture que Scorel aurait vu à la Domus Aurea lors de son voyage à Rome²³⁵. Le tableau du *Saint-Luc peignant la Vierge* est ainsi intéressant car il démontre le goût que portait Heemskerck, à la fois pour le maniérisme qui se développait alors en Italie, et pour les détails antiquisants.

²³² Il existe plusieurs orthographes du nom de l'artiste. « Schoorel » est le nom de sa ville de naissance, nom qu'il a par la suite employé dans sa carrière. Voir Carel van Mander, *op. cit.*, note 1 p.306

²³³ Carel van Mander, *op. cit.*, p.363.

²³⁴ Heemskerck a également travaillé auprès de Cornelis Willemsz à Haarlem Jan Lucasz à Delft. Il n'existe que peu d'informations précises sur l'identité et les qualités picturales de ces deux peintres. Grâce à un registre conservé à l'église Saint Bavon, on sait seulement que le premier a été relativement connu dans la ville d'Harleem entre les années 1500 et 1510. Selon Carel van Mander, un certain Cornelis Willemsz aurait enseigné la peinture à Jan van Scorel. Il est alors possible de penser que Scorel et Heemskerck ont eu tous deux le même enseignant. Jefferson Cabel Harrison, *The Paintings of Maerten van Heemskerck – a catalogue raisonné*, *op. cit.*, p.6.

²³⁵ Nicole Dacos, *op. cit.*, p.71.

C'est cet attrait qui l'a incité à se rendre en Italie pour étudier les maîtres italiens, mais également les vestiges antiques qui parsèment la ville de Rome. Au cours de ce voyage, effectué entre les années 1532 et 1536 ou 37²³⁶, Heemskerck a produit un nombre important de croquis de vestiges romains qui ont eu, par la suite, une influence de premier ordre dans sa carrière artistique. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier plus en détail le corpus de ces études, car elles constituent un répertoire de formes dans lequel Heemskerck a, par la suite, puisé durant toute sa carrière. Dans un second temps, nous allons analyser un tableau que l'artiste a réalisé à Rome, intitulé *L'enlèvement d'Hélène au milieu des merveilles du monde* (1534-1535) (ill.1). Cette toile représente un paysage fantastique composé de très nombreux monuments romains authentiques. Et parmi les nombreuses compositions se distinguent plusieurs merveilles antiques. Ce tableau révèle ainsi que, dès son voyage à Rome, Heemskerck portait un attrait pour ce sujet.

²³⁶ La date de retour aux Pays-Bas de l'artiste n'est pas connue avec certitude. Bien que l'année 1535 ait été longtemps retenu parce qu'elle correspond à une affirmation de Carel van Mander, les études tendent à prouver que l'artiste est resté au moins jusqu'à l'année suivante en Italie. Ce fait est avancé par l'existence d'un dessin de Heemskerck figurant l'arc de Septime Sévère, débarrassé des gravats qui l'encombraient. Or, ce nettoyage a été effectué à l'occasion de la venue à Rome de l'empereur Charles Quint [1500-1558] en avril 1536. Pour autant, la première commande connue et souscrite à Heemskerck à son retour aux Pays-Bas ne date, elle, que de novembre 1537, ce qui laisse penser que l'artiste aurait pu ne revenir dans son pays natal que cette année-là. Voir, à ce propos, Ilja Veldman, *op. cit.*, p.12

I. Le voyage à Rome (1632-1635/37), étape fondatrice du goût de Heemskerck pour les ruines antiques, et la réalisation de croquis de vestiges romains

A. L'étude des ruines : les croquis du Kupferstichkabinett de Berlin

C'est dans le courant de l'année 1532²³⁷ que Heemskerck a quitté la ville de Haarlem afin de se rendre en Italie pour poursuivre son apprentissage artistique.²³⁸ Dans la courte biographie qu'il consacre à l'artiste, Carel van Mander précise que celui-ci est arrivé dans la cité papale, muni d'une lettre de recommandation qui lui aurait permis d'être accueilli par un cardinal²³⁹. Protégé financièrement, il a pu dès lors consacrer tout son temps à ses études :

Il eut bien soin de ne pas perdre son temps à boire et à festoyer en compagnie des Flamands, mais se mit à copier nombre de choses, aussi bien d'après l'antique que d'après Michel-Ange. Il dessina enfin des ruines et des antiquités qui se trouvent en grand nombre dans cette ville classique²⁴⁰.

Le témoignage de van Mander atteste le sérieux de Heemskerck. Le biographe mentionne que l'artiste a réalisé de très nombreuses études, portant à la fois sur des œuvres de grands artistes de la Renaissance mais également sur des vestiges romains²⁴¹. Ce sont plus particulièrement les croquis d'ouvrages anciens qui sont connus à présent, car ils ont été

²³⁷ Il semblerait que Heemskerck se soit rendu en Italie peu de temps après avoir offert le tableau du *Saint-Luc peignant la Vierge* (ill.21) à la guilde de Saint-Luc, dont la date d'achèvement, le 23 mai 1532, est connue grâce à l'écriteau que comprend la toile. Un témoignage de Giorgio Vasari atteste de la présence de l'artiste à Rome au mois de juillet, ce qui prouve que Heemskerck s'est donc rendu dans ce pays à la fin du printemps 1532. Voir Ilja Veldman, *op. cit.*, p.12.

²³⁸ L'arrêt de l'artiste à Mantoue, comme l'affirment certaines sources, n'est pas attesté. Cette idée résulterait d'une méprise au sujet des carnets de croquis de Berlin, qui contiennent également des dessins réalisés dans cette ville, mais par d'autres artistes que Heemskerck. Nicole Dacos, *op. cit.*, p.98.

²³⁹ Il pourrait s'agir du cardinal Willem Enckevoirt [1464-1534] ou bien encore d'Andrea della Valle [1463-1534] qui possédait une collection d'antiques. Voir Nicole Dacos, *op. cit.*, p.71.

²⁴⁰ Carel van Mander, *op. cit.*, p.365.

²⁴¹ Nicole Dacos, *op. cit.*, p.78.

réunis dans deux carnets, aujourd'hui conservés au Kupferstichkabinett de Berlin. Ces volumes ont fait l'objet d'une édition commentée par Christian Hülsen et Hermann Egger au début du XX^e siècle. Réunissant également les facsimilés des quelques esquisses attribuées à l'artiste et manquantes dans les carnets de Berlin, cette dernière édition offre une vision complète des croquis romains qui nous sont parvenus de Maerten van Heemskerck²⁴².

1. La publication du « Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck » par Christian Hülsen et Hermann Egger.

C'est en 1913 et 1916 que les allemands Christian Hülsen et Hermann Egger, respectivement spécialistes de la topographie de Rome et des dessins de la Renaissance, ont édité les deux carnets de Berlin, sous le titre de *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck* (les Carnets de croquis de Maerten van Heemskerck)²⁴³. Ces volumes comprennent 66 feuillets (soit 132 pages) attribués à l'artiste. Les planches figurent à la fois des sculptures antiques, des architectures en ruines et des pièces ornementales. Toutefois, il faut signaler que le titre des volumes est en partie incorrect puisque les carnets conservent également des croquis attribués à d'autres artistes, tous contemporains de Heemskerck²⁴⁴. Ce mélange n'est pas une erreur de la part de Hülsen et Egger car cette organisation existait déjà lorsque Berlin a fait l'acquisition des deux carnets²⁴⁵. Néanmoins, les planches attribuées à

²⁴² Il est possible que des esquisses aient été perdues au cours des siècles. Ne négligeons pas non plus la possibilité que certaines d'entre elles aient été détruites lors des saccages perpétrés par les espagnols lorsqu'ils ont envahi la ville de Haarlem en 1572. De nombreux tableaux de Heemskerck ont été volés ou détruits à cette occasion. Voir Ilja Veldman, *op. cit.*, p.14.

²⁴³ Les informations que nous donnons à propos de cette édition proviennent principalement de l'article d'Ilja Veldman intitulé « Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen et Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck* », dans: *Simiolus*, n°9, 1977, p.106-113.

²⁴⁴ Leurs noms n'étaient pas encore connus au moment de la publication de l'édition commentée. Nicole Dacos a consacré plusieurs études à leur identification. Voir à ce sujet son chapitre intitulé « L'anonyme A et l'Anonyme B », dans : *op. cit.*, p.89-106.

²⁴⁵ Le musée de Berlin a acheté dans l'état les deux ouvrages à un collectionneur français du nom d'Hippolyte Destailleurs [1822-1893] qui a cédé une grande partie de sa collection de dessins en 1879 à l'institution. Le premier carnet porte d'ailleurs le titre de *Monuments antiques. Manuscrit du 15^{ème} et 16^{ème} siècle*. Une numérotation ancienne est visible sur les feuillets, notés du chiffre 1 5 au nombre 83. Cette pagination atteste

Heemskerck dominant largement l'ensemble, c'est pourquoi les deux volumes ont été nommés ainsi.

Les dessins de Heemskerck ont été réalisés à l'aide d'encre brune et de craie rouge et noire. Ils figurent principalement des monuments anciens, présentés dans des vues générales de paysages en ruines et de collections antiques. Certains vestiges ont également fait l'objet d'études précises. De plus, Heemskerck a produit des dessins qui représentent la basilique Saint-Pierre de Rome, alors en reconstruction (ill.15)²⁴⁶. Plusieurs planches comprennent des annotations qui précisent l'identité des objets copiés²⁴⁷. Ce détail atteste que les dessins romains de Heemskerck sont bien des études, et qu'ils ne résultent donc pas d'une commande extérieure. Toutefois, l'existence de ces croquis était connue dans l'entourage de Heemskerck, et plusieurs d'entre eux ont été copiés²⁴⁸, et quelques rares gravés par Dirk Volkertsz Coorhert [1522-1590] et Hiéronymus Cock²⁴⁹. L'édition réalisée plus de trois siècles après a donc permis de mettre en lumière des œuvres qui, pour certaines, étaient alors inédites²⁵⁰. Les planches de Heemskerck constituent aujourd'hui une source d'information presque unique sur l'état des collections et des ruines romaines dans les années 1530 car l'artiste s'est attaché à représenter les vestiges au sein de leur environnement.

qu'une quinzaine de pages au moins sont manquantes, parmi lesquelles peut-être des croquis originaux de Heemskerck.

²⁴⁶ Concernant les quelques études connues d'œuvres réalisées par des artistes contemporains de Heemskerck, elles ne sont pas comprises dans les carnets de Berlin.

²⁴⁷ Ilja Veldman, *op. cit.*, p.110.

²⁴⁸ Ce fait est avéré notamment par la similitude entre les croquis de Heemskerck (ill.2-3) et un dessin de Hiéronymus Cock [1518-1570]. Cet artiste et graveur appréciait particulièrement les dessins de ruines. Fondateur de l'atelier des *Quatre vents*, l'atelier de gravures le plus important des Pays-Bas au XVI^e siècle, il a publié de nombreux croquis de vestiges antiques, notamment exécutés par des artistes tels que Lambert Lombart [1505/1506 – 1566] et Frans Floris [1517-1570]. Bien qu'il ne soit pas certain que le graveur se soit lui-même rendu en Italie, il a réalisé plusieurs copies de croquis préexistants. Sur la similitude entre son esquisse et celle de Heemskerck, voir Ilja Veldman, *op. cit.*, p.110.

²⁴⁹ Voir Olivia Savatier Sjöholm, « Le *Saint Luc peignant la Vierge* », dans : Francis Ribemont, *Heemskerck et l'humanisme*, cat. exp., *op. cit.*, p.27-28.

²⁵⁰ Le catalogue de John Kerrich, *A Catalogue of the Prints which have been engraved after Martin Heemskerck*, publié en 1829, ne revient pas sur les croquis de ruines. Il ne s'intéresse qu'aux gravures effectuées d'après les dessins de l'artiste néerlandais ayant trait à des sujets religieux, historiques, mythologiques ou allégoriques.

2. *L'étude des vestiges antiques : les paysages de ruines et les collections de sculptures antiques*

En analysant l'ensemble des croquis romains de Heemskerck, nous remarquons que ces esquisses peuvent être regroupées selon deux types de représentations distincts : le dessin de paysage urbain et l'étude ponctuelle d'une sculpture ou d'un élément architectural. Le goût pour les représentations de vues urbaines est caractéristique d'une tendance picturale néerlandaise de la Renaissance : alors que la peinture de paysage était à cette époque considérée comme un genre mineur en Italie et en France, elle était bien au contraire très répandue dans les Pays-Bas, dont les artistes ont développé des sous-genres particuliers. Néanmoins, à la différence de ses confrères, Heemskerck ne s'est pas attaché à représenter une ville moderne mais les vestiges subsistants du passé glorieux de celle-ci.

Heemskerck consacre une dizaine de croquis à l'étude des paysages de ruines. Ses vues couvrent des quartiers entiers de la ville. Les estampes du néerlandais ont une approche qui diffère des études menées jusqu'alors sur le même sujet par ses homologues italiens : si ces derniers se sont attachés à comprendre et à analyser les formes architectoniques des vestiges romains, les néerlandais ont préféré retranscrire le caractère sensible de ces monuments érodés par le temps²⁵¹. La planche qui représente une *Vue du Forum romain depuis le Palatin* (ill.32) illustre cette vision des ruines. On observe dans ce paysage les fragments subsistants du temple de Saturne, du temple de Vespasien, de l'Arc de Septime Sévère et, derrière eux, de la basilique Giuliana. Tous s'élèvent au milieu de la végétation qui a entièrement recouvert le lieu. Les fûts des colonnes et les entablements sont lézardés de fissures. L'artiste ne s'est pas attardé à noter tous les détails architectoniques des monuments. Il a préféré retranscrire la puissance de ces bâtiments, toujours debout malgré les siècles et les dégradations successives. Par ailleurs, Heemskerck est le premier artiste à replacer les vestiges romains dans leur contexte urbanistique contemporain. C'est pour cela que dans certaines planches, des constructions médiévales et contemporaines apparaissent au dernier

²⁵¹ Sabine Forero Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.112.

plan. Pour autant, les vues ne sont pas topographiquement exactes, car l'artiste a parfois arrangé la disposition des monuments. De plus, certains édifices ont été éludés et leur échelle n'est pas toujours respectée²⁵². La vue du Forum romain expose d'ailleurs une de ces modifications. On remarque en haut droite de l'esquisse un obélisque dont la forme se rapproche de celui de l'église Santa Maria della Febre, représenté d'ailleurs dans une autre étude de Heemskerck (ill.33). L'ensemble prend ici la place de l'église Santa Maria della Consolazione. Pour comprendre les raisons possibles de cette interversion, il faut rappeler que cette esquisse a été retravaillée en atelier par Heemskerck. Il est possible que l'artiste ait oublié, à ce moment précis, la topographie réelle du Forum. Sinon, cette modification résulte d'une adaptation volontaire de Heemskerck. Les historiens doivent tenir compte de cette possibilité lorsqu'ils étudient les planches du néerlandais. Mais malgré les variations topographiques, elles demeurent tout de même des sources majeures pour la connaissance de la ville de Rome au début du XVI^e siècle.

Aux côtés des vues de paysages de ruines, Heemskerck a également représenté des collections d'antiques. Il faut rappeler que, depuis la fin du XV^e siècle, les nobles et les prélats fortunés ont commencé à amasser des quantités importantes de vestiges antiques²⁵³, plus particulièrement en Italie, et celles-ci ont attiré de nombreux artistes venus de toute l'Europe. On peut rappeler que, avant Heemskerck, Jan Gossaert, plus connu sous le nom de Mabuse, s'est rendu à Rome et a réalisé des croquis d'antiques conservés dans des grandes collections. Il a notamment dessiné la sculpture du *Tireur d'épine* (ill.34), alors située au Palais des Conservateurs, non loin du Capitole²⁵⁴. La statue est reproduite en contre-plongée, et la planche sur laquelle elle figure présente également des détails sculptés provenant d'autres vestiges. À l'instar de ce qu'il a dessiné dans cette esquisse, Mabuse n'a réalisé que des études ponctuelles. C'est, semble-t-il, Heemskerck qui est le premier à réaliser des vues

²⁵² Sarah van Ootenghem, *The Origin and Function of the 16th Century Netherlandish artist's Roman Vedute made from Nature*, Université d'Utrecht, mémoire de master, 2009, p.41.

²⁵³ La référence sur le sujet reste l'ouvrage de Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique: La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988 [1981].

²⁵⁴ *Ibid*, p.342.

complètes de collections d'antiques italiennes, créant ainsi un sous-genre inédit de la figuration²⁵⁵. Elles sont aujourd'hui une source importante pour comprendre l'agencement de ces ensembles. On constate, grâce à ces vues, que les vestiges anciens étaient alors exposés à l'intérieur des propriétés ou dans les jardins, désignés sous le terme d'*all'antica*²⁵⁶. Les planches qui figurent la cour du Palazzo Maffei (ill.35) et celle du jardin de la Casa Galli (ill.36) révèlent, de plus, que les sculptures étaient disposées en désordre, à même le sol ou contre les murs. Elles semblent ne pas suivre une règle particulière concernant leur agencement²⁵⁷. Heemskerck a en tout dessiné près de treize collections différentes²⁵⁸ et a, en outre, effectué des études ponctuelles de certaines sculptures, comme celle de l'*Apollon du Belvédère*, dont le visage a été copié avec minutie (ill.20). Il faut imaginer que les croquis de Heemskerck ont certainement rencontré un grand engouement aux Pays-Bas, de la part des artistes et des antiquaires qui se sont rendus dans l'atelier de l'artiste, car de tels ensembles n'existaient pas encore alors en dehors des frontières italiennes²⁵⁹.

²⁵⁵ Jan van Scorel a certainement réalisé des études de vestiges romains lors de son voyage à Rome, puisque plusieurs de ses tableaux figurent des monuments authentiques. Cependant, il ne subsiste aujourd'hui aucun de ces croquis. Voir Arthur Di Furia, « Maerten van Heemskerck's Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory », dans: *Intellectual History Review*, Vol.20 n°1, 2010, p.34.

²⁵⁶ Ce terme signifie que l'agencement des jardins a été réalisé selon une manière dite « à l'antique ». Dans le courant de la Renaissance, les notables ont souhaité recréer des jardins similaires à ceux des riches collectionneurs antiques qui exposaient leurs ensembles dans cet espace. Cette disposition est attestée par des auteurs tels que Pliny l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (livre XXXVI.IV 11). Toutefois, il n'existait pas de données précises au sujet de l'agencement de ces espaces. C'est pourquoi les amateurs de la Renaissance ont organisés leurs collections telles qu'ils imaginaient celles des collectionneurs anciens.

²⁵⁷ Les collections antiques suivent une organisation « à l'antique » jusque dans les années 1530. C'est à cette époque qu'elles se sont progressivement inspirées de l'agencement des sculptures à la cour du Belvédère, régit par des règles ordonnées. Elizabeth Macdougall, *Fountains, Statues and Flowers : Studies in Italian Gardens of the Sixteenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks, 1994, p.14.

²⁵⁸ Les collections représentées par Heemskerck sont celles du Cardinal della Valle [1463-1534], exposées dans son palais du même nom, mais aussi celles de la famille Médicis à la Villa Madama, des papes au Belvédère, de la famille Maffei à l'Arc de la Ciambella, du Palais des Conservateurs, de la Casa Sassi, de la Casa Galli, de la famille Santacroce qui vivait via Publicolis, de Madama Lucrezia et peut-être même de la famille Grimani au palais de Venise. Voir Nicole Dacos, *op. cit.*, p.75.

²⁵⁹ Il a fallu attendre le milieu du XVI^e siècle pour que de grands ensembles d'antiques se forment en Europe. Toutefois, nombre d'entre eux comportaient des copies d'antiques, réalisées en marbre ou en bronze pour les plus prestigieuses. Voir, à ce propos, Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p.30-51.

B. L'inspiration des études romaines dans l'œuvre globale de l'artiste

De par son expérience en Italie et le répertoire iconographique qu'il a consigné dans ses carnets de croquis, Heemskerck est qualifié de «peintre romaniste» par les historiens d'art. Ce terme désigne tous les artistes néerlandais qui sont partis étudier à Rome dans le courant du XVI^e siècle pour parfaire leur apprentissage artistique. Ils ont assimilé les techniques italiennes et les ont, par la suite, associées aux préceptes picturaux propres à la peinture néerlandaise²⁶⁰. Ils ont ainsi produit une peinture extrêmement riche, qui mêle tout à la fois des formes archéologiques authentiques et des variations stylistiques. Cette particularité se retrouve dans l'œuvre peinte et gravée de Heemskerck.

L'artiste néerlandais a employé un répertoire très varié de formes inspirées de l'Antiquité, tout à la fois dans ses œuvres aux sujets mythologiques, religieux et allégoriques. Bien souvent développées au sein de paysages imaginaires, Heemskerck a composé des scènes fictives dans lesquelles il a utilisé ce vocabulaire à différents niveaux. Les inspirations de formes antiques se retrouvent à la fois dans le décor, les postures et les traits des personnages. Mais elles ne servent pas uniquement à définir le cadre des scènes. Si Heemskerck les figure principalement pour leur valeur iconographique, il n'hésite pas à se servir de la symbolique des vestiges antiques, et plus particulièrement du motif de la ruine, pour accompagner l'histoire qu'il développe dans ses scènes.

Dans la grande majorité des compositions de Heemskerck, les vestiges antiques sont représentés afin de définir le cadre de l'action. L'artiste n'hésite pas à figurer plusieurs motifs à la fois, qu'ils copient directement des ouvrages authentiques ou bien qu'ils en soient une variation, et ce sans qu'il n'y ait le moindre souci de véracité topographique. Le tableau que l'artiste a réalisé en 1561, intitulé *Momus*²⁶¹ *critiquant les travaux des dieux* (ill.37), est un bon exemple de la manière dont l'artiste emploie les formes antiques dans ses compositions.

²⁶⁰ Nicole Dacos, « Pour voir et pour apprendre », dans *Fiamminghi a Roma*, *op. cit.*, p.15-16.

²⁶¹ Le dieu latin Momus est identifié à la divinité grecque de la moquerie nommé Momos. Il est désigné comme étant le fils du dieu de la nuit.

On observe plusieurs monuments romains authentiques qui composent l'arrière-plan de la scène. De gauche à droite du tableau se distinguent l'obélisque de l'église Santa Maria della Febre, un cheval qui s'inspire de celui de Monte Cavallo, un sphinx que l'on retrouve dans la collection d'antiques de la Casa Galli (ill.36) et la figure placée au-dessus de la tête de Momus renvoie à l'*Hercule* de la villa Madama (ill.23). La statue allongée, placée en-dessous du cheval, s'inspire de la figure sculptée de la divinité du Tigre (ill.38), présente dans la collection papale du Belvédère. Le motif de la gueule de lion qui déverse l'eau dans la fontaine rappelle, quant à lui, un motif iconographique aperçu dans les croquis du Belvédère (ill.21). Enfin, la base de la colonne située derrière les deux personnages de droite fait référence au socle de la colonne Trajane (ill.48)²⁶². Heemskerck a ainsi réalisé un montage composé de plusieurs monuments romains, assemblés sans souci de véracité topographique. Cette composition architecturale fantaisiste met en valeur la scène qui se déroule au premier plan et qui évoque un sujet peu connu de la mythologie antique : le jugement de Momus²⁶³. Cette histoire raconte le défi lancé entre trois divinités, Neptune, Minerve et Vulcain, qui voulaient prouver que leurs réalisations étaient les plus réussies: le premier dieu a, pour cela, fabriqué un taureau, la deuxième une maison et le troisième un homme. Tous trois soumettent ensuite leurs créations à Momus qui se doit de trancher et de désigner la meilleure production. C'est l'instant du jugement qui est représenté dans le tableau de Heemskerck. Et on remarque que les sculptures que nous avons précédemment citées sont disposées dans le jardin qui se développe devant la maison créée par Minerve. Cet espace est d'ailleurs composé de plusieurs terrasses, comme il était alors d'usage dans les grandes demeures italiennes. On peut, dès lors, avancer l'idée que toutes les sculptures qui se développent au second plan font partie de la décoration de la demeure, et leur abondance s'explique parce que cette résidence a été créée par une déesse. Il faut également ajouter que ce tableau est inspiré par l'emblème d'Hadrianus Junius, poète et ami de l'artiste, avec lequel Heemskerck a collaboré au moment de l'élaboration de la composition. De fait, cette toile a été contemplée par des spectateurs relativement éduqués, appartenant aux cercles intellectuels et sociaux fréquentés par le peintre

²⁶² Ces monuments ont été identifiés dans l'ouvrage de Leon Preibisz intitulé *Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlag Klinkhard und Biermann, 1911, p.38, note n°16 [non consulté]. Cette liste a été citée par Ilja Veldman dans *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, *op. cit.*, p.103, note n°31.

²⁶³ À propos du sujet évoqué dans la toile et de l'inspiration de l'emblème d'Hadrianus Junius, voir Ilja Veldman, *ibid.*, p.101-103.

et le poète. Dès lors, la présence de ces vestiges peut, dans le cas présent, également inviter les spectateurs à tenter de retrouver l'identité de chacun.

Si les formes antiques permettent de définir un décor, on peut également leur attribuer une symbolique qui accompagne le récit. En tant que signes visibles du passage du temps, ils incarnent la notion de la destruction inévitable de toute chose. C'est pourquoi ils ont été employés en grande quantité dans les peintures de vanités, qui ont d'ailleurs connu une certaine fortune aux Pays-Bas. Citons à ce sujet la grande toile d'Herman Posthumus, intitulée *Paysage avec des ruines antiques* (ill.39), daté de 1536, qui figure une accumulation de vestiges antiques, dont l'abondance sert une réflexion autour de la fragilité de l'homme et de toute construction. Dans une moindre mesure, Heemskerck a repris par exemple cette conception dans son *Autoportrait devant le Colisée* (ill.5). L'artiste, alors âgé, se représente posant fièrement devant un tableau qui le figure jeune, en train de dessiner le Colisée de Rome. Un dialogue s'installe entre le jeune dessinateur en apprentissage et l'artiste qui regarde son passé. Heemskerck contemple l'évolution de sa vie à une époque où son âge et sa carrière ont atteint leur apogée. L'artiste a représenté le Colisée de Rome, monument symbolique de la Rome ancienne, afin de réaliser un équivalent figuratif de sa condition²⁶⁴: le peintre est arrivé au terme de sa vie, après une carrière de peintre romaniste réputé, et tout comme le monument qui s'érode peu à peu, l'existence de Heemskerck est fragile. Il sait que, malgré l'importance qui lui a été accordée en tant qu'artiste, l'homme qu'il est ne va pas tarder à s'éteindre. Ici, le motif de la ruine accompagne une réflexion qui porte sur la caducité de la condition humaine.

Le motif de la ruine est également employé par Heemskerck dans des sujets qui portent sur le thème de la destruction d'une époque ou d'un lieu. La série des *Clades Judaicae gentis* [Les désastres du peuple juif], que Heemskerck a composée en 1569, est à ce sujet intéressante car le motif de la ruine est ici employé en tant qu'élément avertissant de la destruction imminente d'une civilisation. Maerten van Heemskerck retrace, au travers de trente-deux planches, plusieurs épisodes majeurs de l'Ancien Testament. Ces compositions, dont le propos est intentionnellement antisémite, ont pour sujet les erreurs qui auraient menées, selon la Bible, le peuple juif à sa perte. Prenons l'exemple de la gravure du *Sacrifice de Noé* (ill.40) : les ruines du premier plan, dont les formes se rapprochent à gauche de celles de la colonne Trajane et à droite de l'ancien Saint-Pierre de Rome, forment un écho de la ville

²⁶⁴ Sabine Forero Mendoza, *op. cit.*, p.120.

qui se déploie en arrière-plan. Devant celle-ci, la tour inspirée par la colonne Trajane se dresse fièrement, et son sommet est traversé par un rayon de lumière. On remarque ici que Heemskerck a divisé sa composition en deux temps: celui de la ville animée au second plan et de sa destruction par le châtement divin au premier. La figure du dieu est d'ailleurs perceptible dans les nuages. Dans cette gravure, Heemskerck a réalisé un transfert, en employant les vestiges détruits de l'ancienne Rome, afin de figurer les ruines d'une cité punie pour s'être fourvoyée dans des pratiques contraires à la parole divine. La représentation des vestiges antique suit dès lors une finalité religieuse et condamne les dérives récurrentes du peuple juif²⁶⁵. Il est également possible que Heemskerck ait voulu réaliser, en outre, une condamnation du pouvoir papale. En effet, il ne faut pas oublier que cette série a été composée quelques années après le sac de Rome, survenu en 1527²⁶⁶. Selon la propagande protestante, cet évènement a été causé par l'orgueil des papes, qui avaient notamment fait ériger un chantier qualifié de « monstrueux » par sa démesure selon la nouvelle religion²⁶⁷, qui décrivait ainsi le projet du nouveau Saint-Pierre de Rome. Les protestants condamnaient le pouvoir papal depuis le début des années 1520. Ils avaient, à ce titre, associé la ville de Rome à celle de Babylone et ils prédisaient ainsi de sa destruction future, sans savoir que leur prophétie allait se réaliser quelques années plus tard. En figurant des vestiges romains authentiques dans sa série, il est très possible que Heemskerck ait également voulu s'en prendre au pouvoir papal.

En ce qui concerne enfin la série de gravure des *Merveilles* de Heemskerck, il est vrai que le vocabulaire antique employé par l'artiste, couplé à des modes de représentation et des formes typique de l'architecture du XVI^e siècle, permet de définir le cadre de chaque scène. Mais plus encore, ces formes constituent le sujet principal de chaque planche. Les scènes qui donnent des informations sur l'histoire ou l'environnement de chaque monument ne sont présentes que pour apporter des connaissances supplémentaires au sujet de ces édifices. Ces formes ne servent dès lors plus un récit, elles sont le récit. C'est ainsi vraisemblablement dans

²⁶⁵ Sabine Forero-Mendoza, *op. cit.*, p.128.

²⁶⁶ L'ouvrage de référence au sujet du sac de Rome et de l'influence de cet évènement chez les artistes italiens est celui d'André Chastel, *Le sac de Rome, 1527*, Paris, Gallimard, 1984 [non consulté].

²⁶⁷ Pour reprendre le terme employé par Sébastien Allard dans « Le mythe de Babylone du XVI^e au XIX^e siècle », dans: Béatrice Anré-Salvini, *Babylone*, cat. exp., *op. cit.*, p.440.

les paysages imaginaires qui représentent les merveilles antiques que Heemskerck a accordé le plus de place et de valeur aux formes antiques.

II. L'œuvre annonciatrice de l'attrait des Merveilles chez Heemskerck: *L'enlèvement d'Hélène au milieu des Merveilles du monde (1535-1536)*

Bien que l'on s'accorde généralement à reconnaître que la série de gravures *Les huit Merveilles du monde antique* constitue la première représentation complète des merveilles du monde antique, plusieurs de ces monuments ont été figurés antérieurement dans un tableau de Heemskerck intitulé *L'enlèvement d'Hélène au milieu des Merveilles du monde*, réalisé en 1535 et 1536 (ill.1). Ces dates, inscrites sur le bas de la toile, attestent que l'œuvre a été peinte lorsque l'artiste se trouvait encore à Rome. Le tableau représente un paysage imaginaire complexe, composé d'une multitude de ruines fictives et de monuments romains authentiques. Le premier plan relate une scène qui retrace l'enlèvement d'Hélène par le prince troyen Pâris, selon une variante médiévale de ce mythe fondateur. Le récit mythologique et le paysage imaginaire sont détaillés de manière minutieuse, grâce aux dimensions exceptionnelles de ce tableau : large de quatre mètres, il fait partie des panoramas les plus imposants réalisés au cours du XVI^e siècle. Par son sujet amoureux et son format conséquent, cette œuvre était certainement destinée à être offerte à l'occasion d'un mariage²⁶⁸. Le tableau a été réalisé à Rome, toutefois le panorama qu'il représente s'inscrit dans la tradition des paysages nordiques : il dépeint une vue aérienne se développant dans une perspective atmosphérique. Pour autant, l'illustration du récit mythologique donne à la composition de ce paysage fantastique une autre dimension. Plusieurs merveilles du monde antique s'y distinguent, des monuments qui ont par la suite été copiés dans la série de gravures de Heemskerck consacrée à ce sujet.

²⁶⁸ Il est possible que cette œuvre ait été destinée au mariage de la fille de Charles Quint, Marguerite de Parme, avec Alexandre de Médicis. Cette hypothèse, bien que remise en cause, est étayée par Nicole Dacos qui soulève le fait que le visage d'Hélène se rapproche de celui de la jeune femme dans un portrait présent sur un vitrail de l'église Saint-Jean à Gouda. Voir, à ce propos, Nicole Dacos, *op. cit.*, p. 79-80 et p. 87 note n°20.

A. Le vol d'œuvres d'art accompagnant l'enlèvement d'Hélène : un prétexte au développement du paysage fantastique ?

Si le paysage imaginaire de Heemskerck occupe la plus grande partie de la toile, son titre renvoie plus particulièrement à la scène qui se déroule au premier plan. Le tableau relate l'enlèvement d'Hélène par le prince troyen Pâris et les soldats qui l'accompagnent. Figurée au centre de la toile, Hélène est montée sur un cheval brun. Pâris, vêtu d'une armure dorée, la suit de près sur un cheval blanc. Le couple et les soldats qui les entourent semblent se diriger vers un petit bateau amarré à la rive qui, sans doute, doit les conduire vers l'une des frégates représentées à droite. Dans ce petit groupe, deux hommes ont avec eux des statues dorées, parmi lesquelles nous reconnaissons une sculpture de la déesse Aphrodite : identifiable par la pomme qu'elle tient dans sa main droite, elle fait allusion au mythe du jugement de Pâris. Nous remarquons que le vol de ces deux statues n'est pas un fait isolé dans la toile. On observe effectivement que plusieurs personnages emportent des objets précieux, alors qu'ils se dirigent vers les embarcations arrimées à la côte. La plupart de ces pillages ont été vraisemblablement perpétrés dans le temple circulaire, présent au centre du tableau, si on en croit la foule qui entre et sort du monument. En outre, plusieurs individus empruntent un chemin qui mène à la ville, ce qui laisse présager des exactions futures. Tous ces faits de rapine n'accompagnent pas le récit antique de l'enlèvement d'Hélène²⁶⁹ : ils proviennent d'une variante postérieure du mythe, diffusée par des récits médiévaux.

Il est vrai que la légende de la guerre de Troie, à l'instar d'autres récits antiques, a fait l'objet d'adaptations en langue vernaculaire dans le courant du Moyen-Âge ; celles-ci sont devenues bien plus populaires que les récits latins et grecs, dont la lecture était réservée à une élite. Ces arrangements ne proposent pas seulement une traduction du texte original, mais ils modifient parfois le contenu de ce dernier. En ce qui concerne le mythe de la guerre de Troie, la première variante a été écrite par un clerc français du nom de Benoît de Sainte-Maure²⁷⁰,

²⁶⁹ Dans la littérature antique, l'enlèvement d'Hélène est principalement relaté dans les récits d'Apollodore, *Épitomé*, III.1-6; Homère, *Iliade*, XXIV.25-30.

²⁷⁰ Benoît de Saint Maure était un poète du XII^e siècle qui fréquentait la cour des Plantagenêt. On lui attribue *Le Roman de Troie* ainsi qu'une *Chronique des ducs de Normandie*.

dans un roman intitulé *Le Roman de Troie* (vers 1160)²⁷¹. C'est ce texte qui, le premier, mentionne le vol d'œuvres d'art.

Le texte de Benoît de Sainte-Maure place le récit du mythe de l'enlèvement d'Hélène sur l'île de Cythère²⁷². L'auteur raconte que les deux amants se sont rencontrés lors d'une célébration tenue dans le sanctuaire consacré à Vénus²⁷³, et qu'ils sont tombés amoureux l'un de l'autre au premier regard :

Quand Pâris appris qu'Hélène était venue au temple, il éprouva un profond désir de voir cette femme qu'il ne connaissait pas. Il avait en effet entendu dire que c'était vraiment la plus belle créature du monde. Il fit tant d'allées et venues, il se débrouilla si bien qu'il la vit et qu'elle le vit. Tous deux longuement se regardèrent. Hélène avait demandé autour d'elle qui était Pâris et qui était son père. Son extraordinaire beauté la fascinait : il lui plut et elle l'aima de tout son cœur²⁷⁴.

²⁷¹ Le récit de Benoît de Sainte-Maure a connu un grand succès en Europe et a été traduit dans plusieurs langues. L'adaptation plus connue est celle de Guido delle Colonne, intitulée *Historia Destructionis Troiae* (1287), rédigée en langue latine. Ce texte a lui-même fait l'objet de nombreuses traductions par la suite, et Heemskerck a dû connaître l'histoire de Troie au travers de ce récit. Sur l'ouvrage de Guido Colonne, voir Catherine Croisy-Naquet, « Traduire ou renouveler l'histoire troyenne : la première traduction française de l'*Historia Destructionis Troiae* de Guido delle Colonne », dans : *Atlantide. Cahier de l'EA : La légende de Troie de l'Antiquité tardive au Moyen-Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures*, Nantes, Université de Nantes, 2015, p.4.

²⁷² Cette source, puisée chez Darès le Phrygien et Dictys le Crétois, diffère de la version antique qui place la scène à Sparte.

²⁷³ La dénomination latine des noms des dieux est employée dans le texte par Benoît de Sainte-Maure.

²⁷⁴ *Quant Paris sot qu'el iert venue –*

Il ne l'aveit onques veüe-

Mout la coveita a veoir.

Oï aveit dir de veir

Que ce iert la plus bel rien

qui fust el siecle terrien.

Tant fist, tant dist, tant porchaça,

E tant revint e tant ala

Que il la vit e ele lui.

Mout s'esgarderent abedui.

El ot demandé e enquis

Cui fiz e dont esteit Paris.

Fiere biautié en lui mirot :

Mout l'aama e mout li plot.

Le récit insiste sur le fait que la relation entre les deux amants est fondée sur un amour mutuel. Ainsi Hélène n'est pas un « trophée » offert par Aphrodite au prince troyen, mais bien une femme qui est tombée amoureuse du prince, et qui consent à s'enfuir avec lui. Dans le tableau de Heemskerck, cette relation est traduite par l'attitude adoptée par les deux amants : si le prince porte un regard attentionné sur Hélène, celle-ci pose sa main droite sur son cœur, tout en lançant un regard discret en direction de Pâris. Elle n'oppose aucune résistance à son enlèvement.

Quant à lui, le vol d'œuvres d'art qui accompagne cette scène est relaté dans le texte de Benoît de Sainte-Maure, qui mentionne l'ordre donné par Pâris à ses soldats de piller le sanctuaire de Vénus avant de quitter l'île:

Quant au temple, il fut rapidement mis à sac. Les Troyens ne laissèrent ni or ni argent ni soie ni parure. Ils trouvèrent tant de choses à prendre qu'ils ne purent en emporter la moitié. Jamais on ne fit pareil butin!²⁷⁵

Dans la toile de Heemskerck, les pillards sortent du temple circulaire placé au centre de la scène. La sculpture d'Aphrodite, que porte l'un des soldats de Pâris au premier plan, provient certainement de ce monument : en tant que statue de culte, elle représente la divinité tutélaire. Ainsi, on remarque que Heemskerck a respecté le mythe médiéval de l'enlèvement d'Hélène, en le situant dans le statuaire de la déesse et en représentant le pillage de son temple.

Dès lors, pour quelle raison Heemskerck a-t-il figuré cette légende au sein d'une composition paysagère, parsemée de monuments romains ? Les personnages qui se dirigent vers la ville donnent réponse à cette question. Suivant l'ordre de Pâris, les soldats pillent le sanctuaire afin de dérober les biens les plus précieux. Mais une partie des combattants se dirige vers la ville encore intacte, afin de voler de nouveaux objets. Si le texte de Benoit de Sainte-Maure précise que le sanctuaire était admiré pour sa richesse, Heemskerck a voulu

Benoît de Sainte-Maure, *op. cit.*, p.156-157.

²⁷⁵ *Li temples fu mout tost roubez :*

N'i laisserent or ni argent,

Drap de seie ne garnement.

Tant i poeit chascun trover,

Ne l'en pöent demi porter :

Onc tiel gaainz mais ne fu faiz.

Op. cit., p.164-165.

donner plus d'ampleur à cette fortune en figurant, non loin du temple, une ville fastueuse où les monuments romains les plus illustres côtoient des constructions imaginées par l'artiste, parmi lesquelles on recense plusieurs merveilles du monde antique. Ce sont vers ces richesses que se dirigent les soldats de Pâris. Ainsi, le mythe médiéval de l'enlèvement d'Hélène, célèbre au XVI^e siècle, sert de prétexte au développement d'une composition fantastique complexe, où Heemskerck laisse libre cours à son imagination.

B. L'étude du panorama : un paysage imaginaire où se mêlent édifices authentiques et compositions fantastiques

Le tableau de *L'enlèvement d'Hélène au milieu des merveilles du monde antique* constitue certainement l'œuvre la plus singulière et la plus complexe de la carrière de Heemskerck. Le récit mythologique se déploie au sein d'un paysage riche de détails, qui rend hommage à la ville de Rome, dont de nombreux monuments illustres sont disséminés dans la toile. La palette de couleurs utilisée par Heemskerck n'est pas employée de manière homogène : la partie du tableau où se déroulent l'enlèvement d'Hélène et le pillage du sanctuaire est représentée selon une gamme de teintes variées à forte dominance de vert ; la seconde moitié, quant à elle, est noyée dans des tonalités bleutées qui annoncent la perspective atmosphérique du dernier plan de la toile. Ce travail chromatique se rapproche beaucoup des œuvres de Joachim Patinier [1483-1524], grand peintre de paysages hollandais, qui a grandement participé à développer la perspective atmosphérique²⁷⁶. Dans le tableau de Heemskerck, cette différenciation des teintes employées accompagne les deux temps du récit : celui qui figure la scène mythologique et celui du panorama urbain. En outre, une diversité de traitements est visible dans la représentation des édifices : si le sanctuaire de Vénus et la ville imaginaire qui se déploie derrière lui sont composés par des édifices aux formes complètes, la campagne qui les entoure est, elle, parsemée de ruines. Puisque Heemskerck n'a pas traité de manière uniforme chaque partie de son tableau, il est nécessaire d'analyser la structure de ce paysage, afin de pouvoir cerner les raisons de l'introduction de deux Merveilles au sein de cet ensemble.

1. Le sanctuaire de Vénus

Placé au centre de la toile, le sanctuaire de Vénus comprend un temple circulaire et des sculptures disposées devant son entrée. Le premier monument est entouré par une colonnade dont les chapiteaux composites sont rehaussés d'or. Deux colonnes torsées marquent l'entrée

²⁷⁶ Rainald Grosshan, *Maerten van Heemskerck, Die Gemälde*, Berlin, Horst Boettcher Verlag, 1980, p.117.

de l'édifice : elles supportent un entablement et un fronton accueillant l'effigie du visage de la déesse. Le second niveau de l'édifice, rythmé par une alternance de colonnes engagées dorées et de baies rectangulaires, soutient une coupole de même couleur. Ce monument s'inspire vraisemblablement du temple de Vesta à Tivoli, que Heemskerck a étudié en Italie²⁷⁷ (ill.41). L'artiste a néanmoins adapté l'architecture de l'édifice en lui adjoignant deux colonnes torsées et un étage attique. Ensuite, deux sculptures encadrent l'entrée du temple : elles représentent les divinités du Tibre et du Nil, dans la pose conventionnelle adoptée par les statues homologues au Capitole²⁷⁸ (ill.42-43). Mais la statue du *Nil* s'inspire de la sculpture du Belvédère (ill.44), en plus de celle du Capitole : Heemskerck a, en effet, représenté plusieurs *putti* qui grimpent sur le torse de la divinité²⁷⁹, à l'image de l'ouvrage présent dans les collections papales. L'artiste néerlandais a ainsi associé deux représentations célèbres de ces divinités qui ornaient vraisemblablement à l'origine un temple.

Outre le temple circulaire et les deux statues qui encadrent son entrée, le sanctuaire de Vénus comprend deux autres ornements. La première est une statue en or représentant une femme à la poitrine dénudée, aux côtés d'un jeune enfant. Ces deux caractéristiques, associées au lieu dans lequel elles se situent, permettent d'identifier ce personnage comme étant la déesse de l'amour, accompagnée de son fils Cupidon. En ce cas, la statue figurerait une statue votive réaffirmant l'identité du sanctuaire. La seconde ornementation est une fontaine dont l'eau jaillit de la bouche d'un homme, avant de se jeter dans un bassin, au centre duquel s'élève une petite sculpture, adoptant la forme d'un visage masculin. Ce type de fontaine est courant à la Renaissance et Heemskerck reprend, dans cet exemple, un code usuel de la figuration des fontaines.

²⁷⁷ Cette référence est citée par Edward Kind dans son article "A New Heemskerck", dans : *The Journal of the Walters Gallery*, vol. VII-VIII, 1944-1945, p.65.

²⁷⁸ Nicole Dacos, *op. cit.*, p.80.

²⁷⁹ La statue du Vatican est certainement une copie romaine d'un original grec réalisé à Alexandrie. Les seize *putti* qui grimpent sur la divinité, et qui ont été recopiés par Heemskerck, symbolisent peut-être les seize coudées formées par le fleuve en temps de crue, une explication que l'on doit à Pline. Une théorie prétend que la sculpture comprenait à l'origine dix-sept *putti*, qui auraient alors symbolisés les différents royaumes traversés par le fleuve. Voir à ce propos Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique: La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988 [1981], p.294.

Cette première partie de la toile représente un sanctuaire imaginaire, et les éléments qui le composent s'inspirent, eux-mêmes, de monument et statues de culte authentiques.

2. La campagne remplie de ruines

La campagne qui entoure le sanctuaire de Vénus, et précède la ville, recèle de nombreux monuments en ruines. Bien que les restes du temple de Vespasien se distinguent clairement à la gauche du premier plan du tableau, l'arc de triomphe qui les côtoie est plus difficilement identifiable. Le bâtiment, qui s'inspire des arcs de triomphe romains, est représenté abîmé et envahi par des herbes. Le fronton qui le surmonte est en grande partie brisé et plusieurs pierres manquent. Devant ce monument, on aperçoit plusieurs fragments sculptés difficilement identifiables. L'ensemble est situé sur une élévation du paysage, soutenue par un pilier en pierre. L'espace situé sous ce monticule forme un cryptoportique, dans lequel un couple s'enfonce à la lueur d'une torche. Cette scène et ce lieu font vraisemblablement référence à l'expédition menée par Heemskerck et plusieurs de ses collègues dans les entrailles de la Domus Aurea de Rome²⁸⁰. Comme le souligne à ce sujet Nicole Dacos, la forme empruntée par les arches de ce cryptoportique ressemble à celles qui permettaient, au XVI^e siècle, d'accéder à la demeure de Néron, en passant par les termes de Trajan²⁸¹. Bien que Heemskerck ait repris ultérieurement le motif du cryptoportique dans plusieurs de ses peintures en lien avec la thématique des amours de Vénus et Vulcain²⁸², dans la toile étudiée, ce motif semble plutôt être une évocation de son expérience singulière, vécue lors de son voyage à Rome.

Sur la droite du tableau, deux autres monuments en ruine sont situés dans la continuité du sanctuaire de Vénus. Les restes d'un temple circulaire apparaissent en bout de berge. Le

²⁸⁰ Heemskerck s'est rendu dans la Domus Aurea accompagné des peintres Lambert Sustris [1515-1584] et Herman Posthumus [1512/14-1588], comme le prouve l'inscription qu'ils ont laissée sur un pan de mur de la demeure. Voir à ce sujet Nicole Dacos, *op. cit.*, p.35.

²⁸¹ *Ibid.*, p.36.

²⁸² Heemskerck a observé les peintures de la demeure de Néron dont il s'est par la suite inspiré pour réaliser des scènes mythologiques, notamment dans une toile qui dépeint *Vénus et Mars en présence de l'Amour* (1536, Milan, Collection privée). Voir, à ce propos, *ibid.*

bâtiment est en grande partie effondré : ne subsistent qu'une partie du bas de la façade, une arche et trois colonnes sculptées. Un pont partiellement détruit et presque immergé permet d'y accéder. Cette dernière structure est identifiée par Nicole Dacos comme étant le pont des Quattro Capi (ou Pont Fabricius)²⁸³. Heemskerck s'est inspiré ici d'un édifice toujours en place afin de réaliser une structure en ruine : il manifeste une nouvelle approche dans la représentation de la forme de monuments authentiques.

Sur le chemin qui mène à la ville, on discerne une pyramide similaire à celle de Cestius, (ill.45) près de l'arc de triomphe qui donne accès à la cité. Cette dernière construction comporte deux caryatides féminines de part et d'autre de sa porte ; on aperçoit des restes de constructions autour d'elle. Il est possible que ces éléments soient des restes d'un ancien bâtiment, par lequel on passait pour accéder à la ville. D'autres ruines sont discernables dans la seconde partie du tableau qui est, elle, figurée dans des teintes bleutées. Sur la gauche de la toile, des ruines émergent au milieu de la végétation, qui les recouvre en grande partie. Un édifice imposant se repère, de deux niveaux, mais l'ensemble est si éventré qu'il est difficile d'identifier dans ce bâtiment une inspiration précise.

On remarque ainsi dans cette partie que Heemskerck a composé une « fantaisie de ruines », inspirée par les vestiges qu'il a observés à Rome. L'artiste a figuré en sus, pour la première fois dans sa carrière, dans un état de ruine un monument authentique qui lui, au contraire, n'est pas détruit. On peut dire, non sans anachronisme, que ce genre de paysage anticipe les peintures de *capriccio*, qui vont connaître une fortune particulière durant les XVII^e et XVIII^e siècles en Europe.

3. La ville imaginaire et l'insertion des merveilles du monde

Une ville imaginaire se développe dans la partie supérieure du tableau. Elle est délimitée par le sanctuaire de Vénus et des montagnes ; elle s'étend depuis le grand bâtiment éventré, sur la gauche du tableau, jusqu'à la mer. À l'image de Rome, la ville imaginaire de Heemskerck est traversée par un fleuve. La cité est également surmontée d'une colline, à l'instar des hauteurs de la capitale romaine. Sur la rive droite du fleuve, la ville se développe

²⁸³ *Ibid*, p.80.

essentiellement autour d'une place. Au centre de celle-ci s'élève un obélisque, surmonté d'une sphère en or. Ce motif n'est pas sans rappeler l'Obélisque du Capitole, aujourd'hui également appelé l'Obélisque de Cellimontana (ill.46). De l'autre côté de la place se trouvent également deux statues de chevaux, redressés sur leurs pattes arrières comme le sont les *Chevaux de Montecavallo* (ill.47). Parmi les nombreux bâtiments qui bordent la place se dresse un édifice que Heemskerck reprendra dans sa série de gravures des merveilles : l'Artémision d'Éphèse (ill.49). L'architecture du monument, dont l'élévation est très classique, est similaire à celle que l'artiste va par la suite représenter dans la gravure qu'il va consacrer au monument. De l'autre côté de l'Artémision, se distingue une autre sculpture romaine importante : la Colonne Trajane (ill.48). Tous ces monuments sont bordés par des habitations et des temples.

Au niveau du deuxième pont qui traverse le fleuve, il y a un chemin qui mène vers la partie la plus élevée de la ville. Un grand bâtiment circulaire domine la colline : il comporte une tour hélicoïdale, un motif également repris plusieurs fois par Heemskerck, particulièrement dans ses gravures des merveilles. Le bâtiment surplombe un vaste jardin comprenant un arc de triomphe sculpté, composé notamment de caryatides. L'espace verdoyant est entouré à intervalles réguliers de colonnes, supportant ce qui semble être des bustes antiques. Enfin, sur la droite de la toile, au milieu de nombreux monuments représentés, se dresse plus particulièrement un édifice circulaire comprenant une haute aiguille en son centre, une reproduction du groupe sculpté dit le *Lion attaquant un cheval* et, enfin, une reconstitution du colosse de Rhodes (ill.50). La statue dorée se discerne parfaitement dans le paysage. On remarque qu'elle enjambe déjà le port, ce qui fait de cette représentation l'une des plus anciennes du colosse de Rhodes dans cette posture. Fait intéressant : à la différence de la représentation de l'Artémision, qui reste proche de celle ensuite adoptée par Heemskerck, la posture de la statue n'est pas tout à fait identique à la représentation fournie plus tard par l'artiste. En effet, le colosse ne tient pas dans sa main une torchère mais une lanterne. Et son apparence se rapproche grandement de celle du *Hercule*, que Heemskerck a représenté dans l'un de ses croquis romains (ill.14)²⁸⁴.

Heemskerck a imaginé une ville prodigieuse, composée de monuments romains, déjà célébrés par les artistes contemporains, et de compositions imaginaires. Parmi ces dernières se distinguent deux merveilles du monde antique. La statue votive et le monument de culte

²⁸⁴ Nathan Badoud, « L'image du colosse de Rhodes », *op. cit.*, p.11.

accroissent considérablement le prestige de la ville qui est, ainsi, une représentation merveilleuse de ce que l'artiste considère de plus admirable.

La toile de l'*Enlèvement d'Hélène* marque un tournant dans la carrière de Heemskerck car elle annonce la ligne directrice des compositions à venir, à savoir les développements de scènes historiées au sein de paysages en ruine. Elle anticipe également le genre du *Capriccio*. Enfin, elle signale l'intérêt que l'artiste porte aux merveilles antiques, auquel il consacra par la suite une série entière de dessins.

La sensibilité que Heemskerck a développée à Rome pour les monuments antiques est ainsi au cœur de son trait pour la représentation de compositions imaginaires, qui figurent vestiges authentiques anciens et variations stylistiques. Le tableau de l'*Enlèvement d'Hélène au milieu des merveilles du monde* cristallise le goût de Heemskerck pour ce genre de paysages fantastiques. Cette toile révèle également l'intérêt que l'artiste porte aux merveilles du monde antique, un thème qu'il aborde en premier lieu dans cette toile, réalisée au milieu des années 1530.

Partie III :

Diffusion et réception artistique de l'iconographie des Merveilles de Heemskerck aux XVI^e et XVII^e siècles

Après l'étude de l'iconographique et des sources visuelles qui ont conduit Maerten van Heemskerck à réaliser une série de dessins sur le sujet des merveilles du monde antique, il est intéressant d'étudier la réception de cet ensemble. Rappelons que les dessins préparatoires de l'artiste, datés de 1570, ont été gravés deux ans plus tard par Philippe Galle. Ce graveur est un éditeur important de la ville d'Anvers, grand centre de publication d'estampes aux Pays-Bas à cette époque. Il faut savoir à ce sujet que les gravures, de manière générale, connaissent un succès important en Europe à la Renaissance, tout particulièrement dans le nord du continent et en Italie. Par leur taille et leur coût d'achat modique, elles permettent de diffuser en quantité conséquente des œuvres originales créées spécialement pour ce format, mais aussi des copies de tableaux et de sculptures. En ce qui concerne plus particulièrement les gravures de Heemskerck, celles-ci connaissent une large diffusion car l'artiste est alors reconnu comme l'un des acteurs majeurs de la scène artistique néerlandaise. C'est grâce à cette facilité de transmission que la série des *Huit Merveilles du monde antique* a pu être connue dans toute l'Europe. Heemskerck est le premier artiste à aborder dans son ensemble le sujet des merveilles du monde antique, une thématique hautement appréciée par les cercles littéraires de la Renaissance. Telle est la raison principale de leur succès à la fin du XVI^e siècle et durant le XVII^e siècle. Cette fortune est également explicable par la richesse graphique des images. Le travail de Heemskerck est d'autant plus important qu'il a contribué à fixer de manière définitive la liste des merveilles, jusque-là variable. Il faut seulement écarter le Colisée de Rome, considéré comme la huitième merveille par Heemskerck, pour que la liste des monuments revienne au chiffre symbolique de sept. On le voit, il est important d'étudier la réception du travail de Heemskerck, à la fois chez les collectionneurs et les artistes, pour déterminer plus rigoureusement sa fortune.

I. La diffusion européenne des gravures de Philippe Galle d'après les dessins de Heemskerck et leur conservation dans les volumes d'estampes

A. Les collectionneurs des gravures des Merveilles : les rares données connues au sujet de l'histoire des sets conservés dans les grands musées européens

Il n'est pas plus aisé de déterminer avec précision la portée de la diffusion d'une série de gravures que de définir le cercle social dans lequel elle a été le plus appréciée. Cette difficulté résulte du fait que les recueils d'estampes étaient diffusés à grande échelle, dépassant souvent les mille tirages, et que leur prix d'achat était relativement accessible, que ce soit des personnes fortunées ou issues de la classe moyenne. En ce qui concerne la série des *Merveilles* de Heemskerck, la plupart des musées européens ne connaissent pas le collectionneur original des sets, qu'ils conservent à présent dans leurs établissements²⁸⁵. La majorité provient d'acquisitions réalisées au cours du XIX^e siècle : les sets sont principalement issus d'anciennes bibliothèques de couvent ou bien, plus rarement, de fonds réunis par un collectionneur privé, tel que celui de l'antiquaire et homme d'église Thomas Kerrich [1748-1829], qui a légué son ensemble au Fitzwilliam Museum de Londres en 1829. Quelques collections princières conservent encore aujourd'hui les ensembles qu'elles ont acquis au cours du XVI^e siècle, notamment celle du roi Philippe II d'Espagne [1527-1598], à l'Escorial, ou bien encore celle de Ferdinand de Tyrol [1529-1595], au Château d'Ambras²⁸⁶. Par ailleurs, le Rijksmuseum d'Amsterdam possède un volume complet ayant appartenu à un collectionneur du XVI^e siècle dénommé Jean de Poligny, qui conserve dans ses dernières pages les gravures des merveilles de Heemskerck. Ce set est intéressant à plusieurs titres,

²⁸⁵ En ce qui concerne les informations relatives à l'historique des sets de gravures conservés dans les musées européens, je souhaiterais remercier Elenor Ling, assistante de recherche au Fitzwilliam Museum de Cambridge, An Van Camp, conservatrice du département de dessins et gravures néerlandais et hollandais du British Museum de Londres, et Joris van Grieken, conservateur du Cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique, d'avoir très gentiment répondu à mes questions sur le sujet.

²⁸⁶ Cette collection est aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

particulièrement en ce qui concerne l'achat et la reliure des gravures dans des volumes spécialisés à la Renaissance. Celles-ci sont insérées dans des albums contenant d'autres estampes, et le tout est ordonné de façon thématique afin d'offrir un complément visuel aux connaissances scientifiques et littéraires de l'époque. Ces volumes sont reliés par des collectionneurs et non des vendeurs : dans le cas des gravures de Heemskerck, les marchands les vendent en lot, sous la forme de huit planches²⁸⁷. Ce n'est qu'après leur achat qu'elles sont insérées dans des volumes. Il subsiste, d'ailleurs, des numéros sur plusieurs ensembles, apposés dans la marge, en bas à droite de l'estampe, qui indiquent au collectionneur leur ordre de classement²⁸⁸. Cette numérotation, qui n'est pas systématique, révèle que la série des *Huit Merveilles du monde antique* a été éditée à plusieurs reprises. Ce fait est corroboré par la présence de deux autres signatures parmi plusieurs ensembles : certaines d'entre elles comportent dans leur bordure, en bas à gauche, l'inscription *Th. Galle excud*²⁸⁹ ou bien encore *Ioan Galle excud*²⁹⁰ (accompagné par un *Y* en haut sur la gauche). Les deux signatures correspondent respectivement à celles du fils de Philippe Galle, Theodore [1571-1633], et à celle de son petit-fils, Johannes [1600-1676], qui ont repris, l'un après l'autre, la manufacture familiale au décès de Philippe Galle, et ont continué à imprimer plusieurs séries copiées originellement par lui. Mais pour ce faire, ils ont parfois dû recréer de nouvelles plaques de cuivre afin d'apporter de légères modifications aux dessins : dans le cadre de la réédition des gravures des *Merveilles*, quelques bordures ont été ajoutés à l'ensemble des estampes, et deux lutteurs ont été additionnés à la gravure du Zeus d'Olympie²⁹¹. Ce sont également Théodore et Johannes qui ont numéroté les planches afin de proposer un sens de lecture, bien qu'il soit

²⁸⁷ Si une image rencontrait un succès particulier, celle-ci pouvait être publiée de manière séparée en plus grand nombre, mais l'on ne sait pas si ce cas de figures s'est présenté pour la série de gravures de Heemskerck. Il faudrait étudier en détail les comptes de Philippe Galle (s'ils existent) afin d'obtenir une idée précise des ventes.

²⁸⁸ Les collections du Rijksmuseum d'Amsterdam, du Musée Plantin-Moretus d'Anvers, du Fitzwilliam Museum de Cambridge, de l'Université de Leyde et du British Museum de Londres possèdent de tels ensembles. Ils numérotent les gravures dans l'ordre qui suit : Les Pyramides d'Égypte (n°1), Le Phare d'Alexandrie (n°2), la statue du Zeus d'Olympie (n°3), Le Colosse de Rhodes (n°4), le Temple d'Artémis à Éphèse (n°5), le Mausolée d'Halicarnasse (n°6), Les murs de Babylone (n°7), le Colisée de Rome (n°8). Voir, à ce propos, Friedrich Hollstein, Ilja Veldman, Ger Luyten, *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Maarten van Heemskerck, op. cit.*, p.192-193.

²⁸⁹ Une telle inscription se retrouve notamment dans les sets cités dans la note précédente.

²⁹⁰ Une telle inscription se retrouve notamment sur les sets du British Museum de Londres et au Metropolitan Museum of Art de New York.

²⁹¹ Friedrich Hollstein, Ilja Veldman, Ger Luyten, *ibid.*

difficile de distinguer dans ce numérotage une logique particulière. Pour autant, qu'il s'agisse des sets numérotés ou d'autres, tous ont été acquis par plusieurs musées européens dans leur pays respectifs, ce qui démontre que la série des *Merveilles* a été diffusée dans toute l'Europe, à la fois dans des milieux aisés et religieux, mais également sans doute dans la classe moyenne.

B. Les Merveilles de Heemskerck et leur apport à la connaissance du monde: l'exemple du volume de gravures réunies par Jean de Poligny (fin du XVI^e siècle)

L'usage et la réception des gravures de Heemskerck peuvent être reconstitués, notamment en étudiant la façon dont elles étaient conservées. Le livre d'estampes réunies par le collectionneur et humaniste français Jean de Poligny à la fin du XVI^e siècle offre, à ce sujet, un exemple de la manière dont la série des *Merveilles* a été collectionnée. Elle a été insérée dans un volume d'estampes, acquis en 2004 par le Rijksmuseum d'Amsterdam²⁹², qui comprenait au départ près de quatre-vingt-neuf folios, bien qu'il n'en subsiste aujourd'hui qu'une soixantaine. Il comporte des cartes et des gravures réalisées par plusieurs artistes néerlandais et italiens²⁹³. La série de Heemskerck n'apparaît qu'à la fin d'un ouvrage qui voulait vraisemblablement offrir une illustration des connaissances universelles de la fin du XVI^e siècle.

Le livre comprend plusieurs ensembles importants de gravures et aquarelles rehaussées de couleurs. Il s'ouvre sur une grande fresque intitulée *Cronica Cronicarum*, dont la copie a été réalisée en 1521 par un imprimeur français. Le texte latin de vingt-huit pages est une version condensée d'un récit médiéval plus dense, composé de deux parties : la première narre la création du monde tandis que la seconde s'intéresse à la vie du Christ²⁹⁴. L'ensemble comprend également une généalogie des papes et des grandes dynasties alors connues. Le tout est illustré par une cinquantaine de portraits, accompagnés par des vignettes colorées. La chronique est suivie par une série de quatorze cartes réalisées par cinq cartographes

²⁹² Le volume, acquis à Paris, appartenait jusque-là à un collectionneur français.

²⁹³ À l'origine, le set comprenait 89 folios, mais une partie d'entre eux a été séparée du volume au moment de sa vente.

²⁹⁴ Au sujet de ce que contient ce set, et plus généralement à propos des ensembles conservés dans le volume de Jean de Poligny, voir le catalogue de vente Damien Libert, *Livres et manuscrits*, Paris, Damien Libert, 28 mai 2004, p.1.

différents²⁹⁵ : elles représentent plusieurs régions du monde. On y retrouve notamment des cartes de l'Asie, de la Grèce, de l'Espagne, de la Belgique ou encore de l'Italie. Les sets qui s'insèrent à la suite de cette série sont moins importants en volume. Ils abordent des sujets variés : dans l'ordre, sont traités les thèmes de la *Genèse*, de l'Ancien et du Nouveau Testament, les quatre éléments, les signes du zodiaque, les caractères humains et enfin des merveilles du monde. On remarque que ces thèmes correspondent à des savoirs considérés comme majeurs à la Renaissance, qui font référence à la religion, l'histoire ou encore l'être et l'âme humaine. Ils sont notamment abordés dans les cercles humanistes auxquels appartient Jean de Poligny. L'ouvrage, richement peint, propose ainsi des illustrations aux débats de l'époque. Les gravures des *Merveilles* de Heemskerck s'inscrivent, en particulier, dans cette idée : elles dépeignent les édifices célèbres détruits depuis longtemps, dont la liste et l'apparence ont fait l'objet de nombreuses spéculations. De plus, le texte latin qui les accompagne dans la marge inférieure, s'adresse directement à un public érudit, familier des langues anciennes. De ce fait, la série de Heemskerck forme un ensemble novateur, bien que le sujet qu'il traite date de l'Antiquité.

²⁹⁵ Ces différents artistes sont Abraham Ortelius [1527-1598], Gérard de Jode [1509-1591], Mathias Zinck, Giacomo Gastaldi [1500-1566] et Pirro Ligorio [1510-1583].

II. Les copies des dessins à des fins ornementales au XVII^e siècle

L'usage de la gravure à la Renaissance est multiple. Mais il ne suffit pas d'analyser la diffusion, la conservation et le classement des estampes des *Merveilles* de Heemskerck dans les collections privées, plus précisément celles des cercles humanistes, il est également nécessaire d'étudier leur diffusion et leur utilisation auprès des artistes. Que ce soit pour l'apprentissage des élèves ou bien le perfectionnement des maîtres, la copie d'œuvres d'art est une pratique constante, et elle peut prendre des formes variées : on peut réaliser une étude d'après un modèle vivant, un tableau, une sculpture, mais également une ou plusieurs gravures. La facilité d'accès à ces dernières permet aux artistes d'avoir en leur possession un corpus iconographique important, dans lequel ils peuvent puiser et s'inspirer pour leurs propres créations. Dans le siècle qui a suivi l'édition des *Merveilles* de Heemskerck, on relève trois exemples certains de copies d'une ou de plusieurs gravures de cette série, réalisées par un peintre franco-flamand et deux néerlandais. Toutefois, on constate que ces artistes n'appartiennent pas à une même école et, en conséquence, ces copies n'ont pas été produites pour les mêmes raisons.

A. Les reproductions picturales de Louis de Caullery et Wilhelm van Ehrenberg

S'il est d'usage de réaliser des gravures à partir de tableaux, le contraire est également possible, et ainsi en est-il de certaines estampes de Maerten van Heemskerck. Nous allons nous intéresser à trois tableaux inspirés par les gravures de Heemskerck, réalisés dans le courant du XVII^e siècle par le franco-flamand Louis de Caullery [1621] (ill.51) et le néerlandais Willem van Ehrenberg [entre 1650 et 1675] (ill.52-53). Il ne s'agit pas de simples études mais de productions ornementales destinées à l'agrément de l'acheteur. Ces œuvres s'inspirent très largement des gravures de Heemskerck, bien que quelques libertés soient à relever. Louis de Caullery est vraisemblablement l'auteur d'un seul tableau sur le thème des merveilles, *Le colosse de Rhodes* (début du XVII^e siècle), tandis que Willem van Ehrenberg en a produit deux, *Le temple d'Artémis à Éphèse* et *Le mausolée d'Halicarnasse* (seconde moitié du XVII^e siècle).

1. *Le colosse de Rhodes, de Louis de Caullery*

C'est à la fin de sa vie que le franco-néerlandais Louis de Caullery [1580-1621] a réalisé la toile du *Colosse de Rhodes* (ill.51) inspirée par la gravure de Maerten van Heemskerck (pl.VI). Le sujet de ce tableau sort quelque peu de l'ordinaire pour cet artiste, plus habitué à représenter des scènes de genre ou des allégories que des sujets historiques²⁹⁶. Toutefois, on sait que le peintre a passé plusieurs années à Rome au début du XVII^e siècle, et c'est certainement là-bas qu'il a aiguisé son intérêt pour les sujets antiques. Il a, par la suite, passé sa carrière à Anvers, et c'est vraisemblablement dans cette ville que de Caullery a eu connaissance du travail de Heemskerck. Pour autant, à cause d'un manque d'informations précises sur la toile²⁹⁷, il n'est pas possible de déterminer si celle-ci résulte d'une commande ou bien si le thème qu'elle aborde a été choisi par l'artiste.

²⁹⁶ Voir à ce sujet la courte bibliographie qui lui est consacré dans Henri Tribout de Morembert, Monique Sary, «Un tableau de Louis de Caullery au musée de Metz », dans : *Les cahiers lorrains*, n°4, 1993, p.268-269.

La toile de Caullery reprend les grandes lignes de la composition de Heemskerck. Le colosse enjambe le port de Rhodes au second plan, tandis qu'un bateau passe en-dessous. Des personnages viennent lui rendre hommage et lui adressent des prières et des offrandes. L'architecture de la ville, qui s'étend derrière le Colosse, est similaire en tous points à celle qui a été imaginée par Heemskerck. Si tous les éléments précédemment cités concordent avec l'estampe originale, il faut souligner que de Caullery a, néanmoins, en partie modifié les tableaux historiques du premier plan.

Au centre de la scène, trois hommes s'activent autour du façonnage de la tête et d'une main du colosse. Deux d'entre eux semblent terminer de sculpter sa surface tandis qu'un troisième monte sur le haut de la tête à l'aide d'une échelle, vraisemblablement afin d'achever la taille de ses mèches de cheveux. Si cette scène est commune à la gravure de Heemskerck, les deux tableaux qui l'entourent comportent plusieurs variations. Tout d'abord, sur la droite se discernent deux hommes discutant autour d'un manuscrit papier, comprenant vraisemblablement le plan de la construction du Colosse. Cette scène est un écho à celle qui se situe sur la gauche de la gravure de Heemskerck. Dans celle-ci, l'architecte du colosse, Charès de Lindos, tient dans ses mains le plan de la statue inscrit sur une tablette en pierre, tandis qu'il adresse ses instructions à l'ouvrier présent à ses côtés. Dans sa toile, Louis de Caullery a modernisé l'outil du sculpteur et, de plus, a déplacé la scène de la gauche vers la droite du tableau. En effectuant cette modification, le peintre a composé sur la gauche de son ouvrage une scène inédite. On y distingue un groupe d'hommes, dont plusieurs soldats, vêtus selon une mode orientale, reconnaissables au fez que plusieurs d'entre eux portent sur leur tête. Tous sont guidés par l'homme placé au centre, vêtu d'un manteau rouge et d'un col en hermine. Ce costume n'est pourtant pas typique des vêtements orientaux, le motif de l'hermine étant plutôt associé à la royauté française. Sa présence singulière révèle que cet homme est un souverain. C'est lui qui dicte des instructions aux hommes qui l'accompagnent. Par la présence d'un tel groupe dans sa toile, Louis de Caullery fait référence à l'invasion turque qu'a subie la ville de Rhodes au cours du VIII^e siècle après J-C, ainsi qu'à la légende qui affirme que ces troupes ont démembré les restes du colosse avant de les emporter dans leur pays :

²⁹⁷ La toile a été pillée par les nazis sous la Seconde Guerre mondiale, le tableau a été confié par l'Office des biens privés au musée du Louvre en 1951.

Cet homme [le khalife 'Uthman] s'empara de l'Afrique en guerroyant et revint après avoir arrangé la question des taxes à prélever. Son général s'appelait Mavias et c'est lui qui démembra le Colosse [...] et le dépouilla de son bronze. Il le fit emporter en Syrie et le mit aux enchères, à qui voulait le payer. [...] Un marchand juif d'Édesse acheta le tout et achemina le bronze sur neuf cent chameaux [...] ²⁹⁸.

La toile représente très certainement le khalife qui donne ordre à ses soldats de démembrer ce qui subsiste de la statue détruite. Dès lors, la scène qui se trouve au premier plan de la toile ne représente pas le temps de la construction du Colosse, mais celui de sa déconstruction. Louis de Caullery a ainsi modifié le « discours » de Heemskerck en instaurant une référence au pillage des restes de la statue, une légende qui s'avère être entièrement fautive ²⁹⁹. Devrait-on voir au travers de cette variation une volonté de « rétablir » un fait historique que l'on pensait alors réel ? Serait-ce, par extension, une condamnation de cet acte ? Pour répondre à ces questions, il aurait été intéressant de savoir qui, d'un possible commanditaire ou de l'artiste lui-même, est à l'origine de cette modification, afin d'en comprendre la raison.

2. *Le temple d'Artémis à Éphèse et Le Mausolée d'Halicarnasse, selon Wilhelm van Ehrenberg*

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le peintre néerlandais Wilhelm van Ehrenberg a réalisé deux tableaux inspirés par les gravures de Maerten van Heemskerck : *Le mausolée d'Halicarnasse* (ill.52) et *Le temple d'Artémis à Éphèse* (ill.53). Tous deux sont exécutés dans un format moyen. Ils suivent un schéma de construction similaire, s'organisant autour de l'édifice principal, situé au centre de la composition.

On remarque toutefois que les différents tableaux historiques, qui accompagnent la merveille centrale, sont représentés selon une échelle bien inférieure à celle utilisée par

²⁹⁸ Constantin Porphyrogénète, *De administrando imperio*, 20, 1-3; 21, 63-4; 20, 8-10. Cité à partir de John et Elizabeth Rhomer, *Les sept merveilles du monde*, *op. cit.*, p.53-54.

²⁹⁹ Voir à ce sujet Nathan Badoud, « Les colosses de Rhodes », *op. cit.*, p.115-118.

Heemskerck dans ses gravures : le rapport proportionnel entre le bâtiment et les personnages est ainsi plus logique dans les toiles. De fait, ces dernières sont plus épurées que les estampes. Qui plus est, cette modification a permis à l'artiste de placer le temple d'Artémis au centre de la composition qui lui est dédiée tandis que, dans l'œuvre originale, le monument est disposé sur la gauche. Concernant l'architecture des deux bâtiments, le peintre a recopié entièrement les édifices imaginés par Heemskerck. Le seul détail qui diffère est l'omission d'un relief dans le soubassement des colonnes torsées du Mausolée.

Wilhelm van Ehrenberg a surtout accentué les jeux d'ombre et de lumière que l'on percevait déjà dans les gravures : ce travail lui a permis de renforcer la perspective de l'ensemble. L'intérêt poussé de van Ehrenberg pour l'architecture des merveilles, au détriment des tableaux historiques, s'explique par le fait que le peintre est spécialisé dans les représentations d'architectures urbaines³⁰⁰, plus particulièrement d'intérieurs d'églises³⁰¹, un sous-genre pictural très en vogue au XVII^e siècle aux Pays-Bas. Il est fréquent, dans ce genre de peinture, que l'artiste accentue les lignes verticales des monuments au profit des lignes horizontales, afin de faire ressortir la hauteur des édifices. L'usage des ombres et lumières permet, en outre, de souligner les formes architecturales. Par contre, la place accordée aux détails sculptés et aux petites scènes de genre est mineure. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les deux ouvrages de van Ehrenberg.

Mais l'artiste néerlandais n'est pas l'unique peintre à avoir travaillé sur les toiles du *Mausolée* et du *Temple d'Artémis*. Comme Ehrenberg est spécialisé dans la peinture d'architecture, il laisse le soin à d'autres artistes de représenter les paysages ou les personnages annexes³⁰². Cette pratique, courante alors aux Pays-Bas, n'entrave pas pour autant l'autorité du peintre principal qui dicte les instructions à suivre. On remarque, ainsi, que van Ehrenberg a été attentif à ce que les peintres, qui travaillaient avec lui, reprennent avec attention les scènes historiques imaginées par Heemskerck. Néanmoins, les personnages

³⁰⁰ Voir, à ce propos, les courtes bibliographies qui lui sont consacrées dans *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. 3, Los Angeles, 1976, p.114; dans *Catalogue du Musée d'art d'Anvers*, Anvers, Le conseil d'administration de l'Académie royale des Beaux-arts, 1857, p.302-303.

³⁰¹ Moins fréquemment, l'artiste a également peint quelques intérieurs de galeries privées, représentant de ce fait les nombreux tableaux collectionnés par des amateurs.

³⁰² *The J. Paul Getty Museum Journal*, *ibid.*

sont figurés en nombre plus restreint et à une échelle bien inférieure, selon les caractéristiques des peintures d'églises. À l'instar de la gravure, la toile du *Mausolée d'Halicarnasse* de van Ehrenberg comprend une représentation de la reine Artémise. Elle est figurée de dos et la longue traîne blanche de son costume est soutenue par une servante. Si l'habit de la souveraine imite celui inventé par Heemskerck, sa ligne est toutefois plus récente. Les personnages représentés sur la gauche de la toile tiennent dans leurs mains des marteaux et des pioches : tout comme Heemskerck, van Ehrenberg use d'une analepse afin de représenter les ouvriers au travail. Dans le tableau du *Temple d'Artémis à Éphèse*, on observe, à gauche, des ouvriers qui façonnent une colonne de l'édifice et, sur la droite, un noble portant un costume rouge très voyant, sans doute le commanditaire de l'édifice, Crésus. Tout comme dans la gravure, il écoute attentivement ce que lui explique l'architecte présent à ses côtés, tout en regardant le plan de l'édifice gravé sur une tablette en pierre. Les scènes qui accompagnent la représentation des deux merveilles copient donc celles que comprennent les gravures de Heemskerck mais, comme van Ehrenberg est surtout intéressé par l'architecture des bâtiments, il leur accorde une place moins importante.

On n'est guère surpris de cette utilisation par van Ehrenberg de l'œuvre de Heemskerck : il a effectué toute sa carrière à Anvers. Sur place, il a pu avoir un accès aisé aux gravures, car elles circulent certainement dans les ateliers. Comme son homologue, van Ehrenberg est également membre de la Guilde de Saint-Luc, qui est réservée aux artistes de la ville. C'est certainement l'inventivité architecturale de Heemskerck qui a séduit van Ehrenberg et l'a poussé à recopier son travail. Mais pourquoi a-t-il uniquement représenté le temple d'Artémis à Éphèse et le Mausolée d'Halicarnasse ? Vraisemblablement parce que ces deux édifices sont des sanctuaires, tout comme les édifices qu'il peint ordinairement.

B. La copie des estampes pour un usage historique et scientifique : l'exemple du *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula* de Willem Janszoon Blaeu [1630]

Tout comme les collectionneurs, des artistes se sont intéressés aux connaissances transmises par la série des *Merveilles* de Heemskerck. Cet intérêt se démontre notamment au travers d'une carte célèbre exécutée dans le courant des années 1630 par le cartographe néerlandais Willem Janszoon Blaeu [1571-1638]³⁰³. Intitulée *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula* (ill.54), elle représente le monde tel qu'il était connu durant la première moitié du XVII^e siècle. On y distingue les contours de l'Amérique, de l'Europe, de l'Afrique et de l'Asie³⁰⁴. Des médaillons situés en bas de l'ensemble figurent également les deux pôles de la planète. L'ensemble de la carte comprend des bordures illustrées : celle du haut représente les sept planètes, celle de la gauche les quatre éléments, celle de la droite les quatre saisons, et enfin celle du bas les sept merveilles du monde, telles qu'elles ont été imaginées par Maerten van Heemskerck³⁰⁵. Cette dernière série apparaît ici dans un contexte bien différent des simples reproductions peintes des gravures examinées précédemment. Leur présence dans cet ouvrage, ainsi que celle des autres sujets dessinés dans les bordures de la carte attestent, une fois encore, de l'influence que pouvaient alors avoir les sujets érudits dans l'illustration des cartes géographiques.

La carte de Janszoon Blaeu fait partie d'un atlas en deux volumes intitulé *Theatrum orbis terrarum, sive, Atlas Novus*, publié en 1636. Pour autant, cette représentation ne date pas de cette époque puisqu'elle a été antérieurement publiée sous la forme de plusieurs cartes, dans un ouvrage daté de 1606. Alors que Blaeu avait l'habitude d'imprimer lui-même ses

³⁰³ La première édition date de l'année 1630, mais plusieurs éditions ont eu lieu dans le courant de la décennie.

³⁰⁴ Des frontières telles que celles du nord de l'Amérique, du sud-est de l'Asie et de l'Océanie ne sont pas définies. Cette omission est due à la méconnaissance de ces territoires au début du XVII^e siècle.

³⁰⁵ Sandra Saenz-Lopez Perez, *Marginalia in Cartography*, Madison, Chazen Museum of Art, 2014, p.23.

cartes, cette nouvelle version a, quant à elle, été gravée par un néerlandais du nom de Josua van Den Ende [1584-1634], spécialisé dans l'édition de cartes³⁰⁶. On peut supposer, en outre, que c'est lui qui a colorisé l'ensemble des cartes du monde et des continents que comprend ce dernier ouvrage.

La carte est un ouvrage d'une grande précision et se veut être une description complète du monde. Elle comprend à la fois des données géographiques, hydrographiques et historiques. Outre les noms des océans, des mers et des pays inscrits en latin, Blaeu s'est également attaché à inscrire le plus grand nombre possible de noms de villes et de montagnes. Les pays sont signifiés par des couleurs jaunes, vertes et rouges, et les grands fleuves mondiaux sont, quant à eux, indiqués par des lignes noires, bordées par le nom des torrents. Outre ces données géographiques et hydrographiques, la carte comprend des explications historiques dans des cartouches. Le plus significatif d'entre eux est celui situé en haut à gauche et dont le cadre doré est bordé de personnages hybrides³⁰⁷. Il comprend une inscription latine, qui informe de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, en 1492, et de l'origine du nom du continent, due à Americo Vesputio (connu plutôt sous le nom d'Amerigo Vespucci [1454-1512]). De tels cartouches étaient largement employés, depuis le XVI^e siècle, afin d'exposer des informations et des illustrations relatives à une région donnée³⁰⁸.

La richesse de la carte de Blaeu provient en partie de ses bordures. De façon générale, ces espaces ont été largement exploités, et cela depuis le XVI^e siècle, afin d'offrir des informations scientifiques au lecteur. En ce qui concerne la carte de Blaeu, les deux bordures verticales reprennent des thématiques couramment illustrées dans les cartes du XVII^e siècle : celle des quatre éléments, sur la marge de gauche, et celle des quatre saisons, sur la droite³⁰⁹.

³⁰⁶ Catalogue de vente de Richard B. Arkway, Inc, *Catalog 54 - World Maps, c.1200-1700*, New York, Richard B. Arkway, Inc, illustration n°33.

³⁰⁷ Ces personnages sont à moitié des hommes et à moitié des plantes. Leurs jambes sont remplacées par des tiges végétales. Le personnage de droite tient dans sa main gauche une tige comportant des feuilles, tandis que celui de gauche tient un arc en bois et une bague en or. Tous ces éléments font référence à la richesse végétale et métallurgique de l'Amérique. Sandra Saenz-Lopez Perez, *op. cit.*, p.30.

³⁰⁸ Il était courant d'offrir des explications au sujet de l'Amérique, un continent découvert depuis peu et encore largement méconnu.

³⁰⁹ Sandra Saenz-Lopez Perez, *op. cit.*, p.23.

La première série, qui copie les gravures de Hendrik Goltius [1558-1617] datées de 1586³¹⁰, personnifie les éléments du feu, de l'air, de l'eau et de la terre au travers de personnages masculins et féminins qui tiennent respectivement dans leurs mains des flammes, des oiseaux, une amphore déversant de l'eau et des végétaux. Les allégories des quatre saisons, quant à elles, sont incarnées par des hommes : le printemps est couronné de végétaux, l'été tient dans sa main des tiges de blé, l'automne des grappes de raisin et l'hiver est personnifié par un vieil homme marchant sur une terre où plus rien ne pousse. Chaque vignette est accompagnée par des inscriptions grecques, se réfèrent vraisemblablement aux mois de l'année concernés par chaque saison. Qui plus est, on remarque que les âges des personnages évoluent au fil des illustrations: le printemps est incarné par un adolescent, l'été par un adulte, l'automne par un homme d'âge mur et l'hiver par un vieil homme. Ainsi, la représentation des quatre saisons se révèle une métaphore du sens de la vie, au travers de la représentation de ses quatre âges³¹¹. Les quatre éléments et des quatre saisons figurés ensemble dans un même objet renvoient, en outre, à une autre notion savante majeure du XVII^e siècle, liée cette fois-ci au domaine de la médecine : la théorie des humeurs³¹². Édictée par les médecins grecs Hippocrate [V^e-IV^e siècles avant J.-C.] et Claude Galien [II^e siècle après J.-C.], cette doctrine affirme que le corps et l'esprit de l'homme sont conditionnés par des « humeurs »³¹³ qui doivent s'équilibrer afin de rester en bonne santé. Le système humoral a prévalu jusqu'au XVII^e siècle chez les médecins, afin d'expliquer la cause de toutes les maladies et leur principe de guérison.

Au sujet, à présent, des bordures horizontales de la carte de Blaeu, celles-ci figurent des concepts scientifiques, liées aux découvertes les plus récentes. La marge du haut comporte sept vignettes figurant des astres, alors tous considérés comme des planètes. Ils sont personnifiés par les dieux romains dont ils portent le nom : sont ainsi représentés, dans l'ordre, la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter et Saturne. Tous sont figurés sur un

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Marcello Fiagolo, Marco Dezzi Bardeschi, "Le "meraviglie" e il « meraviglioso » », dans: *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p.2.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Ces quatre humeurs sont : le sang, la bile jaune, la bile noire et la lymphe. Si leur équilibre est dérangé, des maux divers peuvent apparaître.

char tiré par des chevaux et sont reconnaissables à leurs attributs. Chaque vignette comprend également un symbole lié à l'astre correspondant. On le voit, cette série des planètes fait état de la connaissance astronomique du début du XVII^e siècle, qui connaît alors une importante avancée grâce aux progrès techniques de l'observation de l'espace. À cette époque, la science de l'astronomie est également très liée à celle de l'astrologie, qui prédit la destinée de l'être humain en fonction de la position des astres³¹⁴. La géographie céleste, illustrée dans les vignettes de la carte de Blaeu, atteste que le cartographe est alors encore attaché à cette vision, qu'il a apprise auprès de son maître Tycho Brahé, et qui est encore prégnante dans la société savante du début du XVII^e siècle.

La bordure du bas, quant à elle, représente les merveilles du monde antique, telles qu'elles ont été dessinées par Heemskerck. Le Colisée de Rome n'est pas présent, afin de respecter le canon des sept monuments illustres. Leur représentation est proche de celle de Heemskerck. Seule la vignette représentant Babylone a subi une modification importante : de la végétation a été rajoutée à l'arrière des remparts de la ville, ce qui occasionne la suppression de nombreux bâtiments. Au travers de cette variation, Blaeu figure les jardins de Babylone plutôt que la ville dans son ensemble. La copie des gravures de Heemskerck atteste de la valeur paradigmatique et de la domination stylistique de la série du néerlandais sur le sujet des merveilles. En outre, en ayant placé les vignettes des monuments antiques en face de celles des sept astres, Blaeu veut sans doute affirmer que ces monuments ont été produits sous le signe du destin³¹⁵ : le néerlandais réaffirme, par ce fait, sa croyance en l'influence des astres sur l'action des êtres humains.

La carte de Blaeu, d'une grande richesse iconographique et scientifique, témoigne de l'intérêt porté aux merveilles antiques dans les débats savants du début du XVII^e siècle.

³¹⁴ Voir à ce sujet Gérard Simon, *Sciences et savoirs, aux XVI^e et XVII^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p.63-75.

³¹⁵ Marcello Fiagolo, Marco Dezzi Bardeschi, *op. cit.*, p.2.

III. La fortune de la thématique des merveilles dans les séries de gravures, composées au début du XVII^e siècle

Après la publication des gravures de Heemskerck, l'iconographie nouvelle des Merveilles s'est répandue dans toute l'Europe. Ce sujet a suscité un regain d'intérêt chez les artistes et, outre quelques copies ponctuelles, il existe des séries d'estampes dédiées à ce thème. Il faut désormais tenter de cerner l'influence de la production de Heemskerck sur l'iconographie des merveilles. On peut signaler que, seulement huit ans après l'impression de la série de Heemskerck, Franciscus Van Aeslt [15 ?-16 ?] a également publié sa propre gravure sur le sujet (ill.55). Dans cette estampe, le Zeus d'Olympie, le Mausolée d'Halicarnasse, le Colisée de Rome, le Colosse de Rhodes, le Temple d'Artémis à Éphèse et les Jardins de Babylone sont disposés dans des vignettes. Ils sont disposés symétriquement autour de l'Obélisque de Babylone. Les édifices sont exposés en vue frontale (hormis les jardins, figurés en vue aérienne) et ils sont encadrés par des représentations dont la signification, quelque peu obscure, est à mettre en lien avec la symbolique des nombres et celle des planètes³¹⁶. Bien que l'apparence des merveilles et leur liste ne correspondent pas au travail effectué par Heemskerck (l'artiste italien s'est inspiré ici des inventaires de Pétrarque et de Martial, inscrits tous deux en haut de la gravure), la série de van Aelst atteste toutefois du regain d'intérêt porté à la problématique de l'apparence des merveilles, relancée par le travail de Heemskerck. Elle réaffirme, de plus, le lien qui existe alors entre les artistes et les érudits humanistes qui leurs sont contemporains. Néanmoins, cette dernière estampe n'a pas eu de postérité, et les séries de gravures qui vont représenter les merveilles au début du XVII^e siècle vont plutôt continuer de s'inspirer, avec plus ou moins de fidélité, du travail de Heemskerck.

Deux ensembles, plus particulièrement, se distinguent à ce sujet. Le premier, intitulé *Admiranda et prodigiosa Antiquitates opera* (gravé en 1614) (ill.56-62), est l'œuvre de l'anversois Maartin de Vos [1532-1603]. Le second, *De Septem Orbis Admiranda* (gravée en 1608) (ill.63-69), est celui de l'artiste florentin Antonio Tempesta 1555-1630]. Dans les deux

³¹⁶ Voir à ce sujet Maria Luisa Madonna, « *Septem mundi miracula* come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie », *op. cit.*, p.24.

ensembles, on dénote une influence forte de la série de Heemskerck, en ce qui concerne le choix des monuments et la présence de scènes figuratives, qui mettent en « situation » les monuments. Toutefois, on remarque que la série d'Antonio Tempesta s'éloigne du travail de Heemskerck, particulièrement au niveau de la restitution des monuments. Il est manifeste que les deux ensembles n'ont pas été influencés de la même manière par la première série. De fait, il est intéressant de les étudier tout à tour, afin de mieux cerner la fortune générale de l'iconographie de Heemskerck au début du XVII^e siècle.

A. Admiranda et Prodigiosa Antiquitates opera, la série de Maartin de Vos (1614)

La série *Admiranda et Prodigiosa Antiquitates opera* (*Les Constructions merveilleuses et dignes d'admiration de l'Antiquité*³¹⁷) est un ensemble de sept gravures, réalisées à partir des dessins de l'artiste anversois Maarten de Vos (ill.56-62). Ces estampes ont été gravées en 1614 par l'imprimeur Crispijn l'Ancien [1564-1637] et deux de ses enfants, Simon van de Passe [1595/1596-1647] et Magdalena van de Passe [1600-1638]. Toutefois, puisque de Vos est décédé en 1603, ses dessins ont été créés au moins dix ans avant qu'ils ne soient gravés. De Vos est un peintre et dessinateur sensible aux sujets mythologiques et historiques, dont il a réalisé de nombreuses productions. Après avoir effectué un voyage en Italie aux côtés de Bruegel le Jeune [1564/65-1636], il a passé la majeure partie de sa carrière à Anvers. Maarten de Vos connaît d'ailleurs très bien le travail de Heemskerck puisqu'il a recopié à plusieurs reprises certains de ses ouvrages³¹⁸. L'ensemble qu'il a conçu sur le thème des merveilles antiques est manifestement très proche du travail de Heemskerck : de Vos a imité en grande partie l'architecture des monuments et les scènes historiques qui les accompagnent. Les vers en latins placés en bas des estampes reprennent les poèmes rédigés par Hadrianus Junius. Toutefois, Maarten de Vos a apporté quelques variations subtiles, intéressantes à relever afin de distinguer l'influence de Heemskerck de sa création personnelle.

L'étude des scènes historiques de De Vos atteste que celui-ci a repris à son compte les petites représentations figurées de Heemskerck. Les gravures de *Babylone* (ill.56), du *Zeus d'Olympie* (ill.59), et du *Phare d'Alexandrie* (ill.62), sont, à ce titre, les plus proches des estampes d'origine. Dans la dernière, on retrouve les éléments principaux de la gravure de Heemskerck : l'architecte et le roi Ptolémée sont figurés au premier plan, en train d'admirer le projet de construction de l'édifice dessiné sur une tablette, tandis que le phare se dresse sur un éperon rocheux. L'édifice surmonte la ville qui s'étend à ses pieds. On remarque, néanmoins,

³¹⁷ Traduction personnelle du titre latin.

³¹⁸ On lui doit notamment plusieurs gravures des ruines de Rome, dont certains originaux n'ont pas été conservés. Ainsi, grâce à son travail de copiste, certains dessins de Heemskerck perdus nous sont aujourd'hui connus.

que l'échelle de représentation a changé. En effet, l'architecte et le roi occupent une taille bien plus importante dans la scène de Maarten de Vos que dans celle de Heemskerck. Cette différence est d'ailleurs plus flagrante encore dans la gravure de *Babylone* (ill.56) où la reine Artémise, qui combat à l'aide d'une flèche le lion rugissant qui s'apprête à l'attaquer, occupe une plus grande part de la zone centrale. Il est manifeste que de Vos accorde une place plus importante aux scènes historiques que Heemskerck. Cela se remarque, en outre, dans le fait qu'il a figuré plus de personnages. Cette particularité se voit tout particulièrement dans la gravure du *Temple d'Artémis à Éphèse* (ill.58). Les ouvriers, qui s'attèlent à la réalisation des colonnes sculptées, sont plus nombreux que dans la gravure de Heemskerck. Cette augmentation permet à l'artiste de figurer plusieurs étapes du travail de la fabrication du monument : sur la droite, se distingue un homme qui arrondit les bords d'un bloc de marbre, afin que celui-ci puisse former un cylindre ; au centre, quatre sculpteurs s'appliquent à graver la colonne ; enfin, au second plan, des hommes apportent les colonnes sculptées vers le temple. Une autre modification à signaler est celle de l'adaptation de certains vêtements au contexte géographique. Dans les gravures de *Babylone*, du *Phare d'Alexandrie*, du *Colosse de Rhodes* et des *Pyramides d'Égypte*, plusieurs personnages masculins portent un turban sur la tête, signe de leur origine orientale. Heemskerck n'avait, lui, pas fait de distinction particulière dans les costumes de ses personnages. Tous les changements précédemment cités sont subtils, mais ils confèrent plus de détails aux scènes.

En ce qui concerne à présent l'architecture des monuments, Maarten de Vos a fait le choix de ne pas s'éloigner de la série de Heemskerck. Quatre estampes, plus particulièrement, imitent de près les édifices que ce dernier a imaginés : ce sont les gravures du *Colosse de Rhodes* (ill.59), du *Phare d'Alexandrie* (ill.62), du *Mausolée d'Halicarnasse* (ill.60) et du *Zeus d'Olympie* (ill.59). Tous les quatre reprennent les schèmes et les codes iconographiques des premières gravures. Dans la première estampe, le Colosse se tient debout, enjambant le port de Rhodes. Il lève de sa main droite une torchère et enserre de la gauche un glaive, tandis qu'un arc et un carquois lui ceignent la poitrine. On remarque que Maarten de Vos a tout de même agrémenté le Colosse d'une couronne de rayons lumineux, un attribut courant dans les représentations de la divinité du soleil. La reproduction du Phare d'Alexandrie, quant à elle, emprunte le motif de la tour hélicoïdale caractéristique, selon les artistes du XVI^e et début du XVII^e siècles, de l'architecture orientale. Au sujet du Mausolée d'Halicarnasse, de Vos a repris la même structure que celle de Heemskerck, à savoir un premier niveau composé de niches recevant des statues, et des niveaux supérieurs constitués de degrés décroissants.

Néanmoins, il a élargi les proportions de l'édifice, tout en ajoutant un quatrième niveau : de ce fait, le monument apparaît plus imposant encore que celui de Heemskerck. Enfin, la statue du Zeus d'Olympie s'élève au centre d'une structure semi-circulaire. Il tient dans ses mains le foudre et la sphère, deux attributs caractéristiques de la divinité. À la différence de l'estampe de Heemskerck, le dieu n'est pas assis sur un trône mais il chevauche un aigle. Cette variation iconographique a pour conséquence de mettre en mouvement la divinité qui se montre ainsi bien plus terrifiante.

Les trois autres estampes de Maarten de Vos s'inspirent des formes inventées par Heemskerck, mais elles apportent des variations importantes, en ce qui concerne l'architecture des monuments. Ces modifications résultent vraisemblablement d'une meilleure connaissance des préceptes architecturaux antiques. Un tel changement est très net dans l'estampe qui figure les Pyramides d'Égypte (ill.57) : le tombeau adopte une forme triangulaire plus proche de la réalité, et il ne comporte pas de soubassement sculpté, à la différence de l'ouvrage de Heemskerck. On remarque, de plus, que l'édifice comprend quatre ouvertures, dont deux à mi-hauteur. Il est très possible que le dessinateur ait pris connaissance de ce détail dans des récits. En effet, une telle percée existe réellement : elle est vraisemblablement le fait de voleurs qui auraient tenté de s'introduire à l'intérieur, afin de dérober des objets précieux. Ces variations ne sont pas forcément le fait d'une meilleure connaissance de l'Égypte à cette époque³¹⁹ : il est probable que le dessinateur se soit plutôt inspiré de la forme de la Pyramide de Cestius, construite à la fin du I^{er} siècle avant J.-C., à Rome. En effet, bien plus accessible pour les artistes européens que les pyramides égyptiennes, le monument romain antique a fait l'objet de nombreuses études au cours des XVII^e et XVIII^e siècles qui, par la suite, ont servi de modèles dans la représentation des tombeaux égyptiens. Sachant que Maarten de Vos s'est rendu à Rome au cours de sa vie, on peut en déduire que la vision de ce monument l'a influencé.

L'artiste a également apporté des modifications subtiles dans sa représentation de la ville de Babylone. Toutefois, il emprunte les grandes lignes de la composition de Heemskerck. On retrouve la porte principale de la ville représentée sur la gauche du dessin, les trois murailles circulaires qui protègent le palais royal sont figurées au centre et, en arrière

³¹⁹ Il faut attendre le milieu du XVII^e siècle pour que des études sérieuses soient menées sur les constructions égyptiennes.

de tout ceci, se déploie la ville, traversée par le fleuve. La modification la plus notable apportée par de Vos concerne le changement de place entre le temple de Jupiter-Bélus et les jardins suspendus. L'inversion a, sans doute, pour cause le prestige des jardins. D'ailleurs, De Vos les a placés sur un édifice composé de cinq niveaux, alors qu'il n'y en a que trois chez Heemskerck. De plus, la composition de la ville est plus dense que dans le dessin original. Il n'est pas aisé de distinguer la fonction de chaque bâtiment. Qui plus est, un élément sculptural nouveau a été rajouté sur la droite de la gravure : il s'agit d'une colonne qui soutient une statue féminine. Cet ajout paraît étonnant puisqu'un tel monument n'a jamais été cité dans les récits antiques : on peut en conclure qu'il s'agit d'une invention de l'artiste. Toutefois, il faut signaler que ce type de monument est courant en Italie et en Grèce depuis l'Antiquité ; on en trouve d'ailleurs plusieurs exemplaires à Rome. Les colonnes sont des objets votifs destinés à honorer la divinité d'un sanctuaire. Dans la gravure de Maarten de Vos, ce monument devient donc une offrande dédiée à la ville de Babylone, voire à la reine Sémiramis. Cela expliquerait d'ailleurs pourquoi la statue porte un bâton : si c'est bien la souveraine qui est représentée, cet objet symbolise son bâton de commandement.

Pour terminer l'analyse de la série, on constate que la représentation du temple d'Artémis à Éphèse s'éloigne de la restitution de Heemskerck. Le monument adopte un plan circulaire, élevé sur trois niveaux décroissants. Le toit est surmonté d'un dôme central et de deux dômes annexes. De Vos reproche-t-il à Heemskerck d'avoir restitué un monument jugé trop contemporain ? En effet, l'artiste a employé ici une forme qui se rapproche plutôt de celle des tholos romaines. Peut-être a-t-il observé des édifices contemporains qui s'en sont déjà inspirés, tels que le *Tempietto* de Bramante [1444-1514] à Rome. Il est, autrement, possible que Maarten de Vos ait préféré représenter son monument selon un plan circulaire, plus proche de l'idée qu'il se faisait vraisemblablement des édifices romains.

On constate, ainsi, que la série de gravures de Maarten de Vos est très similaire de celle proposée par Heemskerck. Les variations minimales qu'il apporte confèrent plus de détails aux estampes. On peut signaler, pour terminer, que la série de Maarten de Vos a elle-même connu une grande postérité au cours du XVII^e siècle, car ses dessins ont à leur tour inspiré la création de plusieurs sets de tapisseries sur le thème des merveilles du monde antique, dont celui conservé aujourd'hui au Musée Réattu d'Arles³²⁰. Ainsi, bien que modifiée,

³²⁰ Lire à ce sujet l'article de Gérard Brett, "The Seven Wonders of the World in the Renaissance", dans: *The Art Quarterly*, vol. XII, n°4, Detroit, The Detroit Institute of Art, 1949, p. 339-358.

l'iconographie de Heemskerck a continué à être diffusée dans le courant du siècle, sur d'autres supports ornementaux. Cet exemple atteste la manière dont une iconographie précise peut se diffuser sur une période longue (ici près d'un siècle), en subissant des variations dues à la réappropriation du thème par différents artistes.

B. *De Septem Orbis Admiranda*, la série d'Antonio Tempesta (1608)

La série *Septem Orbis Admiranda* (*Les sept merveilles du monde*)³²¹, dessinée et gravée par l'artiste italien Antonio Tempesta en 1608 (ill.63-69), offre un exemple différent de l'influence de la série de Heemskerck sur l'iconographie des merveilles au début du XVII^e siècle. Cet ensemble a été réalisé par un artiste surtout connu pour sa production abondante de gravures, dépeignant principalement des scènes de cavaleries et de chasses³²². En ce qui concerne les estampes des merveilles, on relève plusieurs points de ressemblances avec la série de Heemskerck. Celle de l'italien emprunte au néerlandais son schéma de construction des scènes, ainsi que sa liste des édifices. Mais, à l'exception d'un seul monument (le Zeus d'Olympie), Tempesta a totalement réinventé l'architecture des constructions. Le plus étonnant est que l'artiste n'a pas figuré toutes les merveilles sous leur forme achevée : deux d'entre elles sont présentées en cours de construction, (*La Grande Pyramide* et *Le Temple d'Artémis à Éphèse*), tandis qu'une dernière est figurée sous sa forme détruite (*Le Colosse de Rhodes*). En figurant les trois phases de l'existence des monuments, Tempesta souligne le destin que toutes, à l'exception des pyramides, ont connus.

Les estampes de la Grande Pyramide de Gizeh (ill.64) et du Temple d'Artémis à Éphèse (ill. 65) figurent toutes deux la construction des bâtiments. Dans ces gravures, les édifices ne sont pas achevés et des échafaudages sont présents³²³. Qui plus est, plusieurs scènes présentent les ouvriers au travail. Dans la planche qui figure la Grande Pyramide, certains employés façonnent des pierres, qui permettent d'élever degré par degré l'édifice. Quant à la représentation du Temple d'Artémis, nombre de travailleurs s'appliquent à transporter au-dessus d'un marais des sacs, remplis d'une matière destinée à renforcer les

³²¹ Son titre complet est *Septem Orbis Admiranda Ex Antiquitatis Monimentis Collecta, Et Oblectationi Publicaz In Aereas Tabulas*.

³²² On recense plus de 1500 productions attribuées à Antonio Tempesta. Adam von Bartsch, *Le peintre graveur*, Vol.17, Vienne, J. V. Degen, 1802-1820, p.125-136.

³²³ À ce sujet, Maria Luisa Madonna remarque que les machines de construction de l'Artémision sont certainement celles que l'architecte Chersifron a inventées afin de réussir à soulever des masses importantes de pierres. La composition de ces machines est précisée par Vitruve dans son *Livre d'Architecture*, *op. cit.*, vol.10. Nous tenons cette référence de Maria Luisa Madonna, *op. cit.*, p.55.

fondations du sanctuaire. Au travers de cette scène, Antonio Tempesta fait référence à la préparation qu'a dû subir le terrain marécageux sur lequel a été construit l'Artémision, si l'on en croit le récit fait par Pline l'Ancien :

On l'assit sur un sol marécageux pour le mettre à l'abri des tremblements de terre et des crevasses qu'ils produisent. D'un autre côté, pour que les fondements d'une masse aussi considérable ne posassent pas sur un terrain glissant et peu solide, on établit d'abord un lit de charbon broyé et de la laine par-dessus³²⁴.

C'est vraisemblablement afin de souligner cette particularité du terrain, et la difficulté qu'elle a engendré pour les ingénieurs, qu'Antonio Tempesta a choisi de présenter spécifiquement le temps de la construction du temple. Et c'est certainement pour une raison équivalente que l'artiste a figuré la construction et l'élévation de la Grande pyramide de Gizeh, qui a nécessité un ingénieux mode d'acheminement des pierres.

Quatre estampes figurent ensuite les monuments sous leur forme achevée : il s'agit de celle des Remparts de Babylone (ill.63), du Phare d'Alexandrie (ill.69), du Mausolée d'Halicarnasse (ill.67) et du Zeus d'Olympie (ill.66). Seul ce dernier monument se rapproche, bien que de loin, de la représentation de Heemskerck : la statue, en effet, est située au centre d'une colonnade circulaire. Assis sur un trône que l'on ne discerne pas, Zeus tient le foudre dans sa main gauche et pose la main droite sur la tête d'un aigle. Pas plus que Heemskerck, Antonio Tempesta n'a lu la description de l'édifice faite par Pausanias. Il en fournit donc une représentation tout aussi imaginaire. Pour autant, tout comme chez Heemskerck, la forme particulière de ce temple permet d'exposer la statue en extérieur, face au terrain qui reçoit les jeux olympiques. Les jeux sont, ainsi, soumis au regard sévère de la divinité. Le fait qu'Antonio Tempesta ne connaisse vraisemblablement pas les descriptions anciennes de certaines merveilles est également attesté par sa représentation du Mausolée d'Halicarnasse. Placé sur un piédestal de sept marches, celui-ci est élevé sur deux niveaux entourés d'une colonnade, d'ordre ionique pour le premier niveau et dorique pour le second. L'étage est, par ailleurs, recouvert par un grand dôme. Enfin, chaque angle du premier niveau est surmonté par un obélisque. Les représentations sculptées sont rares : on remarque seulement la présence de deux statues et d'un entablement gravé de végétaux. C'est ce manque d'ornementation qui révèle particulièrement qu'Antonio Tempesta ne connaissait pas bien l'édifice qu'il

³²⁴ *In solo id palustri fecere, ne terrae motus sentiret aut hiatus timeret rursus ne in lubrico atque instabili fundamenta tantae molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae.* Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle, op. cit.*,

représente. En effet, c'est grâce à la richesse de son programme sculpté que le mausolée a été élevé au rang de merveille. Dans cette estampe, Antonio Tempesta a plutôt reconstitué un édifice classique, auquel il a ajouté quatre obélisques, afin de conférer à l'ensemble une apparence plus orientale.

Mais il serait faux de juger trop vite les connaissances générales de l'artiste. Il est clair qu'il possède des notions historiques et littéraires relatives aux trois Merveilles que sont le *Phare d'Alexandrie* (ill.69), les *Murs de Babylone* (ill.63) et enfin le *Colosse de Rhodes* (ill.68). Les deux premiers monuments sont représentés sous leur forme achevée. Le phare d'Alexandrie se dresse seul au sein d'une île reliée à la terre par un pont, comme le précise notamment le témoignage de Strabon³²⁵. L'île est représentée nue, sans habitation. Le phare qui la surplombe est composé de cinq niveaux circulaires, de tailles différentes, et le tout est surmonté par un foyer qui dégage la lumière, indispensable aux marins, afin de se repérer la nuit. Tempesta ne reprend pas ici le motif de la tour hélicoïdale. Il préfère figurer dans cette estampe une forme circulaire plus simple, composée de cinq degrés décroissants. Il est vrai que les auteurs antiques n'ont pas offert de données précises sur l'apparence du phare d'Alexandrie, laissant de ce fait les artistes libres de conférer l'image qu'ils désirent au monument. Tempesta insiste surtout sur la hauteur du bâtiment, qu'admiraient tant les auteurs anciens. En ce qui concerne à présent les remparts de Babylone, dernier monument figuré sous sa forme achevée, ils se dressent devant de nombreux personnages se dirigeant vers la cité. Dans cette estampe, Antonio Tempesta ne s'attache pas à représenter l'ensemble de la ville, mais seulement ses murailles illustres. Les jardins suspendus, quant à eux, n'apparaissent que furtivement dans la gravure : seules leur cime se distingue sur la droite du dessin. L'artiste italien a fait le choix de ne représenter qu'un seul monument de Babylone : cette décision s'explique aisément par le fait que l'édifice a longtemps été érigé au rang de merveille, à la place des jardins. Concernant l'apparence de la muraille, celle-ci se rapproche des récits antiques qui précisent que la façade de briques était rythmée à intervalles réguliers, par des tours. Par ailleurs, la largeur importante de cette fortification est signifiée par la

³²⁵ « La pointe qui termine la petite île de Pharos n'est elle-même qu'un rocher battu de tous côtés par les flots. Sur ce rocher s'élève une tour à plusieurs étages, en marbre blanc, ouvrage merveilleusement beau, qu'on appelle aussi le Phare, comme l'île elle-même. [...] Cette digue n'est autre chose qu'un pont destiné à relier le continent à la partie occidentale de l'île ; seulement, on y a ménagé deux ouvertures donnant accès aux vaisseaux dans l'Eunostos et pouvant être franchies par les piétons au moyen d'une double passerelle. Ajoutons que la digue à l'origine ne devait pas faire uniquement l'office de pont conduisant dans l'île ; elle devait aussi, quand l'île était habitée, servir d'aqueduc. » Strabon, *Géographie*, XVII.1.6.

présence d'une seconde rangée de tours, plus petites, devant lesquels défilent des chars. Ce détail, cité à plusieurs reprises par les auteurs anciens, est une manière d'insister sur la largeur importante de cette muraille, et de la rendre encore plus impressionnante pour les possibles assaillants.

La dernière estampe d'Antonio Tempesta, que l'on va étudier, est celle qui représente le Colosse de Rhodes. Si l'artiste italien reprend la composition en deux temps de Heemskerck, son ouvrage a la particularité de représenter la statue dans son état de ruines au centre de l'estampe, tandis qu'une seconde version de celle-ci se dresse intacte au dernier plan. Autre particularité, Antonio Tempesta a représenté le Colosse sur une base unique : de ce fait, il est le seul artiste à ne pas figurer la sculpture enjambant le port de Rhodes. Cette représentation résulte d'un constat simple de la part de l'italien : puisque les récits médiévaux mentionnent la présence des ruines du Colosse sur la terre ferme, il aurait été impossible de pouvoir les admirer si la statue avait été placée au-dessus du port. En conséquence, Antonio Tempesta a figuré au centre de son estampe la base de la statue, qui comprend encore les tibias et les pieds du Colosse. Au près de ce socle, sont également présents la tête, une main et deux autres morceaux de la sculpture tombée à terre. L'artiste inverse ici le procédé de représentation de Heemskerck : celui qu'il emploie, afin de présenter le temps de la destruction de la sculpture, est comparable à une prolepse. Au travers de cette représentation, l'artiste aborde une légende : les parties subsistantes de la sculpture auraient été emportées par des marchands arabes au cours du VIII^e siècle après J.-C. Si cet épisode a déjà été traité dans la toile de Louis de Caullery, il prend un sens plus politique chez Antonio Tempesta. En effet, la guerre contre les Ottomans fait rage au moment où l'artiste dessine et grave cette série d'estampes. La légende de la destruction des restes de la divinité est d'ailleurs reprise dès le milieu du XV^e siècle, notamment par Fabio Biondo, afin d'assimiler le peuple arabe du VIII^e siècle aux Ottomans de cette époque. Grâce à ce parallèle, les turcs sont présentés comme des êtres barbares, avides de destruction³²⁶. La crainte qu'ils inspirent est grande, d'autant plus depuis qu'ils ont pris la ville de Constantinople, jusque-là sous la domination des vénitiens. Cette inquiétude semble être retranscrite dans les estampes d'Antonio Tempesta. On retrouve des personnages portant un turban, signe de leur identité turque, également dans les estampes du Phare d'Alexandrie, des Murs de Babylone, du Zeus d'Olympie et du Mausolée d'Halicarnasse. On remarque que ce sont ces monuments qui sont figurés sous leur forme

³²⁶ Nathan Badoud, « Les colosses de Rhodes », *op. cit.*, p.117-118.

achevée. On peut, dès lors, se questionner sur la présence des soldats turcs dans la série de planches. Tempesta souhaite-t-il, par leur présence, souligner la dangerosité de ce peuple qui a déjà renversé Constantinople ? Il serait intéressant d'étudier de plus près l'histoire et l'œuvre d'Antonio Tempesta, afin de mieux comprendre la place que prennent de tels personnages dans la série.

Les gravures des merveilles de l'artiste italien sont finalement complexes. L'influence de Heemskerck est manifeste, puisque l'italien reprend la même liste d'édifices et fait le choix d'accompagner les monuments de scènes historiées. La figuration des trois phases de l'existence des merveilles rappelle le destin qu'elles ont presque toutes connues. Mais il est délicat de déterminer avec précision la valeur que l'on doit accorder aux personnages d'origine arabe qui sont figurés dans cinq estampes. Tempesta souhaite-t-il doubler ses représentations d'une dimension politique ? Ou bien ne doit-on voir dans leur présence qu'une simple coïncidence ?

La série des Merveilles de Heemskerck a connu une fortune singulière durant les décennies qui ont suivi sa publication. Collectionnées pour leurs richesses plastiques et scientifiques, elles ont été copiées à plusieurs reprises. Leur diffusion a incité des artistes à créer leurs propres séries. Si on note une influence manifeste sur le corpus des merveilles, on remarque toutefois que, selon les artistes, leur représentation évolue.

Conclusion

En s'attachant à l'étude de la série de gravures des *Huit Merveilles du monde antique*, créée par Maerten van Heemskerck en 1570, on a tenté de comprendre comment l'artiste néerlandais a-t-il pu concevoir un ensemble sur un sujet dont il n'existait alors ni modèle iconographique, ni donnée archéologique sur lesquels se fonder. En amateur éclairé des ouvrages antiques, Heemskerck a tenté de reconstituer les monuments à partir de récits littéraires et de vestiges qu'il avait étudiés à Rome. Il s'est attaché à fournir des restitutions très précises, accompagnées de scènes qui veulent offrir des éclairages historiques et contextuels sur les monuments. Toutefois, les restitutions de Heemskerck restent, en partie, soumises aux schèmes et modes de représentations du XVI^e siècle, très influencés par les légendes qui entouraient alors les merveilles. Les représentations de Heemskerck sont ainsi très riches, bien qu'en partie fantaisistes, et elles attestent de la fascination que l'artiste porte aux ouvrages antiques.

C'est particulièrement lors de son voyage à Rome que Heemskerck a développé sa sensibilité pour les vestiges anciens. Ce séjour a joué un rôle capital dans l'apprentissage artistique de l'artiste, qui a réalisé là-bas un carnet de croquis dont il se servira ensuite durant toute sa carrière. Et c'est certainement en admirant les ruines de Rome que Heemskerck a développé son intérêt pour les merveilles antiques, puisqu'il en a représenté deux dans son tableau de *L'enlèvement d'Hélène au milieu des merveilles du monde antique*, réalisé lors de son séjour.

L'analyse de la réception de la série des *Merveilles* de Heemskerck a démontré que celle-ci a été érigée en modèle iconographique au début du XVII^e siècle. Les productions se sont majoritairement inspirées de l'architecture inventive de l'artiste. Et il est manifeste que la production de Heemskerck a contribué à fixer définitivement la liste des merveilles du monde antique.

Toutefois, la vision fantasque de ces monuments va peu à peu changer à partir du milieu du XVII^e siècle. Comme le prouvent les travaux d'Anthanasius Kirscher [1601/02-1680], publiés en 1683 dans le texte d'Alain Manesson-Mallet, intitulé *Description de l'Univers*, et surtout ceux de Johann Bernhard Fischer von Erlach [1656-1723] dans son *Essai de l'histoire de l'architecture* (1721), les restitutions des merveilles deviennent le fait

d'architectes et ingénieurs. Ils associent leurs connaissances techniques avec des représentations antiques des monuments, que l'on commence tout juste à découvrir dans les chantiers de fouilles. Et bien que plusieurs de ces merveilles aient été découvertes depuis le XIX^e siècle, leur restitution est toujours en court. La fascination que Heemskerck leur portait il y a plus de 400 ans est toujours manifeste de nos jours chez nombre de chercheurs.

Annexes

Liste des annexes :

Annexe 1 : *Les sept merveilles du monde antique*, Philon de Byzance

Annexe 2 : Liste des merveilles du monde antique selon Antipater de Sidon

Annexe 3 : Liste des merveilles du monde antique selon Bède le Vénérable

Annexe 4 : Liste des merveilles du monde antique selon Martial

Annexe 5 : Liste des merveilles du monde antique selon Cesare Cesariano

Annexe 6 : Traduction des poèmes d'Hadrianus Junius

Annexe 7 : Description du Zeus d'Olympie par Pausanias

Annexe 8 : Description du Mausolée d'Halicarnasse par Pline l'Ancien

Annexe 1 :

À propos des sept merveilles du monde, Philon de Byzance

Introduction

(1) Tous ont entendu parler de chacune des Sept Merveilles du monde, mais bien peu les ont vues de leurs propres yeux. Pour ce faire, il faut partir en Perse, traverser l'Euphrate, voyager en Egypte, passer quelques temps chez les Éléens en Grèce, aller à Halicarnasse en Carie, cingler vers Rhodes et voir Éphèse en Ionie. Sauf à traverser le monde et s'épuiser dans les voyages, on ne saurait satisfaire le désir de voir toutes les Merveilles du monde ; avec tout le temps que l'on aura dépensé pour ce faire, on sera bien vieux et pratiquement mort.

Pour cette raison, l'éducation est une tâche remarquable et fort appréciable : elle supprime l'obligation de voyager, déploie le spectacle du monde à domicile permet à chacun de voir ces choses par l'esprit, à défaut des yeux. Si l'on se rend en différents endroits, qu'on les regarde une fois puis que l'on s'en aille, on oublie immédiatement : les détails des édifices échappent à la mémoire et le souvenir des traits isolés disparaît. Mais lorsqu'on recherche à travers les mots les choses à admirer et la réalisation de leur construction, et que l'on contemple, comme dans l'image d'un miroir, l'ensemble du travail et l'habileté déployée, les impressions restent gravées dans l'esprit de façon indélébile. La raison en est que l'on a vu ces choses étonnantes avec son esprit.

(3) Ce que je dis la sera considéré comme digne de foi, si mes mots font une description claire de chacune des Sept Merveilles et forcent le lecteur à reconnaître qu'il a acquis une idée de ce spectacle. Naturellement, seule les Sept Merveilles sont communément décrites comme dignes d'éloge dans la mesure où, si l'on peut regarder les autres choses tout autant qu'elles, l'admiration suscitée par les Sept Merveilles sera différente de celle que suscitent les choses. Car le Beau, comme le Soleil, interdit de voir toute autre chose lorsque lui-même brille de tous ses feux. »

I. LE JARDIN SUSPENDU

(1) Ce que l'on appelle le Jardin suspendu, avec ses plantes, croit dans les airs. Les racines des arbres forment comme un toit au-dessus du sol. Des piliers de pierre soutiennent le jardin par-dessous et tout le secteur sous le jardin est occupé par les bases gravées des piliers.

(2) Des poutres de bois de palmier sont disposées avec fort peu d'espace entre elles. Le bois du palmier est le seul type de bois qui ne pourrisse pas. Lorsque ces poutres sont saturées [d'eau] et soumises à forte pression, elles se recourbent en arche vers le haut et nourrissent les capillaires des racines [de la végétation], accueillant dans leurs propres fentes des racines qui leur sont étrangères.

(3) Une grande masse de terre est accumulée en couche épaisse sur le sommet de ces poutres. Au-dessus croissent des arbres à larges feuilles et des arbres de jardin, et l'on trouve des fleurs de toutes sortes - en bref, tout ce qui plait le plus aux yeux et dont on peut se réjouir. Le jardin est cultivé comme on le fait au sol. De façon très semblable à ce qui se passe sur un terrain normal, on y voit le travail de gens qui plantent et repiquent; on passe la charrue au-dessus de la tête de ceux qui se promènent sous la colonnade de soutènement.

(4) Tandis que l'on se promène au bord du jardin, la terre du dessus reste pure, comme dans les régions les plus fertiles. Des aqueducs apportent de l'eau courante depuis le haut: dans un sens, le courant suit la pente douce d'une colline, dans l'autre l'eau remonte, sous pression, par un système de vis sans fin; les mécanismes adéquats font que l'eau circule en permanence, en spirale. L'eau se répand dans de grands réservoirs et irrigue tout le jardin. Elle baigne les racines des plantes profondément dans la terre et maintient celle-ci humide. C'est la raison pour laquelle l'herbe est toujours verte et les feuilles des arbres poussent continuellement [?], nourries par la rosée, sur les branches tendres.

(5) Exemptes de toute soif, les racines pompent l'eau qui filtre et forment des enchevêtrements serrés sous le sol, préservant l'ensemble des arbres développés en excellence santé. C'est un chef-d'œuvre somptueux, vraiment royal, et qui renverse les lois de la nature, car les fruits de l'agriculture sont suspendus au-dessus de la tête des spectateurs.

II. LES PYRAMIDES DE MEMPHIS

« (1) S'il est impossible d'édifier [de nos jours] les Pyramides de Memphis, il est merveilleux de pouvoir les décrire. On a bâti là des montagnes sur des montagnes. La taille énorme de la maçonnerie appareillée est difficile à concevoir pour l'esprit, et tout le monde est médusé par la force énorme qu'il a fallu déployer, afin d'élever à cette hauteur un tel poids de matériau.

(2) On a établi un soubassement quadrangulaire, et l'on a fait en pierre de taille les fondations qui ont les mêmes dimensions que la hauteur de la structure au-dessus du sol. L'ensemble de l'édifice s'est ensuite élevé graduellement, jusqu'à former une pyramide qui culmine en un point.

(3) La hauteur est de cinq cents pieds et le périmètre de la base est de trois mille six cents pieds. Le revêtement de pierre polie est si parfaitement jointoyé qu'il semble fait d'une seule dalle en continu. En fait, différentes pierres et couleurs ont été employées: ici l'on a du marbre blanc, là de la pierre noire d'Afrique. Il y a aussi ce que l'on appelle « la pierre rouge sang » et une pierre diaprée d'un vert translucide, apportée, dit-on, de l'Arabie.

(4) La couleur de certaines des pierres est d'un vert foncé de pâte de verre; d'autres sont presque jaunes comme des coings, d'autres encore ont une couleur semblable à la pourpre des coquillages tinctoriaux. Le ravissement se mêle à l'étonnement, le respect à l'admiration, et la magnificence de l'édifice rehausse sa somptuosité.

(5) L'ascension n'est ni moins longue ni moins fatigante qu'une journée de voyage. Lorsque l'on est au sommet et que l'on regarde vers le bas, on peut à peine apercevoir le pied. La puissance royale a consacré d'extravagantes dépenses pour ce plaisant arrangement de couleurs. Le destin pourrait se vanter de toucher les étoiles au prix d'une dépense si extraordinaire, car c'est vraiment par ce genre de prouesses que les hommes s'élèvent jusqu'aux dieux ou que les dieux descendent jusqu'aux hommes.»

III. LE ZEUS D'OLYMPIE

« (1) Kronos est le père de Zeus dans le Ciel, mais Phidias est le père du Zeus de l'Élide. La nature immortelle a engendré le premier, mais les mains de Phidias le second; seules ces mains-là étaient capables de faire naître des dieux. Beni soit ce mortel sur la terre, qui a vu le souverain et qui a eu la capacité de montrer le Tonnant aux autres hommes !

(2) Mais si Zeus est gêné d'être appelé le fils de Phidias, le talent a été la mère de sa représentation. La nature a produit les éléphants et l'Afrique regorge de troupeaux de ces animaux, uniquement pour que Phidias puisse couper les défenses de ces bêtes sauvages et façonner le matériau avec ses mains, sous la forme qu'il désirait.

(3) Alors que nous admirons simplement les six autres merveilles, nous nous agenouillons devant celle-ci en signe de révérence, car le talent déployé pour son exécution est aussi incroyable que l'image de Zeus est sainte. Le travail attire tous les éloges et l'immortalité attire tous les honneurs.

(4) C'était vraiment la belle époque de la Grèce! Lorsque sa puissance dans le monde des dieux surpassait la puissance de tous les autres peuples des temps à venir; lorsqu'elle possédait un artiste qui était créateur d'immortalité, sans égal dans les temps à venir; lorsqu'il était possible de montrer aux hommes l'apparence des dieux - apparence qu'aucune autre époque n'a pu voir de la sorte. En vérité, Phidias est à jamais le champion de l'Olympe, de la même façon que le fait réalisé vaut plus que la simple pensée, la connaissance plus que la recherche et la vue plus que l'ouï-dire. »

IV. LE COLOSSE DE RHODES

« (1) Rhodes est une île dans la mer. Elle était restée longtemps cachée sous les eaux, jusqu' à ce qu'Hélios la fit sortir et demanda aux dieux que cette nouvelle île lui fut accordée. Sur cette île se dresse un Colosse, de cent vingt pieds de hauteur et représentant Hélios. La statue est identifiable comme celle du dieu, parce qu'elle en a les traits caractéristiques. L'artiste a utilisé une quantité de bronze à épuiser les mines, car l'image moulée de la structure a été un travail à la dimension du monde.

(2) Peut-être Zeus a-t-il accordé une merveilleuse richesse aux Rhodiens précisément afin qu'ils pussent honorer Hélios en la dépensant, pour ériger une statue du dieu, niveau après niveau, du sol jusqu'au ciel. L'artiste l'a solidement renforcée de l'intérieur avec des armatures de fer et des blocs de pierre taillée, dont les éléments horizontaux montrent un travail de marteau de type cyclopéen. La partie cachée du travail est plus grande que les parties visibles. Le spectateur éperdu d'admiration se pose d'autres questions : quelle sorte de marteaux à forger a-t-on utilisé? De quelle taille était la base des enclumes? Avec quelle main-d'œuvre a-t-on forge une telle masse de métal ?

(3) Une base de marbre a d'abord été disposée, sur laquelle on a érigé les pieds du Colosse, jusqu'à hauteur des chevilles. Il avait conçu au préalable, dans son esprit, les proportions selon lesquelles le dieu de cent vingt pieds de haut allait être érigé. Mais comme les sandales des pieds, sur la base, étaient déjà la plus grande hauteur que toutes les autres statues, il devenait impossible d'élever le reste et de le poser au-dessus. Il fallut mouler les chevilles en place, par-dessus, et, tout comme on le fait pour les maisons, l'œuvre tout entière dut se poursuivre de la même façon, par surélévations successives sur place.

(4) Dans le cas des autres statues, les artistes exécutent d'abord un moule d'ensemble, qu'ils divisent ensuite en sections, avant de fondre celles-ci puis de les assembler, et de construire ainsi la statue. Mais l'artiste du Colosse a d'abord coulé la première section, puis exécuté le moule de la deuxième au-dessus de la première; une fois la deuxième section coulée en place, il a réalisé le moule de la troisième section au-dessus de la deuxième, et ainsi de suite pour les sections restantes. Il était, en effet, impossible de hisser à hauteur les volumineuses sections de métal moulé.

(5) Une fois la fonte réalisée sur les premières sections, les intervalles des barres et des joints de l'armature interne ont été traités et la structure a été renforcée par des blocs de pierre disposés à l'intérieur. Afin de pouvoir garder la même conception sans modification, une immense masse de terre a été progressivement amoncelée autour du Colosse, à mesure de l'achèvement des sections successives, de façon que fussent dissimulées les parties terminées et que fut exécutée à chaque fois sur une nouvelle surface plane l'étape suivante du moulage et de la fonte.

(6) Il atteignit ainsi, peu à peu, le but de son rêve, moyennant cinq cents talents de bronze et trois cents talents d'argent, et fit de son dieu l'égal du dieu. Il a produit ainsi une œuvre exceptionnelle par sa hardiesse, érigeant un second Hélios face au premier, sur la surface de la terre. »

V. LES REMPARTS DE BABYLONE

« (1) Sémiramis était fertile en inventions royales. Aussi, lorsqu'elle mourut, laissa-t-elle derrière elle le trésor d'une Merveille : elle avait fondé, pour fortifier Babylone, des Remparts longs de quarante et un milles. Ce périmètre est assez long pour épuiser un coureur de fond.

Le rempart est frappant non seulement pour sa longueur, mais aussi par la solidité de sa structure et par l'ampleur de ses redans. Il est, en effet, construit de brique cuite et de bitume.

(2) Le rempart a plus de quatre-vingts pieds de haut et quatre quadriges peuvent circuler de front sur le chemin de ronde qui court au sommet. Il y a une succession de tours à plusieurs étages [le long du rempart], qui sont capables d'abriter toute une armée. La ville est ainsi la forteresse avancée de la Perse. Vue de l'extérieur, on ne penserait pas qu'elle enferme un habitat.

(3) Des milliers et des milliers d'hommes vivent pourtant à l'intérieur de l'enceinte ronde! La taille du pays cultivé alentour est à peine plus grande que le secteur bâti de Babylone, et les cultivateurs à l'extérieur des remparts sont comme des étrangers pour ceux qui vivent à l'intérieur de l'enceinte. »

VI. LE TEMPLE D'ARTEMIS À ÉPHESE

« (1) Le Temple d'Artémis à Ephèse est la seule véritable demeure des dieux. Quiconque le regarde reste convaincu qu'un changement de lieu s'est produit et que le monde céleste de l'immortalité a été installé sur la terre. En effet, les Géants ou les fils d'Aloée, lorsqu'ils ont essayé d'escalader le ciel, ont fait un entassement de montagnes, créant ainsi non pas un temple, mais l'Olympe. Le résultat est que le travail épuise la hardiesse de l'entreprise et que l'habileté déployée surpasse le travail.

(2) L'architecte a nivelé le sol sous-jacent, puis creusé des tranchées à une grande profondeur et posé les fondations. La quantité de maçonnerie réalisée pour les structures souterraines a englouti l'équivalent de carrières entières. Il a assuré ainsi une fermeté inébranlable et, ayant assujetti Atlas sous la masse des parties qui allaient supporter le bâtiment, il commença par édifier tout autour un piédestal de dix degrés, puis il éleva sur cette base [...] »

[La fin du manuscrit a été perdue, de sorte que la suite de la description du temple d'Artémis à Ephèse n'existe pas plus que la description du Mausolée d'Halicarnasse, qui devait être la septième Merveille de Philon (voir son paragraphe d'introduction).]

Traduction de Hugh Johnstone et Denis-Armand Canal

John et Elizabeth Romer, *Les sept merveilles du monde*, Paris, Philippe Lebaud, 1996,

pp.309-315.

Annexe 2 :

Épigramme sur les merveilles du monde antique

Antipater de Sidon [vers 140 avant J.-C.]

Καὶ κранаῖς Βαβυλῶνος ἐπίδρομον
ἄρμασι τεῖχος
καὶ τὸν ἐπ' Ἀλφειῷ Ζᾶνα κατηγασάμην
κάπων τ' αἰώρημα καὶ Ἡελίοιο κολοσσὸν
καὶ μέγαν αἰπεινᾶν πυραμίδων κάματον
μνᾶμά τε Μαυσόλοιο πελώριον· ἀλλ' ὅτ'
ἔσειδον
Ἄρτεμιδος νεφέων ἄχρι θεόντα δόμον,
κεῖνα μὲν ἡμαύρωτο, καὶ ἦν· ἴδε, νόσφιν
Ἄολύμπου
Ἄλιος οὐδέν πω τοῖον ἐπηγάσατο.

Les murs de l'âpre Babylone, où peuvent courir les chars, et ce Zeus de l'Alphée, je les ai contemplés, ainsi que les jardins suspendus, et le colosse d'Hélios, et l'immense travail des hautes pyramides, et le tombeau gigantesque de Mausole ; mais quand j'aperçus le temple d'Artémis qui s'élance jusqu'aux nues, les autres merveilles furent éclipsées ; et que sont-elles, en dehors de l'Olympe ? Hélios n'a rien vu encore de pareil.

Anthologie grecque. Anthologie palatine, Livre IX, 58,

Traduction par Guy Soury, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

Annexe 3 :

Liste des merveilles selon Bède le Vénérable

[fin VII^e- début VIII^e siècle]

Quod primum est, Capitolium Romæ, saluatio ciuium, maior quam ciuitas, ibique fuerunt gentium a Romanis captarum statuæ, uel deorum imagines, et in statuarum pectoribus nomina gentium scripta, quæ a Romanis capta fuerant, et tintinnabula in collibus eorum appensa. Sacerdotes aut peruigiles diebus et noctibus per uices ad harum custodiam curam habentes intendebant: si quælibet earum moueretur, sonum mox faciente tintinnabulo, ut scirent quæ gens Romanis rebellaret. Hoc autem cognito, Romanis principibus uerbo uel scripto nunciabant, ut scirent ad quam gentem reprimendam exercitum mox destinare deberent.

La première des sept merveilles du monde, construite de main d'homme, est le Capitole de Rome. Véritable sauveur des habitants, il est encore plus grand que la cité toute entière. À l'intérieur résidaient les statues des nations conquises par les romains (ou bien les images de leurs dieux). Sur leurs poitrines étaient inscrits les noms des peuples conquis tandis que des cloches étaient accrochées à leur cou. Les prêtres et les gardiens s'en occupaient tour à tour, jour et nuit, et montraient beaucoup d'application à les surveiller. Si une seule statue venait à bouger, sa cloche produisait un son et, ainsi, ils identifiaient la nation qui se rebellait contre les romains. Quand ils l'apprenaient, ils communiquaient cette information par le bouche à oreille ou bien ils écrivaient personnellement aux chefs romains afin que ces derniers sachent vers quel peuple il fallait ensuite lever les armes.

SECUNDUM, Pharus Alexandrina super quatuor cancos uitreos per passus uiginti sub mari fundata est. Hoc namque mirum quomodo tam magni cancri fieri possent, uel quomodo deportari et non frangi ualerent, qualiter fundamenta cementitia desuper hærere potuerint, uel quomodo sub aqua cementum stare ualeat, et quare cancri non franguntur, et quare non lubricant desuper iacta fundamenta.

Tertium, in Rhodo insula Colossi imago ærea centum triginta sex pedum fusilis facta: hoc mirum, qualiter tam immensa moles fundi potuisset, uel erigi et stare.

Quartum miraculum, simulacrum Bellerophontis ferreum cum equo suo in summa ciuitate suspensum, in aëre sistere, nec catenis penditur, nec desuper ullo stipite sustentatur, sed magni lapides magnetum in archiuolis habentur, et hinc et inde in assumptionibus trahitur, et in mensura æquiparata consistit: est autem

estimatio ponderis circa quinque millia librarum ferri.

La seconde merveille est le Phare d'Alexandrie a été élevée sur une fondation composée de sur quatre crabes de verre, disposée à vingt pas en dessous de la surface de la mer. Il est difficile de savoir comment de telles arches ont pu être construites et acheminées sans se casser; comment des fondations cimentées ont-elles pu adhérer à cette surface et même comment le ciment a-t-il pu tenir sous l'eau; enfin, pourquoi les crabes ne se sont-ils pas brisés sous le poids et comment les fondations n'ont-elles pas glissées.

La troisième merveille est la figure du Colosse dans l'île de Rhodes, haute de cent trente-six pieds et formée d'un moulage de métal fondu. La question est de savoir comment une telle masse a-t-elle pu être moulée, et comment a-t-elle pu être élevée sans s'effondrer.

La quatrième merveille est celle de la statue équestre de Bellophron en fer qui est suspendue en l'air au-dessus de la cité, sans l'aide de chaines ou de quelque support pour la tenir. Toutefois, de grandes pierres magnétiques disposées dans les voûtes maintiennent la statue dans cette

position afin qu'elle reste en équilibre. Son poids est, par ailleurs, estimé aux alentours de cinquante mille livres.

Quintum miraculum, Theatrum in Heraclea, de uno marmore ita sculptum est, ut omnes cellulæ et mansiones muri et antra bestiarum, ex uno solidoque lapide factum sit: super septem cancos de ipso lapide sculptos appendens sustinetur; et nemo in gyro ipso tam secreta aut solus aut cum aliquo loqui potest, quod ipsum non audiant qui in gyro ædificii sistunt.

Sextum miraculum, balneum quod Apollotaneus cum una candela consecrationis incendit, Thermas perpetuo igne sine ulla administratione calentes facit.

Septimum miraculum, templum Dianæ, super quatuor columnas. Prima fundamenta percussa sunt arcuum, deinde paulatim succrescens super quatuor arcus eminentiores lapides arcibus prioribus suppositi. Super quatuor, octo columnæ et octo arcus positi: inde tertio ordine æqua ponderatione per quatuor partes succrescens, super eminentiores lapides positi. Super octo, sexdecim fundati sunt; super sexdecim, triginta duo: iste quartus

est in quinto ordine: sexaginta quatuor columnæ finem faciunt tam mirabilis edificii

La cinquième merveille du monde est le Théâtre d'Héraclée, sculpté d'une seule pièce de marbre. De ce fait, toutes les cellules et les pièces du mur, ainsi que les repaires des bêtes, sont fait d'une seule pierre solide. L'édifice repose sur quatre arches formées à partir de la même pièce, et personne ne peut chuchoter doucement pour lui-même ou bien pour quelqu'un d'autre sans être entendu par toutes les personnes présentes dans l'enceinte du bâtiment.

La sixième merveille est les bains d'Apollotaneus: il est si exceptionnel que, lorsqu'Apollotaneus l'a allumé à l'aide d'une seule bougie de consécration, cette dernière a conservé les bains chauds sans nécessiter d'être présent.

La septième merveille est le Temple de Diane, qui repose sur quatre piliers. Ses premières fondations étaient composées de canalisations courbées; mais ensuite, l'édifice s'est agrandi progressivement et des pierres ont été disposées au-dessus de ces éléments. Par conséquent, sur ces quatre piliers ont été placés quatre

nouveaux piliers et nouvelles arches et la troisième rangée a augmentée en proportion semblable, des pierres toujours plus hautes disposées à cet endroit. Seize pierres ont été placées sur la huitième rangée, et à la seizième, on en retrouve

trente-deux nouvelles. La quatrième rangée de colonnes est placée au-dessus de la quatrième rangée d'arches, et soixante-deux piliers complètent le plan de ce monument remarquable.

Traduction personnelle, à partir de l'anglais.

Bède le Vénérable, *The Complete Works of Venerable Bede, in the original Latin, collated with the Manuscripts, and various printed editions, and accompanied by a new English translation of the Historical Works, and a Life of the Author*, Whittaker and Co, 1853.

Annexe 4:

Liste des merveilles du monde antique selon Martial

[I^{er} siècle après J.-C.]

Que Memphis l'étrangère se taise sur les miracles de ses Pyramides ! Que l'Assyrie laborieuse ne se targue plus de sa Babylone ! Que les Ioniens amollis ne vantent point leur Temple ! Que l'Autel aux multiples cornes garde le secret de son Délos ! Que les Cariens vantards cessent de porter aux nues leur Mausolée suspendus dans les airs ! Toute la gloire va aujourd'hui à l'Amphithéâtre de César. L'histoire parlera de cette œuvre et oubliera celles-là.

À l'endroit où le Colosse céleste voit les étoiles de plus près, où de hauts échafaudages se dressent au milieu du chemin, le palais détestable d'un souverain farouche étincelle aujourd'hui.

Martial, *Epigrammes*, I, II, 1-4

Traduction issue de l'ouvrage de John et Elizabeth Romer, *Les sept merveilles du monde*,
Philippe Lebaud, Paris, 1996, p. 274.

Annexe 5 :

Liste des merveilles du monde antique selon Cesar Cesariano Issue de son commentaire du *De Architectura* de Vitruve

Parlons un peu des Sept Spectacles du monde: le Temple de Jupiter-Ammon, décrit par le fin poète Martial, qui recommande aussi l'Amphithéâtre de Domitien. Le même commentateur parle aussi des Pyramides barbares et de l'Obélisque de César à Rome, que plus personne, aujourd'hui, ne pourrait ériger. On ne pourrait pas faire non plus les murailles et les statues colossales de l'Égypte, de la Babylonie et de la Grèce, ou toute autre nations du monde, dont nous parlent les écrits élégants des auteurs anciens, tout comme les ruines qui continuent de remplir nos mémoires, à l'image du labyrinthe de Porséna.

En commentaire du *De Architectura* de Vitruve.

Traduction issue de l'ouvrage de John et Elizabeth Romer, *Les sept merveilles du monde*,
Philippe Lebaud, Paris, 1996, p. 272.

Annexe 6 :

Traduction des poèmes latins d'Hadrianus Junius [1570-1572]

Mausolée d'Halicarnasse

Mavoli a bvsto calidos havrire mariti

Une épouse voulant dérober au bûcher

Deposcens conivnx cineres, pietatis advitae

les cendres chaudes de Mausole, son mari,

Exemplo posvit tmvvlvm spirantia cvivs

établit en exemple d'affection éternelle un tombeau.

Artifices svmmi caelarunt marmore signa.

Les plus grands artistes en sculptèrent dans le marbre les statues qui semblaient douées de vie.

Phare d'Alexandrie

Cvrsibvs extrvxti rativm Ptolemae
Regundis

Il éleva un phare qui serait un guide pour les vaisseaux de la cité ptoléméennes dans leurs courses nocturnes,

Nocturnis pharon, vt qvvm nox tenebrosa
sileret,

afin que, lorsque se tait la ténébreuse nuit,

Clara, vicem in Phaebes, vomerent funalia
lvcem,

les torches lumineuses répandent leurs clartés, rivales de Phoebe,

Infida vt nili sic tvtivs ora svbirent.

et que les vaisseaux s'approchent en plus grande sûreté des perfides rives du Nil.

Pyramides de Gizeh

Ardva pyramidvm phary miracvla reges
Svrgentes gradibvs moles, monvmenta
sepvltis,
Struxere, et rapidi docvere Hyperionis
ignes
Vicinos ferre, ad magnae confinia
Memphis

En Égypte s'élèvent les pyramides, hautes
merveilles que les rois édifièrent pour leurs
tombeaux,

et dont les masses énormes, s'élevant par
degrés, perpétuent le souvenir.

Ces rois obligèrent ainsi les feux de
l'impétueux Hypérion

à supporter des émules aux confins de la
grande Memphis.

Zeus d'Olympie

Elis olympiadvm mater, qvae signat
achivvm
Nobilibvs fastos lvdis, miracvla claudit :
Phidiacvm qve iovem ostentat niveo ex
elephanto
Qvalis caesarie ac nvtv concvssit
olympvm.

Elis, mère des olympiades, qui, pour les
grecs, scandent le calendrier par de nobles
jeux,

Renferme des merveilles et offre aux
regards

le Jupiter de Phidias, tout d'ivoire neigeux

Qui, d'un signe de tête, ébranla jadis
l'Olympe.

Temple d'Artémis à Ephèse

Struxit amazonia hanc ephesus tibi delia
sacram

Aedem, luxuriosae ingens asiae
ornamentum.

Fundamenta palus tenuit, carbonibus ante

Far ta, uti telluris starent immota fragore.

Éphèse a élevé pour toi, délie
Amazone,

un temple sacré, prodigieux ornement de la
splendide Asie.

Des pieux passés au feu en ont maintenu
les fondations

Afin que, dans les tremblements de terre,
elles restent fermes.

Colisée de Rome

Adiicit his vates, cuius se bilbilis ortus

Iactat, caesarei sacrum decus
amphitheatri :

Quae mundi speciem moles mentita
globosam

Acceptit cavas a populos, ludosque paravit.

Le poète, auquel Bilbitis se vante d'avoir
donné le jour, ajouta à ces merveilles

l'Amphithéâtre de César, parure sacrée de
la ville :

Sa masse imitant la forme sphérique du
monde

a jadis accueilli les foules pour leur donner
des jeux.

Colosse de Rhodes

Septimos decies cubitos aequare colossus

Dictus, par turri mole sub nomine solis

Aere cavo factus, saxorum vasta caverna

Intus, apud Rhodios sacros accepit
honores.

Haut, à ce qu'on dit, de sept coudées,

le Colosse semblait, par sa masse, une tour
élevée à la gloire du soleil.

Son corps de bronze creux formait une
caverne pleine de rochers

et il recevait à Rhodes les honneurs divins.

Murs de Babylone

Imperiosa sui secta cervice mariti,

Iussit coctilibus Babylona Semiramis
altam

Moenibus incingi, lento quoque bitumine
portas

Adiecit centum, et super his sibi nobile
bustum

L'impérieuse Sémiramis, après la
décollation de son mari,

ordonna de ceindre la haute Babylone de
murailles en briques cuites et de les
enduire de bitume.

Elle y perça cent portes et éleva, dominant
le tout,

un noble tombeau pour elle-même.

Traduction personnelle d'Eliane Sbrugnera, professeur agrégée de langue latine.

Annexe 7 :

Description du trône du Zeus d'Olympie par Pausanias

[1] Le dieu est assis sur un trône d'or et d'ivoire ; il a sur la tête une couronne qui imite le branchage de l'olivier; il porte sur sa main droite une Nikê aussi d'or et d'ivoire, qui tient une bandelette et a une couronne sur la tête ; Zeus tient de l'autre main un sceptre travaillé avec goût, et émaillé de toutes sortes de métaux, l'oiseau qui repose sur ce sceptre est un aigle ; la chaussure du dieu est en or, ainsi que son vêtement, sur lequel on voit toutes sortes de figures et des fleurs de lys. [2] Le trône est tout incrusté d'or, de pierres précieuses, d'ébène et d'ivoire, et il est orné de différents sujets, les uns peints, les autres sculptés ; quatre Nikês, en attitude de danseuses, sont aux quatre coins du trône, et deux autres au bas. Sur chacun des pieds antérieurs on a représenté des sphinx thébains enlevant des enfants, et au-dessus de ces sphinx les enfants de Niobé, qu'Apollon et Artémis tuent à coups de flèches; [3] les pieds du trône sont réunis par quatre traverses, dont chacune va de l'un à l'autre. Sur celle qui se présente d'abord à la vue en entrant dans le temple, on voit sept figures ; la huitième ayant disparu on ne sait comment. Ces personnages représentent probablement d'anciens combats; car les exercices auxquels ils se livrent, n'étaient pas encore en usage pour les enfants à l'époque où vivait Phidias : celui d'entre eux qui a la tête ceinte d'une bandelette, ressemble, dit-on, à Pantarcès, jeune Éléen que Phidias aimait, et qui remporta le prix de la lutte parmi les enfants, en la quatre-vingt-septième olympiade. [4] On a représenté sur les autres traverses le bataillon qui combattit avec Héraclès contre les Amazones : le nombre des figures, y compris les Amazones, est de vingt-neuf; Thésée se fait remarquer parmi les compagnons d'Héraclès. Ce trône n'est pas soutenu seulement par ses pieds, mais encore par un nombre égal de colonnes intermédiaires. On ne peut pas aller sous ce trône comme sous celui d'Amyclès, dont j'ai visité l'intérieur; des cloisons en forme de murs empêchent d'entrer sous celui d'Olympie. [5] La partie de cette cloison qui est en face des portes est seulement enduite de bleu ; les autres côtés ont été peints par Panaenos. On y voit Atlas soutenant le ciel et la terre, et Héraclès auprès de lui qui se dispose à prendre son fardeau ; on y voit aussi Thésée et Pirithoos ; la Grèce, et Salamis qui tient à la main ce qui sert d'ornement aux éperons des vaisseaux ; celui des travaux d'Héraclès qui a pour objet le lion de Némée; l'attentat d'Ajax sur

Cassandra; [6] Hippodamie, fille d'OEnomaos, avec sa mère; Prométhée encore enchaîné et Héraclès le regardant ; car on dit aussi qu'Héraclès tua l'aigle qui dévorait Prométhée sur le Caucase, et qu'il le délivra lui-même de ses chaînes. Les dernières de ces peintures représentent Penthésilée rendant l'âme, et soutenue par Achille ; enfin deux Hespérides qui portent les pommes dont on dit que la garde leur est confiée. Ce Panaenos était frère de Phidias, et c'est lui qui a peint dans le Poecile d'Athènes la bataille de Marathon. [7] Dans les parties supérieures du trône, Phidias a fait au-dessus de la tête du dieu, d'un côté trois Charites, et de l'autre trois Saisons ; car on sait que les poètes disent que ces dernières étaient aussi filles de Zeus : et suivant Homère, dans *Illiade*, les Saisons ont dans le ciel les mêmes fonctions que certains gardes dans la cour des rois. Le marchepied qui est sous les pieds de Zeus, et que les Athéniens nomment *Thranion*, est orné de sculptures représentant des lions en or, et le combat de Thésée contre les Amazones, qui est la première action d'éclat des Athéniens contre des troupes étrangères. [8] Le socle qui supporte le trône et la statue de Zeus avec ses accessoires, est lui-même orné d'ouvrages en or qui représentent le Soleil sur son char, Zeus, Héra, et Charis auprès d'eux, puis Hermès suivi de Hestia, et après celle-ci l'Amour recevant Aphrodite qui sort de la mer, et qui est couronnée par Pithô (la Persuasion). On y voit aussi Apollon et Artémis, Athéna et Héraclès, et au bas du piédestal, Amphitrite et Poseidon, et la Lune montée, je crois, sur un cheval. Quelques personnes disent que c'est un mulet et non un cheval, et rapportent sur ce mulet une fable qui n'a pas le sens commun. [9] Je sais que plusieurs auteurs ont consigné dans leurs écrits la hauteur et la largeur de la statue de Zeus Olympien, mais je me méfierais de ceux qui l'ont mesurée, car les dimensions qu'ils donnent paraissent bien au-dessous de l'idée qu'on s'en forme en voyant la statue de ses propres yeux. Au reste, Zeus lui-même a donné son approbation à cet ouvrage, car Phidias, lorsqu'il l'eut terminé, supplia ce dieu de lui faire connaître par quelque signe s'il était satisfait de son travail, et aussitôt, dit-on, la foudre frappa le pavé du temple à l'endroit où l'on voit encore une urne de bronze avec son couvercle. [10] Toute la partie du pavé qui est devant la statue n'est point en marbre blanc, mais en marbre noir entouré d'un rebord en marbre de Paros, qui sert à contenir l'huile qu'on y verse ; l'huile en effet est nécessaire pour la conservation de la statue d'Olympie, elle empêche l'humidité de l'Altis, qui est un endroit marécageux, de gâter l'ivoire. Dans la citadelle d'Athènes, au contraire, on verse de l'eau autour de la statue d'Athéna, surnommée la vierge, pour conserver l'ivoire ; car la citadelle étant très sèche à cause de son élévation, une statue d'ivoire a besoin pour sa conservation de cette eau et des vapeurs qu'elle produit. [11] Je me suis informé à Épidaure pourquoi on ne

verse ni eau ni huile autour de la statue d'Esculape, et ceux qui desservent le temple, m'ont répondu que cette statue ainsi que le trône étaient placés sur un puits.

Pausanias, *Description de la Grèce*, V.11.

Traduction par M. Clavier, Paris, A. Bosé, 1821.

Annexe 8 :

Description du Mausolée d'Halicarnasse par Pline l'Ancien

Scopas eut pour rivaux, parmi ses contemporains, Bryaxis, Timothée et Léocharès, dont on doit parler en même temps, puisque tous quatre travaillèrent au tombeau de Mausole, roi de Carie, mort l'an 2 de la centième olympiade. C'est par eux surtout que ce monument devint une des sept merveilles du monde. Au midi et au nord, ses côtés ont soixante-trois pieds ; les deux autres sont moins larges. Le pourtour entier est de quatre cent onze pieds, et la hauteur de vingt-cinq coudées ; trente-six colonnes forment tout autour un péristyle nommé ptéron. Le côté nord fut travaillé par Bryaxis, celui de l'est par Scopas, celui du sud par Timothée, celui de l'ouest par Léocharès.

La reine Artémise, qui avait commandé le monument pour honorer la mémoire de son époux, mourut avant qu'il fût achevé ; mais les artistes crurent qu'il y allait de leur gloire et même de l'intérêt de l'art, de terminer, et ils ne quittèrent que quand tout fut fini. La victoire entre eux est encore incertaine. Un cinquième artiste se joignit à eux, et éleva au-dessus du ptéron une pyramide de la même hauteur que le reste de l'édifice, et composée de vingt-quatre degrés, toujours décroissants jusqu'à la surface qui la termine. Sur ce sommet est un quadriges de marbre, ouvrage de Pythis ; cet accessoire donne à la totalité de la construction cent quarante pieds de haut

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI.30

Traduction d'Emile Littré. Paris, Dubrochet, 1848-1850.

Bibliographie

Sources antiques

La Bible, traduction par l'École biblique de Jérusalem (dir.), Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

ARISTOTE, *La Politique*, traduction par J. Barthélémy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrance, 1874.

CTÉSIAS DE CNIDE, *Histoires de l'Orient*, traduction par Janick Auberge, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, traduction par Ferdinand Hofer, Paris, Adolphe Delahays, 1851.

HÉRODOTE, *Histoires*, traduction par Pierre-Henri Larcher, Paris, Lefèvre et Charpentier 1842.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, traduction par M. Clavier, Paris, A. Bosé, 1821.

PHILON DE BYZANCE, *Les sept merveilles*, traduction par Hugh Johnstone et Denis-Armand Canal, dans : ROMER John, ROMER Elizabeth, *Les sept merveilles du monde*, Paris, Philippe Lebaud, 1996, pp. 309-315.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, traduction d'Émile Littré, Paris, Dubrochet, 1848-1850.

VITRUVE, *Les dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault [1684], Liège, Pierre Madraga, 1996.

STRABON, *Géographie*, traduction par Amédée Tardieu, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1867.

Sources du Moyen-Âge

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le roman de Troie*, traduction d'Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard, Paris, Le livre de poche, 1998 [vers 1160].

GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, traduction depuis le latin par Robert Latouche, Paris, J.-L.-L. Brière, 1823 [fin du VIIe siècle].

GUILLAUME DE TYR, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum Liber nonus decimus*, dans *Guillaume de Tyr et ses continuateurs, texte français du XIII*, texte revu et annoté par M. Paulin, Paris, Firmin-Didot, 1879-1880, Tome II.

MICHEL LE SYRIEN, *Chronique*, dans : *Michel le Grand, patriarche des syriens jacobites*, traduction sur la version arménienne du prêtre Ischök par Victor Langlois, Venise, 1868.

Simon Semeonis, *Itinerarium Symonis Semeonis ab Hybernia ad Terram Sanctam*, Dubin, Mario Esposito, 1960.

Sources modernes

GUICHARD Claude, *Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581.

VAN MANDER Carel, *Vie des peintres flamands, hollandais et allemands* [1604], T.1, Paris, J. Rouam, 1884.

Manuels, articles

Catalogue du Musée d'art d'Anvers, Anvers, Le conseil d'administration de l'Académie royale des Beaux-arts, 1857.

Fiamminghi a Roma, 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance, cat. exp. [Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 24 février–21 mai 1995 ; Rome, Palazzo delle esposizioni, 7 juin – 4 septembre 1995], Bruxelles/Rome, 1995.

The J. Paul Getty Museum Journal, Vol. 3, Los Angeles, 1976.

ADAM Jean-Pierre, « Une montagne entassée sur une montagne », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 12-21.

- , « L'héritage merveilleux », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 66-71.

- , BLANC Nicole, *Les sept merveilles du monde*, Paris, Perrin, 1989.

ANDRÉ-SALVINI Béatrice, « Babylone », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 28-35.

- *Babylone*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

- (dir.), *Babylone*, cat. exp. [Paris, Musée du Louvre, 14 mars–2 juin 2008 ; Berlin, Pergamon Museum, 26 juin–5 octobre 2008 ; Londres, British Museum, 13 novembre 2008–15 mars 2009], Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2008.

BADOUD Nathan, « L'image du Colosse de Rhodes », dans : BABELON Jean-Pierre, JARRIGE Jean-François, LAVAGNE Henri, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 91, Paris, Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 2012, p. 5–40.

- « Les colosses de Rhodes », dans : *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°1, janvier-mars 2011, p. 111-157.

BAÏRAMI Kalliopi, “Le colosse de Rhodes”, dans : *Archéologia*, N°526, novembre 2014, p. 58–59.

BALAVOINE Claudie, « De la perversion du signe égyptien dans le langage iconique de la Renaissance », dans : GRELL Chantal (dir.), *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion, actes du colloque à la Sorbonne [21-22 mai 2001]*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 27-48.

BALTRUSAITIS Jurgis, *Essai sur la légende d'un mythe : La quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, Olivier Perrin, 1967.

BARTSCH Adam (von), *Le peintre graveur*, Vol.17, Vienne, J. V. Degen, 1802-1820.

BECK P. “Le miroër de la magnificence romaine. Les monuments antiques dans la gravure de la renaissance », dans : DENIAUX Elisabeth (dir.), *Rome antique. Pouvoir des images, images du pouvoir, actes du colloque de Caen*, Caen, Centre d'études et de recherches sur l'Antiquité, 2000, p. 39-57.

- BLADEN Victoria, « Imagining Zeus and the *Zeus of Olympia* in Early Modern Culture », dans: MCWILLIAMS Janette, PUTTOCK Sonia, STEVENSON Tom, *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2011, p.173-188.
- BLANC Nicole, “Les sept merveilles et la genèse d’un mythe”, dans : *Les dossiers d’archéologie*, n°202, avril 1995, p. 4-11.
- « Sémiramis et les merveilles de Babylone », dans : *Les dossiers d’archéologie*, n°202, avril 1995, p. 22-27.
- BORN W., “Spiral Towers in Europe and their oriental Prototypes”, dans : *Gazette des Beaux-arts*, vol. XXIV, 1943, p. 233-248.
- BRESC Henri, « Les cendres et la rose : l’image de l’Alexandrie médiévale dans l’Occident latin », dans : *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, T. 96, n°1. 1984, p. 441-458.
- BRETT Gerard, “The Seven Wonders of the World in the Renaissance”, dans : *The Art Quarterly*, vol. XII, n°4, Detroit, The Detroit Institute of Art, 1949, p. 339–358.
- BROWN Malcolm, « Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files », dans : *Gazette des Beaux-arts*, vol. 94, septembre 1949, p. 49-60.
- CLAYTON Peter A., PRICE Martin J., *Les sept merveilles du monde*, Paris, Gallimard, 1993 (1988).
- CALVET-SÉBASTI Marie-Ange, CALVET Yves, « Babylone, merveille du monde », dans : *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1989, p. 91-106.
- CANNUYET Christian, « Les pyramides d’Égypte dans la littérature médio-latine », dans : *Revue belge de philologie et d’histoire*, tome 62, fasc. 4, 1984, p.673-681.
- COARELLI Filippo, *Guide archéologique de Rome* [1980], Paris, Hachette, 1994.
- CONRAD Lawrence, « The Arabs and the Colossus », dans : *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol.6, n°2, 1996, p.165-187. [non consulté]

COOK Brian (dir.), *Relief Sculpture of the Mausoleum at Halicarnassus*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

COULIÉ Anne, FILIMONOS-TSOPOTOU Melina, *Rhodes : une île grecque aux portes de l'Orient, XV^e-V^e siècle avant J.-C.*, Paris, Somogy/Louvre Éditions, 2014.

CROISY-NAQUET, « Traduire ou renouveler l'histoire troyenne : la première traduction française de l'Historia Destructionis Troiae de Guido delle Colonne », dans : *Atlantide. Cahier de l'EA : La légende de Troie de l'Antiquité tardive au Moyen-Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures*, Nantes, Université de Nantes, 2015.

DACOS Nicole, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris/Bruxelles, Somogy/Musée de la maison d'Érasme, 2004.

DELEN Adrien, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Deuxième partie : Le XVIe siècle. Les graveurs d'estampes*, Paris, Les éditions d'art et d'histoire, 1935.

DELMARCEL Guy, « Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid », dans : *Gazette des Beaux-arts*, 141^e année, octobre 1999, p. 153-175.

DELUMEAU Jean, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1967.

DEMUS-QUATEMBER Margarete, « Ricordo di Roma. Mirabilia Urbis und Miracula Mundi auf einem Gemälde von Martin van Heemskerck », dans : *Römische Historische Mitteilungen*, vol. 25, 1983, p. 203-223.

DIFURIA Arthur J., « Remembering the Eternal in 1553: Maerten van Heemskerck's *Self-Portrait before the Colosseum* », dans : *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, vol. 59, 2010, pp. 90–109.

- « Maerten van Heemskerck' Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory », dans : *Intellectual History Review*, Vol.20 n°1, 2010, p.27-51.
- « The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute" », dans : BARTSCH Tatjana, SEILER Peter (dir.), *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532 – 1536-37*, Berlin, Mann, 2012, p. 157–170.
- « Self-Fashioning and Ruination in a Print Series by Maerten van Heemskerck », in: GALASSI Maria Clelia, DE FLORIANI Anna, *Culture figurative a confronto tra*

- Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 119 - 127.
- DONNAY Guy, « La date du procès de Phidias », dans : *L'antiquité classique*, t. 37, fasc. 1, 1968, p. 19-36.
- DUCLAUX Lise, « Dessin de Martin van Heemskerck », dans : *Revue du Louvre et des Musées de France*, n°30, 1981, p. 375-380.
- DUVAL Jean, *Les jardins suspendus de Babylone*, Genève, Famot, 1980.
- EMPEREUR Jean-Yves, *Le phare d'Alexandrie. La merveille retrouvée*, Paris, Gallimard, 1998.
- FIAGOLO Marcello, DEZZI BARDESCHI Marco, «Le “meraviglie » e il « meraviglioso » », dans : *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p. 3-11.
- FILIPPI Elena, *Maarten van Heemskerck, Inventio Urbis*, Milan, Berenice, 1990.
- FORERO-MENDOZA Sabine, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- GABRIEL Albert, « La construction, l'attitude et l'emplacement du colosse de Rhodes », dans : *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 56, 1932, p.331-359.
- GERMANN Georg, *Vitruve et le vitruvianisme : introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, PPUR presses polytechniques, 1991.
- GERMOND Philippe, LIVET Jacques, *Bestiaire égyptien*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001.
- GINOUVÈS René, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Tome III : Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Paris, École française de Rome/École française d'Athènes, 1998.
- GOLVIN Jean-Claude, *L'Antiquité retrouvée*, Paris, Errance, 2005.
- GROSSHAN Rainald, *Maerten van Heemskerck, Die Gemälde*, Berlin, Horst Boettcher Verlag, 1980.

- GURATZSCH Herwig, *L'âge d'or de la peinture flamande et hollandaise*, New York, VNU Books International, 1980.
- HARRISON Jefferson Cabel, *The Paintings of Maerten van Heemskerck. A Catalogue raisonné*, 2 vol., Charlottesville, University of Virginia, 1988.
- HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique: La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988 [1981].
- HELLMAN Marie-Christine, «L'Artémision d'Éphèse», dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 36-41.
- HERMARY Antoine, « Rhodes et les statues colossales », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 54-59.
- HOLLSTEIN Friedrich, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Vol. VIII, Goltzius-Heemskerck*, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1953.
- , VELDMAN Ilja Maria, LUYTEN Ger, *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Maarten van Heemskerck*, Roosendaal/Amsterdam, Koninklijke van Poll/the Rijksprentenkabinet, 1993.
- HOLTZMANN Bernard, PASQUIER Alain, *L'art grec*, Paris, École du Louvre/Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.
- HOOGEWERFF Goffredo, «L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck», dans: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. 3, Rome, De Luca, 1963, p. 163-167.
- HÜLSEN Christian, EGGER Hermann, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin, Im Verlag von Julius Bard, 1913.
- JEPPESEN Kristian, «Le Mausolée d'Halicarnasse», dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 48-53.
- JORDAN Paul, *Seven Wonders of the Ancient World*, Londres, Routledge, 2014.
- KERRICH Thomas, *A Catalogue of the Prints which have been engraved after Martin Heemskerck*, Londres, J. Rodwell, 1829.

- KING Edward, "A New Heemskerck", dans : *The Journal of the Walters Gallery*, vol. VII-VIII, 1944-1945, pp. 61-73.
- LAMBERT Gisèle, BOUQUILLARD Jocelyn, *Dessins de la Renaissance: collection de la Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie*, Paris/Barcelone, Bibliothèque Nationale de France/Fundacio Caixa Catalunya, 2003.
- LANÇON Bertrand, MOREAU Tiphaine, *Un Auguste chrétien*, Paris, Armand Colin, 2012.
- LANDAU David, PARSHALL Peter, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994.
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne. Entre survivance et réinterprétation », dans : *Hortus Artium Medievalium*, Vol.20, 2014, p. 674-680.
- LEGRAND L., « Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicola de Martoni, notaire italien (1394-1395) », dans : *Revue de l'Orient latin* 3, 1894. [non consulté]
- LEMERLE Frédérique, PAUWELS Yves, "Introduction à la diffusion des traits en Europe du nord", dans : HECK Michèle-Caroline, LEMERLE Frédérique, PAUWELS Yves, *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle, actes du colloque international, 14 au 16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, 2002, p. 3-9.
- LUCE H. J., « Géométrie de la perspective à l'époque de Vitruve », dans : *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. 6, n°4, 1953, p. 308-321.
- MACDOUGALL Elizabeth, *Fountains, Statues and Flowers : Studies in Italian Gardens of the Sixteenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks, 1994.
- MADONNA Maria Luisa, « *Septem mundi miracula* come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie », dans : *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, Vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p. 24-65.
- MAËS Gaëtane, *Invention, interprétation, reproduction. Gravures des anciens Pays-Bas (1550-1700)*, Roubaix, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 2006.

- MANGO Cyril, VICKERS Michael, FRANCIS E. D., « The Palais of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues », dans : *Journal of the History of Collections*, 4, n°1, 1992, p.89-98.
- MARYON Herbert, “The Colossus of Rhodes”, dans : *The Journal of Hellenic Studies*, vol.76, 1956, p.68-86.
- MEYER Marc, *Culture of Christendom: Essays in Medieval History in Commemoration of Denis L. T. Bethell*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1993.
- MULLER-DUFEU, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002.
- PAUWELS Yves, *Aux marges de la règle : essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavres, Éditions Mardaga, 2008.
- PERONNET Michel, *Le XVIIe siècle, 1491 – 1620. Des grandes découvertes à la contre-réforme*, Paris, Hachette Supérieur, 2005.
- PREIBISZ Leon, *Martin van Heemskerck: ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlag Klinkhard und Biermann, 1911. [non consulté]
- PRETZLER Maria, *Pausanias : Travel Writing in Ancient Greece*, Londres, A&C Black, 2013.
- RAFFARIN-DUPUIS Anne, « *Miracula, mira praecipua, mirabilia* : les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance », dans : *Camena*, n°2, juin 2007.
- REDDÉ Michel. « La représentation des phares à l'époque romaine », dans : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, t. 91, n°2, 1979, p. 845-872.
- « Le phare d'Alexandrie », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 60-65.
- REGOND Annie, « Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance », dans PERRIN Yves (dir.), *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs : la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation*

- contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.91-106, 2009.
- RIBEMONT Francis, *Heemskerck et l'humanisme*, cat. exp. [Musée des Beaux-arts de Rennes, 6 octobre 2010 – 4 janvier 2011], Rennes, Musée des Beaux-arts, 2010.
- RICHTER Gisela, « The Pheidian Zeus at Olympia », dans : *Hesperia*, vol.35, n°2, avril-juin 1966, p.166-170.
- ROLLEY Claude, « Le Zeus d'Olympie », dans : *Les dossiers d'archéologie*, n°202, avril 1995, p. 42-47.
- « Les bronzes grecs et romains : recherches récentes », dans : *Revue archéologique*, n° 38, février 2004, p. 287-299.
- ROMER John, ROMER Elizabeth, *Les sept merveilles du monde*, Paris, Philippe Lebaud, 1996.
- SAENZ-LOPEZ PEREZ Sandra, *Marginalia in Cartography*, Madison, Chazen Museum of Art, 2014.
- SCHATBORN Peter, « Dutch Artists in Italy », dans: SCHATBORN Peter (dir.), *Drawn to Warmth: 17th Century Dutch Artists in Italy*, cat. exp. [Rijksmuseum, Amsterdam, 30 juin – 30 juin – 30 septembre 2001], Amsterdam, Rijksmuseum, 2001, p. 9-19.
- SEYMOUR Michael, « The Assyro-Babylonian Age in Western Artistic and Literary Tradition », dans : ARUZ Joan, GRAFF Sarah B., RAKIC Yelena, *Assyria to Iberia: at the dawn of the Classical Age*, cat. exp. [New York, Metropolitan Museum of Art, 22 septembre 2014 – 4 janvier 2015], New York, Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 352-360.
- SIMON Gérard, *Sciences et savoirs, aux XVI^e et XVII^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- SIRINELLI Jean, « Un regard sur la Bibliothèque d'Alexandrie », dans : *Entre Égypte et Grèce, Actes du 5^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 6 au 9 octobre 1994*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1995, p. 82-93.

STARAGE Francesco, « Il colosso di Rodi : l’idea del « doppio », la sovrapposizione degli ordini e l’ordine gigante », dans : *Psicon, Rivista internazionale di architettura*, vol. 7 : *Le meraviglie del mondo*, Florence, 1976, p. 12-23.

STOICHITA Victor, « À propos d’une parenthèse de Bellori: Hélène et l’Eidolon », dans : *Revue de l’art*, 1989, n°85, p. 61-63.

SWADDLINGS Judith, *The Ancient Olympic Games*, Austin, University of Texas Press, 1999.

TOSTIVINT René, « Les jeux olympiques dans l’Antiquité », dans : *Bulletin de l’Association Guillaume Budé : Lettres d’humanité*, n°19, décembre 1960, p. 445-458.

TOURRAIX Alexandre, « L’apatè de Nitocris (Hdt 1187) », dans : *Dialogues d’histoire ancienne*, vol. 22 n°2, 1996. p. 109-125.

TRIBOUT DE MOREMBERT Henri, SARY Monique, «Un tableau de Louis de Caullery au musée de Metz », dans : *Les cahiers lorrains*, n°4, 1993, p.267-275.

VELDMAN Ilja, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhooft, 1977.

- “Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen et Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*”, dans : *Simiolus*, n°9, 1977, p.106-113.
- “Characteristics of Iconography in the Lowlands during the Period of Humanism and the Reformation: 1480 to 1560”, dans: HUSBAND Timothy, *The Luminous Image. Painted glass roundels in the Lowlands, 1480-1560*, cat. exp. [Metropolitan Museum of Art, New York, 23mai – 20 août 1995], New York, Metropolitan Museum of Art, 1995.

Mémoires universitaires

HARRISSON Jefferson Cabel, *The Paintings of Maerten van Heemskerck – a catalogue raisonné*, Université de Virginy, mémoire de master, 1987.

KRAMER Margia, *Martin van Heemskerck's Seven Wonders of the World and the Coliseum*, Université de New York, mémoire de master, 1966.

VAN OOTENGHEM Sarah, *The Origin and Function of the 16th Century Netherlandish artist's Roman Vedute made from Nature*, Université d'Utrecht, mémoire de master, 2009.

Catalogues de ventes aux enchères

Catalogue de vente Damien Libert, *Livres et manuscrits*, Paris, Damien Libert, 28 mai 2004.

Catalogue de vente de Richard B. Arkway, Inc, *Catalog 54 - World Maps, c.1200-1700*, New York, Richard B. Arkway, Inc.

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	8
Partie I : La première représentation moderne complète des merveilles du monde antique	11
I. La composition de la série <i>Octo Mundi Miracula</i>	15
A. L'inspiration du corpus de Heemskerck parmi les listes antiques et médiévales des merveilles	15
1. Les similitudes du corpus d'Heemskerck avec un canon antique	16
2. Diffusions et spéculations autour des listes à la Renaissance	19
3. Le choix d'introduire le Colisée de Rome comme huitième merveille.....	21
B. Les citations d'Hadrianus Junius dans les gravures de Philippe Galle (1572) et leur contribution à la compréhension des scènes.....	24
1. Les mentions latines et leur rapport à l'image	24
2. L'influence humaniste de Junius dans l'œuvre de Heemskerck	26
II. Analyse iconographique : des inspirations littéraires et artistiques à la création personnelle	28
A. La grande pyramide de Gizeh et les prémices des connaissances archéologiques égyptiennes.....	30
B. Babylone : la ville entière élevée au rang de merveille	35
C. La statue chrysoléphantine du Zeus d'Olympie et le caractère divin de la sculpture.....	42
D. L'Artémision d'Éphèse et sa reconstitution selon le vocabulaire architectural du XVI ^e siècle.....	48
E. Le Mausolée d'Halicarnasse, une restitution qui combine le texte de Pline et le vocabulaire architectural du XVI ^e siècle	53

F. Le colosse de Rhodes et la transmission d'un modèle erroné.....	58
G. Le phare d'Alexandrie et le schème de la tour orientale hélicoïdale	65
H. Le Colisée de Rome, l'unique Merveille contemplée par Heemskerck	71
Partie II : La fascination de Heemskerck pour les vestiges antiques	76
I. Le voyage à Rome (1632-1635/37), étape fondatrice du goût de Heemskerck pour les ruines antiques, et la réalisation de croquis de vestiges romains.....	80
A. L'étude des ruines : les croquis du Kupferstichkabinett de Berlin.....	80
1. La publication du « Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck » par Christian Hülsen et Hermann Egger.	81
2. L'étude des vestiges antiques : les paysages de ruines et les collections de sculptures antiques.....	83
B. L'inspiration des études romaines dans l'œuvre globale de l'artiste.....	86
II. L'œuvre annonciatrice de l'attrait des Merveilles chez Heemskerck: <i>L'enlèvement d'Hélène au milieu des Merveilles du monde</i> (1535-1536)	91
A. Le vol d'œuvres d'art accompagnant l'enlèvement d'Hélène : un prétexte au développement du paysage fantastique ?	92
B. L'étude du panorama : un paysage imaginaire où se mêlent édifices authentiques et compositions fantastiques	96
1. Le sanctuaire de Vénus	96
2. La campagne remplie de ruines.....	98
3. La ville imaginaire et l'insertion des merveilles du monde	99
Partie III : Diffusion et réception artistique de l'iconographie des Merveilles de Heemskerck aux XVI^e et XVII^e siècles	102
I. La diffusion européenne des gravures de Philippe Galle d'après les dessins de Heemskerck et leur conservation dans les volumes d'estampes	104

A. Les collectionneurs des gravures des Merveilles : les rares données connues au sujet de l'histoire des sets conservés dans les grands musées européens	104
B. Les Merveilles de Heemskerck et leur apport à la connaissance du monde: l'exemple du volume de gravures réunies par Jean de Poligny (fin du XVI ^e siècle).....	107
II. Les copies des dessins à des fins ornementales au XVII^e siècle.....	109
A. Les reproductions picturales de Louis de Caullery et Wilhelm van Ehrenberg	110
1. Le colosse de Rhodes, de Louis de Caullery.....	110
2. Le temple d'Artémis à Éphèse et Le Mausolée d'Halicarnasse, selon Wilhelm van Ehrenberg	112
B. La copie des estampes pour un usage historique et scientifique : l'exemple du <i>Nova Totius Terrarum Orbis Geographica ac Hydrographica Tabula</i> de Willem Janszoon Blaeu [1630]	115
III. La fortune de la thématique des merveilles dans les séries de gravures, composées au début du XVII^e siècle.....	119
A. <i>Admiranda et Prodigiosa Antiquitates opera</i> , la série de Maartin de Vos (1614).....	121
B. <i>De Septem Orbis Admiranda</i> , la série d'Antonio Tempesta (1608).....	126
Conclusion.....	131
Annexes	133
Bibliographie.....	156
Table des matières	168