Université Michel de Montaigne Bordeaux III

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480) – Équipe de recherche EA 538

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

Mythes et fictions en histoire de l'art

Histoire de la réception de l'image de Jean Cousin et étude critique des interprétations de l'*Eva prima Pandora*

Présentée et soutenue publiquement le 20 septembre 2013 par

Agnès FAURE

Sous la direction de Pascal-François BERTRAND

Membres du jury

Pascal-François Bertrand, Professeur d'histoire de l'art moderne, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, directeur de thèse

Dominique JARRASSÉ, Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

Guy-Michel LEPROUX, Directeur d'études d'Histoire de Paris, École pratique des Hautes Études (Section des sciences historiques et philosophiques)

Marianne GRIVEL, Professeur d'histoire de l'estampe et de la photographie, Université Paris IV, Sorbonne

Remerciements

Je remercie très particulièrement mon directeur de recherche Monsieur Pascal Bertrand, pour son aide et ses encouragements pendant cette longue période de recherche, pour sa grande disponibilité et pour sa confiance dans l'aboutissement de cette thèse.

Je remercie également les personnes qui se sont intéressées à mon sujet d'étude et avec qui j'ai eu plaisir et bénéfice à échanger différents propos.

Je manifeste enfin toute ma reconnaissance envers mes proches qui, par leur soutien, leurs conseils et leurs relectures, m'ont permis d'accomplir ce travail.

Table des matières

REMERCIEMENTS	p. 2
TABLES DES MATIÈRES	p. 3
INTRODUCTION	p. 10
PREMIERE PARTIE **HISTOIRE DE L'ART ET FICTION : LE MYTHE JEAN COUSIN**	p. 30
Chapitre 1 : À la gloire de Jean Cousin, homme illustre de Sens : la notice de Jacques Taveau	p. 31
Le texte et ses intentions glorificatrices	p. 31
Esquisse du portrait d'un artiste de la Renaissance	p. 33
Chapitre 2 : André Félibien et l'initiation du mythe Cousin	p. 40
Jean Cousin et la peinture sur verre: une nécessité nationale	p. 40
Les enjeux du *disegno*	p. 42
Invention, expression et convenance	p. 45
Jean Cousin, artiste de cour	p. 51
Jugement dernier et image de l'artiste	p. 53
Chapitre 3 : Roger de Piles et la systématisation du mythe Cousin	p. 58
Les réserves du défenseur des coloristes	p. 59
Les enjeux de la notion d'école	p. 60
Chapitre 4 : Jean Cousin et les amateurs d'art au XVIIIe siècle	p. 63
Dézallier d'Argenville et le dessin	p. 63
Jean-Michel Papillon et la gravure	p. 68
Pierre Le Vieil et la peinture sur verre	p. 69

La radicalisation du mythe Cousin	p. 70
L'ambivalence d'Alexandre Lenoir	p. 72
Chapitre 5 : Le renforcement du mythe du héros national au XIXe siècle	p. 75
Pierre-Marie Gault de Saint-Germain : le mythe de l'artiste penseur et le génie français	p. 75
Jules Renouvier : la recherche de l'identification autographe	p. 77
Édouard Déligand : une perception sénonaise des œuvres de Cousin	p. 81
Horsin Déon : les prémisses d'une remise en cause du mythe Cousin	p. 88
Chapitre 6 : L'ouvrage d'Ambroise Firmin-Didot : le renforcement de la tradition par l'attribution	p. 96
Les enjeux de la présentation de l'ouvrage de Firmin-Didot	p. 96
Une image de l'artiste construite sur la base du texte fondateur des Entretiens de Félibien	p. 98
. *La peinture sur verre*	p. 99
. *L'artiste de cour*	p. 101
. *Un Michel-Ange français avéré ?*	p. 103
. *La peinture de portraits*	p. 104
La question des attributions	p. 106
. *L'Eva prima Pandora : un repère thématique, stylistique et formel*	p. 107
. *Le mythe de Jean Cousin, sculpteur : la justification par l'attribution*	p. 112
. *La question paradoxale de l'attribution dans le domaine de la gravure*	p. 113
Chapitre 7 : Les travaux de Maurice Roy : la fin d'un mythe ?	p. 118
Documents d'archives et découvertes	p. 120

. *Présentation générale de l'étude de Maurice Roy*	p. 120
. *La découverte de Jean Cousin le fils*	p. 120
. *Avant Roy, Jules Guiffrey et la remise en cause du mythe Cousin*	p. 125
Vers une rationalisation de l'image et de l'œuvre de Jean Cousin le père	p. 127
. *Jean Cousin à Sens*	p. 127
. *Jean Cousin et la tapisserie : une manifestation de la peinture dans l'œuvre de Cousin*	p. 128
. *Jean Cousin, concepteur de projets*	p. 131
. *Jean Cousin, sculpteur : la fin d'un mythe ?*	p. 133
. *La fin de la carrière de Jean Cousin le père : détermination de la date de la mort de l'artiste*	p. 135
. *Le prolongement de l'œuvre de Jean Cousin à travers l'œuvre du fils*	p. 139
Chapitre 8 : La réception de la vie et de l'œuvre de Jean Cousin aujourd'hui : les travaux d'Henri Zerner	p. 147
L'œuvre de Jean Cousin et la question de la carence de la peinture au XVIe siècle	p. 148
Les limites d'une présentation de l'œuvre de Jean Cousin à travers les différents métiers d'art	p. 151
La permanence de l'attribution. Tentative de détermination d'un corpus	p. 153
La réhabilitation du métier de peintre dans l'œuvre de Jean Cousin ?	p. 160
Conclusion de la première partie	p. 167
DEUXIEME PARTIE **L'*EVA PRIMA PANDORA* ET LE MYTHE DE LA SIGNIFICATION**	p. 169
Chapitre 1 : Les discours produits sur l'*Eva prima Pandora* avant le XXe siècle	p. 171

L'*Eva prima Pandora* : une peinture peu mentionnée	p. 171
Le nouveau statut de la peinture	p. 172
. *L'Eva prima Pandora : une œuvre reconnue*	p. 172
. *L'intérêt porté sur le sens de l'œuvre : les prémices de l'interprétation*	p. 173
. *Une étude de la peinture par les documents : histoire externe de l'Eva prima Pandora*	p. 176
Chapitre 2 : Histoire de l'art et interprétation : les fondements d'une nouvelle approche des œuvres d'art	p. 180
Quand l'histoire de l'art se constitue *en raison*	p. 180
Erwin Panofsky et l'approche iconologique des œuvres d'art	p. 181
Chapitre 3 : Les limites de l'approche interprétative des œuvres d'art	p. 184
La subordination du visible au lisible	p. 184
Le fonctionnement pictural de l'image	p. 185
Les limites de l'approche de Françoise Bardon	p. 188
Face à l'impasse du sens de l'œuvre, l'intention du peintre	p. 189
. *La recherche de données objectives*	p. 190
. *La réduction des composantes de l'interprétation*	p. 192
Chapitre 4 : Analyse critique des interprétations données de l'*Eva prima Pandora*	p. 194
Dora et Erwin Panofsky : Rome, Ève et Pandore	p. 196
Le projet initial	p. 197
La création de l'*Eva prima Pandora*	p. 205
Jean Guillaume : Les sujets cachés de la peinture	p. 211
Les éléments de l'intuition	p. 212

L'identification de Cléopâtre	p. 213
. *Les serpents du tableau*	p. 214
. *Rome ou Alexandrie, fleuve ou mer Méditerranée ?*	p. 215
. *Modèle et signification*	p. 217
. *Interprétation et explication : quand les sources sont des preuves*	p. 219
Le postulat de la thèse de la dissimulation	p. 221
. *Un serpent plus discret ?*	p. 221
. *Les « femmes fatales » du tableau*	p. 222
La condamnation de l'amour charnel	p. 225
Henri Zerner: la victoire du bien sur le mal	p. 229
Un présupposé : Lutecia nova Pandora-Eva prima Pandora	p. 230
Marie, nouvelle Ève	p. 232
. *Variation sur le troisième personnage de la peinture*	p. 232
. *Une référence vénusienne : signification ou prototype ?*	p. 235
. *Une expression polysémique de l'œuvre ?*	p. 238
Lise Wajeman : vers une nouvelle approche de la peinture ?	p. 240
Origine de la femme, origine picturale	p. 241
Les modèles de la peinture : une nouvelle prise en compte	p. 242
Le retour au conceptuel	p. 245
Nudité et vanité	p. 245
La permanence du thème du beau mal	p. 248
Prédominance de l'interprétation	p. 250
. *Le titre de la pancarte*	p. 250
. *Quand la peinture fait sens*	p. 253

. *La forme au service de la signification*	p. 257
Emmanuel Buron : Sens et extrapolation	p. 262
Postulat théorique	p. 262
Identifier l'appel herméneutique	p. 264
. *Quand le signe prend la place du symbole*	p. 264
. *Les enjeux herméneutiques du titre de la peinture*	p. 267
Sensus altior et extrapolation intellectuelle	p. 269
. *Les implications de la lecture de la Pandora d'Olivier*	p. 269
. *Le renouvellement du thème de Pandore : Eva prima Pandora, Lutecia nova Pandora*	p. 271
Eva prima Pandora- Eva nova pandora	p. 274
. *Ève et le mythe impérial*	p. 274
. *Ut pictura poesis*	p. 276
Chapitre 5 : Face à l'impasse du sens, la recherche de données objectives	p. 282
Un regard objectif porté sur le tableau : les données du dossier du Louvre	p. 282
. *Un panneau sombre*	p. 283
. *Les vases*	p. 283
. *Les dimensions du panneau*	p. 284
. *Les conséquences visuelles de l'éclaircissement de l'ensemble de la peinture*	p. 285
Analyse des données	p. 285
. *Ce que nous ne savons pas*	p. 285
- Les serpents	p. 285
- Le vase rouge	p. 286
- Les enjeux du matériau utilisé pour le panneau	p. 286

. *Ce que nous pouvons établir*	p. 286
- La variation du concept	p. 286
- Les dimensions du tableau et la disposition	p. 287
- L'éclaircissement du panneau	p. 287
Étude préalable des ouvrages théoriques de Jean Cousin	p. 288
. *Le Livre de perspective*	p. 289
. *Le Livre de pourtraicture*	p. 290
. *L'avis au lecteur de Jean Leclerc et la théorie de la peinture*	p. 293
L'*Eva prima Pandora* examinée sous l'angle des intentions du peintre	p. 294
. *La légitimité*	p. 295
. *La nécessité*	p. 296
. *L'ordre*	p. 297
- La perspective et la proportion	p. 297
- Ombres, lumière et couleurs	p. 299
- Les enjeux de la recherche de l'esthétique et de la prouesse picturale	p. 301
Conclusion de la deuxième partie	p. 304
CONCLUSION	p. 306
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	p. 319
ANNEXES	p. 337
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p. 392

Introduction

L'objet de notre thèse porte sur les mythes et les fictions produits par l'histoire de l'art. Les discours élaborés, tant sur les artistes que sur leurs productions, révèlent la subjectivité des chercheurs et des iconographes. Il convient donc de porter un regard critique sur les effets de ces écrits et il nous appartient d'explorer les mécanismes qui se mettent en place lors de ces productions discursives. La réception de l'image de Jean Cousin le père (Soucy, près de Sens, vers 1490 – Paris, vers 1560) à travers l'histoire ainsi que les interprétations données de son célèbre tableau, l'*Eva prima Pandora*, constituent deux lieux d'expression mythique et fictionnelle particulièrement révélateurs.

L'un comme l'autre confronte l'histoire de l'art à une même problématique, celle du contexte lacunaire de connaissances dans lequel ils s'inscrivent. Ce phénomène est particulièrement lié à la période de l'histoire à laquelle ils renvoient. En effet, l'œuvre de Jean Cousin et plus particulièrement son tableau illustrent les difficultés relatives à l'étude des productions artistiques françaises au XVIe siècle. Si les maîtres italiens et flamands qui introduisent une nouvelle esthétique en France, et principalement dans le milieu bellifontain, sont relativement connus, la production picturale associée à des noms d'artistes français demeure moins identifiable, ne fournissant que peu d'exemples observables. C'est donc dans un contexte de carence que l'historien de l'art opère alors qu'il s'intéresse à l'art français du XVIe siècle et plus précisément à la peinture. Son rôle consiste donc à combler cette forme lacunaire de la connaissance en utilisant différents moyens d'investigation, selon des méthodes dépendantes de leur période de mise en œuvre. De la sorte, il procède à une restitution des données par le biais des informations qu'il cherche à obtenir et par le discours qu'il met en place. Or, le propre du discours réside dans l'utilisation d'une langue, d'une écriture créant une forme de décalage ou de distance par rapport à l'objet étudié.

S'exprimer sur une période passée, éloignée du temps de l'auteur implique inévitablement un phénomène d'inadéquation relatif à la perception que l'écrivain peut avoir de cette époque à laquelle il n'appartient pas, et dont certains aspects culturels intrinsèques ne pourront jamais lui parvenir. Il procède donc, par l'écriture, à une reconstruction de l'histoire qui échappe rarement à la projection de sa propre perception. En outre, le critique répond aussi aux

attentes de ses lecteurs lorsqu'il produit un discours, discours fortement dépendant de son contexte idéologique de production.

Ce phénomène de distanciation relatif à l'écriture se retrouve lorsque l'historien de l'art étudie une œuvre d'art, et principalement lorsqu'il interprète une peinture. Outre ce que nous venons d'évoquer sur les facteurs temporels d'inadéquation, il faut ajouter ici une autre forme de distanciation résidant dans le fait de produire un discours littéraire sur une œuvre picturale. Cette dernière utilise un langage qui lui est propre et qui n'est pas de même nature que le texte de l'écrivain. Ainsi, de la même manière que le critique ne peut accéder à la part intrinsèque de la culture d'une époque, l'essence de la mise en œuvre d'une peinture ne peut être retranscrite par le seul langage littéraire. En outre, lorsque la critique se livre à l'interprétation d'un tableau, elle interroge sa signification et se retrouve confrontée aux difficultés que nous venons d'évoquer, difficultés relatives au fait de s'exprimer sur une culture du passé.

Signaler de tels phénomènes de perception a pour but, non point de les condamner puisque de toute évidence ils sont inévitables, mais seulement d'en prendre conscience. En effet, ce type de reconnaissance conduit à admettre que l'histoire de l'art, compte tenu des limites évoquées, est génératrice de fictions. La nature de son outil de communication, le discours, l'y contraint nécessairement.

De tels propos visent la discipline d'une manière générale, non restreinte au cas de Cousin et de sa peinture. Cependant, plus le contexte de connaissance objective est faible, plus la l'élaboration fictionnelle a de risques d'être importante. Or, c'est à partir de données particulièrement lacunaires que l'histoire de Jean Cousin le père s'est construite de même que ce que nous savons des conditions de réalisation de l'*Eva prima Pandora* se résume à quelques déductions peu fondées. De la sorte, la manière dont l'image du peintre a été élaborée ainsi que les interprétations qui ont été données du tableau du Louvre, fournissent deux points d'appui à notre sujet d'étude centré sur les mythes et les fictions que l'histoire a produit sur l'artiste français et sa peinture[1].

[1] L'ouvrage d'Henri Zerner consacre deux chapitres à l'étude de l'œuvre de Jean Cousin et fournit un ensemble de données bibliographiques qui permettent d'établir la chronologie de l'histoire de la réception de l'image de Jean Cousin à travers les textes. Ces informations servent de point de départ à la présente étude. Zerner, Henri, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris Flammarion, 1996, chapitres VII et VIII, 227-307.

Dans la première partie de la thèse, nous étudierons, la manière dont s'est construit le mythe Cousin à travers l'histoire. Nous avons choisis une présentation chronologique des différents écrits rédigés sur le peintre sénonais car elle met en évidence la variation de la perception de l'œuvre de Jean Cousin, dépendante des différentes époques d'expression, des idéologies en place et des méthodes employées par les auteurs pour accéder à la connaissance. Si le texte fondateur des *Entretiens* de Félibien sert de repère à la critique, il fait également l'objet d'interprétations, d'adaptations révélatrices des enjeux des récepteurs. En outre, la présentation chronologique de notre propos a aussi pour avantage de mesurer les conséquences de la rationalisation des connaissances de l'œuvre de Jean Cousin sur la réception de son image suite aux travaux de Maurice Roy jusqu'à nos jours.

Une élaboration discursive et fictionnelle de l'image de l'artiste se met en place dès la fin du XVIe siècle avec la rédaction de la notice de Jacques Taveau, écrivain originaire de la région de Jean Cousin[2]. Écrivant un texte à la gloire de son compatriote, il le décrit comme sculpteur et peintre talentueux rédigeant des traités, fournissant d'emblée les composantes du portrait de l'artiste savant de la Renaissance, conforme aux attentes des écrits de la péninsule et particulièrement des écrits vasariens. Un siècle plus tard, l'esquisse de cette personnalité artistique prend une forme établie, officielle et académique, dans le cinquième *Entretien* de Félibien[3]. Dans le contexte lacunaire que nous avons évoqué au début de cette présentation, l'historiographe du XVIIe siècle crée véritablement l'image de l'artiste qui précisément manquait à la France alors que celle-ci, à l'image des Italiens venus à Fontainebleau, devait aussi faire école. Bien que le goût de l'époque soit au renouvellement des formes instauré par l'introduction des modèles antiques, l'œuvre de celui qui allait jouer le rôle de premier peintre de la Renaissance française devait nécessairement se rattacher à l'expression d'un art national. Félibien relève donc la tradition rapportée à Sens des talents de Jean Cousin excellant dans l'art de la peinture sur verre. À cela, il ajoute les composantes théoriques du portrait du parfait

[2] Taveau, Jacques, *Le catalogue d'aucuns hommes illustres de Sens*, Archives de l'Yonne, vers 1590. Jacques Taveau (1547 - ?) était avocat au baillage de la ville de Sens, échevin de la ville de 1583 à 1584, maire de 1590 à 1591. Il était en même temps historien et a laissé une *Vie des archevêques de Sens*, et le *Catalogue manuscrit des Sénonais illustres*, conservé aux archives de l'Yonne, dans le fonds Tarbé, où se trouve la notice consacrée à Jean Cousin. Voir Roy, Maurice, *Artistes et monuments de la Renaissance en* France *: recherches nouvelles et documents inédits*, Vol. 1, H. Champion, Paris, 1929,114-116.

[3] Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes, par Monsieur Félibien* (1666-1688), Tome troisième, Cinquième entretien, Imprimerie de S.A.S, Trévoux, 1725, 120-124.

artiste de la Renaissance, toujours calquées sur le modèle vasarien : à partir de quelques informations obtenues dans la région sénonaise, il fait de Jean Cousin un artiste savant universel, pratiquant différentes formes d'art dont la sculpture et la peinture, et répondant aux mêmes critères d'appréciation que les maîtres italiens. Il rapporte la part théorique de l'œuvre de l'artiste tel que Taveau l'avait signalé en faisant référence aux traités de perspective et de proportions. Il insiste également sur les talents de dessinateur de l'artiste, concepteur de projets. L'importance du *disegno* dans l'œuvre de Cousin lui permet également de mettre en évidence un concept majeur de la théorie de l'art de la Renaissance auquel il rattache le nom de l'artiste.

Décrivant le peintre sénonais comme l'auteur d'un grand nombre de réalisations, il cite nominativement quelques œuvres de peinture dont une joue un rôle important dans la construction de l'image qu'il met en place. En effet, après avoir brièvement fait référence à l'*Eva prima Pandora*, Félibien s'exprime d'une manière assez détaillée sur la peinture du *Jugement dernier*. On perçoit l'enjeu de la mise en évidence de cette œuvre dans la carrière parisienne de Jean Cousin ; ce dernier est présenté comme un artiste habile et savant répondant aux critères des attentes de la Renaissance et principalement de la Renaissance italienne ; le thème de la peinture peut évoquer le maître de la Chapelle Sixtine qu'était Michel-Ange. Ainsi, nous comprenons la conclusion de Zerner étudiant le cinquième *Entretien* de Félibien : « Le Michel-Ange français était né »[4]. Bien que le texte de l'historiographe ne soit pas explicite sur ce point, il parvient à mettre en place un discours propice à ce type de réception.

Félibien rapporte également une autre tradition perpétuée dans la famille de l'artiste qui associe Jean Cousin à la peinture de portrait. Grâce à ce poncif, il complète la personnalité artistique qu'il est entrain de camper de même qu'il place de nouveau le peintre sénonais dans une sphère de production française illustrée par les œuvres de quelques portraitistes nationaux[5].

Jean Cousin est donc décrit comme un savant dessinateur, un artiste cultivé rédigeant des traités fort utilisés. Ses peintures d'histoire et de portraits répondent aux règles de la convenance et ses bonnes manières le font apprécier des monarques. Lui prêtant longue vie, l'historiographe évoque ainsi la présence de Cousin au près d'Henri II, François II, Charles IX et Henri III, parvenant à s'attirer les faveurs de la cour et son hospitalité[6] !

[4] Zerner, 1996, 230.
[5] Citons en exemple Jean et François Clouet ou encore Corneille de Lyon.
[6] Félibien, 1725, 123.

Par un effet de surenchère dont on perçoit d'ors et déjà la manifestation, le texte des *Entretiens* est donc parvenu à mettre en place, pour une période d'environ trois siècles, l'image mythique d'un Jean Cousin, initiateur du courant de la Renaissance en France. Dans un contexte artistique marqué par l'importation des œuvres étrangères et notamment italiennes, la France devait se doter de sa propre école de peinture et trouvait son maître dans la personnalité de Jean Cousin. La systématisation des écrits de Félibien se perçoit dans un premier temps à travers la notion d'école française de peinture et l'organisation textuelle du discours que celle-ci suscite : le nom de l'artiste sénonais figure désormais en tête de liste des peintres de la Renaissance en France. L'*Abrégé* de Roger de Piles[7] marque sans doute le début ou la mise en place de ce type d'organisation discursive. L'insistance sur l'enseignement des traités théoriques contribue à renforcer l'image du maître initiateur d'une esthétique nouvelle. En revanche, les réserves du défenseur des coloristes le conduisent sans doute à évoquer la peinture de Cousin sur un mode mineur – le *Jugement universel* ne suscite pas tant d'éloges – accentuant davantage la production de l'artiste dans le domaine de la peinture sur verre. De la sorte la composante nationale indispensable à l'élaboration du mythe qui était entrain de se construire était maintenue.

Dans le courant du XVIIIe siècle, les *Entretiens* de Félibien font l'objet de réceptions différenciées, révélatrices des intentions des écrivains et de ce que ces derniers choisissent d'évoquer de la vie et de l'œuvre de Cousin. En effet, le portrait de l'artiste universel que Félibien avait dressé permettait à ses suiveurs d'en accentuer certains aspects donnant à la construction mythique de l'image du peintre sénonais des colorations variables. De la sorte, sous le plume des amateurs, Jean Cousin devient tour à tour le maître des disciplines de prédilection des auteurs. Son œuvre dessinée fait l'objet d'une étude particulièrement poussée dans le texte de Dézalier d'Argenville[8]. Le nom de Jean Cousin est désormais associé à un nombre considérable de réalisations. Dans les métiers de la gravure, particulièrement liés au domaine du dessin, l'artiste sénonais devait également trouver sa place au point même de voir

[7] De Piles, Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait : de la connoissance des desseins; de l'utilité des estampes*, 2.éd., rev. & corr. par l'auteur; avec un abrégé de sa vie & plusieurs autres additions. / J. Estienne / Paris, 1715, 446-448.
[8] Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, *Tome quatrième*, De Bure, Paris, 1762, 3-6.

sa pratique se réduire à cette seule expression artistique. Le texte de Jean-Michel Papillon[9], illustre particulièrement ce phénomène de réception. Alors que la peinture sur verre ne fait pas l'objet d'un intérêt particulier au XVIIIe siècle, Pierre le Vieil[10] trouve également dans la personnalité de Jean Cousin un moyen de réhabiliter cette forme d'art agonisant[11]. Comme dans les textes de Dézalier d'Argenville et de Jean-Michel Papillon, on retrouve le phénomène d'attribution abusive que ce centrage sur un aspect de l'œuvre de l'artiste implique. Si ces trois auteurs conservent les données principales de Félibien, elles sont cependant mises au service de l'expression de leur discipline de prédilection et font l'objet d'une restitution partiale.

À côté des textes des amateurs, d'autres écrits du XVIIIe siècle manifestent un phénomène de radicalisation du mythe : désormais, l'artiste sénonais devient explicitement mesurable aux grands de la Renaissance Italienne. Sans la moindre retenue, le Marquis d'Argens[12] compare Jean Cousin à Léonard de Vinci, considérant que les deux artistes sont, au même titre, les initiateurs du nouveau courant artistique. Dans sa *Vie des premiers peintres du roi*, François-Bernard Lépicié[13] cite Jean Cousin comme premier peintre français dans le préambule d'un texte destiné à Charles Le Brun ! Enfin, si Marc-Antoine Laugier considère Vouet et Blanchard comme les fondateurs de l'École française, le peintre sénonais conserve encore son rôle d'initiateur de la peinture française, différente des modèles italiens[14].

L'étude de la réception de l'image de l'artiste au XVIIIe siècle implique également la prise en compte des écrits d'Alexandre Lenoir[15], faisant de Jean Cousin celui qui, juste après le décès de Léonard de Vinci, allait recevoir la confiance de François Premier. De tels éloges ne doivent pas occulter l'accès à la connaissance de l'artiste que l'exposition du conservateur a suscité compte tenu du phénomène d'attributions abusives que nous avons signalé ci-avant. Même si Lenoir prend appui sur les données fournies par Félibien, il met en place un champ

---

[9] Papillon, Jean-Michel, *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, Pierre Guillaume Simon, Paris, 1766, 202-205.

[10] Le Vieil, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, L.F. Delatour, Paris, 1774 ; rep. Genève, Minkoff Reprint, 1973, 49-50.

[11] Zerner, 1996, 231

[12] Boyer, Jean-Baptiste (de), marquis d'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes Écoles de Peinture*, Rollin, Paris, 1752, 42-44.

[13] Lépicié, François-Bernard, *Vie des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Durand et Pissot fils, 1752, XLIIV-XLVI.

[14] Laugier, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Ch-A. Jombert, Paris, 1771, 145-146.

[15] Lenoir Alexandre, *Description chronologique et historique des monuments de sculptures réunis au Musée des Monuments français*, Levrault, Paris, 1806, 29-30.

de connaissance identifiable et utilisé par l'historiographie du XIXe siècle. En outre, cette œuvre muséale met en place un renouvellement de la composante nationale du mythe de l'artiste, devenu symbole du culte des nations.

La réception de Jean Cousin dans les textes du XIXe siècle se caractérise principalement par la notion de génie français. Le texte de Pierre-Marie Gault de Saint Germain[16] accentue le mythe de l'artiste penseur à la gloire de la nation. Par ses traités, Cousin voit son image d'artiste savant particulièrement renforcée tandis que le parallèle implicite que l'auteur établit avec la personnalité de Poussin garantit la dimension nationale de l'œuvre. En revanche, même de manière plus nuancée, Cousin demeure un des premiers maîtres de la Renaissance de la peinture française.

Dans ce contexte d'évocation du génie français, le texte de Jules Renouvier[17] manifeste une orientation idéologique différente caractérisée par sa perception démocratique de l'art dont l'estampe fournit, selon lui, une illustration. L'artiste de Sens qui avait déjà fait l'objet d'une réception favorable dans les écrits de Papillon à propos de la gravure trouve bien sûr sa place dans l'ouvrage de Renouvier. En revanche, les visées méthodologiques des *Types et manières* conduisent l'auteur à une étude visuelle attentive des réalisations de Cousin destinée à justifier l'attribution. Si nous ne nous trouvons plus confrontés au problème de la détermination d'un corpus démesuré, la recherche systématique de la main de l'auteur met l'accent sur un autre aspect du mythe encore perceptible aujourd'hui, organisé autour de la notion d'auteur.

La perception de Jean Cousin associé au culte des nations se manifeste également sous la plume de l'écrivain sénonais Édouard Déligand[18] alors que celui-ci évoque sa fierté locale. Outre l'enjeu idéologique du héro national et de surcroît régional, l'auteur révèle dans son texte des orientations méthodologiques qui portent la marque de sa période d'expression. En effet, l'écrivain rend compte des résultats que la recherche documentaire lui a permis d'obtenir sur Cousin (son origine, ses liens de parenté, ses supposés différents mariages) manifestant en cela l'approche positiviste des chercheurs de cette époque. En revanche les sources employées ne remettent pas encore en cause les données traditionnelles sur lesquelles s'appuie Déligand, ce dernier s'inspirant particulièrement des travaux de Lenoir et donc indirectement du texte de Félibien.

---

[16] Gault de Saint Germain, Pierre-Marie, *Trois siècles de la peinture en France*, *ou Galerie des peintres français, depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon*, Belin, Paris, 1808, 17-19.

[17] Renouvier Jules, Des *types et des manières des maîtres graveurs*, Montpelier, 1854, 164.

[18] Déligand Edouard, « Notice historique sur Jean Cousin », dans *Bulletin de la société archéologique de Sens*, T.X, Impr. Ch. Duchemin, Sens, 1868, 102-128.

La perception sénonaise de l'œuvre de l'artiste contribue en revanche à une nouvelle prise en considération de l'*Eva prima Pandora*, œuvre locale par excellence. Lorsque Déligand s'exprime sur le tableau, celui-ci est encore aux mains de ses propriétaires, descendants de la famille de Jean Cousin. Alors que le *Jugement dernier* était le plus souvent cité dans les textes, la peinture de Sens adopte un nouveau statut. Elle fait désormais l'objet d'une étude plus approfondie de même qu'elle occupe un espace textuel conséquent dans les écrits alors produits. Le texte d'Horsin Déon[19] est particulièrement révélateur de ce phénomène de réception. En outre, il se distingue de ceux que nous avons évoqués jusqu'à présent dans la mesure où il remet en cause certains aspects du mythe instauré. L'intérêt qu'il porte aux informations issues de la recherche documentaire le conduit, plus que Déligand, à réviser certaines données fournies par Félibien, notamment en ce qui concerne les relations de l'artiste avec les monarques. Il questionne également un des aspects majeurs de l'image de l'artiste, fondateur de l'école française de peinture. En outre, le texte d'Horsin Déon fait l'objet d'une réception mitigée de l'art de la peinture sur verre dans l'œuvre de Cousin, composante jusqu'alors essentielle de la construction de l'image de l'artiste national. D'ailleurs, l'auteur reconnaît sans nuance l'héritage de l'enseignement italien dans les peintures de Cousin.

Cet effet de remise en cause n'a pas eu de répercutions directes sur la biographie de l'artiste que livre Firmin-Didot[20]. L'intérêt porté sur les informations obtenues à partir des documents, conformément à l'orientation positiviste de la recherche au XIXe siècle, a eu pour conséquence la mise en évidence d'une connaissance lacunaire et tronquée par des attributions abusives. Dans ce contexte peu fiable, il importe donc d'identifier dans les images les indices visuels qui permettent de confirmer ou d'infirmer l'autorité de l'artiste. Or, deux facteurs au moins viennent complexifier le jeu de l'attribution. D'une part, les formes employées par Jean Cousin prennent souvent valeur de stéréotypes, et sont particulièrement divulguées et reproduites. D'autre part, lorsque les auteurs cherchent à identifier la main de leur artiste de prédilection, leur désir d'établir un corpus conséquent ne garantit pas forcément leur objectivité. Enfin, malgré quelques phénomènes isolés de remise en cause (Horsin Déon), la trame discursive et les données du texte fondateur des *Entretiens* restent une référence.

---

[19] Horsin Déon Simon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Hector Bossange, Paris, 1851.

[20] Firmin-Didot Ambroise, *Étude sur Jean Cousin suivie de notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot*, (1872) Slatkine Reprints, Genève, 1971.

C'est ainsi que lorsque Firmin-Didot rédige son immense biographie sur l'artiste sénonais, sa recherche d'attribution est régie par l'*a priori* du portrait dressé au XVIIe siècle. Le mythe instauré par Félibien perdure tout en se reconstruisant autour de la notion d'auteur. Si la recherche d'attribution s'appuie sur une méthode dont les fondements sont expliqués et justifiés, elle demeure primordiale et donne une valeur mythique à la reconnaissance de la main de l'artiste.

Le questionnement, que les orientations méthodologiques des historiens du XIXe siècle ont fait naître, a conduit à vérifier certaines données dans les archives et particulièrement dans les actes notariés. C'est précisément dans ce contexte qu'apparaissent les travaux de Maurice Roy[21] et avec eux la mise à jour officielle de la personnalité de Jean Cousin le fils. À partir de ce moment-là, le mythe de l'artiste perd certains de ces fondements, à commencer par celui du gigantisme caractéristique de l'œuvre et de la carrière de Jean Cousin. Une forme de rationalisation de la connaissance se met donc en place, mais aussi avec elle le constat définitif d'un champ d'étude relativement restreint. Si la répartition des œuvres entre le père et le fils Cousin permet de mieux identifier leurs carrières professionnelles respectives, le nombre d'attributions demeure faible. De la sorte, les problématiques inhérentes aux questions d'attributions demeurent dans la mesure où les historiens de l'art continuent à chercher à accroître le corpus. On peut donc se demander si les sciences objectives conduisent nécessairement à la fin d'une perception fictionnelle ou si elles contribuent seulement à sa mutation.

Les travaux de Zerner mettent particulièrement en évidence les difficultés relatives à la détermination de la main de l'artiste dans ses œuvres et n'ont de cesse d'inciter le lecteur à la prudence quand aux dérives attributionnistes que suscite l'étude des réalisations de Jean Cousin le père. La révision de l'image de l'artiste construite par Félibien n'exclue pas forcément la question d'une perception mythique. En effet, la nécessité de détecter la main de Cousin dans les œuvres étudiées perdure et le mythe de l'auteur est réellement présent. En créant la notion de « genre Cousin », Zerner tente sans doute d'atténuer ce phénomène de réception. Cependant, en adéquation avec sa perception de l'art du XVIe siècle, il fabrique une autre image du peintre. Désormais, l'artiste français est associé aux différents métiers d'art par ses projets essentiellement dessinés et sa personnalité s'apparente à la marque nationale de la production artistique de l'époque, différente des pays frontaliers. Cette présentation a peut-

[21] Roy, 1934.

être pour conséquence de minimiser le métier de peintre de Cousin et de donner, notamment à l'*Eva prima Pandora*, le statut d'une peinture isolée. Une forme de renversement du mythe tend donc à s'opérer, faisant de Jean Cousin, non plus un artiste universel mais un « artiste à tout faire » dont l'activité se concentre dans la réalisation de projets préparatoires pour les différents métiers d'art.

Les dernières journées d'étude qui ont eu lieu à l'INHA[22] et qui ont porté sur l'œuvre des Cousin ont mis en évidence la permanence des méthodes basées sur le principe de l'attribution. C'est essentiellement par cet aspect de la recherche que l'œuvre des artistes sénonais demeure aujourd'hui évoquée.

C'est également au cours de ces rencontres que les chercheurs ont porté une attention particulière sur l'*Eva prima Pandora*. En effet, celle-ci a fait l'objet d'une campagne de restauration récente[23] et cet événement a permis une nouvelle prise en compte de la peinture.

Nous avons déjà mentionné la reconnaissance tardive de l'*Eva prima Pandora* dans les textes sachant que le tableau est resté fort longtemps dans la famille de l'artiste à Sens. En outre, nous avons également signalé l'impact du *Jugement universel* dans la réception de l'image de Jean Cousin qui a sans doute contribué à minimiser l'évocation de la peinture de l'Ève.

Avant que ne soient rédigés au XXe siècle les textes interprétatifs de l'œuvre, quelques aspects du sens et particulièrement de l'esthétique de l'*Eva prima Pandora* étaient néanmoins évoqués. Cependant ces formes d'appréciation étaient principalement basées sur des jugements de valeur en dehors de toutes approches rationnelles semblables à celles qui se sont par la suite développées, alors que l'histoire de l'art établissait de nouveaux fondements pour sa discipline.

Maurice Roy a livré une étude de la peinture par les documents d'archive qui a permis d'établir l'histoire externe du tableau à travers les différentes mains de ses propriétaires jusqu'à son entrée au Louvre en 1922, don de la Société des Amis du Louvre. Le sens de l'œuvre y est brièvement abordé mais sur le ton de l'affirmation, sans que ne soit établi de raisonnement logique prenant appui sur une quelconque méthode d'interprétation.

En revanche, à partir du moment où les interprètes vont mettre en œuvre une approche iconographique de la peinture construite sur un schéma démonstratif convergeant vers le sens qu'ils cherchent à établir, ils se heurtent nécessairement à ce que nous pourrions nommer le

[22] Journée d'étude sur Jean Cousin, 16 Novembre 2011, Paris INHA.
[23] Voir le dossier du Louvre consacré à l'*Eva prima Pandora* au service de documentation.

« mythe de la signification ». Ainsi que le discours mis en place pour construire l'image du parfait artiste de la Renaissance engendre un processus de mythification, produire un texte sur le sens de la peinture place inévitablement l'interprète dans un domaine d'expression fictionnel. Il nous appartient donc, dans la seconde partie de la thèse, d'analyser ce phénomène alors que les différents auteurs tentent d'établir le sens de l'*Eva prima Pandora*.
Pour ce faire, nous prenons appui sur le débat théorique qui s'instaure entre la méthode initiée par Erwin Panofsky, essentiellement basée sur la recherche de la lisibilité de l'œuvre, et l'approche picturale de l'image.
L'analyse iconographique conceptuelle voit ses limites soulignées à partir du moment où l'on considère que la peinture est d'abord visible. Tout processus discursif destiné à la rendre lisible lui demeure extérieur et engendre inévitablement un phénomène de projection qui ne tient pas compte des écarts temporels. Porter son attention sur le « voir » implique une autre manière de considérer le sens d'une peinture et ouvre les pistes de l'interprétation.
En revanche, même si ce débat théorique questionne la notion de signification, il n'y renonce pas. Or, peut-on partir du principe que ce n'est finalement pas le sens de l'œuvre ancienne qui doit motiver la recherche ? Le regard porté sur la peinture n'implique-t-il pas une interrogation sur les conditions théoriques de sa fabrication intrinsèquement liées à l'activité même de l'artiste exerçant son métier de peintre ?

Les travaux de Panofsky interviennent alors que l'histoire de l'art prend véritablement le statut d'une discipline scientifique impliquant une approche raisonnée des œuvres. La question de l'interprétation d'une image prend dans ce contexte une importance particulière et se théorise à travers différents courants de pensées. L'orientation méthodologique d'Erwin Panofsky se caractérise principalement par les notions d'iconographie et d'iconologie, et marque pour la postérité la discipline histoire de l'art. En revanche, cette approche fait quand-même l'objet de remises en cause, notamment par les partisans d'une prise en compte picturale de l'image. En effet, l'analyse panofskienne de la peinture aboutit principalement à la détermination d'une signification issue de la portée symbolique des motifs représentés. Elle convoque un ensemble de sources à la fois textuelles et visuelles susceptibles d'avoir contribué à l'élaboration du concept de l'œuvre. De telles références confèrent à l'analyse une forme d'extériorité et révèlent essentiellement la lisibilité de la peinture au dépend de sa visibilité. Or, porter son attention sur ce que le tableau donne à voir permet d'en saisir son fonctionnement pictural, révélateur d'un discours différent du texte littéraire. De la sorte, la recherche de signification adopte un statut différent : la critique ouvre les pistes de la

polysémie des œuvres mais va aussi jusqu'à admettre une forme d'inaccessibilité du sens de l'œuvre ancienne. Comme nous l'avons déjà évoqué au début de cette introduction, l'écart qui existe entre le temps de l'interprète et celui de la peinture ne permet pas d'accéder à certaines données. En outre, le fait de s'exprimer sur une image implique la manifestation de la pensée de l'auteur.

Dans son ouvrage consacré au *Concert champêtre*, Françoise Bardon[24] donne une place importante à la dimension picturale de l'œuvre qui contribue à remettre en question l'approche iconologique panofskienne, mais qui incite également le lecteur à se questionner sur la possibilité d'accéder au sens d'une peinture ancienne. L'auteur met en évidence un ensemble de facteurs relatifs au fonctionnement indépendant et pictural de l'œuvre qui tend à brouiller sa signification ou bien à lui donner un caractère polysémique. Bardon prend particulièrement en compte le travail du peintre et l'écart que ce dernier implique par rapport à la commande et/ou le *concetto* du projet initial. En outre, elle considère la distance existant entre notre propre culture et celle de l'artiste et de ses commanditaires, qui contribue également à complexifier le processus de compréhension. Elle incite donc le chercheur à reconnaître qu'une part de la connaissance reste inaccessible. Enfin, la production picturale implique une forme d'impensé de la part du peintre qui donne à son œuvre les marques de son temps et de sa culture artistique sans que celles-ci soient forcément déterminées en amont de la réalisation.

Tenant compte de ces différents facteurs de variation sémantique et d'écart entre le temps de l'artiste et celui du chercheur, Françoise Bardon manifeste la nécessité de déterminer le contexte dans lequel l'œuvre étudiée a été réalisée d'une manière suffisamment large[25]. De la sorte, elle parvient à identifier un ensemble de données culturelles, religieuses, politiques globales qui correspondent à ce qu'elle nomme « le temps de la peinture »[26], en tentant de ne pas s'engager dans une forme de sélection des informations qui aurait pour effet de refermer le champ de l'analyse. Ainsi, elle restitue le caractère multiple du contexte d'exécution de l'œuvre et par là-même l'ensemble, sinon exhaustif, le plus complet possible des événements culturels et visuels susceptibles d'agir dans la réalisation de la peinture.

---

[24] Bardon, Françoise, *Le « Concert Champêtre ». Première partie : Un défi à la peinture*, E.C. éditions, Paris, 1995. Bardon, Françoise, *Le « Concert champêtre ». Seconde partie : Le débat de la peinture*, E.C. éditions, Paris, 1996.

[25] Comme l'*Eva prima Pandora*, le contexte de connaissance du *Concert Champêtre* est lui aussi lacunaire. Voir Bardon, 1995.

[26] Bardon, 1996, 44.

Bien que cette orientation méthodologique semble éviter les écueils des interprétations convergentes vers la recherche du sens univoque de l'œuvre, elle continue à prendre en compte la sphère d'évocation sémantique de la peinture. En effet, Françoise Bardon ne renonce pas à proposer une lecture approchée de la signification du *Concert Champêtre*. La notion de picturalité joue bien sûr un rôle primordial dans son analyse qui ne se réduit plus au choix d'une approche strictement formaliste ou symbolique. Le va et vient entre le voir et le concept, l'imbrication de l'idée et de sa traduction picturale, donnent au peintre et au vocabulaire qu'il utilise dans sa réalisation une réalité propre qui réduit le risque d'une analyse extérieure à l'œuvre. Mais, quoi qu'il en soit, un discours s'engage sur la peinture et ses significations. Ce sont en fait des phénomènes généraux ou collectifs (le contexte artistique et culturel de l'artiste) qui sont invoqués pour valider la création d'une œuvre individuelle.

Face à cette problématique méthodologique, Michaël Baxandall[27] avait déjà proposé une étude centrée sur l'action du peintre individu et ce qu'il détermine comme ses intentions. Comme Françoise Bardon, il incite à prendre conscience de notre incapacité à saisir le tout d'une époque qui nous est éloignée et à reconnaître que certaines données ne peuvent accéder à notre connaissance. Cependant, au lieu de reconstituer une globalité contextuelle ouvrant le domaine des possibles dans lesquels l'artiste est à même de puiser ses sources, il choisit au contraire de resserrer le champ d'étude sur ce qui peut être objectivement déterminé.

S'intéressant au travail du peintre, révélateur de l'action humaine individuelle, il utilise une démarche pragmatique qui le contraint à cibler un ensemble d'informations assurément identifiables permettant d'établir l'intention de l'artiste exerçant son métier. Cette attitude pourrait paraître paradoxale, sachant que l'auteur lui-même considère la difficulté d'accéder aux données qui nous renseignent sur une époque de l'histoire éloignée de la notre. Cependant, les choix qu'il opère, quitte à restreindre le champ d'étude, font l'objet d'une vérification de leur suffisante fiabilité. En outre, l'auteur fait en sorte de ne pas extrapoler les informations qu'il utilise, et de ne pas les soumettre, autant que faire se peut, aux dérives de l'interprétation du discours qu'il construit. Là se trouve encore justifié le pragmatisme de la méthode annoncée.

La démarche employée par Michaël Baxandall donne à la notion de recherche de signification de l'œuvre un statut qui n'est plus primordial : l'auteur insiste particulièrement sur le fait que

[27] Baxandall, Michael, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 2000 (1ère éd. Yale University, 1985).

le sens d'une peinture dépend essentiellement de celui qui l'énonce et surtout de ce que ce dernier pense du tableau. En effet, la véritable matérialité de l'œuvre, qui se résume à nommer ses formes ou ses couleurs sans aucune autre appréciation esthétique ou sémantique, n'a pas de raison d'être traduite par le discours dont le rôle est de manifester l'intérêt que l'on porte sur l'objet étudié. Or, c'est pour se distancier de cette conséquence incontournable de l'étude d'une peinture et de sa restitution par le texte que Baxandall ne recherche pas prioritairement la détermination du sens de l'œuvre mais davantage un domaine objectivement définissable qui concerne la pratique du peintre et les conditions identifiables de réalisation de sa peinture.
Il est enfin important de signaler que l'auteur prend de nombreuses précautions alors qu'il expose sa méthode d'analyse des œuvres d'art : lorsqu'il étudie par exemple le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca, il indique bien que ses propositions ne sont pas définitives, ou peut-être même qu'elles sont inexactes, acceptant toutes formes de remises en cause. De la sorte, il confirme le postulat de sa démarche : ce que l'on peut connaître d'une période passée comporte toujours une part d'indéfinissable, de même que notre discours est soumis à l'*a priori* de notre propre perception de l'œuvre d'art.

Les différents points de la théorie de l'analyse de la peinture que nous venons d'évoquer depuis les fondements de l'iconologie jusqu'à leur remise en cause dans les textes de Bardon et de Baxandall, soulèvent bien la question de la détermination du sens d'une peinture et ses implications dans le discours produit par les interprètes. Or, l'exemple que nous avons choisi pour notre étude, l'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin le père, illustre parfaitement cette problématique dans la mesure où le tableau confronte justement l'historien de l'art ou l'écrivain au problème de la détermination sémantique. Il lui lance en quelque sorte une forme de défi (pour reprendre les termes employés par Françoise Bardon)[28] qui incite à considérer les limites des méthodes employées. Même si les interprètes parviennent à établir une signification de la peinture, la diversité des conclusions sémantiques auxquelles ils aboutissent révèle une difficulté. Cette dernière s'exprime d'ailleurs à plusieurs reprises à travers la perception initiale des auteurs d'une œuvre complexe ou énigmatique[29].
Ce que donne à voir le tableau place le spectateur devant une œuvre qui fait à la fois référence à une esthétique identifiable – un nu vénusien allongé dans un décor de nature – et à la culture

[28] Bardon, 1995.
[29] Panofsky, Erwin et Dora, *La boîte de Pandore*, trad. de l'anglais par Maud Sissung, Paris, Hazan, 1990, chapitre V : « *Roma Prima Pandora, Eva Prima Pandora, Lutecia Nova Pandora* », 51-60 (1ère éd. Princeton University Press, 1962), 55.

de l'époque, établissant un parallèle entre la figure chrétienne d'Ève et l'antique Pandore. Cependant, cette présentation fait apparaître un ensemble de motifs dont l'organisation ne permet pas d'établir une cohérence sémantique évidente. Les interprètes y décèlent donc un programme complexe, dont le sens n'est pas immédiatement donné. Pour dénouer le mystère de l'œuvre, il s'avère donc nécessaire de mettre en place un processus d'analyse semblable à l'élucidation d'une énigme, construit sur la base d'un enchaînement de déductions logiques et cohérentes. De nombreuses peintures du XVIe siècle, contemporaines de l'*Eva prima Pandora* ont des effets similaires. La culture emblématique de l'époque est amatrice de messages alambiqués. La quantité de références thématiques et imagées qui se côtoient donne libre cours au maniement et remaniement d'allégories diverses, manipulations mises au service de l'évocation humaniste d'une antiquité perpétuellement renouvelée dans le mode de pensée chrétienne. La littérature et les arts jouent un rôle considérable dans ce processus de glorification profitant d'une abondante circulation de concepts et d'images pour se mettre au service d'une cour amatrice de l'univers raffiné et cultivé que lui fait désormais connaître le XVIe siècle. Ce caractère très multiple de la culture de la Renaissance au moment de sa diffusion depuis l'Italie vers toute l'Europe tend à se retrouver dans les œuvres alors produites jouant de citations et d'emprunts tant formels que thématiques, qu'elles mêlent, déforment, interprètent ou réinventent. Ce phénomène constitue sans doute une des raisons pour lesquelles les iconographes du XXe siècle se sont parfois heurtés à des difficultés inhérentes au décryptage du sens de certaines peintures produites à cette période.

Dans ce contexte de recherche d'une explication de la peinture, il est important de rappeler ce que nous évoquions précédemment en ce qui concerne la méconnaissance totale des conditions d'exécution de l'*Eva prima Pandora*: celle-ci a-t-elle été peinte pour le peintre lui-même, demeurant dans le domaine privé de sa famille, ou bien a-t-elle fait l'objet d'une commande ? Dans ce dernier cas de figure, nous ignorons tout de cet éventuel commanditaire et de ses intentions sur le contenu de l'œuvre[30]. La date de réalisation de l'*Eva prima Pandora*, bien que le plus souvent située vers 1550, a fait l'objet d'hésitations et demeure encore assez imprécise. La difficulté de définir ces données relatives à la « naissance » du tableau de Jean Cousin alimente la sphère de l'énigmatique qui constitue en effet le postulat de plusieurs interprétations données du tableau. En outre, cette lacune documentaire ouvre le champ des

[30] Même si Maurice Roy reconstitue très assurément la liste des propriétaires du tableau demeuré dans la famille du peintre, nous ne possédons pas de véritables renseignements sur ce qui concerne l'origine de la peinture, sa toute première destination.

hypothèses et alimente le caractère fictionnel du discours mis en œuvre. Le contexte politique, culturel et artistique dans lequel Jean Cousin réalise sa peinture fait l'objet d'une réception variable dans les textes des interprètes dépendante de l'*a priori* de leur démonstration. En effet, le point principal de divergence des propositions réside principalement dans la détermination d'un message pessimiste ou au contraire optimiste de la peinture : la femme du tableau est entièrement pécheresse et condamne l'humanité à sa fin ou bien au contraire, elle exprime l'espérance à travers un ensemble de valeurs positives détectées de la peinture.

Les propositions des Panofsky et de Jean Guillaume[31] se construisent autour de la première proposition, tandis que l'analyse de Zerner met en évidence dans la peinture une victoire du bien sur le mal[32].

À partir d'un lien probable entre la *Lutecia nova Pandora* du livret de l'entrée d'Henri II pour laquelle Jean Cousin aurait produit des illustrations, les Panofsky élaborent une démonstration basée sur l'existence d'un projet initial, celui d'une *Roma prima Pandora*, également élaboré pour l'entrée, et faisant pendant à la représentation de Lutèce. Pour justifier leur proposition, ils s'appuient sur le contexte d'évocation de la ville de Rome associée à Pandore tels que l'évoque le poème de Du Bellay, les *Antiquités de Rome*, et établissent un parallèle avec Lutèce, compte tenu du processus de glorification inhérent à l'entrée du monarque dans la capitale. Pour une raison qui demeure inconnue, le projet initial est abandonné et s'autonomise de son contexte de réalisation pour devenir l'*Eva prima Pandora*. Les Panofsky construisent alors un système d'assemblage de données convergentes vers la figuration d'une femme essentiellement pécheresse à travers la double évocation d'Ève et de Pandore. Tous les motifs du tableau s'unissent pour identifier la femme maléfique de même que les textes et les images de l'entourage de Cousin corroborent le sujet de la peinture ainsi déterminée.

À la suite des Panofsky, Jean Guillaume propose une interprétation du tableau qui accentue peut-être encore davantage le mystère du sujet évoqué. Profitant de la découverte d'un nouvel élément dans la peinture, il met d'abord en évidence une forme d'incohérence dans l'analyse précédente en s'intéressant particulièrement à la signification des deux vases du tableau ; d'après le passage de l'Iliade[33] mis en exergue par les Panofsky, les maux et les bienfaits associés à l'histoire de Pandore pouvaient être figurés dans deux vases distincts, celui du bien et celui du mal. Or, la détermination de la portée symbolique de ces motifs dans la peinture de

[31] Guillaume, Jean, « Cléopatra Nova Pandora », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 80, 1972, 185-194.
[32] Zerner, 1996, 254.
[33] Voir référence dans Panofsky, 1990, 59 et 134 note 23.

Cousin divise les interprètes. Solutionnant la question des vases, Guillaume propose une nouvelle explication cohérente proposant d'identifier dans la peinture une dissimulation de Diane de Poitiers, par l'intermédiaire d'un jeu de l'implicite dont la clef serait la figuration discrète de Cléopâtre derrière les personnages explicites du tableau, Ève et Pandore. L'esthétique de la peinture associée à ses différentes figurations le conduit à soutenir la thèse du beau mal illustrée par la représentation d'une belle femme aux intentions maléfiques.

S'appuyant sur le lien entretenu entre la peinture de Cousin et la représentation de la *Lutecia nova Pandora*, Zerner choisit de ne pas exclure le tableau du Louvre du contexte d'évocation positive et glorificatrice de l'entrée. Son interprétation de la peinture porte la marque de cette prise de position initiale. Les vases du bien et du mal perdent leur sens manichéen dans la figuration, de même que le crâne ne symbolise plus la mort mais une victoire du bien sur le mal. Sa démonstration le conduit à mettre en évidence le personnage d'une Marie Nouvelle Ève, en adéquation avec le supposé message d'espérance divulgué par la peinture.

Ainsi qu'il s'agisse des Panofsky, de Zerner ou de Guillaume, ceux-ci parviennent à des conclusions différentes pour déterminer le sens du tableau. En revanche, les interprètes utilisent des méthodes d'analyse de la peinture qui se recoupent autour de l'approche iconographique/iconologique instaurée par les Panofsky. Ce sont des éléments le plus souvent extérieurs à l'œuvre qui leur servent d'arguments ; les textes et les images-modèles sélectionnés dans le contexte artistique et culturel de l'époque pour expliquer la peinture sont inclus dans un schéma démonstratif cohérent et convergent vers la détermination d'un sens prenant le plus souvent un caractère définitif.

Les textes qui ont été produits par Emmanuel Buron[34] et Lise Wajeman[35], dans leur domaine d'études littéraires, manifestent également le positionnement des écrivains par rapport aux deux orientations sémantiques dominantes, issues des analyses précédentes. Buron s'attache aux valeurs positives de la peinture tandis que Wajeman semble particulièrement influencée par la thèse du beau mal développée dans l'article de Guillaume. En revanche, leurs analyses posent des questions de méthode relatives aux interprétations proposées par les historiens de l'art.

---

[34] Buron, Emmanuel, « La nouvelle Pandore. L'invention d'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin le père et les lectures de la fable de Pandore au moment de sa redécouverte en France », *Journal de la Renaissance*, Volume I, 2000, p. 275-304.

[35] Wajeman, Lise, « Création de la femme, invention de la peinture. *Eva prima Pandora*, un tableau de Jean Cousin », Schmitt Jean-Claude (sous la direction de), *Ève et Pandora. La création de la femme*, Gallimard, Paris, 2001, 163-185.

Face à ces propositions, Lise Wajeman et Emmanuel Buron laissent envisager une forme d'ouverture de l'analyse de la peinture. Même si la première porte un regard moins critique que le second sur les questions méthodologiques de leurs prédécesseurs, face au constat des divergences de sens, elle propose un panel d'hypothèses qui a le mérite de ne pas se refermer immédiatement sur une solution unique et qui laisse en quelque sorte la question prudemment ouverte. Elle évoque les propositions antérieures et les assortit de nouvelles pistes de réflexion. Pistes de sens possibles mais aussi de méthode : l'auteur adopte une démarche formaliste précise et poussée qui n'avait pas encore été proposée pour étudier le tableau de Cousin. Il n'en reste pas moins que Wajeman, par le biais de cette méthode, et malgré les précautions prises à l'égard des interprétations déjà données du tableau, donne quand-même sa propre explication de l'*Eva prima Pandora*. Dans cette mesure, elle rejoint ses prédécesseurs et comme eux satisfait sa conviction initiale, et s'oriente finalement vers une prise en compte univoque du sens de l'œuvre. Son domaine d'étude littéraire orienté vers la question du péché originel a certainement nourri les présupposés de son étude alors qu'elle propose de lire dans le tableau le message de la perversion du langage après la chute, après la perte de l'Eden. Son analyse formaliste de l'œuvre lui permet également d'identifier dans le corps de la femme représentée une corne d'abondance du mal, rejoignant ainsi la thèse du beau mal exprimée dans le texte de Guillaume.

C'est sans doute Buron qui questionne le plus les problèmes de méthodologie inhérents à l'interprétation de l'*Eva prima Pandora*, nous permettant d'appréhender, sinon la polysémie de l'image, les différents niveaux de lecture qu'elle est susceptible de faire naître et les implications que ceci peut avoir sur la perception du sens de l'œuvre. L'écrivain envisage donc le tableau de Cousin sous l'angle de la réception et se montre en cela particulièrement novateur par rapport aux propositions antérieures. En étudiant le renouvellement du mythe de Pandore à l'époque de Jean Cousin, il détermine un environnement culturel et un mode de pensée à l'intérieur desquels se crée une dynamique entre les œuvres et leurs récepteurs. C'est dans ce contexte que figure l'*Eva prima Pandora*. Si Buron fait référence à la nouvelle Pandore dans la littérature de l'époque de Cousin et parvient à associer la Pandore du tableau à la notion de mythe impérial, il précise qu'il ne s'agit là que d'une signification possible au sein de l'ensemble des significations de la nouvelle Pandore. Cette signification est aussi dépendante du regard du spectateur, regard qui conduira ou ne conduira pas à l'extrapolation intellectuelle permettant de faire varier l'image de la simple représentation au signe. Ainsi cette construction du signifié semble désormais davantage le fait du spectateur du XVIe siècle que celui de l'interprète du XXe siècle. L'analyse de Buron n'exclut pas la notion de mystère

de la peinture mais la déplace du domaine de l'interprétation vers celui de l'esthétique. En cela, il ouvre la piste du « voir » demeurée moins explorée dans les propositions des Panofsky, de Guillaume ou de Zerner.
En revanche, malgré cette posture méthodologique nouvelle, comme nous l'avons constaté dans la présentation du texte de Wajeman, le domaine d'étude littéraire de Buron, dans lequel Étienne Jodelle occupe une place importante, détermine certainement l'*a priori* de son analyse. En effet, le poète lyonnais contribue sans doute à l'évocation du renouvellement du mythe de Pandore qui, somme toute, constitue un axe important de la réflexion de l'interprète.
Ainsi, bien que les travaux de Lise Wajeman et d'Emmanuel Buron remettent en question les méthodes employées par les historiens de l'art qui ont fourni une interprétation de l'*Eva prima Pandora*, la notion de signification reste présente dans leurs propositions. Si le sens de la peinture est perçu comme difficile à établir, la critique ne renonce finalement jamais à s'en approcher, ne pose pas vraiment l'hypothèse de son inaccessibilité.

Renoncer au sens de l'œuvre sous prétexte de subjectivité et d'extériorité et interroger le processus de création picturale auquel se livre l'artiste implique de déterminer un champ d'étude suffisamment objectif, au risque d'être restreint, qui permette de faire des déductions.
Étudier le fonctionnement de l'élaboration mythique et fictionnelle de l'image de l'artiste ou du sens de l'*Eva prima Pandora*, devrait nous permettre, par cette prise de conscience, de déterminer un ensemble de données qui s'autonomise au mieux de ce processus de mythification. Il nous faut donc être capable de discerner ce qui peut être objectivement identifiable et rejeter ce qui au contraire ne peut être établi que si l'on pose un nombre trop important d'hypothèses.

Ainsi, nous tenterons de déterminer un ensemble de connaissances objectives à partir des données fournies par le dossier de Louvre consacré à l'*Eva prima Pandora*. Nous nous appuierons particulièrement sur les observations et résultats obtenus à partir des différentes campagnes de restaurations, sachant que la dernière est particulièrement récente et apporte quelques éléments nouveaux. Nous avons également choisi de porter notre attention sur un autre aspect de la connaissance de l'œuvre de Jean Cousin que nous considérons suffisamment objectif et qui concerne ses traités de perspective et de proportion. En effet, ses derniers sont particulièrement révélateurs du travail du peintre et de ses orientations théoriques dans le domaine de la représentation et de la peinture. À partir de cet ensemble de connaissances que nous avons fixé en recherchant au mieux les critères d'objectivité, nous

proposons une étude du tableau à partir de la notion d'intention en y transposant le schéma d'analyse proposé par Baxandall lorsqu'il étudie le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca. Cette proposition a pour but de montrer qu'une autre approche de la peinture est possible sans qu'elle ne soit sous-tendue par la question sémantique ou encore inscrite dans le seul débat de la forme et de l'idée. En revanche, elle ne fait qu'ouvrir les pistes de la réflexion théorique, mais fournit peut-être aussi un ensemble de points de départ pour une autre étude de l'*Eva prima Pandora*.

Les problématiques que nous venons d'évoquer sur la perception de l'image de l'artiste et du sens d'une peinture mettent en évidence la question de la vérité de l'énoncé. Concernant la perception de la vie et de l'œuvre de Jean Cousin, les auteurs produisent des discours dépendants des nécessités historiographiques de leur époque et par là-même un énoncé qui se construit plus ou moins artificiellement pour atteindre ses buts. Si la vérité du temps de l'artiste n'est que partiellement accessible, elle est reconstruite pour former un tout cohérent et glorificateur. En ce sens elle devient mythique et fictionnelle.

L'interprétation du tableau implique un processus similaire : face à un programme considéré complexe, les auteurs cherchent une cohérence globale de l'œuvre, dépendante de leurs méthodes et de la signification qu'ils pressentent avant de commencer leur démonstration. Le discours qu'ils produisent n'échappe donc pas à une forme de fiction, d'une part parce que c'est le propre de l'énoncé et d'autre part parce que l'œuvre appartient à un contexte culturel qui leur est éloigné.

Alors que tout au long de cette thèse nous mettons en évidence une forme de subjectivité du discours inhérent aux présupposés des auteurs, nous ne prétendons pas échapper à ce phénomène incontournable en suivant l'enseignement de Mickaël Baxandall. Il nous appartient donc, comme lui, de faire acte d'humilité et de reconnaître dans nos propositions un caractère non définitif autorisant toutes remises en cause et contradictions.

Première partie

Histoire de l'art et fiction : Le mythe Jean Cousin

La première partie de la thèse étudie comment les différents auteurs qui se sont exprimés sur Cousin ont peu à peu contribué à la création d'une image mythique de l'artiste qui semblait manquer à la France du XVIe siècle. Plusieurs composantes de ce mythe sont repérables dès la rédaction des *Entretiens* de Félibien, y compris dans une notice de l'écrivain sénonais Jacques Taveau, rédigée quelques décennies après la mort de Jean Cousin le père. Au cours des siècles qui ont suivi, de nombreux écrits ont manifesté leur fidélité à celui de l'historiographe du XVIIe siècle. Néanmoins, la réception de Cousin a subi des variations relatives aux enjeux des auteurs qui s'exprimaient alors, enjeux idéologiques, disciplinaires et/ou méthodologiques.

Au début du XXe siècle, Maurice Roy découvrant l'existence de Jean Cousin le fils, remet en cause l'élaboration mythique de l'image de l'artiste initiée par Félibien, et propose une analyse dont nous mesurerons les effets de rationalisation des connaissances.

Enfin, les propositions d'Henri Zerner mettent en évidence les problématiques que l'on peut actuellement soulever lorsqu'il s'agit de déterminer l'œuvre et la personnalité de Jean Cousin.

Chapitre 1

À la gloire de Jean Cousin, homme illustre de Sens :

la notice de Jacques Taveau

Le texte et ses intentions glorificatrices

Dès le XVIe siècle, il existe une notice qui entretient une relation de proximité notable avec Jean Cousin. D'une part, elle a été rédigée par Jacques Taveau, historien sénonais, compatriote de l'artiste, et d'autre part, elle est datée d'environ 1590, soit une trentaine d'années après la mort de Cousin, fixée vers 1560 par Roy[36].

Voici donc le contenu de ce document décrivant un aspect de l'activité de l'artiste et mettant d'ors et déjà en place une image particulière de Jean Cousin.

« Iehan Cousin, natif d'un village nommé Soucy en la banlieue de Sens, peintre fort gentil et d'excellent d'esprit, a montré par les belles peintures, qu'il a délaissées à la postérité, la subtilité de sa main et a faict cognoître que la France se peult vanter qu'elle ne le cedde en rien aus gentils esprits qui ont esté ès autres pays. Il a faict des tableaux de peinture très ingénieuse et artiste, qui sont admirez par tous ouvriers experts en cet art pour la perfection de l'ouvrage, auquel rien ne deffault . Oultre ce, il estoyt entendu à la sculpture de marbre, comme le tesmoigne assez le monument du feu admiral Chabot en la chappelle d'Orléans, au monastère des Célestins de Paris, qu'il a faict et dressé, et monstre l'ouvrage l'excellence de l'ouvrier. Il ne se contenta pas de faire paroistre ses ouvrages par la peinture et sculpture, mays encores il voulut communiquer à la postérité ce qu'il avoyt d'excellence en son art et a laissé par escript un livre de la perspective imprimé à Paris en l'an M.D.L.X. par Jehan Royer, qui est comme un directoyre aux peintres pour pouvoyr représenter en tableaus avec la géométrye toutes figures de palays, maisons, bastimens et choses qui se peulvent veoyr sur la terre, soyent haultes ou basses, par racourcissemens selon l'esloignement de la veue ou

[36] Roy indique que l'on peut dater ce document de 1590 à 1595. Roy, 1929 : 116. En revanche, ce texte n'a été connu qu'en 1868. Voir Haag-Bordier, Haag, Eugène et Émile, *La France protestante*, t.4, Henri Bordier (sous la direction de), seconde édition : 1877-1888, Slatkine Reprints, Genève, 2004 : 843.

distance, auquel livre il a mis les figures, nécessaires pour l'intelligence, qu'il avoyt luy mesme pourtraictes de sa main sur planches de boys, un aultre livre qui est aussy imprimé des racourcissements des membres humains en l'art de peinture. Il mourut a [*blanc*] le jour de M.D.L.X. [*blanc*] plus riche de nom que de biens de fortune qu'il a toute sa vye négligez comme tous hommes de gentil esprit faisans profession des artz et sciences s'y sont peu arrestez. »[37].

La manière dont Taveau débute sa notice retient particulièrement notre attention. En effet, les qualités de peintre de l'artiste sont d'emblée exposées : un « peintre fort gentil et excellent d'esprit », réalisant de « belles peintures » ou des « tableaux de peinture ». L'emploi du pluriel pour évoquer ces œuvres est important à souligner, dans la mesure où aujourd'hui, la seule peinture que nous attribuons avec une certitude suffisante à Jean Cousin se résume à l'*Eva prima Pandora* (ill. 1)[38]. Il est évident que le texte du compatriote de Jean Cousin se doit d'être tout à l'honneur de l'artiste et que ses visées ne sont pas objectives. Rédigeant un ouvrage sur les hommes illustres de sa région[39], Taveau se doit de donner une image des plus flatteuses de l'artiste de Sens. Cependant, on peut supposer qu'il décrive quelques autres peintures de la main de Cousin que nous ne connaissons pas aujourd'hui. En outre, le terme employé de « peinture », lorsque Taveau écrit son texte, ne fait peut-être pas seulement référence aux peintures de chevalet ou de fresques. La connaissance que nous avons actuellement de l'œuvre de Jean Cousin et que Roy a fortement contribué à rationaliser, montre une pratique de la peinture qui s'exprime à travers les cartons de tapisserie ainsi que les toiles peintes[40]. Néanmoins, la notice de Taveau ne doit pas être perçue dans un domaine de rationalisation des connaissances, ce dernier étant réservé aux auteurs qui s'en font les garants alors qu'ils s'intéressent à une forme de vérité objective issue de l'étude des archives. Les travaux de Roy illustrent cette orientation méthodologique. Découvrant l'existence de Jean Cousin le fils, il n'est donc pas surprenant que l'historien ait cherché à déterminer le destinataire de la notice de l'écrivain sénonais, à savoir Jean Cousin le père, et non le fils[41].

[37] Texte fourni *in*-extenso par Roy, Roy, 1929 : 114.
[38] Actuellement, les œuvres de peintures que l'on attribue à Jean Cousin le père se résument, outre l'*Eva prima Pandora*, à la *Charité* (ill. 11) et le *Sacrifice de Polyxène* (ill. 25). Les deux dernières œuvres citées font cependant l'objet d'hésitations et de désaccords au sein des spécialistes, le champ d'attributions proposées fluctuant entre l'atelier de Rosso pour la *Charité*, le père ou le fils Cousin pour le *Sacrifice de Polyxène*.
[39] Voir ci-avant, Introduction.
[40] Zerner, 1996 : 273-283.
[41] Roy, 1929 : 11 note 2.

Cette démarche appartient au contexte d'écriture de l'époque de Maurice Roy. En revanche, au moment où Taveau rédige sa notice, la question de l'objectivité ne se pose pas, de même qu'il ne faut pas attendre de ce type d'écrit une détermination précise d'un éventuel corpus. L'écrivain sénonais aspire à d'autres intentions lorsqu'il détermine la personnalité du maître-peintre de sa région. D'une part ses lecteurs sont très certainement amateurs et admirateurs de l'art de Jean Cousin et ne nécessitent pas de précisions nominatives en ce qui concernent les œuvres réalisées par l'artiste. Rappelons encore que les questions relatives aux notions d'auteur ou d'attribution n'entrent pas dans les préoccupations de l'écrivain sénonais, ni même de ses lecteurs, mais sont les corollaires d'une méthodologie postérieure. Il importe donc prioritairement à Taveau de louer les talents de peintre de Cousin en faisant référence à ses œuvres, non point pour les nommer, mais pour y déterminer ce qui fait appartenir cet artiste à la production artistique de la Renaissance.

Esquisse du portrait d'un artiste de la Renaissance

Débuter par la peinture en y associant les qualités de conception et d'exécution de l'artiste (« peintre fort gentil et d'excellent d'esprit », « la subtilité de sa main », « des tableaux de peinture très ingénieuse et artiste », « la perfection de l'ouvrage, auquel rien ne deffault »), manifeste chez Taveau sa volonté très explicite de dresser le portrait d'un artiste dont les qualités correspondaient à celles décrites et attendues dans les écrits théoriques italiens du XVIe siècle. En effet, conformément à leurs visées humanistes orientées vers la détermination des arts libéraux, ces derniers mettent en place une image de l'artiste idéal, conjuguant l'habileté de la main avec le savoir, données indispensables à la réalisation d'une œuvre de maître. À travers les quelques expressions que nous avons relevées du texte de Taveau, nous percevons que l'écrivain sénonais place l'artiste de sa région dans cette sphère d'évocation, dont il connaît certainement les principales composantes[42]. Le peintre talentueux est celui qui est capable d'imiter la nature tel que le prône Vasari dans ses *Vies* sans excès de « vrai » ni de « manière », pratiquant l'*electio*, en sélectionnant ce que la nature détient de plus beau pour le faire paraître ainsi regroupé dans une seule et même œuvre. Le talent de l'artiste tient également à sa capacité à donner à ses œuvres ce qui en détermine certainement leur beauté, à

[42] Le contexte de circulation des idées au XVIe siècle en Europe permet un accès à la connaissance de la théorie de la représentation et certainement aussi de l'image attendue du parfait artiste de la Renaissance.

savoir l'impression que la peinture, pourtant soumises aux règles de l'exécution, s'est faite sans effort, sans excès d'étude. Cette définition de la « grâce » particulièrement reconnue par Vasari dans les œuvres de Raphaël, trouve une forme équivalente d'expression dans la notion de *spezzatura* présente dans le *Livre du Courtisan* de Castiglione[43]. On retrouve dans les *Dialogo* de Dolce la question relative à l'imitation de la nature, celle-ci ne pouvant être surpassée que lorsqu'elle concerne la représentation du corps humain[44]. Comme nous venons de l'évoquer à travers le principe de l'*electio*, le peintre, tel Zeuxis peignant Hélène, choisit les plus belles parties de différents individus pour créer un personnage composite idéal et parfait. Ce qui implique une telle pratique réside dans le fait que la nature n'est point parfaite, contrairement à ce qu'elle était durant l'âge d'or de l'Antiquité. Cet argument conduit donc Dolce à inciter les peintres à prendre leur modèle dans les formes et représentations antiques qu'ils se doivent d'étudier à travers la statuaire. Cependant, le conseil de Dolce n'implique pas la stricte copie de l'antique mais incite à une adaptation intelligente[45].

Concernant l'invention, les écrits théoriques, dès l'époque d'Alberti, impliquent qu'un bon peintre est celui qui est capable de représenter un thème narratif, ancien ou moderne, sacré ou profane, tiré de l'histoire ou de la poésie, ces dernières étant alors considérées comme des disciplines libérales. De la sorte, de la même manière qu'il fallait connaître la statuaire antique pour représenter le corps humain, il fallait aussi que les peintres connaissent les textes de l'Écriture et de l'Antiquité pour procéder à l'invention de leurs œuvres. En outre, le peintre doit aussi connaître la littérature, source d'exemple d'actions et d'émotions utiles à la conception de sa peinture.

À travers ses concepts d'invention et d'imitation brièvement exposés, on perçoit aisément la nécessité pour le peintre d'accéder à la culture humaniste de son temps. À l'époque de Jean Cousin, Fontainebleau est un lieu d'importation de l'Antique et le contexte culturel témoigne d'une connaissance des traités théoriques de la Renaissance italienne. Jean Cousin, mentionné

[43] Le *Livre du Courtisan* de Castiglione a été traduit en France au début du XVIe siècle, comme tel est le cas d'autres ouvrages italiens.

[44] Lee, Renssealer.W, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIe siècles*, Maurice Brock, Éd. Macula, Paris 1998 (pour la traduction française), 23-24.

[45] Voir les limites théoriques exprimées sur ce point, en relation avec la doctrine aristotélicienne de l'imitation dans l'ouvrage de Lee, 1998 : 28-29.

brièvement dans les *Vies* de Vasari[46], et l'écrivain de sa région, Jacques Taveau, font partie intégrante de cette sphère d'expression artistique et littéraire et leurs œuvres respectives, qu'il s'agisse de la peinture de l'artiste ou du texte à la gloire des hommes illustres de Sens, en fournissent l'illustration. Si l'on s'en réfère à l'exemple de l'*Eva prima Pandora*, dont on peut supposer son appartenance au groupe de belles peintures évoquées par Taveau, le tableau fait référence à la représentation du corps humain, pourvu de références savantes issues de l'Antiquité tel qu'en témoigne le profil de l'Ève-Pandore, les vases et le paysage de l'arrière-plan avec ses architectures à l'antique. En outre, le titre du tableau inscrit dans la pancarte, appelle à la reconnaissance d'un programme savant, associant textes de l'Écriture et de l'Antiquité. Cet exemple manifeste bien son appartenance aux prescriptions des écrits théoriques italiens telles que nous venons de les exposer. Les louanges de Taveau laissent supposer que l'écrivain considère les capacités de Cousin à produire un art idéal et parfait tel que le prônent Vasari et Dolce, lorsque leurs écrits soulignent que les artistes talentueux sont ceux qui sont capables de dépasser la copie servile du réel ou du modèle antique.

La question de savoir si Taveau produit ou non une forme d'exagération se pose de plusieurs manières : le phénomène d'exagération est relatif à la réception que nous avons, nous contemporains, de la peinture de Cousin. Effectivement, celle-ci ne connaît pas une postérité semblable à celle d'autres maîtres français, notamment au XVIIe siècle. Cependant, l'exemple de Cousin se généralise dans le fait que la peinture du XVIe siècle demeure également peu connue, ne fournissant que peu d'exemples d'œuvres visibles[47]. On peut aussi considérer une forme d'enthousiasme sincère dans les quelques lignes de la notice de Taveau, l'écrivain faisant partie des admirateurs des œuvres de Cousin. Le portrait de l'artiste se doit d'être des mieux dressés, puisque c'est précisément la mission de l'écrivain. En revanche, ce qui révèle une forme d'écriture propice à l'élaboration d'un mythe lors d'écrits postérieurs réside dans ce condensé de notions fortement liées à l'image type de l'artiste de la Renaissance conforme à celle des écrits théoriques italiens. La suite de la notice vient confirmer cette posture de l'écrivain : si les peintures n'ont pas lieu d'être mentionnées autrement que par leur nombre et leurs qualités de réalisation et de conception, Taveau prend alors le soin de citer explicitement le *Livre de Perspective*, celui de *Pourtraicture* et enfin le Tombeau de l'Amiral Chabot (ill. 2)

[46]Vasari, Gorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568) ; *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (sous la direction de) ed. Berger-Levrault, Paris 1989 (pour la traduction française) : livre VII, 81.
[47] Voir sur ce point les travaux de Zerner, 1996 : 237-246 (« Carence de la peinture au XVIe siècle »).

comme des œuvres révélant encore le talent de Jean Cousin. En associant Cousin à de tels travaux, l'écrivain contribue encore à la construction de l'image de l'artiste universel et du maître de la Renaissance qu'était Jean Cousin. Si l'on s'en réfère au *Livre de Perspective*, ce dernier donnait à Cousin un statut comparable à celui des artistes de la Péninsule rédigeant des traités[48]. En outre, cet ouvrage est bien décrit comme étant destiné aux autres artistes, donnant ainsi à Cousin un statut de maître : « […] un directoire aux peintres pour pouvoir représenter es tableaux avec la géométrie toutes figures de palays, maisons, bastimens et choses qui se peulvent veoyr sur la terre, soyent haultes ou basses, par racourcissemens selon l'esloignement de la veue ou distance […] ». Cette posture d'enseignement était d'ailleurs également spécifiée dans cette même notice à propos des tableaux de Cousin : « Il a faict de beaux tableaux de peinture très ingénieuse et artiste, qui sont admirés par tous ouvriers experts en cet art pour la perfection de l'ouvrage auquel rien ne deffault ».

Les connaissances actuelles sur le *Livre de Perspective* confirment l'autorité de Jean Cousin le Père. En revanche, le *Livre de Pourtraicture* identifié sous la plume de Taveau (« […] un aultre livre qui est aussy imprimé des racourcissements des membres humains en l'art de peinture ») est aujourd'hui donné à Jean Cousin le fils. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans un débat d'attribution qui, bien qu'important pour Maurice Roy et conforme à la nature de sa méthode, n'aurait pas lieu d'être alors que nous cherchons à rendre compte des intentions de Jacques Taveau. Il importe de savoir que le *Livre de Pourtraicture* est annoncé par Jean Cousin le père dans son *Livre de Perspective*[49]. De la sorte, il est de l'intention de l'artiste de le rédiger. Si Jean Cousin le père fait part d'une prochaine édition du traité de proportions, c'est qu'il l'avait déjà conçu, donc qu'il en est en quelque sorte l'auteur. C'est précisément ce que retient Jacques Taveau. Lorsque certains auteurs se posent la question de savoir à qui revient l'autorité du *Livre de Pourtraicture*, ils mettent en évidence un aspect de leur méthode

[48] Roy, 1929 : 10 note 2.

[49] Cousin, Jean, *Livre de perspective de Jehan Cousin, senenois, maistre painctre à Paris,* Jean Le Royer, Paris, 1560, « IEHAN COVSIN AV LECTEUR […] Et se verra encore plus amplement par le second œuvre auquel seront representees les figures de touts corps, mesmes des personnages, arbres et paysages, pour entendre et cognoistre en quelle situation, forme et grandeur ils doivent estre representez selon cest art : lequel œuvre avec l'ayde de Dieu, j'espere bien tost faire sortir en lumiere : si ie cognois ce mien premier labeur t'estre aggreable. Qui est ce que ie demande de toy pour toute recompence ».

orientée vers les débats d'attribution, débats qui préoccupent encore actuellement les chercheurs qui s'intéressent aux œuvres de Cousin[50].

Cette distance ainsi prise vis à vis des questions d'attribution tendrait à nuancer l'enthousiasme de Maurice Roy lorsqu'il découvre la personnalité de Jean Cousin le Fils. Du seul point de vue de la réalité historique, cette découverte a de l'importance, notamment pour un chercheur en archive. En revanche, pour ce qui concerne les œuvres produites par les deux Jean Cousin, force est de constater que la carrière des deux hommes est sans doute assez similaire. Comme son père, Jean Cousin le Fils rédige des traités, se livre au dessin et à la peinture[51].

Pour Jacques Taveau, un Jean Cousin rédacteur de traités ne pouvait pas échapper à la précision de sa plume. Cette capacité de l'artiste à concevoir un ouvrage didactique le rend comparable à tout artiste fameux théorisant sur la peinture, et dont Taveau connaît l'existence voire même les écrits. Cousin, artiste de la Renaissance, produit, à la suite d'Alberti, de Léonard et des plus fameux, un livre théorique sur l'art de peindre et de dessiner ! Il ne nous appartient pas de mesurer si la comparaison est soutenable mais seulement de souligner qu'elle est induite dans les écrits de Taveau et conforme aux intentions de l'auteur.

Concernant le tombeau de l'Amiral Chabot, sa mention contribue à renforcer l'image de l'artiste que l'écrivain met en place depuis le début de sa notice[52]. En répondant à cette commande prestigieuse[53], Cousin accède à l'entourage de la cour, à l'image de ses congénères de la Péninsule, image dont Taveau connaît les enjeux de la renommée.

C'est d'ailleurs en terme de rivalité avec les œuvres étrangères dont on suppose l'origine ultramontaine et nordique, que Taveau s'exprime sur le génie de l'artiste sénonais dont les peintures révèlent un génie égalant celui des œuvres étrangères : « […] *et a faict cognoître que la France se peult vanter qu'elle ne le cedde en rien aus gentils esprits qui ont esté ès*

[50] Les journées d'études sur l'œuvre de Jean Cousin qui se sont tenues à l'INHA en Novembre 2011 sont particulièrement révélatrices sur ce point.
[51] Voir Zerner, 1996 : 258.
[52] L'attribution de cette sculpture à Jean Cousin a fait l'objet de nombreux débats. Les dernières propositions de Leproux tendent à associer Cousin à la pratique de la sculpture. Voir Leproux, Guy-Michel, « Histoires de Paris » Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philosophiques, 140 / 2009, [En ligne], mis en ligne le 19 Octobre 2009.
[53] Zerner précise que l'oncle de l'épouse de l'Amiral n'était autre que le cardinal de Givry qui employait justement Cousin l'année du décès de Chabot. Zerner, 1996 : 268-273.

autres pays ». Cette appréciation, qu'elle soit abusive ou non – ceci appartient au jugement des récepteurs – suit la direction des visées glorificatrices de l'auteur. Le phénomène d'importation des œuvres d'art en France et principalement en provenance de l'Italie, suscite une comparaison dans les textes écrits à la gloire des artistes français et une surenchère sur la qualité nationale. Nous observerons dans les textes rédigés sur Cousin à la suite de Taveau, une insistance particulière sur ce point. Cette forme de discours contribue à une expression mythique de l'artiste, cet artiste précisément, dont le pays avait besoin d'être doté. L'œuvre de Cousin, telle que la connaissait Taveau et telle que nous ne la connaissons pas, remplissait très certainement les attentes de ses contemporains en recherche d'un parfait artiste de la Renaissance.

Ce premier texte rédigé à la gloire de l'artiste sénonais est donc construit à partir de données condensées et organisées afin de fabriquer le portrait d'un artiste, produisant des peintures savantes, des traités théoriques de perspective et de proportions, et répondant à d'importantes commandes telles que celle du tombeau de l'Amiral Chabot. En outre, son art est présenté comme révélant des qualités nationales, capable de rivaliser avec les productions étrangères. Nous sommes donc en présence d'un texte relativement court mais qui, dans ses visées glorificatrices, donne les principaux ingrédients du mythe de l'artiste de la Renaissance. En cela, il fait référence au modèle théorique issu des écrits de la Péninsule[54]. Consignant en quelques lignes le portrait talentueux du peintre de sa région, Taveau n'a pas pour objectif d'être exhaustif, précis ou encore attributionniste[55]. Les auteurs comme Maurice Roy qui ont recherché des informations de cette nature dans le texte du XVIe siècle, n'ont fait qu'y projeter leur démarche méthodologique, ne tenant sans doute pas suffisamment compte de ses visées, à une époque quasiment contemporaine de Jean Cousin.

[54] Lorsque Zerner s'exprime sur les diverses constructions légendaires qui s'étaient alors élaborées au cours des siècles à propos de Jean Cousin, il souligne la source de leur inspiration, à savoir « une historiographie adaptée à la peinture italienne, une historiographie où un certain type de personnalité artistique et une définition précise de l'art jouent un rôle capital ». Zerner, 1996 : 227. Même si cette remarque s'adresse essentiellement à Félibien et ses suiveurs, il n'empêche que la courte notice de Taveau permet déjà de faire également un tel constat, même si l'auteur du XVIe siècle manifeste, à travers son appréciation des œuvres de Cousin, son attachement à une expression nationale de la peinture de son artiste local !

[55] Taveau n'était pas un théoricien ni un historien de l'art. C'était cependant un homme de loi (avocat) lettré et cultivé connaissant sans doute les enjeux du talent de l'artiste de la Renaissance, tel que les écrits ultramontains les avaient précisé.

L'étude de l'écart existant entre les écrits sur l'art et la période de réalisation des œuvres donne des informations sur les intentions des auteurs et sur les enjeux épistémologiques du moment auquel ils s'expriment[56]. De la sorte, la notice de Taveau a pu faire l'objet de lectures diverses de la part des auteurs qui se sont intéressés à l'œuvre de Cousin et a sans doute également contribué à la construction mythique de l'image de l'artiste que Félibien allait mettre en place un siècle plus tard.

[56] Sur ce point voir, l'ouvrage de Baxandall. Baxandall, Michael, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 2000 (1ère éd. Yale University, 1985).

Chapitre 2

André Félibien et l'initiation du mythe Cousin

Jean Cousin et la peinture sur verre: une nécessité nationale

Débutons notre analyse des écrits de Félibien en reprenant un des points de l'étude de Zerner, orientée sur la question du mythe qui s'était alors construit autour de la personnalité d'un artiste attendu par l'histoire de l'art en France. En effet, dans un paragraphe intitulé « Félibien et les débuts de la peinture »[57], Zerner précise que contrairement à l'Italie et aux Pays-Bas, la France n'a pas connu de Vasari ou de Van Mander, et Félibien n'est pas parvenu, comme eux, à restituer une mémoire vivante de l'histoire de la peinture de son pays, s'exprimant essentiellement de manière livresque, documentaire et coupée des œuvres[58]. Ainsi, par manque de données sur la peinture du passé, se crée une forme de carence qui, selon Zerner, permet de « comprendre le sort que Félibien a fait à Jean Cousin »[59]. L'historien de l'art du XXe siècle insiste sur la frustration que le contexte documentaire avait alors suscitée chez l'historiographe français, faisant naître la nécessité de construire l'image d'un artiste capable de rivaliser avec les grands de la Renaissance.

Dans sa participation à un ensemble d'études consacrées à la notion d'école, Martial Guédron étudie la construction de l'image de l'artiste qu'était Jean Cousin, associée à la naissance de l'École française, naissance à laquelle les écrits de Félibien participent. En effet, l'historien de l'art explique que pour l'historiographe, les Italiens venus à Fontainebleau sous le règne de François Premier avaient su faire école : ils avaient permis aux artistes français de se former aux nouvelles formes de la Renaissance et au bon goût[60] en leur permettant de s'affranchir de

[57] Zerner, 1996 : 227-230.
[58] *Ibid.*, 228 : « Dans le cinquième entretien, Félibien nous parle un peu plus des peintres français de XVIe siècle. En particulier, il énumère les figures secondaires de Fontainebleau dont il visiblement puisé les noms dans la copie des comptes royaux qu'il avait à sa disposition. […] Cette science purement livresque et documentaire apparaît comme déjà coupée des œuvres et d'un savoir d'atelier oralement transmis ».
[59] *Ibid.*, 229.
[60] Guédron, Guédron, Martial, *« Jean Cousin et l'École française : un mythe de l'historiographie au XVIIIe siècle »*, dans Peltre Christine et Lorentz Philippe, *La notion*

la manière gothique[61]. Sur ce point, le discours de Félibien s'appuie sur la notion de cycle et d'évolution des arts, issue des principes vasariens : après la décadence de l'art gothique devaient renaître un art empreint de nouveauté dont la source d'inspiration était le retour à l'antique[62]. Cependant, c'est de la naissance d'une École française dont il est question. La dimension nationale devait trouver une justification et Félibien parvient à la lui donner en mettant en avant la grandeur de l'art du vitrail qui aurait préparé les artistes français à une bonne réception et assimilation des formes de la Renaissance italienne. Or, évoquer le cas de Jean Cousin allait répondre à une telle attente. Cet artiste que la tradition associait à l'art du vitrail et qui avait fait preuve d'un talent mesurable à celui des maîtres de la Renaissance italienne méritait que Félibien en dresse le portrait dans le cinquième de ses *Entretiens*. C'est ainsi que l'historiographe décide de se rendre à Sens, lieu d'origine d'un artiste qui semblait avoir fait l'objet d'une certaine renommée[63], afin d'y consulter les quelques documents le concernant ainsi que différentes œuvres conservées sous le nom de l'artiste. La tradition du vitrail à laquelle Félibien est attachée, pour la logique de la construction de son discours et de ses visées historiographiques, s'exprime à propos des œuvres de Jean Cousin dès les premières phrases de son texte : « Mais un des plus considérables de tous les Peintres François qui travailloient alors & dont sans doute la réputation n'est point aussi grande qu'elle le mérite, a esté JEAN COUSIN. Il estoit de Soucy proche de Sens, s'estant appliqué dès sa jeunesse à l'estude des beaux arts, il devint excellent geomettre & grand desseignateur. Comme en ce temps-là on peingnoit beaucoup sur le verre, il s'adonna particulièrement à cette sorte de travail, & vint s'establir à Paris »[64]. Ces quelques lignes associent d'emblée la maîtrise de la géométrie et du dessin qui peuvent faire référence à des qualités remarquables chez les maîtres italiens, et la pratique de la peinture sur verre. Par cette organisation textuelle, Félibien campe donc la figure d'un artiste capable, par sa pratique du vitrail, de recevoir et de mettre en œuvre les idées et les formes nouvelles venues d'Italie.

---

d' « école », Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007: 142 : « le goût romain et la belle idée de la peinture et de la sculpture antique ».

[61] *Ibid.*, 142.

[62] Sur cette question, voir aussi la préface de Démoris aux *Entretiens* de Félibien, principalement la réflexion menée sur les liens entretenus entre les écrits de Félibien et ceux de Vasari. Démoris, René (éditeur scientifique), Félibien André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Entretiens I et II, Les Belles Lettres, Paris, 1987 : 62

[63] Voir le paragraphe précédent consacré à l'étude de la notice de Taveau.

[64] Félibien, 1725 : 120.

Les connaissances actuelles insistent sur le fait que Cousin n'a jamais pratiqué la peinture sur verre mais qu'il est seulement intervenu dans les dessins préparatoires[65]. Quoi qu'il en soit, et quelles que soient les données textuelles et visuelles de l'époque, le rôle de Félibien est de faire appartenir Cousin à la pratique de la peinture sur verre, quitte à extrapoler les informations qu'il possédait. Si le texte de Taveau n'a pas fait allusion à ce domaine d'expression artistique, c'est que précisément il n'était pas utile de le mentionner pour construire l'image de l'artiste attendu. En outre, à l'époque de Cousin, cette référence est peut-être trop empreinte d'art gothique pour que l'écrivain sénonais la face apparaître dans sa notice. Il insiste donc davantage sur la peinture. En revanche, les visées de Félibien ne sont pas les mêmes, et le vitrail est justification nationale. Donc, quelques documents qui relient Cousin de près ou de loin à la peinture sur verre sont suffisants pour le récit amplificateur de l'historiographe. De la sorte se met en place l'image mythique de l'artiste de la Renaissance, exprimé dans sa dimension nationale et non sur un mode d'appropriation des modèles venus de l'étranger.

Notons également que Félibien annonce explicitement dans la première phrase de son texte sur Cousin, son intention de faire de ce dernier un artiste de renommée, soulignant le manque de reconnaissance dont il aurait jusqu'alors fait l'objet. En outre en le définissant comme « un des plus considérables de tous les Peintres Français » il lui donne une place première, initiant un nouveau courant artistique. En cela, s'illustre bien le texte de Guédron lorsque celui-ci reconnaît dans ce type d'écrit l'acte de naissance de l'École française dont Jean Cousin sera le premier des artistes cités. En faisant de celui-ci, sinon le premier peintre de la Renaissance française (ceci apparaîtra dans les écrits postérieurs), le meilleur de tous les autres, Félibien s'inspire sans doute toujours du schéma vasarien des cycles d'évolution de la peinture (Naissance, progrès, âge d'or, décadence)[66], afin d'y situer Jean Cousin.

Les enjeux du *disegno*

Lorsque l'historiographe s'est rendu à Sens afin d'y trouver quelques informations, il a certainement eu connaissance de la notice écrite de Jacques Taveau dont nous avons ci-dessus

[65] Zerner, 1996 : 283. Leproux, Guy-Michel, *Recherches sur les peintres verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)*, Droz, Genève, 1988 ; Leproux, Guy-Michel, « Jean Cousin et le vitrail », *Vitrail et arts graphiques, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1999, 184-193.
[66] Les nuances apportées par Démoris sur ce point, Démoris, 1987, 62.

étudié les enjeux. Il en reprend d'ailleurs certains aspects, à la fois idéologiques et informatifs : comme Taveau, Félibien fait de Jean Cousin un peintre savant, laissant de nombreux tableaux dans sa région (« Son bien estant scitué aux environs de Sens, il passoit dans cette ville une grande partie de l'année, & c'est pourquoy l'on y voit plusieurs peintures de sa façon », « On voit encore dans la ville de Sens plusieurs tableaux de sa main »[67]), ainsi qu'un *Livre de perspective* et un *Livre de Pourtraicture* (« Aussi a-t-il laissé des marques de son sçavoir dans les livres que nous avons de luy, où il donne des règles pour la Geométrie, pour la perspective, & et pour ce qui regarde les raccourcissements de figures. »[68]), et enfin la sculpture du tombeau de l'Amiral Chabot (« Comme il travaillait fort bien de Sculpture il fit le tombeau de l'Amiral Chabot »[69]). Les principaux ingrédients déjà fournis par Taveau pour faire de Cousin un maître de la Renaissance française sont bien sûr repris par Félibien. Cependant, ce dernier y ajoute des éléments nouveaux : bénéficiant des informations que la tradition avait laissées dans la région de l'artiste, il augmente la notice de l'écrivain du XVIe siècle en citant de manière précise et nominale, de plus nombreuses œuvres[70]. Il parvient donc à déterminer une grande quantité de réalisations qui, par leur diversité, font de l'artiste sénonais un artiste universel, pratiquant les arts et écrivant des traités, à l'égal de ses congénères les plus célèbres de la Péninsule. En outre, à la différence de son prédécesseur, il fait référence à la carrière parisienne de l'artiste fortement liée à la pratique de la peinture sur verre, conformément à l'enjeu idéologique exprimé ci-avant. Dans ce domaine, il est important de relever un aspect de la manière de travailler de l'artiste que Félibien met en évidence : « aussi est-il mal-aisé de s'imaginer la grande quantité d'ouvrages qu'il a faits, principalement pour des vitres, comme l'on voit à Paris dans plusieurs Eglises, lesquels sont de luy ou d'après ses desseins »[71]. Par cette mention, l'historiographe insiste sur l'image de l'artiste concepteur de projets, de dessins préparatoires, destinés à l'exécution. En cela, il adopte un statut de maître qui rejoint celui annoncé dès le début du texte de Félibien, louant les qualités de dessinateur de l'artiste. Ce point est important à souligner parce qu'il renvoie aux présupposés théoriques de l'historiographe. En utilisant le terme de « desseignateur » qui renvoie au *disegno*, il se rapproche, par un vocabulaire adapté à l'expression artistique de la Renaissance, des écrits sur l'art italien, et fait appartenir Cousin à cette sphère d'évocation. En outre, en qualifiant Cousin de « desseignateur », Félibien ne cherche-t-il pas déjà à faire de

[67] Félibien, 1725 : 121.
[68] *Ibid.*, 122.
[69] *Ibid.,* 123.
[70] *Ibid.*, 120-123.
[71] *Ibid.*, 121.

l'artiste français l'égal de celui que Vasari associait au *disegno* ? Lorsque nous posons cette question, nous sommes certainement influencés par les propos de Zerner concernant le « Michel-Ange français » que Félibien aurait construit[72], propos déjà perceptibles dans l'étude d'Amboise Firmin-Didot que nous analyserons postérieurement. Quoi qu'il en soit, insistons sur l'intention de Félibien de donner à Cousin un statut d'entrepreneur de projet. C'est certainement ce qui lui importe avant tout, sachant que l'assimilation à Michel-Ange, à laquelle la peinture du *Jugement dernier* contribue fortement, n'était pas forcément si présente à l'esprit de Félibien et s'inscrit majoritairement dans le processus de réception du texte du XVIIe siècle, associé aux œuvres de Cousin. En effet, lorsque Félibien rédige ses *Entretiens*, hormis Poussin, Raphaël est le seul modèle indiscuté que se propose l'Académie française de peinture. Si Félibien reconnaît la suprématie de Raphaël, notamment à travers l'expression de la grâce, il prend ses distances avec la fétichisation possible de l'artiste idéal. Avec Raphaël, il associe Michel-Ange et Léonard au courant artistique de la Renaissance de la peinture[73]. En outre, par rapport à la notion de perfection universelle, Félibien se montre souvent sensible à la diversité de la création et à l'imperfection humaine, d'où sa difficulté à concevoir un peintre parfait[74]. De telles considérations nous incitent à prendre du recul par rapport à une comparaison, même implicite, trop axée sur un seul et même artiste. En outre, si le portrait de Cousin que nous livre Félibien prend un caractère d'universalité compte tenu de la multiplicité des œuvres produites et de l'image du concepteur savant, nous pourrions aussi y voir celui de la diversité.

Pour en revenir à la mention de dessins que Cousin avaient pu réaliser pour les peintures sur verre, celle-ci révèle également l'importance que donne l'historiographe au travail d'atelier, avec un maître produisant certes des chefs d'œuvres mais également des projets destinés à être achevés par des collaborateurs. Si Félibien considère cela pour Raphaël, dont la « grandeur est aussi de se manifester à travers la main et l'esprit des autres »[75], il peut très bien appliquer ce schéma à Cousin, dans le contexte d'expression d'un art national qui est celui du vitrail.

[72] Zerner, 1996 : 230.
[73] Démoris, 1987 : 64.
[74] *Ibid.*, 66.
[75] *Ibid.*, 67.

Invention, expression et convenance

Lorsque Félibien s'exprime sur les œuvres de Cousin et notamment sur ces peintures, il utilise un discours qui sous-tend les attentes théoriques que suscitent de telles réalisations, construisant ainsi l'image du parfait artiste de la Renaissance.

Félibien présente la peinture du *Jugement universel* (ill. 3) [76] alors placée dans la sacristie des Minimes du bois de Vincennes, comme l'un des plus beaux tableaux que l'artiste ait réalisé. Même si cette œuvre fait l'objet d'une mention assez courte, sans informations sur son contenu visible, ses qualités d'exécution sont explicitement relevées : « Par ce seul tableau on voit bien il estoit sçavant dans le dessein, & abondant en belles pensées & en nobles expressions »[77]. On retrouve l'importance du dessin, peut-être dans sa double définition (le dessin associé au trait et le dessein associé au but, donc à l'intention, à l'invention du projet intellectuel ou du *concetto* de l'œuvre) associant Cousin aux capacités d'inventeur louées par les auteurs italiens tels qu'Alberti et Vasari et dont nous avions noté l'expression sous-jacente dans le texte de Taveau. D'ailleurs on retrouve dans celui de Félibien, l'attente de l'artiste savant exprimée au XVIe siècle à Sens par l'emploi du terme lui-même mais également dans la reconnaissance de « belles pensées », elles aussi significatives de l'existence d'un *concetto* élaboré dans la peinture. L'auteur des Entretiens ajoute à ces qualités celles des « nobles expressions ». Cette insistance sur l'expression est à mettre en relation avec le discours sur l'art tenu par Félibien et ses prédécesseurs. Dès le XVIe, Lomazzo précise que « le peintre dépourvu d'expression doit se préparer à encourir le blâme de la postérité[78]. Avant lui, Alberti incitait également le peintre à rendre les émotions des personnages représentés dans ses œuvres, citant comme modèle la *Navicella* de Giotto. Léonard se montre également convaincu dans ses écrits de la nécessité pour la peinture d'exprimer les passions de l'âme par le mouvement et l'expression des visages, par les attitudes variées des corps relatives aux émotions des personnages[79]. Comme le précise Rensselaer W. Lee, « En France comme en

[76] Le tableau du *Jugement universel* était attribué à Cousin le père jusqu'à ce que Roy découvre l'identité de Jean Cousin le fils, considéré aujourd'hui comme l'auteur de cette peinture.
[77] Félibien, 1725 : 120-121.
[78] Lee, 1998 : 53 et note 1.
[79] *Ibid.*, 57.

Italie, toute la tradition critique du classicisme a souligné […] que le mouvement expressif est l'âme de toute grande peinture »[80].

L'expression des passions ou des sentiments intervient également dans le discours théorique de Félibien comme la condition de la réussite d'une peinture. Lorsqu'il s'exprime à propos de *La Manne* de Poussin, il met en évidence le caractère indispensable de l'expression des passions, permettant, selon sa conception cartésienne, de comprendre l'idée centrale du tableau et d'aboutir à l'unité picturale de l'œuvre[81]. Si, comme il le précise à propos du *Jugement universel*, Cousin parvient à donner à ses personnages de « nobles expressions », c'est que Félibien le fait appartenir au rang des artistes capables de rendre cet aspect indispensable à la réussite de leur peinture. Malgré la petite taille des nombreux personnages, on perçoit leurs attitudes fort variées et l'impression de mouvement qu'elles procurent. En ce sens, il n'est pas surprenant que cette mise en scène théâtrale ait été perçue par Félibien sous l'angle de l'expression et en fonction de ce que l'historiographe attendait des peintres de son temps.

Félibien donne également dans son texte une description relativement détaillée de l'*Eva prima Pandora*, nominativement citée : « Il y a chez un Conseiller du Présidial de Sens, un tableau de ce Peintre, où est représentée une femme nuë & couchée de son long. Elle a un bras appuyé sur une teste de mort, & l'autre allongé sur un vase entouré d'un serpent. Cette figure est dans une grotte percée en deux endroits différens. Par l'une des ouvertures on voit une mer, & par l'autre une forest ; au dessus du tableau est écrit *Eva prima Pandora* »[82]. De telles précisions, même apportées en nombre assez restreint, n'apparaissent pas autant pour les autres œuvres citées nominativement. Ceci laisse peut-être supposer que Félibien ait pu voir la peinture, dans la demeure de son propriétaire qu'il identifie. L'historiographe ne fait pas de remarques particulières sur les qualités picturales de l'œuvre et sur son programme érudit d'invention mais ne manque pas cependant de l'inclure dans un ensemble d'ouvrages dont il loue des qualités qui peuvent facilement se rapporter à l'*Eva prima Pandora* : « Tous ces differents ouvrages sont assez considérables pour faire juger que Jean Cousin estoit un des sçavants Peintres qui ayent esté. La Nature & l'étude avoient également contribué à le rendre habile ; car on voit dans ce qu'il a fait une facilité, & une abondance que l'on ne peut acquérir par la seule étude, & on y remarque un correct dans le dessein, une exacte observation de

[80] *Ibid.*, 53.
[81] *Ibid.*, 66, 67, 69.
[82] Félibien, 1725, 122.

perspective & d'autres parties que la Nature ne donne point »[83]. Ces propos qui touchent principalement à l'invention plastique sont particulièrement éclairants sur les présupposés théoriques de l'historiographe. Lorsque nous avons étudié la notice de Taveau, nous avons mis en évidence les questions relatives aux attentes des écrits sur l'art italien, citant Alberti, Vasari et Dolce, alors que le texte du XVIe insistait sur l'image de l'artiste savant qu'était Jean Cousin. Sous la plume de Félibien, les qualités attendues d'un peintre talentueux sont exprimées avec des termes plus précis dans le passage que nous avons relevé ci-dessus. Félibien donne comme indispensables à l'habileté de l'artiste la nature et l'étude et révèle en cela une question théorique importante qui se pose dans les écrits sur l'art de la Renaissance. L'étude donne des règles et des modèles de référence qui ne sont pas issus de la seule nature mais de l'étude de ses modèles et principalement ceux issus de l'antiquité.

Lee exprime cet aspect théorique de la pratique artistique à plusieurs reprises dans son ouvrage consacré à la théorie de la peinture du XVe au XVIIIe siècle[84], mettant justement en débat ces questions relatives à la nature et à son imitation, donc à son étude : lorsqu'il aborde le thème de l'imitation, il introduit, par l'intermédiaire du *Trattato* de Léonard, la nécessité du surpassement de l'objet littéralement imité[85]. En outre, il souligne l'ambivalence de Vasari dans ses *Vies*, prônant l'imitation littérale de la nature tout en étant conscient de la fonction universalisante et idéalisante de l'art. Dans les écrits de Dolce, on retrouve une incitation à l'imitation de la nature avec l'idée de la surpasser. Ses propos, par certains aspects contradictoires, trouvaient une résolution dans l'expression du corps humain : c'est par ce dernier que l'artiste parvient au surpassement, alors que le reste des objets représentés peuvent toujours faire l'objet d'une imitation littérale.

Pendant l'antiquité, pour atteindre le beau idéal, deux voies étaient offertes : celle qui relève de la pratique de l'*electio* consistant à sélectionner dans la nature les parties les plus belles d'un individu pour en créer un nouveau qui serait parfait – c'est la cas de Zeuxis peignant Hélène – ou bien celle qui consiste à choisir le plus beau modèle qui existe pour le reproduire, tel Apelle et Praxitelle trouvant dans Phryné le modèle idéal d'Aphrodite. Face à cela, Dolce se positionne en indiquant que pour un artiste moderne, une seule et même femme n'est pas à même de donner le modèle suprême, la nature comportant toujours des défauts. Ce n'est donc que l'étude de l'antique déjà épuré de ces imperfections qui fournit le modèle de la beauté

[83] *Ibid.*, 122.
[84] Lee, 1998.
[85] *Ibid.*, 23

idéale. Cependant, Dolce considère que l'imitation des œuvres antiques n'est pas une fin en soi mais un moyen, sachant que l'artiste doit faire preuve de discernement, comme il aurait été amené à le faire en imitant ce que la nature lui offrait de plus beau. Dans cet exposé théorique, Lee signale les effets parfois pervers de l'imitation de l'Antique centrée sur la seule copie et les dangers de dogmatisme encouru sur la production d'œuvres d'art artificielles et trop souvent invariables. Cette théorie au départ aristotélicienne, glissant vers une définition « pseudo-aristotélicienne »[86], avait montré sa puissance chez les académiciens français du XVIIe siècle et Lee de préciser que seule l'intelligence de Poussin avait pu sauver l'art de cette période d'un « formalisme vide »[87]. C'est dans cette problématique qu'un aspect de la notion de convenance trouve sa place avec ce qu'elle comporte de conventionnel dans les formes représentées (autres aspects de la convenance : conformité aux textes, aux époques dans la représentation, moralité). Félibien, admirateur de Poussin et théoricien cartésien, considère que les règles issues de la connaissance suprême de l'antique fournissent des limites à l'intérieur desquelles un artiste de génie serait à même de faire naître, dans la disposition et et l'invention, une image inédite[88]. Les quelques œuvres aujourd'hui attribuées à Cousin et particulièrement la peinture de l'*Eva prima Pandora* que Félibien cite dans sa notice, font indéniablement référence au recours à l'antique. Félibien perçoit sans doute dans cette pratique un respect des règles de la convenance mais également une capacité à les transcender grâce à cette permanence conjointe et simultanée de la nature et de l'étude dans l'œuvre de l'artiste.

Lorsque Félibien s'exprime sur l'habileté de Cousin à s'inspirer de la nature et à s'en remettre à l'étude selon un dosage que l'on suppose savant, il sous-entend sans doute différents éléments de ce débat théorique de l'imitation sur lequel nous venons de nous exprimer. Il considère certainement que l'artiste sénonais est justement à même de ne pas produire ce « formalisme vide » grâce à l'observation suffisante de la nature, conformément à l'alternative prônée par Dolce. Cousin présente une capacité de discernement conduisant à une copie intelligente du modèle adapté de l'antique. Ajoutons également dans l'œuvre de l'artiste l'importance de la représentation du corps humain. Le *Jugement universel* et l'*Eva prima Pandora*, deux œuvres de peinture citées nominativement dans la notice de Félibien, viennent en témoigner d'une manière évidente, de même que la rédaction du traité de

[86] *Ibid.*, 28
[87] *Ibid.*, 28
[88] *Ibid.*, 69

proportion. Cet aspect de l'œuvre de Cousin a certainement dû retenir l'attention de Félibien sensible à la théorie de l'imitation de Dolce et au rôle majeur que le corps y jouait en matière de représentation idéale (voir ci-avant). En outre, en ce qui concerne l'*inventio* ou le choix du sujet de l'œuvre représentée[89], il est important de noter que Félibien place au sommet de la hiérarchie des thèmes traités la figuration de l'homme, comparant alors l'œuvre créatrice de l'artiste avec celle de Dieu : « Il est constant qu'à mesure qu'ils [les peintres] s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi, celuy qui fait parfaitement des païsages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs, ou des coquilles. Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres […] un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavants »[90]. Cette citation fait apparaître, en plus de cette hiérarchie des sujets traités dans la peinture, des aspects de l'œuvre de Jean Cousin alors reconnus par Félibien et intégrés à son système théorique d'appréciation des œuvres d'art. Comme nous l'avons exprimé, la représentation humaine intervient majoritairement dans l'œuvre de Cousin, de même que les sujets traités correspondent à ceux attendus par la critique. En effet, par les deux seuls tableaux de peinture cités dans le texte de l'historiographe, le *Jugement dernier* et l'*Eva prima Pandora*, témoignent des références que fait l'artiste à la fois aux Écritures et aux sources antiques. La dernière phrase de la citation de Félibien nous renvoie peut-être plus précisément à l'*Eva prima Pandora*, composition allégorique renvoyant à la fable qui voile effectivement « les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevez ». De la sorte, on peut considérer que Félibien ait perçu cette qualité majeure du peintre en observant le tableau du Conseiller du Présidial de Sens.

Ces deux notions de nature et d'étude s'expriment dans le texte de Félibien dans une tournure de phrase particulière : la seule étude ne permet pas la facilité et l'abondance, de même que la

[89] Les questions relatives à l'imitation telles que nous venons de les évoquer se retrouvent également posées à propos de l'*inventio* : lorsque le sujet de l'œuvre se devait d'être élaboré, des modèles étaient aussi fournis avec les textes de l'Écriture et de l'Antiquité. La manière dont l'artiste allait s'en servir impliquait également une évaluation de la distance avec ces sources d'inspiration et l'adaptation qu'il allait en faire.

[90] Lee, 1998 : 43 note 12. Remarque : La peinture de portrait (mentionnée dans l'œuvre de Cousin par Félibien) intervient juste avant la peinture des actions humaines.

seule nature ne permet pas la correction du dessin ni l'observation de la perspective. L'historiographe donne ainsi plus de force à l'interdépendance qui existe entre nature et étude que s'il avait écrit que la facilité et l'abondance étaient issues de la nature et que le dessin et la perspective étaient obtenus par l'étude. Félibien exprime pourtant bien cela mais, dans la forme d'écriture qu'il propose, il ne sépare pas autant les domaines, parvenant mieux à faire entendre que pour peindre la nature, l'artiste habile doit se livrer à l'étude. C'est à cette condition que le beau idéal est atteint. Grâce à la maîtrise du dessin et de la perspective, qui se rapporte au travail intellectuel de l'artiste, les choses vues seront mieux rendues et choisies, conformément au principe de l'*electio* tel que Dolce l'enseignait[91]. Si la facilité et l'abondance sont associées aux dons de la nature, elles n'excluent pas l'étude, même si celle-ci est déclarée insuffisante : « que l'on ne peut acquérir par la seule étude ». De la sorte, Félibien ne s'exprime-t-il pas sur cette question soulevée dans les écrits de Vasari lorsque ce dernier attendait qu'un bon artiste produise des œuvres qui auraient donné l'impression d'avoir été réalisées sans peine, avec une facilité à la fois apparente et vaine ? L'utilisation même du terme de « facilité » pourrait y faire songer[92]. Si le peintre parvient à ce rendu trompeur, c'est parce qu'il se livre à l'étude, mais qu'à aucun moment son travail n'apparaît laborieux. C'est par cette prouesse que s'exprime son génie. Or, le génie de Jean Cousin s'exprime certainement dans ce condensé de notions de facilité, abondance, correct dans le dessin, observation de perspective, articulées autour des deux axes que sont la nature et l'étude.

En faisant référence au dessin dans le passage que nous venons d'étudier, Félibien réitère la présentation qu'il avait faite de l'artiste, « grand desseignateur » et dont nous avions précisé les enjeux théoriques. Cette qualité qui se rapporte à l'étude mais qui n'exclut pas la nature, accompagnée de la notion de perspective, introduit la suite du texte de Félibien qui porte justement sur les qualités de théoricien de Cousin : « Aussi a-t-il laissé des marques de son savoir dans les livres que nous avons de luy, où il donne des règles pour la Geométrie, pour la perspective, & pour ce qui regarde les raccourcissements des figures. Ce dernier a esté jugé si utile pour apprendre les principes de la peinture, qu'il est dans les mains de tous ceux qui professent cet art ; & la grande quantité qu'on en voit, est un témoignage de sa bonté, & de

[91] Voir ci-avant l'étude de la notice de Taveau.

[92] Précisons cependant qu'à la différence de Vasari, Félibien s'exprime davantage en terme de beauté idéale que de grâce (associée dans les écrits de Vasari à la notion de facilité ou de *licenzia*, particulièrement exprimée à propos des œuvres de Raphaël), cette dernière voyant davantage son sens glisser vers celui la charité. Voir Démoris, 1987 : 59.

l'estime qu'on fait »[93]. Cette phrase fait référence au *Livre de Perspective* ainsi qu' à celui de *Pourtraicture* et insiste sur le statut de l'artiste adopté par Jean Cousin. Auteur de ses traités, son profil correspond à celui des maîtres de la Renaissance italienne, pratiquant les arts et écrivant des traités. Les figures d'Alberti ou de Léonard viennent certainement à l'esprit de Félibien et de ses lecteurs. En outre, il faut mesurer l'importance que prend la théorie dans le domaine artistique lorsque l'historiographe rédige ses *Entretiens*, à commencer par ses derniers qui mettent en évidence, à travers les dialogues instaurés avec Pymandre, de nombreuses questions relatives à la pratique des artistes ou à la définition de leur talent, en relation avec les écrits sur l'art qui leur étaient destinés, principalement dans le cas des exemples italiens. Les débats théoriques préoccupent donc Félibien et il n'est pas surprenant que la découverte des ouvrages de Cousin dans ce domaine, peut-être issue du texte de Taveau, ait été particulièrement bien reçue par l'historiographe. Cette capacité de l'artiste accentue son rôle d'initiateur d'un nouveau courant artistique et s'accorde particulièrement avec les intentions de Félibien lorsqu'il cherche à donner un point de départ au discours sur la peinture de la Renaissance française.

Jean Cousin, artiste de cour

Le texte de Félibien ajoute un aspect important de l'image ainsi créée du parfait artiste de la Renaissance en faisant de Cousin un artiste courtisan : « Outre tous ces talens nécessaires dans sa profession, il avoit encore celuy de plaire à la Cour où il estoit fort aimé, & où il passa une partie de ses jours auprès des Rois Henri II. François II. Charles IX. & Heneri III »[94]. Si Cousin était apprécié à la cour, ceci suppose sous la plume de Félibien que l'artiste français répondait aux critères d'érudition et de pratique attendus à l'époque pour être reconnu des monarques[95]. Dans un effet de surenchère, pour nous qui connaissons maintenant l'existence de Jean Cousin le fils, l'historiographe énumère les quatre règnes pendant lesquels Cousin aurait bénéficié des grâces de la cour !

[93] Félibien, 1725 : 122-123.
[94] Félibien, 1725 : 123.
[95] Les connaissances que nous avons aujourd'hui de l'œuvre de Cousin, n'excluent pas, sinon un artiste de cour, un artiste qui en reçoit les commandes : les projets de l'entrée d'Henri II (ill. 9) ou encore les tapisseries de saint Mammès (ill. 4 à 8) fournissent un témoignage de la position de Cousin par rapport à la cour. L'image de l'artiste construite par Félibien dans ses visées glorificatrices correspond en partie à celle que nous en avons aujourd'hui.

D'ailleurs, c'est dans ce contexte d'expression d'art de cour que Félibien recueille la tradition associant Cousin à la réalisation du tombeau de l'Amiral Chabot : « Comme il travaillait fort bien de sculpture, il fit le tombeau de l'Amiral Chabot, qui est aux Célestins de Paris dans la Chapelle d'Orléans »[96]. Les qualités décrites à propos des autres réalisations de Cousin, même de manière succincte, répondent à des critères qui peuvent les faire appartenir à des œuvres de cour. Le *Jugement universel* a fait l'objet d'appréciations particulières étudiées ci-avant, de même que l'*Eva prima Pandora* est à compter au nombre des ouvrages pour lesquels Cousin a su montrer ses talents d'artiste savant[97].

En outre, Félibien associe Cousin à la peinture de portrait contribuant ainsi à l'inscrire dans une sphère de production artistique courtisane si l'on s'en réfère aux portraits de cour réalisés par ses contemporains, tels que Jean Clouet. En revanche, les exemples qu'il cite nominativement ne concernent que les portraits de sa fille Marie Cousin et celui du chanoine Jean Bouvier[98]. Il inclut cependant ces deux exemples dans une quantité d'autres peintures de portraits sur lesquels il ne fournit bien sûr aucune précision. En faisant de Cousin un peintre qui était également portraitiste, Félibien le fait appartenir à un aspect de la tradition française de la peinture qui, si l'on s'en remet aux indications de Zerner, ne faisait pas l'objet d'une connaissance directe de la part de l'historiographe[99]. En effet, ce dernier renvoie son lecteur aux poèmes de Ronsard pour y mieux connaître Janet, de même que c'est le texte de Brantôme qui l'informe sur Corneille de Lyon. De la sorte, si toutefois Félibien a vu les deux portraits de la main de Cousin nommés dans son texte, on peut imaginer l'effet produit, compte tenu du contexte de carence évoqué ci-avant. Cependant, conformément à l'image de l'artiste que Félibien souhaite mettre en place, qu'il ait vu ou non ces deux œuvres, il convient que Cousin soit associé à ce domaine de la peinture, comme tout bon peintre de son époque.

[96]Félibien, 1725 : 123.
[97] Voir les appréciations de Félibien sur ces deux œuvres et l'analyse que nous avons donnée des propos de l'historiographe.
[98] Félibien, 1725 : 121-122. Actuellement, c'est à Cousin le fils que l'on attribue ces portraits dont aucune trace ne subsiste et dont la « quantité » signalée par Félibien se réduit au nombre de cinq. Voir Roy, 1929 : 24.
[99] Zerner, 1996 : 228.

Jugement dernier et image de l'artiste

Outre ce que nous avons évoqué sur les implications théoriques des appréciations portées par Félibien sur la peinture du *Jugement dernier*, il convient également d'observer les répercussions de certains éléments du texte de l'historiographe sur la réception de l'image de l'artiste. La mention de cette œuvre dans les *Entretiens* constitue le point de départ de considérations postérieures qui jouent en faveur de la construction d'une personnalité particulière de Jean Cousin. Nous avons déjà fait référence, dans cette analyse du texte de Félibien, aux conséquences que la peinture du *Jugement dernier* pouvait avoir sur le rapprochement de Jean Cousin avec Michel-Ange peignant les fresques de la chapelle Sixtine. Nos propos ont mis en évidence que les intentions de l'historiographe n'étaient peut-être pas exclusivement orientées sur ce type d'association des deux personnalités. Cependant, la reprise du thème de la peinture dans la vitre de l'église de Saint Romain près de Sens, contribue sans doute à mettre les deux artistes en relation. Félibien s'exprime en effet sur cet ouvrage de peinture sur verre en relatant une anecdote, souvent reprise dans les écrits postérieurs, qui pourrait faire allusion au peintre florentin : sur ce vitrail, Cousin aurait représenté un pape parmi les damnés, ce qui aurait eu pour conséquence de le faire appartenir à la religion réformée. Félibien dément cette soi-disant fausse réputation, indiquant que « […] c'est un fondement bien foible pour avoir donné lieu à mal juger de la foi de ce Peintre, qui n'a pas été le seul, comme nous l'avons remarqué ailleurs, qui ait peint semblables choses pour apprendre à tout le monde qu'il n'y a point de conditions qui puisse être exempte des peines de l'autre vie »[100]. Dans ces propos, Félibien fait certainement allusion à Michel-Ange plaçant dans ses fresques un cardinal parmi les damnés (« qui n'a pas été le seul, comme nous l'avons remarqué ailleurs »)[101] inévitablement informé des polémiques rapportées dans les

[100] Félibien, 1725 : 123.
Par l'expression « pour apprendre à tout le monde qu'il n'y a point de conditions qui puisse être exempte des peines de l'autre vie », Félibien donne sa propre perception du thème du *Jugement dernier*. On pourrait reconnaître dans cette expression un positionnement spirituel proche du jansénisme comme d'autres aspects de ses *Entretiens* pourraient y faire songer. Mais comme le précise Démoris, Félibien « n'appartint pas au parti et les options des ses œuvres spirituelles sont sensiblement différentes de celles de Port-Royal. Il semble avoir plutôt choisi la voie d'un catholicisme tout personnel ». Voir Démoris, 1987 : 13-14.
[101] D'ailleurs, ceci fait écho dans le texte de Firmin-Didot lorsqu'il disculpe Jean Cousin de son appartenance à la religion protestante : « Mais Michel-Ange lui-même, à Rome, au Vatican, n'a pas craint de placer dans son *Jugement dernier* un cardinal parmi les damnés ». Firmin-Didot, 1872 (1971) : 8.

écrits de Dolce par exemple[102], au sujet des fresques de la chapelle Sixtine. Ces dernières ont fait l'objet de telles condamnations, notamment en ce qui concerne les questions de convenance, qu'il est assez probable que ce soit effectivement cet événement artistique et critique presque incontournable que Félibien évoque. En effet, s'il appartient à Félibien de lever tout type de doute sur la religion de l'artiste, c'est également un moyen d'insister sur le fait que Cousin appartient à un ensemble d'artistes qui doit répondre à certains critères de la convenance : en soulignant ses capacités à « représenter des sujets de piété » et en rappelant ses bonnes mœurs, l'historiographe insiste sur l'image d'un peintre respectueux de la convenance en matière de sujets religieux (« joint que tous ces autres ouvrages, où il a pris plaisir de représenter des sujets de piété, & particulièrement la vie qu'il a toujours menée, le justifient assez de ces soupçons si légers et si mal fondez »). Il est possible de supposer que Félibien utilise le débat faisant particulièrement intervenir les questions de convenance à propos de la chapelle Sixtine[103] pour bien préciser que Cousin était indemne de tout ce qui avait été reproché à Michel-Ange. Pour cela, il minimise le motif suscitant la polémique sur la vitre de l'église de Saint Romain, en faisant immédiatement référence à la convenance que Cousin a su respecter dans le reste de ses œuvres.

La référence au *Jugement dernier* dans l'œuvre de Cousin, tant par la peinture que par le vitrail, contribue donc à mettre en place deux aspects de l'image de Cousin à la fois associé à Michel-Ange mais également exempt des accusations susceptibles de le faire appartenir à la religion réformée. Rappelons que si Zerner conclut son étude du texte de Félibien en écrivant « Le Michel-Ange français était né »[104], c'est que précisément, sans être explicitement nommé, la personnalité du maître italien était reconnaissable dans les écrits de l'historiographe[105].

Relevons enfin les quelques éléments de la biographie de Cousin que Félibien fournit concernant le mariage de l'artiste avec la fille « du sieur Rousseau qui […] estoit Lieutenant

[102] Lee, 1998 : 83-86.
[103] *Ibid.*, 83-86. Ces questions revoient à des problèmes de convenance thématique cachant, chez Dolce notamment, des problèmes de réception d'une invention plastique qui ne correspond pas à son goût (condamnation du maniérisme).
[104] Zerner, 1996 : 230.
[105] Notons cependant que si la place de Michel-Ange dans les écrits de Vasari correspond à une fin, à un aboutissement, voire à une décadence si l'on considère l'excès de l'expression et des formes plus tard qualifiées de maniéristes, il n'en est guère ainsi sous la plume de Félibien qui donne à Cousin le rôle d'initiateur du nouvel art.

Général »[106]. L'historiographe mentionne également la longue vie de l'artiste, non point par ses dates de naissance et de mort qu'il ne semble pas connaître, mais en indiquant seulement qu'en 1589, Cousin vivait encore[107].

La conclusion de notre analyse du texte de Félibien se doit de mettre en évidence la manière dont l'historiographe instaure le point de départ de la réception mythique de l'image de Jean Cousin. À partir de quelques œuvres et d'une réputation, l'écrivain met en place un discours calqué sur celui de ses prédécesseurs italiens, dressant un portrait conforme aux attentes de l'histoire de l'art soucieuse de faire débuter l'ère nouvelle. Son objectif est avant tout de donner un point de départ à l'art de la Renaissance française et de trouver un artiste capable de faire école alors que les œuvres d'art introduisant les formes nouvelles sur le territoire national étaient d'origine étrangère. Face à ce besoin, Félibien fabrique artificiellement, grâce au discours qu'il met en place, l'image de l'artiste attendue, celle d'un peintre savant et courtisan, réalisant des peintures érudites, d'une invention conforme à celle attendue dans les écrits sur l'art faisant l'éloge du parfait artiste. Cependant, à côté de cette évocation mythique intrinsèque au fonctionnement textuel, l'artiste dont nous parle Félibien prend également un caractère très concret : même en nombre restreint, les quelques œuvres que l'historiographe a pu associer au nom de Jean Cousin et qui encore aujourd'hui le demeurent, font de l'artiste de Sens un peintre de la Renaissance. En effet, quelques peintures savantes comme le *Jugement dernier*, l'*Eva prima Pandora*, et la rédaction de traités de perspective et de proportions sont suffisants pour laisser supposer que Cousin était un artiste sur lequel Félibien pouvait compter afin d'élaborer le portrait du premier peintre de la Renaissance française. Bien évidemment, son texte concourt à l'amplification des données. L'association du nom de Cousin avec la pratique de la peinture sur verre, ingrédient national et indispensable du mythe aujourd'hui révisé, en témoigne. En outre, si nous observons le texte de Félibien depuis notre époque, nous songeons inévitablement à la confusion des deux personnalités artistiques qu'il comporte et qu'il fait perdurer jusqu'à la découverte de l'existence de Jean Cousin le fils par Maurice Roy.

[106] Félibien, 1725 : 120. La suite de notre étude rend compte des divergences des auteurs sur les différents mariages de Cousin, prenant une forme définitive dans le texte de Roy.
[107] On peut déduire de l'absence de données fournies par Félibien sur les dates de naissance et de mort de Cousin que le texte de Taveau, certainement consulté par l'historiographe, comportait toujours les blancs laissés au XVIe siècle.

Nous venons de montrer que l'élaboration mythique de l'artiste ne tient pas seulement, dans le texte de Félibien, à cette confusion. En plus des différents aspects indiqués, nécessaires à créer l'image du parfait artiste de la Renaissance française, on peut se questionner sur ce que la mention de l'existence de Jean Cousin le fils dans le texte de Félibien aurait pu amener en terme de connaissance. Se confondant dans la carrière du père, celui-ci n'apportait pas d'éléments nouveaux du point de vue de l'image de l'artiste alors construite. On peut supposer que Félibien ait été averti de l'existence de Jean Cousin le Fils alors qu'il recueillait des informations sur l'artiste dans sa région d'origine. Cependant, il n'a peut-être pas jugé utile de le mentionner sachant que, comme nous venons de l'indiquer, son texte n'allait pas en être fondamentalement modifié. Comme nous l'avons mentionné à propos de la notice de Taveau, le souci de vérité objective ne fait pas partie des enjeux des *Entretiens*. Ne trouvant pas la mention de Jean Cousin le fils dans les écrits de l'écrivain sénonais, Félibien a pu choisir la discrétion et profiter de cette évocation élogieuse de Cousin associée aux témoignages issus de la tradition pour dresser le portrait de l'artiste de la façon qui lui convenait. Il est aussi possible de supposer, qu'un siècle après l'existence des Cousin, les habitants de Sens n'aient eux-mêmes pas dissocié les deux personnalités, ne témoignant que sur le seul artiste dont Taveau avait consigné l'œuvre dans son ouvrage. En outre, si comme nous le pensons aujourd'hui l'œuvre du fils s'est élaborée dans les pas de celle du père, une telle situation a également pu simplement faire oublier l'existence de Jean Cousin le fils.

La notion de mythe de l'artiste réside donc moins dans la non-connaissance de l'existence des deux personnalités Cousin que dans ce que Félibien met en place pour faire débuter l'école de peinture française de la Renaissance. Comme tel était le cas pour le texte de Taveau, c'est encore dans l'assemblage de données, dans la condensation des informations, que réside cette notion de mythe, notion dépendante du seul phénomène de l'écriture. Il est bien évident que Félibien n'a pas pu vérifier la totalité de ce qu'il avançait[108] et que les enjeux de la destination de son texte l'ont forcément conduit à l'extrapolation, mais une extrapolation somme toute nécessaire pour le rendu de l'image attendue. Ce phénomène d'exagération apparaît d'autant plus outré lorsqu'il est perçu depuis notre époque. Même si le mythe se crée dans le discours de Félibien, il est tout de même tributaire de notre propre perception.

[108] Là n'était pas son but, alors que ce sera celui des historiens de l'art du XIXe siècle.

Quoi qu'il en soit, le passage consacré à Jean Cousin dans le cinquième *Entretien* de Félibien a, par bien des aspects, longtemps été retenu par ses suiveurs, jusqu'à ce que les enjeux d'une l'histoire de l'art soucieuse de vérité objective et d'attributionnisme remette en cause sa cohérence.

Chapitre 3

Roger de Piles et la systématisation du mythe Cousin

L'idée développée par Félibien selon laquelle le goût italien avait pu s'implanter en France grâce aux artistes présents sur le territoire national, à savoir les artistes français, est clairement reprise par Roger de Piles. En effet, le livre VII de l'*Abrégé de la vie des peintres françois*[109] débute par cette formulation : « il est difficile de marquer le tems auquel la Peinture a commencé en France : car lorsque François I. fit venir d'Italie le Roux & le Primatice, la France n'étoit pas dépourvûe de Peintres, qui se trouvèrent en état de travailler sous la conduite de ces deux Maîtres, avec quantité d'autres italiens qui passèrent en France »[110]. L'auteur poursuit par une énumération de noms d'artistes français terminant par celui de Jean Cousin. Il précise que parmi ce groupe de peintres alors cités certains étaient plus habiles que d'autres, ajoutant qu'au moment où il écrit, ceux qui sont le plus à même d'être remarqués sont « Jannet » (François Clouet), « Corneille de Lion », « du Moutier » et « Jean Cousin ». Il range d'emblée les trois premiers de cette dernière liste dans la catégorie des portraitistes en louant leur talent[111].

De cette manière, il concentre la suite de son écrit sur Jean Cousin qui se retrouve être le peintre français auquel de Piles consacre la première notice de son *Abrégé*, marquant ainsi le début de l'école française de peinture de la Renaissance. Ainsi, les écrits de Félibien faisant de l'artiste sénonais un initiateur du nouveau courant artistique se systématisent sous la plume de de Piles, notamment par cette nouvelle modalité de présentation textuelle. Guédron souligne sur ce point que l'auteur de l'*Abrégé*, plaçant ainsi Jean Cousin en tête de liste des peintres français de la Renaissance française, fixe « les conventions de mise en page et de

[109] De Piles, 1715.
[110] *Ibid.*, 446.
[111] La tradition de la peinture de portrait dont peu d'exemples étaient fournis aux critiques, était un lieu commun qui permettait de faire des portraitistes, de bons peintres, quitte à pas pouvoir en évaluer les talents. Voir sur ce point ce qui a déjà été écrit à propos du texte de Félibien.

typographie adoptées par la suite : Jean Cousin est tout simplement le premier peintre français auquel il est accordé une importance *capitale* »[112].

Les réserves du défenseur des coloristes

Le texte de Guédron tend à montrer que de Piles, « partisan des coloristes »[113], se doit de faire l'éloge d'un peintre qui ne correspond pas forcément à ses « préférés » afin de satisfaire les besoins de l'histoire de l'art et de donner naissance à l'École française de peinture, éxonérée de ces dettes envers les productions italiennes. La suite de la notice du chapitre consacré à Cousin dans l'*Abrégé* présente en effet quelques réserves qui confortent cette idée : comme l'avait fait avant lui Félibien, de Piles fait l'éloge du *Jugement universel*, prenant également le soin d'indiquer sa retranscription par la gravure de Pierre de Jode. Cependant, il émet une réserve sur l'exécution de cette peinture, indiquant que « ce que l'on y pourroit souhaiter, ce seroit seulement un peu plus d'élégance dans son Goût du dessin »[114]. De même, il emploie ce même ton mitigé pour faire du dessin un domaine où Cousin se serait montré « assez correct ». Les louanges de Félibien, faisant à plusieurs reprises de Jean Cousin un excellent dessinateur, s'avèrent plus modérées dans ce nouveau courant de réception.

En outre, de Piles perçoit le génie de l'artiste dans le tableau du *Jugement dernier* seulement à travers « la quantité de figures dont il est composé »[115]. Les considérations de l'auteur renvoient peu à l'invention plastique, exprimée dans les *Entretiens* dans des termes qui faisaient référence à toute une attente théorique vis à vis des peintres de la Renaissance au rang desquels accédait alors Jean Cousin.

Si de Piles mentionne le tableau du *Jugement universel*, il ne fait aucune allusion à l'*Eva prima Pandora*. Bien que Félibien l'ait fait appartenir à un ensemble d'œuvres témoignant du grand génie de l'artiste, il l'a mentionné dans le domaine privé et local d'une manière essentiellement descriptive qui n'a peut-être pas incité de Piles à en faire mention dans son texte. Il se peut également que de Piles ait pu voir le tableau à la chapelle des Minimes de Vincennes ainsi que sa gravure par Pierre de Jode, alors que l'*Eva* demeurait à Sens dans le domaine privé. En revanche, est-ce l'héritage d'une possible allusion de Félibien à l'œuvre de

[112] Guédron, 2007 : 143.
[113] Guédron, 2007 : 143.
[114] De piles, 1715 : 448.
[115] *Ibid.*, 448.

Michel-Ange à travers le *Jugement universel* qui a conduit de Piles et nombre de suiveurs à citer prioritairement l'œuvre des Minimes ? En outre, le fait que cette œuvre ait été gravée manifeste la postérité de l'œuvre de Jean Cousin et tend à accentuer le prestige de l'artiste. Enfin, nous devons également considérer que les qualités de peinture d'histoire de ce tableau, jouent en faveur d'une bonne réception. Il est l'œuvre visible et unique capable de révéler les capacités d'invention, d'exécution et de convenance qui étaient celles de Cousin. Il n'est donc pas surprenant que les écrits se concentrent sur l'évocation de cette œuvre, seul témoin du mythe construit autour de la personnalité artistique de Jean Cousin.

Les réserves émises par de Piles sur les peintures de l'artiste sénonais se retrouvent sans doute indirectement exprimées lorsque l'auteur évoque l'art du vitrail : « Comme de son tems la mode étoit de peindre sur verre, il s'y est plus attaché qu'à faire des tableaux »[116]. Son intention est certainement de conserver la tradition destinée à accentuer le caractère national de l'œuvre de l'artiste, mais ceci se fait au dépend de la peinture. Certes, cette dernière est moins observable que les vitraux supposés de la main de Cousin. Cependant, Félibien l'avait quand-même stipulée en terme de quantité et de Piles n'insiste pas sur cet aspect de l'œuvre de l'artiste[117].

Les enjeux de la notion d'école

Il ne faut pas voir dans notre analyse une approche négative ou dépréciative du texte de de Piles mais la mise en évidence d'une réception qui trahit les goûts et les intentions de l'auteur.

Sa notice semble effectivement prendre un aspect quelque peu fictif, principalement écrit pour les besoins d'une histoire de l'art construite sur la notion d'école, école qu'il fallait faire débuter par un nom. Le contenu des écrits de Félibien pouvaient justifier le rang de premier peintre que Cousin était à même d'occuper. En faisant débuter sa notice en s'exprimant sur le traité de perspective et celui de proportion ainsi que sur la grande diffusion de ce dernier, de Piles insiste sur l'image du maître qu'était Cousin, capable de diffuser son savoir[118]. De cela,

[116] *Ibid.*, 447. À la suite de Félibien, de Piles cite la vitre de saint Gervais, (le *Martyre de saint Laurent*, la *Samaritain*e et l'*Histoire de Paralytique*).
[117] De Piles mentionne cependant quelques tableaux à Sens ainsi qu'il rapporte, comme Félibien, la tradition du portrait.

[118] De Piles ne résiste cependant pas à décrire le traité de proportion comme « très-petit & de peu d'apparence ». *Ibid.*, 447.

on comprend également que le premier peintre de la Renaissance française se devait de faire des émules. L'image du maître telle qu'elle était déjà évoquée dans les écrits antérieurs demeure en se concentrant principalement sur la rédaction des traités. Comme l'indique Guédron, il est intéressant d'analyser ce que la critique avance le plus souvent, à savoir, jusqu'aux travaux de Roy, des écrits donnant pour la plupart un condensé du texte de Félibien[119]. Notre analyse de la notice de de Piles tend à montrer que son auteur en reprend effectivement les principales données mais qu'il donne une orientation nouvelle à son texte, en y instaurant clairement la notion d'école et en insistant sur le caractère didactique de l'œuvre de Cousin.

À la fin de son article, l'auteur de l'*Abrégé* rappelle brièvement, à la suite de Félibien, le mariage de Cousin, la reconnaissance dont il a bénéficié auprès des monarques, depuis Henri II jusqu'à Henri III, mentionne que son savoir et ses « manières agréables » l'ont fait apprécié à la cour[120]. Il indique également que Cousin avait sculpté le tombeau de l'Amiral Chabot et termine son texte en évoquant la longue vie de l'artiste.

La conclusion de notre analyse de la notice de Roger de Piles consacrée à Cousin, se doit d'insister sur les variations que cette dernière suscite lors de sa réception du texte de Félibien, variations soumises au goût, aux enjeux historiographiques et discursifs de l'auteur. Bien que le texte de de Piles en reprenne les données principales, il ne met pas toujours en évidence les même aspects de l'œuvre de l'artiste. Avant tout orienté vers la notion d'école, il systématise les écrits de son prédécesseur, utilisant une mise en page adaptée permettant de faire figurer l'artiste sénonais en tête de liste des artistes français de la Renaissance. En outre, la notice de l'*Abrégé* consacrée à Cousin se concentre davantage sur les traités et leur postérité que sur les peintures qui font l'objet d'une réception mitigée. En revanche, comme dans le texte des *Entretiens*, le vitrail fait l'objet d'une grande considération, conformément au rôle qu'il joue dans la réception de l'œuvre de Cousin, à savoir son ancrage dans la tradition nationale. Enfin, le texte de de Piles met moins en évidence que ne le faisait Félibien, les notions théoriques renvoyant aux attentes des critiques italiens : le génie de Cousin s'exprime seulement à travers la quantité de figures peintes sur le tableau du *Jugement universel*, renforçant sans doute les capacités de l'artiste rédacteur d'un traité de proportions. On pourrait peut-être

[119] Guédron, 2007 : 143.
[120] De piles, 1715 : 448.

ajouter à cela une réception mitigée de de Piles des citations des vestiges antiques fortement présentes dans l'œuvre de Cousin[121].

Dans son article, Guédron met en évidence l'impact du processus de glorification nationale engagé par de Piles : le catalogue descriptif de la collection du Cabinet de Pierre Crozat publié en 1741 par Pierre Jean Mariette accorde, même sur un mode mineur, la première place à Jean Cousin dans un contexte de débats théoriques et esthétiques orientés sur la question du respect des traditions[122].

[121] Lee explique les raisons d'un tel phénomène de réception dans l'appendice 1 de son ouvrage. Lee, 1998 : 179-181.
[122] Guédron, 2007 :144.

Chapitre 4

Jean Cousin et les amateurs d'art au XVIIIe siècle

La réception de l'image de Jean Cousin au XVIIIe siècle est également marquée par une forme d'écriture différente de celle des historiographes ou des académiciens dans la mesure où elle relève aussi de l'intérêt des amateurs. Dans l'œuvre de l'artiste universel jusqu'alors décrite, ces derniers sont à même de sélectionner la pratique artistique qui correspond à leur domaine de prédilection. Même s'ils conservent les principaux axes de données fournies par Félibien, ils participent à la variation du mythe de l'artiste alors qu'ils accentuent, tant par l'orientation de leurs discours que par un phénomène d'attributions abusives, un aspect de la pratique artistique de Cousin. C'est ainsi que sous la plume de Dézalier d'Argenville, amateur de dessin, l'œuvre de l'artiste sénonais est essentiellement envisagée sous l'angle du *disegno*, cristallisant ainsi un versant de la personnalité artistique que Félibien avait mis en place. Ce type de réception a peut-être également contribué à faire de Jean Cousin un maître de la gravure dans l'ouvrage du graveur sur bois, Jean-Michel Papillon. L'exemple des travaux de Pierre Le Vieil met à son tour en évidence une réception outrée de ce qui avait fait de Cousin un artiste national, à savoir la pratique de la peinture sur verre.

Le mythe Cousin au XVIIIe siècle fait également l'objet d'un phénomène de radicalisation, alors que l'artiste sénonais devient véritablement, au même titre que les Italiens, et en dépit du succès de la peinture du XVIIe siècle, le maître à suivre de la Renaissance française.

Dézallier d'Argenville et le dessin

Lorsqu'au milieu du XVIIIe siècle, Dézallier d'Argenville rédige son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, il conserve dans les premières phrases de son texte une présentation révélant dans un premier temps des intentions très semblables à celles de de Piles : « Lorsque Maître Roux & le Primatice furent mandés en France par François I, il y avoit déjà de bons

peintres dans ce royaume »[123]. Après avoir cité le nom de quelques portraitistes[124], il concentre immédiatement son texte sur la personnalité de Jean Cousin, « premier peintre François qui se soit distingué dans l'histoire »[125]. En quelques lignes l'auteur donne des informations rapportées du texte de Félibien sur la région d'origine de l'artiste où il vivait encore en 1589, son mariage, et sa carrière divisée entre Sens et Paris. Il insiste sur les marques de considération des monarques dont Cousin a bénéficié sous les différents règnes, citant la réalisation du tombeau de l'Amiral Chabot dans un mode de présentation textuelle semblable à celui de l'Historiographe du XVIIe siècle. Il précise également l'absence de données concernant les dates de sa naissance et de sa mort.

Comme nous venons de le mentionner, d'Argenville est un amateur de dessin et sa réception de l'œuvre de l'artiste dépend de sa discipline de prédilection. En effet, s'il conserve la mise en page initiée par de Piles, insistant sur le rôle de Cousin, premier peintre de l'école française de peinture, image désormais installée dans les discours produits, il débute le portrait de l'artiste en mettant en avant ses talents de dessinateur : « Jean Cousin dessinoit bien, il mettoit beaucoup d'expression dans ses têtes, beaucoup de noblesse dans ses pensées »[126]. Par cette phrase, il reprend également des questions théoriques relatives à la création picturale que Félibien avait déjà exprimées et qui avaient eu tendance à s'estomper dans le texte de de Piles[127]. À côté des enjeux théoriques de la nécessité de donner de l'expression aux personnages représentés, la « noblesse des pensées de Cousin » exprimée dans la notice de Dézallier d'Argenville, fait de nouveau référence à l'image de l'artiste savant de la Renaissance, capable de respecter dans ses peintures érudites les règles de la convenance en matière de sujets traités[128].

L'accent mis sur l'œuvre dessinée de Cousin dans le texte de l'amateur se manifeste par différents aspects. D'une part, en utilisant la tradition instaurée autour de la peinture sur verre, il signale, sans donner de précisions ou d'identification, un grand nombre de dessins de la main de Cousin destinés aux vitraux. Il insiste également sur l'importante quantité de planches dessinées destinées au livre de proportion. D'autre part, à côté de l'approche

[123] Dézallier d'Argenville, 1762 : 3.
[124] Voir ce qui a été dit ci-avant à propos de l'art du portrait et ce que cela implique du point de vue de la reconnaissance des artistes.
[125] Dézallier d'Argenville, 1762 : 3.
[126] *Ibid.*, 3.
[127] Voir paragraphe précédent.
[128] Voir le paragraphe consacré à l'étude du texte de Félibien.

quantitative de ce domaine d'expression artistique, il nous appartient de relever dans la notice de Dézallier d'Argenville une manière particulière et nouvelle de s'exprimer sur le style des dessins de l'artiste sénonais : « Ses dessins, qui sont fort recherchés, sont arrêtés à la plume, & lavés au bistre, ou au bleu d'Inde, avec quelques hachures à la plume très peu croisées »[129]. Sur ce point, nous nous accordons avec Zerner relevant « une façon péremptoire de caractériser un style graphique sans mentionner aucun exemple » témoignant de l'émergence de la science des « curieux » (les amateurs de dessin en l'occurrence) « dans le discours totalisant des historiens »[130].

Dans la suite des écrits antérieurs, Dézallier d'Argenville souligne l'habileté du peintre dans le domaine de la perspective, de l'architecture et de l'anatomie. Se retrouvent ici de nouveau condensées les principales caractéristiques du portrait du peintre savant de la Renaissance conforme aux écrits théoriques, tels que Félibien les avaient déjà exprimés. Si d'Argenville mentionne explicitement l'architecture, c'est qu'il a sans doute relevé l'importance de cette dernière, notamment dans les dessins de Cousin où des monuments antiques sous forme de ruines sont fréquemment représentés. Perspective et anatomie font bien sûr référence aux traités rédigés par Cousin dont l'auteur relève les talents de même qu'il insiste sur la postérité du traité de proportions et de la bonne réception dont il fait l'objet.

La peinture du *Jugement dernier* fait l'objet d'une réception importante dans le texte de Dézallier d'Argenville[131]. Dans la suite de Félibien, il la considère comme la plus belle œuvre de l'artiste dont il loue les qualités de conception et d'exécution. Comme l'auteur de l'*Abrégé*, il reconnaît l'habileté de l'artiste à dessiner les nombreuses figures nues du tableau. En revanche, il se montre plus élogieux que son prédécesseur en ce qui concerne la composition de la peinture et son *concetto* : « l'ordonnance en est belle, la pensée élevée »[132]. Dans son appréciation du *Jugement universel*, il insiste à nouveau sur l'expression des têtes des personnages citant l'exemple « des anges disposés entre les figures ». Cette peinture fournit

[129] Dézallier d'Argenville, 1762 : 5.
[130] Zerner, 1996 : 231.
[131] Comme ses prédécesseurs, l'auteur mentionne la gravure de Pierre de Jode. Il indique aussi que le *Serpent d'Airain* a été gravé par Étienne Delaune. Ce dernier élément n'avait pas été cité auparavant et contribue à insister sur la postérité de l'œuvre de Cousin. Dézallier d'Argenville, 1762 : 5-6.
Dézallier d'Argenville fait également une courte référence à l'*Eva prima Pandora* (« femme nue, & couchée dans une grotte, appuyée sur une tête de mort »), de même qu'il cite les deux portraits mentionnés par Félibien. *Ibid.*, 5.
[132] *Ibid.*, 4.

également à l'auteur l'occasion de relater une anecdote tendant à renforcer dans l'image de Cousin, une caractéristique importante des peintres de la Renaissance, à savoir la prise en compte de l'individualité de l'artiste se représentant dans ses propres œuvres. La peinture italienne montre de nombreux exemples en la matière. D'Argenville rapporte que Cousin avait fait figurer son portrait dans un des coins du tableau[133], et d'ajouter comme preuve de la renommée du peintre, que quelqu'un avait tenté de voler cette image : « Il (le tableau) étoit placé dans l'Église de ces religieux, qui est assez déserte : quelqu'un, profitant de cette situation, le coupa tout autour de la bordure, & l'alloit enlever, lorsqu'un religieux qui survint empêcha le vol : on fit recoudre & raccomoder le tableau, & on le transporta, pour plus grande sûreté, dans la sacristie »[134].

S'intéressant ensuite à la vitre de l'église de Saint Romain, figurant également la scène du *Jugement dernier*, d'Argenville rapporte, sans la commenter, l'image du pape aux enfers et ses conséquences sur la religion de l'artiste. Cependant, comme Félibien, il signale les mœurs sans reproche de Cousin et la bonne réputation dont il jouissait.

Outre la mention de cette œuvre de peinture sur verre, il maintient la tradition de l'ancrage national de l'œuvre de Jean Cousin par l'intermédiaire du vitrail qu'il apprécie d'ailleurs de la même manière que son prédécesseur Roger de Piles : « il fut plus occupé à peindre des vitrages que des tableaux »[135]. Cette nécessité de rattacher les œuvres de Cousin à la sphère d'une production nationale s'exprime également lorsque d'Argenville propose une analyse stylistique des œuvres de l'artiste. Il écrit en effet : « Malgré la correction de son dessin, l'expression de ses têtes, & l'imitation du Parmesan & des anciens maîtres, Jean Cousin a contracté une manière des plus sèches, avec un certain goût du gothique qui le fera toujours distinguer des autres maîtres de son temps »[136]. Par la référence au gothique, il nous apparaît que l'auteur insiste sur l'ancrage national de l'art de Cousin. Cependant, dans un mode de discours assez nouveau, il admet l'influence étrangère, voire même son imitation. Faut-il voir dans cela une forme de paradoxe ou de tension entre la nécessité de faire de Cousin un peintre qui ne serait d'aucune école, capable d'initier un nouveau courant artistique (« un certain goût du gothique qui le fera toujours distinguer des autres maîtres de son temps ») et

[133] Il s'agit du portrait qui figure dans l'angle inférieur gauche de la peintre. Voir aussi sur cette question notre étude des travaux de Firmin-Didot (chap. 6).
[134] Dézallier d'Argenville, 1762 : 4.
[135] Dézallier d'Argenville donne le nom de quelques vitraux que Félibien avait attribué à Cousin. *Ibid.*, 3-4

[136] *Ibid.*, 5.

l'incontournable reconnaissance d'une influence étrangère, voire de la pratique de la copie des modèles ?

Cette question renvoie à la définition du statut de l'artiste et au mythe de son rôle initiateur d'un nouveau courant. Si Cousin est premier, l'historiographie se doit de le faire apparaître comme un artiste dont le talent s'est crée « ex-nihilo » et capable d'insuffler un nouveau courant artistique. Cette nécessité prend d'autant plus de force quand ce sont effectivement les Italiens qui viennent en France pour fournir des modèles, et que de surcroît leur influence est indéniable dans les deux peintures de Cousin père et fils que nous connaissons ! En outre, si Cousin est un maître, ceci suppose qu'il ait des élèves. Dézallier d'Argenville se voit bien contraint d'accepter qu'il n'en ait point eu. En guise de compensation, il insiste sur ces qualités artistiques originales et premières, de même qu'il met en évidence tous les éléments qui concourent à sa postérité et à la divulgation de son art. Si Jean Cousin n'avait donc pas d'atelier ni d'émules c'est que ces derniers n'étaient pas parvenus à la connaissance de l'auteur.

Pour conclure sur le texte de Dézallier d'Argenville, il est important de rappeler l'importance accordée par l'auteur au dessin. Zerner donne une explication à ce phénomène de variation en voyant s'établir dans la critique la prédominance de l'œuvre de Poussin, capable de « prendre la relève à la suite de Raphaël et de Carrache »[137]. De la sorte, les admirateurs de Cousin ne sont plus autant les grands historiographes mais les amateurs de curiosités nouvelles dont faisait partie le dessin. D'ailleurs, Zerner précise que cette vogue est perceptible par le grand nombre de feuilles portant le nom de Cousin en écriture du XVIIIe siècle[138]. Ce phénomène de réception dont fait partie la notice de Dézallier d'Argenville n'exclut pas de la part de cet auteur sa fidélité au mythe instauré dans l'historiographie du XVIIe siècle, et fondé sur la notion d'école. Cependant le dessin est cité en abondance et sans précision, ce qui a pour effet de renforcer un aspect de la construction mythique de l'image de Jean Cousin. Le texte de Félibien mentionnant les qualités de dessinateur de Cousin conformément à l'image traditionnelle de l'artiste de la Renaissance a fait l'objet d'une surenchère dans le texte de

[137] Zerner, 1996 : 230.
[138] Il n'est en aucun cas question d'attribution dans ces propos. Il s'agit seulement de montrer la bonne réception dont jouissait Cousin dans le milieu des amateurs de dessin. Zerner fait également référence aux catalogues de vente révélant l'intérêt que Cousin suscitait. Zerner, *Ibid.*, 230.

Dézallier d'Argenville, amateur de dessin. Comme nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre, cette manière de sélectionner un aspect de l'œuvre de Cousin en fonction de son domaine de prédilection se constate sous la plume d'autres auteurs du XVIIIe siècle. En effet, à côté des textes des amateurs de curiosités et de dessin, tel que celui d'Argenville, il existe aussi au XVIIIe siècle, un intérêt pour ce que Zerner qualifie alors de deux arts agonisants, le bois gravé et le vitrail, sur lesquels s'expriment respectivement, Jean-Michel Papillon et Pierre Le Viel[139].

Jean-Michel Papillon et la gravure

Jean-Michel Papillon, graveur sur bois, propose un texte relatif à sa profession, sans visées historiographiques[140]. Il fournit une liste abusive de gravures attribuées à l'artiste sénonais, ce dernier étant exclusivement associé au métier de graveur. Mis à part la pratique de la sculpture, mentionnée sans même évoquer le tombeau de l'Amiral Chabot, et la peinture sur verre très succinctement évoquée à la fin de son texte, l'auteur ne fait référence à aucune autre forme d'art pratiqué par Cousin, le restreignant à son domaine d'étude. Les œuvres les plus couramment citées à la gloire du premier peintre de la Renaissance française tel que le *Jugement universel* ou les traités de perspective et de proportion ne sont plus rapportées. Le texte de Papillon est révélateur d'une forme de réception dont Cousin a fait l'objet, trouvant dans les textes antérieurs les bases d'une extrapolation. Il est possible de considérer que le grand nombre considérable de dessins donnés par Dézallier d'Argenville à Cousin sans en préciser l'identité a peut-être joué en faveur de tels excès. La gravure entretient effectivement des relations suffisamment étroites avec le dessin afin que Papillon puisse, à son avantage, les confondre et faire de Cousin le maître de sa discipline !

[139] Zerner, 1996 : 231.
[140] Papillon, 1766 : 2002-205.

Pierre Le Vieil et la peinture sur verre

Dans le texte de Le Viel[141], l'intérêt porté sur le vitrail produit un effet assez similaire du point de vue du nombre excessif de réalisations attribuées à Cousin. Cependant, comme le mentionne Zerner, il se montre meilleur historien que Papillon et n'omet pas de mentionner les principaux aspects de l'œuvre de l'artiste tel que Félibien les avait énoncés[142]. Le Viel ne manque pas de louer, même de manière assez restreinte à la fin de sa notice, les talents de Cousin dans le domaine de la sculpture (le tombeau de l'Amiral Chabot est cité) ainsi que ses traités jouissant d'une importante utilisation. En ce qui concerne la peinture, c'est bien évidemment et, conformément à la tradition, le *Jugement universel* qui est cité par l'auteur alors que ce dernier mentionnait le vitrail réalisé sur le même thème à l'église de Saint Romain. Le chef d'œuvre de peinture thématiquement associé à la peinture sur verre, accentue alors le prestige de cette dernière. Le Viel aborde la question relative à la représentation du pape aux enfers dans la vitre de Saint Romain[143]. Il reste donc fidèle aux écrits antérieurs, en conservant les ingrédients du mythe Cousin qui s'était construit depuis Félibien et systématisé sous la plume de de Piles. Cousin est « le premier modèle des peintres françois », il est « bon géomètre et grand dessinateur », abondant en « belles pensées comme en nobles expressions »[144].

Les termes employés par le Vieil montrent que ce dernier a pris connaissance du texte de Dézallier d'Argenville dont il rapporte certaines expressions presque mots pour mot[145]. Parmi elles, figure celle qui fait référence au « goût gothique »[146]. Le Viel fait allusion à ce reproche adressé à Cousin en sous-entendant cependant que ce sont ses prédécesseurs qui en sont responsables. L'intérêt qu'il porte sur le vitrail, trop associé à l'art gothique et faisant l'objet de peu d'intérêt lorsqu'il écrit sa notice, permet de comprendre sa position.

---

[141] Le Vieil, 1774, (1973) : 49-50.
[142] Zerner, 1996 : 232.
[143] Il rapporte également l'anecdote contée par Dézallier d'Argenville au sujet de l'œuvre des Minimes. Le Vieil, 1774 (1973) : 49.
[144] *Ibid.*, 49.
[145] La dernière phrase de sa notice en témoigne : « Sa probité et la régularité de ses mœurs lui gagnèrent pendant une longue suite d'années l'estime de ceux qui le connurent ». Le Vieil, *Ibid.*, 50. Dans le texte de Dézalliez d'Argenville nous lisons : La régularité de ses mœurs & une probité reconnue, lui gagnèrent l'estime de tous ceux qui le connoissaient ». Dézallier d'Argenville, 1762 : 5.

[146] « Jean Cousin a contracté une manière des plus sèches, avec un certain goût gothique qui le fera toujours distinguer parmi les autres maîtres de son tems ». Dézallier d'Argenville, 1762 : 5.

Comme nous venons de le signaler, l'auteur a perçu dans l'œuvre de Cousin une possibilité de s'exprimer sur son domaine d'activité. Partant du petit corpus déterminé par Félibien, il procède à une surenchère favorisée à la fois par la fréquence des motifs représentés mais aussi par des mentions assez fréquentes du nom de Cousin associé à des ouvrages dont il n'était pas toujours responsable[147]. L'importance donnée au vitrail dans le texte de Félibien pour mettre en avant l'image de l'artiste national prend de l'ampleur dans le texte de Le Viel et œuvre sans doute dans le sens d'une prise en compte mineure du métier de peintre de l'artiste.

Les textes de Dézallier d'Argenville, de Jean-Michel Papillon et de Pierre Le Vieil font donc apparaître une forme d'écriture particulière qui tend à associer exclusivement l'œuvre de Jean Cousin à leur pratique ou au domaine artistique qu'ils affectionnent. Bien que ces auteurs demeurent dans la suite de Félibien et de de Piles, ils contribuent à faire varier la réception de l'image de l'artiste en l'associant à une discipline particulière. De même, le nombre excessif de réalisations qu'ils donnent à l'artiste favorise le phénomène de surenchère qui se crée autour du nom de Jean Cousin. À partir des quelques œuvres citées dans les premiers textes rédigés sur Jean Cousin, l'artiste sénonais est désormais l'auteur d'une production considérable.

La radicalisation du mythe Cousin

Au milieu du XVIIIe, d'autres textes s'expriment également sur Jean Cousin en adoptant une autre forme d'écriture, avec un contenant théorique plus important, moins orienté sur la mise en exergue d'une seule pratique artistique. Ceci n'empêche pas pour autant la création mythique à laquelle ils parviennent alors qu'ils s'expriment sur Jean Cousin ; à la suite des écrits de Félibien et de de Piles, ils continuent à considérer l'artiste de Sens comme celui qui avait fait naître l'école française.

Examinant ce phénomène, Guédron note une radicalisation des propos, alors que Cousin était perçu comme ce héros sans maître et qui pourtant avait fait école. Il rappelle que Cousin avait été mentionné comme peintre dès 1526[148] alors que les ateliers de Fontainebleau n'étaient pas encore constitués, sans que l'on ne connaisse l'identité de son maître. En outre, il n'a été fait

[147] Voir notre mention des propos de Zerner s'exprimant sur les travaux de Félibien (chap. 2).
[148] Voir Roy, 1929 : 3.

référence à aucun voyage en Italie. Sur ce point, nous nous accordons avec Guédron lorsqu'il écrit : « […] lorsque l'on cherche à démontrer que l'italianisme n'est pas parvenu à altérer l'esprit de l'École française, l'absence de trace du voyage dans la Péninsule permet, au même titre que l'indépendance par rapport à Fontainebleau, de fabriquer une légitimité à un artiste »[149].

Dans ce contexte, les écrits font désormais de Cousin un maître à suivre comme avaient pu l'être les grands maîtres italiens. C'est ainsi que le marquis d'Argens, utilisant le schéma vasarien de la *maniera moderna*, établit un parallèle édifiant entre Cousin et Léonard de Vinci, le premier comme le second donnant naissance à un nouveau courant artistique[150]. Dans le cas de la France, l'œuvre de Cousin intervenait alors que seule la peinture de portraits était pratiquée. En outre, comme l'avait fait avant lui Léonard écrivant son traité de la peinture, Cousin s'est également consacré à la rédaction des traités de perspective et de proportions qui ont également connu une grande prospérité. Enfin, la peinture du *Jugement dernier* permettait le rapprochement avec les vives expressions et les nobles pensées du *cenacolo* de Léonard[151].

C'est aussi face à des maîtres français que Cousin intervient comme initiateur du nouveau courant artistique : malgré le titre de son ouvrage, *Vie des premiers peintres du roi*, François-Bernard Lépicié[152] conserve le titre de premier peintre français de son époque, même dans une sorte de préambule au texte destiné à Charles Le Brun[153].

Enfin, même si Marc-Antoine Laugier dans son ouvrage posthume intitulé *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*[154] manifeste sa préférence pour Vouet et Blanchard qu'il considère comme les fondateurs de l'École française, il continue de donner à Cousin, même sur un ton relativement critique, un statut d'initiateur en exprimant son indépendance vis à vis des influences étrangères[155]. Sur ce dernier point, Guédron souligne à plusieurs reprises que c'est cette notion d'affranchissement des influences de la Péninsule qui fournit un argument aux critiques pour faire de Cousin celui qui débute l'histoire de l'École française, une école

[149] Guédron, 2007 : 144.
[150] *Ibid.*, 144-145. De Boyer, 1752 : 42-44.
[151] Guédron explique que le texte de de Boyer, par les tournures de phrases qu'il utilise, sous-entend la supériorité de Cousin par rapport au maître italien, notamment en ce qui concerne les traités. Guédron, 2007 : 145.
[152] Lépicié, 1752, XLIIV-XLVI.
[153] Voir l'analyse de Guédron. Guédron, 2007 : 145-146.
[154] Laugier, Laugier, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Ch-A. Jombert, Paris, 1771 : 145-146.
[155] Guédron, 2007 : 146.

fondée ex-nihilo par un artiste héros. Relevons ses propos sur cette image alors construite de l'artiste : « D'où le rôle dévolu à Jean Cousin, supposé avoir acquis ses compétences de manière autonome : c'est l' « épreuve qualifiante » de l'artiste héros, qui précède son « épreuve principale », l'installation à Paris et l'accès au statut de premier peintre-théoricien, puis de premier peintre d'histoire de l'École française, avec la réalisation du Jugement dernier. […] on pourrait dire que « la situation finale et glorieuse » du héros est celle d'un Jean Cousin passé du statut de peintre provincial à celui de peintre-courtisan côtoyant les grands de ce monde »[156].

L'ambivalence d'Alexandre Lenoir

À la fin du XVIIIe siècle, le mythe Cousin perdure à travers l'œuvre muséale d'Alexandre Lenoir, fondateur et conservateur du Musée des Monuments français. Ces travaux de regroupement des réalisations supposées de la main Cousin, dans un contexte de surenchère attributionniste, ont eu un impact notable sur l'histoire de la réception de l'œuvre de l'artiste. Alors qu'ils tentent d'en dresser le corpus, nombreux sont les auteurs qui, au XIXe siècle, font référence aux travaux de Lenoir.

Il nous a semblé important de rapporter le passage que Lenoir consacre à Cousin dans son ouvrage, compte tenu des enjeux de cet écrit, rédigé dans un contexte de flambées nationalistes postrévolutionnaires[157]. Nous lisons donc : « Sous François Premier, les sciences et les arts furent portées à un très-haut point de considération. Cet ami des arts fit venir de l'Italie un nombre d'artistes habiles, qu'il encouragea, non seulement par des travaux mais encore par des récompenses honorables. Il tint à honneur de tenir dans ses bras Léonard de Vinci, qu'il avoit fait venir auprès de sa personne. Enfin cet homme de goût sut à force de travaux et d'encouragemens, fonder les arts dans un pays qui n'avoit point encore d'artistes. L'école française fut fondée en 1540, et François Premier, après avoir reçu les derniers soupirs de Léonard, donna sa confiance à Jean Cousin, peintre-sculpteur et géomètre célèbre. Jean Cousin fut le fondateur de cette école immortelle, qui depuis attira sur elle les regards de

[156] *Ibid.*, 147-151 note 29. L'auteur fait référence, pour cette construction narrative, à A. J Greimas, *Du sens, Essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, 212-213. Voir aussi Kris, Ernst et Kurz, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Éditions Rivages, Paris, 1987 (pour la traduction française) : 37-93 (« L'artiste en héros »).
[157] Lenoir, 1806 : 29-30.

l'Europe ». En note l'auteur indique que « Jean Cousin est mort en 1589, fort avancé en âge : on ignore la date de sa naissance […] La sculpture, rendue à sa toute pureté par Goujon et Pilon, avoit pris une haute considération, lorsque la peinture, le plus agréable des arts, pour ainsi dire délaissée et abandonnée, languissait en France, malgré les efforts que fit Jean Cousin pour l'établir avec succès. Ce peintre statuaire publia sur cet art des principes faits pour enseigner la route que Michel-Ange et Raphaël avoient si puissamment tracée dans toutes les branches de l'art du dessin. Vains efforts : ce ne fut que vers 1615 que l'on s'occupa sérieusement de la pratique de la peinture ; jusqu'alors on avait employé des artistes étrangers à la décoration des monumens publics »[158].

Les premières lignes de ce passage manifestent clairement la volonté devenue explicite de faire de Cousin un maître à suivre comme l'avaient été les maîtres italiens, la comparaison avec ces derniers jouant un rôle de glorification nationale. C'est en effet immédiatement à la suite du légendaire décès de Léonard de Vinci dans les bras du monarque, que Cousin intervient, comme son successeur, en tant que fondateur d'une école française dont Lenoir loue la grande renommée. Mais de quelle école s'agit-il ? Lenoir se voit contraint de reconnaître que la peinture n'est devenue française qu'en 1615 et que les efforts du peintre fondateur de cette école avaient été vains en publiant ses traités. Est-ce que ceci signifie que Lenoir fait acte de reconnaissance d'une difficulté inhérente à la détermination de l'image de l'artiste sénonais ? Ajoutons que dans le domaine de la sculpture, même si Lenoir nomme Cousin « peintre sculpteur » ou « peintre statuaire », il donne la priorité à Goujon et Pilon, responsables de la « haute considération » dont cet art avait bénéficié. Ainsi, même si Cousin fait d'abord l'objet de qualités premières et de la plus grande renommée dans le texte de Lenoir, la suite de son propos, qu'il prend le soin de faire figurer en note, ne le justifie pas autant que l'on pourrait s'y attendre. Sa présentation de l'artiste trahit une forme de malaise, face à une situation paradoxale mettant en scène un artiste donnant naissance à une école au sein de laquelle il intervient peu, par les œuvres qu'il produit. Quoi qu'il en soit, Lenoir demeure dans la tradition de Félibien dont il reprend plusieurs données. Il associe clairement Jean Cousin à l'art du vitrail : il lui attribue par exemple toutes les peintures sur verre du château d'Anet. En outre, il donne à Cousin différentes sculptures parmi lesquelles figure bien sûr le tombeau de l'Amiral Chabot mais également le buste en bronze de François Premier, attribution sans doute révélatrice de la reconnaissance du monarque exprimée dès le début de

[158] *Ibid.*, 29-30.

la présentation du texte de Lenoir. Rappelons que Félibien et nombre de ses suiveurs avaient fait débuter la carrière de Cousin avec le règne d'Henri II.

Citant l'œuvre muséale et le texte de Lenoir, il nous a paru important de relever les propos émis par Louis Dimier à l'égard du conservateur. Sur un ton qui trahit sans doute son antinationalisme, il lui adresse le reproche d'avoir fait de l'artiste français un véritable héros national, seulement à partir « d'un livre d'anatomie, de quatre estampes et d'un tableau »[159]. En cela, en plus d'une forme de lucidité, il manifeste un point essentiel de la constitution du mythe Cousin, à savoir la nécessité pour la France de se fabriquer l'idée d'une école et d'un maître, alors que « Renaissance » ne rimait pas avec « nation » ! Comme le mentionne Guédron, « […] la constitution du mythe de Jean Cousin doit autant aux affirmations de Lenoir qu'à la tradition remontant au cinquième des *Entretiens* de Félibien »[160]. Ainsi, malgré l'ambivalence que nous avons relevée dans le texte du conservateur, nous considérons que c'est avant tout son œuvre muséale qui joue en faveur du mythe Cousin, manifeste dans l'exposition des nombreuses œuvres données à l'artiste français.

La réception de l'œuvre et de l'image de Jean Cousin au XVIIIe siècle se trouve donc principalement marquée par une systématisation, dans le texte de Roger de Piles, des notions mises en place dans les *Entretiens*. Désormais, l'artiste sénonais occupe le rang de premier peintre de la Renaissance française. Nous avons également observé la partialité des textes des spécialistes et amateurs, reconnaissant dans l'œuvre de Cousin la manifestation de leur discipline de prédilection. Ceci implique un phénomène d'attributions abusives, et annonce certainement la problématique de l'identification de la main de l'artiste à travers son style, problématique principalement abordée à propos des textes produits sur Cousin au XIXe siècle. On perçoit également au XVIIIe siècle une radicalisation du mythe de l'artiste, devenu le maître à suivre de la Renaissance française, au même titre que les plus grands de son temps. L'expression de cette réception est particulièrement significative dans l'œuvre muséale d'Alexandre Lenoir. Malgré les variations de perception du texte fondateur des *Entretiens*, l'image de Cousin premier peintre de l'École française est permanente durant tout le XVIIIe siècle et se perpétue dans l'historiographie du XIXe siècle, assortie des enjeux idéologiques des auteurs de cette nouvelle période de l'histoire de l'art.

---

[159] Dimier, Louis, *Les impostures de Lenoir : examen de plusieurs opinions reçues sur la foi de cet auteur concernant quelques points de l'histoire des arts*, P. Saquet, Paris, 1903 : 37-38.
[160] Guédron, 2007 : 144.

Chapitre 5

Le renforcement du mythe du héros national au XIXe siècle

La réception de Jean Cousin au XIXe siècle, même si elle reprend les principales données biographiques fournies par Félibien, se doit d'être étudiée dans le contexte historiographique de l'époque, marqué par des approches des œuvres d'art conformes aux idéologies du siècle.

La force du sentiment nationaliste assorti d'une nostalgie romantique du Moyen-âge, donnait à la perception de l'œuvre de Cousin une orientation particulière. En outre, la science des connaisseurs et des attributionnistes modifiait le discours sur les réalisations de l'artiste. Sur ce point, les travaux d'Ambroise Firmin-Didot sont très révélateurs[161]. Ce savant collectionneur d'art français a produit une monographie sur Jean Cousin qui n'avait encore jamais été proposée par ses prédécesseurs[162].

Cependant, avant de nous consacrer à l'étude de cet ouvrage rédigé dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous devons porter notre attention sur les notices d'autres auteurs qui, avant Firmin-Didot, s'étaient exprimés sur l'œuvre de Cousin d'une manière révélatrice de leurs intentions idéologiques.

Pierre-Marie Gault de Saint-Germain : le mythe de l'artiste penseur et le génie français

En 1808 paraissait l'ouvrage de l'historien de l'art Gault de Saint-Germain[163], dans lequel Cousin figurait, selon le modèle de typographie mis en place par Roger de Piles, en tête de liste des artistes français du XVIe siècle. *Les trois siècles de la Peinture en France* a fait

[161] Gault de Saint Germain, 1808 : 17-19.
[162] Zerner qualifie les travaux d'Ambroise Firmin-Didot comme les premiers permettant d'obtenir une monographie savante de Cousin et insiste sur la reconnaissance dont ils doivent faire l'objet. Cependant il déplore un manque de rigueur qui a conduit le chercheur à faire la somme des attributions qui avaient été proposées avant lui des œuvres de l'artiste sans « les soumettre de façon critique à un principe de cohérence ». Zerner, 1996 : 233.
[163] Gault de Saint-Germain était également peintre, théoricien, critique d'art, éditeur de caricatures et collectionneur. Voir la notice qui lui est consacrée sur le dictionnaire critique des historiens de l'art sur le site de l'INHA.

l'objet d'une bonne réception à l'époque de sa parution, témoignant ainsi de l'importance des travaux de l'écrivain, même si sa fortune n'a été que courte durée[164]. Avant d'entrer dans le détail de la notice destinée à l'artiste sénonais, relevons brièvement les visées des travaux de l'auteur : à travers l'étude de Léonard de Vinci et de Nicolas Poussin, il manifeste un intérêt pour ce qui concerne le travail théorique de l'artiste. Ainsi donne-t-il une grande priorité à l'image de l'artiste savant, qu'il associe à celle de l' « artiste penseur » : « Suivons, au contraire, les peintres penseurs ; nous les verrons avec Horace, Virgile, Homère, Euclide d'une main, les crayons et la palette de l'autre. Ainsi s'élevèrent à l'immortalité les Raphaël, les Michel-Ange, les Carrache, les Poussin, les Lesueur, les Lebrun : en suivant leur exemple, on aura des artistes qui égaleront, et peut-être encore d'une trempe supérieure »[165].

Cette image de l'artiste était sans doute en mesure d'expliquer la bonne réception de l'œuvre de Jean Cousin dans les écrits de Gault de Saint-Germain. Lorsqu'il débute son chapitre sur la peinture du seizième siècle, il pose la question du commencement de l'histoire de la peinture en France : « Les historiens sont très-partagés sur la manière de commencer l'histoire de la peinture en France. Les uns remontent au seizième siècle ; les autres s'arrêtent à la fondation de l'Académie de Peinture, époque où les artistes français commencèrent à donner de la dignité à l'art »[166]. On retrouve ici un questionnement semblable à celui que nous avions évoqué à propos du texte de Lenoir et qui, comme nous serons amenés à le constater, s'exprime encore dans une forme actuelle, en particulier dans les écrits de Zerner[167]. Gault de Saint-Germain manifeste son positionnement par rapport à cette interrogation, en faisant effectivement démarrer la peinture française au XVIe siècle avec l'œuvre de Cousin. Malgré son admiration pour Poussin, qu'il considère pourtant comme un chef de file de l'école française, ce n'est pas ce dernier qu'il fait figurer parmi les « premières réputations en peinture »[168]. Cette image de l'artiste savant que Félibien avait mis en place reste particulièrement présente et déterminante, de surcroît sous la plume d'un écrivain fasciné par les talents universels du peintre penseur. Le traité de proportions dont Cousin était l'auteur a forcément joué en la faveur du peintre sénonais dans la notice de Gault de Saint-Germain qui, après avoir relevé les talents de l'artiste écrivant « sur plusieurs matières avec beaucoup de jugement et d'intelligence », loue les visées pédagogiques de l'ouvrage. Reprenant les

[164] Voir notice, site de l'INHA.
[165] Gault de Saint-Germain, 1808 : 257.
[166] *Ibid.*, 17.
[167] Voir ci-avant, chap. 4.
[168] Gault de Saint-Germain, 1808 : 17.

données principales du texte fondateur[169], enrichies des travaux de Lenoir au Musées des Monuments français, Gault de Saint-Germain insiste sur la traditionnelle renommée de la peinture du *Jugement dernier*.

La fin de son texte manifeste les orientations clairement nationalistes du discours, révélatrices de la période postrévolutionnaire à laquelle s'exprime l'auteur. En effet, ce sont les « qualités territoriales du génie français »[170] qui émanent des ouvrages de Cousin. C'est donc, comme l'exprime Zerner, une forme d'association implicite entre Cousin et Poussin qui doit être perçue dans ce texte, association qui garantit le caractère national des œuvres du peintre sénonais[171]. Gault de Saint-Germain note d'ailleurs le choix de Cousin des « sujets graves et sérieux » qui « dément ce caractère de frivolité qu'on a reproché à la nation entière »[172], marquant ainsi, par l'intermédiaire de son appréciation des œuvres de Cousin, sa préférence pour le néo-classicisme restaurant un art jugé frivole, ce dernier se référant sans doute à l'art maniériste[173]. C'est aussi certainement dans le même ordre d'appréciation qu'il mentionne que l'exécution des œuvres de Cousin « se rapproche des bons temps de l'école italienne »[174], à savoir les temps d'un art dépourvu de manière et ceux qui ont également inspiré Poussin, son artiste de prédilection. On comprend donc qu'au même titre que ce dernier, Cousin mérite son titre de fondateur de l'école française : « C'est avec raison que quelques auteurs le regardent comme le fondateur de l'école française »[175]. Sous la plume de Gault de Saint-Germain, le mythe de Cousin, premier peintre de l'école française perdure, sous couver de la personnalité de Nicolas Poussin.

Jules Renouvier : la recherche de l'identification autographe

L'expression du génie français se retrouve sous la plume de l'historien de l'art, Jules Renouvier, qui consacre une longue notice à Jean Cousin dans son ouvrage destiné à

[169] Gault reprend également de Félibien des appréciations qualitatives semblables dont la noblesse des pensées de l'artiste. Gault de Saint-Germain, 1808 : 19.
[170] Gault de Saint-Germain, 1808 : 19.
[171] Zerner, 1996 : 233.
[172] Gault de Saint-Germain, 1808 : 19.
[173] Remarquons que Gault rapporte la tradition de la comparaison de Cousin avec le Parmesan sur un mode mineur, à une seule reprise au tout début de sa notice : « Cet artiste, que l'on compare au Parmesan, florissait sous les règnes […] ». *Ibid.*, 17.
[174] *Ibid.*, 19.
[175] *Ibid.*, 19.

l'estampe[176]. Cependant, cette évocation apparaît dans un contexte d'écriture différent de celui dans lequel Gault de Saint-Germain rédigeait son ouvrage. Le texte de Renouvier doit être lu en tenant compte des visées idéologiques de son auteur : ce dernier voyant dans l'estampe une expression démocratique de l'art, à laquelle il était profondément attaché, son approche des œuvres et des artistes n'est pas universelle et hors de l'histoire[177]. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, Renouvier se livre d'une part à une étude des types, relevant principalement de la physionomie des figures et d'autre part à celle des manières qui concerne l'habileté de l'artiste du point de vue graphique et de la composition de l'image. Cet accent mis sur l'approche formaliste des œuvres conduit l'auteur à élaborer une démarche attributionniste que l'on perçoit dans la notice qu'il rédige à propos de Cousin. À plusieurs reprises, il utilise ce qu'il identifie comme des traits caractéristiques des œuvres de l'artiste comme un argument d'attribution[178]. Cette méthode d'analyse des réalisations de Cousin, déjà perceptible dans l'approche de Dézallier d'Argenville à travers le dessin est remarquable dans les travaux de Renouvier. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous étudierons le texte de Firmin-Didot dont l'orientation méthodologique est semblable et à mettre en relation avec l'approche morellienne des œuvres d'art[179].

Notons également que le domaine artistique choisi par Renouvier est particulièrement propice à citer l'œuvre de Cousin, connu pour ses dessins que la tradition associait à la gravure et ses ouvrages de perspective et de proportions de nombreuses fois imprimés. Même si ces derniers ne sont pas autant loués que par le passé[180], cet aspect de la carrière de Cousin et les visées

[176] Renouvier, 1854 :160-164. Renouvier était inspecteur divisionnaire des Monuments historique et homme politique. Voir la notice qui lui est consacrée sur le dictionnaire critique des historiens de l'art sur le site de l'INHA.
[177] Voir la notice de l'INHA. Voir aussi Zerner, Henri, « Histoire de l'art et idéologie politique chez Jules Renouvier et Louis Dimier » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2008 : 391- 401.
[178] Renouvier, 1854 : 164.
[179] Voir ci-après : chap. 6.
[180] Renouvier loue les qualités d'exécution des planches du *Livre de Perspective* mais signale une infériorité par rapport aux ouvrages de Léonard de Vinci ou de Fra Bartolomeo. Ce constat lui permet de rapprocher l'œuvre de Cousin de celle de Dürer et de voir ces deux artistes comme des artistes de la Renaissance « faisant encore des dogmes de toutes les traditions du Moyen-Âge ». Renouvier, 1854 :163.
On perçoit ici la place que le moyen-âge et particulièrement l'art gothique ont occupée dans les études de Renouvier (voir Zerner, 2008 : 391- 401et la notice de l'INHA). En ce qui concerne le livre de proportion, Renouvier condamne une trop grande attention portée à la géométrie et déplore un manque d'étude de la nature (tendant ainsi à se démarquer de

didactiques de ses ouvrages, adressés à un public assez large, faisaient nécessairement l'objet d'une bonne réception auprès d'un auteur soucieux de la destination sociale des œuvres d'art[181]. Est-ce un tel encrage idéologique qui a eu pour effet la négligence, voire le refus de l'image de l'artiste courtisan traditionnellement divulgué. Si Renouvier perpétue certains aspects du mythe Cousin, premier peintre de la peinture française, artiste talentueux et formé, au moment où Rosso et Primatice exerçaient leur art en France, il annonce d'emblée qu'à la différence des Italiens, « il ne fut pas, comme eux, l'objet des faveurs de la cour ; il figure à peine dans les comptes royaux publiés par M. de Laborde, de 1540 à 1550, recevant comme imagier 14 livres par mois »[182]. C'est par contre sur un ton de regret que Léon de Laborde exprime sa difficulté à ne pas trouver mentionné dans les comptes royaux le nom d'un artiste dont il souligne la traditionnelle renommée et pour lequel il semble manifester une grande admiration. D'ailleurs, malgré les maigres données des comptes royaux, il continue à penser que Cousin était un artiste courtisan, invoquant sa propre conviction. C'est sans doute aussi la conviction des frères Haag qui, dans la deuxième édition de la *France Protestante* rédigée par Bordier, montrent que le terme d'*imagier* pouvait être assimilé à celui de sculpteur, dépassant à la Renaissance sa signification plus moyenâgeuse mais encore employée de celui de *manœuvre*[183]. Concernant la somme de 14 livres que les comptes indiquent avoir été remise à Cousin, Bordier démontre que cette somme était justement importante. Les sources donnent donc des informations (ou une absence d'information) que les auteurs interprètent en fonction de ce qu'ils souhaitent finalement trouver. Laborde ne se résout pas à croire ce que les archives lui procurent et les Haag, attachés à l'image de Cousin sculptant à la cour, cherchent une interprétation[184]. Enfin, Renouvier s'en remet au strict résultat de Laborde, se satisfaisant de cette nouvelle image de l'artiste : un artiste dont le talent pouvait s'exprimer sans l'indispensable reconnaissance des monarques. C'est certainement dans le même ordre d'idée

---

Félibien). Cependant, il mentionne qu'il na pas vu l'original et constate que les interprètes peuvent être responsables d'une modification de celui-là. Cette idée selon laquelle les traducteurs de Cousin ne sont pas fidèles à leur modèle, revient à plusieurs reprises dans le texte de Renouvier. Renouvier, 1854 : 164.

[181] Même si Renouvier questionne le caractère didactique du *Livre de perspective*, (Renouvier, 1854 : 163) il a pu être séduit par l'image de l'artiste que cela implique.

[182] Renouvier, 1854 : 160. Laborde, Léon de, *Les comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571)*, t.2, Baur, Paris, 1880, 441.

[183] Haag-Bordier, 1877-1888, (2004) : 846.

[184] Sur l'interprétation des documents d'archive, voir l'article de Gotlieb, Gotlieb, Marc, « Histoire/histoires : sur les traces de Léonard » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2008, 215-227.

qu'il écrit à propos du livret de l'entrée d'Henri II à Paris « S'il (Cousin) ne travailla pas pour la cour, il put bien être employé aux ouvrages de la ville »[185].

Lorsque Renouvier fait référence à ce qu'il nomme les « ouvrages capitaux de l'artiste », il les décrits comme des « produits d'un génie tout français, empreints des plus fines qualités de la Renaissance française, en pleine analogie avec les compositions originales de Pinaigrier, de Clouet et de Jean Goujon »[186]. Cette insistance sur l'idéologie nationaliste relative à l'époque de l'écrivain, conduit Renouvier à inclure l'*Eva prima Pandora* parmi ses ouvrages d'expression exclusivement française ! Sans doute n'a-t-il pas vu la peinture et la cite-t-il à la suite de Félibien en la faisant adhérer à l'orientation de ses propos. En outre, il est possible que l'origine locale sénonaise de la peinture également spécifiée par l'historiographe du XVIIe siècle, accentue l'envolée nationaliste du texte de Renouvier. Cependant, cette prise en considération de la peinture tend sans doute à annoncer une meilleure reconnaissance de cette dernière dans les écrits sur les œuvres de Jean Cousin, sachant que jusqu'alors c'était le *Jugement universel* qui était prioritairement cité[187]. C'est sur un ton finalement un peu moins élogieux que cette peinture est évoquée par Renouvier. Il emploie un ton relativement dépréciateur qui semble correspondre à la critique plus générale adressée à l'art maniériste producteur d'effets visuels, voyant dans la peinture « un trop grand étalage des tours de force accrédités par les italiens »[188]. Cependant, il rattache cette peinture à l'école française par « la naïveté dans la science » et « la simplicité dans l'effet »[189]. On perçoit dans ces expressions le goût de l'auteur pour une forme d'art ancrée dans une tradition nationale qui n'est pas exempte de la référence au gothique. On retrouve en effet dans la suite du texte de Renouvier des appréciations qui mentionnent la prise en considération dans l'œuvre de Cousin d'une habileté aussi considérable que celle de Michel-Ange ou du Parmesan, mais en conservant « un fond propre, une force et une grâce plus contenue, et l'empreinte de la tradition française »[190], rappelant que Le Vieil avait reconnu dans ses qualités « un reste de goût gothique »[191]. Enfin, abordant les qualités des illustrations du Livret d'Henri II, Renouvier conclut explicitement que Cousin était « l'artiste français qui résuma le mieux deux côtés de l'art, la minutie et la force, le resserrement et la grandeur, le gothicisme et la

[185] Renouvier, 1854 : 162.
[186] *Ibid.*, 160-161.
[187] Renouvier, 1854 : 160 (référence à l'*Eva prima Pandora*).
[188] *Ibid.*, 161.
[189] *Ibid.*, 161.
[190] *Ibid.*, 162.
[191] Voir ci-avant : Chap.4.

Renaissance »[192]. Signalons qu'avant d'écrire son ouvrage sur l'estampe, Renouvier avait manifesté dans sa jeunesse un intérêt particulier pour l'art gothique ou « ogival » dans le domaine de l'architecture, considérant le classicisme italien comme une perversion des formes plus anciennes[193]. Cette orientation idéologique révélatrice au XIXe de la nostalgie des époques précédant la Renaissance importée d'Italie, se transpose dans l'analyse du style des œuvres de Cousin. Force est d'y constater les manières de la Péninsule, qui sont toutefois dignes de maîtres, mais sans y négliger ce qui est français et qui émane d'un passé glorifié par les formes romanes et ogivales.

La conclusion apportée à l'étude du texte de Jules Renouvier se doit donc de mettre l'accent sur une appréciation des œuvres de Cousin, dans le domaine restreint de l'estampe, conforme à l'idéologie politique de Renouvier. Cette dernière minimise l'image de l'artiste courtisan, transposant ses savoirs dans une pratique plus proche des ateliers et de la diffusion.

Un autre aspect du texte de Renouvier concerne les questions d'attribution des œuvres : même de manière moins marquée que dans le texte de Firmin-Didot par exemple, on perçoit une préoccupation de l'auteur désireux de démontrer la main de l'artiste à travers ses « types » et ses « manières ». Cette façon d'aborder les œuvres d'art est caractéristique du XIXe siècle, siècle des connaisseurs et des collectionneurs, soucieux du caractère authentique de leurs biens. Renouvier laisse paraître dans son texte une attente particulière dans le domaine de la connaissance des œuvres d'art qui prépare en quelque sorte le terrain à la méthode de Morelli, systématisant les moyens permettant de déterminer la main d'un artiste dans une œuvre[194].

Édouard Déligand : une perception sénonaise des œuvres de Cousin

Alors que nous nous intéressons aux textes qui ont été produits sur Jean Cousin au XIXe siècle, il nous a semblé important d'analyser la notice d'un écrivain sénonais rédigée peu de temps avant que soit publiée l'œuvre majeure de Firmin-Didot. En effet, la proximité d'Edouard Déligand[195] avec la région de l'artiste confère à ses écrits un ton particulier qui attire notre attention pour deux raisons principales. D'une part, son texte révèle la fierté qu'il éprouve à

[192] Renouvier, 1854 : 163.
[193] Voir la notice l'INHA.
[194] Voir sur ce point les travaux de Zerner sur Morelli : Zerner, Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, Paris, 1997 : 16.
[195] Déligand Édouard (1812-1893), maire de Sens et avocat.

appartenir à la même région que celui qui avait été le fondateur de l'école française intensifiant ainsi la réception mythique de l'artiste, d'autre part, il donne à l'*Eva prima Pandora*, œuvre originellement sénonaise, un nouveau statut, évolution que nous avions déjà perçu dans le texte de Renouvier.

Dans sa *Notice historique sur Jean Cousin*, Déligand[196] rédige une introduction qui met en évidence le culte des nations, alors que le pays s'intéresse à son passé et principalement aux hommes illustres qu'il a vu naître. Dans ce contexte révélateur de l'idéologie du XIXe siècle, Déligand annonce son travail de recherche documentaire, destiné à dresser le portrait d'un artiste dont sa région était fière et « dont le nom seul rappelle toute l'illustration du seizième siècle »[197]. Ces quelques phrases introductrices révèlent bien les composantes de l'époque de Déligand, une époque de fierté nationale, portant son attention sur la science des archives destinée à prouver le passé glorieux des nations. C'est donc à partir de données essentiellement documentaires que débute l'exposé de Déligand, décrivant l'origine de Cousin, son entourage familial, ses supposés différents mariages. Ce dernier point, qui n'était d'ailleurs pas mentionné par Félibien[198], a fait l'objet du démenti de Maurice Roy, alors qu'il découvrait l'existence de Jean Cousin le fils. Déligand mentionne les origines modestes de l'artiste, contribuant ainsi à mettre en valeur sa prestigieuse carrière ainsi que l'image de l'artiste provincial, parti de peu pour être finalement reconnu de tous. Nous rejoignons ici un aspect du parcours de l'artiste héros auquel nous avons fait référence lorsque nous avons étudié la réception de l'œuvre de Cousin au XVIIIe siècle[199].

Déligand consacre quelques lignes à décrire le contexte historique et artistique dans lequel l'art de Cousin allait s'exprimer, faisant l'éloge des artistes italiens dont les œuvres et le style s'étaient importés en France. Ainsi, Cousin apparaît comme « inspiré par tous ces types admirables » mais également « par l'instinct de son propre génie ». Dans cette mesure, il est associé à cette notion de génie français déjà perceptible dans les écrits antérieurs du XIXe siècle. En outre, il est décrit comme combattant « le faux goût que l'enthousiasme et l'exagération avaient fait naître » expression qui renvoie sans doute à une forme de perversion de la manière classique sous le pinceaux des maniéristes. Face à cela on retrouve un goût déjà exprimé par Renouvier, celui « d'une originalité simple et savante », que Déligand associe à

[196] Déligand, 1868, 102-128.
[197] *Ibid.*, 103.
[198] Félibien parle seulement du mariage avec Christine Rousseau (Voir chap.1).
[199] Voir Chap. 4.

la première école française[200]. La notion d'école française s'exprime comme au siècle précédent en conservant l'image d'un artiste qui a su, face aux italiens, exprimer un art qui lui était propre.

Faisant référence à la peinture sur verre, Déligand décrit de nouveau le contexte d'apparition des œuvres de Cousin. Il met en évidence la tradition du vitrail français évoquant l'émulation nécessaire issue, dans ce domaine, des apports de la Renaissance italienne, mais qui avait eu pour effet la production de chefs d'œuvre de l'art français. Dans ce contexte nationaliste de réception, la peinture sur verre de Cousin apparaît des plus grandioses et inimitables[201]. S'inscrivant dans un processus de rationalisation des connaissances, Déligand souligne que le succès de l'artiste a conduit à des attributions abusives (peut-être Déligand fait-il référence aux travaux de Le Vieil). Ce constat lui permet d'accentuer l'image du maître que se devait être Jean Cousin en indiquant que ce dernier avait dû produire des élèves, ceci expliquant le trop grand nombre d'œuvres qui lui ont été attribuées. La suite de la notice cite un ensemble d'ouvrages de peinture sur verre que Déligand considère de la main de Cousin, s'en remettant principalement aux travaux de Lenoir.

Le vitrail est décrit sans qu'une analyse stylistique soit véritablement fournie. L'auteur se livre davantage à une énumération des œuvres, à leur histoire externe[202], ancrée dans l'histoire du patrimoine sénonais. On perçoit donc la mission de Déligand, attaché à sa ville par ses fonctions et utilisant l'œuvre de Cousin pour faire valoir la richesse de sa région[203].

Comme nous l'avons précisé ci-avant, le texte de Déligand a particulièrement retenu notre attention dans la mesure où il fait apparaître une nouvelle perception de l'*Eva prima Pandora*, peu citée dans les écrits antérieurs. Dans la notice de Déligand, la peinture est en effet clairement et nommément citée, au même titre que le *Jugement dernier*, comme une œuvre capitale de l'artiste: « Le talent de Cousin, comme peintre de tableaux ne fut pas moins remarquable, et si ses productions ont été moins nombreuses en ce genre, elles ont peut-être à

[200] Déligand, 1868 : 109.
[201] *Ibid.*, 110.
[202] Terme employé par Françoise Bardon qui signifie l'histoire de l'œuvre en tant qu'objet et non l'histoire qu'elle raconte qui elle renvoie à son histoire interne. Bardon, 1995 : 9.
[203] Déligand reprend l'histoire contée par Félibien de la vitre du *Jugement dernier* à l'Église de saint Romain de même qu'il disculpe Cousin de son appartenance à la religion protestante utilisant cependant un argument plus régionaliste : « La tradition rapporte […] qu'il (Cousin) exécuta gratuitement ce travail pour sa paroisse, comme un hommage de sa piété ». Déligand, 1868 : 112.

un degré plus élevé ce caractère tout spécial qui fait époque dans l'histoire de l'art. Deux œuvres capitales sont généralement connues : le *Jugement dernier* peint sur toile, et l'*Eva prima Pandora* peint sur bois »[204]. Lorsque Déligand s'exprime sur la peinture, il insiste sur son histoire malheureuse et sur le miracle de sa sauvegarde, malgré les effets néfastes des restaurations. Le ton employé dans le discours de Déligand contribue à mythifier l'*Eva prima Pandora* décrit comme un objet précieux qui avait manqué disparaître et qui, alors sauvé de l'oubli, faisait la gloire de la région.

Après avoir donné quelques informations interprétatives de la peinture[205], Déligand met en évidence « la pureté anatomique »[206] de la représentation et la bonne réception de l'œuvre qui témoigne du génie de l'artiste. C'est toujours dans les mêmes visées glorificatrices de sa région que Déligand s'exprime, alors que Sens détient le chef d'œuvre d'un maître dont il est question depuis les écrits de Félibien. Ce texte a dû d'ailleurs profondément marquer Déligand, sensible aux éloges adressés à son artiste de prédilection[207]. Comme le vitrail, la peinture de l'*Eva prima Pandora*, œuvre sénonaise, fait l'objet d'une réception favorable sous la plume de Déligand, alors qu'elle sert de faire valoir régional. Le *Jugement dernier* est une œuvre parisienne et l'on comprend pourquoi l'auteur n'y consacre que quelques lignes, rappellant également la critique que cette œuvre avait fait naître[208].

Admettant que le *Jugement universel* et l'*Eva prima Pandora* puissent être les deux seuls tableaux connus de la main de Cousin, Déligand cherche néanmoins à accroître le corpus de l'œuvre de l'artiste en recherchant dans les textes à sa disposition de nouvelles données. La traditionnelle renommée de l'artiste lui donne satisfaction et il trouve aux musées de Mayance et de Rennes des notices qui tendent à prouver la main de Cousin dans une *Descente de croix* et un *Jésus au noces de Cana*. De même, Déligand appelle les chercheurs à vérifier l'autorité de l'artiste réalisant peut-être un *Portrait de femme* et une *Diane de Poitiers* appartenant respectivement à M. Poncelet d'Auxerre et à M. Arsène Houssaye, inspecteur général des

[204] Nous savons que Déligand, privilégié par son origine, a vu l'*Eva prima Pandora* en nous référant aux appréciations des visiteurs recueillies par Roy. Roy, 1929 : 63. Déligand, 1868 : 115.
[205] Voir la seconde partie de la thèse, Chap. 1.
[206] Déligand, 1868 :117. Il est important de rappeler, dans le cadre de cette réception, l'intérêt pour le nu au XIXe siècle qui s'exprime sous le pinceau d'Ingres par exemple ou des orientalistes.
[207] Déligand fait référence au texte de Taveau. Déligand, 1868 : 127.
[208] Voir ci-avant, Chap. 3 et 4.

Beaux-Arts[209]. Les intuitions de Déligand issues de la tradition décrivant Cousin comme peignant de nombreux tableaux, le poussent à rechercher des informations qu'il trouve forcément ! Les conservateurs de Musées ou les particuliers se faisaient une gloire de posséder une œuvre de celui qui avait été décrit comme le fondateur de l'école française de peinture, ne recherchant pas en premier lieu l'authenticité de leur propos. L'approche de Déligand met en évidence la subjectivité des sources dont on peut tirer les informations que l'on souhaite obtenir. Malgré la bonne réception dont il fait l'objet auprès des connaisseurs soucieux de créer une science de l'art, le document d'archive est soumis à la subjectivité de ses lecteurs et peut faire l'objet d'une fausse lecture.

C'est dans le même ordre d'idée que la question du portrait est abordée. Recueillant la tradition perpétuée par Félibien d'un Jean Cousin peignant quantité de portraits, Déligand cherche du côté des Bouvyer, famille de l'artiste par ses alliances, et mentionnée dès le texte de Félibien, la preuve des talents du présumé portraitiste. Bien évidemment, les habitants de Sens et héritiers de la famille du maître, ne pouvaient que confirmer qu'ils possédaient des portraits réalisés par Cousin, ces derniers faisant la gloire de leur descendance. Pour Déligand, « il n'y a pas de doute sur leur authenticité, car ils se sont transmis de génération en génération comme un dépôt précieux et sacré »[210]. Le désir de conservation d'une renommée est-il suffisant pour attester la main de l'artiste ou bien agit-il dans le sens d'une subjectivité créant de la surenchère ? Il est possible que Cousin ait fait quelques portraits des membres de sa famille, précisément ceux que Déligand a pu observer et faire retranscrire au crayon et par la photographie, mais les arguments apportés demeurent assujettis, d'une part aux intentions de Déligand faisant l'éloge de sa province pourvue de l'artiste français le plus réputé de son temps sur tout le territoire français, et d'autre part à la volonté des Bouvyer en matière de renommée familiale. Déligand ne va cependant pas jusqu'à cautionner le texte de Tarbé qui mentionnait que Cousin avait aussi réalisé son autoportrait. Sans doute a-t-il été influencé par ce qui avait été autrefois mentionné concernant la représentation de l'artiste dans la peinture du *Jugement dernier*. Si le peintre se représente dans une de ses œuvres, comme l'ont fait nombreux de ses prédécesseurs italiens ou flamands, l'héritage de son image de portraitiste conduit vite à déduire qu'il soit aussi l'auteur d'un hypothétique autoportrait.

Déligand s'appuie encore sur la tradition familiale pour démentir cette affirmation et s'en remet au document observé, celui d'une gravure d'Edelink sensée reproduire le portrait de

[209] Déligand, 1868 : 117 à 119.
[210] *Ibid.*, 120.

l'artiste[211]. Même si cette considération de Déligand va dans le sens d'une rationalisation des abus de la subjectivité, il n'en reste pas moins que, comme dans le cas des attributions, elle se fonde sur le recueillement de la tradition.

Déligand fait référence à la participation de Cousin dans le domaine de miniature sans donner d'arguments particuliers. Cependant, l'extrapolation de la renommée d'un artiste rédigeant des traités illustrés de ses propres dessins était possible.

Concernant la sculpture, Déligand reprend les attributions qui avaient été faites avant lui, utilisant principalement les travaux de Lenoir. À propos du tombeau de l'Amiral Chabot, il reste fidèle aux écrits de Félibien et conseille à son lecteur de ne pas s'arrêter aux propos de Philippe Béclard remettant en cause cette attribution dans son article intitulé « *Jean Cousin a-t-il été sculpteur ?* »[212]. Selon un argument qui relève de son propre jugement, il considère le manque d'autorité de l'auteur comparé à celle de ses prédécesseurs auxquels il conseille de s'en remettre.

Déligand procède à une liste d'attributions dans différents domaines de pratique artistique (sculpture en ivoire, peinture sur émail, gravure, estampe) en se fiant principalement aux données de Lenoir et de Papillon, auxquelles il ajoute quelques données issues de recherches en archives et de renseignements obtenus auprès des collectionneurs. Il dresse ainsi le portrait d'un artiste produisant un grand nombre d'œuvres dans des domaines variés de production artistique contribuant ainsi à construire une image de Cousin encore bien présente dans les écrits actuels. L'étude de Zerner que nous analysons à la fin de cette partie vient en témoigner.

Le texte se poursuit par l'évocation des traités de perspective et de proportions en des termes qu'il nous faut relever, compte tenu de leur portée glorificatrice et héroïque à l'égard de Jean Cousin : « Ce n'était point encore assez, pour ce génie universel, de cette vie déjà si remplie ; sa main, comme pour se reposer du pinceau et du burin, prenait la plume et produisait des ouvrages didactiques dont l'autorité est encore suivie de nos jours »[213]. L'image de l'artiste héros est bien présente : de sa condition d'artiste provincial il devient l'artiste universel. Cette promotion est tout à l'honneur de la région de Déligand qui a fait naître ce génie. Cousin est un maître qui, comme Léonard de Vinci et Michel-Ange, a écrit des poèmes tel qu'en témoigne celui qui figure en tête d'une édition du *Livre de Pourtraicture*. Déligand le

[211] Déligand discute la tradition de la réalisation de cet autoportrait. Déligand, 1868 : 120-121.
[212] Béclard Philippe, *Jean Cousin a-t-il été statuaire ?* , Impr. Cosnier et Lachèse, Paris, 1857.
[213] Déligand, 1868 : 125-126.

retranscrit intégralement, tout en indiquant qu'il s'agit là d'un « bien léger sonnet »[214] et que Cousin avait dû en rédiger de plus habiles qui n'ont pas accédé à sa connaissance !

À la fin de son article, il cite Taveau alors qu'il relate l'absence de documents indiquant les dates de naissance et de mort de Cousin. Déligand manifeste sur ce point la nécessité de trouver une justification dans les documents de ce que Félibien énonçait sur la longue vie de l'artiste. En consultant des textes anciens, il parvient à justifier les données du texte du XVIIe siècle, sans pour autant obtenir de dates précises[215]. Cependant, il conclut en indiquant que ce qui importe finalement, au delà de telles données, concerne le génie d'un artiste dont la mémoire se doit d'être conservée, le génie d'un artiste « symbole de science et de progrès »[216]. Cette dernière expression donne la dimension de l'image de l'artiste qui se dessine dans cet écrit, un artiste capable de faire débuter un nouveau courant artistique (progrès), s'intéressant à la valeur didactique de l'art (science). Nous retrouvons en définitive dans ces termes, une constante de la réception de l'image de l'artiste depuis Félibien et systématisée dans les écrits du XVIIIe siècle, à savoir celle d'un maître qui, au même titre que les Italiens de la Renaissance dans leur pays, dote la France d'une nouvelle forme d'expression artistique. D'ailleurs, cette idée s'exprime concrètement lorsque Déligand achève son texte : alors qu'il précise la nature de sa méthode déjà signalée dans notre analyse (un « point de vue historique et local »), il laisse à d'autres, plus spécialistes en la matière, l'étude stylistique de l'œuvre de Cousin ainsi que le soin de « retracer l'influence qu'elles (les formes et le caractère des œuvres de Cousin) ont exercée sur la transformation de l'art en France »[217]. Cousin demeure le premier peintre de l'école française.

Le texte de Déligand révèle donc sa volonté de maintenir l'image de l'artiste telle qu'elle s'était construite depuis les écrits de Félibien, mais en cherchant toutefois à lui donner une forme de crédibilité grâce aux méthodes positivistes de son temps issues de la recherche en archive. Comme nous l'avons signalé, les sources peuvent amener aux chercheurs ce que précisément ils se mettaient en tête de chercher. Enfin, l'origine sénonaise de Déligand mais aussi de l'*Eva prima Pandora*, a permis à cette peinture de prendre place au sein des écrits sur l'art de Cousin qui, après Félibien, n'y faisaient pratiquement jamais allusion.

---

[214] *Ibid.*, 126.
[215] Cette information a été trouvée dans le censier de l'abbaye de Saint-Germain de Paris. Déligand, 1868 : 127-128.
[216] *Ibid.*, 128.
[217] *Ibid.*, 128.

Horsin Déon : les prémisses d'une remise en cause du mythe Cousin

Simon Horsin Déon, peintre expert et restaurateur aux Musée nationaux, propose une approche de l'œuvre et de la personnalité de Jean Cousin qui, à la différence des textes précédents, place l'artiste dans un domaine de réception qui prend des aspects nouveaux[218].

Dans un premier temps, il s'exprime sur les origines de l'artiste, donnant une rapide description de la modeste demeure de Montard[219], puis évoque les activités de peintre, de statuaire et d'architecte du jeune Cousin, les mesurant à « ses contemporains Léonard et Michel-Ange, les grands artistes de l'Italie »[220]. Dès les premières lignes de son texte, l'auteur inscrit l'artiste sénonais dans la lignée des grands maîtres. Cette idée, déjà évoquée dans les textes précédents, s'inscrit comme une évidence sous la plume d'Horsin Déon. En revanche, il donne une image de l'artiste qui ne s'inscrit plus tout à fait dans les composantes du mythe qui étaient jusque-là instaurées.

C'est en effet sur un ton de remise en cause de certains aspects du mythe de Jean Cousin qu'Horsin Déon questionne l'affirmation de Félibien selon laquelle l'artiste aurait été le favori des monarques depuis Henri II jusqu'à Henri III. Il argumente son propos en indiquant que l'on ne connaît pas de travaux importants de la main de l'artiste et que ce dernier, avec le talent qu'on lui reconnaît, aurait dû laisser les traces de sa participation aux décors des palais royaux, aux côtés des Italiens qui y oeuvraient alors. Même si Horsin Déon ne possède pas toutes les données dont nous disposons aujourd'hui, dont quelques commandes prestigieuses telles que celle des cartons des tapisseries de saint Mammès (ill. 4 à 8), il met en évidence un des paradoxes essentiels et tenaces de la perception de ce soi-disant maître de la peinture française de la Renaissance dont on ne connaît que peu d'œuvres et particulièrement peu de peintures. Horsin Déon pose la question de savoir pourquoi ce ne sont que les vitraux de Saint Gervais qui sont commandés à Cousin alors qu'il aurait pu se faire remarquer « par des travaux plus dignes de lui »[221], comprenons ici la peinture. De nouveau, le restaurateur marque sa préférence pour la peinture et déplore que ce soit par le vitrail que Cousin puisse se rendre fameux. D'ailleurs, il cite le *Jugement dernier* qui aurait pu faire l'objet de la reconnaissance des monarques. Cependant il met aussitôt en avant l'image romantique de

[218] Horsin Déon, 1851 : 132-144.
[219] Il reprend ce qu'écrivait Déligand sur les origines modestes de l'artiste. Déligand, 1868 : 103-104.
[220] Horsin Déon, 1851 : 132.
[221] Horsin Déon, 1851 : 134.

l'artiste incompris ou suscitant la jalousie de ses pairs : il confond le récit qui avait été rapporté à propos de la vitre de l'église de Saint-Romain. C'est à partir du tableau qu'il adresse le reproche qui avait été fait à Cousin d'appartenir à la religion réformée à cause de la figuration des papes aux enfers. Reprenant les propos de Félibien, Horsin Déon signifie que « grand peintre n'avait prétendu qu'y montrer l'équité du Jugement de Dieu », et de souligner « Non, il ne fut point favorisé »[222]. Cet accent nouveau mis sur le manque de considération dénoncé comme une injustice vis à vis de Cousin, cette image type du XIXe siècle de l'artiste incompris, agit peut-être en faveur d'un aspect du mythe qui, lui, remonte aux écrits du XVIIIe. Celui de l'artiste héros qui, pris sous l'angle des écrits d'Horsin Déon, produit des chefs-d'œuvre sans l'aide des grands, seulement par le biais de son propre génie. Dans ce contexte de moindre considération déplorée par Horsin Déon, l'auteur pose l'hypothèse de la seule reconnaissance dont Cousin aurait pu faire l'objet, à savoir celle de François Premier. Influencé par les travaux de Lenoir au Musée des Monuments français, il affirme que l'artiste avait fourni le modèle de deux bustes coulés en bronze du monarque, ainsi qu'un buste en marbre de Charles Quint. Il ajoute que c'est à cette période que Cousin avait réalisé le tombeau de l'Amiral Chabot et en fournit quelques éléments de description. Quelle que soit l'exactitude de ces attributions, ce qui importe pour notre propos est d'observer la manière dont l'auteur questionne l'image habituelle d'un Jean Cousin, artiste favori des rois.

Un autre point de remise en cause de l'image mythique de Cousin jusqu'alors construite concerne le rôle de l'artiste, premier peintre de l'école française de peinture. Horsin Déon mentionne en effet une inscription figurant sur un tombeau[223] dédiée « *À la mémoire de jean Cousin, peintre et sculpteur, fondateur de l'école française, mort en 1550* ». Compte tenu du prénom écrit *Jean* au lieu de *Jehan* comme ceci s'écrivait en son temps, ainsi que de la date erronée de la mort de l'artiste[224], l'auteur indique que cette œuvre avait été érigée longtemps après sa disparition. Mais ce qui retient avant tout notre attention dans la remarque d'Horsin Déon, c'est qu'il conteste clairement le titre de fondateur de l'École française, et de ce fait remet en cause une tradition dans la réception de l'image de l'artiste, fortement ancrée dans

[222] *Ibid.*, 135.
[223] Ce tombeau était au Musée des Monuments français, détruit lorsque Horsin Déon écrit sa notice. Voir ci-avant Chap. 4.
[224] Que ce soit dans le cadre des connaissances actuelles ou bien dans celui de la confusion des deux personnalités des Cousin père et fils, cette date ne renvoie à aucun de ces deux domaines de savoir et demeure totalement fantaisiste. Horsin Déon donne la date d'édition du *Livre de Perspective* en 1560 remettant en question l'authenticité du millésime figurant sur le tombeau.

les écrits depuis celui de Félibien qui précisément l'avait mis en place. D'ailleurs Horsin Déon fait porter cette responsabilité à l'historiographe du XVIIe siècle, écrivant qu'avant celui-ci, les autres écrivains, même dans le peu de lignes consacrées à Cousin, n'avaient jamais mentionné un titre semblable. Et Horsin Déon de cautionner cet état de fait en avançant que Cousin n'était pas premier en France, supposant sans doute l'œuvre des autres artistes cités secondairement tels que les portraitistes, qu'il n'a suivi aucune école et qu'il n'a fait aucun élève ! Il donne pour preuve l'influence italienne que subit le tableau du *Jugement universel*, et précise que les artistes qui ont eux, fait école, sont bel et bien Rosso et le Primatice. Le mythe de l'artiste fondateur de l'école française tend à s'effondrer sous la plume d'Horsin Déon. Une forme de rationalisation des connaissances est entrain de se mettre en place alors que ce spécialiste de la peinture, dont les enjeux du discours ne sont pas les mêmes que ceux des académiciens ou des théoriciens de l'art, reconnaît l'importance des travaux des Italiens venus à Fontainebleau. De la sorte ces derniers adoptent également un nouveau statut dans le discours du restaurateur s'exprimant sur Cousin : jusqu'alors, ils étaient certes cités mais indépendamment de l'œuvre de Cousin, et de l'art français en général. Ils ne devaient pas altérer l'œuvre de l'artiste choisi pour faire débuter le Renaissance française. L'approche d'Horsin Déon, plus globale et moins mythifiante, fait acte de reconnaissance des véritables aspects de l'œuvre de Cousin, construites à partir de ce qui existait déjà en France et que François Premier donnait pour modèle à suivre, le modèle de l'antique importé de la Péninsule sous forme de véritables copies. Si Cousin n'a pas eu de maitre, l'image de l'artiste héros dont le génie était crée ex-nihilo subit, dans ce contexte d'évocation une variation. Cousin n'est d'aucune école française mais bien d'une école italienne. En revanche, le processus de démystification qui apparaît dans ce domaine ressurgit par la création d'une nouvelle image de l'artiste, elle aussi mythique, celle de l'artiste incompris des grands de son temps. D'ailleurs, après avoir détrôné l'image de Cousin fondateur de l'école française, Horsin Déon cite la totalité du texte de Taveau comme pour réaffirmer « l'estime dont Jean Cousin était honoré par ses contemporains »[225].

Louant chez Cousin la pratique de la peinture sur verre, pratique, selon lui, incontournable à Sens et conforme à l'époque, il écrit cependant que le génie de l'artiste ne pouvait se déployer dans cette forme d'art: « son génie se trouvait trop à l'étroit, dans un genre dont les ressources sont bornées, et les effets systématiquement produits. Il chercha alors dans la peinture à

[225] Horsin Déon, 1851 : 137.

l'huile et dans la sculpture les moyens de lui donner son tout essor »[226]. La forme d'aversion que l'auteur manifeste assez clairement à l'égard du vitrail, manifeste clairement sa préférence pour la sculpture et la peinture ainsi qu'une volonté explicite d'associer Cousin à ces pratiques plus exclusivement que ceci n'avait été fait auparavant. De ce fait, un élément important de la construction du mythe de l'artiste qui trouvait une part de sa dimension nationale dans le vitrail tend à s'estomper sous la plume du peintre-restaurateur. Notons cependant que cette forme de réception est certainement dépendante de la profession d'Horsin Déon et à considérer comme un cas relativement isolé.

Horsin Déon fait également acte de reconnaissance du petit nombre d'œuvres connues de la main de Cousin et du peu d'informations concernant sa vie privée. Ceci constitue un élément assez nouveau dans la réception de l'œuvre de Cousin, et prend un caractère relativement contemporain. Nous constatons aujourd'hui encore le contexte de connaissance peu documenté dont nous disposons à propos de Cousin et de son œuvre. De surcroît, s'intéressant prioritairement à la peinture, Horsin Déon ne pouvait que déplorer le faible nombre d'œuvres de la main de l'artiste[227]. En revanche, il tente de montrer que le talent de Cousin s'était peut-être exprimé au delà des œuvres de peinture habituellement citées. Alors qu'il s'exprime sur les vitraux du château d'Anet, Horsin Déon mentionne l'activité de second plan de Jean Cousin, et dans la même logique de compétition entre l'art du vitrail et celui de la peinture à l'huile, il rapporte un bruit répandu au moment où il écrit, celui de peintures à l'huile de la main de Jean Cousin, découvertes lors de la restauration de la chapelle[228]. Horsin Déon, frustré par le peu de peintures connues de la main de Cousin, éprouve certainement beaucoup de satisfaction en mentionnant cette découverte : alors que Lenoir avait rattaché le nom de

[226] *Ibid.*, 134. Lorsque l'auteur étudie l'œuvre de Cousin dans le domaine du vitrail, il l'exprime essentiellement du point de vue des dessins préparatoires. Bien que ce phénomène de réception soit sans doute dépendant des goûts et de la profession d'Horsin Déon, remarquons que c'est aussi de cette façon que l'activité de Jean Cousin dans le domaine de la peinture sur verre est également perçue aujourd'hui. Voir Horsin Déon p. 139 et 140 : L'auteur livre néanmoins quelques éléments d'une analyse stylistique générale, énumérant certaines œuvres en y ajoutant quelques descriptions et informations sur la conservation des vitres.

[227] Rappelons que même si Déligand a cherché à accroître le corpus de l'œuvre de l'artiste dans ce domaine, il se voyait tout de même contraint de constater que le *Jugement dernier*, l'*Eva prima Pandora* ainsi que quelques portraits étaient finalement les seules œuvres que l'on pouvait attribuer à Cousin.

[228] Horsin Déon, 1851 : 135 note 2-136.

Cousin aux vitres du château, il était tentant de ne pas attribuer à l'artiste sénonais des peintures à l'huile anonymes retrouvées sur les lieux dont on pouvait supposer quelques analogies stylistiques ou de motifs avec d'autres représentations supposées de sa main. Mais quoi qu'il en soit, Horsin Déon choisit quand-même de considérer une sphère restreinte de la production picturale de l'artiste, reconnaissant essentiellement le *Jugement universel* et l'*Eva prima Pandora* comme les deux œuvres connues de la main de Jean Cousin[229].

Concernant l'*Eva prima Pandora* dont l'auteur affirme avoir eu un contact visuel[230], il mentionne l'absence totale d'influence étrangère dans le tableau en justifiant cette affirmation par un argument de datation, considérant que Cousin a réalisé son œuvre avant son séjour à Paris, lieu de pénétration des formes et du style de la Péninsule[231]. C'est ainsi qu'il note dans la peinture la même pâte que celle de Clouet ainsi qu'un traitement du dessin analogue à celui de Jean Goujon. On perçoit ici la volonté de l'auteur de ne pas totalement renoncer à l'image de l'artiste du point de vue de l'idéologie nationaliste. Cependant, ceci le conduit à porter un jugement sur la peinture qui n'est pas totalement exact[232]. Comment ne pas voir l'influence italienne dans la peinture de l'*Eva prima Pandora*, les stéréotypes de nus allongés auxquels elle renvoie, éléments dont la profession d'Horsin Déon devait le tenir informé ? Malgré sa reconnaissance de l'influence italienne dans l'œuvre de Cousin qu'il ne considère plus comme le fondateur de l'école française, l'auteur conserve la dimension nationale en faisant d'une œuvre de jeunesse conservée dans la région d'origine de l'artiste, celle qui témoigne le mieux de l'art français ! Il y excuse d'ailleurs une forme de sècheresse, fait de l'œuvre d'un « simple peintre de province au commencement du XVIe siècle »[233]. On comprend donc que cette expression de l'art français, à travers l'*Eva prima Pandora*, correspond à un moment où l'art de Cousin n'est pas encore formé. C'est précisément par l'acquisition de nouveaux savoirs enseignés par les italiens que la peinture de Jean Cousin va trouver une forme

[229] Contrairement à Déligand rédigeant sa notice à la même période qu'Horsin Déon, ce dernier règle la question des portraits en indiquant que ceux-ci, même signalés par Félibien à Sens, ont disparu depuis longtemps. Visiblement, la peinture de portrait ne suscite pas grand intérêt chez Horsin Déon, qui visiblement s'intéresse à des œuvres plus révélatrices d'une époque, d'un style et d'un goût, telle que la peinture d'histoire et la peinture de nu.
[230] Horsin Déon, 1851 : 140. C'est un ami d'Horsin Déon, Monsieur Langlois, qui restaure le tableau vers 1851, avant son entrée au Louvre en 1922. Voir le dossier du Louvre au service de documentation du Musée.
[231] Voir ce qui est mentionné ci-avant à propos de l'influence de Rosso et de Primatice.
[232] Rappelons que Renouvier avait aussi mis en évidence le caractère très français de l'*Eva prima Pandora*. Voir ci-avant, Chap.5.
[233] Horsin Déon, 1851 : 141.

d'aboutissement, notamment illustrée par la réalisation du *Jugement dernier*. Comme nous l'avons déjà évoqué, le parcours qualifiant de l'artiste héros continue d'exister, mais prend sous la plume d'Horsin Déon une autre signification que celle qui était évoquée dans les écrits du XVIIIe siècle. L'épreuve qualifiante se réalise à travers l'assimilation des manières italiennes[234]. Alors qu'au XVIIIe siècle, le *Jugement universel* était rattaché à la prouesse de la peinture d'histoire[235], dans le texte d'Horsin Déon, il illustre l'apprentissage par Cousin des manières italiennes qui lui valent son succès. Même si l'auteur n'affirme pas cela de manière explicite, il semble que ce que nous avons déjà évoqué à propos de sa perception de Cousin au sein de l'école française associé à la lecture de certains de ses propos le suggère nettement. En effet, après s'être exprimé sur l'*Eva prima Pandora*, Horsin Déon écrit : « Plus tard, au sein de la capitale, J. Cousin voit des œuvres italiennes. Sa couleur acquiert de la vigueur ; son modèle de la fermeté ». Puis c'est au tour du *Jugement dernier* d'être décrit. En revanche, le restaurateur se trouve peut-être pris entre deux aspects du mythe Cousin pour lesquels il a des difficultés à se positionner. À propos de l'évolution de l'art de Cousin au contact des œuvres italiennes, il écrit : « Mais ce qu'il gagne de ce côté (apport italien) lui fait perdre de cette naïve simplicité qui fait le principal charme de sa Pandore »[236]. Il ajoute également à propos du *Jugement dernier* que, quoi qu'il en soit, cette peinture « est une des compositions qui honore notre école »[237]. De quelle école s'agit-il ? Une école française initiée par l'art français de Jean Cousin, ou bien une école française influencée par l'enseignement des peintres italiens à Fontainebleau ?

L'analyse du *Jugement dernier* fait apparaître de nombreuses qualités de réalisation, notamment en ce qui concerne la composition, le rendu de la perspective et des anatomies. En revanche, une critique est adressée à Cousin en ce qui concerne son éloignement de la nature au profit de la copie des formes et des couleurs italiennes. Mais Horsin ajoute aussitôt que c'est précisément « ce défaut » qui a peut-être contribué à son succès. De nouveau, il établit une relation de cause à effet entre la renommée de Jean Cousin et l'appropriation par l'artiste des manières italiennes. Lorsqu'il considère une trop faible observation de la nature dans la réalisation de cette œuvre, il fait écho aux écrits théoriques antérieurs et se positionne peut-

[235] Voir ci-avant, note 122, p. 39.
[236] Horsin Déon, 1851 : 141.
[237] Horsin Déon, 1851 : 141.

être par rapport au texte de Félibien alors que celui-ci admirait l'équilibre auquel Cousin parvenait, entre étude et nature[238].

Horsin Déon, homme de terrain, nous apparaît donc sans doute plus conscient des pratiques des artistes à l'époque de Cousin, notamment en ce qui concerne l'utilisation des modèles importés d'Italie. Ainsi, le mythe de Cousin, fondateur de l'école française, perd de sa force sous la plume d'Horsin Déon. Cependant, l'élément nationaliste associé à l'image de l'artiste existe encore dans la perception de l'*Eva prima Pandora*. Un autre aspect de l'image de l'artiste se construit également dans le discours du restaurateur, l'image de l'artiste incompris, qui n'a pas pu bénéficier de la protection et de la reconnaissance des monarques. À la fin de son texte, il écrit : « Tels sont les ouvrages, en petit nombre, il est vrai, qui existent encore de J. Cousin, mais qui suffisent pour prouver son grand savoir, et les services qu'il eut pu rendre à notre école si la protection des grands lui eût été réellement accordée »[239]. La notion d'école est de nouveau abordée avec une forme de regret de la part de l'auteur qui ne parvient pas à y inclure Jean Cousin. Mieux que précédemment, on perçoit que c'est bien de l'école française dont il est ici question (notre école) et dont, effectivement, Cousin ne fait pas partie. En plus de l'argument de l'enseignement italien dont aurait bénéficié Cousin, visible dans l'un des deux seuls tableaux connus de sa main, s'ajoute celui de l'artiste que l'on a pas su reconnaître. Horsin Déon trouve donc dans cet argumentaire une manière de justifier ses éloges vis à vis d'un artiste dont il ne possède que peu d'œuvres notamment dans son domaine d'étude, la peinture. Cet artiste qui avait été perçu comme le fondateur de l'école française ne laisse que deux tableaux qui finalement n'ont rien de spécifiquement français. Pour combler ce vide, Horsin Déon utilise l'histoire externe de l'*Eva prima Pandora* conservée dans la région d'origine de l'artiste, réalisée au début de sa carrière provinciale, abritée des influences étrangères de la capitale, pour en faire une œuvre exclusivement française ! Quant au *Jugement universel*, œuvre parisienne, pour laquelle l'influence italienne n'est plus à taire, il sert de faire valoir à l'évolution de la pratique de Cousin.

Nous terminerons donc notre étude du texte d'Horsin Déon en mettant en évidence ce nouvel aspect du mythe de Cousin, moins tributaire de l'image du premier peintre de l'école française,

[238] Voir ci-avant, Chap. 2.
[239] Horsin Déon, 1851 : 144.

sachant se former au près des italiens, mais désormais victime de l'absence de reconnaissance des monarques, conforme à la vision romantique de l'époque de l'auteur[240].

[240] Horsin Déon consacre la fin de son chapitre à la description de travaux d'architecture qu'il attribue à Jean Cousin, alors que celui-ci œuvrait pour ce que la tradition identifiait comme sa propre maison à Sens. Horsin Déon, 1851 : 143-144.

Chapitre 6

L'ouvrage d'Ambroise Firmin-Didot : le renforcement de la tradition par l'attribution

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le texte de Firmin-Didot occupe une place importante dans le phénomène de réception de l'œuvre et de l'image de Cousin, ne serait-ce que par l'ampleur de l'étude dont il résulte. Il nous appartient donc d'en faire une analyse afin de mettre en évidence les principaux aspects de sa méthode, notamment celui qui concerne les questions d'attribution. Nous observons en effet dans le texte de Firmin-Didot un élément dominant de la méthode de l'auteur, cherchant l'identification de la main de Cousin principalement dans le style et les motifs de ses œuvres.

De part sa profession, Firmin-Didot, imprimeur, éditeur et collectionneur d'art, fait partie de ce groupe de connaisseurs du milieu du XIXe siècle dont les enjeux des écrits sur l'art étaient fortement liés à leur volonté de convaincre leur lecteur, voire leurs acheteurs, de leurs capacités à déterminer, dans les œuvres qu'ils possédaient, la main de leur artiste de prédilection. Comme le précise Zerner s'exprimant sur Morelli, « L'activité du connaisseur consiste à déterminer l'auteur d'une œuvre d'art sur la base de ses caractéristiques visuelles »[241]. Nous serons amenés à commenter la méthode utilisée par Firmin-Didot dans la suite de nos propos.

Les enjeux de la présentation de l'ouvrage de Firmin-Didot

Avant d'entrer dans le détail du contenu de cet écrit, observons en premier lieu comment Firmin-Didot a choisi d'en organiser les différents chapitres.

En introduction, il insiste sur la nécessité de rétablir un passé qui n'avait pas su reconnaître aux artistes les œuvres dont ils étaient les auteurs. Ainsi se réclame-t-il d'une génération nouvelle soucieuse, par ses recherches, de « restituer à chacun ce qui lui est dû »[242]. Le

[241] Zerner, 1997 : 15.
[242] Firmin-Didot, 1872 (1971) : IX.

contenu de cette présentation rejoint ce que nous venons d'énoncer à propos de la volonté des connaisseurs d'identifier la main de l'artiste dans une œuvre. C'est dans ce contexte méthodologique que Firmin-Didot annonce ses travaux consacrés à Jean Cousin[243].

Dans un premier temps, il rédige un long chapitre destiné à présenter l'artiste-individu qu'était Jean Cousin à travers ses origines, sa carrière et la réception de son art illustrée à travers les écrits des différentes époques, depuis les *Entretiens* de Félibien[244]. Il termine sa présentation par une généalogie de la descendance féminine de Cousin, à savoir celle de la famille Bouvyer[245]. La suite de l'ouvrage se divise en différents chapitres qui correspondent aux différentes pratiques artistiques auxquelles Cousin s'est livré. On trouve donc d'abord la peinture et la sculpture, puis viennent le dessin, les verreries, l'architecture et les fortifications, la gravure en creux sur cuivre, les ouvrages de science et d'art (les traités de perspective et de proportions), la gravure sur bois, et enfin un très grand chapitre consacré à l'imprimerie où il étudie, en relation avec l'œuvre de Cousin, les travaux des différents imprimeurs du XVIe siècle. Des additions occupent également un grand nombre de pages de son ouvrage.

À travers cette organisation textuelle, on perçoit d'emblée l'image de l'artiste universel perpétuée dans les travaux de Firmin-Didot, un artiste excellant dans toutes les disciplines.

Il conserve une forme classique de présentation semblable à celle des écrits sur l'art de la Renaissance dans leur schéma vasarien, alors que ceux-ci présentaient les arts et les artistes par différents domaines de production artistique. Firmin-Didot aborde dans un premier temps la peinture et la sculpture dans l'œuvre de Cousin qui, par la place qu'elles occupent dans l'ouvrage, conservent la supériorité traditionnelle de leur statut de beaux-arts, confirmant par là même le statut de l'artiste. Les autres domaines d'activité abordés correspondent à la volonté d'exhaustivité de l'auteur tâchant de rendre compte, dans une forme organisée, de la multiplicité des pratiques de Cousin, notamment à travers les arts appliqués, multiplicité recueillie depuis les écrits de Félibien et perpétuée par ses suiveurs. Enfin la place occupée par la gravure et l'imprimerie révèle les connaissances de l'auteur dans ces domaines qui lui sont familiers et au sein desquels il a cherché à faire exister Jean Cousin.

---

[243] Firmin-Didot explique que dans un premier temps il s'était consacré à l'étude de l'œuvre de Cousin dans le domaine du livre et de l'estampe, souhaitant, par la présente étude, l'étendre aux autres domaines de pratique artistique de l'artiste.

[244] Firmin-Didot prend le soin de citer de manière quasi intégrale les notices de Félibien, de de Piles, de Dézallier d'Argenville, de Papillon, de Le Vieil, d'Émeric-David et enfin de Jules Renouvier. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 18-33.

[245] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 34 à 37. Nous commentons cette généalogie ci-après, Chap. 7.

Afin de rendre compte des enjeux de la réception de l'ouvrage de Firmin-Didot, nous organiserons notre propos à partir de deux axes principaux. Dans un premier temps, nous examinerons la manière dont l'auteur dresse le portrait de Jean Cousin, à partir du texte de Félibien dont il reprend les principales données, avec cependant une forme d'appropriation révélatrice de son époque d'expression. Dans un second temps, nous observerons un aspect prédominant de la méthode employée par Firmin-Didot principalement orientée sur la recherche d'attribution, conformément à sa volonté d'associer le nom de Jean Cousin à un nombre d'œuvres conséquent.

Une image de l'artiste construite sur la base du texte fondateur des Entretiens de Félibien

Étudiant la personnalité artistique de Jean Cousin[246], Firmin-Didot met d'emblée en évidence une mauvaise connaissance de l'artiste, tant sur le plan de l'individu que sur celui de ses œuvres, et se donne pour mission de restaurer ce contexte lacunaire. Il débute donc un travail d'enquête à l'aide de documents anciens, dont fait partie la notice de Taveau dans laquelle il cherche principalement à établir la date du décès de l'artiste. Firmin-Didot utilise d'autres textes du XVIe siècle destinés à justifier son opinion, à savoir que Cousin était décédé aux alentours de 1588, date proche de celle que Félibien avait donné dans ses *Entretiens* (il indique qu'en 1589 il vivait encore) et différente de celle de 1560, telle qu'elle était mentionnée dans le texte de Taveau[247]. On perçoit donc que la notice du XVIIe siècle fait encore autorité auprès de Firmin-Didot, ce dernier prenant le soin de rappeler que Mariette « ordinairement bien informé », considérait que de tels écrits étaient fiables[248]. Cette présentation révèle un aspect de la méthode de Firmin-Didot alors qu'il consulte les documents de l'époque de Cousin et qu'il cherche à établir un récit cohérent sur la vie de l'artiste. Par un procédé de convergence de données textuelles, il justifie l'exactitude du texte fondateur.

[246] Firmin-Didot fournit des informations sur les différents mariages et la descendance de l'artiste. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 7-8.
[247] Nous reviendrons sur cette question lorsque nous étudierons le texte de Roy (voir ci-après, Chap.7). Voir l'argumentaire de Firmin-Didot : *Ibid.*, 2-7.
[248] *Ibid.*, 2. À propos de Mariette, voir ci-avant, p. 30.

L'auteur met également en évidence un phénomène que nous avons signalé ci-avant, à savoir l'existence d'œuvres sans nom, et précisément sans le nom de Jean Cousin. Une telle situation le conduit à évoquer le Moyen-âge, dont il loue la modestie des artistes lorsque ceux-ci ne revendiquaient pas l'autorité de leurs œuvres. C'est donc dans ce contexte de nostalgie de l'époque passée, très caractéristique du siècle de Firmin-Didot, que l'auteur s'exprime sur Jean Cousin, faisant des lacunes documentaires en matière d'identification des œuvres une marque de reconnaissance du talent de cet artiste modeste[249]. L'auteur exprime l'humilité de Cousin en la comparant à celle d'artistes de grande renommée tels que Poussin ou Le Sueur, ou encore en faisant référence à la préface du *Livre de perspective* dans laquelle son auteur manifestait sa modestie auprès des grands, ne leur demandant aucune faveur[250].

La peinture sur verre

La tradition que Félibien avait instaurée en rattachant l'œuvre de Cousin à la peinture sur verre trouve un écho dans l'ouvrage de Firmin-Didot. Dans un premier temps, il insiste sur le rôle participatif de l'artiste aux mutations que connaissait alors ce métier d'art. En effet, à l'époque de Cousin, les fenêtres devenaient plus grandes et la quantité d'armatures en plomb réduite, de même que pour obtenir davantage de clarté, les couleurs employées étaient plus claires. Or, selon Firmin-Didot : : « C'est grâce à cette innovation, jointe au mérite de ses peintures sur verre, que Jean Cousin a justement acquis sa grande réputation, et mérite d'être placé au premier rang dans cet art où la France a excellé de tout temps »[251]. Cependant, c'est aussi dans une forme d'expression divergente des *Entretiens* que l'auteur aborde la peinture sur verre dans l'œuvre de l'artiste, portant essentiellement son attention sur les dessins préparatoires[252]. Il met en effet en évidence la question de la détermination des différentes

[249] Malgré les louanges exprimées à propos de l'artiste ne signant pas ses œuvres, l'auteur reconnaît que ce contexte de connaissance génère des difficultés lorsqu'il s'agit de procéder à l'attribution des œuvres. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 9.
[250] *Ibid.*, 9. Nous revenons sur ce point dans le chapitre suivant (Chap. 7).
[251] *Ibid.*, 12. Firmin-Didot renforce l'image de l'artiste associé à la pratique de la peinture sur verre alors qu'il indique que Cousin avait eu pour maîtres les peintres verriers Jacques Hympe et Tassin Grassot. Remarquons que jusqu'à présent, l'artiste sénonais était perçu par la manifestation d'un talent et d'un savoir sans précédent. Au même titre que l'acceptation de l'enseignement italien (voir ci-après, le lien entre les œuvres de Cousin et l'art de la Péninsule), des noms d'artistes susceptibles de lui avoir transmis leur art, apparaissent.
[252] Précisons, en dehors du contexte d'évocation du vitrail que la pratique du dessin dans l'œuvre de Cousin a fait l'objet d'une réception particulièrement favorable dans l'étude de

activités qui se rapportent à la peinture sur verre à savoir, les vitriers, les maîtres verriers, les maîtres peintres verriers, domaine d'activités qui, selon lui, n'a pas toujours était clairement déterminé. S'il s'interroge sur ce point, c'est qu'il cherche également à déterminer le type d'activité que pouvait exercer Cousin, sachant que l'exécution relevait non point du métier d'artiste mais de celui d'ouvrier verrier. Lorsque Firmin-Didot cite Lenoir décrivant Cousin pratiquant la peinture sur verre en tant qu'exécutant final, il remet justement en cause de tels propos, sans toutefois vraiment les contredire : « On aime à croire que l'esprit ingénieux de Jean Cousin, si zélé pour tant de parties des beaux-arts, s'occupait des moyens qu'employaient les artistes chargés des opérations qui constituent l'art du verrier. Mais dans quelle mesure coopérait-il lui-même à ces travaux pratiques ? C'est ce point que Lenoir, ni aucun autre historien de l'art n'a encore éclairci. »[253]. On perçoit que Firmin-Didot préfèrerait voir Cousin exécuter les dessins préparatoires et ne pas se livrer à ces travaux d'artisans qui relèvent de l'exécution. Or il s'avère qu'actuellement, Leproux[254] ainsi que d'autres auteurs[255], associent essentiellement l'artiste sénonais au travail des dessins préparatoires. En revanche, dans le texte de Firmin-Didot, on perçoit davantage une volonté de l'auteur de ne pas associer le noble artiste à une tâche artisanale, préférant conserver l'image traditionnelle du maître de la Renaissance, dont le rôle consiste surtout à élaborer le *concetto* des œuvres à travers les projets dessinés. C'est peut-être pour cette raison que Firmin-Didot admet que Cousin ait pu réaliser des peintures sur verre en grisaille[256], dont l'exécution est proche du dessin. De la sorte, il parvient à conserver l'image traditionnelle de l'artiste pratiquant la peinture sur verre.

Firmin-Didot. Le métier d'imprimeur de l'auteur y a certainement participé. Il insiste particulièrement sur le lien existant entre Jean Cousin et Étienne Delaune, le premier étant décrit comme ayant fournit les dessins d'une majorité des gravures du second. Voir l'article de Valérie Auclair sur les dessins de Delaune. Auclair, Valérie, « Étienne Delaune dessinateur ? Un réexamen des attributions », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 143-160.

[253] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 81.
[254] Leproux, 1999.
[255] Zerner 1996 : 283.
[256] Il s'agit principalement des vitraux du château d'Anet. Firmin-Didot insiste, d'une manière qui nous apparaît assez subjective, sur l'entente très cordiale qui existait entre les trois artistes français travaillant au château d'Anet, Delorme, Goujon et Cousin. À la gloire de ces derniers, il fait référence aux désaccords régnant au sein du groupe des italiens de Fontainebleau, désaccords illustrés notamment par les relations entretenues entre le Primatice et Cellini. Puis Firmin-Didot utilise l'argument de la modestie de Delorme ne citant jamais ni Cousin, ni

L'auteur trouve une forme d'apogée de cette image de Cousin, donnant des dessins préparatoires aux maîtres verriers, alors qu'il recueille les propos de Séroux d'Agincourt qui, « dans son *Histoire de l'art par les monuments*, attribue à Jean Cousin le *Martyre de saint Étienne* et une autre composition historique que l'on voit dans l'Église de Saint Louis des Français ». L'exportation de l'art de Cousin à Rome, où il ne voyagea pas, accentue sous la plume de l'auteur le prestige de l'artiste dont il écrit qu'il ne faille pas « s'étonner si de tout côté on s'adressait à Jean Cousin, savant dessinateur, pour obtenir des compositions qu'exécutaient ensuite des praticiens connus sous le nom de maîtres verriers »[257]!

La composante nationale du mythe de l'artiste, tel que Félibien l'avait instaurée en donnant une place importante à la pratique de la peinture sur verre, se trouve dans la démonstration de Firmin-Didot, élargie aux œuvres de la Péninsule. En effet à travers, le témoignage de Séroux d'Azincourt, c'est précisément Jean Cousin qui est supposé fournir des projets à des maîtres verriers italiens. Le processus d'importation de l'art ultramontain en France se trouve, peut-être en guise de revanche, inversé dans cette perception de l'image de l'artiste[258].

L'artiste de cour

Un autre aspect de la réception mythique de l'image de Jean Cousin concerne la question de savoir si l'artiste avait été aussi présent à la cour que l'avait indiqué Félibien. Firmin-Didot, apparemment convaincu par les écrits de l'historiographe, procède à différentes recherches documentaires qui, à son grand regret, ne fournissent rien dans ce domaine. Ne renonçant pas à cette image de l'artiste qui lui est chère, il se base sur le témoignage d'un bibliophile, selon lui digne de confiance, livrant que « Jean Cousin avait été inhumé dans la chapelle basse de la Sainte-Chapelle, et que son atelier était dans la cour ou l'enceinte de la Sainte-Chapelle, c'est

---

Goujon comme ses brillants collaborateurs, ni à Anet, ni ailleurs ! Firmin-Didot, 1872 (1971) : 80-84.

[257] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 105.

[258] Dans son chapitre destiné au vitrail, Firmin-Didot procède à différentes attributions selon la méthode que nous avons déjà explicitée. Il nous faut également signaler dans ce domaine de production artistique l'ouvrage de Mrs Mark Pattison qui associe principalement l'œuvre de Cousin au mouvement *Arts an craft* alors en plein essor. Un tel phénomène de réception a pour conséquence une grande attention portée à la pratique de l'artiste dans le domaine de la peinture sur verre. Mark Pattison, Lady Dilke, *The Renaissance of Art in France*, vol II, Londres, Kegan Paul, 1879.

à dire sous la juridiction du baillage du Palais »[259]. La localisation de cet atelier permet à Firmin-Didot de montrer que Cousin était, au même titre que Jean Goujon, Bernard Palissy ou encore Benvenuto Cellini, sous la protection royale et à l'abri des taxes ou charges imposées par les communautés d'arts et métiers[260]. De la sorte, et quelle que soit la validité de l'information recueillie, l'auteur confirme l'image d'artiste de cour que Jean Cousin avait pu être. Il indique que Cousin avait effectivement participé « à l'ornement de la cour de France »[261] tels qu'en témoignent ses travaux destinés aux cérémonies impériales[262] pour lesquelles Cousin aurait donné la preuve de ses talents de décorateur, de dessinateur mais aussi de graveur sur bois. Il souligne que ce type de travaux explique que son nom figure sur les comptes royaux comme *imagier*, terme qu'il associe au travail de dessinateur et de tailleur d'images sur bois. Rappelons ce que nous avions évoqué à propos de la récupération que faisaient les auteurs de cette mention pour le bon fonctionnement de leur démonstration. Bordier l'avait mise à profit pour faire de Cousin un sculpteur employé à la cour, alors que Renouvier en déplorait la faible teneur[263]. Lorsque Firmin-Didot enrichit le terme d'*imagier* par celui de dessinateur, ceci conforte son hypothèse du rôle de l'artiste dans les décors des entrées royales. Il utilise également un autre argument en comparant l'art de Cousin dans ce domaine à celui d'artistes renommés : il cite par exemple Dürer ou Vinci qui, eux aussi, s'étaient livrés à la composition de « ronds avec enlacements de traits pour les dessinateurs, des armoiries pour les particuliers, des ornements et encadrements pour les imprimeurs », de même qu' Holbein « descendait à ces détails minimes pour les ornemanistes et les imprimeurs de Bâle »[264]. Ainsi, dans la logique de Firmin-Didot, Cousin, ornant les entrées royales, devait faire l'objet d'une considération analogue à ces maîtres. Hélas, force est de constater que, dans l'état actuel des connaissances, le reste de l'œuvre de ceux-ci était sans comparaison avec celui de Cousin !

[259] Firmin-Didot ne fournit pas le nom de ce bibliophile. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 12.
[260] *Ibid.*, 12.
[261] *Ibid.*, 12.
[262] *Ibid.*, 13.
[263] Voir ci-avant Chap. 5.
[264] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 13.

Un Michel-Ange français avéré ?

Alors que nous analysions le texte de Félibien, nous avons fait référence à l'évocation implicite du rapprochement possible des œuvres de l'artiste sénonais avec celles de Michel-Ange, autour du thème du Jugement dernier. Or, c'est d'une manière tout à fait explicite que Firmin-Didot s'exprime sur ce point. Dans un premier temps, il aborde d'une manière plus générale la question de la relation entretenue entre les œuvres de Cousin et l'art de la Péninsule. Il exprime la prédominance à la cour de France de l'école italienne sous le règne de François Premier, qui avait eu pour effet d'occulter l'attention qui aurait pu être portée à l'œuvre de Cousin qui apparaissait alors comme présentant moins de charme. Il insiste donc sur le fait que le courant dominant révélait un goût particulier et apprécié au sein duquel les productions de Cousin n'auraient pas pu révéler leurs qualités : « Cette admiration pour les œuvres de Primatice, du Rosso, de Cellini, […] laissait peu de place à l'attention des mérites d'un autre ordre […] Le style de Jean Cousin plus naïf, plus sévère, plus français, en s'écartant du goût qui prédominait, offrait donc moins de charme »[265]. Dans ce contexte d'évocation de l'art de Cousin confronté à celui des maîtres de la Péninsule, Firmin-Didot cite sans détours Michel-Ange dont il considère, à la différence des autres artistes italiens, une plus grande proximité avec l'artiste français. Ainsi écrit-il que ce dernier avait pris pour modèle la fresque de la chapelle Sixtine pour réaliser son *Jugement universel*, et va même jusqu'à regretter ses petites proportions par rapport à l'œuvre italienne[266] ! Désormais, sous la plume de Firmin-Didot, le génie des deux maîtres rivalise véritablement[267].

Afin d'argumenter cette communauté de production artistique, il relève les propos d'auteurs contemporains de son époque : François Miel[268] apprécie dans le tableau l'imitation savante de Michel-Ange et, conformément à l'appréciation portée au XIXe siècle sur les œuvres de Cousin, il reconnaît le goût dominant qui s'exerçait alors en France. Il constate dans le tableau « quelques influences étrangères et les premiers vestiges d'un goût d'emprunt. Jean Cousin n'y est pas toujours soi »[269]. Ainsi, même si Cousin demeure un grand artiste qui, sous la

[265] *Ibid.*, 10.
[266] « On regrette qu'il (le tableau de Cousin) n'est pas été exécuté dans les mêmes proportions que le chef-d'œuvre de Michel-Ange ; la toile n'a que 1 mètre 20 centimètres de largeur sur 1 mètre 40 centimètres de hauteur ». Firmin-Didot, 1872 (1971) : 39.
[267] Pour en témoigner, Firmin-Didot cite également, à côté du *Jugement universel*, le *Livre de pourtraicture*, ou encore la sculpture du tombeau de l'Amiral Chabot.

[268] Miel, 1821 : 119-134.
[269] *Ibid.*, 131.

plume de Miel fait toujours débuter l'école française de peinture (« Cependant l'école prend une bonne direction sous ses (Cousin) auspices »[270]), cette initiation inclut, davantage qu'au XVIIe siècle, le modèle italien.

Charles Blanc[271] écrit à son tour que si le tableau du *Jugement universel* n'était point de chevalet, exécuté à grande échelle, « cette vaste composition produirait, à n'en pas douter, un effet puissant et formidable »[272], sous entendu sans doute, comme les fresques de la chapelle Sixtine. Cependant, si Blanc indique bien que Cousin a recherché le style de Michel-Ange, il ajoute aussi que l'artiste n'y est pas totalement parvenu. Ceci ne l'empêche pas d'y reconnaître de véritables qualités d'exécution, notamment dans le domaine de l'anatomie et de la perspective. En revanche, dans ce contexte d'appréciation de l'œuvre de Cousin vis à vis de la peinture italienne, Charles Blanc n'hésite pas à questionner le statut de l'œuvre de Cousin et par là même peut-être toute l'image de l'artiste qui s'était construite depuis Félibien, celle du premier peintre de l'école française de peinture : « la touche de ce morceau, exécuté dans la manière des bons maîtres italiens, est, en vérité, surprenante, si tant est que ce soit là le début de l'école française dans la peinture à l'huile »[273]. Alors que Cousin est devenu un maître à suivre, au même titre que Michel-Ange, son rôle d'initiateur d'un nouveau courant artistique, prend une forme un peu plus nuancée dans le discours du XIXe siècle[274]. La reconnaissance du goût dominant qui était celui que les italiens avaient importé à Fontainebleau relativise l'image de Cousin, premier peintre de la Renaissance française.

La peinture de portraits

L'héritage du texte de Félibien est également perceptible dans l'ouvrage de Firmin-Didot alors que celui-ci perpétue la tradition de l'image de Cousin, peintre de portrait. À partir des attributions déjà faites, l'auteur cherche à accroître le nombre d'œuvres de la main de l'artiste. Étudiant ce domaine de représentation, il contribue à renforcer l'image de l'artiste associée à la notion d'école française, notamment à travers l'évocation de l'œuvre de Clouet. Dans la

[270] *Ibid.*, 133.
[271] Blanc Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles, École française*, Jules Renouard, Paris, 1862.

[272] *Ibid.*, 39.
[273] *Ibid.*, 39.
[274] Phénomène déjà signalé dans l'analyse du texte d'Horsin Déon.

construction du mythe Cousin, Firmin-Didot participe à la création de l'image du peintre de portrait en insistant particulièrement sur l'héritage des productions françaises. À propos des portraits de Jean Bouvier et de Savinienne de Borne[275], il relate la correspondance qu'il a entretenue avec un descendant de la famille Bouvyer qui lui certifie que de telles réalisations alors en sa possession étaient bien de la main de Jean Cousin, tel qu'en témoigne la tradition familiale qui consistait à transmettre ces œuvres de génération en génération, depuis celle de l'artiste. Même si cet argument, dans la mesure où il s'appuie sur un témoignage familial, pourrait apparaître convainquant, le descendant des Bouvyer se fait certainement une gloire de posséder de tels portraits, se devant ainsi d'en assurer l'authenticité. Notons ce que ce dernier énonce à la fin de sa lettre : « Ils (ces portraits) n'ont, du reste, rien d'attrayant pour qui n'est point connaisseur »[276]. Ainsi manifeste-t-il une qualité picturale moindre, ceci mettant en évidence le seul intérêt de l'attribution de ces œuvres à Jean Cousin : le placer dans la suite de la tradition de la peinture française qui s'était effectivement exprimée à travers l'art du portrait. En outre, se trouve bien là stipulé l'enjeu de centrer l'étude sur la notion d'auteur, issue de la recherche d'attribution. Toute l'analyse se concentre sur la personnalité du peintre et sur son nom, dont la mémoire est conservée dans la tradition familiale. Il n'est donc pas surprenant que cette étude de l'art du portrait ainsi orientée trouve son point culminant dans l'évocation de l'autoportrait de l'artiste sur lequel les auteurs ont également porté leur attention. Firmin-Didot relate un ensemble de confusions, notamment dans les gravures, alors que celles-ci étaient réalisées à partir du modèle peint sur la peinture du *Jugement universel* [277]. Il explique cet ensemble de méprises ou de confusions[278] par la gravure qu'en avait proposé Pierre de Jode, ce dernier ayant fait figurer une tête de profil et non de face comme dans la peinture, et qui de surcroît n'avait aucun trait commun avec l'original. L'imprimeur prétend alors relever le défi de ces imprécisions en faisant lui-même graver cette figure, rendant « fidèlement ce que la peinture dans la demi-teinte laisse d'un peu vague »[279]. Notons l'insistance des auteurs sur cette question et la forme de vérité que Firmin-Didot se donne la responsabilité de rétablir en faisant produire une telle œuvre ! Il se porte véritablement garant

[275] Voir Déligand, 1868 : 120.
[276] Cité par Firmin-Didot. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 61.
[277] Firmin-Didot explique que l'artiste s'était effectivement peint lui-même dans le tableau du *Jugement dernier* en considérant que son costume de laïque ne permettait pas de supposer la représentation du donateur : « en effet, cette figure en costume laïque ne saurait s'appliquer à aucun des religieux du couvent […] et encore moins à aucun personnage qui fait partie du sujet », Firmin-Didot, 1872 (1971) : 43.
[278] *Ibid.*, 43-44.
[279] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 62.

de la connaissance de l'artiste individu qu'il décrit et renforce ainsi le mythe de l'auteur (artiste-auteur).

La question des attributions

Comme nous l'avons déjà indiqué, la suite de l'ouvrage de Firmin-Didot est composée de plusieurs chapitres étudiant les différents domaines de production artistique auxquels la tradition avait rattaché le nom de Cousin. Ils permettent de mettre en évidence un aspect important de la méthode utilisée par l'auteur alors que celui-ci cherche, dans la quasi-totalité de son étude, à associer la main de Cousin aux œuvres qu'il énumère.

Avant d'entrer dans le détail des travaux de Firmin-Didot, il nous faut rappeler quelques aspects ce contexte théorique, orienté vers les méthodes attributionnistes. Avant que Morelli ne fasse de l'attribution une science de l'art, comme lui des connaisseurs cherchaient également à déterminer, à partir des caractéristiques visuelles des œuvres d'art, des formes récurrentes, des détails révélateurs de la main d'un artiste. Dans son ouvrage intitulé *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Zerner cite Dezallier d'Argenville[280], explicitant la méthode d'attribution afin de montrer que les connaisseurs pratiquaient déjà, à partir de l'isolement de certains détails caractéristiques d'une main, un aspect de la méthode morellienne. Ainsi, une partie du travail de Morelli a consisté à systématiser ces pratiques, à leur donner un caractère scientifique[281].

Dans son étude sur Jean Cousin, alors que Firmin-Didot s'emploie au travail d'attribution des œuvres, il utilise une méthode qui se réfère à ce que nous avons évoqué ci-dessus, à savoir le repérage de motifs récurrents et révélateurs d'un style qui serait celui de Jean Cousin. Cependant, il donne aussi une place au sujet des œuvres capables de mettre en évidence le choix de l'artiste et donc la tournure de son esprit. Ces deux approches de l'attribution pourraient nous renvoyer à la réponse de Morelli, alias Lermolieff, à Charles Blanc (auteur cité par Firmin-Didot à propos du *Jugement universel*) lorsque celui-ci lui reproche d'avoir

[280] Zerner, 1997 : 17. Nous avons déjà fait référence à Dézallier d'Argenville dans le contexte d'évocation de l'art de Cousin associé à la notion d'école ainsi qu'aux questions d'attribution. Voir ci-avant, Chap. 4.

[281] Voir Zerner, Dans son chapitre intitulé *Giovanni Morelli et la science de l'art*, Zerner mène une analyse de la réception des écrits de Morelli, étudiant les différents aspects de sa méthode ainsi que ses limites. Zerner, 1997 : 15-30.

attribué à Léonard de Vinci un saint Sébastien en ne considérant que l'esprit du peintre, ou son génie complexe[282]. Comme nous avons déjà pu le constater, Firmin-Didot développe un système argumentaire qui s'appuie aussi sur les documents, mais également sur le témoignage ou le jugement de collectionneurs ou d'amateurs qui disent posséder une œuvre de Cousin. En outre, la propre intuition de Firmin-Didot conduit aussi parfois à identifier la main de Cousin dans les œuvres étudiées. C'est effectivement sur le principe de l'affirmation que l'auteur s'appuie à plusieurs reprises pour procéder à l'attribution, introduisant souvent ces propos par « je crois » ou « il me semble ». Par de tels procédés, on perçoit facilement le corpus démesuré de réalisations qu'il parvient à déterminé.

Nous centrerons donc notre analyse en relevant différents exemples qui nous apparaissent révélateurs du fonctionnement de la méthode attributionniste employée par Firmin-Didot.

L'Eva prima Pandora : un repère thématique, stylistique et formel

Partant d'une peinture dont la tradition locale atteste la main de l'artiste, Firmin-Didot se sert de cette base de connaissance pour accroître le corpus des réalisations de Cousin, en créant des rapprochements avec d'autres productions. Comme il le mentionne à quelques reprises dans son ouvrage, sa méthode consiste à partir de productions qu'il considère connues de Jean Cousin pour ensuite établir des déductions quant à son autorité sur les autres œuvres, suspectées de sa main[283].

Se référant à la peinture de l'*Eva prima Pandora*, il fournit dans un premier temps des éléments d'identification thématique en relation avec la figuration des vases, éléments repris et interrogés par les interprètes du XXe siècle. Firmin-Didot propose également un rapprochement de l'*Eva* avec la *Mélancolie* de Dürer en ce qui concerne « l'idée mystérieuse et mélancolique »[284] qui serait commune aux deux œuvres. À travers cette évocation de l'idée de l'œuvre, Firmin-Didot poursuit son investigation thématique en vue de nouvelles attributions. Il utilise la présence conjointe des thèmes sacré et profane du tableau pour attribuer à l'auteur de l'Ève-Pandore deux œuvres qu'il possède : une gravure sur bois et un dessins au bleu d'Inde, mêlant également des éléments issus des deux mondes. Il indique

[282] Zerner, 1997 : 20-22.
[283] Dans son ouvrage sur l'art de la Renaissance en France, Zerner montre les dérives de la méthode attributionniste. Zerner, 1996, 254-255.
[284] Firmin-Didot, 1872, (1971) : 45.

aussi qu'il détient trois livres avec gravures sur bois de Gilles de Gourbin ornés de vignettes et de grandes lettres, où il dit reconnaître le style de Jean Cousin, sans donner davantage de précisions ou d'arguments stylistiques[285]. Il décrit les marques de l'éditeur, comportant une Pandore « tenant dans l'une un vase, dans l'autre une urne entr'ouverte d'où s'échappent des génies malfaisants sous la figure de serpents et animaux ailés. On lit autour de ces marques : *Intus spes sola remansit* »[286]. Ceci conduit Firmin-Didot à penser que ces représentations puissent avoir un lien avec la manière dont Cousin avait conçu le sujet de son tableau. En effet, le lien thématique peut être établi, mais ceci ne nécessite pas forcément que les œuvres rapprochées soient de la même main. Les marques du livre, dans l'entourage de Cousin, ont pu fournir à l'artiste un élément intervenant dans la thématique du tableau, que ce soit lui ou non qui les ait exécutées. En outre, lorsque Firmin-Didot considère qu'il serait intéressant de savoir si le tableau de l'*Eva prima Pandora* a été réalisé avant la date de 1556 figurant sur les marques du livre, nous considérons à notre tour que ces images appartiennent à une sphère de représentations qui n'implique pas nécessairement de s'interroger sur la chronologie des œuvres. Celles-ci sont en effet particulièrement diffusées (en particulier lorsqu'il s'agit de livres imprimés) et renvoient à des thèmes très répandus. Dans le cas où Cousin serait l'auteur de ces représentations de Pandore, il aurait effectivement pu utiliser un aspect du *concetto* de sa peinture pour les réaliser, mais inversement, celles-ci ont aussi pu lui fournir un élément intervenant dans la thématique du tableau. Dans ce contexte d'influences réciproques, de copies et de profusion, il s'avère difficile d'expliquer l'existence d'une image par une seule source et de la cantonner à la production d'un seul artiste[287].

Firmin-Didot met également en relation l'*Eva prima Pandora*, avec la *Lutecia nova Pandora* de l'entrée d'Henri II (ill. 9) bien qu'il n'accorde pas à ce lien une importance aussi grande que ses suiveurs[288]. En effet, dans le chapitre consacré à l'imprimerie, Firmin-Didot nuance

[285] Nous reviendrons sur ce type d'affirmation dans la suite de notre propos.
[286] Trad. : « Seul l'espoir reste à l'intérieur » Firmin-Didot, 1872 (1971) : 46.
[287] Nous serons amenés à faire des constats similaires lorsque nous nous aborderons les questions relatives aux interprétation de l'*Eva prima Pandora*, dans la seconde partie de la thèse.
[288] Alors qu'il met en relation ces deux œuvres, Firmin-Didot utilise des termes que l'on retrouve presque à l'identique dans le texte de Roy : « Par ce singulier rapprochement avec le tableau d'*Eva prima Pandora*, Cousin aurait-il voulu donner à entendre que Paris, surtout dans les palais, était aussi la cause de biens des maux et de bien des séductions ? ». Firmin-Didot, 1872, (1971) : 46. Dans le texte de Roy, nous lisons : « Paris est comme Ève, la cause de bien des maux et de bien des séductions ». Roy, 1929 : 57. Dans cette mesure, ce n'est pas

ainsi ses propos : « J'ai parlé, page 46 des rapports entre l'idée du tableau représentant l'*Eva prima Pandora* et la représentation de *Lutecia nova Pandora*. Mais c'est surtout dans la grande marque que cette similitude est plus frappante »[289]. Il observe effectivement sur une marque de Gourbin (cité ci-avant) des animaux ailés s'échappant de la boîte de Pandore semblables à ceux qui figuraient sur le tableau du Louvre.

Cette insistance donnée à la notion d'auteur individu, unique propriétaire de ses œuvres et des concepts qu'il choisit d'y développer tend sans doute à faire oublier à Firmin-Didot que les figurations qu'il décrit sont courantes et diffusées à l'époque de Cousin et qu'elles ne lui appartiennent pas exclusivement. C'est un thème qu'il reprend peut-être dans plusieurs de ses œuvres, mais qui ne peut en aucun cas être déterminant en matière d'attribution.

Cette communauté thématique se retrouve dans un autre rapprochement que fait l'auteur entre l'*Eva prima Pandora* et un tableau qui se trouvait au Musée de Compiègne et qui lui aussi présentait un sujet « allégorique et très-compliqué »[290] dont on suppose désormais une marque du goût, voire de l'esprit de Jean Cousin[291]. Ce à quoi nous pourrions ajouter, en dehors du processus attributionniste élaboré par Firmin-Didot, un goût prononcé de l'époque de Jean Cousin pour ce type de *concetti*. Pourtant, suivant sa propre logique, l'auteur écrit que le sujet allégorique du tableau de Compiègne était « tellement compliqué qu'il était difficile d'en donner une explication satisfaisante, mais cette même obscurité que l'on retrouve dans son tableau de l'*Eva prima Pandora* se retrouve dans quelques autres dessins de Jean Cousin »[292]. Comme nous venons de l'exprimer, l'image d'un artiste réalisant des œuvres aux sujets complexes, dont le sens n'est pas donné d'emblée, est entrain de se construire sous la plume de Firmin-Didot. Cependant, ce dernier utilise cette détermination comme un élément de reconnaissance de l'autorité de l'artiste alors qu'à l'époque de Cousin, il était très courant de produire des œuvres aux sujets complexes sur le mode emblématique ou énigmatique des images. En cela, Cousin ne se différencie pas beaucoup des artistes de son temps, et il semble difficile de faire du phénomène de complexification sémantique un outil d'attribution.

Roy, souvent cité par l'histoire de l'art actuelle comme le premier à faire ce rapprochement, qui en serait l'unique initiateur!

[289] Firmin-Didot, 1872, (1971) : 208-209.

[290] *Ibid.*, 215. Tableau intitulé *Les Vertus et les Vices*, par M. Vivenel. Voir Firmin-Didot, 1872, (1971) : 216.

[291] Ce dernier point constitue également une constante des interprétations données du tableau du Louvre.

[292] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 216.

Firmin-Didot retranscrit une description du tableau de Compiègne que fait Emmanuel Voillez, ce dernier indiquant que cette peinture avait été attribuée à Cousin par son propriétaire, Antoine Vivenel[293], sans pour autant savoir d'où venait cette œuvre et dans quelles conditions elle était entrée en sa possession. Voillez débute son étude du tableau en incitant à la comparaison qu'il serait bon de faire avec d'autres réalisations de Cousin, cautionnant ainsi l'attribution de Vivenel mais sans insister davantage. Après la description très détaillée à laquelle il se livre, incluant par certains aspects une recherche d'identification sémantique, il ne rappelle pas le nom de Jean Cousin mais s'exprime en des termes plus généraux : « Voilà, Monsieur, l'ordonnance générale du tableau, qui présente un grand intérêt comme œuvre d'art et comme production de l'époque de la Renaissance »[294]. Firmin-Didot manifeste son intérêt pour cette œuvre ainsi décrite et, cherchant à en pénétrer le sens, il cite de nouveau l'*Eva prima Pandora* en ce qui concerne les sources qui l'avaient amené à déterminer la genèse sémantique de la peinture, à savoir les marques typographiques historiées de l'imprimeur-libraire Gilles Gourbin représentant *Pandore* et sa boîte, ainsi que la *Lutecia nova Pandora* du livret de l'entrée d'Henri II (ill. 9) (voir ci-avant). Il enrichit ce rapprochement du tableau de Compiègne avec les représentations des livres imprimés en le comparant aux marques d'un ouvrage de Du Chemin qu'il attribue aussi à Cousin[295]. À partir de ce rapprochement, Firmin-Didot se livre à une véritable interprétation de la peinture de Compiègne, sur le mode emblématique. Notre objectif n'est pas d'en rapporter les composantes[296] mais notre intérêt se porte davantage sur la conclusion de cette étude : « Ce tableau offre un véritable intérêt ; l'allégorie y est complète ; elle l'est même à tel point que, si on n'en avait pas la clef, on y saurait rien comprendre : elle rentre donc dans le genre de compositions que Jean Cousin paraît avoir affectionnées »[297]. On perçoit ici ce que nous évoquions précédemment, à savoir une détermination de l'image de Cousin associée à des œuvres dont le sens n'est pas donné d'emblée et qui nécessite d'en percer le mystère, d'en trouver la clef[298]. Ainsi, par de tels propos, Firmin-Didot contribue à la construction d'une personnalité de l'artiste en lien avec une thématique qui lui serait propre, perpétuée dans ses peintures. Rappelons encore les

[293] Tableau appartenant à la collection d'objets d'art d'Antoine Vivenel, léguée au musée de sa ville natale de Compiègne. Emmanuel Voillez était le conservateur de ce musée.
[294] Voir la correspondance de Voillez, in Firmin-Didot, 1872 (1971) : 216-219. Passage cité in Firmin-Didot, 1872 (1971) : 219.
[295] *Ibid.*, 199.
[296] Voir les détails fournis in Firmin-Didot, 1872 (1971) : 219- 224.
[297] Firmin-Didot,1872 (1971) : 224.
[298] Cette caractéristique est au chœur de la perception que quasiment tout le XXe siècle aura de l'*Eva prima Pandora*.

limites qu'il fait apparaître compte tenu du goût de l'époque de Cousin pour les sujets complexes. Notons également le type de rapprochement que propose Firmin-Didot entre les peintures de Cousin et les images emblématiques des livres. Les connaissances actuelles de l'artiste nous autorisent à considérer la proximité du peintre avec les imprimeurs et les travaux d'illustrations auxquels il a pu se livrer. Ainsi, la piste proposée par l'auteur se doit d'être prise en compte pour comprendre comment l'artiste produit sa peinture, mais sans nous restreindre à la seule recherche sémantique tel qu'il le propose, tant pour l'*Eva prima Pandora* que pour le tableau de Compiègne.

Il est intéressant d'observer, à travers l'association des deux œuvres à laquelle Firmin-Didot a procédé, à quel point la question des attributions est complexe, opérant dans un domaine aléatoire dont il faut tenir compte. Nous observons en effet que l'auteur s'est vu contraint de revenir sur la détermination de la main de Cousin dans le tableau de Compiègne (additions). Il se base sur une gravure d'une dimension quasiment équivalente à celle de la peinture, réalisée d'après Goltzius par Matham, son beau-fils (*Goltzius inventit*). Ainsi l'auteur se pose la question de savoir si cette gravure a été faite d'après un dessin ou un tableau. Dans ce dernier cas, ce serait d'après celui de Compiègne, alors de la main de Goltzius, ou alors le tableau de Compiègne serait une copie d'un Goltzius ! Firmin-Didot rappelle que les traductions de cette peinture par Tory et Groulleau l'avaient conduit à attribuer le tableau à Cousin, mais la découverte de la mention sur la gravure *Goltzius inventit* ainsi que la date de 1592 (date à laquelle Cousin père/fils était décédé), ne lui permettent plus l'attribution. Ainsi, la seule découverte d'une autre œuvre vient remettre en cause les affirmations précédentes, montrant que dans ce contexte de diffusion des images, notamment par la gravure, il est parfois vain de déterminer avec certitude la main d'un artiste dans une œuvre.

Dans la suite des attributions auxquelles procède Firmin-Didot dans le domaine de la peinture, l'auteur s'intéresse également au repérage formel et stylistique. De nouveau il prend comme point de repère la peinture de l'*Eva prima Pandora*[299], soucieux de déduire des œuvres connues de nouvelles œuvres de la main de l'artiste. Une des formes récurrentes citées concerne souvent les types des têtes (petite taille, profils « grecs »), tel que le présente l'*Eva*. Comme nous l'avons constaté dans le domaine des thèmes jugés de prédilection de Jean Cousin, ce motif renvoie également à un stéréotype issu des modèles maniéristes bellifontains.

[299] Firmin-Didot a eu la possibilité d'observer la peinture. Voir Roy, 1929 : 64. Nous n'évoquerons pas de manière exhaustive, toutes les œuvres de peinture que Firmin-Didot a donné à Cousin dans son étude.

Le mythe de Jean Cousin, sculpteur : la justification par l'attribution

Lorsque Firmin-Didot s'intéresse à la sculpture, il étudie l'œuvre traditionnellement attribuée à Jean Cousin, le tombeau de l'Amiral Chabot. Il manifeste en premier lieu l'hésitation de certains auteurs qui avaient remis en cause l'autorité de l'artiste pour ce monument funéraire[300], mais s'empresse de lever de tels doutes en se référant aux écrits, selon lui dignes de foi, de Taveau et de Félibien qui donnent en effet le tombeau à Cousin. Il cite les fonctions du premier, avocat et procureur au baillage de Sens en 1592, de même qu'il insiste sur l'érudition et la renommée du second qui s'est consacré à « une étude spéciale de Jean Cousin »[301]. Firmin-Didot ne tient donc pas compte du caractère subjectif de ces textes, écrits à la gloire d'un homme illustre de Sens, premier peintre de l'école française de peinture. Pour argumenter l'attribution du tombeau de l'Amiral Chabot à Jean Cousin, il rassemble différentes appréciations portées sur la sculpture, appréciations stylistiques, formelles, jugements de valeur des auteurs faisant du génie de l'œuvre un argument d'attribution.

Dans la suite de ce chapitre consacré à la sculpture, Firmin-Didot poursuit en donnant une liste assez conséquente d'œuvres qu'il considère de la main de Cousin en relatant les écrits qui le certifient et en s'en réfèrent souvent aux attributions, par la suite contestées, de Lenoir. Le principe d'attribution reste le même que celui décrit ci-dessus.

Un paragraphe consacré au médaillon en albâtre représentant le profil de Diane de Poitiers[302] que Firmin-Didot attribue à Cousin, mérite quelques remarques. L'auteur débute en effet ainsi : « Je sais combien on doit se défier, lorsqu'on écrit l'histoire d'un artiste célèbre dont les œuvres ont été dispersées et pour la plupart ignorées, telles que les œuvres de Jean Cousin, de la tendance à en vouloir accroître le nombre pour reconstituer ses titres à la postérité. Cette défiance grandit lorsque l'historien ou l'amateur a eu le bonheur de découvrir quelqu'une d'entre elles, surtout s'il en est devenu le propriétaire »[303]. Ce passage montre que l'auteur est conscient des difficultés inhérentes à l'établissement du corpus de l'œuvre de Cousin, dépendant d'une forme de subjectivité de l'attributionniste, notamment lorsque celui-ci se fait une gloire de posséder une œuvre du mythique Jean Cousin ! Face à cela, il préconise une méthode que l'on pourrait appeler morellienne, dans la mesure où elle s'appuie sur

[300] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 63. Nous revenons sur cette question dans le chapitre consacré à l'étude des travaux de Roy (Chap. 7).
[301] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 63.
[302] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 233-234.
[303] *Ibid.*, 233.

l'expérience visuelle. Firmin-Didot insiste sur la nécessité de s'en remettre, non point aux avis des propriétaires soucieux de la valeur lucrative de leur bien, mais davantage aux artistes ou aux connaisseurs « dont le goût s'est fortifié par l'expérience que donne la comparaison des objets similaires de la même époque »[304]. On comprend là un regard aiguisé dont on peut supposer les capacités d'identification. Pour attribuer cette œuvre à Cousin, Firmin-Didot s'appuie sur le réalisme de la représentation de Diane mettant en évidence une différence avec les sculptures de Goujon qui la représente idéalisée avec un nez droit, du front à l'extrémité. Pourtant, si l'on observe la peinture de l'*Eva prima Pandora*, on perçoit aisément la figuration de tels profils idéalisés, dans le « style grec » ! Selon nous, le choix du réalisme ne doit donc pas se comprendre comme une volonté de se démarquer du modèle de Goujon et de donner la marque d'un Cousin, mais seulement comme la réalisation par l'artiste d'un portrait de Diane, non idéalisé !

Firmin-Didot considère enfin qu'un autre argument puisse être donné pour attribuer ce médaillon à Cousin, celui du matériau utilisé, l'albâtre de Lagny, également employé au tombeau de l'Amiral Chabot et à celui du Sénéchal de Brézé que Lenoir avait aussi donné à l'artiste sénonais. Si effectivement Cousin avait abondamment taillé la pierre, peut-être que nous aurions pu voir dans la préférence de l'artiste pour ce matériau, un argument d'attribution.

La question paradoxale de l'attribution dans le domaine de la gravure

C'est sans doute la prise en considération du dessin préparatoire dans l'œuvre du maître sénonais qui a conduit différents auteurs à rattacher Cousin à l'art de la gravure. Nous avons déjà fait référence aux écrits de Papillon, notant le caractère abusif des attributions. C'est pourtant sur ces travaux que Firmin-Didot se base pour étudier l'œuvre de Cousin dans ce domaine d'activité[305]. Le fait que certaines œuvres mentionnaient le nom de l'artiste suivi de la mention « *inventit* » a certainement dû créer chez Firmin-Didot une grande satisfaction, alors que celui-ci a redonné aux œuvres le nom de leur auteur et en l'occurrence celui de Jean

[304] *Ibid.*, 233.
[305] Firmin-Didot spécifie également que Jean Rabel, graveur sur cuivre à Paris, et Salomon Bernard, dit le Petit Bernard graveur sur bois à Lyon avaient été les élèves de Jean Cousin, information qui manifeste l'intérêt et les connaissances de l'imprimeur dans ce domaine de production artistique. Firmin-Didot, 1872 (1971) : 125 et suiv. (« Gravure sur bois »).

Cousin. Même si de telles mentions étaient rares, elles ont sans doute incité l'imprimeur à concentrer son étude dans ce domaine de pratique artistique. Cependant, alors qu'il s'exprime sur la gravure sur bois, il affirme en tant que connaisseur, que « Jean Cousin consacra son talent à l'ornementation des livres et à un grand nombre de gravures isolées ou formant des séries »[306], mais il déplore immédiatement l'absence totale de signatures. Face à cela, il invoque la nécessité de recourir à la reconnaissance et à l'élaboration d'un style issu de l'observation visuelle des œuvres et de leur confrontation.

L'auteur indique également la possibilité de s'appuyer sur les rapports de l'artiste avec les imprimeurs de Paris qui avaient eu recours à lui. Cependant, Firmin-Didot spécifie bien que ce domaine demeure hypothétique[307], malgré sans doute son propre désir d'imprimeur de rencontrer des données plus fiables. Peut-être d'ailleurs qu'il n'y renonce pas tout à fait puisqu'il se sert quand-même de ce type de rapports comme « guide pour reconnaître ce qu'on peut attribuer à Jean Cousin »[308]. La collaboration de Cousin, auteur du *Livre de perspective*, avec les imprimeurs est probable. En outre sa participation aux illustrations d'ouvrages aussi renommés que celui du livret de l'entrée d'Henri II a sans doute fait l'objet d'une reconnaissance suffisante pour conduire à de nouvelles commandes. Le fait est que le style de Cousin se retrouve dans plusieurs ouvrages illustrés et ceci manifeste bien le succès des formes et des motifs qu'il emploie. Mais n'est-il pas paradoxal de chercher à déterminer la main exclusive de l'artiste dans le cadre des métiers de la diffusion qui sont ceux des imprimeurs, dans un contexte propice à la copie, dans un lieu qui par définition est celui de la reproduction, faisant donc intervenir d'autres mains que la seule responsable du projet initial ?

Remarquons qu'associé au milieu des imprimeurs, le mythe Cousin, qui s'était longtemps exprimé par rapport à l'Italie, se construit davantage en relation avec les pays du Nord. Firmin-Didot cite à plusieurs reprises Dürer et Holbein dont les travaux sont également liés à l'imprimerie[309].

---

[306] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 125.

[307] « […] rapports qui me paraissent établis avec un degré plus ou moins grand de certitude » Firmin-Didot, 1872 (1971) : 146.

[308] *Ibid.*, 146. Voir aussi les œuvres attribuées à Cousin le fils de Cousin comme par exemple, le *Livre de Lingerie*. Le nom de Cousin apparaît mais avec la date de 1584. Voir Roy, 1929 : 27.

[309] Le rapprochement que Firmin-Didot établit entre Cousin et Dürer vient parfois justifier le manque de données visibles de l'œuvre de l'artiste français. En effet, l'auteur mentionne la perte considérable également subie par les productions de Dürer. En outre, Firmin-Didot

Afin de procéder à l'attribution des différents ouvrages que Cousin aurait pu illustrer par la gravure, Firmin-Didot précise à nouveau sa méthode en prenant pour point de repère le *Livre de perspective*[310] dont l'attribution demeure certaine, menant ensuite un travail de recherche d'analogie des différents motifs représentés. Firmin-Didot cite bien évidemment les fonds architecturés à l'antique présentant souvent des obélisques ou des pyramides, les types des feuillages en pendentif des arbres, les arches en ruines recouvertes de végétation, le traitement anatomique des personnages, les profils reconnaissables des têtes de femmes, autant d'éléments caractéristiques de l'art de Cousin mais n'apportant pas forcément la preuve de son autorité[311]. Partir de l'ouvrage didactique de Cousin pour établir des analogies visuelles avec d'autres œuvres manifeste selon nous une forme de contradiction. En effet, l'auteur prend pour point de départ un ouvrage destiné à la diffusion. Ses visées didactiques impliquent que ces principes soient diffusés et que les formes qu'il présente soient reproduites, faisant donc intervenir d'autres mains que celle de Cousin. De la sorte, en quoi rechercher des éléments communs entre les œuvres et les motifs de ce livre est-il en mesure de justifier la main de Cousin ? Firmin-Didot est certainement conscient de cette contradiction mais sa confiance en l'œil du connaisseur, capable de discerner la copie de l'original, semble l'emporter.

Les travaux de Morelli, destinés à catégoriser les différents éléments susceptibles d'identifier la main de l'auteur d'une œuvre, se préoccupent justement de cette distinction. En cela, ils fournissent certainement une réponse à l'époque de leur parution, soucieuse d'identification.

Notre étude de l'ouvrage de Firmin-Didot s'est principalement orientée sur la méthode employée par l'auteur alors que celui-ci cherchait à justifier l'image traditionnelle de Jean

---

considère que Cousin, à l'exemple du maître allemand, était à la fois l'auteur des dessins préparatoires de ses œuvres et de leur exécution finale.

[310] Dans un chapitre intitulé « Ouvrages de science et d'art », Firmin-Didot se livre à l'étude du *Livre de perspective* ainsi qu'au *Livre de pourtraicture*. Firmin-Didot , 1872 (1971) : 113-124.

[311] Firmin-Didot , 1872 (1971) : 134. Firmin-Didot a aussi utilisé le *Livre de perspective* afin d'attribuer à Cousin différentes peintures de miniatures.
Dans la liste de gravures supposées de la main de Cousin, l'auteur cite Renouvier qui donne à Cousin l'ensemble des illustrations du livret de l'entrée d'Henri II. Actuellement, on ne lui attribue guère que la *Lutecia nova Pandora*. En outre, Dorigny et Goujon sont aussi mentionnés aux illustrations du livret. L'auteur fait aussi référence à de nombreuses bibles dont certaines demeurent encore attribuées à Jean Cousin. Firmin-Didot , 1872 (1971) : 125-146.

Cousin, artiste universel, oeuvrant dans plusieurs disciplines[312]. La recherche documentaire, quel que soit son statut en matière de preuves objectives, lui a permis d'argumenter une forme d'exactitude des principales composantes du texte de Félibien qui mettait en place un portrait de Cousin correspondant aux attentes de l'auteur du XIXe siècle.

En outre, conformément aux orientations de son époque, à son statut de connaisseur et de surcroît d'admirateur de l'artiste sénonais, Firmin-Didot élabore une méthode fondée sur le principe de l'attribution, méthode destinée à enfin pourvoir du nom de Jean Cousin un grand nombre d'œuvres jusque-là restées anonymes. Procédant ainsi, il concourt en définitive à renforcer une forme de réception mythique de l'image de l'artiste, fondée sur la notion d'auteur.

Dans son ouvrage consacré à l'étude du *Concert Champêtre* (ill. 32), alors qu'elle s'intéresse aux travaux des grands connaisseurs Waagen et de Cavalcaselle, Françoise Bardon questionne les principes qui régissent la méthode attributionniste[313]. Elle met en évidence la fragilité des postulats positivistes de l'attribution (« auteur souverain, intuition immédiate de l'œil éduqué, œuvre-objet à « juger » et non à connaître »[314]) face à des questions théoriques du type « qu'est-ce qu'un auteur ? ». Le peintre est-il effectivement le père de son œuvre, en assume-t-il l'entière responsabilité, sachant que des facteurs d'ordres divers (influences, formes et motifs en vogue, exigence des commanditaires) jouent dans la mise en peinture ou dans l'invention de l'image. La volonté de Firmin-Didot d'associer le nom de Cousin aux œuvres anonymes allait dans ce sens de l'établissement d'une paternité, paternité que Bardon associe au « fétichisme du nom »[315]. Dans le même ordre d'idée, elle questionne les notions relatives à la reconnaissance de la main et du style de l'artiste et par là même de son œuvre. Du point de vue de l'attributionniste, ces derniers sont abordés selon un processus de déchiffrement (détermination de critères visuels de reconnaissance) qui vient, selon Bardon, conforter ce que le chercheur avait préalablement pressenti. Firmin-Didot recherchant à constituer le corpus des œuvres de Cousin se place facilement dans ce cas de figure. Nous avons observé que ce dernier faisait souvent appel à son intuition lorsqu'il débutait l'étude d'une œuvre, usant d'expressions telles que « je crois » ou « je pense ». Ceci rejoint le principe de l'affirmation

[312] Firmin-Didot consacre un chapitre à l'architecture, domaine dans lequel Cousin aurait également excellé. Firmin-Didot , 1872 (1971) : 106-108. De la sorte il complète le portrait de l'artiste universel, peintre architecte et sculpteur.
[313] Bardon 1995 : 46-50.
[314] *Ibid.*, 47.
[315] *Ibid.*, 48.

inhérent à la méthode attributioniste, principe sur lequel Bardon s'exprime en ces termes : « L'affirmation ne se démontre pas, elle *fait* preuve, bien qu'affirmer ne soit pas prouver. Sa provocation éventuelle vise à convaincre en subjuguant »[316]. Le texte de Firmin-Didot se veut également « faire preuve », en mettant en avant sa propre conviction de connaisseur à laquelle le lecteur est contraint de faire confiance, ou bien encore la bonne foi des témoignages qu'il recueille, et dont il se fait le seul juge.

[316] *Ibid.*, 50.

Chapitre 7

Les travaux de Maurice Roy : la fin d'un mythe ?

À côté des méthodes employées par les connaisseurs ou les amateurs, souvent orientées vers la reconnaissance visuelle de motifs, les historiens de l'art du XIXe siècle se livrent également à l'investigation par les documents d'archives. Un aspect des études de Déligand ou de Firmin-Didot peut en témoigner. En revanche, c'est essentiellement dans ce contexte méthodologique que Maurice Roy, au début du XXe siècle, rédige son ouvrage sur les artistes et les monuments de la Renaissance en France[317]. Il propose donc une analyse de la vie et de l'œuvre de Cousin en s'appuyant les informations fournies par les actes notariés de la région d'origine de l'artiste.

Avant de nous livrer à une étude détaillée du texte de Roy, rappelons brièvement le contexte épistémologique dans lequel apparaissent ses travaux.

Même si la France du XIXe siècle n'a pas connu une histoire de l'art aussi puissamment constituée qu'en Allemagne, (Karl Schnaase et plus tard Franz Wickhoff, Aloïs Riegl ou Heinrich Wölfflin), elle a tout de même bénéficié d'un ensemble d'historiens particulièrement attachés à la recherche en archives[318]. Après la révolution, les documents dévastés et dispersés faisaient naître le besoin de rétablir un ensemble de données historiques, tâche à laquelle les chercheurs allaient s'employer. Dans le domaine de la peinture, les quelques œuvres existantes étaient rares et il était difficile de les mettre en relation avec les textes retrouvés. Ainsi, de nombreux écrits qui s'exprimaient sur des œuvres « invisibles » existaient donc et la reconstitution d'une histoire de l'art sans œuvres constituait donc un des écueils principaux de la recherche en archives. Seul le texte faisait preuve au dépend de l'élément concret observable. De la sorte, les informations obtenues concernaient davantage l'histoire de l'œuvre objet au détriment de l'histoire de sa conception plastique et intellectuelle. Concernant la vie des artistes, nous pourrions attendre des recherches en archives une

[317] Roy, 1929.

[318] Zerner donne une explication en comparant la France avec l'Italie et les Pays-Bas. Ces derniers avaient vu leur histoire moderne consignée par les historiographes Vasari et Van Mander, ceci impliquant, pour les historiens qui ont suivi, un travail de correction. Dans le cas de la France, sans ce travail préalable, les données se devaient d'être totalement reconstituées. Zerner , 1996 : 234.

connaissance plus objective de leur carrière, moins dépendante des jugements de valeur des historiographes, des amateurs ou des connaisseurs s'exprimant à la gloire de leur personnage fétiche. Cependant, la recherche, même sous un angle scientifique, peut toujours prendre un caractère de subjectivité. L'archiviste oriente ses recherches en fonction du résultat qu'il souhaite obtenir et porte son attention selon des degrés divers sur tel ou tel document. En outre, il se doit d'interpréter ses sources, ne serait-ce que pour en faire part dans ses publications. Il organise donc un discours autour de ses résultats, un discours qui n'est jamais neutre et qui sélectionne les données en fonction du but visé. Même si l'on ne peut pas nier l'apport des recherches en archive du point de vue de l'amélioration d'une connaissance devenue plus objective, les résultats divulgués n'échappent pas à une forme d'interprétation. Rappelons que c'est à coup de documents d'archives que des débats s'organisent encore autour de la question de la mort de Léonard de Vinci, conforme ou non à la légende[319].

Dans le cas de Jean Cousin, il est indéniable que la découverte de Roy a permis une connaissance de l'artiste plus rationnelle, même si elle demeure encore bien lacunaire puisque le nombre d'œuvres qui lui sont attribuées reste faible et hypothétique. Cependant, notre étude montre qu'en ce qui concerne l'existence de Jean Cousin le fils, les recherches en archives rencontrent des formes de résistances dépendantes de l'intérêt des auteurs.

Parmi les personnages importants qui se sont intéressés à la Renaissance en France, nous pourrions citer l'exemple de Léon de Laborde, parvenant à distinguer les deux personnalités des Clouet père et fils. Son succès n'a pas été le même lorsqu'il s'est intéressé au cas de Jean Cousin sur lequel il ne trouve, sinon rien, qu'une seule et brève mention d'*imagier* dans les comptes royaux, mention qui d'ailleurs a eu des impacts différents dans le discours des écrivains s'intéressant à Jean Cousin[320].

Certains érudits locaux, dont fait partie Déligand, ont poursuivi les recherches de Laborde et sont parvenus à établir quelques aspects de la généalogie de l'artiste[321]. Mise à part la découverte de Marie Cousin alors considérée comme la fille unique de Cousin, ainsi que les différents mariages supposés de l'artiste, les données n'avaient pas la portée de celles mises à jour par Roy.

---

[319] Götlieb, 2008 : 215-217.
[320] Nous avons déjà fait référence à ses travaux. Voir ci-avant, Chap. 5.
[321] Firmin-Didot s'y est aussi employé, de même qu'Horsin Déon et Déligand (voir ci-avant). Nous donnons un compte rendu des propositions de Déligand dans la suite de ce chapitre.

Documents d'archives et découvertes

Présentation générale de l'étude de Maurice Roy

Comme Édouard Déligand, Maurice Roy était originaire de la région de Sens. Y menant des recherches, ses travaux d'historien l'ont conduit à étudier les actes notariés. Or il se trouve que ces derniers lui ont fourni des informations en histoire de l'art, notamment à propos de Jean Cousin dont la personnalité avait longtemps retenu son attention. En découvrant l'existence de Jean Cousin le fils, le corpus de l'œuvre de l'artiste tel qu'il avait été perçu dans les écrits de Félibien et de ses suiveurs allait s'en trouver modifié. L'organisation du texte de Roy en témoigne. Dans le premier chapitre intitulé « les Jehan Cousin », le premier article s'exprime sur la dissociation des deux personnalités Cousin père et fils, puis viennent de nouveaux articles consacrés à leurs œuvres. Concernant l'œuvre de Jean Cousin le père, il consacre un paragraphe aux tapisseries de Saint Mammès de Langres, au jubé de la cathédrale de Pagny, puis à l'*Eva prima Pandora*. L'origine locale du tableau contribue sans doute à l'étude détaillée que l'auteur en fournit, donnant des informations restées jusqu'alors inédites sur les différents propriétaires du tableau. Enfin il donne à Jean Cousin le père les peintures décoratives de l'entrée de Charles Quint à Paris le Ier Janvier 1540. En ce qui concerne la participation de l'artiste aux illustrations du livret de l'entrée d'Henri II, l'historien y fait référence dans un chapitre consacré à Philibert De Lorme[322]. S'intéressant à l'œuvre de Jean Cousin le fils, Roy rend compte de son atelier à Paris entre 1560 et 1580 et étudie principalement son œuvre autour de ses dessins préparatoires. Il lui attribue aussi les réalisations de l'encadrement du tombeau de l'Amiral Chabot, la statue étant donnée à Pierre Bontemps. Dans les autres chapitres de l'ouvrage, même si le nom de Cousin apparaît, ce dernier n'est exprimé qu'à l'occasion de travaux qui font émerger d'autres personnalités notamment celle de Philibert de Lorme.

La découverte de Jean Cousin le fils

Dans le chapitre intitulé « les Jehan Cousin », l'auteur mentionne dans un premier paragraphe dont le titre révèle le point central de sa découverte – « les deux Jehan Cousin » – le « tissus

[322] Roy, 1929 : 183-186.

d'erreurs » alors écrit depuis Félibien[323]. Roy annonce ainsi une forme de « démontage » du mythe Cousin en procédant au recours aux archives et en particulier aux actes notariés, susceptibles de mettre à jour des données alors considérées plus fiables pour accéder à la connaissance de l'artiste. Après avoir reproché aux générations d'érudits ayant travaillé sur Cousin et son œuvre de ne pas avoir su employer de telles sources[324], Roy exprime toutefois la difficulté que cette étude impliquait, le travail considérable qu'elle suscitait et les résultats peu satisfaisants qu'elle avait dans un premier temps amené. En effet, Roy indique que « les actes de l'étude où Jean Cousin avait coutume de s'adresser durant sa jeunesse avaient complètement disparu »[325]. Mais fort persévérant, l'archiviste finit cependant par découvrir, en 1907, sur un registre de Pierre Richeboy[326], un acte de partage des biens de Pierre Rousseau, frère de Christine Rousseau, femme de Jean Cousin. Cet acte, daté du 22 juin 1588, donnait les noms de plusieurs enfants des époux Cousin dont l'existence était jusqu'alors ignorée. Ce document renvoyait également à un acte passé dans une étude notariale parisienne[327], dont les archives existaient encore pour le XVIe siècle. Roy y retrouvait mention des enfants de Cousin[328]. Ainsi, les documents certifiaient bien que Jean Cousin et Christine Rousseau son épouse n'avaient pas eu seulement une fille unique, Marie Cousin, comme il était jusque-là rapporté. Ce nouveau contexte de connaissance allait permettre à Roy d'introduire le point central de sa découverte, l'existence de Jean Cousin le fils.

Avant de rapporter les résultats des recherches de Roy, il est important de faire figurer les points essentiels de la généalogie de Jean Cousin tels que les auteurs précédents la véhiculaient. Ceci permet d'établir le contexte de connaissances sur lequel s'appuie Roy, afin d'y apporter les éléments nouveaux issus de ses recherches. Nous avons choisi de présenter les propositions de Déligand dont nous avons signifié la proximité avec la région de Cousin[329].

---

[323] Roy, 1929 : 1.

[324] Roy cite M. Quentin, archiviste de l'Yonne, incitant à rechercher des informations dans les archives des anciens notaires sénonais. C'est de cette façon, indique-t-il, que l'Abbé Prunier avait découvert en 1872 un contrat de mariage d'une nièce de Jean Cousin passé en présence de l'artiste et de sa femme Christine Rousseau, le 30 Janvier 1558 (contrat de mariage publié dans le Bulletin archéologique de la ville de Sens, T. XI, p. 68) Roy, 1929 : 2 et 10 note 1.

[325] Roy, 1929 : 2

[326] Pierre Richeboy était le notaire de la famille Bouvyer. Il a exercé à Sens de 1587 à 1639. Voir Roy, 1929 : 2 note 3.

[327] Roy, 1929 : 3 note 1.

[328] *Ibid.*, 3.

[329] Rappelons qu'Édouard Déligand était avocat et maire de la ville de Sens. Les propositions de Déligand ont été reprises à l'identique par Firmin-Didot.

Dans un premier temps, Déligand contredit la tradition selon laquelle Cousin était né à Monthard et donne l'historique de la transmission du domaine ainsi que la généalogie des possesseurs successifs : En 1430, Jean Bouvyer, écuyer anglais, fixé en France sous le règne de Charles VII, vient s'installer au domaine de Monthard. En 1434, Jean Bouvyer se marie avec Jacqueline d'Autun. Il meurt en 1470 et laisse trois enfants, Henri (1), Geneviève et Guillaume. Henri (1) hérite de Monthard (droit de naissance). Deux enfants, Étienne et Henri (2) naissent de son premier mariage avec Étiennette Jamard de Sens. Puis il se marie une seconde fois avec Marie-Jeanne de Sens donnant encore naissance à Jean et Marie. Marie Bouvyer aurait épousé Jean Cousin en 1537, déjà veuf, écrit Déligand, de Marie Richer puis de Christine Rousseau. Une fille prétendue unique, Marie Cousin, serait née de cette union entre Jean Cousin et Christine Rousseau, et aurait contracté un mariage avec un descendant de la famille Bouvyer : en 1525, Henri (1) décède et son fils Étienne hérite de Monthard. En 1545, c'est Simon, le petit fils d'Henri (1), qui prend à son tour possession du domaine. Enfin en 1590, à la mort de Simon, son frère Étienne devient propriétaire de Monthard. Or, c'est Étienne qui épouse Marie Cousin (fille de Jean Cousin) le 5 septembre 1552.

Ces indications fournies par Déligand tendent donc à montrer que le domaine de Monthard n'avait pas appartenu à Cousin mais que ce dernier y était relié par son alliance avec les Bouvyer. Comme indiqué ci-dessus, avant de s'allier aux Bouvyer, Cousin aurait contracté deux mariages qui le rattachaient aux plus grandes familles du pays sénonais : d'abord lorsqu'il épouse Marie Richer, fille de Christophe Richer de Torigny, conseiller valet de chambre et secrétaire de François Premier, et son ambassadeur en Danemark et en Turquie, puis Christine-Nicole Rousseau, fille de Lubin Rousseau, licenciée ès lois, procureur du roi, lieutenant général au baillage de Sens[330]. Ainsi, l'artiste né dans un milieu relativement humble devenait noble grâce à ses alliances matrimoniales.

Lorsque Roy effectue ses recherches en archives, comme nous l'avons indiqué ci-avant, il découvre d'abord, dans un acte notarié, que Cousin avait eu plusieurs enfants avec Christine Rousseau, dont bien entendu Jean Cousin le Fils[331]. Puis, il indique également que rien ne permet d'affirmer les deux autres mariages que Cousin aurait contractés – ni Taveau, ni Félibien ne les ont mentionné – le seul lien qu'il aurait entretenu avec la famille Bouvyer se résumant au mariage de sa fille Marie avec Étienne (voir ci-dessus). Il précise aussi que la

[330] Roy, 1929 : 7 note 1.
[331] *Ibid.*, 3.

chronologie donnée par Déligand et obtenue à partir des mémoires de l'émigré Bouvyer[332] sur les différents mariages de Cousin n'est pas vraisemblable. Déligand aurait commis une erreur en indiquant que Cousin avait épousé, en dernière noce, Marie Bouvyer en 1537, sachant qu'un acte de 1558[333] certifie que Christine Rousseau était alors en vie. Il aurait alors rectifié ses données en donnant l'argument d'une erreur dans la date des manuscrits, précisant que ce n'était pas en 1537 mais en 1587 que Cousin (alors âgé de 86 ans !) aurait épousé Marie Bouvyer. Il est bien évident que Roy, avec les nouvelles données dont il dispose et notamment celle de la découverte de la date de la mort de l'artiste vers 1560, ne cautionne pas de telles informations[334]. Il mentionne également que l'identité de Marie Richer, première épouse supposée de Cousin, pose question sachant que celle-ci ne pouvait être la fille du prestigieux Christophe Richer, puisque celui-ci était encore étudiant à l'université de Paris en 1532[335]. Cette union qui faisait un point supplémentaire de la gloire de l'artiste semble donc plus inventée que crédible ! Roy indique donc clairement que Cousin a seulement épousé Christine Rousseau et ce, vers 1520 au plus tard[336]. De telles rectifications n'empêchent cependant pas de remarquer le type d'alliance que Cousin réalise en épousant Christine Rousseau dont nous avons précisé la noble descendance (voir ci-dessus).

Même si Roy conclut par le seul mariage de Cousin avec Christine Rousseau, il interroge néanmoins la tradition rapportée des différentes alliances contractées par l'artiste. Partant, il met en évidence l'hypothèse d'une union de Cousin avec la fille de Nicolas Couste qui selon lui mérite une plus grande attention. Les documents d'archive font apparaître un lien de parenté entre l'artiste et sa belle-mère, veuve de Colas Couste, ce qui a conduit à déduire que Jean Cousin avait été marié avec une fille de Nicolas Couste. Mais Roy met en évidence d'autres documents qui autoriseraient à supposer que la belle-mère de Jean Cousin, devenue veuve se serait remariée avec Nicolas Couste, donnant un frère utérin à Christine Rousseau, Jacques Couste. Les liens de Jean Cousin avec la famille Couste concerneraient donc

[332] Voir les données concernant l'émigré Bouvyer in Roy, 1929 : 5 note 2.
[333] Roy, 1929 : 5.
[334] Dans la suite de nos propos nous indiquons comment Roy parvient à cette découverte.
[335] Roy, 1929 : 5 note 2
[336] L'affirmation de cette date est basée sur l'existence des enfants issus de ce mariage, dont celui de Jean Cousin le fils. Roy avait supposé un autre mariage de Cousin avec la fille de Nicolas Couste, (*Ibid.*, 6), mais faisant alors apparaître un lien entre Christine Rousseau et cette famille Couste, il se fie seulement à ce qu'il avait énoncé sur l'unique mariage de l'artiste.

seulement cette seconde union contractée par sa belle-mère et permet de conclure sur le seul mariage de Cousin avec Christine Rousseau[337].

Abordant ces questions relatives aux alliances matrimoniales de Jean Cousin, Roy utilise un acte notarié du 20 Novembre 1542, publié par Jules Guiffrey dans un ouvrage s'exprimant sur la famille de Jean Cousin[338] en 1880 où il est effectivement spécifié que l'artiste avait touché des rentes de la veuve et des héritiers de Colas Couste. En revanche, le début de l'acte mentionne également, de manière explicite, l'existence du fils de Jean Cousin : « J.C « maître paintre, bourgeois de Paris », fait donation à « Jehan Cousin son filz escolier estudiant en l'université de Paris », de rentes provenant de conquest par lui fait »[339]. Cette information vient donc justifier les découvertes de Roy concernant la filiation de Jean Cousin le père.

Cependant, avant que les travaux de Roy menant à la découverte de Jean Cousin le fils ne soient publiés, les documents d'archives consignés par Guiffrey alors qu'il étudiait la famille de l'artiste, avaient déjà fait écho dans un ouvrage d'Henri Bordier. Cet auteur proposait alors une nouvelle version d'écrits antérieurs rédigés par d'Eugène et Émile Haag, *La France protestante*, s'intéressant à l'œuvre et à la profession de Jean Cousin[340]. Nous avons pris connaissance de ce dernier ouvrage dans le texte de Firmin-Didot lorsque celui-ci s'exprimait sur la participation de Cousin aux vitraux de la chapelle de Vincennes[341]. Même s'il n'en fournit pas la date, l'auteur renvoie nécessairement à la première version de la *France Protestante* des frères Haag[342], conforme aux écrits antérieurs, dans la suite des textes du XVIIe et XVIIIe siècles. En revanche, la seconde version d'Henri Bordier, éditée après la mort des frères Haag, fait apparaître l'existence de Jean Cousin le fils, issue de l'étude des documents d'archives et des travaux de Guiffrey. L'auteur déduit de cette découverte, comme Roy le fera bien plus tard, que Jean Cousin avait un fils qui allait prolonger l'œuvre paternelle.

---

[337] Voir les détails de ces recherches in Roy, 1929 : 5-6.

[338] Guiffrey Jules Marie Joseph, « La famille de Jean Cousin, peintre et verrier du seizième siècle », Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XLI, Daupeley Gouvernor, 1881, 13-14.

[339] *Ibid.*, 14. Roy, 1929 : 6 note 3.

[340] Haag, Eugène et Émile, *La France protestante*, t.4, Joël Cherbuliez, Paris, 1853, 102-11. La version d'Henri Bordier date de 1877-1888. Haag-Bordier, 1877-1888 (2004) : 842-857.

[341] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 86.

[342] Les travaux de Firmin-Didot datent de 1872 et l'auteur décède en 1876. Le texte de Bordier date de 1877-1888.

Même sur un ton sensiblement différent, le processus de rationalisation de l'œuvre de Cousin s'était donc déjà engagé sous la plume de Bordier. Il est probable que Roy, se proclamant auteur ultime de la découverte de l'existence de Jean Cousin le fils, n'ait pas eu connaissance de ce texte. En revanche, il a eu accès à celui de Guiffrey. *La famille de Jean Cousin, peintre et verrier du XVIe siècle* est datée de 1881 ! Dans cet ouvrage, l'existence de Jean Cousin le fils était prouvée. Avant Maurice Roy, compte tenu de la date avancée des écrits de Guiffrey, on peut se demander pourquoi d'autres auteurs ne se sont pas portés sur les travaux de ce dernier. Le mythe Cousin s'exerçait-il avec une force assez grande pour que rien de la longue carrière de l'artiste ne soit remis en question ? Se devait-il de rester intact et conforme aux écrits de Taveau et de Félibien, notamment dans la ville de Sens où ses descendants se faisaient un honneur d'appartenir à la famille d'un grand maître à l'œuvre traditionnellement reconnue colossale ?

L'étude du texte de Jules Guiffrey fournit sans doute quelques éléments de réponse et mérite que nous ouvrions une parenthèse dans notre analyse des écrits de Maurice Roy, afin de montrer que, dès 1881, le mythe de l'artiste était soumis au questionnement.

Avant Roy, Jules Guiffrey et la remise en cause du mythe Cousin

Jules Guiffrey débute son texte par le constat des difficultés à établir une biographie cohérente de Jean Cousin. Soulignant le nombre important d'études qui ont été faites sur l'artiste, il suspecte, comme le fait Roy quarante ans plus tard sous une forme plus affirmative, le manque de méthode des écrivains. En outre, il met aussi en évidence un élément de réponse au questionnement que nous venons d'exprimer ci-dessus, concernant l'enjeu de l'image de l'artiste dans sa région d'origine : « Il faut reconnaître aussi que l'amour-propre local n'admet qu'avec peine les faits résultants des textes positifs quand ces faits portent atteinte à la légende d'un grand homme, orgueil de ses compatriotes »[343]. Cette phrase manifeste également un aspect du débat épistémologique orienté autour des approches subjectives des écrivains confrontées aux apports des travaux positivistes des recherches en archives, dont se réclame Guiffrey. L'auteur signale en revanche les travaux de Jacques Lobet, révélateurs par leur titre de leur orientation méthodologique, centrée sur la recherche de preuves par les documents (*Quelques preuves sur Jean Cousin, peintre, sculpteur, géomètre et graveur*), mais

[343] Guiffrey, 1881 : 2

il attribue son échec à la trop forte influence qu'il aurait reçu des traditions locales dont il n'a pas suffisamment osé se distancier[344].

Guifrrey fait également référence à un élément que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises dans nos propos, celui qui concerne la mention du nom de Jean Cousin dans les Comptes des Bâtiments royaux. Ce dont il nous informe agit particulièrement en faveur de la déconstruction mythique de l'image de l'artiste à laquelle il s'emploie : il signale en effet que le document sur lequel Laborde s'appuie ne correspond pas à l'original des registres anciens ni même à une copie, mais à une analyse succincte des comptes du XVIIe siècle, rédigée entre 1560 et 1580, principalement destinée à l'usage de Félibien. Et l'auteur de rappeler le manque de fiabilité des copistes du XVIIe siècle[345]. De la sorte, avant Maurice Roy, l'archiviste remet véritablement en cause les données du texte fondateur des *Entretiens*, perpétuées sous la plume de ses suiveurs. De même, il incite, face à l'inefficacité des données des Comptes Royaux, à consulter les archives locales et principalement les actes notariés dans lesquels son successeur du début du XXe siècle trouvait ce qui faisait la gloire de ses recherches ! Outre le fait que ces documents favorisent Guiffrrey dans son intuition du métier de peintre de Jean Cousin le père et non de sculpteur[346], ils lui révèlent aussi l'existence de Jean Cousin le fils, exhumée « d'un fond peu connu des Archives nationales » et faisant part de la fameuse « donation de Jean Cousin à son fils, étudiant à l'Université de Paris »[347].

Cette parenthèse ouverte sur le texte de Guiffrey montre donc que bien avant que Roy ne rédige son ouvrage, les informations dont l'historien sénonais se faisait l'auteur des découvertes avaient été déjà consignées par l'archiviste du XIXe siècle, reprises par Bordier dans la seconde édition de la France Protestante, sans pour autant que ces écrits ne fassent l'objet d'une réception remarquable. Le mythe Cousin tel que Félibien l'avait initié faisait autorité malgré les connaissances objectives que les archives étaient susceptibles d'apporter. Il a donc sans doute fallu attendre que les méthodes de recherches en archives fassent autorité sous la plume de Roy, pour que le mythe Cousin trouve enfin de manière officielle et

[344] *Ibid.*, 1 note 1 et 2. Lobet Jacques, *Quelques preuves sur Jean Cousin, peintre, sculpteur et graveur*, H. Loones, Paris, 1881. Voir aussi la notice concernant Guiffrey dans le dictionnaire des historiens de l'art sur le site de l'INHA.

[345] Cette remarque nous permet de souligner la nature des informations à partir desquelles le texte de Félibien s'est construit.

[346] Ces notions font l'objet d'un développement important dans l'ouvrage de Guiffrey. Guiffrey : 1881 : 6-11.

[347] Guiffrey, 1881 :12 et 12 note 1. Les documents d'archives concernant la donation de Jean Cousin le père à son fils sont retranscrits à la fin de l'ouvrage. *Ibid.*, 17- 21.

reconnue, une révision de ses composantes. Il se peut également que l'origine commune de l'historien et de l'artiste ait favorisé la réception du renouvellement des connaissances de la personnalité artistique de Cousin.

Vers une rationalisation de l'image et de l'œuvre de Jean Cousin le père

Jean Cousin à Sens

Comme ses prédécesseurs, Roy est attaché à la tradition locale et à l'identité de l'artiste de Sens qu'elle véhicule, un maître de grande renommée, si grande que l'historien rappelle que même Vasari l'avait cité dans ces *Vies*[348]. Mais sa profession d'historien exercée dans le contexte de la recherche en archive le conduit à fournir une connaissance renouvelée de Cousin.

Dans un premier temps, Roy exprime les lacunes documentaires concernant l'origine, la date de naissance et la jeunesse de l'artiste. Il rappelle seulement ses débuts modestes. Il indique qu'à partir de 1526, il est mentionné comme peintre demeurant à Sens, comme en témoigne le procès verbal d'Amboise Luillier, lieutenant au bailli de Sens[349]. En 1530, les archives de l'Yonne indiquent que Cousin réalisaient différents travaux dans sa région dont celui d'arpenteur et de géomètre, progressant peu à peu vers son métier d'artiste. Cependant, c'est en se basant seulement sur la tradition, que Roy associe Cousin à la peinture sur verre, lui attribuant les vitraux des chapelles de Saint Eutrope et de Notre Dame de Lorette. Ces dernières attributions se basent sur une histoire de Sens écrite au XVIIe siècle par Pierre Cartault[350]. Remarquons sur ce point que, malgré les travaux d'archiviste dont l'auteur se réclame, il ne renonce pas à l'image de l'artiste telle qu'elle était traditionnellement véhiculée.

[348] Vasari cite Cousin pour son *Livre de perspective*. Vasari, 1568 (1989), livre VII, 81. Roy fait référence à cette citation. Roy, 1929 : 8.
[349] Roy, 1929 :3.
[350] *Ibid.*, 3-4.

Avant que Cousin ne quitte Sens, où il avait acquis de nouveaux biens fonciers[351], l'historien précise que l'artiste y avait également peint ce qu'il qualifie d'un « curieux tableau, l'*Eva prima Pandora* »[352] pour lequel il livre une étude des plus détaillée et des plus inédite. Même si celle-ci relève essentiellement de la méthode archiviste employée par l'historien et qu'elle concerne principalement l'histoire de l'œuvre objet plus que celle de la conception picturale, elle fournit également de nombreux détails sur les différents propriétaires du tableau ainsi que des appréciations de différents visiteurs. De la sorte, elle permet un accès à la connaissance de la peinture que les écrits antérieurs n'étaient pas encore parvenus à fournir. Nous en fournirons une analyse dans la seconde partie de la thèse.

Jean Cousin et la tapisserie : une manifestation de la peinture dans l'œuvre de Cousin

Alors que Jean Cousin se rend à Paris pour y poursuivre sa carrière, il y acquiert la qualité de maître peintre, ainsi que celle de bourgeois de Paris. Or, Roy obtient cette information à partir d'un marché daté du 6 Janvier 1541, passé avec la confrérie Sainte Geneviève du Mont, pour qui l'artiste fournit trois patrons de tapisserie sous forme de toiles peintes, représentant six épisodes de la vie de Sainte Geneviève[353]. En outre, Roy fait également la découverte d'une importante commande qui avait été faite à Cousin par Claude de Longwy, le cardinal de Givry. Lors d'un marché passé le 14 Juillet 1543, ce dernier demandait à l'artiste de réaliser les huit patrons de la tenture de la vie de saint Mammès[354]. On connait aujourd'hui trois des huit

[351] *Ibid.*, 4-5.
[352] *Ibid.*, 7. Actuellement, la date de la réalisation de la peinture a été révisée, et déterminée aux alentours de 1550, après le départ de l'artiste de sa région d'origine.
[353] Roy, 1929 : 7 note 2. Il cite aussi la mention en 1549, des pièces peintes sur toiles de la vie de saint Germain pour le chapitre de saint Germain l'Auxerrois. *Ibid.*, 47.
[354] Pièces justificatives in Roy, 1929 : 50-51. Roy indique qu'à partir du XVIIe siècle, ces tapisseries avaient été attribuées à tors à Raphaël ou à un de ses élèves, Lacuna (Voir citations in Roy, 1929 : 44-45), jusqu'à ce qu'il découvre le document attestant la participation de Cousin à cette tenture. Voir aussi l'article de François-Pascal Bertrand concernant les travaux de Cousin dans le domaine de la tapisserie. Bertrand, Pascal-François, « Jean Cousin et la tapisserie » dans *Langres, ville épiscopale, Dernières journées d'art et d'histoire, Chaumont et Langres, 15-16 Avril 1994*, publié par Les Cahiers du haut-marnais, n° 210-211, 3° et 4° trimestre 1997, 44-65.

pièces dont Roy donne une description détaillée[355] : *Saint Mammès prêchant l'Évangile aux bêtes sauvages* (ill. 6-7), *Le martyre de saint Mammès* (ill. 7-8), *Saint Mammès se livrant au gouverneur de Cappadoce* (ill. 4). Il fournit également des informations sur les maîtres tapissiers contraints de respecter fidèlement ces patrons réalisés par Cousin[356] et fait part de la grande réputation dont ils jouissaient. C'est donc dans le contexte d'une commande de grande importance que Cousin intervient, y exerçant habilement son métier de peintre. Ceci donne un exemple du type de relations qu'il entretenait, sinon avec les monarques, avec d'éminents personnages de son entourage.

L'historien insiste particulièrement sur l'enjeu de sa découverte enrichissant le corpus de l'œuvre de Cousin, en s'adressant aux critiques qui avaient assigné à l'artiste « faute de preuves, un rang trop secondaire dans le développement de l'art français »[357]. En effet, jusqu'alors, Jean Cousin n'avait jamais été associé à ce domaine de production artistique. En cela, la découverte de Roy contribue à modifier son image, et à l'associer de manière plus certaine (même si ces réalisations ne sont pas visibles aujourd'hui, les documents attestent de leur existence) à la pratique de la peinture traditionnellement mentionnée dans les textes[358] . D'ailleurs, lorsque Roy conclut le chapitre consacré à l'étude des tapisseries de saint Mammès, il écrit : « Nous possédons ainsi de véritables tableaux de Jean Cousin père d'une authenticité incontestable et d'autant plus précieux que ce sont jusqu'à présent, avec les quelques dessins plutôt d'ordre secondaire du *Livre de Perspective*, les seules compositions présentant une certitude d'attribution aussi absolue »[359]. Ce à quoi nous pourrions ajouter qu'à l'heure actuelle, nous nous trouvons dans un contexte de connaissances de l'œuvre de Jean Cousin le père qui demeure presque semblable. En effet, les quelques peintures ou dessins qui lui sont attribués[360] révèlent rarement d'informations sur les commanditaires ou la nature de la commande, d'une manière aussi précise que le marché passé avec le cardinal de Givry.

[355] Roy, 1929 : 46-48. En se référant à de nouveaux documents d'archives, Roy fournit également la preuve de l'adéquation des trois tapisseries de la vie de saint Mammès avec leurs patrons respectifs. *Ibid.*, 48.
[356] Voir le second marché du 29 Janvier 1545, passé entre les deux maîtres tapissiers Pierre Blacé et Jacques Langlois, et le cardinal de Givry : pièces justificatives, Roy, 1929 : 51. Roy donne également des informations sur les deux maîtres tapissiers. *Ibid.*, 48 et 49.
[357] *Ibid.*, 47
[358] Guiffrey insiste particulièrement sur ce point dans son ouvrage consacré à la famille de Jean Cousin. Guiffrey, 1881.
[359] Roy, 1929 : 50.
[360] On rencontre parfois sur les gravures la mention *Cosinus inv*. Ce qui permet de déduire que Cousin a réalisé le modèle dessiné. En revanche, il est difficile de savoir si ce dernier est de la main du père ou du fils Cousin.

Cependant, cette image de l'artiste associé à la peinture prend de l'importance dans le texte de Roy qui souligne la participation de Cousin, en 1539, aux peintures décoratives de l'entrée de Charles Quint à Paris. Bien que le contexte documentaire soit moins précis, il mentionne quand-même le nom de l'artiste à cette participation, sans pour autant préciser l'exacte nature de ses travaux : en vue d'un réconciliation avec l'empereur, François Premier confie à Jérôme della Robbia, architecte créateur, la direction du projet. Ce dernier passe un marché devant notaire le 2 décembre 1539 avec les maîtres peintres de Paris, Jean Cousin, Antoine Félix et Pierre Préaux[361]. Roy donne une description des peintures décoratives prévues pour cette entrée à partir de relations qui lui étaient contemporaines[362]. Plutôt que de chercher à déterminer séparément la main des trois artistes travaillant à ces décors, ce qui sans doute serait chose vaine, l'auteur insiste davantage sur la portée de ce marché passé avec della Robbia soulignant qu'un tel document fait enfin apparaître Jean Cousin répondant à une commande royale, d'une manière unique et exceptionnelle. Rappelons que les auteurs précédents avaient cherché sans succès le lien que l'artiste avait pu entretenir avec la cour[363]. Dans ce contexte lacunaire, la participation de l'artiste aux décors de l'entrée de l'empereur à Paris prenait donc une importance particulière. Cependant, le corpus de l'artiste, dans ce domaine des commandes royales, ne s'en trouvait tout de même pas fortement accru. Face à cela, Roy se devait de trouver une explication : comme il le stipule dès le début de sa présentation, il considère que Cousin était un artiste devenu suffisamment riche (ses propriétés en témoignent[364]) pour ne pas avoir besoin de l'aide de la cour. Il précise également que Cousin devait sans doute disposer, grâce à d'autres commandes prestigieuses de « riches particuliers ou d'associations puissantes »[365], de moyens suffisants, lui permettant une indépendance vis à vis des commandes royales. De la sorte, lorsque Cousin écrit dans l'avertissement au lecteur du *Livre de perspective* que son savoir n'était pas assez grand pour adresser son ouvrage au roi[366], l'historien interprète ses propos comme la marque de modestie d'un artiste au contraire capable de produire un art de cour, mais choisissant une pratique

[361] Texte de l'acte cité par Roy dans les pièces justificatives. *Ibid.*, 69-70. Rappelons que Cousin le fils, en 1539, est sans doute encore étudiant à Paris puisqu'il y est mentionné en 1542 et que c'est donc certainement à son père que s'adresse la commande. Roy fournit quelques informations sur Félix et Préaux (*Ibid.*, 66-67) afin de montrer que Cousin, intervenait dans une équipe d'artistes de renommée.
[362] *Ibid.*, 67 note 4 et 68.
[363] Voir ci-avant, notre référence au texte de Léon de Laborde. Guiffrey s'exprime aussi sur ce point dans son ouvrage.
[364] Roy, 1929 : 7-8.
[365] *Ibid.*, 69.
[366] Cousin, 1560 : « IEHAN COVSIN AV LECTEVR. »

indépendante des commandes des monarques. N'était-ce pas là un moyen de justifier aussi les lacunes documentaires depuis longtemps constatées dans ce domaine ? En ce qui nous concerne, nous pensons plutôt que les propos de Cousin dans son traité révèlent davantage la fausse modestie de l'artiste qui lui permet de venter sa longue expérience, tel un faire-valoir en vue de la reconnaissance et des commandes de la cour. Si l'artiste ne travaillait pas pour la cour, peut-être que ceci ne relevait pas de son choix, et que ses intentions étaient d'y parvenir, mettant ainsi en avant ses talents que certains travaux, tels que ceux que nous avons énoncés ci-avant, avaient sans doute pu illustrer.

Quoi qu'il en soit, la participation de Cousin aux cartons de tapisseries, aux toiles peintes et aux décors de l'entrée de Charles Quint tend à lui donner un statut plus marqué de maître peintre auquel les grands étaient susceptibles de faire appel. De telles réalisations montrent aussi que l'artiste intervient principalement autour de projets préparatoires. En outre, ces derniers concernent également le dessin, pratique traditionnellement associée à l'artiste et confirmée, dans une forme désormais plus rationnelle, par les recherches documentaires de Roy. L'historien sénonais perçoit donc dans ces œuvres préparatoires destinées à l'exécution finale des liciers, des graveurs ou des vitriers l'image d'un artiste inventeur, d'un maître concepteur de projets. Relevons sur ce point, ses propos révélateurs de l'image qu'il perçoit de Cousin, « véritable entrepreneur de compositions d'art, adonné généralement à la préparation des plans, dessins ou patrons d'œuvres confiées ensuite à de simples artisans, en un mot […] un habile inventeur, jouissant d'une situation spéciale, toujours favorisée par la vogue que procure le grand renom »[367].

Jean Cousin, concepteur de projets

Différents éléments issus des recherches de Roy, conduisent l'auteur à justifier sa perception de l'image de l'artiste telle que nous venons de l'évoquer dans le paragraphe précédent. Il mentionne que dès son installation à Paris, Jean Cousin le père restait beaucoup dans son atelier, hôtel de la rue des Marais. Le 26 Janvier 1543, il passe un marché avec Jehan de Lespine pour l'acquisition d'un hôtel à Paris, au bourg Saint-Germain des Près qui devient le domaine définitif des Cousin, fournissant des plans ou des dessins destinés aux entrepreneurs

[367] Roy, 1929 : 69. Le texte de Zerner reprend une image semblable. Zerner, 1996 : Chapitre VIII : « Jean Cousin et les métiers d'arts », 267-307.

de profession[368]. Cette image de l'artiste travaillant dans son atelier aux œuvres préparatoires demeure encore actuellement sous la plume de Zerner qui associe peu Cousin à l'exécution finale des productions, aussi diverses soient-elles dans le domaine des métiers d'art. Ainsi, le mythe de l'artiste peignant sur verre ou maniant le burin, exprimé auparavant, tend à se modifier progressivement. C'est d'ailleurs à propos d'un fameux modèle destiné au vitrail que Roy évoque ensuite le marché conclu avec la corporation des orfèvres pour la chapelle de l'hôpital. Une telle commande lui permet également, compte tenu de la formule utilisée par le commanditaire – « […] fait par Jehan Cousin ou autre telz qu'il plaira […] »[369] – de mettre en évidence, par cette mise en vedette de l'artiste, la grande réputation dont jouissait ce dernier. En outre, Cousin apparaît, par l'intermédiaire de cette commande, l'égal de Philibert Delorme ou de Germain Pilon, respectivement architecte et sculpteur de la corporation. Remarquons que malgré la découverte qu'il fait de l'existence de Cousin le fils, Roy ne renonce pas au portait élogieux du père. La déconstruction du mythe Cousin qui passe par une redéfinition des œuvres attribuées à l'artiste, ne correspond pas à une dépréciation de son art ou de sa personne.

Roy signale également de nombreuses compositions de Cousin le père reproduites par la gravure sans indiquer, conformément à ce que nous évoquions, que ce soit lui l'auteur de l'exécution finale. Les œuvres qu'il cite dans le domaine de l'estampe, bien qu'elles aient déjà été attribuées à l'artiste par d'autres auteurs, sont seulement ici déclarées « dues à son inspiration »[370]. En outre, cette même prudence perceptible chez Roy, se retrouve lorsqu'il écrit que le grand nombre de gravures sur bois données à Cousin ne lui avaient été attribuées uniquement à partir « de l'analogie de divers détails généralement reproduits dans les œuvres authentiques de notre artiste »[371]. Rappelons que, sur un principe similaire, nous avions souligné cette dérive attributionniste à propos de l'étude de Firmin-Didot.

[368] Cousin arrive à Paris vers 1538 et loue d'abord un logement veille rue du Temple. Puis en 1543, les travaux de construction de l'hôtel rue des Marais débute. Jean Cousin le fils hérite d'une partie de cette habitation où il exerce sa profession de maître peintre pendant toute sa carrière. Roy, 1929 : 72-73. Voir aussi Leproux, 2009.
[369] Roy, 1929, : 8. Pichon, Jérôme « Notes sur la chapelle des orfèvres contenant des renseignements inédits sur Germain Pilon, Jean Cousin et autres artistes du XVIe siècle », dans *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. IX (1882), H. Champion, Paris, 1883, 95-108.
[370] Roy, 1929 : 9.
[371] *Ibid.*, 9.

Le texte de Roy indique également que, lors des voyages que Cousin effectuait régulièrement entre Paris et Sens, il répondait aussi à des commandes dans sa région d'origine, exécutant divers plans ou dessins préparatoires (élévation du grand autel de la cathédrale, dessins d'orfrais ou de chapes)[372].

Jean Cousin, sculpteur : la fin d'un mythe ?

Alors que, depuis le texte de Taveau, le tombeau de l'Amiral Chabot avait été donné à Jean Cousin, tradition perpétuée par les *Entretiens* de Félibien, quelques auteurs s'étaient déjà interrogés sur la vraisemblance de cette attribution avant que Roy ne rédige ses écrits. L'ouvrage de Guiffrey en témoigne particulièrement[373]. Grâce à la découverte de l'existence de Jean Cousin le fils, l'historien sénonais propose une explication qui vient en quelque sorte apporter une solution à ce contexte de remise en cause. À partir d'un dessin à la plume de Gaignères datant de la fin du XVIIe siècle[374], il déplore dans un premier temps la disparition de différentes parties de l'œuvre, sachant que seuls demeurent observables au Louvre, la statue à demi-couchée de l'Amiral, une figure de la Fortune et deux génies funéraires. Il fait ensuite référence aux propos d'Anatole de Montaiglon et de Louis Courajod[375] qui avaient perçu dans cet ensemble sculpté deux parties distinctes d'époque et de style différents, la statue ayant été réalisée avant l'encadrement[376]. Ainsi, tout le raisonnement de l'historien va reposer sur ce principe d'une réalisation de l'œuvre en deux étapes. Pour ce faire, il s'appuie sur deux informations distinctes : la première, issue des comptes du couvent des Célestins, fait apparaître que la statue de l'Amiral Chabot n'avait été mise place qu'en 1565, date, selon Roy,

[372] Roy modifie la tradition selon laquelle une maison Renaissance portant le nom de l'artiste, appartenait à celui-ci. Il donne alors le nom de son réel propriétaire (Jehan Minagier, écuyer, seigneur d'Étigny, élu du roi à Sens), précisant cependant qu'il s'agit là seulement d'une affirmation qui sera sans doute par la suite démontrée. *Ibid.*, 9.
[373] Guiffrey, 1881 : 3. Haag-Bordier fournit au contraire tout un argumentaire en faveur de l'attribution du tombeau de l'Amiral Chabot à Jean Cousin le père. Haag-Bordier, 1877-1888 (2004) : 845-848.
[374] Roy, 1929 : 114
[375] *Ibid.*, 117-118. Montaiglon et Courajod remettent en cause l'attribution du tombeau de l'Amiral Chabot à Jean Cousin, en donnant notamment pour argument l'absence d'autres œuvres sculptées de la main du maître, d'une aussi grande envergure. Roy manifeste également son accord sur point même s'il donne à Jean Cousin le père les sculptures du jubé de la cathédrale de Pagny, à Sens, datées de 1537-1538. Les dates figurent sur le monument. Roy rapporte une description détaillée qu'en avait proposée Henri Baudot, en 1842. Roy, 1929 : 52, note 2.
[376] Voir ci-avant notre étude du texte de Firmin-Didot (Chap. 6).

bien postérieure à sa réalisation. En effet, l'Amiral était décédé environ dix ans auparavant. Mais Roy avait précisé que suite au remariage précoce de la veuve Chabot, « aucun monument ne fut sans doute placé sur son caveau »[377]. Cependant, le fils de l'Amiral, Léonor Chabot, désireux de conserver la mémoire paternelle, avait commandé la statue. Mais, comme l'écrit Roy, on ignore la date de cette commande ainsi que l'artiste qui devait en être chargé. L'affirmation selon laquelle la sculpture avait été réalisée bien avant 1565 demeure donc probable mais aucun document ne la justifie. La seconde information est recueillie dans le texte de Taveau. Roy y reprend toutefois une expression qui viendrait témoigner de cette réalisation probable de l'œuvre en deux étapes, à savoir celle de « faict et dressé ». Roy interprète-t-il les écrits de l'historien du XVIe siècle conformément à ce qu'il pressent de l'histoire de cette œuvre ? « Faict et dressé » ne pourrait-il pas aussi signifier que les différentes parties de l'ensemble sont d'abord réalisées séparément puis assemblées ensuite pour composer le monument funéraire, sans que ceci suppose un écart de temps particulier ? En outre, c'est toujours le seul nom de Jean Cousin que mentionne Taveau, sans aucune différenciation. Quoi qu'il en soit, considérant l'intervention de deux artistes, Roy donne la statue à Pierre Bontemps, tandis que les motifs de l'encadrement, réalisés à une date postérieure comme le supposaient Courajod et Montaiglon, seraient de Jean Cousin le Fils[378]. De la sorte, il justifie l'apparition du nom de Cousin associé à la sculpture dans le texte de Taveau. Mais simultanément, il met en évidence une forme de contradiction : alors qu'il avait exprimé que le texte de l'écrivain sénonais ne s'adressait qu'à Cousin le père, compte tenu de la date du décès de l'artiste qu'il avait identifié, le voici contraint d'admettre une exception. Nous interprèterions cela en indiquant seulement que Taveau avait sans doute déjà réuni dans son texte les deux personnalités des Cousin, sans soucis de vérité objective et distinctive mais avec celui d'écrire un texte à la gloire d'un artiste de sa région. Le texte du XVIe siècle ne certifie donc rien de l'autorité du père ou du fils à la réalisation du tombeau.

Pour justifier l'attribution qu'il propose de la statue de l'Amiral, Roy exclut d'emblée la main de Goujon et de Pilon, indiquant que Bontemps était le « seul grand artiste français du milieu du XVIe siècle […] capable d'avoir exécuté une telle œuvre d'art […] maître de la sculpture funéraire à cette époque »[379]. Citant différentes œuvres de ce dernier, il établit des rapprochements stylistiques. Puis il donne également des explications relatives à l'histoire

[377] Roy, 1929 : 117.
[378] Roy indique que si Courajod et Montaiglon n'avaient pas fait l'hypothèse de la main de Cousin au tombeau, c'est qu'ils ignoraient l'existence de Jean Cousin le fils. *Ibid.*, 118.
[379] Roy, 1929 : 119.

évènementielle, indiquant qu'entre le moment où le fils de l'Amiral avait commandé la statue et son aboutissement, l'artiste, converti au protestantisme, avait dû s'éloigner de Paris entre 1562 et 1563, puis terminer l'œuvre jusqu'à ce que celle-ci soit posée en 1565, date confirmée par les documents[380]. Roy parvient donc à restituer un récit qui, grâce à l'attribution de la sculpture à Pierre Bontemps, trouve un déroulement logique. Pour ce qui concerne l'encadrement donné à Jean Cousin le fils, Roy propose la datation suivante : la mention sur l'inscription funéraire de grand écuyer, relative au commanditaire Léonor Chabot, n'a pu apparaître qu'à partir de 1570, date à laquelle il a commencé à exercer cette charge. En outre, l'épitaphe se trouve être un poème d'Étienne Jodelle dont le décès est daté de 1572. Roy déduit donc que c'est entre ces deux dates de 1570 et de 1572 que Jean Cousin le fils réalise son œuvre. À moins, pourrait-on rajouter, que le poème de Jodelle ait été retranscrit sur le monument funéraire après la mort de l'artiste !

L'étude du monument funéraire de l'Amiral Chabot à laquelle Roy s'est livré montre que celui-ci est parvenu à restituer une histoire de l'œuvre, peut-être fictionnelle, mais logique.

En effet, même s'il déduit du texte de Taveau un fait que lui-même conçoit comme peu explicite, à savoir la participation de Cousin le fils à l'encadrement, il parvient à faire coïncider l'écrit du XVIe siècle avec sa proposition de l'attribution de la statue de l'Amiral à Pierre Bontemps.

La fin de la carrière de Jean Cousin le père : détermination de la date de la mort de l'artiste

La découverte de l'existence de Jean Cousin le fils impliquait que soit révisée la tradition qui donnait si longue vie à l'artiste sénonais. Cette préoccupation s'exprimait déjà sous la plume de Guiffrey et par la suite dans l'ouvrage de Bordier qui donne une explication sur laquelle nous revenons ci-après. Le texte de Roy a cependant permis de stabiliser le contexte de connaissances alors que celui-ci parvient à déterminer la date du décès de Jean Cousin le père.

[380] « Cette date de Juin 1565 doit donc être acceptée définitivement comme celle de la pose de la statue dans l'église des Célestins ; il n'existe d'ailleurs aucune mention de travaux importants exécutés avant cette date dans la chapelle d'Orléans pour laisser supposer que la statue funéraire aurait pu être temporairement déplacée, puis reposée ». Roy, 1929 : 119.

Il s'en réfère d'abord au texte de Taveau qui en faisait mention. Il s'exprime sur les espaces libres laissés lors de l'écriture de la date du décès, et notamment celui qui suit celle de 1560, écrite en chiffres romains et ainsi transcrite en chiffres arabes sans tenir compte de ce blanc[381]. C'est ainsi que Claude Maumirey, neveu de Jacques Taveau, avait été accusé de copiste infidèle. Cependant le doyen Fenel[382] avait aussi donné cette même date de 1560, à la fin du XVIIe siècle. Roy affirme alors que ces historiens étaient dans le vrai, les documents découverts pouvant désormais le prouver : l'attestation en 1562 d'un des gendres de Cousin, Jehan Daussonne, héritant d'une de ses maisons, en 1564, une autre attestation de ce même gendre devenu tuteur de la fille encore mineure de l'artiste, donc devenue orpheline, et enfin des actes des 6 et 27 septembre 1567 qui stipulent un héritage des descendants de Jean Cousin, mentionnant « textuellement que la partie des biens appartenant à chacun de ceux-ci leur est *advenue et escheue par partage faict entre eulx et leurs cohéritiers en la succession de deffunt Me Jehan Cousin et de feue Christine Rousseau, jadis sa femme, leur père et mère* »[383]. De telles informations permettaient donc de confirmer la date de la mort de l'artiste aux alentours de 1560. Roy manifeste un certain étonnement devant l'absence d'intérêt que les historiens auraient manifesté face aux informations du texte de Taveau et à la tradition qui dès le XVIIe siècle, sous la plume de Maumirey et de Fenel, avait déjà mentionné cette date. Il manifeste une forme d'incompréhension à l'égard de Félibien, le jugeant « en général très renseigné »[384] et n'ayant pourtant pu déterminer la date de la mort de l'artiste. On pourrait analyser la réponse de Roy à ses prédécesseurs en la replaçant dans le contexte théorique de recherche dans lequel l'historien mène son enquête sur l'artiste. En effet, il lit et interprète le texte de Taveau alors que les sources sont venues donner raison à son intuition. Ce qu'il découvre coïncide avec le texte de l'écrivain sénonais du XVIe siècle. Avant Roy, les historiens n'avaient pas bénéficié des informations issues des actes notariés et pouvaient choisir d'interpréter les blancs laissés par Taveau dans sa notice sur Cousin de la manière qu'ils souhaitaient quitte à ne pas tenir compte de certaines informations ! Or, prêter longue vie à Cousin semble être le choix qui l'a emporté et qui s'est fixé dans les écrits de Félibien.

Ajoutons enfin que Roy utilise le *Livre de perspective* pour argumenter sa découverte. En plus de sa date de réalisation, il considère dans cet ouvrage la marque de son caractère ultime :

[381] Voir ci-avant, Chap. 1.
[382] Charles-Henri Fenel, chanoine de la cathédrale de Sens en 1694 puis doyen du chapitre cathédral en 1699.
[383] Roy, 1929 :12 et 12 note 3.
[384] *Ibid.*, 12.

l'artiste lui-même faisant référence à sa longue expérience qu'il se devait de transmettre dans son traité[385]. En outre, le texte de Taveau indique que cet ouvrage était une communication à la postérité[386]. Ceci tend à renforcer ce que nous venons d'évoquer sur l'interprétation des données sous l'éclairage des sources. Les arguments que donne Roy témoignent, selon nous, du devenir de l'ouvrage de Cousin, prolongé dans le *Livre de Pourtraicture* et repris par le fils de l'artiste (la transmission de l'expérience), ainsi que de sa bonne réception au près de ses utilisateurs (la communication à la postérité). Cependant, ils ne sont pas forcément à mettre en lien avec le décès de l'artiste.

Nous avons signalé la notice consacrée à Jean Cousin dans la seconde édition de l'ouvrage des Haag, rédigée par Henri Bordier, faisant mention de l'existence de Jean Cousin le fils. Cette découverte a également conduit le chercheur à donner une explication concernant la mort de Jean Cousin le père. Les documents d'archives ne mentionnant plus ce dernier après 1563[387], la date proposée du décès correspond à peu près avec celle donnée par Roy. Bordier met en relation les conditions de la mort de l'artiste avec le thème central de son étude sur le protestantisme français. Il précise que parmi les proches de Cousin certains étaient protestants[388], notamment dans la famille Bouvyer, de même que la ville de Sens regroupait une population appartenant à la religion réformée. Puis il cite une chronique de la *Revue rétrospective* (1834)[389] qui raconte qu'un peintre huguenot s'était noyé en 1562 alors qu'il allait être emprisonné à saint Germain des Près, suite aux agressions du peuple[390]. Il développe un argumentaire destiné à prouver que c'était bien Cousin la victime de tels événements[391]. Ceci expliquerait d'ailleurs, selon Bordier, que Taveau n'ait pas pu indiquer la date précise du décès de l'artiste qui, suite à cet assassinat, était certainement porté disparu à Sens. Même s'il est de l'intérêt de l'auteur de faire de Jean Cousin un protestant, victime des conflits de son temps, cet événement malheureux pourrait constituer une hypothèse plausible. D'une part, comme nous venons de le mentionner, la région de Sens comptait un nombre de protestants non négligeable et d'autre part, la récurrence dans les écrits de la disculpation de l'artiste en ce qui concerne justement cette appartenance à la religion réformée peut finir par intriguer à force d'être soulignée. Si effectivement des doutes étaient évoqués à propos des

[385] Roy, 1929 : 10
[386] Voir ci-avant, Chap. 1.
[387] Haag-Bordier, 1877-1888 (2004) : 853.
[388] *Ibid.*, 854- 855.
[389] *Ibid.*, 855.
[390] *Ibid.*, 855.
[391] *Ibid.*, 855 -857.

idées religieuses de l'artiste, en construisant une anecdote autour du *Jugement dernier* qu'on allait prendre le soin de démentir simultanément, on parvenait finalement à régler cette question en affirmant que l'artiste était un fervent catholique ! En revanche, il ne nous appartient pas de nous positionner par rapport aux écrits de Bordier qui, bien évidemment, oriente ses déductions en fonction de la preuve qu'il veut apporter concernant la religion de l'artiste. Les sources qu'il utilise font indéniablement l'objet d'une interprétation et rien ne prouve, contrairement à ce qu'affirme l'auteur, que ce peintre dont parle la *Revue rétrospective* soit bien Jean Cousin, artiste de Sens. D'ailleurs, une autre mention de ce même événement est relaté par Jean Crespin en 1562 en nommant la victime, Jean Cousin orfèvre[392]. Mais Bordier indique que cette erreur sur la qualité de l'artiste venait du fait que Crespin écrivait à Genève, à partir de textes qui lui étaient envoyés. En outre, il existait aussi des Cousin orfèvres à Paris dont un, Garde de la monnaie, était très renommé et également originaire de Sens. Mais Bordier indique qu'il était catholique. Il donne enfin le nom d'un autre monnayeur, Jacques Cousin, également victime des persécutions à Sens. L'auteur organise donc son raisonnement en rassemblant un ensemble de données qu'il interprète afin de prouver sa version de la mort de l'artiste. On perçoit facilement qu'en fonction du crédit accordé aux textes cités qui sont essentiellement des chroniques datées de 1562, les déductions peuvent varier en fonction des intérêts de leurs interprètes.

L'image de Jean Cousin le père qui se dégage du texte de Roy prend un aspect nouveau dans la mesure où les documents d'archives ont conduit à une meilleure connaissance de la vie et de l'œuvre de l'artiste, désormais partagées entre deux personnalités artistiques. Ceci a pour effet de réduire considérablement le corpus des réalisations de Cousin le père, qui finalement se réduit à un tableau, quelques peintures et dessins préparatoires ! En revanche, peut-être dans une visée compensatoire, Roy met en évidence les documents qui permettent de donner à Cousin un statut de maître travaillant dans son atelier à la réalisation de projets pour des commandes prestigieuses. De la sorte, il n'en donne pas une image si différente de celle qui était traditionnellement véhiculée depuis Félibien et à laquelle il tient sans doute. Ceci ne doit pas pour autant minimiser l'apport de ses travaux en terme de rationalisation, l'objectif étant seulement de montrer que, malgré la méthode employée, un aspect du mythe instauré perdure.

[392] Haag-Bordier, 1877-1888 (2004) : 856 et 857.

Un tel phénomène vient peut-être accréditer ce que Félibien et ses suivants pressentaient malgré l'exagération de leur discours conforme à leurs intentions ?

La manière dont Roy aborde les réalisations de Jean Cousin le fils, dans les pas de l'œuvre paternelle, contribue également à renforcer la perception initiale de l'image de l'artiste.

Le prolongement de l'œuvre de Jean Cousin à travers l'œuvre du fils

Suite à l'exposé de sa découverte de la date du décès de Cousin le père, Roy précise que celui-ci laissait en mourant au moins huit enfants dont sept filles[393]. Six d'entre elles ont résidé à Paris tandis que Marie Cousin revient à Sens avec son époux Étienne Bouvyer. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que la tradition s'est bornée à la seule existence de cette fille de Cousin, vivant dans la ville natale de son père, aux côtés d'un membre d'une famille aussi prestigieuse que celle des Bouvyer.

Après avoir fait état de la descendance féminine de l'artiste, Roy introduit ainsi son étude de l'œuvre de Cousin le fils : « un fils qui devait continuer l'œuvre paternelle, s'identifier si complètement avec elle et s'illustrer à un tel degré que la postérité, trompée par la similitude de leurs prénoms, les confondit dans une même personnalité »[394].

Cette appréciation nous apparaît révélatrice du phénomène de transmission de l'œuvre paternelle qui a effectivement dû se produire. Le contexte dans lequel a été réalisé le *Livre de pourtraicture* tend à le confirmer. Les documents mis en évidence permettent d'attribuer cet ouvrage à Jean Cousin le fils, si l'on s'en réfère en effet aux mentions des éditeurs et à la date de sa réalisation, postérieure à celle du décès de Cousin le père. En outre, Roy mentionne qu'il n'y a pas eu d'édition antérieure à la date de 1571[395]. En revanche, l'historien souligne

[393] Voir les détails concernant les filles de Cousin in Roy, 1929 : 14-16.

[394] Roy, 1929 : 16. La perception de l'œuvre de Cousin le fils fait cependant l'objet de variations que nous devons mentionner : avant Roy, Bordier juge l'art alors produit par le jeune artiste, inférieur à celui de son père, citant les différents portraits traditionnellement associés au nom de Cousin. Il considère en effet leur « excessive vulgarité » (Haag-Bordier, 1877-1888 (2004) : 854). L'auteur est sans doute conscient des dérives attributionnistes de ses prédécesseurs et la découverte de l'existence de Jean Cousin le fils lui permet en quelque sorte d'effectuer une sélection selon les critères arbitraires de la qualité des œuvres.

[395] Privilège royal de Mantes daté du 13 Juillet 1593, avis de l'éditeur Jean Leclerc en 1595. Roy, 1929 : 29.

que c'est sans doute à Jean Cousin le père qu'il faut conserver le mérite de l'invention tel qu'en témoigne l'avant propos du *Livre de Perspective*, annonçant la préparation d'un nouvel ouvrage : « […] Et se verra encore plus amplement dans le second œuvre : auquel seront représentées les figures de tout corps, mesme de personnages, arbres et paysages, pour entendre et connaître en quelle situation, forme et grandeur ils doivent être représentez selon cest art […] »[396]. C'est ainsi que Jean Cousin le jeune mène à bien le projet de son père décédé. Roy remarque cependant que le projet établi dans le *Livre de Perspective* ne correspond pas tout à fait au contenu du *Livre de Pourtraicture*. En effet, ce dernier se concentre seulement sur les personnages mais n'aborde pas les arbres ni les paysages. Même si, dans le cas des Cousin, c'est effectivement l'œuvre initiée par le père qui se poursuit dans celle de son fils, il nous faut préciser que cette modification du projet initial n'est pas forcément révélatrice d'un changement de main, mais seulement de l'adaptation de l'artiste à des contraintes diverses qui ne lui permettent pas de réaliser ce qui était prévu auparavant. Quoi qu'il en soit, ce traité de proportions a fait l'objet d'un grand nombre d'éditions, d'un usage fréquent chez les artistes, et comme le mentionne Roy, d'une véritable vulgarisation[397].

Lorsque l'attribution d'une œuvre à Jean Cousin le fils est susceptible d'être discutée, Roy accorde bien sûr beaucoup d'importance à la datation des œuvres. L'exemple du *Livre de fortune* vient en témoigner[398]. Cet ouvrage fait l'objet d'une épitre au lecteur rédigée par le seigneur d'Anlezy où nous lisons : « L'artiste pourra revendiquer une grande part dans cet ouvrage, lui qui a dessiné les figures avec un tel art qu'il semble avoir surpassé Praxitèle, Apelles et Zeuxis. Cependant il n'en emportera pas tout l'honneur, car, comme il a tiré de ma bourse un très riche salaire, je pense que, par droit d'achat, j'ai acquis tout ce qui pouvait lui en revenir, outre que, dans son travail, je l'ai dirigé, guidé, aidé » [399]. Le seigneur d'Anlezy, désireux de s'attribuer une partie des honneurs de la réalisation du livre, tant du point de vue de sa conception intellectuelle que de son financement, s'est bien gardé de citer le nom de l'artiste responsable des deux cents dessins du livre d'emblèmes. Cependant Émile Molinier écrit en 1883 qu'un successeur immédiat du seigneur d'Anlezy avait écrit au bas du titre : « De la main de Jean Cousin »[400]. Roy n'écrit rien sur cette mention. En revanche, il cherche à justifier l'autorité de Jean Cousin le fils au *Livre de Fortune* et utilise un raisonnement qui

[396] Roy, 1929 : 26. Cousin, 1560.
[397] Roy, 1929 : 26-27, note 1
[398] *Ibid.*, 24-25. Cousin (fils), (1883).
[399] Cité par Roy, 1929 : 26
[400] Molinier Émile, *Bibliothèque de l'école de Chartres*, n° 44, 91-92, 1883.

s'appuie sur des arguments temporels. Il considère en effet que le contenu de cette épître montre que l'artiste était bien vivant lors de sa rédaction, en 1568, et que l'attribution de l'œuvre à Jean Cousin le jeune et non à son père est totalement acceptable. En outre, qu'il considère ou non la mention apportée au bas du titre, Roy se sert également de la tradition selon laquelle ce livre était attribué à Cousin père et fils confondus et se donne pour mission de la préciser. Enfin, le libraire Jacques Kerver est également celui qui avait publié le *Livre de perspective*, indéniablement associé au nom de Jean Cousin. Tous ces arguments jouent en faveur d'une intuition de l'auteur qui trouve une justification dans la date de l'ouvrage.

En ce qui nous concerne, nous considérons que le nom de l'auteur des dessins de cet ouvrage n'est pas garanti ! « De la main de Jean Cousin » ne prouve rien, sinon la gloire du nom de l'artiste et de sa renommée à l'époque de la parution du *Livre de fortune*. Cet enjeu de la réception va sans doute à l'encontre de ce que Molinier exprime quand il considère que l'écriture mentionnant la main de l'artiste est ancienne, datant du XVIe ou du XVIIe siècle, et qu'elle fait foi !

Malgré la méthode employée par Maurice Roy exploitant les données véhiculées à propos des Cousin dans les documents d'archive, lorsque celui-ci se voit dans l'impossibilité de procéder à de telles vérifications, il s'en remet à la seule tradition. Le seul élément supplémentaire dont il peut parfois bénéficier concerne la date qui, dans certains cas, accompagne l'œuvre étudiée et permet d'opter en faveur d'une attribution au père ou au fils Cousin. C'est ainsi que les portraits traditionnellement attribués à Cousin le père relèvent désormais de l'exécution du fils, ceux-ci faisant apparaître des dates postérieures à 1560[401]. Un phénomène identique se produit lorsque Roy s'intéresse à la gravure. Il reprend des attributions proposées par Firmin-Didot et, quand un élément de datation est donné il déduit la main du père ou du fils Cousin. D'ailleurs, il loue les qualités de Jean Cousin le fils qui, encore à la suite de son père, fournit des dessins préparatoires. Il cite en exemple le *Moïse montrant au peuple le serpent d'airain* (ill. 10), gravé par Étienne Delaune et portant la mention *Io. Cusinus Seno. inven.*. Dans le domaine de la gravure sur bois, peu documenté, il s'en remet à la tradition remontant jusqu'aux écrits contemporains de l'artiste. Il écrit en effet : « Quelles que soient les incertitudes qui subsistent au sujet de l'attribution de la plupart de ces dessins, il faut cependant reconnaître l'importance de l'œuvre de Jehan Cousin le jeune, puisque les écrivains

[401] Roy, 1929 : 24.

contemporains s'accordent à lui décerner des éloges »[402]. Et de citer Loys le Roy dit Régius, Guy Le Febvre de la Boderie ou encore Jean de Caurres[403]. Mais en quoi ces textes prouvent-ils, malgré la date de leur rédaction, qu'ils s'expriment sur Jean Cousin le Fils et non sur son père ? Pourquoi ne s'exprimeraient-ils pas sur ce dernier plusieurs années après sa mort ? Comme le faisait Émile Molinier, Roy considère les textes anciens comme des preuves irréfutables, même quand ceux-ci s'expriment dans un contexte élogieux, où l'objectivité n'a pas de raison d'être. Les archivistes de XIXe siècle projettent leur vision objective de l'histoire sur une période où cette perception devient anachronique.

À la fin de sa présentation de l'œuvre de Jean Cousin le fils dont on perçoit un des points principaux de la détermination, à savoir le dessin, Roy fait une très brève mention du *Jugement universel*[404], mention noyée dans un paragraphe destiné à la gravure ! On comprend donc que cette toile qui avait tant fait couler d'encre n'apparaît plus ici qu'en tant que travail préparatoire à la gravure de Pierre de Jode dont l'historien ne cite même pas le nom. Même si Roy fait apparaître une illustration de la peinture dans son ouvrage, il choisit clairement de pas s'exprimer à son sujet. Peut-être considère-t-il que ses prédécesseurs en avaient suffisamment fait l'éloge ? Ou bien, s'intéressant davantage aux œuvres sénonaises, il ne porte pas d'attention particulière à un tableau traditionnellement associé à la période parisienne du peintre. Son étude poussée de l'*Eva prima Pandora*, peinture pour laquelle il trouve de nombreux renseignements, fait-elle de l'ombre au tableau du *Jugement dernier* ?

Signalons également que la consultation des documents d'archives permet à Roy d'attribuer à Cousin le jeune la réalisation de l'entrée de Charles IX à Sens[405].

Enfin, l'historien parvient à mettre à jour trois signatures de Jean Cousin le fils grâce aux actes de succession des nombreux bien possédés par Cousin le père[406]. On perçoit la fierté de l'historien face à cette découverte qui concrétise la personnalité de l'homme dont il est le garant de l'existence. En revanche, ces signatures demeurent cantonnées dans leur domaine

[402] *Ibid.*, 28.
[403] *Ibid.*, 28.
[404] Ceci qui a certainement conduit aujourd'hui à l'attribution de cette œuvre à Jean Cousin le fils, malgré le peu d'informations données par Roy. Indiquons que le couvent des Minimes a été installé à Vincennes en 1585. Le roi Henri III aurait offert la peinture au couvent a ce moment là. Peinture gravée par Pierre de Jode en 1615.

[405] Roy, 1929 : 21-23.
[406] Roy fait figurer les fac-similés des signatures de l'artiste. *Ibid.*, 21.

d'apparition et, conformément aux pratiques de l'époque des Cousin, n'apparaissent sur aucune œuvre.

Afin de déterminer la date de la mort de Cousin le fils, vers 1594, Roy mentionne d'abord le dernier acte notarié où apparaît le nom de l'artiste, daté de 1589, puis il cite le privilège Royal de Mantes de 1593 pour une édition du *Livre de Pourtraicture*, privilège désignant l'artiste encore vivant à ce moment-là, tandis qu'un avis de Jean Le Clerc, en tête de ce même ouvrage et daté de 1595, fait état du décès de l'artiste : « mis en lumière les œuvres de feu M. Cousin, homme recognu très capable »[407]. Enfin il fournit un dernier document qui atteste de la mort de l'artiste, extrait du censier de Saint Germain des Près, pour 1595 et années suivantes, où apparaissent des éléments de succession de biens « de feu M. Jehan Cousin »[408].

Pour conclure sur le paragraphe rédigé par Maurice Roy à propos des œuvres de Jean Cousin le fils, mettons en évidence le rôle important des repères de datation permettant les attributions. En revanche, ceci n'exclut pas que l'historien utilise aussi des données issues de la tradition. Cette dernière peut lui servir de point de départ et c'est le document qui vient vérifier ce qui avait été préalablement émis. On peut alors mesurer le statut de preuve adopté par une source lorsque celle-ci est recherchée en fonction d'une intuition. Est-elle finalement suffisamment objective ? N'est-elle pas le fruit d'une sélection opérée par le chercheur désireux d'atteindre le but de sa démonstration ? La date décelée vient effectivement confirmer que l'œuvre traditionnellement attribuée à Cousin revient au fils puisque le père est désormais décédé mais le postulat de l'association de l'œuvre au nom de Cousin n'est pas remis en cause. Roy lui-même prend le soin de préciser que ce nom de famille était fort répandu à Sens et même s'il propose une liste des différents Cousin de Sens en identifiant leur profession, l'erreur ou l'oubli sont toujours possibles dans ce contexte de détermination. En outre, même si Roy oriente sa recherche sur les actes notariés, il n'hésite pas à mettre en avant comme des justifications des textes contemporains de l'époque de l'artiste, pour lesquels il n'éprouve pas le caractère subjectif.

Enfin, désireux de s'octroyer la découverte de l'existence de Jean Cousin le fils, il tend également à minimiser les découvertes de ses prédécesseurs. L'exemple du texte de Guiffrey, mettant également à jour le document évoquant la descendance de l'artiste, ne fait pas l'objet d'une grande reconnaissance de la part de Roy. De même, lorsque celui-ci cherche à définir la

[407] Cité par Roy. *Ibid.*, 29.
[408] Cité par Roy. *Ibid.*, 29.

date de la mort de Jean Cousin le père, il adresse une forme de reproche à ses prédécesseurs n'ayant pas su exploiter le texte de Taveau et les lectures qui en avaient été proposées. Comme nous venons de l'évoquer, Roy ne prend pas en compte la subjectivité des écrivains et la nature de leur discours lorsqu'ils décrivent la vie et l'œuvre de l'artiste. Leur visées ne sont précisément pas celles de l'archiviste.

Nous conclurons notre analyse du texte de Roy en mettant d'abord en évidence la nouvelle approche de l'image de l'artiste qui se dégage de cette étude, désormais construite sur la recherche de preuves par les documents officiels, tels que les actes notariés. En revanche, l'orientation méthodologique de l'auteur n'exclut pas ses visées fortement attachées aux notions d'auteur et d'attribution tel que nous l'avons également évoqué à propos du texte de Firmin-Didot. Certes, les travaux de Roy font l'objet d'une grande considération de la part des historiens de l'art du point de vue de la rationalisation de la connaissance de l'œuvre de Cousin qu'ils ont amenée. Cependant, ils sont sujets aux postulats de la suprématie de la détermination du nom de l'artiste. La découverte de l'existence de Jean Cousin le fils joue simplement en faveur de la mise à jour d'un autre artiste-individu.

En revanche, les documents d'archives permettent d'associer de manière plus certaine la participation de Jean Cousin à la pratique de la peinture, non pas en cherchant de nouvelles attributions de tableaux, mais en certifiant des travaux préparatoires aux cartons de tapisseries et aux toiles peintes. La difficulté majeure demeure dans le fait que ces dernières ne sont pas observables, sinon à travers la réalisation finale des trois tapisseries de Langres dont on dispose encore aujourd'hui[409]. La personnalité artistique de Cousin le père se construit donc sur un corpus d'œuvres désormais réduit. Mais l'historien ne renonce pas pour autant à certains aspects du mythe de l'artiste, quitte à omettre les enjeux de subjectivité des textes de Taveau ou de Félibien quand ceux-ci pouvaient étayer son argumentaire. L'image du maître

[409] Le nom de Jean Cousin est également associé aux cartons préparatoires des tentures de Diane (ill. 23 et 24). Sur ce point consulter : Standen, Édith. A, « The tapestries of Diane de Poitiers », André Chastel (sous la direction de), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Metropolitan Museum of Art, Paris, 1975, 87-98. Lloyd, Gail Patricia, « The tapestries of Diane de Poitiers », in *The bulletin of Needle and Bobbin Club*, vol 71, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, 87-98. Golsmith, 1943, Forti Grazzini, Nello, « Deux tapisseries retrouvées de la tenture de l'Histoire de Diane », *Revue du Louvre*, Revue des Musée de France, Paris, 2007, 41-61.

savant perdure, et faute de documents certifiant les commandes royales, Cousin demeure un artiste susceptible d'y répondre.

En ce qui nous concerne, malgré le contexte documentaire lacunaire ou peu fiable, le peu que nous connaissons de l'artiste laisse, il est vrai, une ouverture à la déduction en prenant le soin de ne pas faire de cette dernière une extrapolation : la peinture de l'*Eva prima Pandora*, le *Livre de perspective*, ce que l'on perçoit des œuvres tissées, constituent déjà des éléments permettant d'avancer que Jean Cousin le père était un artiste savant et suffisamment connu pour répondre à des commandes importantes. À partir de cela, reste à positionner le travail de l'historien de l'art : doit-il combler ce qu'il ressent comme un manque par une recherche centrée sur l'artiste individu et ses œuvres, reconnues par leur marque autographe ? Ou bien admet-il une forme d'impossibilité et de dérive qui le conduit à une prise en considération plus collective, supposant l'existence d'une nébuleuse, d'un genre. Dans ce cas, l'individu Cousin ne serait plus à rechercher par le nom ou la main, mais à travers les effets de diffusion d'un style, de formes, peut-être d'une manière dont il est partiellement responsable. Le texte de Zerner, que nous étudions dans le prochain chapitre, semble se positionner par rapport à ce questionnement. En revanche, il faut signaler que la manière dont Jean Cousin est perçu au XXe siècle et encore de nos jours, demeure fortement centrée sur l'attribution. Même d'une manière renouvelée, on perçoit encore dans les analyses proposées la recherche de motifs récurrents identifiant la main de l'artiste.

La découverte de l'existence de Jean Cousin le fils conduit également parfois à déterminer un style du père différent de celui du fils. Mais Roy avait bien souligné la difficulté de dissocier l'œuvre des deux artistes, à moins, écrivait-il, que l'on dispose d'une date capable de trancher en faveur de la main d'un des deux artistes. La carrière des Cousin est particulièrement semblable et on peut se poser la question de l'intérêt de déterminer leur autorité respective sur les œuvres qu'ils produisent. Cette volonté relève encore du désir de l'historien de l'art, régie par le mythe de l'auteur. Bien évidemment, celui-ci voit dans sa mission un enrichissement de la connaissance mais l'on peut se demander si cet apport tient suffisamment compte du processus de création qui fait appel à une manière particulière de travailler de l'artiste. Ce dernier, et notamment à l'époque des Jean Cousin, utilise la copie et l'emprunt, compile des images pour créer un concept répondant à la commande qui lui a été faite. Ainsi voit-on de nombreux facteurs interférer dans ce que l'on voudrait identifier de la caractéristique d'une main. On peut repérer le goût, la manière de l'artiste, quelques marques d'une individualité mais celle-ci est parfois fugace, tant pour le chercheur que pour l'artiste lui-même. Le

contexte dans lequel s'exprime celui-ci est indissociable de son œuvre et implique des reflexes et des habitudes dans sa pratique qui ne reflètent pas sa seule individualité.

Valérie Auclair s'est portée sur les procédés utilisés par les artistes (parmi lesquels figurent Jean Cousin père et fils) alors qu'ils construisaient leurs images. Elle crée le terme de « copie d'invention », reposant sur l'utilisation de répertoires d'images types destinées à être réemployées afin de créer un nouveau concept. Dans ce contexte, on perçoit combien la question de l'identification de la main s'estompe au profit d'un repérage plus global et collectif de l'expression artistique d'une période. Même si l'artiste s'approprie les modèles qu'il utilise dans une forme originale de production, ce qui l'identifie relève de sa manière de se référer aux canons de son époque. Le mythe de l'individu, très présent au XIXe siècle et perceptible dans les études qui ont été proposées de Jean Cousin, tend donc à s'estomper lorsque l'on s'intéresse à la pratique qui nous informe sur la fabrication des œuvres. Dans ce domaine, les travaux de Françoise Bardon sur le *Concert champêtre* fournissent quelques points de réflexion.

Comme nous venons de le préciser, Henri Zerner questionne la manière de déterminer l'œuvre de Jean Cousin le père[410] alors que l'histoire de l'art cherche toujours à enrichir le corpus des réalisations de l'artiste.

[410] Zerner, 1996 : Chapitres VII et VIII.

Chapitre 8

La réception de la vie et de l'œuvre de Jean Cousin aujourd'hui : les travaux d'Henri Zerner

Dans son ouvrage consacré à l'art de la Renaissance en France, Zerner consacre deux importants chapitres de son ouvrage à Jean Cousin. Son approche met en évidence les questions essentielles qui se posent aujourd'hui autour de l'œuvre de ce dernier et de la détermination de sa personnalité artistique. La manière dont Zerner organise son propos est particulièrement révélatrice de sa perception de l'artiste sénonais et mérite d'être commentée.

Le chapitre intitulé « Jean Cousin et la peinture »[411] s'exprime d'abord sur la réception de l'artiste et de ses œuvres, depuis Félibien jusqu'à Roy, réception dont nous avons tenté, dans cette partie de notre thèse, de mettre en évidence les principales problématiques. Il détermine ensuite le contexte artistique dans lequel l'œuvre de Cousin apparaît. Conformément au titre du chapitre, il s'intéresse à la peinture du XVIe siècle et particulièrement au phénomène de carence qui l'accompagne. D'emblée, Zerner campe l'image de Cousin comme un peintre qui peignait peu. Partant, il tente d'élaborer un corpus des œuvres de l'artiste et un style identifiable. Posant les questions relatives aux difficultés d'attribution et à la dissociation de l'œuvre du père et du fils, il conclut son chapitre en proposant, face à ces difficultés d'identification, de plutôt considérer un champ stylistique que l'on pourrait nommer « le genre Cousin »[412] et qui, comme l'école de Fontainebleau, désigne une esthétique, un goût attaché à des formes et des motifs récurrents, dont une des caractéristiques réside dans leur grande diffusion.

La déduction de ce « genre Cousin » est fortement liée au portrait que Zerner a créé tout au long de son chapitre, celui d'un artiste très fortement marqué par son travail de projets préparatoires destinés aux divers métiers d'art qui s'exerçaient alors en France au XVIe siècle.

[411] Zerner, 1996 : 227-265.
[412] *Ibid.*, 265.

De la sorte, Zerner annonce le propos de son second chapitre intitulé « Jean Cousin et les métiers d'art »[413]. Ce dernier donne une forme révélatrice de sa perception de l'œuvre de Cousin, associée par ses projets à la sculpture, la tapisserie, le vitrail, l'armurerie et l'orfèvrerie, et enfin le livre illustré. De nouveau, conformément à la tradition instaurée dès les premiers textes, le nom de Cousin se voit associé à plusieurs domaines d'expression artistique. Mais dans une forme désormais rationnalisée, l'unicité se crée autour de la production des dessins ou des peintures préparatoires. Cette présentation de l'œuvre de Cousin, ainsi cloisonnée à l'intérieur des différents métiers d'art mérite d'être interrogée.

Étudions donc comment Zerner fabrique à son tour l'image de l'artiste de la Renaissance française qu'était Jean Cousin le père.

L'œuvre de Jean Cousin et la question de la carence de la peinture au XVIe siècle

Comme nous venons de l'indiquer, l'historien de l'art semble partir du principe que l'œuvre de Jean Cousin est d'emblée difficilement associable à ce qu'il nomme « la peinture à proprement parler, la peinture de tableaux ou de fresque »[414]. Il rappelle que les recherches en archives de Maurice Roy, auxquelles s'ajoutent quelques découvertes plus récentes, ont mis en évidence une activité essentiellement tournée vers la production de cartons destinés aux liciers ou aux brodeurs, des toiles peintes, de probables dessins pour les peintres verriers et des peintures décoratives pour les décors temporaires de fêtes ou de représentations théâtrales[415]. Ainsi s'affirme le postulat du discours de Zerner. Il justifie cette prise de position par l'observation du contexte de carence alors qu'est évoquée la peinture de la Renaissance française, se plaçant dans un schéma de comparaison avec la production picturale italienne, flamande ou allemande.

Comme le précise l'historien de l'art, les noms des peintres français du XVIe siècle apparaissent bien dans les archives mais ils ne sont pas forcément employés à la peinture au sens que prend cette pratique aux Pays-Bas ou en Italie. Il cite en exemple la peinture de statues ou des décorations héraldiques. En outre, il considère la peinture de portrait

[413] *Ibid.*, 167-307.
[414] *Ibid.*, 237.
[415] *Ibid.*, 237.

prédominante en France au XVIe siècle, mais qui n'a pour rôle essentiel que de mettre en évidence la pénurie de productions picturales relevant des autres genres[416]. Il ajoute à cela une autre catégorie de peintures qu'il nomme peintures vernaculaires. L'historien de l'art note les qualités picturales de ces dernières héritières de la peinture murale médiévale. L'ensemble de ces productions que Zerner associe à la peinture française du XVIe siècle forme un groupe distinct de ce qu'il nomme la peinture savante, en référence aux modèles italiens ou flamands.

Cette notion de peinture savante renvoie aux réalisations faisant l'objet d'un programme, d'un *concetto*, et renvoie à la peinture d'histoire ou aux œuvres traitant de sujets religieux et/ou profanes selon les règles de la convenance alors fixées. Il est vrai que la réception de telles productions en France est davantage centrée sur le siècle de Poussin que sur celui de Cousin.

Mais ceci signifie-t-il pour autant que les peintres français ne produisaient pas de peinture savante ? Les Cousin père et fils en ont tout de même deux à leur actif, l'*Eva prima Pandora* et le *Jugement universel*. Est-ce là la manifestation d'un fait isolé, ou bien d'une perte d'information, et dans ce cas quelle en serait la cause ? Zerner ne semble pas cautionner la thèse de la disparition des œuvres, préférant celle d'une faible production à laquelle s'ajoute la pratique d'une peinture plus ornementale. Pour argumenter ses propos, il met en évidence l'exemple d'autres pays subissant également des destructions sans qu'il ne reste pour autant aucune trace de leurs œuvres. Il s'oppose à l'idée défendue lors de l'exposition des Primitifs de 1904[417] selon laquelle la Renaissance française aurait été comparable à celle des pays voisins, sachant que la période révolutionnaire en aurait fait disparaître toute son illustration. Il précise également que cet événement artistique regroupait des œuvres du XIVe et du XVe siècle à la gloire nationale, mais que ces peintures venant de Provence, de Picardie ou de Bourgogne recevaient aussi d'importantes influences italiennes ou flamandes (quand ce n'étaient pas les artistes eux-mêmes qui étaient italiens ou flamands), compte tenu du contexte de politique étrangère. Il semble donc que Zerner éprouve quelques difficultés à concevoir qu'avant le XVIIe siècle, il ait pu exister une peinture française, au sens savant du terme. Ceci lui permet donc de réfuter la thèse de la destruction des œuvres, que ce soit la révolution qui soit en cause ou encore, pourrions-nous ajouter, les guerres de religion véhiculant des idées réformistes. À travers la lecture que Zerner propose de l'œuvre de Dimier consacrée au Primatice[418], on note une perception de l'art français du XVIe siècle, non point disparu suite à

[416] *Ibid.*, 237-238
[417] *Ibid.*, 236.
[418] Zerner, 1997 : 59-61.

certains évènements historiques, mais essentiellement dominé par la présence italienne. Partant, seuls les peintres du XVIIe siècle, bénéficiant des enseignements de Fontainebleau et notamment du Primatice, auraient véritablement fait naître la peinture française. Contrairement à ce que les promoteurs de l'exposition de 1904 divulguaient, le XVIe siècle en France n'aurait donc eu de peinture savante que la peinture italienne. Ainsi, nous retrouvons-nous placés devant la question de savoir si le manque de données concernant la peinture française émane d'une destruction des œuvres due aux évènements historiques ou bien tout simplement de sa non existence, compte tenu du contexte artistique de l'époque. Il est bien sûr difficile de fournir des éléments de réponse. Bien qu'ils n'en portent pas l'entière responsabilité, les évènements historiques ont quand-même pu jouer en faveur de certaines disparitions. En outre, la présence italienne notamment à Fontainebleau et son influence sur les productions françaises paraissent assez indéniables. De la sorte, on peut considérer que certaines productions françaises aient certes existé mais que le succès des œuvres italiennes n'ait pas permis leur postérité et par la même leur conservation. Si l'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin est aujourd'hui observable, c'est certainement grâce à sa conservation dans le milieu sénonais, dans les mains des descendants de Cousin.

L'observation des documents d'archives concernant les œuvres réalisées par Jean Cousin le père, associée à la prise en compte du contexte de production picturale en France au XVIe siècle, conduit donc Zerner à décrire l'artiste sénonais comme un peintre ne produisant que peu de peintures. On peut toujours poser l'hypothèse d'une production plus intense qui se serait perdue. Mais cette supposition nous maintient dans une forme d'impasse. Chercher à déterminer la main de Cousin dans une nouvelle œuvre de peinture est toujours possible en utilisant des arguments formels et stylistiques, méthode attributionniste dont nous avons montré les limites. Enfin, il est peu probable que les documents d'archive fournissent de nouveaux éléments dans le domaine pictural. Les découvertes les plus récentes tendent à le prouver.

Ainsi, dans ce contexte de connaissance, Zerner propose une étude de l'œuvre de Cousin à travers les différents métiers d'art pour lesquels l'artiste fournissait des projets préparatoires. Cette perception demeure encore actuellement. Les dernières journées d'étude à l'INHA consacrées à Jean Cousin tendent à le montrer. Même si la peinture est étudiée notamment par Cécile Scaillérez, les œuvres attribuées à Cousin dans ce domaine demeurent relativement peu nombreuses. Les critiques expriment leurs désaccords pour certaines attributions dont fait partie *La Charité* (ill. 11) de Montpellier et cherchent à prouver ce qu'il avancent, en se

basant sur d'autres œuvres, et notamment des dessins. Le reste des interventions concernent essentiellement la participation de Cousin par les dessins ou les peintures préparatoires aux différents métiers d'art tels que la gravure, la tapisserie, le vitrail, l'orfèvrerie et le livre illustré, ce à quoi il faut ajouter les travaux préparatoires de Cousin pour la réalisation du tombeau de l'Amiral Chabot[419]. Comme le fait Zerner dans son chapitre intitulé « Cousin et les métiers d'art », les journées d'étude ont donc abordé l'art de Cousin en dissociant les domaines d'intervention de l'artiste. Or, il nous appartient de monter les limites d'une telle présentation, en nous référant principalement aux propositions de l'historien de l'art qui permettent de mettre en évidence quelques problématiques inhérentes à sa démarche.

Les limites d'une présentation de l'œuvre de Jean Cousin à travers les différents métiers d'art

En effet, étudier l'œuvre de Cousin en la cloisonnant à l'intérieur des différents métiers pour lesquels il travaille participe à l'éclatement d'une activité, à l'image de cet « artiste à tout faire » que Zerner détermine[420], et qui, selon nous, ne tient peut-être pas suffisamment compte du point de réunification de ces diverses participations. Les projets de Cousin se rassemblent effectivement sur une pratique du *disegno* d'une manière qui n'est pas absente de la littérature vasarienne, et qui a certainement à voir avec la pratique picturale. À la différence de Zerner dont la logique consiste à voir peu de peintures dans l'œuvre de Cousin et donc à trouver, peut-être sur un mode de compensation, une activité notable dans les projets préparatoires, nous considérons que celle-ci s'organise autour d'une pratique qui a à voir avec le métier de peintre. De la sorte, nous ne nous accordons pas avec l'historien de l'art qui donne à l'*Eva prima Pandora* le statut d'une œuvre isolée dans l'ensemble des réalisations de Cousin. Même si elle est quasiment l'unique peinture de chevalet de l'artiste, elle nous apparaît au contraire faire partie du reste de son œuvre. Ne peut-on la percevoir comme une mise en peinture des travaux préparatoires de l'artiste, le résultat d'une sélection de la palette qu'il constitue au fur et à mesure qu'il produit ses différents dessins, ou encore ses différents cartons de tapisseries ou ses toiles peintes.

[419] Connaissance renouvelée notamment par Leproux, voir Leproux, 2009.
[420] Zerner utilise ce terme alors qu'il tente de déterminer le « genre Cousin », notion adéquate avec l'aspect diversifié de la carrière de l'artiste. Zerner, 1996 : 265.

Enfin, l'image de l'artiste que nous tentons de mettre en évidence autour de cette perception réunifiée de la pratique du peintre ne s'exprime-t-elle pas également à travers la rédaction des traités? Quelle que soit la nature théorique de ses ouvrages, ils signifient l'intention de leur auteur rédigeant les règles de la perspective et des proportions en vue de la réalisation de tableaux. Suivant les modèles ultramontains, Cousin montre par ses livres qu'il est un artiste savant, capable de produire une peinture aussi élaborée que celle de l'*Eva prima Pandora*, capable de divulguer les principes de la construction d'une image en perspective. D'ailleurs, si Cousin travaille beaucoup à la réalisation de projets préparatoires, ceci tend également à lui donner l'image d'un artiste auteur de *concetti*, capable d'invention. La présentation de l'œuvre de l'artiste à travers les différents métiers d'art ne met sans doute pas suffisamment en évidence cet aspect et tend même à le cantonner à une production qui prend un caractère plus artisanal. Ceci est conforme à la manière de Zerner de décrire la Renaissance française au XVIe siècle, dépourvue de chef d'œuvres de peinture savante. C'est encore ce qui lui permet d'écrire que Cousin était « un peintre qui ne peignait guère »[421], comparé à ses congénères italiens ou flamands.

Suivant ce schéma de comparaison, il considère également qu'à la différence d'un Primatice ou d'un Raphaël œuvrant sur des projets préparatoires, Cousin n'avait pas les compétences nécessaires pour suivre l'ensemble d'une réalisation jusqu'à son terme, d'autant plus que ses œuvres s'illustraient à travers des métiers d'art très divers, tels que la peinture sur verre, l'orfèvrerie ou la tapisserie, ou encore le livre illustré. Notre volonté de montrer que les dessins préparatoires ou les cartons de tapisseries trouvaient un point de réunification dans une forme de pratique picturale ne nous conduit pas nécessairement à poser la question de ce type de compétences. En effet, à la différence des artistes cités et compte tenu des métiers variés auxquels les projets de Cousin étaient destinés, il était peut-être difficile qu'il puisse maîtriser l'ensemble des tenants et aboutissants de ces diverses pratiques. Mais lorsque Zerner reconnaît un écart important entre le projet préparatoire et son aboutissement, c'est précisément parce qu'il se place dans une posture attributionniste et qu'il est en quête des signes révélateurs de la main de l'artiste. En effet, cette main est d'autant plus difficile à identifier si l'écart entre le dessin la plupart du temps disparu et sa traduction est important. En considérant les unes après les autres les différentes productions qui ont peut-être fait l'objet d'un projet préparatoire de Cousin, l'historien de l'art cherche, dans chaque cas, comment la main de l'artiste pourrait être détectée, et par la même à accroître le corpus de

[421] *Ibid.*, 245

l'œuvre de l'artiste, pourtant bien conscient des dérives que ceci implique. Plus que le projet initial, c'est surtout ce que l'exécution finale implique de transformation que Zerner considère, constatant alors la difficulté d'identification de la main autographe. Étudier chaque métier d'art lui permet de disposer d'œuvres connues ou visibles et de procéder à l'attribution pour son projet initial. Ainsi orientée, la recherche s'intéresse à la détermination du corpus de l'œuvre de l'artiste. Même s'il perçoit les dérives attributionnistes d'un tel procédé, il tente quand-même d'élaborer une méthode qui continue à mettre en évidence l'image de l'artiste associée à sa main, à son corpus, l'image de l'artiste-auteur. Cependant, il rédige un paragraphe intitulé « problèmes d'attribution »[422] qui révèle bien la prudence dont il faut faire preuve lorsque l'on cherche à augmenter le corpus de l'artiste.

Posant le problème de l'exécution finale, l'historien de l'art propose d'orienter la recherche, faute d'analyse graphique que le dessin du projet initial aurait rendu possible, vers le repérage de formes, motifs, types et habitudes de composition, fort appréciés et imités, assimilable à ce qu'il nomme le « genre Cousin »[423]. Partant, il exprime la grande difficulté de discriminer ce qu'il appelle l' « œuvre propre » de Cousin et sa sphère de rayonnement. Ainsi, même s'il ne renonce pas totalement à l'approche centrée sur la personnalité individuelle de l'artiste, Zerner semble admettre la nécessité d'inclure l'œuvre de Cousin dans une prise en compte plus collective. Le « genre Cousin » est en effet défini comme un « champ stylistique », comparable à l'école de Fontainebleau. En revanche, l'historien de l'art ne considère pas le contexte qu'il définit comme une donnée définitive, mais comme un phénomène de complexification alors qu'il s'agit d'identifier ce qui relève de la seule autorité de Cousin.

La permanence de l'attribution. Tentative de détermination d'un corpus

C'est en reprenant une méthode que l'on avait déjà identifiée dans l'ouvrage de Firmin-Didot, que Zerner tente d'établir le corpus de l'œuvre de Jean Cousin le père : les œuvres qui donnent un point départ à l'étude sont celles qui fournissent une certitude en matière d'attribution. Partant sur des bases plus sûres issues des recherches en archives et principalement des travaux de Roy, il donne donc dans un premier temps une liste d'œuvres restreinte dont l'attribution est quasiment indiscutable : les tapisseries de saint Mammès pour

[422] *Ibid.*, 254-256
[423] *Ibid.*, 264

lesquelles Cousin a donné les cartons préparatoires[424], l'*Eva prima Pandora*, deux gravures au burin avec l'*executit* de Cousin[425] représentant une *Annonciation* (ill. 12) et une *Mise au tombeau* (ill. 13). Il ajoute à cela une estampe représentant une *Sainte Famille* (ill. 14) publiée par Firmin-Didot, dont l'inscription I.C INVENTOR 1544 atteste que Cousin est l'auteur de la composition[426], et trois eaux fortes portant deux monogrammes dont celui de Cousin (H.N et I.C). L'une d'entre elles que Zerner identifie comme un surtout de table, porte également le chronogramme 1545 (ill. 15) ; les deux autres, non datées, représentent respectivement un petit plateau orné de satyres (ill. 16) et une scène figurant *Deucalion et Pyrrha* (ill. 17). Enfin, Zerner cite le *Livre de perspective*[427]. Afin de donner une cohésion à ce groupe de réalisations hétéroclites, l'historien de l'art note des analogies de types et de motifs.

En ce qui nous concerne, la détermination de cet ensemble suscite quelques remarques. D'une part, il comprend deux gravures aux burin attestant, à la différence de ce qui avait été annoncé, la participation de Jean Cousin à l'exécution finale de ses dessins préparatoires (Zerner écrit que ces deux œuvres sont considérées comme « des œuvres autographes de Cousin le Père »[428]). Concernant le petit plateau, l'historien de l'art note également la fidélité de l'aquafortiste au graphisme du dessin original. Ce dernier est donc perceptible malgré la traduction par la gravure. En outre, alors que Zerner étudie l'*Eva prima Pandora*, il qualifie d'emblée le tableau de peinture savante, expression qui, sous la plume de l'historien de l'art, donne à ce dernier un statut identique à celui des réalisations italiennes et flamandes de la Renaissance. Même par de rares exemples, la peinture française du XVIe siècle était donc en mesure de rivaliser avec les exemples étrangers ! En outre, Zerner considère cette peinture comme une œuvre qui révèle que Cousin le père avait « le talent d'un grand peintre et suffisamment de pratique pour réaliser sa vision picturale »[429]. Par cette expression, Zerner ne place-t-il pas, malgré lui, l'artiste dans une hypothèse de production plus intense que ce qu'il prétend ? Ces propos ne trahissent-ils pas sa propre difficulté à cautionner ce qu'il avance, à savoir que Cousin le père n'aurait guère peint autre chose que l'*Eva* ? Quoi qu'il en soit, il ne l'avoue pas et se résout seulement à faire ce constat.

[424] Voir ci-avant, Chap. 7.
[425] Ces deux gravures ne sont pas datées.
[426] Firmin-Didot, 1873. Zerner considère que cette œuvre, datée de 1544, entretenant des similitudes avec les burins, permet de dater ses derniers. Zerner, 1996 : 248-249.
[427] *Ibid*., 246-247.
[428] *Ibid*., 246.
[429] *Ibid*., 254.

La suite des attributions auxquelles procède l'historien de l'art, bien qu'elles soient souvent citées par la critique actuelle, ne font pas l'objet de certitudes aussi grandes que celles exposées ci-avant. C'est pour cette raison que Zerner continue à mettre en garde son lecteur contre la dérive attributionniste, selon un principe récurrent de son exposé. Cependant, il poursuit quand même dans cette voie que lui même juge périlleuse, mais qui selon nous conserve la nécessité de pourvoir l'artiste d'une œuvre.

Les arguments d'attributions concernent essentiellement des analogies de formes, de motifs et de composition, auxquels s'ajoutent parfois des considérations circonstancielles.

Non sans hésitation, Zerner avait attribué à Cousin la *Charité* de Montpellier, mais lors des dernières journées d'étude consacrées à l'artiste, il semble y avoir renoncé, à la différence de Cécile Scaillérez qui maintient cette attribution[430]. Dans le domaine de l'estampe et des eaux fortes, il ajoute une *Conversion de saint Paul* et un *Homme nu tenant une rame*[431] ainsi que *Jupiter et Antiope*[432]. Il poursuit en décrivant les œuvres que les aquafortistes ont réalisées à partir des dessins de Cousin, citant un *Cavalier nu*[433] gravé par le maître I. .V ainsi qu'une *Forge de Vulcain*[434].

D'ailleurs, à partir d'un dessin représentant le *Martyre de saint* Mammès (ill. 18) et qui a tout lieu d'être de la main de Cousin le père, auteur incontesté des tentures du cardinal de Givry[435], il attribue à l'artiste sénonais *La vierge avec saint Jean et saint Luc* (ill. 20) ainsi que deux dessins de vitraux représentant une *Crucifixion* (ill. 21) et *Saint François et saint Gérôme* (ill. 22). Comme nous l'avons mentionné, Zerner rappelle toujours à une forme de raison quand aux risques de la dérive attributionniste – « D'attribution en attributions, jusqu'où irons nous ? » – mais indique quand même vouloir avancer sur ce « terrain glissant »[436]!

---

[430] Attribution discutée lors des journées d'étude de l'INHA (novembre 2011).
[431] Zerner, 1996 : 255.
[432] Zerner, 1996 : 256, ill. 263.
[433] Zerner, 1996 : 256, ill. 265.
[434] Zerner, 1996 : 256, ill. 264.
[435] Voir ci-avant, Chap. 7. Voir aussi *Amya suppliant Faustus de lui confier la garde de saint Mammès* attribué à Jean Cousin, (ill. 19). Cordellier, Dominique, « Dessins inédits de Jean Cousin le Père », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 197 à 214.
[436] Zerner, 1996 : 258. Auclair, Valérie, « L'iconographie humaniste d'un héros chrétien. Jean Cousin et la tenture de saint Mammès (1543) », dans *Tapisseries & Broderies. Relectures des mythes antiques et iconographie chrétienne*, Actes du colloque d'Angers, Art Sacré, 2009, 118-128.

Concernant l'œuvre de Jean Cousin le fils, il reprend les données établies par Roy et constate comme lui la grande similitude avec l'œuvre paternelle et les difficultés équivalentes en matière d'identification. Zerner indique que les recherches se sont d'autant plus complexifiées à partir du moment où Otto Benesch[437] a entrepris de regrouper des œuvres supposées de Cousin le fils à partir des dessins du *Livre de Fortune*[438]. Au fur et à mesure que ces travaux d'attribution se sont étoffés, des difficultés et des doutes sont venus s'immiscer dans les recherches, sachant que la fameuse dérive attributionniste avait conduit à de nouvelles confusions. La main de Cousin le père était alors de nouveau proposée : c'est ainsi que deux gravures exécutées par Delaune, une *Conversion de saint Paul*[439] ainsi qu'une planche représentant le *Serpent d'Airain* (ill. 10) seraient plutôt issues des dessins préparatoires de Cousin le père et non de son fils[440]. La possible attribution du dessin du *Serpent d'Airain* à Jean Cousin le père conduit Zerner à rapprocher cette œuvre de la peinture du *Sacrifice de Polyxène* (ill. 25) qui, avec une autre gravure portant le nom de Du Cerceau et représentant la *Naissance d'Adonis* (ill. 26), constituerait un groupe homogène. Zerner demeure cependant très prudent quand à l'attribution de ces œuvres préparatoires à Cousin le père mais semble éprouver une assez grande satisfaction, dans ce contexte de pénurie, à supposer qu'il puisse être l'auteur de ces réalisations dont il admire le caractère exceptionnel.

Abordant les différents métiers d'art, Zerner poursuit dans l'élaboration du corpus de l'artiste en lui attribuant le projet dessiné du tombeau de l'Amiral Chabot. Dans le domaine de la tapisserie, il s'intéresse aux cartons des tapisseries de saint Mammès, déjà cités dans la liste des œuvres assurément attribuables à Cousin le Père, auxquelles il ajoute un autre ensemble de patrons destinées au tissage de la Vie de sainte Geneviève dont le contrat permet l'attribution à Jean Cousin[441]. Il suppose également la possible participation de Cousin à la tenture de Diane[442]. Dans le domaine des toiles peintes, il cite également un document certifiant que l'artiste devait réaliser six pièces de toiles pour l'église de Saint Germain l'Auxerrois, racontant la vie de saint Germain[443]. Zerner donne également à Cousin une

[437] Benesch, Otto, « Archives de l'art français. Jean Cousin fils, dessinateur », *Prométhée*, Décembre 1939-Janvier 1940, 271-280.
[438] Zerner nous montre qu'il peut faire l'objet d'une attribution certaine à Cousin le fils. Zerner, 1996 : 260.
[439] Zerner, 1996 : 262.
[440] *Ibid*., 262-263.
[441] *Ibid.*, 277.
[442] *Ibid*., 281. Forti Grazzini, 2007.
[443] Zerner, 1996, 281-282.

peinture sur toile pour le projet de la tenture ou chambre de broderie de la duchesse de Nevers[444].

Dans le domaine du vitrail, Cousin a peut-être fourni des petits patrons pour les vitraux de la chapelle des orfèvres[445]. En outre, Zerner reprend des données fournies par Félibien les attributions du *Martyre de saint Laurent*, de la *Samaritaine* et de l'*Histoire du paralytique* dans le chœur de la cathédrale de l'église de Saint-Gervais, qui sont encore en partie visibles[446]. L'historien de l'art y constate une manière conciliable avec celle de Cousin. Les vitraux de Sens, également cités par Félibien, ont quant à eux disparu. Certains d'entre eux seraient plutôt exécutés à partir des projets de Jean Cousin le fils[447]. L'historien de l'art ajoute également que les vitaux de Sainte-Eutrope à la cathédrale de Sens sont difficilement attribuables à Cousin le père, contrairement à ce qu'affirmait la tradition locale depuis le XVIIe siècle, alors que Félibien n'en avait justement rien dit ! Zerner déplore donc un contexte de connaissances totalement insuffisant pour déterminer la participation de Cousin à l'art de la peinture sur verre, que ce soit à Paris ou dans sa région d'origine. Il indique également qu'à Sens, en 1526, les commanditaires semblaient davantage attirés par la personnalité de Jehan Hympe[448].

Dans le domaine de l'armurerie, Zerner attribue à Cousin quelques projets préparatoires sans pouvoir s'appuyer sur aucun document d'archive, ni même une tradition attestant de la participation de l'artiste à cet art. En outre, il met en avant un argument circonstanciel, signalant que deux des filles de l'artiste avaient épousé des armuriers et qu'il aurait été « surprenant que des liens familiaux si étroits n'aient jamais été accompagnés de rapports professionnels »[449]. L'historien de l'art, établissant des analogies avec l'*Eva prima Pandora* (type d'une femme assise) et le *Livre de perspective* (nus masculins)[450], donne à Cousin, non sans hésitation, un projet dessiné de chanfrein (ill. 27) ainsi qu'un projet d'armet (ill. 28). On perçoit dans ce domaine, des attributions très hypothétiques[451]. Il en est de même pour l'orfèvrerie qui ne bénéficie pas plus d'informations documentaires concernant Cousin, que

[444] *Ibid.*, 277.
[445] *Ibid.*, 283.
[446] *Ibid.*, 287
[447] *Ibid.*, 287
[448] *Ibid.*, 286. Voir aussi ci-avant le chapitre consacré à l'étude du texte de Firmin-Didot (Chap. 6).
[449] Zerner, 1996 : 294.
[450] Cousin, 1560, frontispice.
[451] *Ibid.*, 294-299.

l'armurerie. Cependant, Zerner se montre assez affirmatif pour attribuer à l'artiste sénonais un dessin aquarellé, projet de surtout de table offert par la ville de Paris à Henri II lors de son entrée dans la capitale en 1549 (ill. 29), mettant en avant, outre les analogies établies avec d'autres œuvres du corpus, le fait que Cousin était un des principaux artistes employés aux décors de la fête célébrant le monarque. Dans le domaine du livre illustré, les attributions établies par Zerner réduisent considérablement le corpus constitué par Firmin-Didot et encore augmenté par Papillon[452]. En revanche, en dehors du *Livre de perspective* et du *Livre de Pourtraicture* dont Jean Cousin le père est principalement l'initiateur sachant que son fils en poursuit la rédaction, la suite des attributions demeure encore hypothétique et exposée à la dérive. Il donne cependant à Cousin le père, une grande planche qui illustre l'*Henrici II Galliarum regis elogium* de Pierre Paschal, publié par Vascosan en 1560[453], un bois gravé par Firmin-Didot représentant un paysage dans un cartouche, les illustrations de l'*Orus Apolo*[454] une possible participation de l'artiste au *Songe de Poliphile*[455] et enfin aux illustrations de l'Entrée d'Henri II principalement à travers la *Lutecia nova Pandora* (ill. 9). Zerner conclut son paragraphe sur le livre illustré, faisant l'hypothèse, faute d'informations, de l'intervention occasionnelle de Cousin auprès des libraires. Il ajoute quand-même la possibilité de voir dans le *Livre de Fortune* une initiation de Cousin le père[456] de même que les bibles illustrées publiées par Leclerc perpétuent longuement le « style Cousin ».

La détermination du corpus des œuvres de Cousin le père tel que Zerner l'a proposé met en évidence certains éléments qui participent à ce que nous évoquions sur les limites d'une présentation à l'intérieur des différents métiers d'art. En effet, on observe que l'activité de Cousin à travers ses projets préparatoires se concentre principalement sur deux principaux domaines d'expression qui sont le dessin et la peinture. En revanche, ces derniers ne sont pas sans conséquences sur la réalisation finale, et même si Zerner insiste sur le fait que Cousin intervenait peu sur l'aboutissement de son travail préparatoire, ses propos conduisent quand-même, peut-être de manière paradoxale, vers des déductions qui nous apparaissent plus nuancées. En effet dans le cas du dessin, qui s'exprime essentiellement dans sa destination

[452] Zerner mentionne que Firmin-Didot regroupait sous le nom de Cousin les livres les plus réussis des années 1540. Quand à Papillon, il attribuait à l'artiste presque toutes les estampes des livres imprimés à Paris sous les règnes de Henri II, de Charles IX et de Henri III. Zerner, 1996 : 301.
[453] Zerner, 1996 : 302.
[454] Zerner, 1996 : 303, ill. 316.
[455] Zerner, 1996 : 304, ill. 317 et 305, ill. 319.
[456] Voir ci-avant, Chap. 7.

aux métiers du vitrail, de la gravure, de l'armurerie, de l'orfèvrerie ou encore du livre illustré, on perçoit un lien entre les deux phases principales de la réalisation, le dessin préparatoire et sa traduction. Dans le domaine du vitrail, les travaux de Zerner rétablissent définitivement l'image mythique de Cousin pratiquant la peinture sur verre et montrant son génie sur un nombre de vitres considérable. Les connaissances actuelles limitent son activité aux dessins de petits patrons. En revanche, les types, les formes et les manières qui y sont contenues ne sont pas sans conséquences sur la réalisation finale, demeurant perceptibles dans les vitraux observables. Zerner les perçoit comme caractéristiques de l'art de la Renaissance au XVIe siècle en France et fait de Cousin leur principal divulgateur. Il s'exprime également en terme de « rafraîchissement stylistique spectaculaire » au sujet de l'évolution de l'art du vitrail dont il rend Cousin probablement responsable[457]. Mais il déplore aussitôt son incapacité à être plus précis, compte tenu de la nature même de ce métier d'art, fonctionnant par étapes successives de réalisation. De la sorte, il reste fidèle au postulat de sa réflexion, ne considérant pas que ces métiers mécaniques puissent être conçus d'une manière plus collective, ne dissociant pas autant ces différentes étapes de travail.

Les domaines qui concernent l'armurerie, l'orfèvrerie et le livre illustré laissent également penser, dans ce qu'ils montrent de repérable de ce « genre » Cousin, que l'exécution finale ne faisait pas totalement fi de son modèle dessiné. Comme nous l'avons signalé précédemment elle brouille parfois les pistes de la reconnaissance d'une main, ce qui ne satisfait pas le désir du chercheur ! Mais elle conserve une manière dont Cousin peut être rendu responsable. Certaines illustrations de livres peuvent en témoigner, à commencer par la *Lutecia nova Pandora* du Livret de l'entrée d'Henri II.

Comparant enfin les projets destinés à l'armurerie et les armures, Zerner met en évidence le travail conjoint de l'artiste et de l'artisan[458]. En outre, l'historien de l'art s'exprime sur la collaboration importante existant entre Cousin et Delaune et finalement la proximité des œuvres dessinées et des objets gravés. Comme Zerner l'écrit lui-même, Cousin connaissait le domaine d'exécution pour lequel il fournissait des dessins, dessins adptables aux contraintes de l'exécution[459] !

En ce qui concerne la peinture, celle-ci, mis à part les très rares tableaux que l'on attribue à Cousin, trouve principalement son expression à travers les cartons destinés aux lissiers et les

[457] Voir ci-avant, Chap. 6.
[458] Zerner, 1996 : 296.
[459] *Ibid*., 296-299.

toiles peintes. Le problème majeur réside dans le caractère éphémère de ses œuvres, seulement mentionnées dans les textes. Seule la traduction tissée de quelques projets est visible tel qu'en témoignent les tapisseries de saint Mammès. Malgré tout, le contexte documentaire permet des déductions sur le métier de peintre qu'exerçait alors Cousin, métier théorisé dans le *Livre de perspective*, métier abouti dans la peinture de l'*Eva prima Pandora*. Signalons également que la participation de Cousin au projet préparatoire de la sculpture de l'Amiral Chabot a été réactualisée par Leproux et permet de déduire que l'artiste, à la différence de ce qu'affirmait Zerner, pratiquait également la sculpture[460]. Si Cousin, dans son atelier de la rue des Marais, dessinait, peignait, sculptait et rédigeait des traités, son image était-elle si différente de celle des maîtres ultramontains ou flamands ? L'argument donné par Zerner de l'incapacité de l'artiste d'intervenir dans l'exécution finale de son projet préparatoire joue pourtant en faveur de la distinction. Mais, on perçoit également que cette perception permet aussi à l'historien de l'art de justifier la difficulté de reconnaître la main de Cousin dans les œuvres qu'il interroge. Cependant, et peut-être est-ce un paradoxe, ce qu'il écrit dans son texte tend à montrer que l'artiste n'était pas si étranger que cela à la finalisation de son projet initial, de même qu'il exerçait un métier de peintre qui se devait d'être considéré à part entière.

L'exemple des cartons de tapisserie et des toiles peintes en témoignent et mérite que nous y consacrions une analyse.

La réhabilitation du métier de peintre dans l'œuvre de Jean Cousin ?

Le texte de Zerner montre, à propos des tentures de la *Vie de saint-Mammès*, commande prestigieuse passée par le cardinal de Givry pour la cathédrale de Langres, une relation importante entre l'artiste et son commanditaire dès le début de la conception de l'œuvre. Cette relation met d'une part en évidence la prise en considération ou la reconnaissance du métier et des talents de peintre de Cousin par le cardinal, d'autre part elle nous conduit à questionner la nature de l'écart mentionné par Zerner entre l'image peinte et sa traduction tissée. Dès le début de la conception de l'œuvre, un dessin prévoyait une mise en page d'ensemble

[460] Leproux, 2009.

susceptible d'être aménagée au fur et à mesure de l'avancement des travaux[461], ce qui révèle d'emblée une communication nécessaire entre le cardinal et Cousin. En ce qui concerne le sujet de la tenture, Zerner montre, en citant un passage du contrat[462], que le cardinal faisait suffisamment confiance à la culture de l'artiste et à sa capacité à traiter les sujets. Il lui remettait effectivement une vie du saint à interpréter et non un programme iconographique à exécuter littéralement, même si le commanditaire était toujours présent pour d'éventuelles indications[463]. Zerner relève également dans ce contrat une clause inusitée qui spécifiait que les cartons devaient retourner, après le tissage, au cardinal de Givry. L'historien de l'art analyse cela comme une marque de l'importance de ces cartons et par là même de l'estime que l'on pourrait alors avoir de l'art de Jean Cousin. Quel que soit l'écart que l'on veuille considérer entre la conception picturale des cartons et leur exécution textile, la réalité des sources, qui dans ce cas précieux ont l'avantage d'être explicites, manifeste clairement les talents d'un peintre de la Renaissance et l'intérêt qu'il suscite. Cette clause inusitée à la laquelle Zerner fait référence en constitue presque la preuve. Si le cardinal de Givry désire rester en possession de ces cartons dont on suppose qu'il n'a pas d'intérêt à les faire tisser de nouveau (rareté du sujet), c'est qu'il les considère sans doute comme des ouvrages de peinture savante, digne d'un maître qui, dans ce cas précis, était selon nous mesurable aux artistes fameux de la Péninsule. Ajoutons également que la conservation de ces peintures préparatoires devaient sans doute adopter une forme particulièrement aboutie et peut-être suffisamment esthétique pour faire l'objet d'un tel désir de possession de la part du commanditaire.

Lorsqu'il décrit les trois tapisseries de saint Mammès conservées et notamment celle du Louvre (*Saint Mammès se livrant au gouverneur de Cappadoce*) (ill. 4), Zerner manifeste l'attachement de cette pièce à un mode de représentation traditionnel et conventionnel (introduction du texte dans le champ de l'image, espace divisé malgré l'application de la perspective linéaire) même si le langage pictural est particulièrement classicisant. Concernant l'apport du licier par rapport au modèle, l'historien de l'art note bien que le travail du peintre doit tenir compte des contraintes techniques de l'exécution et « s'attendre à une simplification

[461] Concernant par exemple l'emplacement des armoiries, Zerner précise que celui-ci a fait l'objet d'un changement : le marché prévoyait trois écussons aux armes du cardinal alors que les tapisseries n'en montrent qu'un seul, en haut au centre. Zerner, 1996 : 276

[462] « la vie sainct Mamès selon légende et description dud. St Mamès qui lui a esté baillée », *Ibid.*, 276

[463] *Ibid.*, 276. Bertrand, 1997. Auclair, 2009, 118-128.

et un alourdissement de son trait »[464]. Mais il écrit aussi que plus « le licier est habile moins il déforme le modèle »[465], remarque qui selon nous tend à réduire l'écart qui pourrait exister entre le projet et son exécution. Il reconnaît à Cousin le capacité de prévoir « ce qui restera des physionomies » lors du tissage, sachant « jouer des contours largement caractérisés, de la torsion décorative des corps et des draperies abondantes donnant du volume aux personnages sans trop compter sur le modelé des chairs qui exigerait des gradations délicates dont le contrôle lui échappe »[466]. Ainsi donc, le carton préparatoire est-il exécuté si indépendamment du produit final puisque le peintre en connaît les contraintes ? Est-il finalement si différent de sa traduction ?

Dans le cas de la commande des patrons de la vie de sainte Geneviève, il est possible de faire des constats similaires à ceux que nous venons d'exprimer à propos des tentures de saint Mammès. En effet, Zerner précise que les travaux préparatoires n'étaient pas réalisés sur papier mais sur toile, pratique courante, ajoute-t-il. Peut-on se demander si cette manière de peindre sur toile, même si l'artiste demeure dans le domaine du projet préparatoire, ne rapproche pas ce type de travaux de la peinture de chevalet ? Le contrat fait de nouveau apparaître que ces toiles devaient retourner en possession de l'artiste. Remarquons que comme dans l'exemple précédent, les travaux préparatoires au tissage ont une destination. Que ce soit pour le commanditaire ou pour l'artiste, ils continuent d'exister en tant qu'œuvre qui n'a plus d'autre but que celui d'être une œuvre peinte. D'ailleurs, Zerner considère, à propos des toiles de la vie de sainte Geneviève, que Cousin ne les gardait sans doute pas en vue d'un nouveau tissage mais afin de les « vendre comme toiles peintes »[467]. À cette hypothèse, on peut également ajouter une volonté de la part de Cousin de contrôler la diffusion de ce type de productions. Même si la toile peinte appartient à un domaine particulier de l'expression picturale en France, l'exemple que nous venons de citer montre qu'elle adopte un statut qui n'est pas si éloigné de celui de la peinture de chevalet. Ainsi, posons-nous la question de savoir si effectivement, après avoir réalisé huit « peintures » sur la vie de saint Mammès et peut-être huit autres sur la vie de sainte Geneviève, Cousin était un artiste qui peignait peu ! Le contexte visuel ne fournit pas de preuves mais les documents attestant de la participation de Cousin à la tapisserie ne nous permettent pas d'éviter ce type d'interrogation.

[464] Zerner, 1996 : 280.
[465] *Ibid.*, 280.
[466] *Ibid.*, 280.
[467] *Ibid.*, 277.

Dans le domaine de la broderie, c'est encore, selon nous, la mise en évidence du métier de peintre exercé par Cousin qui ressort de la commande d'une peinture sur toile pour le projet de la tenture ou chambre de broderie de la duchesse de Nevers, commande passée avec Blaise de Vigenaire[468]. La mention de ce personnage contribue encore à montrer la capacité de Cousin à côtoyer la grande culture de son époque, tel un peintre érudit produisant une peinture savante dépassant le seul exemple de l'*Eva prima Pandora*. Mais si le texte de Zerner incite à cette reconnaissance, il en atténue en même temps l'enthousiasme. En effet, après avoir évoqué l'existence de ces modèles, il insiste encore sur la difficulté de percevoir comment l'art de Cousin « passait dans ces œuvres de prestige », sachant « qu'une fois le modèle sorti de ses mains, le peintre n'avait plus de regard sur la mise en œuvre du projet, du moins rien indique qu'il ait jamais été consulté sur la fidélité de l'exécution »[469]. Comme l'écrit Zerner, rien ne l'indique, mais si l'on s'en réfère aux exemples que nous venons d'évoquer, rien ne l'exclut ! En outre, il importe encore de reconnaître les talents de peintre que suscitait un tel projet. Lorsque Zerner propose d'attribuer à Cousin la réalisation d'un corporalier exposé à Écouen (ill. 30), il s'exprime, sur un mode qui nous apparaît paradoxal, sur les qualités de cette pièce qui présente un dessin « que le brodeur ne déforme guère tant il est habile »[470], un dessin qui a « beaucoup d'autorité et présente des raccourcis savants qui ne peuvent venir que d'un maître parfaitement à l'aise dans le nouvel idiome du classicisme de cour »[471] ; que devient donc l'écart souligné entre le patron et la pièce brodée ?

Si nous avons mentionné les toiles peintes dans le cadre de leur destination tissée, celles-ci existent également pour elles-mêmes, ayant parfois la même fonction que les tapisseries, également tendues et présentes dans des lieux similaires.

Dans le cas des pièces destinées à la décoration du chœur de Saint- Germain l'Auxerrois, les conditions de réalisation donnent à Cousin le statut d'un maître peintre dont le prestige était certainement reconnu. Il est en effet employé à cet ouvrage avec Louis Dubreuil mais c'est à lui, Cousin, que revient le dessin des compositions, la réalisation des « visages, mains et pieds desd personnages »[472], partie « la plus importante et la plus difficile (c'est le genre de clause

[468] Blaise de Vigenaire (1523-1596), diplomate, cryptographe, traducteur, alchimiste et astrologue français.
[469] Zerner, 1996 : 277.
[470] *Ibid.*, 280.
[471] *Ibid.*, 281.
[472] Cité par Zerner, *Ibid.*, 282.

qu'on verra encore dans certains contrats de Rubens) »[473]. Mais hélas, nous déplorons autant que Zerner que cette œuvre ait disparu. L'historien de l'art mentionne l'extrême fragilité de ces supports et leur difficulté à résister au temps. Si effectivement Cousin a beaucoup exercé son métier de peintre sur de telles toiles, on peut alors mieux comprendre la pénurie qui caractérise le corpus de ses œuvres. En revanche, la peinture à la détrempe représentant la *Métamorphose d'Actéon* (ill. 31) est bien visible. Zerner s'exprime ainsi à son sujet : « Sans doute cette peinture décorative d'une facture inusitée et d'un style classicisant où les souvenirs bellifontains voisinent avec des motifs raphaélesques, nous donne-t-elle une idée de ce que Cousin pouvait faire dans ce domaine »[474]. Cette appréciation ne donne-t-elle pas l'image d'un peintre de la Renaissance en France au XVIe siècle traitant habilement ses modèles ?

Étudier l'œuvre de peinture de Cousin à travers ses manifestations tissées nous conduit à prendre en compte ce que Zerner exprime lorsqu'il étudie les relations existantes entre la peinture et une œuvre exécutée dans le domaine des arts décoratifs, tels que la tapisserie ou encore le vitrail. Il insiste particulièrement sur la spécificité de ces derniers et exprime sa position contre une opinion répandue selon laquelle le vitrail à la Renaissance serait devenu un « avatar de la peinture, un tableau peint sur verre »[475]. Pour ce faire, il insiste sur la spécificité de cet art de lumière qui, malgré les formes et les motifs de la Renaissance qu'il intègre, ne produit pas les mêmes effets qu'un tableau peint, tant sur le plan esthétique que sur celui de la contemplation qu'il pourrait susciter. Quant à la tapisserie, de part sa fonction mobilière ou monumentale, elle ne retiendrait pas non plus un regard de même intention ou intensité que si celui-ci se portait sur une image peinte. Cette distinction conduit l'historien de l'art à dissocier deux types d'effets de la production artistique, celui qui relève de la contemplation et qui émane de la peinture de tableaux et celui qui relève de la décoration davantage issu des arts du vitrail et de la tapisserie. Il précise que ces valeurs pouvaient être perçues comme contradictoires, dans la mesure où l'expressivité de la peinture tendait à se « démarquer de l'ornement considéré comme dépourvu de sens »[476]. En revanche, il ajoute également que la France du XVIe siècle ne connaissait pas une telle hiérarchie. Cette absence de hiérarchie pourrait peut-être justement signifier que la question de savoir si, oui ou non, la France produisait une peinture savante, contemplative et expressive, n'avait finalement pas

[473] *Ibid.*, 282.
[474] *Ibid.*, 283.
[475] *Ibid.*, 288.
[476] *Ibid.*, 294.

lieu d'être. De même, si la limite entre l'expressif et le décoratif n'est pas si nette, serions-nous autorisés à voir dans les quelques peintures de chevalet dont on dispose, une grande part ornementale ? Enfin, l'aspect particulièrement décoratif des arts du vitrail ou de la tapisserie leur ôte-t-il toute leur expressivité bien présente dans les dessins préparatoires, les cartons ou les toiles peintes, et sans doute transposée dans l'exécution finale ? Ces questions renvoyant à la rencontre des domaines de l'expressif, du significatif et de la gratuité de l'ornemental, trouvent peut-être une expression dans l'*Eva prima Pandora*. Il s'agit là d'un tableau que l'on peut contempler et dont le contenu autorise une quête de signification. Mais cette œuvre est aussi très remarquable dans le lien qu'elle entretient avec l'ornemental. Plusieurs détails (coiffure, forme des vases…) sont sur ce point révélateurs. Peinture à la fois savante et décorative, l'*Eva prima Pandora* ne revêt-elle pas un aspect du positionnement de l'artiste dans un contexte de production où le nombre d'œuvres destinées à des objets ornementaux était important?

Concernant la tapisserie, le travail de Cousin manifeste également la difficile dissociation des domaines expressifs ou décoratifs. Nous avons montré que l'artiste fournissait des patrons et des toiles peintes dont la réalisation implique un travail pictural très proche de celui de la peinture de chevalet, dont une part demeure observable sur le produit final[477].

L'étude des deux chapitres consacrés à Jean Cousin dans l'ouvrage de Zerner nous a permis de mettre en évidence différentes problématiques inhérentes à la réception de l'artiste et de son œuvre. Nous avons montré que, dans un contexte de connaissance renouvelée, les questions relatives aux attributions et à la constitution d'un corpus restaient bien présentes. Zerner manifeste à plusieurs reprises les dérives attributionnistes auxquelles s'expose le chercheur alors qu'il s'engage à restituer un ensemble d'œuvres de la main de l'artiste. Cousin est responsable d'un « genre » et les formes, types et manières qu'il élabore font l'objet d'une grande diffusion. Ces derniers sont certainement repris par d'autres artistes, mais également par les différents métiers d'art. Sous la plume de Zerner, ceux-ci contribuent à faire de la France du XVIe siècle, un lieu d'expression plastique particulier, différent de l'Italie, des

[477] Bertrand, Pascal-François, « Écrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 173-193.

Flandres ou de l'Allemagne, un lieu produisant des artistes dont la physionomie ne correspond pas totalement à celle des maîtres des pays voisins. Zerner tente donc de situer Cousin le Père et son œuvre dans ce contexte. Tenant compte des projets préparatoires que l'artiste réalise pour les différents métiers d'art, il dresse le portrait d'un « artiste à tout faire » et insiste sur l'image d'un maître certes, mais ne produisant que peu de peinture savante, à savoir la peinture de chevalet. L'état actuel des connaissances lui donne raison dans la mesure où l'*Eva prima Pandora* est presque l'unique tableau que l'on puisse attribuer à Cousin, tableau que Zerner considère isolé dans la carrière de l'artiste. Cependant, montrant les limites d'une présentation séparant les domaines de production artistique, nous avons souligné dans l'œuvre de Cousin, la nécessité de regrouper la pratique de l'artiste autour de la peinture et du dessin. Malgré le peu d'œuvres visibles permettant d'opérer une telle concentration, nous sommes quand-même parvenus à déceler l'importance d'une activité picturale issue des cartons de tapisserie et des toiles peintes.

Enfin, nous avons également questionné les problèmes relatifs à la transformation des projets préparatoires par les exécutants, en montrant que l'écart existant entre ces deux étapes n'était pas forcément évident et que sa prise en considération était fortement liée à la volonté du chercheur d'identifier la main de l'artiste concepteur du projet initial.

Conclusion de la première partie

La première partie de la thèse a donc tenté de montrer comment les différents auteurs qui se sont exprimés sur la vie et l'œuvre de Jean Cousin ont été conduits à bâtir différentes fictions, fictions dépendantes des enjeux idéologiques et épistémologiques de leurs époques.

Un tel phénomène a particulièrement été favorisé alors que la Renaissance en France se déterminait essentiellement par l'importation des œuvres italiennes au moment où François Premier faisait décorer le château de Fontainebleau. Il fallait donc que la France soit pourvue de maîtres égalant les talents universels de leurs congénères de la Péninsule. C'est ainsi que les écrits se sont focalisés sur Jean Cousin. À partir de quelques œuvres hétéroclites rapportées par la tradition sénonaise, et répondant aux critères de représentation d'un maître de la Renaissance, les ingrédients du mythe étaient donnés. Y ajoutant la dimension nationale, les *Entretiens* de Félibien ont initié l'image du premier peintre de l'École française de peinture, reprise par ses suivants : le nom de Jean Cousin était désormais le premier à être cité dans la liste des artistes français de la Renaissance. Si le texte fondateur de Félibien a servi de référence pendant trois siècles environ, les auteurs qui se sont exprimés sur Jean Cousin pendant cette longue période ont fait varier la réception. Les amateurs du XVIIIe siècle ont fait de Jean Cousin le maître de leur discipline. Ceci a eu pour conséquence un nombre démesuré d'attributions, phénomène renforcé au siècle suivant alors que les connaisseurs faisaient appel à leur capacités visuelles pour déterminer l'œuvre de ce maître incontesté que les textes anciens mentionnaient.

Dans ce contexte de détermination, les recherches en archives devaient amener une forme d'objectivité ou de rationalisation dans ce processus de réception. En revanche, la consultation des documents n'a pas toujours conduit à un tel résultat, sachant que le mythe de l'artiste opposait une forme de résistance notable. Ainsi, le regard porté sur le document objectif n'était pas forcément dissocié de l'héritage traditionnel. Quand Maurice Roy a annoncé le résultat de ses recherches, il s'est présenté comme l'auteur d'une découverte capitale. En revanche, nous avons pu observer que malgré l'apport de son étude, le mythe Cousin conservait certaines de ses composantes. Nous avons donc montré que la notion de l'artiste-auteur était particulièrement présente dans ce phénomène de réception, contribuant à conserver l'image traditionnelle de l'artiste.

Si Zerner a mis en évidence le nécessité de percevoir un « genre Cousin », son attachement à l'attribution et à la détermination du corpus l'a maintenu dans une orientation semblable.

Enfin, les dernières études menées à propos de la vie et de l'œuvre de Jean Cousin manifestent toujours ce centrage sur l'individualité de l'artiste et contribuent encore à préciser son œuvre en adoptant une démarche attributionniste. Les dernières journées d'étude qui se sont déroulées à l'INHA en témoignent.

Deuxième partie

L'*Eva prima Pandora* et le mythe de la signification

L'étude de la réception de l'image de Jean Cousin dans la première partie de notre thèse a mis en évidence l'élaboration d'un mythe dépendant des discours employés à l'époque de leur production. Les enjeux discursifs des historiographes ont révélé des approches différentes de la personnalité et de l'œuvre de l'artiste, conduisant à des variations de perception de la place et du rôle de Jean Cousin au sein de l'histoire de l'art de la Renaissance française.

Dans le domaine de la peinture, suite aux travaux de rationalisation de la connaissance des œuvres de Jean Cousin, Zerner s'est bien montré contraint de constater un ensemble d'œuvres particulièrement restreint, de même que lors des dernières journées d'étude consacrées à l'œuvre de l'artiste, les participants sont parvenus à un constat similaire.

C'est donc dans ce contexte d'appréciation de l'artiste et de son œuvre que nous souhaitons nous exprimer sur la réception d'une des rares peintures que nous connaissons de Jean Cousin, l'*Eva prima Pandora* (ill. 1).

Comme l'image de l'artiste avait fait l'objet d'une élaboration discursive et fictionnelle, la peinture suscite un phénomène d'écriture semblable. En revanche, celui-ci n'existe véritablement qu'à partir du moment où le discours produit sur les œuvres d'art s'appuie sur les approches iconographiques ou iconologiques principalement initiées par Erwin Panofsky. Néanmoins, il nous faut avant tout repérer les différents types de discours qui ont été produits sur l'*Eva prima Pandora* depuis qu'elle a été mentionnée dans le texte de Félibien, afin de montrer que les interprétations de la peinture produites au XXe siècle sont véritablement la marque d'une évolution de la discipline alors que celle-ci se constitue en science, *en raison*[478] ou encore en connaissance. La mise en évidence des limites de cette posture adoptée par l'histoire de l'art nous permettra de donner les postulats théoriques de notre analyse critique des interprétations de la peinture de Cousin. Partant, nous examinerons les différentes propositions élaborées sur la signification de l'*Eva prima Pandora* tels que Dora et Erwin

[478] Cette expression renvoie à l'ouvrage de Didi-Huberman alors que celui-ci étudie l'héritage de la philosophie de Kant dans la méthode employée par Panofsky dans son approche des œuvres d'art. Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.

Panofsky, Jean Guillaume, Henri Zerner, Emmanuel Buron et Lise Wajeman nous les ont livrées.

Chapitre1

Les discours produits sur l'*Eva prima Pandora* avant le XXe siècle

L'*Eva prima Pandora* : une peinture peu mentionnée

Comme nous avons pu l'observer dans la première partie de la thèse, entre le XVIIe siècle à la moitié du XIXe siècle, le tableau ne fait l'objet que de courtes et rares mentions.

Rapportons de nouveau les quelques lignes essentiellement descriptives du texte des *Entretiens* : « Il y a chez un Conseiller du Présidial de Sens, un tableau de ce Peintre, où est représentée une femme nuë & couchée de son long. Elle a un bras appuyé sur une teste de mort, & l'autre allongé sur un vase entouré d'un serpent. Cette figure est dans une grotte percée en deux endroits différens. Par l'une des ouvertures on voit une mer, & par l'autre une forest ; au dessus du tableau est écrit *Eva prima Pandora* »[479]. On dispose ici certainement de la plus longue citation produite sur la peinture dans cette période d'environ deux siècles. Quand ils existent, les quelques mots qui viennent la décrire reprennent le plus souvent les termes de Félibien. Dézallier d'Argenville, par exemple, y fait référence en écrivant seulement : une « femme nue, & couchée dans une grotte, appuyée sur une tête de mort »[480]. En 1855, Renouvier cite le nom de la peinture dans une liste d'ouvrages capitaux réalisés par Jean Cousin[481].

Il est possible d'expliquer pourquoi les textes de cette période de l'histoire de l'art de Cousin, ne font quasiment pas référence à l'*Eva prima Pandora*. D'une part, notre première partie l'a montré, une autre peinture de la main de Cousin (père et fils confondus), le *Jugement universel,* était le plus souvent citée : adoptant le statut de peinture d'histoire, elle joue en faveur des éloges adressées à Jean Cousin, ou au Michel-Ange français qu'il était alors devenu. D'autre part, c'était une œuvre qui, contrairement à l'*Eva prima Pandora*, avait plus de chance d'être vue par les écrivains, soit au Couvent des Minimes où elle se trouvait initialement[482], soit au Louvre à partir de 1793 (date de son entrée au musée), ou encore par la gravure de Pierre de Jode en 1615. L'Ève-Pandore, quant à elle, est restée dans le domaine privé de la famille des descendants de Cousin jusqu'à son entrée au musée, en 1922. En

[479] Félibien, 1725 :122.
[480] Dézallier d'Argenville, 1762 : 5.
[481] Voir première partie de la thèse, chap. 5.
[482] Le couvent des Minimes s'est installé à Vincennes en 1585.

revanche, depuis Félibien, les auteurs ont divulgué un discours général sur la pratique de la peinture dans l'œuvre de Cousin dans lequel le tableau s'insère indirectement, discours essentiellement basé sur le système d'appréciation vasarien, sur des considérations stylistiques, sur le repérage d'influences et sur des jugements de valeur[483].

Le nouveau statut de la peinture

L'Eva prima Pandora : une œuvre reconnue

La partie précédente de notre propos a également mis en évidence qu'au XIXe siècle, des auteurs proches de la région de l'artiste et/ou désireux de se livrer à une étude approfondie de la vie et de l'œuvre de Jean Cousin, avaient consacré dans leurs écrits une plus grande place à l'*Eva prima Pandora*. De la sorte, une seconde époque de production discursive se met en place, trouvant son aboutissement dans l'étude de Maurice Roy. Ce n'est véritablement qu'à cette époque que les auteurs, en contact visuel avec une œuvre qui faisait la gloire de la région de l'artiste et parfois de la leur, ont commencé à faire appartenir *l'Eva prima Pandora* à l'histoire de la peinture. Avant la publication des travaux de Maurice Roy, Déligand, Horsin Déon et Firmin-Didot, malgré la connaissance qu'ils avaient de l'artiste, confondant Jean Cousin père et fils, lui donnent une forme d'existence qu'elle n'avait pas connue précédemment[484]. Cependant, s'ils portent un intérêt plus grand à la peinture que leurs prédécesseurs, leurs écrits se basent encore sur des principes d'appréciation similaires. Les auteurs continuent de s'exprimer en terme d'influence, de considérations stylistiques et formelles. Les jugements de valeur sur la beauté de l'œuvre sont souvent émis dans un but de glorification nationale ou régionale. Alors que différents visiteurs se rendaient chez Monsieur et Madame Chaulay, derniers possesseurs de l'*Eva prima Pandora*, pour y admirer la peinture[485], les quelques notes qu'ils ont laissées dans un petit cahier prévu à cet effet, manifestent aussi un phénomène de réception semblable. Toutes sont particulièrement admiratives et révélatrices des différents aspects du mythe de l'artiste que nous avons étudiés précédemment. Son tableau vient conforter son statut de premier peintre de la Renaissance française, comparable aux maîtres italiens : sa peinture savante révèle ses talents de maître

[483] Ces aspects sont abordés dans la première partie de la thèse.
[484] Voir première partie de la thèse.
[485] Roy, 1929, 63-64.

universel, excellant dans tous les arts nobles et capable de rivaliser avec les peintres des Vénus de la Péninsule. Les qualités picturales, l'esthétique de l'œuvre et la conception intellectuelle du tableau sont particulièrement appréciées, de même que les talents du peintre héritent de l'image mythique que Félibien avait initiée. Ce sont d'éminents personnages comme le grand compositeur Charles Gounod qui livrent leurs impressions, de même que Déligand et Firmin-Didot laissent, par leurs signatures, les marques de leur passage.

L'intérêt porté sur le sens de l'œuvre : les prémices de l'interprétation

Cette période de production discursive ainsi déterminée comporte néanmoins une perception de la peinture en quelque sorte inédite, dans la mesure où elle commence à s'intéresser à sa signification. Même dans une forme non démonstrative, révélatrice d'une époque qui n'avait pas encore connu la science de l'interprétation des œuvres d'art telle que Panofsky l'avait plus tard instaurée, Déligand et Firmin-Didot ont tout de même initié une approche sémantique de l'*Eva prima Pandora*.

Déligand propose en effet d'identifier le vase sur lequel Ève étend son bras comme celui d'Esculape, symbolisant la vie par opposition au crâne, emblème de la mort. Il précise également que certains auteurs avaient identifié ce même vase comme la boîte de Pandore alors que celle-ci était représentée par l'urne rouge d'où l'on voyait s'échapper des génies malfaisants[486]. Ces divergences soulignent d'emblée les difficultés de perception sémantique que suscitait déjà la peinture. L'auteur n'argumente pas ses propos et se contente d'une simple affirmation, son objectif n'étant pas de fournir une analyse iconographique de l'œuvre comparable à celles qui seront produites au XXe siècle. Dans le texte de Firmin-Didot, on rencontre également quelques propositions concernant le sens de l'*Eva prima Pandora*, non concordantes avec celles de Déligand : invoquant une opinion traditionnellement admise, il associe le vase sur lequel repose le bras de la femme à la boîte de Pandore et non plus au vase d'Esculape. Sans citer Ève, il indique seulement la présence du serpent enroulé autour du bras du personnage. Il indique que de l'autre vase s'échappe « une vapeur où l'on distingue une nuée de génies malfaisants qui se répandent sur la terre et sur les eaux pour indiquer ainsi les maux sortis de la boîte ou produits par la pomme »[487]. En outre, Firmin-Didot propose un rapprochement de l'*Eva prima Pandora* avec la *Mélancolie* (ill. 33) de Dürer, « l'idée

[486] Ces motifs apparaissent en effet sur des reproductions de la peinture au XIXe siècle. Nous traiterons de cette question dans la suite de notre développement. Voir ci-après.
[487] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 45

mystérieuse et mélancolique »[488] étant commune aux deux œuvres. La question de l'identification des deux vases du tableau, la prise en considération du mystère de l'œuvre et la reconnaissance d'un sujet complexe, constituent des éléments importants de réflexion présents dans les interprétations proposées de la peinture à partir du XXe siècle[489]. Firmin-Didot propose également de rapprocher l'*Eva prima Pandora* de la *Lutecia nova pandora* (ill.9), une illustration du livret de l'entrée d'Henri II à Paris : « Par ce singulier rapprochement avec le tableau d'*Eva prima Pandora*, Cousin aurait-il voulu donner à entendre que Paris, surtout dans les palais, était aussi la cause de biens des maux et de bien des séductions »[490]. C'est d'une manière plus déterminante et affirmée que le texte de Maurice Roy établit à son tour ce même rapprochement, usant de termes quasiment identiques : « Paris est comme Ève, la cause de bien des maux et de bien des séductions »[491].

Le texte de Roy appartient lui aussi à cette seconde période de production d'écrits consacrés à la peinture de Cousin dans la mesure où son étude a permis une réelle prise en compte du tableau. D'une manière totalement inédite, c'est la totalité d'un chapitre de son ouvrage qui lui est consacrée. Le travail de recherche en archives qui caractérise la démarche de Maurice Roy lui permet de restituer l'histoire du tableau à travers ses différents propriétaires. Avant de faire part de ces données, arrêtons-nous sur la question de la signification de la peinture, qui comme nous venons de le préciser, a également été traitée par l'auteur. Considérant les liens entretenus entre l'*Eva prima Pandora* et l'illustration du livret de l'entrée d'Henri II, suivant sa méthode d'archiviste, il examine la manière dont Cousin est mentionné dans ce projet placé sous la responsabilité de Philibert Delorme : Roy cite les noms de l'humaniste Jean Martin et de l'ingénieur Thomas Sébillet[492] chargés de l'invention des sujets ainsi que ceux des artistes qui y étaient associés, apparaissant dans le Compte de la Ville de Paris: « Painctures et figures faictes ésd. arcs triumphaux, pyramide et perspective et autres lieux. A Jehan Cousin, maistre painctre, Charles Dorigny, aussi painctre, et Jean Goujon, maistre et tailleur de figures, dem. à Paris, la somme de 3000 liv. t. pour avoir par eulx et leur gens bien deument faits parfaits, selon les pourtraictz, devis et marchés par mesdits s^rs^ faits avec eulx, les ouvrages de

[488] *Ibid.*, 45.
[489] Firmin-Didot instaure des liens thématiques entre le tableau et les marques de l'éditeur Gilles de Gourbin, mettant en évidence la manière de représenter les vases. En outre, le rapprochement entre l'*Eva prima Pandora* et un tableau du musée de Compiègne met en évidence la complexité des sujets choisis. Voir la première partie de la thèse, Chap. 6.
[490] Firmin-Didot, 1872 (1971) : 46.
[491] Roy, 1929 : 57.
[492] *Ibid.*, 184.

paincture, figures et aultres choses cy après déclarées »[493]. Notons que ce dernier document fait bien apparaître les noms des trois artistes, Cousin, Dorigny et Goujon mais sans préciser ce que chacun d'entre eux a exécuté. Cependant, il existe effectivement un rapprochement possible entre l'*Eva prima Pandora* et la Lutèce figurant au portique de l'entrée, qui conduit Roy à ne pas douter de l'autorité de Jean Cousin concernant ces deux œuvres. L'argument qui est donné pour établir ce lien réside dans le fait que l'artiste se soit référé, dans les deux œuvres, au personnage de Pandore tant pour évoquer Ève que la ville de Paris. Dans un autre chapitre qui traite de l'entrée d'Henri II à Paris, Roy insiste de nouveau sur ce point: « La même allusion mythologique à Ève-Pandore, la première femme, et à Lutèce, la nouvelle, également comblée des présents des Dieux, se retrouve donc dans les deux compositions »[494]. Tandis que le livret divulgue une image essentiellement positive du personnage de Pandore associée à Lutèce, dans un but de glorification du monarque et de la ville de Paris[495], Maurice Roy suppose que si Lutèce est associée à Pandore, elle est, « comme Ève, la cause de bien des maux et de bien des séductions »[496]. Cette affirmation vient certainement du fait que l'auteur considère que Cousin avait réalisé la peinture au début de sa carrière, donc avant le projet de l'entrée, et que l'ambivalence évoquée dans la peinture devait se retrouver transposée dans l'évocation de *Lutecia nova Pandora*. Cette permanence thématique qui ne tient pas compte des orientations glorificatrices du livret montre l'attachement du chercheur à la thèse du lien entretenu entre les deux œuvres et de l'ordre chronologique dans lequel il pense qu'elles ont été réalisées.

---

[493] *Ibid.*, 185, note 2.
[494] *Ibid.*, 57 et 185.
[495] « elle (Pandore) estoit agenouillée sur un genoil come pour faire honneur au Roy à sa reception, & faisant contenance d'ouvrir de l'une de ses mains un vase antique seulement remply de tous les heureux presens des puissances celestes, non des infortunez, mis iadis en celuy de la facture de Vulcan, & tenant lautre main levée en l'air, comme pour rendre la maiesté Royale attentive à son dire, qui était un quatrain escrit en lettre d'or sur un fon noir contenant ces parolles :
Iadis chacun des Dieux feit un double pesent
A la fille Vulcan qui s'en nomma Pandore.
Mais, Sire, chacun d'eulx de tous biens me decore :
Et puis qu'a nous ie suis, tout est vostre à présent.
Mac Farlane, Ian Dalrymple, *Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549*, with an introd. and notes by I.D. McFarlane, Center of médiéval and early Renaissance studies, New York, 1982 : Appendix.
[496] Roy, 1929 : 57.

Une étude de la peinture par les documents : histoire externe de l'Eva prima Pandora

Comme nous l'avons mentionné, l'essentiel des propositions de l'archiviste, ne réside pas tant dans une explication sémantique de l'œuvre – là n'est pas son propos – que dans l'exposé de son histoire externe. Après avoir donné une description de la peinture, et loué ses qualités d'exécution (« Cette composition […] présente un certain charme par la façon fine et sentimentale dont le sujet a été traité, ainsi que par son exécution délicate et l'opposition des couleurs. On y sent l'œuvre d'un maître. »[497]), Roy poursuit son étude de l'*Eva prima Pandora* en produisant une sorte d' « effet d'annonce » ainsi exprimé : « […] le tableau de l'*Eva* présente cette particularité assez rare qu'il est possible de le suivre à peu près depuis son origine locale, au XVIe siècle, jusqu'à nos jours »[498]. Comme le laisse supposer cette affirmation, il est vrai que le contexte documentaire est peu précis pour le XVIe siècle et que ce n'est qu'à la moitié du XVIIe siècle que Félibien le mentionne chez Guillaume Le Fèvre, conseiller au baillage et Présidial de Sens. Bien que l'historiographe ne donne pas d'informations supplémentaires sur les conditions de conservation du tableau lorsqu'il est entré en contact avec l'œuvre, Roy nous indique que le XIXe avait construit quelques légendes autour de la découverte de la peinture. Félix-Sébastien Feuillet de Conches[499] indiquait en effet que Félibien avait trouvé l'*Eva prima Pandora* dans le grenier de la métairie de Monthard, servant de cloison à un charbonnier. Théodore Tarbé indique également que le panneau était relégué dans un grenier signalant son mauvais état de conservation, notamment au niveau de la bordure, de même que c'est un dénommé Langlois qui était chargé de sa restauration[500]. Le dossier du Louvre indique actuellement que les dimensions de l'œuvre ont été modifiées, le panneau étant à l'origine plus large à gauche de 17 cm environ, et à droite de 2 ou 3 cm. Ceci vient peut-être confirmer les propos de Tarbé, du moins en ce qui concerne l'état des bordures. En outre, le nom de Langlois apparaît bien dans le dossier du Louvre, rapportant les travaux de restauration de la peinture[501]. Mais quoi qu'il en soit, Roy affirme ne

[497] Roy, 1929 : 56.
[498] *Ibid.*, 58. En définitive, les documents n'attestent l'appartenance de l'œuvre dans les mains de ses propriétaires qu'à partir du XVIIIe siècle, tandis que Roy procède par déduction pour les périodes antérieures.
[499] Félix-Sébastien Feuillet de Conches (1798-1887), diplomate, journaliste, écrivain et collectionneur français. Voir Roy, 1929 : 58.
[500] *Ibid.*, 58.
[501] Voir le dossier du Louvre au service de la documentation (historique des restaurations).

pas apporter de crédit à ces propositions, et principalement au manque d'intérêt dont aurait fait le chef d'œuvre oublié dans un grenier.

Il recentre donc son propos sur les différents propriétaires de l'œuvre en rappelant que Soucy était le lieu d'origine de la famille Cousin, entretenant des liens matrimoniaux et de propriétés avec les Le Fèvre, Fauvelet et Bouvier.

La famille Bouvier, possédait le manoir de Monthard occupé au XVIe siècle par Étienne Bouvier, gendre de Jean Cousin le père (Étienne Bouvier avait épousé Marie Cousin)[502]. Roy déduit de cette union matrimoniale (et peut-être de quelques aspects des légendes exprimées ci-avant) que le tableau avait peut-être appartenu à Étienne Bouvier. Il argumente son hypothèse en indiquant que ce dernier possédait également une peinture à l'huile représentant *Notre-Dame de Lorette*, sans doute de la main de Jean Cousin[503].

Si Roy pose l'hypothèse de la présence du tableau chez Étienne Bouvier, c'est que ce dernier entretenait des liens avec Guillaume Le Fèvre, mentionné dans le texte de Félibien comme le propriétaire de la peinture. En effet, le conseiller au baillage et au Présidial de Sens, était lié par sa femme et sa mère à la famille Fauvelet qui elle-même entretenait des relations de propriété avec la famille Bouvier[504]. Donc, le tableau originairement chez Étienne Bouvier, serait ensuite passé dans la famille Fauvelet, puis dans la famille Le Fèvre par l'intermédiaire des liens matrimoniaux.

Remarquons le contexte fort hypothétique dans lequel s'exprime Roy alors qu'il s'intéresse à une époque proche de la date de la réalisation de la peinture, contexte révélateur du peu d'information dont nous disposons sur les conditions d'exécution et sur la destination de l'*Eva prima Pandora*.

Au XVIIIe siècle, le contexte documentaire fait preuve de davantage de précisions et d'informations. À la mort de Guillaume Le Fèvre en 1706, deux de ses enfants héritent du tableau tel que, cette fois-ci, le mentionne un témoignage de l'historien Pierre Cartault, daté de 1724, indiquant la présence de la peinture dans la maison des héritiers à une époque où l'un d'entre eux était encore vivant[505]. À la mort de ces derniers, le tableau revient dans la maison des Fauvelet (famille de l'épouse de Guillaume Le Fèvre). Un descendant de la

[502] On a longtemps considéré que Cousin était né à Monthard, mais Roy nous informe que ce manoir avait été construit en 1543. *Ibid.*, 59.

[503] *Ibid.*, 59. Document justificatif, *Ibid.*, 59 note 1. L'attribution de cette peinture ne repose sur aucun argument stylistique ou de datation.

[504] *Ibid.*, 59 et 60.

[505] L'un des deux héritiers portait le même nom que son père : Guillaume Le Fèvre (fils) est décédé en 1719 et sa sœur, Marie-Claude, en 1725. *Ibid.*, 60-61. (Référence de l'ouvrage de Pierre Cartault, in Roy, 1929 : 61 note 1)

famille Bouvier, l'émigré Charles-Octave Bouvier[506], en fait mention. Roy rapporte ses propos au sujet « du fameux tableau à l'huile de J. Cousin, représentant Pandore », que ces propriétaires avaient laissé « fort négligé au dessus de la porte de la salle de M. Fauvelet »[507].
Par la suite, une descendante des Fauvelet, Pierette-Colombe Fauvelet, épouse le 8 mai 1770, Jean-Charles de Bonnaire et recueille le tableau dans la maison de Bonnaire, rue Haut-le-Pied. Puis la peinture passe en possession de leur fils unique, Jean-Pierre de Bonnaire, né le 11 Juillet 1775[508]. À sa mort, en 1841, c'est une fille de Bonnaire, mariée à Louis-Auguste Chaulay, qui devient propriétaire du tableau. Elle le faisait figurer dans son salon, prenant plaisir à le montrer aux visiteurs qui laissaient leurs appréciations sur un petit cahier dont nous nous sommes ci-avant exprimés sur le contenu[509]. Roy termine son étude sur l'*Eva prima Pandora* en indiquant que l'épouse Chaulay avait légué le tableau à ses deux petites nièces Jeanne de Bonnaire et Camille Dessus en 1880, jusqu'à ce que le Louvre en fasse l'acquisition en 1922 (Don de la société des Amis du Louvre).

La période de production discursive sur laquelle nous nous sommes exprimés, alors que l'*Eva prima Pandora* adoptait un nouveau statut dans les textes, permet de mettre en évidence quelques aspects de sa réception.
À côté de l'histoire de l'œuvre dans les demeures de ses différents propriétaires, telle que Roy l'a proposée, une approche sémantique apparaît également dans les écrits et semble mettre en

[506] Roy a souligné que l'émigré Bouvier était à l'origine de fausses informations concernant les différents mariages que Jean Cousin aurait contracté. *Ibid.*, 5.
[507] *Ibid.*, 61. L'appréciation portée par Bouvier témoigne peut-être d'une rivalité entre les différents possesseurs potentiels de l'œuvre.
[508]Roy nous indique que le tableau était alors placé dans une chambre à coucher, éclairé par deux croisées donnant sur le jardin. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous analyserons les interprétations données de la peinture.
Roy signale également à propos de l'histoire du tableau dans la famille de Bonnaire, la naissance d'une fausse légende sur la vie de l'artiste, divulguée par l'archiviste de l'Yonne, Charles Porée. Ce dernier affirmait que l'*Eva* se trouvait dans la maison de Jean de Bonnaire, le frère de Jean-Charles. Cette maison *dite de Jean Cousin* aurait été celle dans laquelle l'artiste aurait vu le jour. Or, comme le précise Roy, au passage de Millin à Sens (Millin, Aubin Louis, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. 1, Imprimerie nationale, Paris 1807), le tableau n'était pas chez Jean mais chez Jean-Charles de Bonnaire et aucun lien n'existait entre Cousin et la maison qui porte son nom. En outre, la peinture n'y avait jamais séjourné. Voir Roy, 1929 : 61-62.

[509] Ce livret est conservé au Louvre dont Roy rapporte quelques mentions. Il mentionne également des articles de revues et de journaux qui avaient fait, à Paris, grande réputation à l'*Eva prima Pandora*. *Ibid.*, 63-64.

place une donnée qui sera souvent reprise par les interprètes, celle du lien entretenu entre l'*Eva prima Pandora* et la *Lutecia nova Pandora* du livret de l'entrée d'Henri II à Paris. En revanche, si la question du sens de la peinture a été formulée, elle ne s'insère pas dans une logique de démonstration aussi persuasive que celle qui apparaît dans les textes du XXe siècle. Elle s'exprime sur un ton de certitude, de conviction ou d'intuition qui ne développe pas d'argumentaire. En définitive, le sens est évoqué, proposé mais non recherché. Même si Firmin-Didot évoque le mystère de la peinture et que d'emblée les propositions sémantiques faites à propos des deux vases sont discordantes, les auteurs n'ont pas encore cherché à prouver ce qu'ils avançaient. De même, les admirateurs du tableau qui se sont rendus chez Monsieur et Madame Chaulay ont principalement mis en évidence l'esthétique de la peinture, la beauté de l'œuvre et ce qu'elle laissait supposer du talent du peintre. Pandore, Ève, Ève-Pandore, *Eva prima Pandora*, sont utilisées tour à tour pour désigner la peinture, sans considérations sémantiques. Certes, ce n'était ni le lieu ni l'objet de ce type de propos. Néanmoins leur spontanéité marque l'accent mis sur l'esthétique et non sur les difficultés de détermination du sens de la peinture. Ces dernières naissent véritablement avec la nécessité de l'interprétation, caractéristique d'une évolution de l'histoire de l'art à laquelle Panofsky a fortement participé.

Cependant, le texte de Roy basé sur la recherche de preuve par le document, laisse apparaître une volonté de démontrer que Cousin participant aux illustrations du livret a créé un concept commun aux deux œuvres qu'étaient l'*Eva prima Pandora* et la *Lutecia nova Pandora*. La réception de cette affirmation dans le texte de Dora et Erwin Panofsky et de ses suiveurs manifeste sans doute, dans le texte de l'archiviste, les prémices d'une évolution rationaliste de la discipline.

De tels propos nous conduisent à prendre en considération une nouvelle phase de production discursive émise sur la peinture, point central de notre étude dans cette seconde partie de la thèse. En effet, les interprétations de l'*Eva prima Pandora* qui ont été proposées à partir du XXe siècle font apparaître des fondements théoriques caractéristiques d'une autre histoire de l'art, qui cherche à se constituer en connaissance. Donc, avant de proposer une analyse critique des textes interprétatifs produits sur le tableau, il nous appartient de procéder à une forme de détour théorique afin d'exposer ce phénomène de mutation méthodologique général que connaît la discipline et qui s'oriente principalement autour des travaux de Panofsky.

Chapitre 2

Histoire de l'art et interprétation : les fondements d'une nouvelle approche des œuvres d'art

Quand l'histoire de l'art se constitue *en raison*

Comme nous l'avons spécifié ci-avant, Erwin Panofsky a largement contribué à ce phénomène de mutation de l'histoire de l'art, alors que celui-ci entendait en élucider les principes et en redéfinir les méthodes[510]. Se référant à la philosophie kantienne, il associe la notion de raison à l'histoire de l'art alors que celle-ci questionne son statut de connaissance. Remettant en cause la pensée normative issue des textes de Vasari, Kant redéfinit la notion de goût : celui-ci n'est plus un objet normatif de convenance, un *exemplum* de l'Antique, mais il devient faculté de juger[511]. À côté de l'idée esthétique, issue de la Beauté de l'œuvre, non intelligible, se distingue l'idée de la raison, concept dépourvu d'intuition. La réception du kantisme dans le milieu universitaire permet une prise de conscience de la nécessité de divulguer des savoirs fondés sur des raisonnements et non sur des appréciations subjectives. L'art n'est plus un sujet de disputes académiques mais il devient un objet de connaissance. L'influence de la philosophie kantienne, au départ discrète, prend toute son importance avec les travaux de Panofsky. Avant de nous exprimer sur les apports de sa méthode, il est important de ne pas négliger le contexte de son apparition, contexte dans lequel était mené une réflexion sur l'histoire de l'art et le discours produit sur les œuvres, notamment en Allemagne. Les théories sur l'art développées par Wölfflin et Riegl mettent également en évidence la volonté d'ériger l'histoire de l'art en science, par l'intermédiaire des approches formalistes[512]. Wôlfflin a mis en place un système de lecture des œuvres d'art basé sur une série d'oppositions duelles (linéaire-pictural, etc) fort utilisé pour l'analyse et la détermination d'un style. Les propositions de Riegl ont fait l'objet d'une réception plus mitigée et déterminent le formalisme d'une manière différente. La notion de *Kunstwollen*, bien que

[510] Erwin Panofsky (1892-1968) poursuit à Berlin des études d'histoire de l'art, de philosophie et de philologie. Il est au cœur du groupe de recherche inspiré entre autres par Aby Warburg et Ernst Cassirer. En raison de ses origines juives, il quitte l'Allemagne sous la pression nazie et émigre aux Etats-Unis en 1933 afin d'y poursuivre et terminer sa carrière universitaire.

[511] Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), Trad. A. Philomenko, Vrin, Paris, 1979.

[512] Zerner, 1997 : 35-51 (Étude consacrée à Riegl).

celle-ci se heurte à des difficultés de définitions, perceptibles tant dans les écrits de Riegl lui-même que dans ceux de ses récepteurs, donne pour point de départ une analyse formaliste de l'œuvre mais renonce à sa clôture. Partant, elle considère l'ensemble des connotations culturelles dont l'œuvre est porteuse[513].

Si nous insistons, par ce détour théorique, sur l'œuvre de Panofsky, c'est principalement parce que nous travaillons sur les questions d'interprétation des œuvres d'art et précisément de la peinture de Cousin. Or, l'étude qu'il en a fournie avec son épouse constitue la première démarche interprétative si l'on considère les textes produits sur le tableau[514]. Revenons donc à l'exposé des principaux points de sa méthode élaborée, comme nous l'avons précisé ci-avant, sous l'éclairage kantien.

Erwin Panofsky et l'approche iconologique des œuvres d'art

Panofsky considère que les formes sensibles de la peinture ou de la sculpture traduisent des idées ou des concepts que la raison se forme. Pour les percevoir, l'historien de l'art propose la voie de l'iconologie. Face à l'iconographie descriptive, classificatoire, l'historien de l'art propose de dépasser ce stade par l'intermédiaire de l'interprétation des phénomènes artistiques. L'icono-logie voit donc la justification de son suffixe quand l'interprétation devient le lieu de la raison.

Le terme d'iconologie s'était déjà exprimé plusieurs siècles auparavant dans l'œuvre de Cesare Ripa, *Iconologia*[515], dont Panofsky tire certains enseignements, notamment en ce qui concerne le lien qui se devait d'être établi entre le visible et le lisible. Afin de rendre une image lisible, il fallait que celle-ci soit expliquée, impliquant autre chose que ce que l'œil percevait, conduisant donc à un concept abstrait. Ainsi, l'iconologie telle que la définit Panofsky est une mise à jour dans une image de ce qui est de l'ordre de la signification, de ce qui ne va pas de soi dans la seule perception visuelle. Elle se déduit d'une analyse rationnelle iconographique et d'une synthèse fondée sur des thèmes, des concepts spécifiques tels que les ont transcrit les sources littéraires. De celles-ci dépend l'accès à la connaissance de l'œuvre visuelle, de son contenu intrinsèque identifiable. Elles véhiculent des idées qui informent

[513] C'est dans ce cadre de définition (qui n'est pas forcément le seul) qu'elle trouve un écho dans le schéma de perception panofskien tel que nous le présentons dans ce paragraphe.

[514] Comme nous l'avons déjà précisé, le texte de Roy est également à considérer en terme de rationalisation, notamment en ce qui concerne la connaissance de l'artiste. Mais, son domaine d'étude d'historien et d'archiviste, ne le conduit pas à développer une méthode d'interprétation de la peinture. Là n'est pas son propos ni celui de sa discipline.

[515] Didi-Huberman, 1990 : 146-147.

l'image, qui lui donnent sa vérité universelle, qui lui permettent d'être universellement reçue et comprise. C'est dans ce cadre de définition qu'apparaissent les notions de forme symbolique et de symbole, permettant à chaque signe sensible de trouver sa place dans l'intelligible, permettant d'unifier, de synthétiser la diversité sensible des signes au sein d'un cadre de signification, d'intelligibilité.

Pour parvenir à cette perception conceptuelle de l'œuvre, Panofsky utilise un cheminement qui reprend trois moments de la *Critique de la raison pure* : le premier prend en compte le sujet primaire, ce qui est d'abord vu en dehors de toute interprétation, le second identifie son contenu et le troisième en fait un concept par l'intermédiaire de la compréhension et de la connaissance issue des sources littéraires[516].

L'exposé des principales fonctions de l'iconologie telle que l'a proposée Panofsky permet sans doute de mesurer les conséquences d'une telle approche à un moment où l'histoire de l'art fondait son savoir sur un système qui n'avait pas été éprouvé par la raison au sens kantien du terme. L'explication sémantique du contenu d'une image supposait la mise en œuvre d'une méthode soumise à la recherche, à l'identification d'un contexte culturel, et au raisonnement de l'interprète.

Si la méthode panofskienne fait référence à une forme de rationalisation de la discipline « histoire de l'art » qui devrait déboucher sur une connaissance objective (même si l'objectivation est une seconde étape de la démarche panofskienne, la première relevant du processus de rationalisation et d'intelligibilité), il semble que les critiques qui lui ont été apportées mettent justement en cause de tels résultats. La théorie issue des travaux de Panofsky cherchant à déterminer un concept, conduit à la recherche de notions universelles issues de la culture dans laquelle les œuvres ont été produites. De la sorte, elle implique une justification du sens de l'œuvre, une justification du concept par les sources littéraires. En cela, elle suscite le principal reproche du manque de prise en compte de l'œuvre elle-même, de son processus de fabrication. Ce dernier terme suppose de déterminer le point de départ de l'observation de l'iconographe ou de l'interprète, de déterminer le champ de l'objectivité. Si l'on prend l'exemple de la peinture, s'agit-il de considérer que l'objectivité est issue du matériau pictural ou du raisonnement produit sur les thèmes qu'il représente ?

Les « opposants » ou les contradicteurs de la méthode panofskienne ont pris pour argument la nécessité de se porter sur le VOIR, seul élément objectif servant de point de départ de

[516] D.Huberman expose la méthode de Panofsky s'appuyant sur l'ouvrage de Kant. Didi-Huberman, 1990 : 160-161. Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (1781-1787), Trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, PUF, Paris, 1971.

l'analyse. Avant de développer cette théorie, il est important de la différencier d'emblée des approches formalistes sur lesquelles nous venons de nous exprimer. En effet, les partisans du VOIR ou de la picturalité ne considèrent pas autant le contenu visible de l'œuvre comme une fin en soi. Ils font intervenir des éléments qui ont à voir avec le contexte dans lequel l'œuvre et l'artiste ont vu le jour, mais dans des perspectives différentes de celles qui ont été proposées par Panofsky, en questionnant la manière et la possibilité de s'exprimer sur ce contexte. Le paragraphe suivant fera donc l'exposé théorique de ces nouvelles approches des œuvres d'art.

Chapitre 3

Les limites de l'approche interprétative des œuvres d'art

Différents auteurs se sont penchés sur les questions relatives à l'interprétation des œuvres d'art telle que Panofsky l'avait initiée et, comme nous venons de le signaler, ils ont mis en avant l'intérêt de se centrer sur l'image produite. Dans ce chapitre, nous nous exprimerons essentiellement sur la peinture, sachant que c'est dans ce domaine de production artistique que s'inscrit notre étude.

La subordination du visible au lisible

Georges Didi-Huberman[517], dans sa critique apportée à la démarche panofskienne, insiste sur la nécessité de prendre en compte ce qu'il nomme l'événement pictural, alors que le lisible associé à l'intelligibilité de l'œuvre tel que nous l'avons ci-avant défini opère une forme de fermeture du visible. Ce qui est peint n'existe donc qu'à travers la source littéraire qui s'exprime à son propos, qui en donne l'explication. Dans un article mettant en évidence les problématiques relatives aux méthodes utilisées en histoire de l'art, Guillaume Cassegrain[518] met également en évidence la primauté du discours interprétatif au détriment du contenu de l'image. Plus que ce qui est peint, c'est ce qui est dit de l'image lorsqu'elle est interprétée qui est convaincant. Suivant ce processus, c'est seulement ce qui est nommé qui est vu, et la manière de nommer l'objet dépend des sources interrogées ou du contexte culturel de référence. L'exemple donné de la description faite du *Portrait de collectionneur* (ill. 34) du Parmesan par Fiagiolo dell'Arco, même s'il ne s'agit pas d'une analyse iconographique, manifeste la subordination du discours à l'image : rédigeant un livre sur le rôle de l'alchimie dans l'œuvre du peintre, l'auteur perçoit un rat dans l'image et non une statuette[519]. Cependant, même dans le cas où la confusion ne s'opère pas aussi nettement sur l'identification d'un motif, d'une manière générale, ce qui est dit, écrit sur la peinture implique un regard dépendant de ce texte. Pourtant écrit Cassegrain, la réalité visible ne saurait se restreindre au discours produit sur elle. L'argument qui sous-tend cette affirmation

[517] Didi-Huberman, 1990 : 105-168 (« L'histoire de l'art dans les limites de sa simple raison »).
[518] Cassegrain, Guillaume, « Jouer le jeu. Questions de méthode, question de méthodes », *Revue de l'art*, n°150, 2005/4, 75-80.
[519] Voir aussi les propos de Daniel Arasse sur ce même exemple. Arasse, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996: 397-398.

réside dans la non prise en compte par le texte de ce qui relève de la pensée figurative. Cette dernière comporte des ambiguïtés que la source écrite tend à réduire. Le visible produit des incertitudes que le document écrit élimine, de même que l'explication totalisante du discours érudit réduit la perception de la polysémie inhérente au travail artistique. En outre, la source littéraire fait elle aussi l'objet d'une perception de la part du commanditaire et/ou de l'artiste, qui implique nécessairement une interprétation, une densification de sa signification[520], tant sur le plan de la réception intellectuelle que sur le plan de la traduction picturale.

Le fonctionnement pictural de l'image

Cet accent mis sur la picturalité de l'œuvre, point de départ de l'analyse des auteurs que nous venons de citer, nous conduit nécessairement à nous référer aux travaux de Françoise Bardon, alors que celle-ci propose une analyse du *Concert champêtre*[521] (ill. 32). L'auteur détermine cette notion par l'intérêt porté sur la qualité intrinsèque de l'œuvre. La picturalité se différencie de l'illustration d'un sujet ou d'un programme, elle produit le sujet autant que le sujet la conditionne. Mettant l'accent sur la vérité objective de la peinture, Bardon pose la question de savoir ce qui fait d'elle un objet physiquement identifiable. Dans le cadre d'un tel questionnement, elle met en évidence l'aspect réducteur du seul discours interprétatif qui ne reconnaît pas la variabilité possible, inhérente à l'acte de peindre. En effet, utilisant un réseau d'informations voulues cohérentes, l'interprète s'exprime sur une idée que souvent il projette selon ses principes de réception et ne tient pas suffisamment compte de l'objet-peinture qui détient son propre fonctionnement lors du traitement plastique des significations. Or, le travail pictural, parce qu'il s'exprime avec des moyens qui ne sont pas ceux du texte littéraire, ne peut pas citer ses références de manière univoque, illustrative ou convergente.

Ainsi, afin de ne pas subordonner l'œuvre à sa seule signification, un dialogue doit s'instaurer entre l'expérience picturale à une époque donnée et ce qui relève du contenu sémantique et de la commande. La peinture se doit d'être considérée comme « un lieu de rapports »[522], rapport du « peint » et du « non peint » ou du « peint autrement ». Le dessiné, le gravé, mais aussi l'écrit interviennent dans la production picturale mais avec des variantes dues à leur transgression, leur déplacement, leur effacement partiel. La peinture ne peut donc faire

[520] Arasse, 1996 : 266.
[521] Bardon, 1995-1956. En employant le terme de « picturalité », Bardon joue un rôle important dans le domaine de la théorie de l'art et de l'interprétation des tableaux. Voir également son ouvrage consacré à la détermination de la « picturologie ». Bardon, 2000.
[522] Bardon, 1996 : 14.

apparaître un modèle ou un texte de manière évidente, parce que précisément, elle est acte de peindre et transcende ses références textuelles ou formelles. Bardon insiste sur la fluctuation de sens engendré par le travail pictural qui donne au thème de l'œuvre un caractère qui n'est pas définitif, ou conforme au projet initial. Cette variation sémantique intervient tant pour le créateur qui donne une interprétation plastique du sujet, que pour le récepteur qui y projette ses attentes. Interroger de manière pluridirectionnelle le contexte dans lequel la peinture est exécutée permet une prise en compte qui dépasse le sujet univoque et inclut des données relatives au travail du peintre dans son temps, avec ses techniques, son matériau formel de références, sa connaissance théorique et la réponse qu'il donne à la demande de son commanditaire. Une image peinte est un « média » dépendant de son temps, qui n'est pas universelle. Même si elle est conventionnelle parce qu'elle appartient au fond commun d'une époque, le travail du peintre procède à la transformation de ses modèles, créant ainsi une nouvelle œuvre. De la sorte, il agit non seulement sur sa forme mais également sur sa signification. En transformant une image, le peintre détourne la signification de sa source et cette dernière ne peut être exclusivement requise pour déterminer le sens de la peinture. Bardon propose donc au picturologue de se questionner sur les raisons de telles mutations d'images décomposées, recomposées, oubliées, ressurgies, tant du point de vue de la société qui en est amatrice que du point de vue du peintre qui les produit. Du point de vue du peintre, elle considère d'abord les répertoires d'images dont il dispose. Exerçant son métier, il les transpose dans sa peinture selon les principes du détournement et de la reformulation. Du point de vue de la réception, elle prend en compte la reconnaissance dont cette création doit faire l'objet lorsqu'elle est vue et perçue. Cette reconnaissance est possible grâce à la communauté thématique, visuelle et culturelle qu'elle entretient avec les récepteurs, mais aussi grâce à la résonance qu'elle suscite avec des sources plus étrangères, plus lointaines ou même tronquées (fragment de réalité, textes lus ou connus indirectement)[523]. Pour Françoise Bardon, « toute peinture est donc bien le rapport peint à tout ce qui lui est extérieur – le lieu, l'époque, le moment, l'occasion, les structures sociales, culturelles, les thèmes, les codes – et à tout ce qui la porte – les moyens techniques du peintre, ses ressources, d'images, et de concepts, sa capacité d'invention (ce qu'il *trouve*), ses limites, ses freinages, ce qu'il ne sait pas qu'il peint. La mise à nu du jeu entre tous ses éléments assume, en définitive, la forme

[523] *Ibid.*, 31.

d'une explication, non pas de la peinture en tant que telle, achevée, perdue au musée, mais des mécanismes qui l'ont fait fonctionner. Sa picturalité est le lieu de ce jeu, de ce *débat* »[524].

En revanche, Françoise Bardon souligne la difficulté de procéder à ces différentes mises en relation compte tenu de l'écart qui existe entre notre regard et celui du peintre, entre notre perception de son époque et celle qu'il en avait lui-même, non distanciée, non filtrée. Il faut donc prendre en compte un type de reconnaissance du passé qui doit faire preuve de recul par rapport à ce qu'une société exprime d'elle-même dans une forme de subjectivité. L'artiste et son public s'inscrivent dans des structures mentales communes et la réception de l'œuvre à l'époque de sa réalisation est différente de celle d'aujourd'hui. Au moment de la peinture, le récepteur peut procéder à une forme d'identification immédiate, lui procurant un plaisir personnel et esthétique qui n'est pas de même nature que lorsque le temps diffère la perception. Une telle approche implique donc une reconnaissance d'une forme d'indéfinissable, d'ignoré, parce que précisément nous n'appartenons pas au temps de l'œuvre que nous étudions.

De tels constats conduisent néanmoins Bardon à proposer une étude du *Concert champêtre* d'une manière qui tente de prendre en compte l'approche pluridirectionnelle du contexte d'exécution de la peinture afin de pouvoir déterminer la manière dont le pictural, grâce à son propre discours, va mettre en débat les différentes constituantes de son lieu et de son époque d'exécution. Ceci aura pour effet une analyse de la peinture prenant pour point de départ ce qu'elle présente, donne à voir ou bien cache, ce qu'elle utilise comme modèle et la façon dont elle les fait exister dans l'image. À partir de ses éléments, des résonances sont susceptibles de se créer avec son entourage politique, social, culturel et religieux, mais aussi le contexte théorique de la peinture vénitienne. En choisissant la voie d'une prise en compte multiple des conditions de création de la peinture, elle n'opère pas de choix sur un thème dominant qui viendrait expliquer la totalité de l'œuvre. En outre, son analyse prioritaire du « voir » contribue à mettre en avant la pratique qui fait référence, de part sa nature de variabilité, à différents aspects du contexte décrit. C'est le fonctionnement pictural de l'image qui conduit à la détermination de plusieurs thèmes de son époque et non la recherche d'un sujet/concept dans un contexte étudié de manière univoque, qui trouve ses justifications dans l'image.

[524] *Ibid.*, 32.

Les limites de l'approche de Françoise Bardon

Dans le second tome de son ouvrage centré sur le tableau, mettant en œuvre la méthode qu'elle préconise, Françoise Bardon consacre un chapitre théorique à la détermination de la picturologie, un autre chapitre au contexte de création de la peinture et enfin un chapitre dans lequel elle étudie l'œuvre elle-même.

Cette répartition a pour effet de ne réserver à la peinture qu'une quarantaine de pages alors que le contexte est expliqué sur environ soixante pages. L'étude de cette organisation textuelle de l'ouvrage de Bardon nous conduit à remarquer que, finalement, la seule analyse du tableau ne fait pas l'objet d'un grand développement par rapport à son contexte. L'auteur justifie bien cette étude élargie de l'entourage de l'œuvre comme un moyen de ne pas être tributaire de ce que l'on ignore de son époque, d'une part parce que nous n'en faisons pas partie et d'autre part parce le passé occulte définitivement certaines occurrences. Cependant, ne s'agit-il pas là d'un paradoxe lorsque l'étude du processus de création picturale est mise en avant ? Cette forme de déséquilibre est-elle inhérente au fait de choisir de s'exprimer sur un contexte de manière plurielle, en y portant un regard distancié, un contexte qui se décrit comme un tout dans lequel les éléments de la culture s'imbriquent et auxquels répondent la peinture ? Faut-il déduire de cette importance textuelle donnée au contexte que Bardon fournit une analyse extérieure à l'œuvre ? Ceci irait à l'encontre de ses présupposés fondés sur sa définition de la picturalité.

En revanche, il apparaît aussi que, bien que picturale, l'étude du *Concert champêtre* mène une réflexion sur le sens de l'œuvre et engendre nécessairement des propositions. Même si Bardon reconnaît que quelque chose de cette signification nous échappera en permanence compte tenu de la variabilité des facteurs exprimés dans le premier tome de l'ouvrage et dont nous avons repris les principaux aspects ci-avant, elle ne renonce pas à une tentative de détermination. Même si elle n'envisage pas le sens de la peinture comme le faisait Panofsky, d'une manière univoque sous-tendue par la primauté de l'intelligibilité du concept, elle s'intéresse longuement et d'une manière finalement générale à l'entourage sémantique de l'œuvre. De la sorte, elle est contrainte de construire un discours sur la peinture et ses significations.

Cet ensemble d'interrogations et de remarques met en évidence une problématique pour laquelle il est difficile de trouver des éléments de réponse stables. En revanche, celle-ci autorise une autre forme d'analyse qui s'oriente d'une manière qui se veut peut-être plus

pragmatique et ciblée, sur la notion d'intention du peintre. L'ouvrage de Michael Baxandall nous permet d'en comprendre les composantes[525].

Face à l'impasse du sens de l'œuvre, l'intention du peintre

Comme les auteurs que nous venons de citer dans ce chapitre destiné à montrer les limites des approches interprétatives des œuvres d'art, Baxandall questionne le phénomène d'explication d'une peinture qui engendre des mots et donc un certain nombre de concepts créant une forme d'extériorité, ou un discours sur l'œuvre qui demeure périphérique. Il montre également que quel que soit le type de discours produit sur l'œuvre, c'est avant tout ce que l'on pense de l'œuvre qui est livré, sachant que ce qui relève de la véritable matérialité de l'œuvre est impossible à évoquer. En effet, cette dernière renvoie à un vocabulaire du type, « *grand, plat, pigments sur un tableau, rouge-jaune-bleu* […] et peut-être *image* » qui ne disent rien des raisons de l'intérêt que l'on porterait au tableau[526]. Lorsque nous nous exprimons sur une œuvre, quelle que soit la méthode utilisée, un éclairage est choisi et révèle l'intérêt que l'on y porte. Cette prise de position de l'auteur tend à remettre en question non seulement la méthode interprétative basée sur l'approche conceptuelle mais peut-être également celle qui observe la polysémie des œuvres, sachant que dans les deux cas une forme de discours apparaît. En outre, concevoir la polysémie de l'œuvre, même si ceci est probable, invocable, implique de rechercher dans son contexte une expression plurielle mais n'évite finalement pas la détermination de phénomènes généraux qui viennent justifier une réalisation individuelle telle que la peinture. Adoptant un point de vue idiographique, c'est à dire portant son intérêt sur des faits individuels plutôt que sur des faits généraux, Baxandall oriente sa recherche sur une explication de l'action humaine qui passe par l'intention de ses acteurs. Or, le tableau se trouve être le produit d'une action, d'une intention. L'auteur tente donc de comprendre le travail de l'artiste, c'est à dire « comprendre dans quels termes se posait le problème auquel il voulait répondre et les circonstances particulières qui l'ont amené à se le poser »[527]. Il définit le terme d'intention en portant son regard sur les conditions d'apparition d'une peinture. Illustrons ce propos à travers différents points de l'analyse que Baxandall fournit à propos du *Baptème du Christ* de Piero della Francesca (ill. 35).

[525] Baxandall, 2000.
[526] *Ibid.*, 29.
[527] *Ibid.*, 41.

La recherche de données objectives

Dans un premier temps, Baxandall considère, comme l'avait également souligné Bardon, la distance existante entre notre perception de l'époque passée et la perception des contemporains de cette même époque. Si l'on ne prend pas en compte cet éloignement temporel, nous procédons comme si nous appartenions à une culture qui nous est finalement étrangère. Ainsi, lorsque nous étudions une œuvre du passé, nous utilisons nos découvertes comme des justifications de notre explication qui se fait dans nos propres termes, et demeurons extérieurs à l'objet que nous étudions.

Compte tenu de cet écart, générateur de différences culturelles et visuelles fondamentales, Baxandall interroge la possibilité de reconstituer l'intention de Piero della Francesca peignant le *Baptême du Christ*. Afin d'éviter l'écueil d'une analyse tronquée par la projection de sa propre perception sur celle de l'époque du peintre, il souligne la nécessité d'une mise en relation de sa connaissance du peintre avec son tableau, sachant que son énoncé n'aura de sens que lorsqu'il sera confronté à l'objet vu et concret. Ce dernier est susceptible de témoigner au plus près du processus de création de l'artiste et, sinon de réduire la distance temporelle, de la mettre en perspective selon un processus d'identification objective de données inhérentes au travail de l'artiste.

En choisissant le terme de *commensurazione*, remarquable dans la peinture de Piero, Baxandall prétend utiliser un terme qui conduit au lien avec l'objet observé et qui tend à diminuer la notion d'écart entre notre perception et celle de Pierro. En effet, s'agissant là d'un terme employé par l'artiste lui-même dans son livre de perspective[528], il joue un rôle actif dans son intention.

L'auteur considère que ce concept est aujourd'hui absent de notre culture ou bien utilisé d'une manière générale. Baxandall voit la possibilité de procéder à un processus de dégénéralisation lorsque l'intérêt se porte justement sur le particulier à savoir la définition qu'en donne Piero et la peinture du *Baptême du Christ*. De la sorte, même si le terme de *commensurazione* renvoie à un concept, il s'agit là d'un concept défini par ses différents usages tant sous la plume de Piero mais aussi dans les définitions qu'en donnent Cennino Cennini et Alberti.

Dans l'étude du tableau qu'il propose, Baxandall insiste sur la nécessité de considérer la peinture comme un objet d'explication historique, avec un certain nombre de causes, et non comme un texte avec une ou plusieurs significations. Il justifie ses propos en indiquant que, dans le système de la mythologie antique ou de la théologie chrétienne, nombreux sont les

[528] Cité par Baxandall, *Ibid.*,184.

éléments qui peuvent faire sens. Le récepteur, en regardant le tableau, peut percevoir des sens multiples, des symboles, peut chercher et trouver des textes de référence. En revanche, Baxandall précise que ces différents éléments ne sont pas forcément nécessaires pour établir la notion d'intention.

Il propose donc une analyse de la peinture de Piero à partir de trois critères. Le premier concerne sa légitimité (*decorum* externe) : un tableau appartient à un type ou un genre établi, normé, à l'époque de sa réalisation[529]. Le second critère concerne l'ordre (*décorum* interne) qui correspond au schéma organisationnel du tableau, le matériau pictural utilisé pour parvenir à la représentation attendue. Enfin le troisième critère concerne la nécessité (parcimonie positive) et relève de la démarche adoptée par la critique ; conformément à une exigence d'efficacité, comment trouver les éléments nécessaires au propos tenu sur l'œuvre. Sans entrer dans le détail de l'analyse du tableau de Piero della Francesca proposée par Baxandall, relevons cependant comment l'auteur procède lorsqu'il soumet son étude au critère de nécessité : d'une manière qu'il considère objective et pragmatique, il détermine une source textuelle de référence utilisée par le peintre, réduisant ainsi le nombre de propositions basées sur des références selon lui temporellement trop éloignées de la théorie ou de la pratique inhérentes à la représentation de retables au XVe siècle[530].

De la sorte, à partir de la reconnaissance du sujet du tableau, le Baptême du Christ, il identifie le récit biblique de saint Matthieu III, prêché dans le sermon de saint Antonin, contemporain de l'artiste, comme le texte qui a fait l'objet d'une traduction picturale dans l'œuvre de Piero[531].

Nous percevons ici la volonté de l'auteur d'exercer son rôle de critique en opérant le choix textuel qui lui paraît le plus adéquat. Dans cette mesure, il prétend éviter la surenchère interprétative ou la convocation de sources trop nombreuses dont rien ne permet de déterminer l'impact dans la réalisation picturale. En revanche, il ne prétend pas que sa proposition soit exacte et semble refuser le ton de l'affirmation. Il donne l'argument, récurrent dans son propos, de l'écart temporel qui le sépare de son objet d'étude. Cependant, il tente, selon un procédé pragmatique qu'il juge nécessaire, d'approcher la peinture de Piero en se centrant sur des éléments qui engendrent le moins possible de subjectivité, ou des données que notre culture ne permet pas de vérifier, à moins de s'y projeter.

---

[529] Baxandall précise en revanche qu'il ne faut pas écarter une forme d'originalité et parfois d'illégitimité de certaines œuvres. Les peintres peuvent parfois utiliser des types ou des genres qui ne sont pas forcément mentionnés dans les textes de son époque.

[530] Baxandall fournit trois exemples d'analyse iconographique du tableau. *Ibid.*, 199-201.

[531] *Ibid.*, 205-206.

L'approche théorique de Baxandall met donc en évidence les limites de l'approche interprétative traditionnelle (Panofsky) en donnant la priorité à l'objet concret, la peinture, comme point de départ de l'analyse, et en soulignant l'extériorité du discours philosophique ou herméneutique produit sur les œuvres. En cela, il rejoint les auteurs que nous avons cités dans ce paragraphe. En revanche, son analyse met véritablement en question la notion de sens. Compte-tenu de l'écart temporel existant entre la culture du peintre et la nôtre, la signification est une donnée quasiment indéterminable. Dans cette mesure, la notion d'intention intervient comme une donnée concrète susceptible de s'y substituer.

Faut-il voir dans ce procédé une approche réductrice ? Ce n'est finalement qu'un seul texte (nécessité) qui vient justifier la peinture de Piero (ordre). Baxandall finit-il par réduire la peinture à l'illustration du passage biblique qu'il choisit de mentionner ?

En définitive, l'auteur parvient à créer des liens qui concourent à éviter un tel résultat.

La réduction des composantes de l'interprétation

Dans un chapitre qu'il intitule « une interprétation simple de la peinture »[532], il prend en effet en compte un seul texte, celui que son principe de parcimonie positive lui a permis de citer, mais il le met en relation avec d'autres aspects de la peinture de telle sorte que l'analyse ne se referme pas sur ce texte mais au contraire le dépasse. La représentation inédite de la scène du Baptême du Christ sur un retable constitue une contrainte que le peintre doit traiter avec son texte de référence, la tradition picturale et son propre langage résidant principalement dans la *commensurazione*. Ces différents éléments interagissent et se mettent les uns au service des autres. Pour appuyer notre propos, citons Baxandall lorsqu'il résume sa démarche : « Le mode d'explication autocritique que nous avons adopté nous a conduit à une interprétation minimaliste du tableau en terme de recours iconographiques : obéissant à un certain nombre de directives, le peintre a produit, dans son langage propre, une image pour le retable (avec tout ce que cela implique) où les principaux points du texte de Matthieu III sont effectivement traités en tenant compte d'une tradition picturale elle-même constitutive du problème. C'est tout : il n'y a pas besoin de chercher des significations cachées »[533].

---

[532] *Ibid.*, 204-214.

[533] *Ibid.*, 214. Par cette dernière expression de « significations cachées », l'auteur renvoie à une forme d'interprétation qui, recourant à des sources visuelles ou culturelles invocables, ne s'inscrivent pas pour autant dans la notion d'intention telle qu'il la décrit. Voir l'exposé des analyses iconographiques du tableau et la critique apportée par Baxandall, *Ibid.*, 199 à 201. Il y est particulièrement question de la présence des trois anges et des spectateurs de l'arrière-plan.

Ce paragraphe destiné à montrer les limites de l'approche interprétative des œuvres d'art a mis en évidence la nécessité de prendre en compte le fonctionnement de l'image comme point de départ de l'analyse. L'objet peint fait apparaître un phénomène de variabilité issu de son langage propre, du traitement des données culturelles et visuelles de son temps, des conditions de sa réalisation, autant d'éléments qui viennent questionner sa signification. Le discours produit sur la peinture s'accompagne d'effets totalisants qui ne tiennent pas forcément compte de cette variabilité. En outre, il dépend irrémédiablement de celui qui le produit, de sa pensée, de l'intérêt de sa démonstration. Enfin, la distance temporelle existant entre celui qui s'exprime sur une œuvre du passé et le temps de celle-ci génère un écart de perception et une forme de non-connaissance qui se doit d'être admise. Les apports théoriques de Françoise Bardon et de Michael Baxandall nous ont permis d'exposer deux pistes de réflexion et des fondements critiques qui orienteront notre analyse critique des interprétations qui ont été fournies de l'*Eva prima Pandora*[534].

[534] Les travaux de Michael Baxandall orienteront également l'analyse que nous ferons de l'*Eva prima Pandora* dans le dernier chapitre de la thèse.

Chapitre 4

Analyse critique des interprétations données de l'*Eva prima Pandora*

Avant de nous livrer à une étude détaillée des interprétations de la peinture à travers les différents textes qui ont été produits à la suite de celui de Dora et Erwin Panofsky, introduisons d'abord notre propos en nous posant d'abord la question de savoir pourquoi l'*Eva prima Pandora* suscite un désir d'explication chez les interprètes. D'une part, cette œuvre occupe un statut particulier dans le contexte de production de peintures en France au XVIe siècle. En effet, nous ne connaissons pas d'exemples similaires de ce type de représentation de nu féminin allongé dans un décor extérieur de nature, figurant ainsi sur un tableau. Les autres exemples ne concernent pas la peinture de chevalet ou apparaissent dans des techniques de représentation différentes tel que le dessin ou la gravure. Que ce manque soit le fruit de ce que nous pouvons seulement observer aujourd'hui ou une réalité de l'époque[535], nous sommes contraints de faire un tel constat au moment où nous nous exprimons. Cette situation particulière suscite forcément un discours, une analyse, dans la mesure où l'*Eva prima Pandora* est perçue comme le premier nu de la peinture de la Renaissance en France.

D'autre part, la peinture fait apparaître différents éléments qui laissent supposer un programme. Elle figure en effet un nu allongé peint à la manière des Vénus italiennes ou des nymphes nordiques, accompagné d'éléments visuels tels que les vases, le serpent, la branche de pommier, le crâne, la ville de l'arrière plan, le milieu ombragé sous lequel elle repose, autant d'éléments qui peuvent se constituer en symboles. En outre, le tableau présente un texte sous la forme d'une devise (*Eva prima Pandora*) faisant référence de façon évidente au contexte culturel et humaniste de l'époque : deux figures, l'une biblique, l'autre païenne, se rejoignent dans la seule représentation du personnage, sur le thème de la première femme et de la faute originelle. Cet arrangement thématique et visuel crée nécessairement des attentes chez les interprètes soucieux de donner un sens à l'œuvre de Cousin.

[535] Cette question est discutée dans la partie traitant de la perception de l'image de l'artiste et en particulier de la réception de l'œuvre de Cousin dans le texte de Zerner. Voir première partie de la thèse, Chap. 8.

Enfin, ce tableau apparaît dans un contexte documentaire totalement lacunaire, sachant que nous ne disposons d'aucune information sur l'éventuel commanditaire de l'œuvre, ni donc, sur les sources textuelles à partir desquelles l'artiste aurait pu élaborer le concept de l'œuvre. Cette absence de données concourt également, pour les interprètes, à une convocation de sources dont les limites sont peu déterminées.

Nous venons donc de mettre en évidence différents points qui, tant par leur caractère lacunaire que par la richesse des informations ouvrent les pistes de l'interprétation. Un tableau mal renseigné qui semble proposer un sujet savant et complexe suscite l'intérêt des écrivains, le désir de la recherche destinée à résoudre ce qui prendrait la forme d'un mystère.

Notre analyse critique des interprétations proposées de l'*Eva prima Pandora* portera sur les principaux textes jusqu'alors proposés de la peinture, textes qui ont fait l'objet d'une étude poussée et détaillée. Dora et Erwin Panofsky sont les premiers à avoir donné une interprétation du tableau, suivie de celles de Jean Guillaume et d'Henri Zerner[536]. Ils adoptent une méthode d'analyse assez semblable, même si le texte de Guillaume produit quelques variations que nous mettrons en évidence.

Lise Wajeman et Emmanuel Buron proposent ensuite une interprétation de l'*Eva prima Pandora*. À la différence des trois auteurs précédents, ceux-ci ne sont pas historiens de l'art mais des littéraires, et leur étude porte les marques de leur discipline. En revanche, nous observerons que l'approche de Lise Wajeman se centre particulièrement sur la peinture, d'une manière plus prononcée que dans les autres interprétations. Quant au texte d'Emmanuel Buron, bien qu'écrit un peu avant celui de Wajeman, nous l'étudierons en dernier lieu dans la mesure où il fait apparaître un questionnement par rapport aux méthodes d'interprétation. De la sorte, il développe des notions qui ont à voir avec certains aspects de notre orientation théorique.

Les différentes interprétations de l'*Eva prima Pandora* vont se positionner par rapport à la notion d'ambivalence du personnage représenté dans le tableau, oscillant entre connotations positives ou négatives du message de la peinture[537].

Les Panofsky ne retiennent dans la peinture que la seule évocation des maux et du péché, doublement illustré par Ève et par Pandore. Jean Guillaume[538], en interprétant le tableau

[536] L'interprétation de Zerner s'avère être moins développée que celle des Panofsky et de Guillaume. En revanche, elle fait apparaître des propositions sur le sens de l'œuvre, différentes de ses prédécesseurs, qui se doivent d'être prises en compte et analysées. Zerner, 1996 : 250-254.

[537] Rappelons que cette notion avait préalablement été évoquée dans le texte de Maurice Roy.

[538] Guillaume, 1972.

comme une évocation du « beau mal » ou de la femme fatale, conserve de la thèse précédente les valeurs négatives exprimées dans le tableau. Cependant, il en donne une interprétation différente qui repose sur des éléments découverts en laboratoire et qui conduisent l'historien de l'art à faire de nouvelles propositions sémantiques. En revanche, dans la démonstration de Zerner, la notion de péché originel demeurée assez présente tant dans l'interprétation des Panofsky que dans celle de Guillaume, s'estompe au profit d'une évocation toute positive du personnage de l'œuvre. Les interprétations les plus récentes se positionnent elles aussi par rapport à l'évocation des valeurs positives et/ou négatives du personnage de la peinture : Lise Wajeman semble relativement influencée par la thèse du « beau mal » développée par Guillaume alors qu'Emmanuel Buron met plutôt en avant les valeurs positives de la nouvelle Pandore. Néanmoins, son étude est particulièrement orientée sur la notion de réception de la peinture et des thèmes qui y sont associés. Ceci implique une variation du sens de l'œuvre qui ne permet pas de conclure de manière exclusive sur la prédominance du seul thème d'une Pandore glorificatrice.

Afin de démontrer leur thèse, à partir d'un nombre de données relativement restreint, les auteurs vont élaborer un schéma cohérent et persuasif destiné à démontrer le message qu'ils supposent divulgué par la peinture. Une analyse critique et comparative des différentes approches qui ont été proposées pour tenter de déterminer le sens de l'*Eva prima Pandora* a pour but de souligner le processus selon lequel les interprètes construisent la fiction de l'œuvre, élaborant un raisonnement convergeant autour de leur conviction initiale et de leur intuition.

Dora et Erwin Panofsky : Rome, Ève et Pandore[539]

Comme l'avons mentionné, les interprétations données du tableau du Louvre ont pris en compte les découvertes de Maurice Roy concernant le lien qu'il convenait peut-être d'établir entre la peinture et les décors de l'entrée d'Henri II. Dora et Erwin Panofsky ont, sur ce point, vu la nécessité de reformuler cette hypothèse de « façon plus précise et circonstanciée »[540]. Précise, car leur proposition allait mettre en œuvre une histoire détaillée de l'apparition de la

[539] Le titre de notre paragraphe reprend le modèle de celui donné par les Panofsky à leur étude (« *Roma Prima Pandora, Eva prima Pandora, Lutecia nova Pandora* »). Il illustre selon nous les points de cohérence autour desquels les historiens de l'art organisent leur propos. Panofsky, 1962 (1990) : 51-60.

[540] *Ibid.*, 56.

peinture qui allait permettre son explication. Circonstanciée, car les deux historiens de l'art allaient proposer une datation du tableau différente de celle de leur prédécesseur, à savoir, contemporaine de l'entrée, aux alentours de 1549[541].

Le projet initial

Conformément à la méthode adoptée, avant l'étude proprement dite de l'*Eva prima Pandora*, Dora et Erwin Panofsky consacrent un long passage à l'étude du contexte dans lequel apparaissent les décors de l'entrée d'Henri II et *a fortiori* la peinture de Cousin supposée leur appartenir. Le personnage de Pandore y occupe bien évidemment une place centrale : en plus d'être l'objet d'étude de l'ensemble de l'ouvrage des deux historiens de l'art, il est aussi le dénominateur commun des deux œuvres mises en relation, *Eva prima Pandora* et *Lutecia nova Pandora*.

Selon un principe unificateur et conceptualisant, leur chapitre débute donc par une mise en évidence de la prépondérance en France de la culture grecque antique dès le règne de François Premier et de la « figure vivante » qu'était alors devenu le personnage de Pandore, plus que dans tous les autres pays d'Europe[542]. Dans la *Délie* de Maurice Scève ainsi que dans les *Amours* de Pierre de Ronsard, dans un contexte humaniste de renouvellement des thèmes mythologiques, se développe une nouvelle image de Pandore assortie de connotations positives[543]. Les Panofsky font ensuite référence aux *Antiquitez de Rome* de Du Bellay où « ce composé irrésistible de bien et de mal devient un symbole de la ville éternelle : Pandore est Rome et Rome est Pandore »[544]. En citant ce poème, les historiens de l'art transposent ce processus d'identification au contexte d'évocation de l'entrée : comme Lutèce avait pu y être associée à Pandore, dans le décor intitulé *Lutecia nova Pandora*, c'était une association de même nature que Du Bellay exprimait avec la ville de Rome également glorifiée par le personnage de Pandore. Ce contexte d'évocation emprunt de référence à l'antique, se voit renforcé par le caractère particulièrement romain des entrées triomphales que les Panofsky

[541] À partir des travaux des Panofsky, la date de réalisation de la peinture est unanimement fixée tandis que les propositions de Roy pour une datation de l'œuvre antérieure à l'arrivée de Cousin à Paris (1538) ne semble plus cautionnée. Voir la première partie de la thèse, Chap. 7.
[542] Les Panofsky s'expriment sur un tel contexte en terme de concurrence avec l'Italie qui, descendante directe des Romains plaçait, elle, la culture latine sur un piédestal. *Ibid*., 51.
[543] Maurice Scève, *Délie, Object de plus haulte vertu*, (1544) Paris, E. Parturier, 1916, p.6. Pierre de Ronsard, *les Amours, Œuvres complètes*, (1552-1578) Paris, O. Laumonier, 1925, p. 35-36.
[544] Panofsky, 1962 (1990) : 53.

prennent le soin de décrire dans le détail[545]. Conformément à leur méthode, les historiens de l'art se devaient de trouver dans le contexte littéraire de l'époque longuement exposé, la justification de l'événement artistique de l'entrée. Même si les *Antiquitez de Rome* n'ont été publiées qu'en 1558, soit environ dix ans après la conception des décors destinés à recevoir le monarque dans la ville de Paris, les Panofsky précisent que, déjà avant cette date, la comparaison entre une grande ville et Pandore était possible et avait pu en guider le programme iconographique, comme en témoigne *Lutecia nova Pandora*. Il nous semble cependant percevoir dans leur formulation l'emploi d'une tournure qui manifeste peut-être un manque de certitude : « au milieu du XVIe siècle la comparaison et même l'identification entre une grande ville et Pandore, semble avoir été plus ou moins courante dans l'humanisme français »[546]. L'expression « semble avoir été plus ou moins courante » implique seulement une probabilité. Cependant, les Panofsky utilisent pour leur démonstration ce contexte d'évocation de Pandore associée à une ville dont l'écho se prolonge dans le poème de Du Bellay qui, malgré sa date, permet dans un effet convergent de données de justifier le décor de l'entrée et surtout, comme nous allons l'observer, de déterminer le projet initial de la peinture de Cousin.

Voici donc comment les historiens de l'art construisent l'histoire de la conception de l'*Eva prima Pandora*, qui n'aurait pu exister sans les décors de l'entrée d'Henri II puisqu'elle en aurait fait initialement partie : dans un premier temps l'arc de triomphe figurant *Lutecia nova Pandora* n'aurait en définitive pas eu la forme que présente le livret. Son fronton aurait été orné de deux figures symétriques de nymphes allongées se faisant pendant et représentant les villes de Rome et de Lutèce, chacune étant respectivement associée à l'ancienne et à la nouvelle Pandore. Ainsi figuraient face à face, *Roma prima Pandora* et *Lutecia nova Pandora*. Le contexte d'association d'une ville à Pandore, dans lequel s'insère *a posteriori* le poème de Du Bellay faisant intervenir la ville antique, agit pleinement dans la détermination de ce projet initial. Suite à l'abandon de ce dernier, *Lutecia nova Pandora* serait devenue celle que nous montrent actuellement les illustrations du livret tandis que l'hypothétique *Roma prima Pandora* se serait transformée en l'*Eva prima Pandora* du Louvre. Cette transposition thématique et picturale avait néanmoins conservé, outre le motif de la nymphe allongée, un détail qui vient corroborer ce que les historiens de l'art avaient supposé de l'élaboration du premier projet : il s'agit de la figuration de la ville de Rome dans le décor d'architectures peint à l'arrière plan du tableau. En témoignerait la présence d'une pyramide et d'une colonne

[545] *Ibid*., 53-54.
[546] *Ibid*., 53.

torse (on distingue en effet ces deux éléments : la colonne torse se trouve à droite, juste derrière le chignon d'Ève-Pandore de même qu'un peu plus à droite encore, il est possible de distinguer la pyramide). Les historiens de l'art font fonctionner la correspondance des sources littéraires (Rome/Pandore) avec les éléments visuels perçus dans la peinture qui opèrent comme des justificatifs de la possible référence au poème de Du Bellay[547]. Mais une telle démarche se trouve fragilisée lorsqu'elle s'applique à la peinture de Cousin qui réutilise, pour figurer la ville antique de l'arrière-plan, des bâtiments que l'on retrouve presque à l'identique dans d'autres de ses œuvres qui lui sont attribuées sans trop de risque d'erreur[548] et qui prennent de ce fait valeur de stéréotypes. Le repérage de ce type d'architectures dans les œuvres de l'artiste français constitue parfois même un argument d'attribution. Certains auteurs considèrent qu'elles peuvent faire office de signatures[549]. La méthode employée par les Panofsky recherchant la présence de la ville de Rome dans la peinture de Cousin se heurte à la pratique de l'artiste collectionneur de formes en vogue, réutilisables d'une œuvre à l'autre, perdant de ce fait sa signification et n'autorisant pas aussi aisément une identification précise[550]. Même si le caractère des bâtiments est romain, que l'allusion à la ville de Rome est perceptible, ceci manifeste peut-être davantage un choix formel de l'artiste soucieux de représenter seulement le concept-ville[551]. Il est en outre fréquent de constater vers le milieu du XVIe siècle, que les artistes ne recherchaient pas nécessairement l'authenticité de la représentation compte tenu du foisonnement d'informations à leur disposition : ils disposaient de différents matériaux qui leur permettaient sans doute de connaître quelques villes européennes sans même forcément s'y rendre : des plans, des croquis, différents relevés qui devaient alors abondamment circuler. Les livres sur les antiquités ainsi que les traités d'architecture qui se diffusaient alors en Europe contribuaient à enrichir leur répertoire : ils

[547] Jean Guillaume propose de voir dans la ville située à l'arrière plan du tableau une évocation d'Alexandrie, identification elle aussi conforme au postulat de sa démonstration, à savoir la présence de Cléopâtre dissimulée par la figuration de l'*Eva prima Pandora*. Jean Guillaume, 1972 : 187.

[548] Nous pourrions citer en exemple le *Livre de perspective* et les tapisseries de saint Mammès pour les œuvres les plus sûres mais également la peinture de la *Charité* de Montpellier, ou encore *La mise au tombeau* ou *L'Adoration des Mages* (préciser dessin ou gravure et identité des œuvres), des réalisations qui sont souvent attribuées à Jean Cousin.

[549] Cordellier, 2007, 197 à 214.

[550] Auclair, Valérie, *La compétence du dessinateur en France au XVIe siècle. La copie et la perspective comme instrument de l'invention*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 2003 : 268-276.

[551] Buron, 2000 : 278.

devaient posséder de nombreux dessins de bâtiments célèbres qu'ils seraient à même d'utiliser dans leurs peintures selon les règles des traités de perspective portés à leur connaissance ou dont eux-mêmes, comme tel est le cas de Jean Cousin, étaient les auteurs[552]. Un tel contexte documentaire était particulièrement favorable à l'invention de villes imaginaires ou idéales où des monuments d'origines différentes pouvaient se mêler, se côtoyer[553].

C'est donc une prise en considération de la pratique des artistes dont fait partie Jean Cousin que nous mettons ici en avant afin de nuancer l'identification proposée par les Panofsky de la ville de Rome à l'arrière-plan du tableau. Le contexte d'évocation d'une ville associée à Pandore, le poème de Du Bellay et la présence de Rome dans la peinture sont assimilables à trois éléments des pièces d'un puzzle (celui de la démonstration logique des Panofsky) qui s'assembleraient correctement. Cependant si nous y ajoutons d'autres composantes comme celles précédemment citées, l'assemblage devient plus difficile et moins évident. Les données visuelles auxquelles nous nous reportons sont d'une autre nature que le seul élément observable cité par les Panofsky à l'arrière-plan du tableau et dont l'identification n'est finalement valide qu'à l'intérieur du tissu d'informations élaboré autour de Pandore personnifiant tour à tour Rome et Lutèce. Recourir à l'observation concrète d'un ensemble de formes qui se perpétuent dans le corpus de l'œuvre de Cousin et qui manifestent assez clairement sa manière de travailler, conforme aux pratiques de l'époque, nous semble constituer un domaine d'étude fournissant différents points d'appui visuels. Ces derniers permettent de comprendre comment le peintre français traitait ses sujets, répondait à ses commandes, et constituent de ce fait un ensemble de données plus fiables que la prise en compte du contexte culturel comme point de départ de l'analyse. En effet, celui-ci est soumis à un écart de perception qui ne permet pas toujours d'en saisir les manifestations. L'interprète du XXe siècle donne sa vision d'une période antérieure à laquelle il n'appartient pas et dont il ne dispose pas de tous les éléments de perception. Ce que proposent les Panofsky sur les deux figures antithétiques de l'entrée est-il envisageable dans l'esprit du commanditaire ou est-il le fruit d'une construction anachronique ? Quoi qu'il en soit, rien ne prouve une telle intention et cette question demeure sans réponse. Le regard que nous portons sur l'œuvre dans ce qu'elle révèle de concret non seulement par rapport à elle-même mais aussi par rapport à son entourage plastique donne en revanche des informations non point sur ce que l'artiste ou le

[552] Cousin, 1560.

[553] Dacos, Nicole (éditeur scientifique), *Fiamminghi a Roma : 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 24 février-21 mai 1995, Rome, Palazzo delle esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995, p. 216-223.

commanditaire avaient à ce moment-là à l'esprit et que l'on ne pourra jamais savoir avec précision, mais sur les moyens dont ils disposent pour traiter un sujet[554]. Ce dernier, en fonction de ces moyens-là, n'apparaît plus tel que les Panofsky le présentent. Il devient prudemment, et à juste titre, moins définissable parce que la peinture s'exprime à son propos de manière plurielle, aléatoire et avec son propre langage qui n'est pas celui des mots du texte littéraire. De la sorte, l'élément pictural ne peut agir à part entière comme preuve d'une manifestation intellectuelle dont on ignore de surcroît tous les tenants et aboutissants. Dans ce contexte de réflexion, notre posture interprétative n'est pas de même nature que celle des Panofsky dans la mesure où partant du voir et non du préalablement pensé, elle tend moins à se refermer sur une proposition sémantique unique. Le projet initial de l'*Eva prima Pandora* est possible, envisageable, mais la ville de l'arrière-plan n'est pas en mesure de le prouver, même conjuguée aux éléments du contexte culturel dont les Panofsky reconnaissent eux-mêmes le caractère seulement éventuel. Les éléments que nous avançons ne fournissent pas davantage de preuve car là n'est pas notre objectif. Notre étude ne cherche pas à déterminer un programme cohérent de l'*Eva prima Pandora* ; elle souhaite davantage observer comment l'artiste s'exprime avec sa culture visuelle sur un sujet en faisant de la cohérence thématique une préoccupation qui n'atteint peut-être pas la mesure de celle de l'interprète du XXe siècle.

Dans leur détermination du projet initial de la peinture de Cousin, les Panofsky mettent justement en évidence un aspect de cette culture visuelle, celui du double motif des nymphes allongées correspondant à la forme supposée première de l'arc d'entrée. Cette référence intervient comme un argument supplémentaire de l'appartenance du tableau du Louvre aux décors de l'entrée, puisque les deux historiens de l'art mentionnent que Jean Goujon avait aussi utilisé ce dispositif pour réaliser le relief sculpté de la Fontaine des Innocents, œuvre également conçue pour l'entrée d'Henri II et fournissant un exemple particulièrement proche de la peinture de Cousin. Cependant en indiquant que ce motif était courant dans de nombreux décors italiens, et donc divulgué en France comme en témoigne l'œuvre de Goujon, ils abordent la question des modèles en circulation observables, à la disposition des artistes.

Même si rien ne prouve que Cousin avait d'abord réalisé une *Roma prima Pandora* face à une *Lutecia nova Pandora*, l'exemple visuel des deux nymphes allongées permettrait davantage de le supposer que la concomitance des événements culturels associés à l'identification aléatoire de la ville de l'arrière-plan. En revanche, ce sur quoi les Panofsky n'insistent peut-être pas suffisamment réside dans le fait que ce motif puisse être une déclinaison du prototype

[554] M. Baxandall considère plus juste d'associer la notion d'intention avec celle de moyens à la disposition des artistes. Baxandall, 2000.

du nu allongé tel que le propose initialement et principalement la *Vénus* de Dresde de Giorgione (ill. 36)[555]. Dans cette mesure, la somme des modèles tend à se démultiplier et à ne pas restreindre la référence unique qu'aurait pu faire Cousin au relief de Goujon. L'exclusivité de la citation des Panofsky manifeste leur volonté démonstrative. Cependant, l'*Eva prima Pandora* semble bien révéler une interprétation et une des variantes européennes du nu couché, image désormais inscrite dans une forme d'inconscient collectif et perpétuée sans qu'il ne soit possible ou nécessaire d'y reconnaître un modèle précis. Cousin se trouve au cœur de cette mouvance qui n'autorise pas l'effet convergent de l'approche des Panofsky citant le relief de Goujon.

Dans une logique semblable de citation des modèles, les deux historiens de l'art s'en réfèrent au relief de la *Nymphe de Fontainebleau* de Cellini (ill. 37), modèle selon eux déterminant de l'*Eva prima Pandora*. En effet, l'œuvre italienne agit dans l'argumentaire des Panofsky régi par la force du lien programmatique entretenu par le panneau du Louvre avec *Lutecia nova Pandora*, dans la mesure où elle leur permet de renforcer son appartenance aux décors de l'entrée du point de vue de la datation, c'est à dire aux alentours de 1549. Nous avons déjà évoqué plus haut la volonté des deux historiens de l'art de s'exprimer sur la peinture de Cousin de manière plus circonstanciée que ne l'avait alors proposé Maurice Roy lorsqu'il avait perçu dans la *Lutecia nova Pandora* de l'entrée une réutilisation thématique de l'*Eva prima Pandora* considérée plus ancienne. Pour faire appartenir la peinture de Cousin au projet de l'entrée, les Panofsky avaient aussi besoin de trouver un argument de datation du tableau. Ils s'en réfèrent alors au modèle du relief italien exécuté en France et rapportent ce qui déjà avait été perçu de la peinture de Cousin, à savoir « une transposition en peinture » de l'œuvre italienne (la source n'est pas précisée). Il est vrai que les deux œuvres entretiennent un lien de proximité formelle assez indéniable[556].Mais de telles similitudes, une telle proximité stylistique impliquent-elles forcément que le relief ait été réalisé avant la peinture ? Dans une note de leur ouvrage, les Panofsky précisent que, comme Cellini l'indique lui-même, le relief a été exécuté entre 1541 et 1543, « cette dernière année étant le *terminus post quem* pour l'*Eva prima Pandora* de Cousin »[557]. De la sorte, la date d'exécution du panneau du Louvre se rapproche de celle des décors de l'entrée et contredit la proposition antérieurement faite par

[555] Tableau attribué à Giorgione par Giovani Morelli alors qu'il était exposé à Dresde comme une copie de Titien par Sassoferata. Voir Zerner, 1997 : 15.
[556] Jean Guillaume a d'ailleurs supposé que l'*Eva prima Pandora* puisse faire discrètement référence à Diane de Poitiers alors que le relief italien se trouvait à Anet, symbolisant désormais la maîtresse de ces lieux. Guillaume, 1972 : 192.
[557] Panofsky, 1962 (1990) : 142 note 100.

Maurice Roy. Il nous semble possible de remettre en cause cette déduction chronologique : d'une part, les deux œuvres peuvent avoir été conçues à partir du modèle commun de la Vénus allongée, de telle sorte qu'il est difficile d'affirmer que le relief soit antérieur à la peinture. Le tableau de Cousin aurait pu exister sans le précédent cellinien. Il appartient avec lui au même registre d'expression artistique et, comme lui, donne une variante, une déclinaison du prototype des nus couchés. En outre, l'histoire de la sculpture italienne fournit des éléments qui tendent à contredire la logique panofskienne. Après l'achèvement du bronze qui était destiné au tympan de la porte dorée, entrée principale du château de Fontainebleau, les relations entre François Premier et le sculpteur se détériorent de telle sorte que Cellini quitte la France en 1545. Suite à la mort du monarque en 1547, l'œuvre italienne n'a jamais été mise en place à Fontainebleau. Ce n'est qu'en 1552, date d'achèvement du portail du château d'Anet, que Philibert de Lorme la fait installer au dessus de cette entrée. La probabilité pour Cousin d'avoir pu entrer en contact visuel avec la sculpture au point de la transposer en peinture tend encore à s'amoindrir compte tenu de cette donnée chronologique. On pourrait encore supposer que Cousin ait vu le relief au moment de sa réalisation, alors qu'il se trouvait à Fontainebleau. Mais aucun document ne l'atteste et la question de savoir si le peintre a travaillé à partir de la sculpture reste sans réponse.

Lorsque les Panofsky abordent cette question de la datation de l'œuvre, ils montrent clairement leur désaccord avec la proposition d'Anthony Blunt qui avait proposé une date antérieure à 1538, alors que Cousin se trouvait encore à Sens, et qui voyait dans l'*Eva prima Pandora* une influence du Rosso et non de Cellini, notamment en ce qui concerne le visage et « jusqu'à un certain point le dessin du nu… »[558]. Il est bien sûr possible de cautionner cette affirmation sachant que les travaux du maître italien à la galerie François Premier servent indéniablement de modèles aux artistes français. L'ensemble des images produites à Fontainebleau depuis l'arrivée des Italiens, dont Cellini fait partie, constitue un répertoire de formes et de motifs qui constituent la nouvelle palette de la peinture française de la Renaissance. A. Blunt insiste sur le fait que le tableau de Cousin ne se rattache pas exclusivement à l'art bellifontain ajoutant à l'influence du Rosso, celle de Vinci pour le

[558] Blunt, Anthony, *Art et architecture en France : 1500-1700*, traduction de la 4e édition anglaise de Monique Chatenet, Paris, Macula, 1983 (1ère éd. Middlesex, Grande Bretagne, Penguin Books, Ltd, Harmondsworth, 1953) : 93-94.
Les Panofsky viennent contrer la proposition de A. Blunt indiquant que même si le tableau est la plupart du temps signalé à Sens, ceci n'empêche pas de proposer que l'artiste l'ai réalisé à Paris, quitte à ce qu'il l'ai donné ou vendu à un habitant de sa ville natale. C'est une hypothèse plausible mais encore non vérifiée et surtout conforme à l'élaboration des Panofsky de l'histoire du tableau de Cousin.

traitement de la lumière ainsi que celle de Dürer pour celui des arbres. Même courte et peu détaillée, cette mention sur l'*Eva prima Pandora* a le mérite de déterminer un contexte artistique dans lequel Cousin exécute son œuvre, contexte non restrictif et représentatif d'une sphère d'influences artistiques, au moment où les différentes expressions de l'art maniériste italien se divulguent en Europe. En revanche cette référence à Rosso ou à des maîtres plus anciens plutôt qu'à Cellini pour déterminer la datation de l'*Eva prima Pandora* présente certaines limites : le tableau du Louvre, dans ce qu'il contient d'à la fois stéréotypé et pluriel compte tenu de la diversité des emprunts dont il fait l'objet, est d'une part difficile à dater et d'autre part révélateur d'un processus pictural qui vient problématiser la question des influences. Le travail de compilation des motifs et des formes empruntées et de leur assimilation au service de l'invention de l'*Eva prima Pandora* tend à brouiller la nature de la source ou du modèle de référence et de ce fait ne devrait pas trop inciter l'historien de l'art à la déterminer de manière précise ou exclusive[559].

Regarder l'*Eva prima Pandora* incite à ajouter aux modèles cités tant par les Panofsky que par Blunt, d'autres références qui seront elles aussi mises en avant dans les autres interprétations. La *Nymphe à la source* de Lucas Cranach (ill. 38) en fait par exemple partie. Dans son étude sur le tableau de Cousin, Emmanuel Buron fait aussi référence à un modèle nordique possible pour l'*Eva prima Pandora*, citant une œuvre de Maarten van Heemskerck, *Vénus et Cupidon*, (ill. 39) réalisée en 1545 et qui, selon lui, constitue un rapprochement beaucoup plus probant que celui que les Panofsky ont fait avec la *Nymphe* de Cellini. Il l'utilise à son tour comme repère de datation de la peinture de Cousin. En revanche, E. Buron se montre plus prudent que ses prédécesseurs en décrivant l'absence de données dont on dispose quant au lien possible existant entre les deux œuvres et à la chronologie de leur réalisation : « l'ordre de composition des tableaux et les canaux de transmission des formes restent à préciser »[560].

La posture démonstrative de l'exposé des Panofsky a pour conséquence une sélection d'éléments qui se doivent de maintenir le lecteur dans un cadre à la fois thématique et chronologique, celui de la création du livret de l'entrée d'Henri II qui, selon nous, ne tient pas assez compte du caractère pluriel et divergent de la pratique artistique visible dans la peinture. Cousin manipule plusieurs références et son tableau le montre.

---

[559] Voir sur ce point l'ouvrage de Michael Baxandall et la question des influences en histoire de l'art. Baxandall, 2000 : 107.

[560] Buron, 2000 : 277.

La création de l'*Eva prima Pandora*

Après avoir identifié la nature du projet initial de l'œuvre de Cousin, associé à celui de l'entrée, les Panofsky donnent une explication du processus d'autonomisation de la peinture de Cousin : l'abandon des deux figures de nymphes allongées ne justifiait plus que Rome, sans son pendant Lutèce, continue d'exister dans ce qui allait devenir le tableau du Louvre. C'est ainsi qu'Ève prend la place de la ville antique dans un programme pictural nouveau et indépendant[561].

Avant de poursuivre notre analyse de la démonstration des Panofsky, précisons que l'hypothèse de la transformation du projet initial telle que ceux-ci la posent, nous conduit à notre tour à faire une nouvelle proposition. Notre objectif n'est pas de nous montrer plus convaincants que les deux historiens de l'art ni de participer au phénomène de multiplication des « histoires » ou fictions possibles ou probables de la peinture du Louvre. Si nous nous risquons à une telle formulation, c'est que nous considérons qu'elle contribue à ouvrir le dispositif argumentaire des Panofsky basé sur l'existence du projet initial de la peinture de Cousin.

En effet, pourquoi Rome sans son pendant Lutèce n'avait-elle plus lieu d'exister ? Associer la ville antique à la première femme dans une œuvre unique ne pouvait-il pas faire l'objet du *concetto* d'une figuration indépendante, d'une *Roma prima Pandora* alors même que le contexte d'expression artistique de l'époque y semblait favorable ? Même si le renouvellement des thèmes antiques est en vogue à l'époque de Cousin[562], le pendant figuré d'une *Roma prima Pandora* n'est pas forcément obligatoire et, conformément au fonctionnement de lecture des images au XVIe siècle, une nouvelle Pandore est possible lors du phénomène de réception de ce thème, alors que le spectateur choisit de la faire exister. De la même manière que Buron propose que l'*Eva prima Pandora* puisse constituer un appel herméneutique qui donnerait naissance à la nouvelle Pandore lors de la reconstruction intellectuelle que le récepteur du XVIe siècle est susceptible d'opérer[563], il est possible d'envisager une situation semblable sur le thème de Rome première Pandore et de prendre alors une certaine distance par rapport à ce lien de dépendance que les Panofsky instaurent entre les deux pendants hypothétiques. Si la ville antique ainsi associée à Pandore peut exister de manière autonome dans une œuvre unique, il en est sans doute aussi de même pour le

[561] Buron soulève la question de l'adjectif *prima* qui perd sa signification dans le nouveau projet et qui demeure inexpliqué. Voir ci-après. *Ibid.,* 278-279.
[562] *Ibid.*, 295-301.
[563] *Ibid.*, 280-295.

tableau du Louvre. Les interprétations qui en ont été données par la suite ne prennent d'ailleurs pas réellement en compte la proposition du projet antérieur formulée par les Panofsky.

Ainsi, comme nous venons de l'envisager, une Rome première Pandore est possible même si ce n'est pas celle qui hante le tableau du Louvre ! Or, ajoutée aux œuvres bien observables que sont l'*Eva prima Pandora* et la *Lutecia nova Pandora*, il est relativement tentant de poser l'hypothèse d'un cycle que Cousin aurait pu commencer sur le thème de Pandore et de son renouvellement. Ève et Lutèce en seraient alors les deux seules pièces actuellement visibles. Formuler cette hypothèse de l'existence de plusieurs œuvres sur le thème de Pandore ainsi déclinée dans ses différentes associations nous semble possible, sachant qu'il s'agit d'un thème courant à l'époque de Cousin, tant dans la littérature que dans l'univers visuel du XVIe siècle. Conscients que nous ne disposons d'aucunes preuves et que nous nous trouvons, comme les Panofsky, dans un contexte de construction fictive d'évènements picturaux, il nous semble quand-même possible de penser à un éventuel projet d'un cycle de ce type, pour lequel les informations se seraient aujourd'hui perdues. Cousin a déjà produit des ensembles comme en témoignent les cartons de tapisseries ou de toiles peintes[564]. Cette pratique en vogue qui consiste à élaborer des cycles ne lui est donc pas étrangère et fait l'objet d'une réception favorable auprès des commanditaires. Il est vrai que les seules évocations de Pandore dans l'œuvre de Cousin, c'est à dire celle de l'entrée et celle de la peinture, ne constituent pas beaucoup d'éléments pour poser cette hypothèse mais ne l'excluent pas complètement. Il se peut qu'un programme ait été pensé en dehors du contexte de l'entrée puis partiellement réutilisé pour celle-ci, ou bien au contraire que des éléments de celle-ci aient été repris, aient inspiré ou encore servi à l'élaboration du *concetto* d'un nouveau projet. Dans ce dernier cas de figure, nous formulons une hypothèse proche de celle des Panofsky, mais à la différence selon nous majeure, que la peinture du Louvre n'est pas forcément issue du projet d'une Rome/Pandore mais plutôt d'un contexte de production d'images sur le thème de Pandore, qui n'implique pas nécessairement, et à notre avis de manière restrictive, un projet antérieur à la peinture qui aurait été modifié.

Pour en revenir à la suite de la démonstration des deux historiens de l'art, *Roma prima Pandora* devenue selon eux obsolète, ceux-ci justifiaient alors la faisabilité de la nouvelle thématique du tableau, celle du personnage biblique associé à l'antique Pandore en citant les écrits d'Origène ou d'Hésiode ré émergeant au XVIe siècle. Les Panofsky citent les

[564] Voir première partie de la thèse, Chap. 7 et 8.

Conformités des merveilles anciennes avec les modernes d'Henri Estienne qui fournit selon eux un parallèle probant entre l'histoire de Pandore et celle de la Chute de l'homme[565].

Dans le nouveau programme de l'*Eva prima Pandora*, Ève et Pandore apparaissent donc sur le même axe de signification dans la mesure où elles sont toutes les deux responsables par leur faute des maux de l'humanité. Conformément à cette nouvelle thématique adoptée par la peinture, les Panofsky y décrivent un ensemble de motifs relatifs à la signification théologique que devait alors prendre cette image : le serpent enroulé autour du bras gauche de la femme, la branche de pommier et le crâne s'unissent pour évoquer le péché et sa conséquence mortelle.

Pour justifier la présence du motif du crâne, les deux historiens de l'art s'en réfèrent à un modèle que Cousin aurait « à coup sûr » utilisé ! Il s'agit d'une xylographie allemande identifiée comme le *Putto allongé « à la tête de mort »*[566], illustration d'un thème qui connaît alors un grand succès, représentant un enfant allongé et accoudé sur un crâne (ill. 40). Il est en outre possible de citer d'autres éléments que les Panofsky ne font pas apparaître dans leur texte qui tendent à rapprocher la xylographie et la peinture. Même si l'image est inversée, on retrouve le premier plan occupé par le personnage allongé, accoudé sur un crâne, le décor de végétation, l'étendue d'eau à l'arrière plan, bordée d'éléments d'architectures et surplombée de montagnes. Cousin reprend le motif de la pancarte en l'installant différemment dans son tableau. Le tombeau de la gravure est assimilable à l'élément d'architecture sur lequel repose le vase rouge de la peinture. Dans l'étude de Lise Wajeman sur le tableau de Cousin[567], alors que celle-ci mène une réflexion sur la présence du crâne, elle cite aussi, mais de manière non exclusive, la xylographie allemande. Elle ajoute aux similitudes évoquées ci-dessus, l'effet de contraste commun aux deux œuvres, que ce soit la jeunesse ou la nudité qui côtoie le crâne évoquant la mort. Cette expression d'un *memento mori* se voit clairement exprimé par l'inscription qui apparaît au dessus de la tête du *putto* : *Hodie mihi, cras tibi* (Moi aujourd'hui, toi demain). La perspective d'évocation des modèles justifiant la présence du crâne dans la peinture de Cousin s'avère plus large dans le texte de Wajeman que dans celui des Panofsky. L'auteur ne cite pas la gravure comme une source d'emprunt obligatoire de la peinture. Elle n'affirme pas clairement que l'œuvre allemande intervient nécessairement avant le tableau du Louvre. Elle décrit plutôt une expression générale du thème de la réflexion sur la mort, dont les images produisent diverses versions parmi lesquelles figure l'*Eva prima Pandora*. Les

[565] Panofsky, 1962 (1990) : 56-57 et 143 note 106.
[566] *Ibid*., 59.
[567] Wajeman, 2001 : 171-174.

liens qu'entretiennent la gravure et la peinture nous conduisent à ne pas exclure le contact qui aurait pu exister entre Cousin et l'œuvre allemande. On peut penser que cette dernière lui ait fourni des outils de disposition qu'il s'approprie pour l'invention de son œuvre. En revanche, la gravure allemande n'est pas précisément datée, et rien ne nous permet d'infirmer qu'elle ait été réalisée après le tableau et que ce soit ce dernier qui lui ait fourni un modèle. Un des points fondamentaux de la démarche des Panofsky consiste en effet à déterminer la source de chacun des motifs de la peinture et les oblige de ce fait à se restreindre à une chronologie d'exécution des œuvres. Cette méthode relève du phénomène explicatif, logique et cohérent de la peinture. Les sources visuelles fonctionnent comme des preuves qu'elles ne sont pas, compte tenu du foisonnement des modèles et de la manière dont le peintre les utilise. Cousin a pu concevoir sa peinture en accoudant Ève-Pandore sur un crâne sans connaître la gravure allemande. Le motif du crâne existe dans d'autres images de son entourage[568] et se retrouve transposé dans la peinture sous le coude de la femme, dans un dispositif commun du nu allongé. Dans d'autres réalisations, telles que la *Nymphe à la source* de Cranach par exemple, c'était un drapé prenant la forme d'un coussin qui servait d'accoudoir à la femme allongée. En fonction du thème traité, les motifs s'isolent et se transposent, brouillant encore les pistes de la recherche d'une source initiale.

Les différents éléments relevant de la signification théologique de la peinture et relatifs à la présence d'Ève trouvent un écho dans l'image tout aussi pécheresse de Pandore que les Panofsky identifient dans le tableau par le motif des deux vases, conformément à une évocation de l'Iliade que Cousin aurait « bien connue ». Le vase du bien est fermé par la main gauche de la première femme, tandis que celui du mal reste ouvert et laisse s'échapper une « nuée d'esprits malins »[569]. Ainsi, seuls les maux se répandent sur l'humanité châtiée de sa faute originelle, alors que les bienfaits restent enfermés dans leur vase. Comme l'indiquent les Panofsky, les valeurs positives de la Pandore de l'entrée se sont perdues dans la peinture dont les connotations sont exclusivement négatives. Les interprétations qui ont par la suite été données de la peinture de Cousin, et principalement celle de Jean Guillaume, montrent que la détermination du vase du bien et du vase du mal dans le tableau se heurte à certaines incohérences. En outre, comme l'affirment les Panofsky, il est en effet probable que Cousin connaisse le texte de l'Iliade mais il n'est pas certain qu'il y ait eu recours dans sa peinture. Attachés à ce processus de transformation d'une œuvre destinée à l'entrée et porteuse de valeurs positives, les deux historiens de l'art décèlent essentiellement dans le tableau de

[568] C'est un motif qui apparaît assez fréquemment dans les gravures de Dürer par exemple.
[569] Panofsky, 1962 (1990) : 59.

Cousin ce qui est désormais devenu exclusivement négatif : « La "Rome-Pandore" de Du Bellay est ambivalente ; la *Lutecia Nova Pandora* de Cousin a choisi d'"abandonner le mal et de bien agir" pour plaire au roi ; son *Eva prima Pandora* est entièrement pécheresse »[570].

Suivant les principes de leur méthode, ils retrouvent cette même expression exclusive du mal sur une autre image, une gravure de Giulio Bonasone (ill. 41) dont ils fournissent des éléments d'interprétation : il s'agit d'une gravure qui illustre un emblème des *Symbolicae Quaestiones* d'Achille Bocchi qui figure Pandore en nymphe des eaux appuyée sur une urne que les Panofsky identifient comme le « vaso di Pandora ». De ce dernier s'échappent librement démons et serpents se dirigeant vers un petit personnage dont une inscription indique qu'il s'agit d'Épiméthée. Les Panofsky précisent que, compte tenu de la présence d'une statue représentant la ville de Rome, Épiméthée est la figuration antique du dédicataire de l'emblème, Marcantonio Flaminio, humaniste et poète, occupant très jeune une place importante à Rome au sein de la curie et de ce fait, comme le précise Bocchi dans le poème qui accompagne l'emblème, exposé aux difficultés que tant d'honneurs suscitent. Il est intéressant de s'apercevoir que les deux historiens de l'art ont sélectionné, pour argumenter leur propos, une image qui contient de nombreux éléments qui renforcent ce qu'ils avaient déjà exposé dans leur interprétation de l'*Eva prima Pandora*. On retrouve en effet le thème de la nymphe allongée, thème supposé du projet initial et conservé dans le tableau, l'expression d'une Pandore essentiellement négative et la présence conjointe de cette dernière avec la ville de Rome, « toujours elle ! » comme les Panofsky se plaisent à le souligner[571]. Ces trois éléments occupent une place fondamentale dans la démonstration des Panofsky de l'existence du projet antérieur à l'*Eva prima Pandora* et de son aboutissement pictural. Comme dans le tableau, on retrouve aussi le motif du serpent (quelle que soit sa déclinaison d'une image à l'autre) et des architectures figurant à l'arrière-plan. De même, le caractère emblématique de la gravure italienne tend à le rapprocher de la peinture du Louvre qui fait figurer une inscription identifiant la femme allongée au premier plan. Si cette image s'avère bien choisie par les Panofsky, il est important de se demander si elle a pu jouer un rôle dans la conception de l'histoire de l'*Eva prima Pandora*, avec ou sans son supposé projet antérieur. Cousin ou le commanditaire de l'œuvre ont-ils eu un contact direct avec cette gravure, dont les historiens de l'art mentionnent la rareté d'une telle représentation de Pandore en Italie ? À l'heure actuelle rien ne le prouve. Dans le cas où ce contact aurait quand même existé, il se peut en effet que les différents motifs de l'emblème aient fait l'objet de quelques appropriations utiles

[570] *Ibid*., 59.
[571] *Ibid*., 59.

à l'élaboration de la peinture. Cependant, du point de vue de l'organisation générale de l'image, la gravure et la peinture n'entretiennent que peu de lien. En outre, Cousin dispose certainement de modèles beaucoup plus courants et répandus qui correspondent mieux à ce que l'on peut observer dans le dispositif du tableau du Louvre. Même si la gravure italienne n'exclut pas certaines proximités formelles, c'est surtout l'axe de signification symbolique qui se détermine autour d'une Pandore maléfique, qui suscite le recours des Panofsky à un tel modèle. Ils ne justifient d'ailleurs pas réellement la raison pour laquelle ils citent cette gravure. Ils l'introduisent dans leur texte seulement par le mot de liaison « et » : « […] son *Eva prima Pandora* est entièrement pécheresse. Et, dans une gravure de Giulio Bonasone […] »[572]. Cette référence a sans doute pour but de prouver que l'évocation de cette Pandore strictement négative existe dans le contexte artistique et culturel de l'époque. Cependant, force est de constater la concomitance argumentaire que nous venons de décrire ! Rappelons encore que cette image, rare en Italie, n'avait pas forcément plus de chance d'être connue en France même si le pays accueille favorablement le thème de Pandore. En faisant référence à un tel modèle, les Panofsky adoptent une méthode qui utilise le recours à des sources pour lesquelles il est, sinon difficile, un peu hasardeux de conclure à une probabilité de lien possible avec la peinture. En outre, ce n'est pas toujours une mise en évidence des valeurs négatives du personnage représenté qui a été proposée dans les interprétations qui ont été données du tableau. Henri Zerner propose au contraire de voir dans le tableau de Cousin une permanence des valeurs positives de l'entrée[573].

Mais, les Panofsky se devaient d'expliquer et de justifier par les sources adéquates ce qu'ils avaient initialement pressenti sur la transformation thématique et picturale d'un projet initial dans une peinture autonome. La logique de la démonstration est sans faille parce qu'elle ne laisse pas interférer des éléments dont elle ne saurait assurer le contrôle.

L'analyse à laquelle nous avons soumis le texte des Panofsky permet de mettre en évidence les limites de leur méthode d'interprétation de la peinture du Louvre. En revanche, notre approche ne se veut en aucun cas dépréciative et espère ne véhiculer aucun jugement de valeur. La lecture critique à laquelle nous nous livrons répond essentiellement à notre volonté de rechercher de nouvelles pistes de réflexion méthodologique. Mais elle ne doit en aucun cas occulter les apports fondamentaux de l'étude des Panofsky. Les deux historiens de l'art mettent en effet en évidence un ensemble de sources littéraires et iconographiques nécessaires

[572] *Ibid*., 59.
[573] Zerner, 1996 : 253-254.

à la compréhension du tableau et à la connaissance que l'on peut en avoir aujourd'hui. Lors des interprétations qui ont été données par la suite de l'*Eva prima Pandora*, ces données, même remises en cause, ont fourni des points d'appui aux historiens de l'art qui ont étudié le tableau du Louvre. Cependant, même s'ils abordent la question selon nous primordiale de l'élaboration picturale de l'œuvre de Cousin qui s'opère lors de la transformation du projet initial, l'histoire que les Panofsky construisent de l'œuvre reste dépendante d'une approche méthodologique basée sur la convergence de données documentaires qui vise à justifier le présupposé de leur démonstration. Une telle démarche, malgré l'érudition importante qu'elle révèle, ne nous semble pas prendre suffisamment en compte le processus interne de création de la peinture dépendant de la pratique de l'artiste du XVIe siècle compilateur de formes et de motifs. Ces derniers font l'objet d'une appropriation qui n'autorise pas nécessairement leur assemblage dans une logique de signification symbolique. Leur diversité entraîne davantage un éclatement des significations qui implique une reconnaissance polysémique de la peinture.

Jean Guillaume : Les sujets cachés de la peinture

La méthode utilisée par Jean Guillaume dans la nouvelle interprétation qu'il propose de la peinture de Jean Cousin n'est pas éloignée de celle des Panofsky dans la mesure où elle conceptualise les données visuelles de l'œuvre dans un processus démonstratif convergent. En revanche, elle signifie ses liens avec les apports théoriques d'André Chastel, apportant ainsi une forme de distance avec la méthode panofskienne. En effet, même si le raisonnement interprétatif se resserre sur une proposition sémantique univoque, le système d'analyse qu'il met en œuvre autorise l'accès à l'intuition, à la possibilité de trouver la clé d'une explication en dehors de l'ensemble de codes identifiables. De la sorte, le schéma démonstratif clos, à l'intérieur duquel aucun élément n'échappait au contrôle de l'interprète, bénéficie d'une ouverture qui s'exprime dans la recherche d'un sens qui ne serait pas immédiatement donné par la peinture. Cette orientation méthodologique nous paraît être celle que Guillaume choisit alors qu'il interprète l'*Eva prima Pandora*.

Les éléments de l'intuition

L'introduction de son article de la Gazette des Beaux-Arts, *Cleopatra nova Pandora* loue d'emblée les qualités des travaux des Panofsky, considérant le chapitre que ces derniers consacrent au tableau de Cousin comme l'un des « plus brillants de *Pandora's Box*[574]. Cependant, conformément à ce que nous venons d'évoquer, Jean Guillaume se positionne par rapport au lien établi entre l'*Eva prima Pandora* et l'entrée d'Henri II, qui selon lui ne « paraît pas rendre compte de tous les aspects de l'œuvre »[575]. En effet, de nouvelles recherches effectuées au laboratoire du Louvre, mettant en évidence un deuxième serpent dans le tableau, auraient permis à l'historien de l'art de faire une découverte qu'il juge primordiale pour trouver « la clef de cette étrange composition »[576]. Les premières lignes de l'article manifestent clairement la conviction initiale de Guillaume cherchant à déterminer dans la peinture un sens différent de celui qu'avaient proposé les Panofsky. Même s'il nous explique que ce sont les hasards de la recherche qui sont à l'origine de la nouvelle interprétation à laquelle il va se livrer, il n'en reste pas moins que c'est à sa demande que des examens supplémentaires du tableau ont été effectués (« des examens exécutés à notre demande par le laboratoire du Louvre »). L'historien de l'art avait certainement une intuition du sens de l'œuvre qu'il cherchait à vérifier. Cette attitude est conforme à celle du chercheur mais elle ne résulte peut-être pas autant du fortuit que Guillaume nous le laisse entendre. Le paragraphe introductif de son article annonce la recherche dans la peinture de Cousin d'un personnage caché que l'analyse des Panofsky ne serait pas parvenu à mettre en lumière.

À la suite des Panofsky, il considère que le thème du rapprochement entre Ève et Pandore était courant, citant Origène puis Henri Etienne pour le XVIe siècle. Il s'en réfère aussi à la *Pandora* de Jean Olivier, texte lui aussi contemporain de l'époque de Cousin[577].

Guillaume insiste en revanche sur l'originalité que procure la fusion des deux personnages, biblique et mythique, dans la seule figure du premier plan du tableau, identifiant alors les attributs d'Ève-Pandore, orientés vers la double évocation des péchés : la branche de pommier, le crâne et les deux vases de Pandore, celui du bien étant fermé de sa main gauche et celui du

[574] Guillaume, 1972 : 185.
[575] *Ibid*., 185.
[576] *Ibid*., 186.
[577] Les Panofsky citent également la *Pandora* d'Olivier dont ils retranscrivent un passage traduit en 1542 par Guillaume Michel dit Michel de Tours, mettant l'accent sur le parallèle établi entre Ève et Pandore. Panofsky, 1962 (1990), addenda : 123-124. Nous reviendrons sur ce point, lors de l'analyse du texte de Buron sur le texte d'Olivier et ses traductions. Voir ci-après.

mal laissant s'échapper des vapeurs avec une « nuée d'esprits malfaisants ». Sur ce dernier point, la note 5 de l'article de Guillaume appelle à reconnaître quelques incertitudes. En effet, même si une photographie ancienne montre une tache nuageuse au dessus du vase rouge du tableau et que des descriptions du XIXe siècle[578] identifient sur cette zone des génies malfaisants ou des diablotins, Guillaume pose la question de la possibilité d'une adjonction postérieure à laquelle il prétend aussi ne pas pouvoir répondre, sachant que l'on ne dispose pas de renseignements sur les restaurations importantes effectuées au XIXe siècle.

Si l'historien de l'art prend le soin d'apporter cette précision, c'est certainement par souci de cohérence avec le reste de sa démonstration qui remettra justement en cause ce qui apparaissait évident chez les Panofsky, à savoir l'identification du vase du bien et du vase du mal. D'ailleurs leur texte ne laissait apparaître aucun doute sur l'éventuel ajout du XIXe siècle : « […] alors qu'elle a ouvert le vase du mal dont le col laisse s'échapper une nuée d'esprits malins »[579].

Il n'en reste pas moins que Guillaume était probablement convaincu que ce vase n'était pas nécessairement le vase du mal associé à Pandore. En effet, le personnage de Cléopâtre apparaît très rapidement dans son étude (simplement déjà à travers le titre de son article !), et c'est précisément dans ce contexte d'évocation que le vase rouge du tableau trouvera sa signification. Observons donc comment Guillaume fait apparaître, dans la signification de la peinture, ce personnage que l'inscription n'avait pas mentionné.

L'identification de Cléopâtre

Comme nous l'avons déjà précisé, c'est en se démarquant des propositions des Panofsky que Guillaume débute son étude, et notamment en mettant en évidence que Cousin aurait pu faire le projet de peindre l'Ève-Pandore sans le projet initial de Rome première Pandore. Ainsi, la solution apportée par les Panofsky pour expliquer ce paysage d'arrière plan qui, comme l'indique Guillaume, « n'a aucun rapport avec l'histoire d'Ève, ni avec le mythe de Pandore »[580], ne convient pas. L'historien de l'art se devait donc de proposer une autre identification qui, comme le vase rouge du tableau, était issue de la supposée ou présupposée présence de Cléopâtre dans la peinture.

[578]Firmin-Didot, 1872 : 45. Firmin-Didot, 1873 :PL. 21. Lobet, 1881 : PL.1.
[579] Panofsky, 1962 (1990) : 59.
[580] Guillaume, 1972 : 186.

Les serpents du tableau

Pour donner naissance à ce troisième personnage, Guillaume se sert d'abord des découvertes qu'il a faites au laboratoire du Louvre. La présence sur la toile d'un autre serpent sur le sol, à droite du vase[581], semblerait mieux correspondre à celui d'Ève que celui qui s'enroule autour du bras de la femme. L'historien de l'art suppose en effet qu'aucune représentation du serpent d'Ève n'a jamais existé sous cette forme, et encore moins sortant d'un vase. Si le peintre avait curieusement voulu identifier le serpent biblique à celui qui s'échappait du vase de Pandore[582], pourquoi ce motif figurerait-il sortant du vase du bien ?

Face à cet enchevêtrement d'incohérences, la présence du serpent au sol viendrait apporter un éclaircissement sur le plan de l'identification du personnage d'Ève. Il est toutefois possible de se demander si ce que Guillaume pressent comme des incohérences, l'est réellement : est-il possible d'imaginer que Cousin ait choisi de faire figurer le serpent d'Ève sous une forme nouvelle et inventive, telle que nous le voyons sortant du vase et s'enroulant autour du bras de la femme ? Des raisons relatives à la seule disposition de la peinture autorisant quelques distances par rapport au sens cohérent de l'œuvre sont peut-être invocables. Dans le même ordre d'idée, il est aussi possible que Cousin ait fait figurer un serpent qui soit aussi identifiable à celui de Pandore, abandonnant lors de la mise en peinture la logique vase du bien/vase du mal. Dans ce cas de figure, on se retrouve face à une évocation du serpent de Pandore sortant de son unique vase tandis que celui-ci conserve l'espérance, conformément à la tradition[583].

Même si les deux vases du tableau correspondent peut-être à la définition qu'en donne l'Iliade, ceci n'empêche pas les glissements de sens, les confusions, les références entremêlées au fur et à mesure que le peintre exécute sa peinture, y cherchant une cohérence picturale qui peut brouiller la cohérence du *concetto* de l'origine de l'œuvre.

Il semble donc que Guillaume choisisse dans son analyse un parti qui prenne mieux en compte la signification de chaque motif du tableau s'insérant dans un schéma démonstratif logique qui laisse moins la place à l'aléatoire pictural que dans la proposition que nous venons de faire ci avant. En cela, sa méthode rejoint celle des Panofsky. Guillaume semble d'ailleurs sous-entendre que si ces derniers avaient vu le serpent au sol associé à Ève, ils n'auraient peut-être pas associé à Ève le serpent sortant du vase : « on ne l'a pas remarqué car il est à

[581] *Ibid*., 186 fig. 2.
[582] Les Panofsky nous fournissent quelques illustrations de serpents sortant du vase de Pandore. *Ibid*., 58 fig.31.
[583] Cette tradition est issue des textes d'Hésiode, *Les Travaux et les Jours* et la *Théogonie*.

peine visible dans les conditions normales d'observation »[584]. De même, Guillaume estime, comme les Panofsky, qu'Ève-Pandore n'est pas le seul sujet du tableau. Cependant sa découverte le conduit à faire une autre proposition : si le serpent sortant du vase n'est pas celui d'Ève, différents éléments contribuent à en faire un attribut de Cléopâtre.

Parmi eux, il en est un qui retient particulièrement notre attention et qui concerne l'identification du paysage de l'arrière plan du tableau.

Rome ou Alexandrie, fleuve ou mer Méditerranée ?

Conformément à l'identification du personnage de Cléopâtre, Guillaume propose de voir la ville d'Alexandrie dans le paysage situé derrière le nu allongé.

Bien qu'il mentionne en note que « les édifices sont imaginaires et qu'ils ne désignent par eux-mêmes aucune ville précise »[585], ce sur quoi nous ne saurions contredire, il utilise l'argument du paysage maritime qui convient mieux à la ville d'Egypte alors que Rome était bordée d'un fleuve. Il s'en réfère sans doute aux mentions antérieures du tableau dont certaines décrivent une mer à l'arrière plan, mentions peut-être négligées par les Panofsky pour la logique de leur démonstration et en quelque sorte récupérées par Guillaume pour la même raison [586] !

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'identification exacte de la ville insérée dans le paysage devant lequel apparaît Ève-Pandore nous semble assez vaine et seulement destinée à renforcer le système argumentaire des historiens de l'art. Vouloir détecter Alexandrie dans la peinture tend encore à le prouver. Même si l'on croit distinguer la présence d'un phare ou d'un obélisque dans ce paysage (Guillaume n'y fait d'ailleurs pas allusion dans son article), est-il possible d'en déduire pour autant qu'il s'agisse du port d'Alexandrie ? Cousin peint peut-être simplement un paysage maritime. En outre, en ce qui concerne la question de savoir si ce dernier est bien maritime ou fluvial, quelques exemples picturaux qui s'inscrivent dans l'entourage visuel de Cousin tendent à montrer que les artistes ne recherchent pas forcément la fidélité topographique. *L'enlèvement d'Europe* (ill. 42), très proche de l'artiste puisque ce tableau est attribué à son fils, fait apparaître deux rives avec, sur l'une d'elles des architectures de villes et sur l'autre de la végétation. Cette disposition ferait plutôt penser à un

[584] Guillaume, 1972 : 186-187
[585] *Ibid.*, 193 note 9.
[586] Le texte de Félibien mentionne une mer à l'arrière plan du tableau, description reprise dans le texte de Firmin-Didot et utilisée dans la démonstration de Guillaume. En revanche, le fleuve dont parle Roy convient à la démonstration des Panofsky.

fleuve ou à une rivière avec ses méandres alors qu'il s'agit de la représentation de la Méditerranée qu'Europe s'apprête à traverser. Le peintre semble donc transformer la réalité selon son goût, son imagination, et les effets esthétiques qu'il recherche. Il insiste particulièrement sur la végétation boisée des rives et sur les détails architecturaux de l'arrière plan. Ici encore, nous pourrions nous demander si ces édifices correspondent à une quelconque réalité objective. Un tableau de Titien représente la même scène (ill. 43), montrant également une perception différente de cet épisode mythologique : la côte d'où s'échappe Europe est traitée tout à fait différemment. C'est un paysage rocheux, sans la moindre architecture, dont le traitement est aussi tourmenté, orageux ou ombrageux que celui du tableau de Cousin est calme, serein, ordonné. Contrairement à l'artiste français, Titien nous signifie clairement l'*Enlèvement d'Europe* sur la mer[587]. Plutôt que de traiter ces différents paysages en terme de représentation réaliste, il nous paraît plus important de mettre en évidence le choix arbitraire des artistes. Ce phénomène est courant en peinture : pour traiter un même sujet, les peintres n'utilisent pas forcément la même disposition, la même mise en scène ou le même « décor »[588].

Les exemples fournis montrent donc que l'artiste effectue des choix qui ne vont pas forcément dans le sens d'une représentation objective ou explicite de la réalité. Ne négligerions-nous pas un tel phénomène en cherchant à identifier le Tibre ou la Méditerranée dans l'*Eva prima Pandora*, d'autant plus que la ou les *historie* de ce tableau ne nous fournissent pas d'indication préalable, contrairement aux scènes représentant l'*Enlèvement d'Europe* (*Les métamorphoses* d'Ovide) ? Ces exemples nous conduisent à ne pas systématiquement chercher à identifier un lieu dans ces différentes représentations et à tenir compte de la part d'imaginaire que les peintres introduisent dans la conception de ces paysages, imaginaire nourri par leur connaissance de l'Antiquité mais aussi sans doute par l'atmosphère que leur inspire le sujet traité dans le tableau. Un tel phénomène est sans doute à prendre en compte lorsque l'on observe le paysage situé à l'arrière plan de l'*Eva prima Pandora*. Sur ce point, un autre tableau réalisé par le peintre flamand Maarten van Heemskerck, représentant l'*Enlèvement d'Hélène* (ill. 44), semble rejoindre notre problématique. Les architectures qui y

[587] Bien que cette peinture de Titien ait réalisée entre 1559 et 1562, soit environ 10 ans après le tableau de Blois, il semble qu'elle puisse quand même être citée pour relater un tel phénomène pictural. Le tableau de Titien a été copié par Rubens en 1628 (Madrid, Musée du Prado).

[588] Concernant les notions de disposition, Voir Lee, 1998.

sont représentées nous permettent d'y reconnaître une vue de Rome[589]. Néanmoins, à côté de ces édifices réels, s'insèrent d'autres monuments appartenant à d'autres lieux comme par exemple le temple de Diane à Éphèse ou encore le Colosse de Rhodes. Ce mélange d'éléments provenant de lieux différents fait de cet ensemble une évocation « délibérément fantastique du monde antique »[590], évocation renforcée par les montagnes bleutées représentées à l'arrière-plan du tableau ; les formes de ces reliefs font parfois penser à des nuages et semblent volontairement s'éloigner de toute évocation réelle. Même si Maarten van Heemskerk est un artiste fasciné par les vestiges de l'Antiquité classique qu'il a du maintes fois dessiner ou croquer et qu'assurément il connaît, son érudition ne le contraint pas à une représentation objective de la réalité. Cet exemple incite donc encore à prendre un certain recul vis à vis des propositions des historiens de l'art lorsque que ceux-ci cherchent à identifier la ville que Cousin a fait figurer dans le tableau du Louvre.

Modèle et signification

Pour en revenir au texte de Guillaume, les éléments supplémentaires que l'historien de l'art utilise pour confirmer la présence cachée ou non affirmée de Cléopâtre dans le tableau sont issus de reproductions peintes ou gravées de la première moitié du XVIe siècle représentant la reine, et qui, selon lui, entretiennent davantage de liens visuels avec l'*Eva prima Pandora* que celles qui avaient été produites au XVIIe et XVIIIe siècles. Ces dernières images auraient eu pour effet que personne n'ait pensé à faire une telle association[591] ; Guillaume constate que parmi les représentations de Cléopâtre du XVIe siècle certaines figurent nues, allongées dans un paysage de nature, alors que plus tardivement elles apparaissaient souvent à mi-corps ou dans leur palais, image qui correspondrait alors davantage au récit de la mort du personnage, dans ses appartements. Cette non conformité des images aux textes au début du XVIe siècle que Guillaume qualifie d' « erreur », s'expliquerait suite à une assimilation de la statue antique de l'Ariane des jardins du Belvédère au personnage de Cléopâtre, notamment à cause du serpent qui s'enroulait autour de son bras[592]. L'historien de l'art met en évidence un ensemble de faits qui concourent à ce type de réception dans l'entourage de Cousin : vers

[589] Ce tableau fait partie des quelques réalisations que le peintre flamand a réalisées pendant son séjour à Rome.
[590] Ilja M. Veldman in Nicole Dacos, 1995 : 218.
[591] On peut quand-même se demander pourquoi les chercheurs n'ont pas relevé les images que Guillaume met en évidence.
[592] Guillaume, 1972 : 188.

1540, Francisco d'Ollanda donne une gravure de l'*Ariane-Cléopâtre*[593], de même qu'une réplique de la statue antique, exécutée sous la direction du Primatice, se trouvait à Fontainebleau depuis 1541, sans doute installée dans un jardin[594]. Ainsi, des images de la reine à l'agonie, allongée dans un cadre de nature, se diffusent à ce moment-là dans un contexte de renouvellement du thème de Cléopâtre. La manière dont Guillaume prend en compte ce phénomène de réception pour donner une explication du tableau de Cousin est à la fois thématique et formelle. En ce qui nous concerne, il nous semble que la récupération thématique de Cléopâtre dans la peinture de Cousin soit plus aléatoire que sa récupération formelle. En effet, les images qui représentent la reine mourante, non pas dans son palais, mais allongée à l'extérieur, constituent un ensemble de modèles supplémentaires de nus couchés pour le peintre, eux-mêmes calqués sur un prototype. Que les modèles soient Ariane ou Vénus, ils sont déclinables sous d'autres noms, ceux des personnages que les artistes ont choisi de faire figurer dans leurs œuvres. Cette déclinaison entraîne des ajouts d'attributs significatifs mais peut-être aussi des « restes » aléatoires et décoratifs du modèle qui échappe au *concetto* de l'œuvre alors nouvellement produite. Dans le cas de l'*Eva prima Pandora*, il est possible d'imaginer que, si Cousin a en effet conservé le motif du serpent associé à Cléopâtre dans les images auxquelles Guillaume fait référence, il ne l'a pas forcément utilisé pour signifier la reine. Cet attribut pouvait encore symboliser Ève ou Pandore, même s'il prenait une forme peu courante ou peu adéquate. Cousin peut en quelque sorte s'approprier cette façon de faire figurer ce motif dans le contexte d'évocation de Cléopâtre pour le renouveler en l'associant à Ève ou à Pandore. L'inhabituel que souligne Guillaume pour représenter le serpent d'Ève, ce à quoi on pourrait ajouter que les serpents de Pandore n'étaient pas non plus représentés comme cela, n'occupe pas forcément une place primordiale dans la mise en peinture de l'*Eva prima Pandora*. À ce même titre, la cohérence du vase du bien et du vase du mal n'est peut-être pas prioritaire dans cette fabrication ou ce processus d'invention de l'image. L'artiste s'appuie sur un prototype formel qu'il agrémente avec les nouveautés puisées dans les images en vogue et en circulation du moment.

Cette question de la prise en compte de l'aléatoire et du souci du décoratif de l'artiste lorsqu'il compile les images à sa disposition pour créer son œuvre, n'intervient pas de manière prioritaire dans la méthode d'interprétation utilisée par Guillaume. Ce que nous considérons comme des possibles de la peinture et qui tendent vers l'éclatement du sens, se retrouvent,

[593] *Ibid.*, 188 et 189, fig. 9.
[594] *Ibid.*, 193 note 17. Haskell, Francis et Penny, Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Hachette Littératures, Paris, 1999.

dans l'analyse de l'historien de l'art, intégrés dans un schéma explicatif comme les pièces manquantes d'un puzzle[595]. Les formes, symboles et significations restent unis dans un système démonstratif cohérent dont l'évocation formelle et thématique de Cléopâtre fait partie. Grâce à elle, certains aspects non expliqués de l'œuvre, prennent un sens.

Interprétation et explication : quand les sources sont des preuves

Guillaume poursuit d'ailleurs son exposé en montrant que la question demeurée confuse des deux vases dans le tableau s'éclaircit enfin avec la figuration du personnage de Cléopâtre! En effet, la reine a fait l'objet de représentations sur lesquelles elle figure accompagnée de vases. Dans certains cas, ceux-ci auraient renfermé un serpent, selon une tradition de Plutarque. Guillaume trouve en effet des images qui correspondraient à ce type d'évocation[596]. Il existe aussi des images de Cléopâtre pour lesquelles les vases ont encore une autre signification, ceux-ci contenant des offrandes que la reine serait venu poser sur le tombeau d'Antoine, pour se coucher ensuite à ses cotés et se laisser mourir après s'être ouvert les veines. Ce récit correspond à un chapitre des *Dames illustres* de Boccace[597]. Dans le tableau de Cousin, ce serait le vase rouge qui contiendrait les offrandes et, même si Guillaume ne le dit pas explicitement, on déduit que l'élément d'architecture qui figure dans le tableau serait une représentation du tombeau d'Antoine. À ce propos, Guillaume cite de nouveau l'Ariane-Cléopâtre du Vatican qui reposait sur un sarcophage antique servant de vasque[598] et se demande quel rôle cette représentation aurait encore pu jouer. Cette interrogation retient notre attention dans le sens où elle rejoint la question évoquée plus haut de la compilation des motifs.

Relevons que Guillaume traite la question des vases en faisant référence à deux sources d'évocation différentes dont on peut d'ailleurs se demander si ces dernières n'auraient pu faire l'objet d'influences réciproques. Cousin aurait justement pu utiliser simultanément celles-ci dans son œuvre, ce qui nous apparaît très possible et cohérent avec les pratiques de l'époque, sans que ceci ne corresponde forcément, comme nous l'évoquions précédemment, au souci de cohérence thématique que décrit l'historien de l'art. Cousin peut donc faire référence, dans

---

[595] Cette métaphore est souvent donnée par la critique. Voir Lecocq, Anne-Marie, « Mouvement d'humeur », dans *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Éd. Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, 1974, 39-42.

[596] Guillaume, 1972 : 187-188.
[597] *Ibid.*, 190 et 194 note 33.
[598] *Ibid.*, 193 note 22.

une même peinture, à deux évocations différentes du récit de la reine (si tant est qu'il veuille signifier Cléopâtre dans sa peinture), en se donnant une certaine liberté ou une certaine licence pour traiter le concept de son œuvre.

Guillaume met également en évidence une source visuelle qui semble plus que les autres constituer une preuve de la présence de la reine dans la peinture de Cousin: il s'agit d'une gravure de Holbein (ill. 45) qui est annoncée par l'historien de l'art comme LE modèle du tableau (Guillaume indique : « Un dernier fait achève de le prouver »[599]). Cette image montre en effet une femme nue identifiée comme Cléopâtre par une pancarte, allongée sous une arcade devant un paysage maritime. Il est vrai que la disposition des deux œuvres est très semblable. Comme l'indique Guillaume, « Cousin a trouvé là l'idée de sa mise en scène – et aussi l'exemple du cartouche accroché à l'arcade portant le nom de la figure »[600]. L'arcade de la gravure serait devenue le rocher ouvert au-dessus d'Ève-Pandore. Les modifications connues aujourd'hui de *l'Eva prima Pandora* jouent en faveur de l'hypothèse de Guillaume : le tableau était en effet plus large d'environ 17 cm à gauche, ce qui permettait certainement de voir la retombée de l'arc manquante. En outre, ce même arc se trouvait plus développé à droite. De tels éléments contribuaient à donner une place plus symétrique et plus centrale à cette trouée placée derrière Ève-Pandore. De la sorte, la peinture ressemblait sans doute davantage à la gravure allemande[601]. Ceci conduit Guillaume à ne pas douter du phénomène de transposition formelle mais aussi thématique : « Pourquoi Cousin aurait-il été chercher là un modèle pour son Ève-Pandore s'il n'avait pas eu présent à l'esprit, en même temps, le thème de Cléopâtre ? »[602]. La démarche que nous adoptons nous conduit à prendre une forme de distance par rapport à cette affirmation, sachant que rien ne prouve que Cousin ait utilisé la gravure de Holbein[603] et quand bien même il en aurait utilisé la forme, la pratique de l'époque autorise à penser que l'artiste n'ait pas forcément tenu compte du thème.

---

[599] *Ibid.*, 189.
[600] *Ibid.*, 189.
[601] Voir dossier du Louvre au service de la documentation (Étude du tableau préliminaire à une éventuelle restauration 2006). Voir aussi Guillaume évoquant également ces transformations., *Ibid.*, 193 note 25.
[602] *Ibid.*, 190
[603] Guillaume le précise lui-même, « le thème du rocher ouvert sur un paysage maritime a ses sources dans d'autres gravures réalisées par Dürer ou Nicoletto da Modena ». *Ibid.*,193 note 25.

Le postulat de la thèse de la dissimulation

Un serpent plus discret ?

Le serpent enroulé autour du bras du personnage du tableau, déjà présenté comme un facteur d'incohérence vis à vis de l'identification des deux vases, va également jouer en faveur de la thèse de la présentation dissimulée de la reine d'Égypte. L'historien de l'art trouve en effet, dans le dossier du laboratoire du Louvre, des explications qu'il fait converger avec son intuition de la dissimulation.

Il s'avère en effet que le serpent sortant du vase blanc a été peint sur le bras du personnage dans une étape ultérieure et dans une matière très mince et translucide. En outre, la tête fait peut-être l'objet d'un repeint, sachant qu'elle n'apparaît pas bien intégrée au reste du corps[604]. Donc, avant que celle-ci ne figure, le serpent serait donc apparu de manière plus discrète, sa tête disparaissant sous la draperie[605]. Selon Guillaume, cet élément, originellement discret, permettrait d'identifier la figuration implicite de Cléopâtre dans le programme de l'œuvre, à côté de celui très explicite d'Ève-Pandore. Il évoque un phénomène de réception en indiquant que le spectateur de l'œuvre, s'il était suffisamment attentif, pouvait apercevoir le serpent dans la peinture pour identifier Cléopâtre. De cette manière, les autres motifs du tableau (paysage maritime, la référence à l'*Ariane-Cléopâtre*, le vase des offrandes) se regroupaient autour d'un système explicatif cohérent. La méthode employée procède donc au resserrement sur un motif sélectionné de l'œuvre ; Guillaume prend pour point de départ un contexte visuel assez large sur le thème de Cléopâtre dont Cousin se serait inspiré, pour s'acheminer ensuite vers le serpent enroulé autour du bras du personnage. Observons cependant que, même sans cet élément visuel qui intervient dans la démonstration comme une clé ou une justification, le spectateur pouvait également percevoir le troisième personnage de la peinture, simplement parce que la disposition générale fait écho à des représentations connues de la reine. Cléopâtre pourrait donc être reconnue seulement parce qu'elle est représentée allongée dans un cadre extérieur de nature, devant un paysage perçu comme maritime avec un phare et un obélisque. L'adaptation des modèles par le peintre peut effectivement agir sur le sens de l'œuvre lors de sa réception. En revanche, rien ne permet d'affirmer la nature de l'intention de Cousin lors de l'élaboration du *concetto* de l'œuvre. Si les modèles utilisés sont ceux de Cléopâtre (ou de

[604] Précisons que les repeints se concentrent principalement sur l'élément rocheux. Voir de plus amples informations sur ce point dans le dernier chapitre de la thèse.
[605] Résultats issus des examens à l'infrarouge.

l'Ariane-Cléopâtre), sont-ils pour autant des véhicules de sens dans la peinture ? Ceci n'appartient qu'à l'observateur où à celui qui s'exprime sur le tableau.

Pour en revenir à la thèse du serpent originellement plus discret dans la peinture, le repeint de la tête est peut-être révélateur de ce phénomène de réception ou de projection sémantique opéré par le spectateur/restaurateur éventuel. En effet, accentuer la représentation du serpent par cet ajout peut révéler la volonté de son auteur d'insister sur la représentation de Cléopâtre. L'aspect peu intégré de cet élément au reste du corps du reptile laisse difficilement supposer que ce soit Cousin qui en soit l'auteur. Cependant, même si tel était le cas, cet ajout participe à l'évolution du travail du peintre lors de la mise en peinture de son œuvre, sans forcément tenir compte de la cohérence sémantique ou de la multiplication de sens que ceci peut engendrer.

Guillaume poursuit son analyse en montrant que le lien thématique existant entre Cléopâtre, Ève et Pandore trouvait une justification dans le contexte littéraire de l'époque de Cousin.

Les « femmes fatales » du tableau

C'est autour de la notion de « beau mal » que s'articule la réflexion de l'interprète : Ève et Pandore sont de belles créatures, porteuses des maux les plus grands puisque ceux-ci condamnent tous les hommes à la mort ! En ce qui concerne Cléopâtre, les textes s'expriment à son sujet de deux manières différentes, évoquant ses amours romanesques et son destin tragique (Jodelle, Giraldi et Cesari, Scève) ou bien faisant d'elle une cruelle courtisane. C'est évidemment ce dernier aspect de Cléopâtre que Guillaume retient pour son étude de la peinture de Cousin, s'en référant à la littérature de Boccace[606] reprenant et colportant cette image de la reine ainsi décrite dans les textes de Virgile, Horace et Properce[607]. Cet assemblage de données textuelles et contextuelles conduit donc Guillaume à identifier ce qu'il nomme « le vrai sujet du tableau »[608], à savoir la présence dans le tableau d'une « femme fatale », celle qui par sa beauté engendre le mal. En revanche, cette idée s'inscrit dans une problématique de la discrétion que Guillaume interroge. Il émet alors une autre hypothèse cherchant une correspondance entre ce thème de la femme fatale évoqué désormais par les trois personnages du tableau et celle qu'il considère comme la femme fatale de l'époque,

[606] Guillaume avait déjà cité Boccace au sujet de la manière de faire figurer Cléopâtre mourant à côté du tombeau d'Antoine. Voir ci-avant.
[607] Guillaume, 1972 : 190.
[608] *Ibid.*, 190.

Diane de Poitiers. C'est par l'intermédiaire de cette nouvelle évocation que, selon lui, le phénomène de dissimulation pourrait se justifier.

Dans un contexte de réception négative de l'image de la maîtresse d'Henri II, exerçant une forte influence sur le monarque et déclenchant des hostilités, le commanditaire de la peinture, ennemi de Diane, aurait demandé à Cousin une représentation seulement implicite ou en partie cachée. Rappelons cependant que nous ne connaissons pas les conditions de la commande de l'*Eva prima Pandora* et que l'hypothèse de Guillaume tendrait à se justifier si l'éventuel commanditaire de l'œuvre était impliqué dans les questions relatives aux affaires de la cour. Or, rien ne nous permet de le suggérer même si la peinture revêt, par son esthétique et sa complexité thématique, l'allure d'une œuvre appréciée dans l'entourage du monarque. La possibilité de la destination privée de l'*Eva prima Pandora* n'est pas à exclure et demeure encore une thèse en vigueur. Enfin, concernant la réception de l'image de Diane de Poitiers telle que l'évoque Guillaume, peut-être n'est-il pas aussi aisé de concevoir ce seul aspect. La maîtresse du roi joue effectivement un rôle particulièrement important sur la scène politique, à un moment où des clans rivaux s'affrontent pour exercer leur influence. Sans doute, suscite-t-elle des jalousies dans l'entourage du roi, mais à l'époque les luttes d'influence étaient nombreuses et ce sentiment assez courant. Même s'il est tentant d'évoquer cette période de l'histoire en mettant en avant le pouvoir et l'amour charnel symbolisés par Henri II et sa maîtresse, il faut quand-même mentionner que le fait d'avoir une maîtresse à cette époque n'avait rien de choquant, ni pour le monarque, ni pour son entourage. La relation extraconjugale était même conseillée, si bien que l'épouse du roi n'en prenait pas ombrage[609]. Catherine de Médicis et Diane de Poitiers n'étaient pas si rivales que l'histoire l'a parfois écrit. Avant d'être la maîtresse du roi, l'épouse de Louis de Brézé avait aussi joué un rôle important auprès du prince qui, avec ses frères, était devenu l'otage de Charles Quint. Leur union ne se résume pas seulement à une relation charnelle et à un enjeu de pouvoir, même si ce sont ces deux points qui dominent souvent dans l'évocation d'Henri II et de Diane, celle-ci apparaissant alors mauvaise et cruelle. Cependant, Diane était-elle si « fatale » que Guillaume veut bien nous le faire entendre ? Ne donne-t-il pas à ce terme un sens très actuel, lié au pouvoir et à l'union illégitime, qui n'avait pas forcément la même portée à l'époque de Cousin ? Quoi qu'il en soit, c'est une définition qui convient dans le sens où elle est adéquate avec celle du personnage de Diane-Cléopâtre suggéré dans la peinture, un personnage porteur de valeurs négatives qu'il était préférable de cacher sous les traits d'Ève-Pandore.

[609] Cloulas, Jean, *Henri II*, Fayard, Paris, 1985.

En revanche, Guillaume prend le soin de signaler que sa proposition de l'association de Cléopâtre au personnage de Diane reste hypothétique, reconnaissant l'absence de connaissance sur le commanditaire de l'œuvre et sur les textes hostiles à Diane de Poitiers permettant de justifier son identification à la reine d'Égypte. Cependant, il cherche à justifier son intuition du sens de la peinture en évoquant la *Vie des Dames galantes* de Brantôme, faisant référence à une grande dame dont les ennemis auraient fait contre elle « un pasquin […] où ils la comparaient à cinq ou six grandes putains anciennes, fameuses et fort lubriques »[610]. Cette grande dame est peut-être Diane de Poitiers, et parmi les putains anciennes figure peut-être Cléopâtre. Dans ce contexte d'évocation peu sûr, Guillaume déplore également l'aspect sombre du tableau masquant les motifs floraux que Cousin aurait représentés et qui permettraient d'identifier Diane de Poitiers[611]. Mais quand bien même nous pourrions voir de tels motifs, pourrions-nous pour autant déduire leur portée symbolique ? Les petites fleurs envisageables dans la peinture pourraient également être considérées du seul point de vue du travail pictural, notamment celui des couleurs. Cet emploi peut également révéler l'influence des Pays du Nord ou encore celle de l'art de la tapisserie auquel Cousin se trouvait lié.

Face à cette détermination dont Guillaume lui-même perçoit le caractère aléatoire, il cherche un élément objectif, moins implicite, qui viendrait alors vérifier le schéma hypothétique préalablement construit, donnant comme il l'écrit « la clé de l'énigme »[612]. C'est ainsi qu'il met en relation la peinture de Cousin avec le relief de Cellini. Il indique que ce dernier, désormais placé à Anet à l'entrée du château, donnait sans ambiguïté le nom de Diane de Poitiers à la nymphe sculptée ! Les ennemis de la maîtresse du roi auraient alors ressenti comme un outrage cette « glorification scandaleuse des pouvoirs de la femme »[613]. De la sorte, le tableau de Jean Cousin aurait été conçu comme le pendant négatif de la représentation sculptée, faisant de Diane une Cléopâtre lubrique.

Le raisonnement de Guillaume trouve donc une justification dans ce rapprochement de la sculpture et de la peinture. Ce dernier avait aussi été proposé par les Panofsky, mais du seul point de vue du modèle dispositionnel et formel. Dans la démonstration de Guillaume, il prend une dimension conceptuelle et significative.

---

[610] Guillaume, 1972 : 191 et 194 note 38.
[611] Guillaume renvoie à l'article de Trinquet, *Ibid.*, 194 note 39.
[612] *Ibid.*, 191.
[613] *Ibid.*, 192.

Face à de telles propositions, nous pourrions encore poser la question de la référence du peintre à la sculpture de Cellini. Nous avons signalé les difficultés qui consistent à sélectionner les modèles, notamment dans le cas de la représentation du nu allongé. En outre, la coïncidence thématique proposée par Guillaume s'appuie sur une coïncidence temporelle qui laisse supposer que lorsque Cousin réalisait son *Eva prima Pandora*, la nymphe figurait déjà à Anet. Si l'on connaît la date d'installation de la sculpture sur le portail de l'entrée, lorsqu'en 1552 celui-ci a été achevé, la date de réalisation de la peinture demeure en revanche peu certaine. On considère le plus souvent qu'elle a été exécutée vers 1549 ou 1550, donc un peu avant la fin de la construction du château d'Anet. Dans ce cas, la démonstration de Guillaume est fragilisée, sachant qu'elle repose sur la possibilité d'observer les deux œuvres au même moment. On suppose donc que Guillaume date l'*Eva prima Pandora* de l'époque de la représentation de Diane à Anet. C'est la seule condition pour que finalement, comme il l'écrit lui-même, la « clef de l'énigme » soit trouvée. Or, à l'heure actuelle, rien ne permet de définitivement établir la date de réalisation de la peinture.

Enfin, il est possible de prendre une forme de recul par rapport au système cohérent construit par Guillaume, où chaque élément est indispensable à l'explication fournie, explication sous-tendue par la thèse de la dissimulation. En effet, sans passer par Cléopâtre, Ève-Pandore pouvait aussi être Diane sans pour autant être associée à toutes les valeurs négatives que dégage Guillaume. L'ambivalence de Pandore et d'Ève est également tout aussi transposable à la maîtresse du roi, voire même encore les seules connotations positives de l'œuvre que l'on pourrait aussi y déceler, et que Zerner a exposées dans son analyse du tableau[614]. En outre, quelle que soit le sens que les historiens de l'art déterminent, le spectateur n'est pas forcément à même de percevoir la totalité du concept de l'œuvre, sachant qu'il y projette lui aussi ce qu'il veut bien y voir. Le regard porté sur l'œuvre n'implique pas forcément la restitution d'un programme cohérent dans lequel chaque élément s'imbrique nécessairement. Là n'est pas l'enjeu du spectateur mais seulement celui de l'interprète.

La condamnation de l'amour charnel

Pour conclure son article, Guillaume détermine dans la peinture une sorte d' « axe du mal » prenant ses origines dans le personnage d'Ève-Pandore, se prolongeant sous les traits de Cléopâtre qui en fournit une allégorie morale alors qu'elle apparaît en femme fatale. Cette dernière trouve son double ou son écho contemporain dans le personnage de Diane de Poitiers.

[614] Voir ci-après l'analyse de l'interprétation donnée par Zerner.

Mêlant ces différents personnages, cet axe ainsi défini est à la fois politique (Diane de Poitiers), moral (Cléopâtre) et métaphysique (Ève-Pandore). Il nous semble, à cet égard, également important de signaler le caractère multiple de la peinture qui fait référence à plusieurs personnages, à commencer seulement par le double Ève-Pandore. En revanche, nous ne considérons pas, comme Guillaume, que ceux-ci se réunissent nécessairement sur une seule signification. Si Diane a de fortes chances d'être perçue, elle ne l'est pas forcément sous les traits d'une femme fatale ! Si Cléopâtre vient à l'esprit du spectateur, ce n'est pas forcément celle que décrit Boccace qu'il perçoit ! Tout dépend de la perception de la première indication, celle d'Ève-Pandore. Comment sont-elles appréhendées par le récepteur ? Qui des biens et des maux domine dans le message transmis ? La conception d'un sens brouillé de l'œuvre par toutes les allusions plastiques et thématiques dont elle joue ne peut-elle se suffire à elle-même ? Le peintre lui-même et par conséquent peut-être le spectateur ne se sont-ils pas pris au jeu de la confusion des sens possibles de l'œuvre à une époque amatrice de thèmes alambiqués ?

Le fait de trouver dans l'*Eva prima Pandora* la figuration plus ou moins affirmée de plusieurs personnages pourrait s'envisager sous l'angle de la polysémie. Mais tel que le propose Guillaume, c'est un sens unique qui les fait exister, un sujet commun à tous. Le raisonnement s'organise autour du thème du « beau mal », et la représentation du nu dans la peinture, associé au péché et à la mort, incite à la méfiance devant la beauté et la vie. S'appuyant sur le contexte moral et religieux (développement des thèses néo-platoniciennes et influence des courants de sobriété luthérienne) annonciateur des conflits de la seconde moitié du siècle, Guillaume écrit que le tableau de Cousin s'oppose véritablement à la figure de l'*Amour sacré* réconciliatrice du ciel et de la terre[615].

Cette évocation de l'amour dans ces deux formes antithétiques nous conduit bien sûr à évoquer le modèle vénusien du tableau de manière peut-être plus rapprochée de la peinture que ne le fait l'analyse plus conceptuelle de l'historien de l'art. Le prototype employé par Cousin, celui de la Vénus allongée, implique peut-être une réception plus directe du modèle formel de référence. Bien que ce nu soit identifié comme Ève-Pandore et que l'on puisse encore y voir Cléopâtre ou Diane, une Vénus s'impose simultanément au regard du spectateur, même si pour le peintre elle n'a pas de portée sémantique. Mais quelle évocation de l'amour cette peinture suscite-t-elle ? À quelle Vénus fait-elle référence ? S'agit-il seulement de considérer le message divulgué par Guillaume ? Le contexte exprimé est-il à comprendre de

[615] Guillaume, 1972 : 192.

manière si univoque ? Le critique parvient en quelque sorte à s'arranger avec l'histoire par la sélection qu'il y opère et la cohésion qu'il établit avec la peinture[616]. Or il nous apparaît que ce système cohérent puisse en quelque sorte se disloquer, dans la mesure où rien n'interdit de prendre en compte la seule expression érotique bellifontaine du tableau. Bien sûr, les attributs sont visibles et le crâne agit en faveur de la thèse de Guillaume. Cependant, le corps nu fait face et le récepteur le voit prioritairement. La portée qu'il choisit de donner aux autres motifs du tableau lui appartient et peut nous échapper. Nous avons ci-avant exprimé, à travers le texte de Roy, que la peinture avait été installée dans la chambre à coucher de ses propriétaires. Dans ces conditions, son message d'avertissement moral était-il ainsi perçu ? La condamnation de l'amour charnel était-elle si évidente ? L'aspect érotique de la peinture n'était-il pas reçu d'emblée ?

Regarder l'*Eva prima Pandora* incite à admettre qu'en plus d'un programme savant, Cousin parvient à un effet esthétique, dans le goût de l'époque, qui admet une réception attachée au caractère ornemental de l'œuvre faisant varier l'intensité sémantique des motifs. Il apparaît donc que le désir d'explication de l'interprète du XXe siècle relève davantage de son propre fait que de ce que la peinture évoquait en son temps aux yeux de ses récepteurs. Nous reviendrons sur cette question lorsque nous étudierons le texte d'Emmanuel Buron.

Pour conclure notre analyse de l'article de Guillaume, nous souhaiterions insister sur le fait que l'étude de la peinture à travers l'identification de nouveaux motifs que le temps avait rendu peu visibles ne revient pas véritablement à questionner ce que nous nommons le « voir » du tableau. Bien que Guillaume cherche dans la représentation elle-même des éléments supplémentaires de connaissance, ceux-ci adoptent encore le statut de symboles qui permettent de justifier l'explication qu'il trouve de l'*Eva prima Pandora*, différente de celle de ses prédécesseurs. Cependant, comme eux, il referme sa démonstration sur un réseau d'informations convergentes, organisées autour du thème de la dissimulation. L'ouvrage de Jean-Pierre Cavaillé[617] montre que ce phénomène de simulation ou de dis-simulation était possible à l'époque de Cousin, voire conseillé si l'on considère l'héritage de Machiavel et de Castiglione dans le *Livre du courtisan*[618]. Pour exercer le pouvoir, les apparences du prince ou

[616] Nous observerons que le texte de Zerner met au contraire en évidence les valeurs positives de la peinture et sa référence à l'amour céleste. Voir ci-après.

[617] Cavaillé, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion morale et politique au XVIIe siècle*, H. Champion, Paris, 2002 : introduction.

[618] Ces ouvrages étaient lus en France à l'époque de François Premier et d'Henri II.

du monarque jouent un rôle important et leur maîtrise suppose l'exercice de la simulation ou de la dissimulation. De la sorte, cette politique moderne autorise un espace privé où toutes les aspirations religieuses, profanes ou encore passionnelles peuvent s'exprimer sans accéder au domaine public. La peinture de Cousin exprime-t-elle quelque chose de ce contexte ? Dissimule-t-elle les valeurs négatives de Diane de Poitiers en l'associant indirectement à Ève-Pandore ? Dans ce cas, l'expression de la première femme construite selon un système d'association courant et reconnu par tous constituerait la face visible et publique de l'œuvre, tandis que le double Cléopâtre-Diane exprimerait secrètement le ressenti des ennemis de la maîtresse d'Henri II.

Quoi qu'il en soit, nous demeurons dans un cadre de suppositions qu'aucune commande connue ne nous permet de valider. En outre, l'hypothèse de la réalisation d'un tableau destiné à l'usage privé du peintre tend à venir à l'encontre de telles propositions. Précisons également que connaître les termes de la commande d'une peinture ne règle pas toutes les questions d'ordre sémantique : les sources sont passées au filtre de la réception du commanditaire, du travail pictural de l'artiste et de la perception de l'observateur. Même si un thème est initialement donné, ce dernier fluctue au gré de sa réception conceptuelle et picturale.

L'analyse de Guillaume questionne bien l'horizon d'attente de l'œuvre de Cousin, mais son interrogation est soumise à son intuition du sujet caché de la peinture et demeure partiale. Le contexte d'apparition du tableau est lui aussi multiple et d'autres aspects peuvent aussi être mis en avant, tant sur le plan philosophique (n'admettant pas seulement la fin de l'*Amour sacré*), que sur le plan de l'esthétique et de la culture érotique bellifontaine. La multiplication des personnages de la peinture ne conduit pas Guillaume vers une perception polysémique de l'œuvre, mais au contraire vers l'unique signification du « beau mal ».

Enfin, dans le paragraphe s'exprimant sur les limites de la démarche interprétative, nous avons mis en avant la notion d'intention, telle que Baxandall l'a présentée dans son ouvrage ; dans le texte de Guillaume, seule la question du sens de l'œuvre est posée. Le travail du peintre n'apparaît que du point de vue conceptuel et l'examen de la toile s'exprime seulement sur les motifs auxquels il fallait prêter davantage attention pour comprendre le programme du tableau. Or, comme nous l'explique Baxandall, celui qui s'exprime sur une peinture nous livre ce qu'il pense de l'œuvre et non ce qu'elle était véritablement, sachant que cela est impossible à connaître[619].

[619] Voir ci-avant, Chap. 3

Henri Zerner: la victoire du bien sur le mal

La méthode employée par Zerner pour étudier l'*Eva prima Pandora* est relativement proche de celle de Guillaume et des Panofsky, dans la mesure où elle va elle aussi conduire à la détermination univoque de sa signification[620]. Zerner aborde la peinture de Cousin dans un paragraphe intitulé « les œuvres et le style de Jean Cousin le Père » cherchant à identifier le corpus des réalisations de l'artiste. Il introduit son propos en énonçant : « Reste à placer *Eva prima Pandora*, seul témoignage fiable sur le peintre que fut Cousin »[621]. De la sorte, il débute son paragraphe par une étude stylistique qui cherche à reconnaître la main de l'artiste dans la peinture : « […] simplicité dans la conception […] géométrie du corps dont les proportions sont précisément définies grâce à une articulation très claire de l'anatomie […] goût des profils droits […] motifs du paysage aux végétations dégoulinantes […] particularités de l'anatomie […] configuration de la draperie [qui] se retrouvent dans les œuvres que nous avons énumérées comme étant le plus indiscutablement siennes »[622]. Zerner loue les qualités savantes de l'œuvre tant sur le plan pictural que sur celui du programme dont elle fait l'objet : « peinture savante à tout point de vue : par la tradition picturale dans laquelle elle s'inscrit, celle du grand nu humaniste, par le thème recherché et les nombreuses allusions dont elle joue »[623]. Le fait que l'historien de l'art fasse référence au nu en début d'analyse en l'inscrivant dans une tradition picturale retient notre attention, dans la mesure où ses prédécesseurs s'étaient montrés sur ce point moins insistants, abordant d'emblée la question de la signification du tableau. Même si ceci est conforme au travail de détermination et de réhabilitation de l'œuvre de l'artiste auquel se livre Zerner, il nous semble que cette insistance sur le courant pictural dans lequel s'inscrit la peinture est nécessaire dans la mesure où elle ouvre la piste des modèles qui ont pu servir à l'artiste, modèles pour lesquels se mêlent les influences nordiques et italiennes dans un contexte de diffusion des formes de la Renaissance en Europe. En revanche, l'historien de l'art évoque aussi d'emblée et simultanément la

[620] Zerner, 1996, 250-254.
[621] *Ibid.*, 250. Nous développons cette question dans la partie consacrée à la réception de l'image de l'artiste, dans la première partie de la thèse.
[622] *Ibid.*, 251. Nous nous nous sommes exprimés sur les questions relatives à la détermination du corpus de l'œuvre de Cousin et l'identification d'œuvres autographes dans la première partie de la thèse.
[623] *Ibid.*, 251. S'exprimant sur les nombreuses références dont joue la peinture, Zerner fait référence à l'article de Guillaume.

complexité du programme savant de la peinture, annonçant l'intérêt d'ordre sémantique qu'elle suscite.

Un présupposé : Lutecia nova Pandora-Eva prima Pandora

Il souligne en premier lieu les difficultés de datation de la peinture, ne se montrant pas plus convaincu que les Panofsky par la proposition de Blunt d'une date antérieure à 1538[624]. Comme ses prédécesseurs, Zerner met lui aussi en évidence le rapprochement stylistique de la peinture de Cousin avec le relief de Cellini, argument qui n'autoriserait pas une date antérieure à 1543[625]. Nous l'avons déjà mentionné dans notre analyse de l'étude de la démonstration des Panofsky, la chronologie des deux œuvres peut-être remise en cause[626]. Néanmoins, Zerner indique que le rapprochement de la peinture avec la *Lutecia nova Pandora* de l'entrée est plus significatif. Le terme employé de « significatif » montre bien que l'historien de l'art s'engage sur une voie qui implique la recherche de sens de l'œuvre, en utilisant un argument qui va conduire à son explication, un argument issu d'un événement artistique susceptible d'entretenir un lien essentiellement thématique avec le tableau. Comme l'avait supposé Maurice Roy, Zerner s'en réfère aux dénominateurs communs de la peinture et du décor de l'entrée, le personnage de Pandore et l'inscription, pour déduire la proximité des deux œuvres. En revanche, à la différence de Roy, il manifeste la nécessité de démontrer que Cousin, plutôt que Dorigny (les deux peintres sont mentionnés comme étant employés aux décorations de l'entrée) est bien l'auteur du décor de l'entrée[627] : il établit un lien de proximité formelle entre les architectures abritant *Lutecia nova Pandora* et celles qui figurent sur une des tentures de la *Vie de saint Mammès* (ill. 4 à 8)[628], de même que le personnage de Lutèce révèle, notamment par sa coiffure, le goût de Cousin pour les « arrangements capillaires très élaborés qui frappent dans ses œuvres attestées »[629]. Cette attribution confirmée permet à l'historien de l'art de poursuivre sur une explication des liens entretenus par les deux œuvres et de s'interroger sur la chronologie d'exécution de celles-ci. Contrairement aux Panofsky, Zerner entrevoit la possibilité pour la peinture d'avoir été exécutée avant le décor de l'entrée, mais semble y renoncer tout aussi simultanément qu'il vient d'en poser l'hypothèse. N'est-il pourtant pas possible de considérer une plus grande

[624] Voir ci-avant, l'analyse du texte des Panofsky.
[625] Voir ci-avant.
[626] Voir ci-avant.
[627] Voir les propositions de Roy dans la première partie de la thèse, Chap.7.
[628] *Saint Mammès se livrant au gouverneur de Cappadoce.*
[629] Zerner, 1996 : 252.

indépendance thématique du tableau de Jean Cousin vis à vis du décor de l'entrée royale et de celui qui était chargé de son programme ? Zerner insiste particulièrement sur l'exclusive responsabilité de Jean Martin dans cette entreprise. Cependant, même si le rôle de l'humaniste dans le projet du décor de l'entrée royale est indéniable, ne peut-on envisager qu'à une époque où les artistes changent de statut et deviennent moins des exécutants que d'érudits concepteurs de projets, la part d'invention de Jean Cousin soit davantage prise en compte, jusqu'à poser l'hypothèse que la peinture puisse avoir été réalisée avant le dessin et influencer ce dernier ? Aucun document ne le prouve ni n'interdit de le supposer ! Si l'on s'en tient exclusivement à la lecture des inscriptions qui accompagnent ces deux œuvres, ne pourrions-nous pas formuler la question suivante : avant que Pandore ne devienne « nouvelle », ne fallait-il pas qu'elle est d'abord été « première » ? Ainsi Cousin aurait tout aussi bien pu réaliser un projet autour du thème de Pandore qu'il aurait présenté dans sa peinture sous le double aspect du bien et du mal, double aspect exprimé dans son association avec le personnage d'Ève, tel que nous l'observons dans le tableau du Louvre. Puis, pour répondre à la commande du décor de l'entrée royale, ce thème de Pandore aurait été réutilisé, renouvelé dans sa seule acception positive[630]. Le terme *nova Pandora* pourrait signifier le choix de ce renouvellement ou de cette réactualisation du thème de Pandore, conforme au contexte de réception de l'époque[631]. Une telle hypothèse suppose que les deux Pandore, celle de la peinture et celle de l'entrée, appartiennent à un même projet dont Cousin serait alors l'inventeur. Zerner n'exclut d'ailleurs peut-être pas totalement cette hypothèse puisqu'il énonce la possibilité pour Cousin, peintre capable de réaliser « une peinture savante à tout point de vue », d'avoir fourni à Martin « un tableau » ou « un thème » qui aurait pu l'influencer. Néanmoins, l'usage de ces pronoms indéfinis pour désigner le tableau et le thème dénote peut-être aussi la difficulté de l'historien de l'art à assimiler ce tableau à l'*Eva prima Pandora* et ce thème à *Lutecia nova Pandora*. Ève ne pouvait donc pas exister avant Lutèce, et Zerner considère qu'il est plus vraisemblable que Jean Martin, programmateur des thèmes des décorations de l'entrée, dictant d'abord à Cousin l'iconographie de *Lutecia nova Pandora*, ait exercé une influence suffisamment importante sur la suite de la production artistique de Cousin. L'artiste aurait en effet conservé dans sa peinture une communauté thématique en remplaçant Lutèce par Ève qui trouve aussi sa cohérence dans son évocation commune avec Pandore. La manière d'envisager la succession chronologique des deux réalisations ne s'appuie cependant pas sur le même présupposé que celui des Panofsky. Zerner fait référence

[630] Cette hypothèse rejoint en partie ce que Roy avait d'abord proposé. Voir ci-avant.
[631] Nous ré aborderons ce point lorsque nous étudierons le texte de Buron. Voir ci-après.

à leur étude en ce qui concerne l'association possible de Pandore et de Lutèce, sachant que le thème de *Roma Pandora* avait déjà existé, mais il prend une orientation différente, voire contraire, du point de vue de la signification de la peinture de Cousin. Les termes qu'il emploie sont relativement explicites à cet égard : « Quoi qu'il en soit, la juxtaposition des deux thèmes (le dessin de l'entrée et la peinture) est précieuse pour guider l'interprétation et nous invite à ne pas chercher dans le tableau du Louvre des associations trop négatives »[632]. Toutes les connotations négatives qui faisaient l'objet du processus d'autonomisation du tableau de Cousin par rapport au décor de l'entrée n'entrent plus en considération dans la démonstration de Zerner. Ce dernier resserre encore davantage les liens existants entre les deux œuvres au point que le seul message positif qui devait être divulgué à propos de Lutèce, et que Zerner prend le soin de citer[633], demeure dans la peinture. Rappelons que même Roy s'était montré sur ce point moins insistant, conservant la question de l'ambivalence bien-mal exprimée à travers ces deux doubles, Lutèce/ Pandore et Ève/Pandore.

Marie, nouvelle Ève

Variation sur le troisième personnage de la peinture

Ce centrage de la réflexion sur la notion de bien conduit Zerner à faire des propositions de sens de la peinture différentes de celles jusqu'alors proposées, faisant entrer dans le tableau le personnage de Marie qui, avec Ève et Pandore, dessinerait « le rôle de la femme »[634]. C'est encore le lien de proximité thématique et programmatique entretenu entre la peinture et le décor de l'entrée, qui maintient Zerner dans le contexte d'un renouvellement des figures anciennes opéré dans les représentations du XVIe siècle. Pour célébrer Lutèce, une nouvelle Pandore est évoquée et de la même manière, si Ève est une première Pandore, « la vierge est elle, une nouvelle Ève »[635]. Ceci laisse supposer que l'historien de l'art considère que le peintre ait pu jouer de ces parallèles basés sur le renouvellement de l'originel qui trouve effectivement des échos à l'époque de Cousin. Rome avait peut-être été une première Pandore, tandis que Lutèce devenait la nouvelle, de même que si Ève était une première Pandore, une nouvelle-Ève lui était peut-être aussi sous-jacente ou s'exprimait simultanément dans la

[632] Zerner, 1996 : 253.
[633] *Ibid.*, 253.
[634] *Ibid.*, 253.
[635] *Ibid.*, 253.

peinture. En cela, Zerner convient comme Guillaume, mais dans une perception différente de l'œuvre et de son contexte d'exécution, que le nu de Cousin puisse représenter d'autres personnages que seulement ceux inscrits sur la pancarte. Ne livrant qu'une analyse synthétique de l'*Eva prima Pandora* (sachant que cette étude s'inscrit dans un domaine plus large consacré à l'ensemble de l'œuvre de l'artiste), l'historien de l'art ne développe pas cette référence au personnage de Marie. En revanche, celle-ci trouve un écho dans la manière dont il aborde la question de Vénus à la fin de son analyse. L'audace relevée par l'historien de l'art, qui consiste à associer Ève au nu mythologique, tend à relier cette dernière à Vénus et plus particulièrement à une évocation de la Vénus céleste, thématique véhiculée par le modèle de la Vénus de Dresde alors connue en France par la gravure de Davent (ill. 46). À l'inverse de Guillaume que la thèse de la femme fatale ou du beau mal avait conduit à faire référence à la Vénus terrestre, Zerner se montre convaincu que c'est le thème d'une Vénus « inaccessible et pure » qui se retrouve dans la peinture de Cousin, conformément à son attachement à l'expression des valeurs positives du décor de l'entrée, elles-mêmes conservées dans le tableau. Ceci trouve peut-être un écho dans la manière dont l'historien de l'art interprète les motifs du tableau et notamment celui des vases. Les incohérences soulignées par Guillaume au regard des écrits de Panofsky au sujet de ces deux motifs et de leur détermination comme le vase du bien et celui du mal, s'estompent, voire disparaissent, puisque Zerner nous indique qu'ils sont clos et qu'ils contiennent biens et maux en puissance. Ceci laisse supposer qu'il ne prend pas en compte les questions qui se posent concernant la figuration d'esprits malfaisants au dessus du vase rouge. Compte tenu du manque de fiabilité des données documentaires concernant ces motifs[636], Zerner a pu choisir de ne pas y faire allusion. En outre, ne pas y faire référence lui permet aussi en quelque sorte de fermer le vase du mal, renforçant ainsi le message positif du tableau qu'il pense y déceler. D'ailleurs, il passe aussi sous silence ou du moins ne questionne pas la présence du serpent sortant du vase sur lequel Ève-Pandore repose sa main. Le fait de ne plus dissocier le vase du bien de celui du mal suivant le texte de l'Iliade pourrait laisser sous-entendre que Zerner prenne davantage en considération la tradition du seul vase de Pandore[637]. Dans un tel contexte de signification, forcés d'observer que Cousin a bien fait figurer deux vases dans sa peinture, nous pourrions chercher à identifier celui qui serait le vase de Pandore. D'après E. Buron, il s'agirait du vase rouge, compte-tenu du statut

[636] Voir ci-avant, l'analyse de Guillaume.

[637] Voir le dessin de Rosso, in Béguin, Sylvie, Thirion, Jacques, Jestaz Bernard, Galeries nationales du Grand Palais, *L'École de Fontainebleau*, Grand Palais 1972-1973, Édition des Musées Nationaux, Paris, 1972, 185, fig. 209. Cette œuvre fait indéniablement partie de l'entourage visuel de Cousin.

pictural qu'il occupe dans le peinture[638]. Cependant, rien n'empêche de proposer que ce soit celui que la femme ferme de sa main gauche, l'association possible du serpent et de Pandore pouvant être invoquée, sans être toutefois indispensable. Il semble donc *a priori* qu'une telle identification soit assez vaine. En outre, elle n'est pas fondamentale quant à ce que nous cherchons à mettre en valeur dans notre recherche. Il nous apparaît davantage important d'insister sur le fait que si l'un des deux vases est celui de Pandore, l'autre peut parfaitement adopter, comme nous l'avons déjà supposé, un statut purement décoratif, sans incidence sur la signification de la peinture. L'étude d'Emmanuel Buron propose une explication qui rejoint d'une certaine manière l'explication à laquelle nous souscrivons : après avoir associé le vase rouge à Pandore, il considère en effet que le vase blanc répond seulement à un souci de disposition dans la peinture[639].

Quoi qu'il en soit, la logique de la démonstration de Zerner pour trouver un sens à l'*Eva prima Pandora* se base sur le seul message positif de la peinture, conformément à celui de l'entrée. Le personnage du tableau est porteur d'un message d'espérance qui consacre la victoire de l'Amour sacré au sein duquel Marie-nouvelle Ève trouve sa place. Cette dernière symbolise la réparation de la faute originelle et annonce une religion basée sur l'amour et non plus sur la crainte du châtiment du dernier jugement. Zerner voit dans l'image de Marie-nouvelle Eve, à une époque où l'Église catholique utilisait le culte de la Vierge pour combattre les idées de la Réforme, l'expression du salut de l'humanité. En se réincarnant dans le personnage de la Vierge, Ève se déleste des péchés et annonce la rédemption, la victoire des bienfaits sur les maux, de la lumière sur l'obscurité. Le crâne, qui lui sert d'accoudoir, symbolise la mort qu'elle ne craint plus et qu'elle domine. D'où la conclusion de Zerner qui nous indique que « Ève préside […] à toute civilisation qu'annonce la vision lumineuse au-delà de la caverne »[640]. En cela, sa perception du contexte de l'époque de Cousin est différente de celle de Guillaume. Marie Nouvelle Ève trouve en effet mieux sa place dans celui décrit par Zerner, alors que la femme fatale de Guillaume est en quelque sorte adéquate avec l'expression d'un contexte philosophique et religieux influencé par les théories de Platon. D'ailleurs, lorsque Zerner s'exprime en terme de « vision lumineuse au delà de la caverne », il semble bien se distancier de l'approche néo-platonicienne de son prédécesseur. Zerner opère ainsi une forme de mise à distance du contexte philosophique qui sert de support à l'évocation du « beau mal » dans la démonstration de Guillaume au profit d'une foi catholique dominante,

[638] Buron, 2000 : 277.
[639] Buron, 2000 : 177 note 5.
[640] Zerner, 1996 : 254.

victorieuse et acquise. Dans un autre chapitre de son ouvrage consacré à la *Dame au bain* de Clouet, Zerner aborde un thème qui tend aussi à montrer sa manière d'appréhender le XVIe siècle et qui peut être mis en relation avec son analyse de l'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin. Il s'intéresse en effet à la question de la fuite du temps et à l'angoisse que celle-ci pouvait susciter auprès de ceux qui en prenaient conscience. Il considère que l'aspect inquiétant de ce phénomène était surtout lié au Moyen Age, quand la « contemplation des fins dernières » encourageait à renoncer au monde, à « ses délices éphémères » et à « ses promesses illusoires »[641] . La Renaissance, quant à elle, est une époque nouvelle et tire des conclusions différentes de cette appréhension de la fuite du temps, trouvant des solutions en adoptant une attitude épicurienne tel qu'en témoigne l'attachement de la cour aux plaisirs des sens et au cadre excessivement raffiné et luxueux dans lequel elle se plaît à vivre. Zerner ne considère pas que le tableau de Cousin apporte une quelconque condamnation de ce contexte social, contrairement à Guillaume qui décrypte dans la peinture un message de mise en garde vis à vis des dangers de la vie terrestre. Dans ce dernier cas, le crâne se joint aux symboles du péché pour accentuer l'avertissement ainsi donné, alors que dans l'analyse de Zerner, ce même motif est dominé par les valeurs positives de la représentation. Les temps obscurs sont révolus ! Les deux historiens de l'art choisissent donc deux manières possibles d'évoquer le contexte dans lequel Cousin réalise l'*Eva prima Pandora*, contexte conforme au choix qu'ils opèrent quant à l'évocation d'une Vénus céleste ou d'une Vénus terrestre dans la peinture.

Une référence vénusienne : signification ou prototype ?

Ces deux perceptions vénusiennes renvoient bien sûr à la distinction platonicienne entre l'Aphrodite ouranienne (céleste), déesse de l'amour chaste et pur, et l'Aphrodite pandémienne (populaire), protectrice des amours incarnées. Elles s'expriment particulièrement dans les tableaux de Giorgione et de Titien représentant respectivement la *Venus endormie* et la *Vénus d'Urbin* (ill. 47). Si l'on s'en réfère aux interprétations qui en ont été données, la première renverrait à l'amour spirituel et la seconde à l'amour charnel. En revanche, tous les historiens de l'art ne s'accordent pas forcément sur une distinction aussi claire et définitive. Alors que Charles Hope avait réduit l'image de la Vénus d'Urbin à la simple représentation érotique d'une femme nue, d'une « pin-up », l'étude de Daniel Arasse (*On y voit rien*) apporte sur ce

[641] Zerner, 1966 : 350.

point des nuances[642]. En effet, par l'intermédiaire d'un dialogue à l'intérieur duquel on reconnaît aisément Hope et Arasse lui-même, l'image de la femme nue dont le rôle se réduirait à celui d'un excitant sexuel pour Guidobaldo della Roverre tend à se modifier. En montrant dans un premier temps que le tableau a été commandé dans un contexte matrimonial (ce qui ne signifie pas qu'il s'agit d'un tableau de mariage, telles qu'en témoignent les données de la commande de l'œuvre), Daniel Arasse parvient à inclure la peinture dans une forme admise de pratiques qui lui ôte ses connotations exclusivement liées au plaisir sexuel. Le geste de la main du personnage prend alors une toute autre signification, sachant qu'au XVIe siècle, les médecins recommandaient à la femme de s'exciter manuellement avant l'union, afin d'être fécondée sachant que la jouissance permettait la fertilité. Un tel acte, seulement destiné à la procréation, était aussi encouragé par les prêtres. Cette démonstration de Daniel Arasse lui permet d'une part de remettre en cause l'idée la plus répandue que l'on pouvait avoir de la *Vénus d'Urbin*, mais aussi de montrer que les motifs d'une œuvre ne se réduisent pas seulement à une forme de lecture et sont susceptibles de divulguer des messages différents en fonction du regard que l'on veut bien porter sur eux. De la même manière que Charles Hope avait fait coïncider les différentes composantes de l'œuvre vers le thème de la pin-up (le geste de la main associé au regard de la femme orienté vers l'observateur, le palais identifié comme celui d'une courtisane, le chien symbolisant la luxure comme dans la *Danaé* peinte également par Titien), Arasse oriente sa perception différemment, en regardant les coffres comme ceux qui contiennent le linge amené en dot de la jeune mariée (même si on en trouve de semblables dans les palais des courtisanes), le chien comme un symbole de fidélité, le myrte et les roses associés au thème du mariage. En revanche, notons que l'historien de l'art procède à un nouveau montage iconographique pour remettre en cause la thèse de son « adversaire ». Compte-tenu de la suite de son raisonnement qui donne place à une conception picturale du tableau, on perçoit que sa manière de procéder se veut d'abord habile pour contrer le raisonnement de Hope. En usant de moyens d'analyse semblables à ceux que ce dernier utilise, il lui montre qu'il peut parvenir à des conclusions différentes[643].

Si l'on en revient au tableau de Cousin, il semble bien que les historiens de l'art qui l'analysent du point de vue de la nudité qu'il présente, aient à l'esprit cette prise en considération antithétique de l'amour dont Arasse met en cause l'évidence. La thèse de Hope

[642] Arasse, Daniel, *On y voit rien*, *Descriptions*, ed. Denoël, Paris, 2000 : « La femme dans le coffre », 123-173.

[643] Nous reviendrons sur l'autre aspect de la présentation d'Arasse, lorsque nous aborderons le texte de Wajeman. Voir ci-après.

semble bien présente à l'esprit, tant de Guillaume que de Zerner, lorsqu'ils étudient le tableau de Cousin. Même s'il ne cite pas le tableau de Titien, le premier y trouve une concordance avec la notion de beau mal, tandis que le second évoque clairement dans son texte cette distinction relevant des œuvres italiennes et le rapprochement qu'il se doit d'être fait entre la *Vénus de Dresde* et l'*Eva prima Pandora* : « l'Ève de Cousin n'a rien d'impudique ; tournée de profil, son regard n'invite nullement le spectateur »[644]. Ces deux caractéristiques renvoient bien sûr à ce qui a pu être perçu de la Vénus de Titien. D'une certaine manière, Zerner se positionne par rapport aux écrits de Guillaume en opposant à la maléfique courtisane la pureté d'une Vénus céleste.

Face à ce choix que les deux historiens de l'art semblent devoir opérer pour donner un sens à la peinture de Cousin, nous pourrions d'emblée avancer la prédominance du modèle formel de la Vénus allongée dont Cousin s'est inspiré, modèle formel qui n'a pas forcément véhiculé la dichotomie des thèmes auxquels ils ont pu faire référence. Si Zerner cite d'ailleurs la gravure de Davent qui aurait permis de divulguer le modèle de la Vénus de Dresde en France, c'est surtout dans le but d'argumenter le rapprochement thématique qu'il cherche à établir entre la Vénus italienne et l'*Eva prima Pandora*. En outre, comme nous l'avons déjà indiqué à propos du modèle de la Nymphe de Cellini, retenir une œuvre de référence dont le peintre se serait servi pour réaliser son tableau, ne donne pas assez de poids à la notion de prototype et de circulation des formes et des œuvres à cette époque. Le nu allongé est une représentation courante dans l'univers imagé de Cousin même si ce qu'il parvient à en faire dans sa peinture peut revêtir un aspect novateur ou premier. Sans la gravure de Davent, la peinture de Cousin aurait certainement pu exister.

Les propositions de Michèle et Hubert Prouté sur la question du modèle gravé nous conduit également à faire quelques remarques : ils expliquent d'abord que Davent aurait travaillé à partir d'une copie dessinée de la Vénus de Dresde sans retourner le modèle ce qui justifierait le sens inversé de la gravure[645]. Ce dessin hypothétique était-il le seul à reproduire la célèbre Vénus, sachant que les décors bellifontains fortement diffusés présentaient un nombre relativement important de déclinaisons du nu allongé dont l'œuvre italienne fournissait justement le prototype ? Par ce statut, la Vénus de Giorgione s'inscrivait dans une forme d'inconscient collectif remettant en cause la nécessité d'identifier un modèle de référence, que ce soit pour le graveur ou pour le peintre. Cependant, le travail d'identification inhérent à

[644] Zerner, 1996 : 254.

[645] Prouté, Michèle et Hubert, « À propos de quelques estampes inédites de l'École de Fontainebleau », dans *Mélanges offerts à Roseline Bacou,* G. Galleria, Rimini, 1996 : 176.

celui d'experts et de marchands qu'étaient Michèle et Hubert Prouté, ne se doit pas forcément de prendre en compte un tel phénomène[646].

Les deux auteurs considèrent également que Davent subit l'influence de Cousin alors qu'il donne à sa Vénus des proportions plus proches de l'*Eva prima Pandora* que de la Vénus italienne. De même, ils indiquent que le paysage qui figure sur la gravure est transposé dans le goût français de l'époque sous l'influence de Cousin. Certes, la mise en relation des deux représentations peintes et gravées joue avec force compte tenu de la notoriété du modèle ultramontain de référence. Le tableau de Titien apparaît comme premier et novateur alors qu'il présente un nu dans un dans un paysage et crée un effet similaire pour la période de la Renaissance en France. Cependant, il s'agit seulement là d'un phénomène de réception qu'il nous appartient d'ouvrir à la notion de diffusion, d'échange de formes et d'idées qui se manifeste à travers la variabilité des interprétations plastiques et/ou iconographiques des modèles[647].

Une expression polysémique de l'œuvre ?

Pour en revenir au texte de Zerner et à la question thématique qui se pose autour des deux évocations possibles de Vénus, n'est-il pas possible d'envisager que les thèmes de l'amour charnel et de l'amour spirituel aient pu simultanément s'exprimer dans la peinture de Cousin ? Fallait-il choisir entre l'un ou l'autre ? Si Ève-Pandore contient simultanément les notions de bien et de mal, échappant au processus interprétatif qui l'assimile à la faute originelle ou bien au contraire au triomphe des valeurs positives, ne fait-elle pas écho à une forme de perception du personnage de Vénus exprimant également en même temps l'amour charnel et l'amour spirituel ? Cousin connaît certainement la tradition antique selon laquelle on voyait à la fois les épouses légitimes et les courtisanes rendre un culte à Vénus. Ève et Pandore donnent à réfléchir sur des thèmes qui se rapportent à ces deux expressions contraires de l'amour : on peut effectivement associer, comme l'a fait Zerner, le personnage d'Ève à une possible Vénus céleste, encore mieux justifiée par une vision optimiste de la religion catholique dans laquelle s'inscrit aisément Marie-Nouvelle Ève. De même, le personnage de Pandore trouve dans la littérature de l'époque une expression du beau mal auquel Guillaume fait référence. La

[646] Zerner y fait cependant référence dans son ouvrage pour mettre en relation la gravure de Davent et la peinture de Cousin.

[647] Michèle et Hubert Prouté reconnaissent le style de Jean Cousin à travers d'autres œuvres de Davent. Prouté, 1996 : 176. Rappelons, à la suite de Zerner, que l'œuvre du graveur demeure mal définie, ce qui tend encore à complexifier le travail identificatoire auquel se livrent les Prouté.

peinture de Cousin choisit-elle une piste sémantique ou procède-t-elle au mélange des contraires, laissant ainsi libre cours à la projection pessimiste ou optimiste du récepteur. Le fait que Zerner et Guillaume expriment deux aspects distincts du contexte philosophique et religieux de l'époque de Cousin nous conduit à penser que ces derniers puissent conjointement exister, si l'on considère le caractère polysémique d'une société. Tant Cousin que le récepteur de la peinture y opèrent peut-être un choix que nous ne sommes pas à même de définir compte tenu du manque de données mais aussi des difficultés inhérentes à l'écart existant entre deux époques éloignées. En outre, en dépit d'un projet initial éventuel pour l'*Eva prima Pandora*, le travail du peintre a pu être transformé, que ce soit ou non à son insue, en fonction justement de cette variabilité possible du contexte. L'analyse de Zerner n'insiste pas prioritairement sur cette ouverture sémantique ou sur cet aléatoire de la perception. Il semble au contraire qu'un resserrement s'opère sur le personnage d'Ève, au détriment de l'évocation de Pandore, qui, en dehors de l'expression du lien avec le décor de l'entrée, n'intervient pas dans l'explication que fournit l'historien de l'art de la peinture. Il met en évidence la nouveauté de la figuration du personnage d'Ève dans le tableau du Louvre, celle-ci n'apparaissant pas dans un contexte narratif biblique. Nous pourrions ajouter à cela que ce même personnage était le plus souvent représenté totalement nu ou le sexe caché d'une feuille de vigne, et dans une position qui n'était pas le plus souvent allongée[648]. Il est vrai que si l'on regarde la peinture, les attributs de la femme allongée nous conduisent davantage à y voir Ève, les deux vases constituant *a priori* les seuls attributs possibles de Pandore[649]. D'ailleurs, dans la démonstration de Zerner, c'est Ève qui garantit en quelque sorte la cohérence de son interprétation puisqu'elle implique l'évocation de la Vierge et du message optimiste de l'œuvre. Les vases de Pandore sont clos et le personnage mythique semble seulement justifier le parallèle couramment établi entre les deux premières femmes.

Nous conclurons notre analyse du texte de Zerner en mettant en avant les liens que sa méthode entretient avec celles utilisées par les Panofsky et Jean Guillaume, même si son interprétation le conduit à des déductions différentes, voire contraires. Il s'appuie sur une perception du contexte de la réalisation de la peinture induisant une étude conceptuelle des motifs de l'œuvre. Le regard qu'il porte sur les formes employées a essentiellement pour but

[648] Voir sur ce point les représentations de Dürer (ill. 48-49). Settis fait cependant une référence à une image d'Ève allongée dans son ouvrage sur la *Tempête* de Giorgione, mais ceci demeure un exemple isolé. Settis, Salvatore, *L'invention d'un tableau*, Minuit, Paris, 1987, (pour la traduction française) : ill. 35.
[649] Buron, 2000 : 277-278.

de confirmer que Cousin est bien l'auteur de l'*Eva prima Pandora*, mais cet aspect formel de l'œuvre n'agit pas en terme d'intention. Ce sont essentiellement les notions de style et de signification qui prédominent dans l'étude que Zerner propose du tableau.

Notons en revanche que l'historien de l'art consacre un paragraphe de son ouvrage à la galerie François Premier[650], y reconnaissant la difficulté, voire la quasi impossibilité de déterminer le sens cohérent du décor. Même s'il s'y emploie et propose un axe de signification possible, il ne fournit aucune clé définitive qui permette la compréhension logique de l'ensemble des fresques. C'est en définitive le monarque, le seul à posséder la clé de la galerie, clé à la fois matérielle et sémantique puisque les conditions de la visite ne dépendaient finalement que de la décision du roi : ouvrir la galerie et en donner l'explication.

Zerner a-t-il transposé cette difficulté de décrypter le sens de la galerie à l'*Eva prima Pandora* ? Bien qu'assez courte pour des raisons que nous avons déjà exprimées, son analyse ne le laisse pas supposer. En revanche, le fait que Pandore n'intervienne pas autant que dans les analyses précédentes dans l'explication cohérente du tableau, laisse-t-il admettre que l'historien de l'art lui donne un statut plus gratuit, moins sémantiquement engagé, dépendant seulement de la nécessité d'une représentation en vogue ?

Lise Wajeman : vers une nouvelle approche de la peinture ?

Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce chapitre destiné aux interprétations de la peinture, le texte de Lise Wajeman n'est pas celui d'une historienne de l'art mais d'une littéraire dont le domaine d'étude est particulièrement lié à la thématique du tableau, principalement en ce qui concerne l'évocation du péché originel. Le sujet de sa thèse portant sur la réception d'Adam et Ève dans les textes et les images à l'époque de Cousin en témoigne[651], de même que son domaine de recherche est orienté vers la représentation du corps dans la littérature et les arts. Dans une participation aux publications de la Sorbonne[652], Lise Wajeman examine la manière dont les corps nus d'Adam et Ève, formellement très proches des nus profanes, expriment à la Renaissance le péché originel.

---

[650] Zerner, 1996 : 70-89.

[651] L'intitulé est le suivant : *La parole d'Adam, le corps d'Ève. Les premiers parents lors du péché originel dans les textes et les images du XVIe siècle, en France, Allemagne, Iltalie*.

[652] « Profanation de la nudité sacré » dans « Nudités sacrées. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion, et censure » dans *Histo.Art 3*, Publications de la Sorbonne, 19-32.

Compte tenu des thèmes que nous avons déjà évoqués de la peinture à travers les interprétations proposées, nous percevons que le contexte littéraire que Wajeman étudie lui fournit un environnement intellectuel propice à une possible compréhension de l'*Eva prima Pandora*. En revanche, ses qualités de littéraire ne la cantonne pas seulement dans une approche aussi strictement conceptuelle que celles que nous avons déjà analysées. En effet, son regard se porte de manière plus rapprochée sur l'image et lui donne ainsi un statut différent de celui que les historiens de l'art avaient jusque-là exprimé.

Origine de la femme, origine picturale

Lise Wajeman débute l'étude du tableau de Jean Cousin en s'intéressant d'abord au titre de la peinture qui selon elle ne pose pas de problème de lecture ou de signification, et renvoie à un rapprochement qui s'était déjà opéré à la Renaissance dans la littérature[653], celui des deux figures originelles d'Ève et de Pandore. Faisant référence à la concurrence qui s'était établie sous la plume des Pères de l'Église entre la vérité du personnage biblique et le mythe grec, elle prend le soin de préciser que le titre du tableau n'exprime pas cette concurrence mais « raconte quelque chose de la femme dans cette double origine »[654]. Elle détermine ainsi dans son introduction un cadre sémantique, celui de la double origine de la femme exprimée dans la peinture. Elle s'appuie ensuite sur le mot « origine » pour faire écho à un phénomène non plus sémantique mais proprement pictural : face à la méconnaissance que l'on a du tableau et de l'artiste, l'auteur présente comme une donnée certaine l'événement figuré que provoque l'*Eva prima Pandora*, à savoir « la première représentation de nu en France »[655], précisant qu'il faut excepter les nus médiévaux et les Dames à leur toilette de l'école de Fontainebleau. Wajeman précise donc que ce nu est premier en France ainsi représenté dans un cadre extérieur de nature. En effet, avant l'*Eva prima Pandora*, nous ne connaissons pas de peinture semblable, construite sur le modèle diffusé et connu des Vénus italiennes ou des Nymphes de Cranach. Rappelons cependant qu'il s'agit là seulement d'un phénomène relatif aux connaissances que nous avons aujourd'hui de la peinture française du XVIe siècle. Nous nous sommes exprimés sur ce point dans la partie précédente de la thèse alors que nous analysions la réception de l'image de Jean Cousin dans le texte de Zerner[656]. Quoi qu'il en soit, Wajeman semble faire jouer à l'*Eva prima Pandora* un rôle initiateur d'un nouveau courant artistique et

[653] Elle cite la *Pandora* d'Olivier.
[654] Wajeman, 2001 : 164
[655] *Ibid.*, 164.
[656] Voir première partie de la thèse, Chap. 8.

ajoute à la notion d'origine de la femme exprimée par le double Ève-Pandore un double plastique, celui de l'origine de la peinture. Notons cette dimension jusque-là absente dans les interprétations précédentes, celle de la prise en compte simultanée de la signification de l'œuvre et de sa forme. Dans ce contexte de détermination esthétique, Wajeman manifeste sa volonté d'observer ce que la peinture de Cousin donne à voir des créations de son entourage, annonçant ainsi une étude des différents modèles auxquels le peintre a pu avoir recours, sans que ceux-ci n'agissent nécessairement d'un point de vue sémantique sur l'*Eva prima Pandora*. En outre, pour analyser le tableau du Louvre, elle propose de ne pas procéder « à une démonstration déductive ordonnée, mais à l'élaboration complexe d'un feuilleté d'hypothèses »[657]. En cela elle se positionne clairement par rapport aux travaux précédents justement basés sur cette « démonstration déductive ordonnée ». Ses propos laissent supposer que l'innovation plastique de l'œuvre conduise à employer la méthode qu'elle préconise, afin dit-elle de « respecter la logique du tableau ». De quelle logique s'agit-il, et cette logique existe-t-elle ? Dans les propos de Wajeman, il devrait s'agir d'une logique esthétique et formelle qui obligerait à se distancier du sens unique de l'œuvre. Il nous appartient d'observer dans la suite de notre développement comment l'auteur parvient, selon la méthode annoncée, à traiter cette question sémantique conjointement à la question formelle.

Les modèles de la peinture : une nouvelle prise en compte

Dans un paragraphe intitulé « l'origine du tableau »[658], Wajeman aborde la peinture en remarquant la présentation claire que celle-ci donne du personnage d'Ève mais elle n'y inclut pas d'emblée, comme ses prédécesseurs l'avaient fait, la présence du crâne qu'elle choisit d'étudier de manière plus précise et approfondie dans le paragraphe suivant de son développement. Il est vrai que ce motif n'est peut-être pas aussi directement assimilable que la branche de pommier et le serpent aux attributs du personnage biblique. Il a d'ailleurs été interprété comme la figuration de la conséquence de la faute originelle, tendant ainsi à s'inscrire dans un second niveau de lecture. Considérant le caractère isolé du crâne, Wajeman lui consacre une étude que nous analyserons ultérieurement.

Pour en revenir à l'identification du personnage du tableau, afin de justifier la présence de Pandore, à priori moins aisée que celle d'Ève, l'auteur s'en réfère d'emblée à l'étude des

[657] Wajeman, 2001 : 164
[658] *Ibid.*, 164-169.

Panofsky qui s'appuie sur le motif des deux vases[659]. Elle a néanmoins pris le soin d'indiquer que l'allure grecque du nez et du pied du personnage pouvait aussi faire référence au personnage mythologique.

À la suite des Panofsky, Wajeman insiste sur les apports de leur texte en matière de datation du tableau et de décryptage du paysage de l'arrière plan. Nous avons déjà porté un regard critique sur la possibilité de déterminer de manière certaine ces deux points sur lesquels l'auteur semble s'accorder. En revanche, elle considère que l'identification des éléments du « décor flou » dans lequel s'insère le personnage du tableau « ne rend pas pour autant compte de l'ensemble du programme iconographique, c'est à dire de l'insertion du nu dans un paysage »[660]. Ceci la conduit à citer un modèle de référence différent de ses prédécesseurs, mais qui, comme dans les analyses précédentes, exprime quand-même une forme de conviction de l'auteur et sa volonté de persuasion par la démonstration. Il s'agit d'une image issue du *Songe de Poliphile*, ouvrage traduit en français par Jean Martin et illustré par Jean Goujon ou par Jean Cousin[661]. Cette illustration représente une nymphe endormie qui figure, comme l'*Eva prima Pandora*, allongée nue dans un décor de nature (ill. 50). En outre, l'image de la nymphe allongée du *Poliphile* fait également figurer un vase et un serpent, de même qu'une inscription indiquant « à la mère de toute chose » renvoie aussi à la figure de la femme originelle. Il est vrai, même si cela n'agit pas en tant que preuve, que l'assemblage des motifs conduit à trouver des points communs avec le « processus de fabrication » ou le montage iconographique de la peinture de Cousin. Que ce dernier soit ou non l'auteur de la gravure, il est fort probable que celle-ci fasse partie de son entourage visuel proche. Jean Martin, traducteur de l'*Hypnerotomachia Poliphili*, travaille aussi en collaboration avec Cousin et Goujon[662] au projet de l'entrée et c'est encore cette même « équipe » que l'on retrouve à l'élaboration de la traduction française de l'ouvrage italien. Même si Goujon, plutôt que Cousin, avait réalisé cette illustration, la proximité de cette image avec le peintre demeure et peut lui fournir un modèle, voire quelques éléments de son *concetto*, pour élaborer son tableau. Face au constat de similitude de motifs entre l'illustration du *Songe* et l'*Eva prima Pandora*, il semble que l'on puisse envisager un questionnement d'ordre sémantique : comment les thèmes issus de l'ouvrage illustré se répercutent-ils dans la peinture du Louvre ? Quels en sont

[659] Voir ci-avant.
[660] Wajeman, 2001 : 166.
[661] Martin, Jean, *Le Songe de Poliphile, Traduction de l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, Kerver, Paris, 1546, Polizzi, Gilles, Éditeur scientifique, Imprimerie Nationale, Paris, 1994.
[662] Voir la première partie de la thèse, l'étude du texte de Roy, chap. 7.

les traces, les restes ? Même si les deux œuvres traitent de sujets différents, comment leur dénominateur commun se transposent-ils de l'une à l'autre ? Dénominateurs communs thématiques mais aussi visuels, repris, travaillés, déformés, adaptés à la nouvelle commande, oscillant entre le volontaire et l'aléatoire, le maîtrisé et ce qui échappe. Comme dans la peinture, l'illustration montre le contraste entre la beauté féminine et des valeurs plus hostiles attachées aux représentations du satyre en érection découvrant la belle endormie ainsi qu'au serpent tenu par le petit faune. Le vase de la nymphe devient vase de Pandore mais Pandore est aussi une nymphe accompagnée de son vase dans le tableau de Cousin ! Les références se croisent et ouvrent les pistes de la réception. Rien ne prouve la circulation thématique d'une œuvre à l'autre. Cependant, est-ce que la récupération formelle d'un modèle n'implique pas, même de manière peu consciente chez le peintre, un souvenir thématique ? En manifestant sa curiosité par rapport aux points communs qui existent entre l'illustration et la peinture, Lise Wajeman donne certainement à son lecteur une piste à explorer.

Même si le modèle cité nous apparaît par bien des aspects convaincant, compte tenu de la possible proximité de Cousin avec l'ouvrage illustré et des motifs communs de la nymphe du Poliphile et de l'*Eva prima Pandora*, il n'en reste pas moins que ces deux œuvres font encore référence au prototype du nu allongé dans un décor de nature telle que Giogione l'avait figuré en peignant sa *Vénus endormie*. D'ailleurs, lorsque Wajeman s'exprime sur le modèle illustré, elle signale également le rapprochement établi entre la peinture de Giorgione et la gravure du *Poliphile* de la nymphe endormie, dans la version italienne[663]. Elle reconnaît le rôle exercé par le prototype italien dans l'œuvre de Cousin, mais elle lui trouve un point d'ancrage supplémentaire en utilisant l'intermédiaire de la nymphe du *Poliphile*.

Même si l'œuvre citée comme un modèle possible de la peinture tend à resserrer la démonstration sur une image de référence, Wajeman procède cependant d'une manière différente de ses prédécesseurs : elle invite le lecteur à la reconnaissance des modèles en amont de son étude, insistant ainsi davantage sur l'esthétique de la nudité inhérente à la peinture de Cousin. Celle-ci est révélatrice d'un contexte d'expression plastique européen[664] au sein duquel apparaissent aussi les peintures nordiques et principalement la série de nymphes de Cranach. Wajeman précise que ces dernières sont, elles aussi, peut-être inspirées du modèle italien ou encore de la gravure du *Poliphile*. On perçoit encore ici le rôle de réunification que cette source est à même d'exercer, mais également le focus dont elle fait l'objet sous la plume de Wajeman. En revanche, l'auteur reconnaît à la suite de Chastel, un

[663] Wajeman, 2001 : 173 note 10.
[664] Les Panofsky ne font pas allusion à la Vénus de Dresde.

contexte de circulation de « formules types », fruit de la rencontre entre le Nord et l'Italie, dont l'*Eva prima Pandora* fait partie[665]. De la sorte, même envisagé sur le plan restrictif de la référence au *Poliphile*, le modèle semble prendre un statut désormais moins dépendant de sa portée sémantique. Il prime également par ce qu'il donne à voir au peintre qui l'utilise : un nu dans un décor de nature.

Wajeman conclut ce paragraphe sur l'origine du tableau de Cousin en le qualifiant « d'archétype de la peinture européenne de l'époque »[666]. Cette dénomination manifeste clairement l'appartenance formelle de l'*Eva prima Pandora* au contexte esthétique que nous décrivons avec ce qu'il comporte de stéréotypé. Lui-même s'assimile à une « formule type ». Cette prise de conscience est importante dans la mesure où elle donne à la forme un statut qui n'implique pas autant la signification que dans les études antérieurement proposées. Ceci ne signifie pas pour autant que Wajeman renonce à la recherche du sens de l'œuvre pour laquelle elle admet une difficulté de lisibilité : « S'il s'agit donc d'un programme répandu, il n'en reste pas moins difficilement lisible »[667]. Par ces propos, elle manifeste sa volonté d'explicitation, sa volonté de proposer un accès à l'intelligible.

Le retour au conceptuel

Nudité et vanité

Dans un chapitre consacré à l'étude du motif du crâne à côté du corps nu de la femme de la peinture, l'étude de Wajeman se porte sur le thème de la nudité, non plus du point de vue formel mais d'un point de vue sémantique. Cependant, dans une présentation nouvelle, elle accorde au nu, élément le plus visible de la peinture, une place majeure puisque c'est d'abord ce corps qui occupe l'espace du tableau qui se doit d'être étudié. En isolant le crâne qui constitue un contraste avec le nu du premier plan de la peinture, elle détermine une problématique qui concerne une modification de la perception de la nudité pendant la Renaissance, sous l'influence du néoplatonisme. Cependant, en introduisant cette perception du contexte de l'époque de Cousin, elle débute son analyse par ce qui avait fait l'objet de la conclusion de Guillaume : le nu dans le contexte philosophique décrit et le thème de la faute qui en découle. Rappelons également le domaine d'étude littéraire de Wajeman orienté vers l'expression conjointe de la nudité et du péché originel. La thèse du beau mal développée par

[665] Wajeman, 2001 : 167. Chastel, 1968 : 67-68.
[666] Wajeman, 2001 : 167.
[667] *Ibid.*, 171.

Guillaume devait donc trouver une réception favorable dans cette nouvelle explication de la peinture. En considérant le crâne ainsi posé près du corps nu de la femme et en excluant simultanément la possibilité pour l'*Eva prima Pandora* de signifier une nudité céleste (« il ne peut […] s'agir d'une nudité de ce type »[668]), Wajeman se range clairement derrière la thèse de l'auteur de « Cleopatra nova Pandora » et refuse également sans ambiguïté la conclusion de Zerner sur la proximité thématique de l'Eva et de la *Vénus endormie*.

Sur le thème de l'allégorie morale, elle cite une source visuelle, montrant une association entre la pomme et le crâne. Une miniature extraite d'une bible montre en effet Ève tenant la pomme d'une main et le crâne de l'autre. Ce à quoi elle ajoute des images figurant l'arbre de la connaissance fleuri de têtes de mort[669]. Pour argumenter ces recours visuels et le rapprochement qu'elle en déduit, elle note la proximité du rameau et du crâne dans le tableau de Cousin, qui selon elle est signifiante. Wajeman mentionne en revanche la rareté de l'iconographie associant directement la pomme et le crâne, mais précise que celle-ci était encore vivante au XVe et XVIe siècle dans les bibles ou les missels. En ce qui nous concerne, nous pouvons avancer que si le peintre a vu de telles représentations (il a peut-être lui-même participé à l'illustration de certaines bibles et a effectivement pu entrer en contact avec les ouvrages que décrit Wajeman), ce qu'il en fait dans son tableau illustre assez bien le processus de transposition des motifs d'une œuvre à l'autre, le processus de l'invention de la peinture. Le crâne est repris, mis en valeur, tandis que l'arbre est réduit à la seule et discrète expression du rameau de pommier. Le peintre établit-il pour autant un lien de signification entre ces modèles et ce qu'il en extrait ? Rien ne prouve que la transposition qu'il opère inclut dans son entier le sens véhiculé par le modèle, mais ne l'exclut pas pour autant du *concetto* de l'œuvre ou ne l'interdit pas au spectateur.

Même si Wajeman semble tenir à cette proposition associant le crâne et la pomme dans un contexte de condamnation morale qui serait exprimée par la peinture, elle s'en distancie toutefois en considérant que dans l'*Eva prima Pandora*, le crâne est isolé et devient un objet moderne. Ce dernier occupe une place dans la peinture qui produit un effet visuel qui n'avait pas forcément été relevé et qui conduit l'auteur à y voir « une préfiguration des vanités du XVIIe siècle »[670]. Pour argumenter ses propos, Wajeman s'en réfère à l'iconographie du « *putto à la tête de mort* », citant, comme l'avaient fait les Panofsky, la gravure allemande représentant l'enfant allongé dans le paysage, l'inscription et le crâne. En revanche, cette

[668] *Ibid.*, 170.
[669] *Ibid.*, 172, fig. 42.
[670] *Ibid.*, 174.

image n'intervient pas dans son raisonnement de la même manière que dans l'étude de ses prédécesseurs[671]. Wajeman insiste sur le *memento mori* que l'artiste allemand nous signifie dans le contraste exprimé de la jeunesse et de la mort, transposé dans l'œuvre de Cousin par « une opposition entre la vivacité du corps et le caractère morbide du crâne »[672]. Cette idée exprimée par Wajeman nous semble convaincante mais également très conditionnée par l'*a priori* de sa réflexion qui, nous l'avons précisé, s'appuie fortement sur la notion d'allégorie morale telle que l'a développée Guillaume dans son article. Il est vrai que ce crâne constitue un motif mis en valeur par l'artiste lors du processus de mise en peinture, qui engage sans doute une réflexion sur la mort. Cependant est-il certain que ce soit, malgré l'impact visuel de cette représentation, une annonce du thème des vanités ? La proposition de Zerner ne va pas dans cette direction, indiquant que la mort est vaincue, n'avertissant en rien le récepteur du tableau. Il semble que pour l'historien de l'art, le crâne ne soit point isolé dans la peinture mais bel et bien dominé par la femme qui s'y accoude. Le thème de la réflexion sur la mort conduit Wajeman à citer le relief de la cathédrale de Sens, représentant une *Madeleine pénitente* (ill. 51), révélant peut-être la postérité du tableau de Cousin dans sa région ainsi qu'un écho sémantique probable sur le thème de la repentance. Le sculpteur reproduit de manière très fidèle le dispositif utilisé par Cousin dans sa peinture : le personnage du premier plan, muni du livre et de la croix, figure lui aussi accoudé sur un crâne dans une pose semblable à l'Ève-Pandore, allongeant son bras gauche sur un vase (flacon d'onguent associé également aux attributs de la Madeleine) qui offre une grande proximité formelle avec celui du tableau, de même qu'à l'arrière plan, on perçoit un élément d'architecture antique inséré dans un ensemble proche d'un décor de végétation. De tels éléments ont certainement conduit Maurice Roy à considérer le phénomène de transposition qui a pu s'opérer entre la peinture et le relief[673].

Avant que Wajeman ne cite le relief de la Madeleine pénitente dans le contexte d'évocation thématique de la réflexion sur la mort, Guillaume y avait fait référence en note de son article, alors que dans les dernières lignes de son exposé, il souligne le témoignage apporté par la peinture du Louvre des préoccupations morales et religieuses de son époque. C'est donc dans une perception commune des significations possibles de l'œuvre que les deux auteurs s'expriment.

[671] Voir ci-avant l'étude du texte des Panofsky.
[672] Wajeman, 2001 : 171 et 174.
[673] Roy, 1929 : 57-58.

Pour en revenir à la présence du crâne dans le tableau, Wajeman considère que ce motif fait signe et doit faire l'objet d'un regard particulier. Après avoir proposé une conception du crâne en terme d'association avec le corps nu par l'intermédiaire de la tradition médiévale, elle examine ce motif en contraste avec la nudité représentée : le crâne apparaît seul et devient un objet moderne, une vanité. Dans un système d'assemblage des deux propositions, Wajeman conclut sur le maintien d'un discours théologique traditionnel dans la peinture (la femme est responsable de la première faute et de ses conséquences funestes) exprimé dans une forme nouvelle, par l'intermédiaire du crâne ainsi représenté.

En ce qui nous concerne, nous ne sommes pas aussi convaincus que Wajeman de la nécessité de prendre en compte le crâne de manière aussi significative. Certes, il est visible et « dit » peut-être quelque chose de la nudité qui le jouxte. Mais l'intention du peintre était-elle réellement de créer cet éventuel dialogue et d'en faire un objet nouveau qui impliquerait le discours moral et religieux tel que le proposent Wajeman et avant elle, Guillaume ? Ce motif, ainsi placé sous le bras de la femme, prend quand-même une place dans la peinture qui n'est pas dominante. Sans forcément conclure sur le message d'optimisme de Zerner, on pourrait s'en tenir à la simple évocation de la conséquence mortelle de la faute originelle commise par le double Ève-Pandore. Le personnage est peint selon l'esthétique de l'époque parce que c'est ainsi que l'on faisait figurer le nu au moment où Cousin s'y emploie. En outre, le crâne intervient parce que Cousin en fait un attribut visible d'Ève-Pandore. Si l'on part du principe que la nudité n'a rien de choquant, comme le mentionne encore Zerner, le crâne n'a plus de raison de moraliser le message du tableau. Mais à la différence de l'historien de l'art, nous considérons que si ce motif sert d'accoudoir à Ève-Pandore, ce n'est peut-être pas pour symboliser une victoire sur la mort, mais tout simplement peut-être pour répondre à des besoins de composition de l'image. Ainsi, nous trouvons-nous toujours dans ce lieu oscillant entre la charge significative des composantes de l'image, leur rôle dispositionnel et l'intention de l'artiste soumise au processus de création et au contexte de son époque dont la conscience n'était pas celle que nous avons après plusieurs siècles.

La permanence du thème du beau mal

Wajeman poursuit son exposé dans un nouveau paragraphe intitulé « Le corps du délit : la femme », titre révélateur de son *a priori* du thème du « beau mal » contenu dans l'*Eva prima Pandora.* Ce nouveau paragraphe met particulièrement en évidence l'influence de l'analyse du tableau telle que Guillaume l'a proposée et Wajeman en reprend différents points. Partant

de la notion de séduction fatale, illustrée dans les histoires d'Ève et de Pandore, et repris dans la littérature de l'époque, elle fait aussi référence à Cléopâtre en résumant les arguments de Guillaume concernant la confusion avec l'Ariane du Belvédère et la reprise du modèle de la gravure de Holbein[674]. Elle cite des sources littéraires semblables et la double évocation de la reine d'Egypte, à travers Jodelle ou bien Boccace[675]. Lorsqu'elle évoque le récit de l'agonie, elle voit comme son prédécesseur des éléments qui seraient repris dans le tableau de Cousin, insistant cependant davantage sur le motif du serpent indiqué dans le texte de Boccace : deux serpents venant boire le sang des plaies des veines ouvertes. Wajeman considère que la bouche ouverte du serpent dans le tableau pourrait signifier que l'animal « s'apprête à boire le sang de la jeune femme »[676]. Rappelons qu'il est possible que ce motif soit un repeint et, comme Guillaume l'avait suggéré, qu'il ait été plus discret à l'origine. Wajeman n'en tient pas vraiment compte, ou du moins elle n'établit aucun questionnement sur ce point, sans doute parce qu'elle trouve dans ce motif certains points d'appui à sa démonstration[677]. La suite de son étude en fait de nouveau mention, notamment en ce qui concerne la transmission de la parole viciée dont le serpent serait l'acteur. D'ailleurs, en citant Boccace, elle annonce un thème qu'elle va ensuite développer puisqu'elle choisit un passage qui illustre la séduction maléfique qui s'opère non seulement par le corps mais aussi par la parole.

Même si dans ce paragraphe, Wajeman reprend de nombreux points de l'analyse de Guillaume, elle ne conclut pas à l'évocation de Diane de Poitiers, sachant qu'elle va s'orienter sur une autre proposition. Cependant, elle insiste sur l'effet produit par la présence implicite de Cléopâtre dans la peinture, qui, associée secrètement à Ève-Pandore, constitue le troisième terme de ce que l'auteur qualifie d'inquiétante « trinité maléfique ». Cet oxymore montre sa perception d'une œuvre qui utilise la nudité dont on perçoit ici clairement la dimension érotique puisque celle-ci se doit d'être condamnée tel que la supposée morale du tableau peut

[674] Voir ci-avant, l'étude du texte de Guillaume. Wajeman fait également référence aux modifications du tableau et à son état originel plus proche de l'œuvre de Holbein.
[675] Voir ci-avant, l'étude du texte de Guillaume.
[676] Wajeman, 2001 : 178.
[677] Wajeman fait allusion au serpent sortant du vase dans son texte, évoquant l'hypothèse du rappel possible dans la peinture d'une tradition médiévale de l'allégorie morale de la Luxure dévorée par les serpents. Elle donnait comme argument la bouche ouverte du serpent enroulé autour du bras d'Ève-Pandore s'apprêtant à mordre. Cependant, elle considère que l'*Eva prima Pandora* ne renvoie pas directement à ce type de représentation, sachant que ce n'est pas le crâne qui y figure la Luxure mais un squelette en décomposition. Cependant, elle aurait pu en garder le souvenir. Conformément aux propos que nous avons déjà tenus sur ce point, nous ajouterions aux propositions de Wajeman que Cousin a aussi pu transposer le motif du squelette dans celui du crâne.

le laisser penser. Même si nous ne considérons pas que la thèse du « beau mal » puisse être le seul sujet traité par Cousin ou perceptible dans son tableau, il s'avère quand-même nécessaire de prendre en compte le jeu auquel ce thème invite usant de l'association de contraires tels que la séduction face à la condamnation, la vie face à la mort, la beauté face au malin. Outre l'écho que ceci peut avoir dans le contexte d'évocation religieuse de l'époque que l'on peut envisager du point de vue des inquiétudes qu'il suscite[678], il s'avère qu'un tel maniement thématique est aussi caractéristique de la pratique maniériste. Cousin veut-il réellement mettre son public en garde des dangers des plaisirs terrestres ? Ou bien se livre-t-il à un jeu esthétique qui consiste à composer son image avec des éléments qui contrastent par leur apparence tel que justement le corps et le crâne ? Le corps est beau parce qu'il est peut-être simplement conforme aux canons esthétiques de l'époque et c'est ainsi que Cousin choisit de le représenter pour parler d'Ève-Pandore. L'effet produit n'est, dans cette mesure, moins de son fait que de celui de l'observateur qui peut effectivement y projeter son inquiétude personnelle mais aussi une perception optimiste d'une nouvelle ère, si l'on s'en réfère aux propositions de Zerner. De telles remarques incitent encore à tenir compte des écarts existant entre le travail du peintre et la variabilité de la réception.

Prédominance de l'interprétation

Pour en revenir à l'étude de l'*Eva prima Pandora* proposée par Wajeman, elle introduit le dernier paragraphe de son article intitulé « la création d'un langage », en se posant la question de l'existence d'un titre qui, malgré sa place dominante dans la composition, serait restrictif en ne mentionnant pas le programme complet de la peinture. Elle propose deux types de solution, envisageant le tableau soit comme « un triomphe de la peinture », ou bien comme « une réflexion sur le verbe »[679].

Le titre de la pancarte

Avant d'analyser ces pistes de réflexion, arrêtons-nous sur la manière dont Wajeman envisage le titre du tableau : restrictif quant au programme complet de l'œuvre (à condition que l'on accepte la thèse du troisième personnage caché), et bien visible de part la place qu'il occupe dans le tableau. Il est exact que le fait de l'avoir fait figurer comme suspendu au-dessus du personnage peint tend à lui donner le statut de titre de manière assez claire. En revanche, dans

[678] Voir ci-avant, l'étude du texte de Guillaume.
[679] Wajeman, 2001 : 179.

le contexte d'expression emblématique de l'époque, il est assez habituel de ne pas trouver une correspondance immédiate entre le texte et l'image[680].

Si Zerner ne traite pas de la question de l'emblème dans son analyse de l'*Eva prima Pandora*, ce qu'il nous apprend sur ce genre mérite d'être relevé et mis en relation avec le tableau du Louvre[681]. La Renaissance s'est particulièrement appliquée à la recherche d'une forme d'expression révélant et cachant à la fois sa signification, et dans le cas précis de l'emblème, le résultat dépendait de la complémentarité indissociable d'une image et d'un texte[682]. Dans l'emblématique traditionnelle, c'était une petite phrase ou devise (*motto*) qui se juxtaposait à une image. Dans le système d'Alciat[683], plus complexe, on trouve l'image et la devise mais aussi la *subscriptio*, un petit poème qui éclaire l'idée incarnée par l'emblème, idée qui doit naître du heurt de l'image et du texte mais qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. Or, si le texte et l'image d'un emblème sont complémentaires, ceci implique qu'ils ne soient pas redondants et qu'un écart existe entre ce que l'image nous présente et ce que nous lisons. Dans le cas du tableau de Jean Cousin, et en supposant l'existence d'une *subscriptio*, l'inscription ne serait donc pas seulement présente pour illustrer l'ensemble de la réalisation. Ainsi, plutôt que de considérer que le titre de la peinture soit restrictif, conformément à l'influence possible du contexte emblématique, nous préférons avancer qu'il permet un écart avec l'image, écart à l'intérieur duquel les personnages implicites de la peinture pourraient prendre place. Cependant, si l'on s'en réfère au fonctionnement de l'emblème tel que le livre d'Alciat le présente, c'est le contenu de la *subscriptio* qui devrait nous éclairer sur la nature de ce différend existant entre le texte et l'image, nous fournir quelques clefs quant à l'évocation éventuelle de nouveaux personnages ou thèmes présents dans la peinture. Or, dans l'état actuel de la recherche, aucune *subscriptio* n'est mentionnée et ne pourra sans doute jamais être trouvée !! En revanche, il n'est pas certain qu'elle ait existé et l'artiste s'est peut-être contenté du mode emblématique traditionnel où simplement l'image et le texte sont complémentaires. Il se peut encore que Cousin ait créé un type de représentation « en vogue », « à la manière du genre emblématique », sans que sa peinture soit pour autant à comprendre comme un emblème.

---

[680] Ce n'est pourtant pas la voie que Guillaume a le plus explorée, abandonnant assez rapidement l'idée d'une œuvre emblématique et préfèrent livrer une explication logique.

[681] Zerner, 1996 : 89-93 (« L'emblème »).

[682] Zerner renvoie à la lecture de Marie Madeleine Fontaine, *La gravure française à la Renaissance*, BNF, 1995, 59-77.

[683] Alciat, André, *Les Emblèmes,* fac-similé de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551, préface de Laurens, Pierre, Vuilleumier Florence, Éditeur scientifique, Klincksieck, Paris, 1997.

Si la *subscriptio* est absente, qu'elle ait existé ou non, il est une autre donnée, dont la fonction serait à peu près semblable et qui, à l'époque de Jean Cousin prenait une importance majeure pour découvrir le sens des œuvres, notamment des œuvres maniéristes : alors qu'il s'exprime sur le programme de la galerie François Premier, Zerner précise que souvent, pour reconstituer le lien existant entre le *motto* et l'image, l'explication de l'auteur lui-même est indispensable. Les emblèmes apparaissent donc au premier abord comme des énigmes que seul ce dernier est capable d'expliquer. Ainsi, dans ce contexte d'expression emblématique, peut-être que seule la « *subscriptio* orale » de l'*Eva prima Pandora* avait existé ! Quoi qu'il en soit nous ne disposons pas de cette information et il est toujours possible de considérer que le titre et l'image sont inadéquats. Cependant, si Guillaume et Wajeman font le constat de cette inadéquation, c'est précisément parce qu'ils partent du principe de l'existence d'un troisième personnage dans la peinture.

Dans ce contexte d'investigation, la manifestation polysémique de l'image peut permettre de prendre une forme de recul par rapport au décalage susceptible d'exister entre celle-ci et son titre. Nous avons déjà mentionné que la femme de la peinture pouvait faire référence à différents personnages et porter avec eux sinon la totalité, une partie de leur signification, ceci dans un contexte de lecture de l'image qui laisse une place à l'aléatoire et à la reconnaissance d'une incohérence possible. L'aléatoire et l'incohérence sont issus non seulement de la prise en compte de la variabilité de la réception mais aussi de ce qui, au fur et à mesure de l'invention ou de la mise en peinture, échappe au contrôle absolu du peintre.

Même en dehors d'une expression emblématique, il est possible de penser qu'en utilisant le modèle divulgué de la femme nue dans un paysage, le tableau de Cousin allait susciter des réceptions diverses. Dans ce cas, le personnage soi-disant caché ne l'est plus vraiment puisqu'il est possible, perceptible malgré le titre du tableau, ce dernier ne jouant pas forcément un rôle restrictif. Les thèmes associés à Ève et Pandore, nous l'avons déjà mentionné, peuvent trouver des échos dans l'expression de Vénus, Diane ou Cléopâtre. En ce sens, la notion de difficulté liée à une énigme dissimulatrice se dissout dans la multiplicité des propositions que l'on peut trouver pour donner un sens au tableau, à condition bien sûr de renoncer à la cohérence absolue du chemin menant à ladite solution.

Ainsi, à la place d'un programme masqué par un titre restrictif, nous préférons évoquer l'existence d'un programme qui puisse en dire davantage que le titre. Ce phénomène relève moins d'une énigme que du phénomène multiplicateur de sens de l'image, compte tenu des références thématiques et visuelles variées auxquelles elle se rapporte. Est-ce pour cette raison que Wajeman, même persuadée de la dissimulation volontaire que la peinture opère, choisit

quand-même d'exposer les différentes hypothèses de sens possibles de l'œuvre ? Cela revient-il pour autant à considérer réellement la manifestation polysémique de la peinture ? L'auteur semble plutôt raisonner en terme de solutions qu'elle va donner au fur et à mesure que se construit son questionnement. Reste à savoir si un tel phénomène est tout à fait inévitable lorsque l'on étudie une œuvre d'art qui, par ses motifs, annonce un sens complexe. Mais la complexité est-elle une fin qu'il faudrait constater et accepter, ou bien un espace à dénouer ? Les propositions que nous avons faites, depuis le début de notre analyse des différentes interprétations proposées du tableau, montrent que nous aussi formulons des hypothèses et tendons vers une construction fictionnelle. Cependant, nous refusons que cette fiction ignore la proposition simultanée de plusieurs thèmes soumis à la variabilité de la réception, au sein même de l'époque de Cousin. Cette caractéristique tend à ne pas boucler les propositions sémantiques, à ne pas les refermer sur une seule piste. S'il existe un *a priori* à notre étude, il réside précisément dans ce fait : ne pas conclure sur le sens de la peinture mais rechercher comment ses sens multiples sont possibles, défiant la cohérence de l'histoire de l'historien de l'art et acceptant la cohabitation des sujets et de leur esthétique. Accepter par exemple que le tableau puisse s'insérer dans un cycle de peintures sur le thème de Pandore[684] ne vient pas forcément lui donner toute sa cohérence. Il continue à « promener » le récepteur dans le va-et-vient des références qu'il expose, peut-être à son insu.

Quand la peinture fait sens

Wajeman engage le lecteur, confronté à l'énigme qui réside entre l'expression du titre et celle de l'image, à se questionner sur la manifestation dans le tableau du « triomphe de la peinture » ou bien sur la figuration d'une « réflexion sur le verbe ».

La première proposition est assez rapidement exposée mais nous convainc particulièrement dès les premiers termes employés indiquant que le « programme se dérobe, et le spectateur se trouve confronté à la matérialité de la peinture »[685]. Il n'est pas surprenant que Wajeman, par cette prise en compte du pictural, cite Daniel Arasse à propos de la Vénus d'Urbin[686] alors que l'historien de l'art s'exprimait sur l'inadéquation pouvant exister entre le discours sur l'image et l'image elle-même. Cette dernière relève en effet de la pratique picturale concrète avec ses

[684] Voir ci-avant, l'étude du texte des Panofsky.
[685] Wajeman, 2001 : 179
[686] Wajeman ne renvoie pas à « On y voit rien » mais à l'article « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », *Tiziano e Venezia*, Venise, Neri Pozza editore, 1976, 152-153.

propres règles et son propre vocabulaire qui n'est pas forcément celui des mots du texte interprétatif. Nous retrouvons ici des idées exprimées dans le chapitre rédigé ci-avant sur les limites des approches interprétatives. Nous avons déjà cité le texte d'Arasse sur la Vénus d'Urbin, extrait de son ouvrage « On y voit rien », afin de montrer que la femme du tableau italien ne représentait pas forcément une « pin-up », image issue de la forme antithétique d'une Vénus vulgaire et d'une Vénus céleste. Nous avons aussi souligné que cette analyse posait des questions de méthode, et bien qu'en s'aidant d'une approche iconographique pour déterminer une perception différente de la femme nue, Arasse dénonce adroitement ce processus interprétatif des œuvres d'art. D'ailleurs, il ne se contente pas d'écrire, en faisant converger différents motifs de l'œuvre et les pratiques de l'époque du peintre, que le tableau de Titien est à considérer dans un contexte matrimonial. Il fait habilement progresser son approche vers une analyse plutôt que formelle, plastique ou picturale, qui déplace la signification de la peinture dans le domaine de la perception et des pratiques artistiques, où la logique de la trame symbolique perd de son intensité. Deux éléments fondamentaux de cette reconnaissance picturale de l'œuvre concerne ce que les Panofsky avaient nommé le « bord de rideau » et le « bord de pavement »[687]. En effet, si l'on regarde mieux le tableau de Titien, on peut convenir avec Arasse que ni l'une ni l'autre de ces descriptions n'est nettement assimilable à un rideau ou à un pavement, mais seulement à un pan de peinture verticale et à une ligne horizontale qui vient seulement délimiter un espace, celui du lit. Ces deux éléments ne représentent donc « rien » sinon de la peinture et contribuent à créer un espace de présentation de la femme nue, différent de celui où apparaissent les servantes.

L'observation du traitement perspectif de l'image conduit à constater que le corps de la femme est vu par l'observateur comme si celui-ci se trouvait à genoux sur le sol à ses côtés. Grâce à leur très petite taille, les servantes appartiennent à un autre espace délimité par les bandes de peinture horizontales et verticales. Le peintre crée ainsi un « tableau dans le tableau » destiné à présenter le scénario de la production de l'œuvre. La servante agenouillée devant le coffre sert alors de relais à l'observateur qui, fictivement, adopte la même position devant la femme nue. En outre, une telle relation issue du dispositif de la peinture conduit à prendre en compte l'écho qui se crée entre la femme et le coffre, fournissant un autre élément du processus d'élaboration de la peinture. En effet, on peut percevoir une correspondance d'ordre formel entre les courbes convexes des coffres horizontaux et celles du corps allongé, mais aussi une correspondance thématique, dans la mesure où ces même coffres contiennent

[687] Panofsky, Erwin, *Le Titien : questions d'iconologie*, Hazan, Paris, 1990 (pour la traduction française).

les vêtements de la femme qui plus que nue, figure déshabillée. En ce sens, elle n'est pas impudique ! La fin de l'exposé d'Arasse nous conduit ainsi vers une autre expression de l'érotisme qui n'est pas celui d'une courtisane qui s'expose mais celui de la peinture elle-même. Pour exprimer l'érotique de la peinture, manifeste dans la *Vénus d'Urbin*, il invite son interlocuteur à de nouveau prendre en considération le geste de la main de la femme nue. Il est le même que celui de la Vénus de Dresde à la différence que sa suivante ne dort pas mais regarde le spectateur, se touchant dans l'attente d'être touchée par Guidobaldo et d'être fécondée lors de l'union des deux époux. Notons que Daniel Arasse n'exclut pas le choix sémantique qu'il avait opéré au début de son analyse concernant le contexte matrimonial dans lequel le tableau aurait été réalisé. Cependant, on perçoit que cet élément n'est pas indispensable à ce qu'il énonce sur le lien qui se crée entre l'attitude la femme peinte et celle qu'elle induit chez Guidobaldo. Ce qui est important dans l'approche picturale, c'est que Vénus se touche en attendant d'être touchée, quelle que soit la nature de l'union qui en suivra. Or, comme il s'agit d'une image, elle ne pourra être touchée malgré l'envie qu'elle suscite. Cette mise en évidence permet à Arasse d'aborder la dialectique du voir et du toucher qui se joue dans cette peinture. Dans ce contexte d'évocation, il rappelle que l'étude de la perspective du tableau l'avait conduit à considérer l'espace où figuraient les servantes différent de celui du lit tout proche du spectateur, *théoriquement* agenouillé devant la femme nue. Or, cette construction de l'œuvre place la femme allongée entre deux espaces, celui du tableau et celui de la salle dans laquelle le tableau se trouve. En ce sens, il est au plus proche du toucher auquel nous ne pouvons tout de même pas nous livrer. Cette situation trouve un écho dans la problématique de la peinture exposée par Alberti par l'intermédiaire du personnage de Narcisse qui voudrait embrasser son image dans le miroir de la fontaine mais qui s'en trouve dans l'incapacité au risque de la perdre. Or, c'est précisément cette situation qui s'assimile à l'érotique de la peinture, une peinture qui suscite le désir de s'approcher au plus prêt, mais qui ne peut s'accomplir si l'on ne veut perdre le voir[688]. Le lien avec les coffres du tableau demeure dans cette dialectique du voir et du toucher : la servante touche les vêtements que la femme nue a enlevés et elle ne la voit pas, tandis que nous voyons sans pouvoir toucher une femme qui pourtant nous voit et se touche.

La présentation qu'Arasse se propose de faire de la Vénus d'Urbin montre en effet que l'image tient son propre discours, un discours proprement pictural qui trouve son essence dans la théorie de la peinture. Cette dernière contient ses problématiques et c'est précisément de

[688] Arasse, 2000 : 172.

cela que nous « parle » le peintre. Il semble que l'historien de l'art trouve dans ce domaine une plus grande cohérence que dans celui de l'approche iconographique qui s'appuie sur des éléments symboliques extérieurs à la peinture et qui en effet ne pourraient pas atteindre ce qui lui est intrinsèque et qui est aussi producteur de sens.

Cependant lorsque Wajeman fait référence à Arasse, elle se place dans une perspective de brouillage de sens. Or, la démonstration que nous venons d'exposer à propos de la Vénus de Titien ne va pas forcément dans cette direction : la peinture nous révèle quelque chose de l'ordre du sémantique repérable et identifiable mais qui par essence, émane du pictural.

La perception de Wajeman est conforme à sa manière d'étudier la peinture de Cousin qui masquerait volontairement un thème ou une explication, et en cela remporterait une victoire sur le discours. Il nous semble important de remarquer que lorsque l'auteur pose cette hypothèse, elle associe le terme d'image à celui de corps : « une victoire du corps, de l'image, sur le discours ? »[689]. Or, l'image construite par Cousin ne renvoie pas seulement au corps de la femme même si celui-ci prédomine dans le rendu visuel. L'artiste a élaboré une composition qui installe le corps nu dans un décor composé de différents éléments identifiables (pas forcément interprétables mais identifiables). Certes, nous avons insisté sur la nécessité de VOIR le corps d'Ève-Pandore avant de travailler sur la portée symbolique de ses attributs. Cependant l'image, qui défie le discursif, doit être prise en compte dans sa totalité. Ainsi, nous supposons que si Wajeman « aligne » le corps sur la totalité de l'image, également à ce moment de son étude, c'est peut-être qu'elle ne parvient pas à se détacher du message de la séduction que le personnage du tableau est sensé opérer. Dans ce cas, elle rejoint un domaine de signification symbolique qui va à l'encontre de son hypothèse du triomphe de la peinture. Cette remarque sur le thème de la séduction nous conduit à marquer notre préférence pour une prise en considération d'une séduction issue du pictural. C'est la peinture elle-même qui attire et séduit.

Wajeman conclut sur cette hypothèse rapidement posée en indiquant que ce qu'elle nomme « l'obscurité de la pratique », c'est à dire ce qui échappe à l'étude iconographique ou ne la permet pas clairement, inscrirait le tableau de Cousin dans un « mouvement de peinture sans programme, qui apparaîtrait au début du XVIe siècle chez Giorgione et Titien »[690].

Face à cette affirmation, il est possible de se demander si la reconnaissance d'un langage pictural évince forcément celle du programme de la peinture. Nous concevons qu'il est possible qu'un programme soit donné ou conçu mais que la pratique picturale n'en permette

[689] Wajeman, 2001 : 179.
[690] *Ibid.*,179.

pas une lecture entièrement cohérente. L'élaboration de l'image fait appel à des modèles que celle-ci assemble pour signifier un thème, mais ces modèles sont porteurs de significations annexes qui peuvent s'immiscer aux yeux du spectateur et interagir avec le projet initial. En outre, le souci du décoratif inhérent à l'acte de peindre à l'époque de Cousin participe aussi à l'ajout d'une charge visuelle qui n'est pas forcément porteuse de sens cohérent avec le thème traité et qui existe pour elle-même. Si le tableau divulgue un message, il le soumet à la variation des sens multiples et possibles et à la dissimulation de l'ornement. C'est d'ailleurs dans cette mesure que nous envisageons davantage le phénomène de dissimulation qui peut s'opérer dans la peinture de Cousin. Non point un personnage annoncé qui en cacherait d'autres puisque nous considérons que ceux-ci sont visibles même s'il ne sont pas indiqués par l'inscription, mais un personnage « orné » et condensant ses différents modèles de référence[691]. L'ouvrage de Françoise Bardon consacré au *Concert champêtre* montre bien qu'il est possible d'envisager une pratique picturale inadéquate au discours sur la peinture sans pour autant abandonner l'existence du programme de l'œuvre[692].

Pour en revenir à l'étude de Wajeman, notons la manière dont l'auteur transforme l'hypothèse posée d'une image capable de défier le discours vers une réflexion sur le verbe ; elle raisonne de la façon suivante : si la peinture met le discours à l'écart, alors c'est qu'elle a probablement quelque chose à dire de cela. C'est précisément à ce stade de sa présentation qu'elle choisit d'aborder l'étude du tableau selon une démarche différente de celle de ses prédécesseurs, dans la mesure où elle s'appuie davantage sur l'organisation formelle et compositionnelle de la peinture. Son raisonnement s'organise donc à partir de ce que le peintre donne à voir dans le dispositif qu'il a mis en place. Ce sont ensuite des déductions sémantiques qui s'élaborent à partir de ces différents constats, sachant que la démarche employée par Wajeman demeure manifeste d'une attente interprétative cohérente.

La forme au service de la signification

Conformément à la réflexion organisée autour de la problématique du discours, l'auteur propose donc d'observer dans l'*Eva prima Pandora* une circulation de la parole, partant de la bouche ouverte du serpent s'enroulant autour du bras du personnage. La bouche ouverte du serpent indique « qu'il parle à Ève pour la convaincre de pécher, comme le relate le texte

[691] Voir la définition du maniérisme telle que la propose Daniel Arasse. Arasse, Daniel, *Histoire de peintures*, France Culture, ed. Denoël, Paris, 2004 : 125-131.
[692] Bardon, 1995-1996.

biblique »[693]. En observant l'oreille de la femme du tableau, Wajeman note que celle-ci l'écoute, attention auditive accentuée par le choix de la représentation de profil. Wajeman note la place centrale de l'oreille, au centre de la tête, mais aussi à l'intersection des prolongements respectifs de la ligne du bras gauche et de la courbe du bras droit. En outre, l'anse du vase blanc décrit un enroulement qui pourrait faire penser ou rappeler la forme de l'oreille. Wajeman poursuit en indiquant que la parole ainsi transmise serait ensuite écrite : en effet, la main d'Ève-Pandore tient le rameau de pommier comme une plume posée sur le drapé qui, entre la zone déterminée par le crâne d'un côté et par l'ombre du corps de l'autre, prend l'allure d'un livre ou de feuilles de papier empilées[694].

Face à cette détermination, quelques éléments sont susceptibles de remettre en cause la cohérence ainsi obtenue. Concernant le serpent à la bouche ouverte, point de départ de la démonstration de Wajeman, des incertitudes sur sa figuration initiale demeurent. En plus des propositions de Guillaume concernant l'existence d'un serpent plus discret, le dossier du Louvre met en évidence que ce motif est peint par dessus le bras du personnage dans une matière assez translucide. Ceci n'exclut pas pour autant la main de Cousin mais l'hypothèse d'un ajout postérieur demeure. En ce qui concerne le choix du profil pour accentuer l'attention auditive, il est difficile de ne pas repérer dans cette disposition l'option décorative et en vogue qu'elle figure, compte tenu des exemples à l'antique en circulation et que Cousin réutilise dans sa peinture, les perpétuant peut-être aussi dans le tableau de la *Charité*[695]. En revanche, il n'est peut-être pas à exclure que ce choix décoratif associé à la disposition des motifs puisse faire sens, tel que l'entend Wajeman. Mais quoi qu'il en soit, le stéréotype auquel renvoie le profil incite à la prudence lorsqu'il s'agit de l'intégrer dans un argumentaire orienté vers la recherche de signification. Dans le même ordre d'idées, si l'enroulement de l'anse du vase blanc prend effectivement la forme auriculaire, est-ce là l'effet du sens ou de l'esthétique ? Cet élément du vase ne paraît pas tout à fait intégré au reste du motif mais rien ne stipule un ajout postérieur. Le peintre a-t-il cherché à le mettre en évidence pour les raisons invoquées par Wajeman ou bien a-t-il pris la liberté de faire figurer cette forme au caractère ornemental et courant dans un seul souci décoratif ? Le sculpteur de la Madeleine pénitente

[693] Wajeman, 2001 : 179.

[694] Wajeman insiste sur la mise en valeur de la main droite du personnage tenant la plume, par un effet particulier d'éclairage. *Ibid.*,180. Nous pouvons ajouter à cela que la main gauche est elle aussi particulièrement visible compte tenu de l'allongement des doigts et de la place assez centrale de ce motif dans la tableau, ce qui tend à la mettre en évidence, peut-être au même titre que la main droite dont on mesure l'importance dans la démonstration de Wajeman.

[695] Dans la première partie de la thèse nous avons exposé les questions d'attribution relatives à cette œuvre.

l'a retranscrit dans son œuvre d'une manière assez perceptible, ce qui tend à montrer que dans la peinture, Cousin donne un statut particulier et repérable à cette anse. Est-ce pour autant que l'on puisse en déduire sa portée sémantique ?

Concernant la figuration du livre ou des feuilles de papier dans le tableau, ce que nous indique Wajeman est perceptible, mais nous ne sommes pas certains que cet aspect ne soit pas dépendant d'un phénomène d'usure de la peinture. Le drapé était originellement plus coloré et la zone blanche identifiée avait peut-être un autre aspect, apparaissant de manière moins contrastée avec les zones alentour.

Il est possible que l'auteur ait été influencé par la retranscription sculptée de l'*Eva prima Pandora* dans le relief de Sens alors que la Madeleine figure avec son livre placé dans un espace similaire à celui que la forme blanche occupe aujourd'hui à côté du crâne. Le sculpteur a pu choisir de placer l'attribut de la sainte en cet endroit de la composition par nécessité dispositionnelle, sans avoir forcément retranscrit la partie blanche de la peinture détectée par Wajeman. En outre, nous nous sommes déjà exprimés sur l'identification des motifs d'une peinture régie par l'*a priori* de l'interprète conduisant parfois à préférer un rat à la place d'une statuette ! Le thème du parcours de la parole viciée et sa retranscription a pu influencer Wajeman dans sa manière d'identifier les motifs et les formes du tableau.

Enfin, le dispositif que décrit l'auteur et plus particulièrement celui qui conduit à observer la place de l'oreille au croisement de lignes de composition peut apparaître convaincant mais rien ne certifie que cet agencement anatomique révèle l'intention significative de Cousin. Si l'on regarde le visage de profil de l'Ève, il nous apparaît que son oreille est en effet particulièrement visible. Mais si l'on observe également le visage de la Charité, on constate un effet visuel semblable : dans les deux peintures, l'oreille de la femme apparaît comme posée à plat, accentuant le dessin de profil de l'ensemble du visage. Plus qu'une signification, nous percevons dans cette figuration, un procédé de représentation.

L'analyse de Wajeman, sous-tendue par cette perception visuelle, détermine donc un parcours diabolique allant de la bouche du serpent jusqu'à l'oreille de la femme qui la retranscrit. S'appropriant la mauvaise parole, Ève-Pandore devient à son tour, comme le serpent, tentatrice. La thèse du beau mal, des femmes belles au dehors et dedans très mauvaises, s'illustre de nouveau dans le décryptage de sens que construit l'auteur. Comme ses prédécesseurs, elle argumente sa thèse d'un langage perverti dont Ève serait le vecteur à l'aide d'images issues du contexte visuel, gravures ou illustrations sur le thème de l'Annonciation ou du péché originel. Ces images tendent à montrer l'importance de la parole qui, dans sa forme angélique, fait écho à la parole maléfique et justifie qu'« à la faute qui condamne

l'homme répond la possibilité de sa rédemption, c'est à dire la naissance du christ »[696]. Une miniature pour l'office de la Vierge Marie illustre bien cet écho[697]. Elle fait également apparaître une figuration du serpent à tête de femme, image héritée du Moyen-Âge qui crée une équivalence entre Ève et la parole diabolique. Wajeman montre aussi à travers une gravure de Jean II de Gourmont évoquant une scène du péché originel, que l'on retrouve ce motif du serpent à tête de femme. Ce dernier tente Ève en lui remettant la pomme qu'elle prend de la main droite, alors que de sa main gauche, elle donne à son tour le fruit défendu à Adam. L'auteur note dans l'image la visibilité de la parole adressée par la première femme à son aimé, parole tentatrice et trompeuse, usant des charmes de la séduction (Adam caresse le sein d'Ève pendant qu'il tient la pomme) pour conduire à la faute. Dans ce contexte visuel, Wajeman choisit d'associer Ève à son pendant mythique tel que l'exprime Boccace[698] et qui fait référence à Cléopâtre, et bien sûr indirectement à son double Pandore, figuré dans la peinture.

À partir du thème de la parole viciée, elle met en évidence la fin d'un monde transparent et univoque exprimé dans l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre et commenté par Terence Cave[699]: après la Chute, le langage persuasif devient suspect parce que c'est une chair trop faible qui s'en est fait le vecteur. L'auteur argumente également la thèse de la parole viciée par l'écriture, telle qu'elle l'a perçue dans le tableau, en citant le commentaire que fait Derrida du Phèdre de Platon[700], insistant sur cette perte renouvelée par l'écriture de l'originel.

Wajeman détermine donc un dénominateur commun, celui de la confusion, issue simultanément de la peinture elle-même défiant la clarté de l'énoncé de l'interprète, et du thème du discours vicié après la chute. Cette approche semble ainsi admettre les règles de la création picturale qui brouille le sens de l'image. Cependant, elle ne se passe pas de sa justification qui elle est thématique, détachée de la matérialité de la peinture, et qui concerne un sujet, un concept, celui de la séduction du mal. Or, le brouillage de sens issu du pictural est un phénomène certainement inhérent à l'acte de peindre et se passe d'un justificatif thématique. Wajeman trouve en définitive une solution à la difficulté d'établir un sens à la peinture de Cousin en l'allégorisant avec un thème se rapportant à la parole viciée de la première femme. On perçoit bien que l'auteur de cet article ne réussit pas à échapper au

[696] Wajeman, 2001 : 180
[697] Voir la démonstration de Wajeman, *Ibid.*, 180.
[698] « On retrouve ici les éléments qui caractérisent le pouvoir funeste de Cléopâtre chez Boccace » *Ibid.*, 182
[699] *Ibid.*, 184.
[700] Derrida, Jacques, *La Pharmacie de Platon*, G.F/Flammarion, Paris, 1995.

phénomène de convergence interprétatif des œuvres d'art puisqu'elle conclut en écrivant : « Mais la multiplicité des lectures qu'ouvre la peinture pourrait peut-être se rassembler en un objet, celui de la *cornucopia* (corne d'abondance) […] »[701]. Suite à une nouvelle analyse de la disposition de la peinture, montrant une possible construction de l'image à partir de l'échange entre le plein et le vide, l'intérieur et l'extérieur, elle propose de voir dans le corps d'Ève-Pandore, conformément à la thèse des beautés extérieures emplies de maux, la figuration d'une corne d'abondance du mal. Elle termine enfin par une référence qui cette fois ne concerne plus que Pandore, citant *Les travaux et les jours* d'Hésiode[702]. Ceux-ci relatent la création du personnage mythique et utilisent à plusieurs reprises la préposition « en », montrant clairement que la création de cette femme relevait de ce dont elle était emplie. Ce passage lui permet de justifier le thème de la corne d'abondance et de ne pas cantonner sa démonstration à la seule évocation d'Ève dans ce qu'elle exprime du péché originel.

Nous conclurons notre analyse du texte de Wajeman en mettant d'abord en évidence la méthode employée, différente de celle des Panofsky, Guillaume et Zerner. Son étude ne cherche pas d'emblée à établir une démonstration cohérente à partir des différents attributs d'Ève-Pandore. Les conclusions divergentes de ses prédécesseurs ne l'y ont sans doute pas engagée. Elle prend donc pour point de départ de sa réflexion le nu du tableau, qui dans les textes précédents était évoqué en fin de présentation. De la sorte, elle s'intéresse en premier lieu à ce que la peinture rend visible. La suite de son propos se maintient sur ce procédé, puisqu'il examine le dispositif mis en place par Cousin lors de la composition et de la représentation des motifs. Cependant, c'est un thème sous-jacent qui régit le regard de l'interprète et qui finalement constitue l'*a priori* de sa réflexion. La figuration d'Ève-Pandore intervient dans le domaine d'étude de Lise Wajeman et lui permet de développer les problématiques qu'elle questionne autour des images d'Adam et Ève, de leur nudité et de leur réception dans le contexte d'évocation du péché originel et de la chute.

L'auteur parvient à organiser une forme de coïncidence thématique et picturale autour de la notion de brouillage de sens. En ce qui nous concerne, nous considérons que, si le discours qui émane de l'acte de peindre n'est pas clair, il n'est pas pour autant réservé à la peinture de Cousin. Dans ce cas, la rencontre opérée par Wajeman ne se justifie pas autant. En outre, si elle considère le tableau de Cousin peu lisible, est-ce vraiment lié au fonctionnement pictural ou à la divergence des interprétations qui ont été données ? Le constat du manque de lisibilité

[701] Wajeman, 2001 : 185
[702] *Ibid.*, 274 note 26.

intervient quand on cherche à rendre une œuvre intelligible. Elle est donc le fait de l'interprète et non de la peinture. De la sorte, nous considérons que l'attention donnée au pictural dans l'analyse de Wajeman ne cherche pas les manifestations intrinsèques de la peinture, malgré le regard porté sur la composition et la figuration des motifs et des formes visibles dans le tableau. C'est encore la recherche de signification qui motive la réflexion de l'auteur.

Emmanuel Buron : Sens et extrapolation

La question que nous avons soulevée dans la conclusion de l'analyse du texte de Wajeman et qui concerne la posture interprétative génératrice des difficultés à déterminer le sens d'une peinture trouve un écho dans l'introduction de l'article d'Emmanuel Buron rédigé à propos de la peinture de Cousin[703]. En effet, il annonce que c'est précisément parce que l'on cherche à interpréter l'œuvre que celle-ci produit du mystère : « le mystère du tableau est le corollaire d'une posture interprétative »[704]. Avant d'analyser ce texte, il nous appartient de préciser quelques points concernant son auteur. Comme Lise Wajeman, Emmanuel Buron est un littéraire et non un historien de l'art. Ses études portent sur la littérature du XVIe siècle. Étienne Jodelle y occupe une place notable[705] et sera évoqué dans son analyse du tableau de Cousin. Comme nous l'avons constaté pour le texte de Wajeman, le domaine d'étude de Buron intervient dans son propos sur la peinture. En revanche, c'est bien par une question de méthode que débute son examen de l'*Eva prima Pandora*.

Postulat théorique

Dès les premières phrases de son article, Emmanuel Buron exprime sa volonté de s'extraire de la logique interprétative. Pour se faire, il remet d'abord en question la nécessité elle-même d'une interprétation de la peinture. Il mentionne en note un fait qui nous semble particulièrement important, celui des appréciations portées sur le tableau de Cousin au XIXe siècle, dont nous avons également fait part au début de cette seconde partie de la thèse[706]. Buron souligne l'intérêt des auteurs pour la beauté idéale et formelle de l'œuvre et non pour

[703] Buron, 2000 : 275-276.
[704] *Ibid.*, 275 note 2
[705] Le sujet de sa thèse *(« Dessous un silence obstiné… » : Histoire des œuvres et théorie politique d'Étienne Jodelle »*) et de ses publications en témoignent.
[706] Voir ci-avant.

son mystère ou sa signification[707]. Un tel phénomène de réception tend à rapprocher la peinture du domaine de l'esthétique dans lequel le processus explicatif logique de l'interprétation occuperait une place moindre.

Un article de Valérie Auclair sur la galerie François Premier met également en évidence un phénomène semblable, relativisant la question de la signification du programme au profit de l'élément décoratif du cycle[708]. En effet les visiteurs de la galerie François Premier ne portaient pas une attention particulière ou première au contenu des fresques. L'ambassadeur Wallop fait par exemple référence à Lucrèce alors que ce personnage est absent des différentes représentations. De même Vasari évoque les « Hauts faits d'Alexandre le Grand » pour la galerie François Premier, alors que ceux-ci étaient destinés à la chambre de la duchesse d'Etampes. Valérie Auclair insiste sur le fait qu'aucun visiteur ne présente clairement le sujet des fresques ou n'en dégage un éventuel programme. Elle note l'aspect inhabituel de ces représentations qui ne correspondent pas à ceux traditionnellement choisis pour une galerie, c'est à dire un cycle narratif semblable à ceux que l'on trouve dans les grands ensembles de peintures ornant les églises ou les édifices profanes. Cet aspect décousu des fresques de la galerie constitue selon elle leur originalité. Ce constat incite donc sans doute à la prise en compte d'un nouveau type d'expression artistique mettant l'accent sur le décor, plutôt qu'à la recherche d'un programme cohérent.

Rejoignant ce que nous avons déjà exprimé dans le chapitre théorique de cette partie, Buron considère que vouloir interpréter une œuvre implique que celle-ci signifie plus que ce qu'elle représente. Il propose alors de réduire le nombre d'éléments interprétables de la peinture indiquant qu'il s'agit de « reconnaître les éléments énigmatiques de l'œuvre qui justifient une interprétation »[709]. Même s'il ne renonce pas à la détermination d'un sens, l'auteur considère néanmoins que la signification d'une peinture ne dépend pas de la convergence de l'ensemble de ce qui est représenté.

Concernant le tableau de Cousin, Buron adresse une forme de reproche à ses commentateurs qui n'ont pas procédé initialement à l'identification isolante de l'élément de la peinture qui se devait d'être interprété. Or, pour y parvenir, il nous indique qu'il faut regarder et voir dans la surface ce qui va décider de la nécessité d'établir un sens. Cette action de l'œil à laquelle il nous incite permet, non pas de décrypter le sens de l'œuvre mais de déterminer l'élément

[707] Buron, 2000 : 274 note 1.
[708] Auclair, Valérie, « L'invention décorative de la galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Seizième siècle*, n°3, 2007.
[709] Buron, 2000 : 275.

créant ce qu'il nomme « l'appel herméneutique »[710]. Ce qui dans la peinture ne ferait pas l'objet d'une interprétation ne signifie pas que le sens en est absent, mais qu'il va en quelque sorte de soi, et qu'il n'a pas besoin d'être expliqué. Ainsi, voir dans la surface peinte qu'il y a un sens à établir relève de ce que Buron nomme l'esthétique du sens, celle-ci étant née des rapports que le panneau instaure entre le sensible et l'intelligible, entre ce qui sera vu, perçu, identifié comme nécessitant ou non l'interprétation. Celle-ci n'est donc pas refusée mais elle est redéfinie à travers une démarche qui renonce à la cohérence de l'ensemble de la représentation, ouvrant le champ du plaisir esthétique et de sa gratuité.

Identifier l'appel herméneutique

Dans le paragraphe intitulé « Position du problème »[711], Buron propose une analyse de la peinture qui va le conduire à identifier l'élément qui justifie l'interprétation de l'œuvre. Il débute en notant la fréquence à l'époque de Jean Cousin de la posture de la femme nue allongée du tableau, installant ainsi d'emblée dans sa présentation, la notion de modèle divulgué à laquelle nous avons souvent fait référence et qui se doit d'être prise en compte pour étudier l'*Eva prima Pandora*.

Il rappelle l'habituel rapprochement du tableau du Louvre avec le relief de la nymphe d'Anet, permettant de le dater de la seconde moitié du XVIe siècle. Mais il considère que cette datation peut être confirmée par un autre rapprochement selon lui plus probant, invoquant la peinture de Maarten van Heemskerk, réalisée en 1545 et représentant *Vénus et Cupidon*. Buron insiste sur la proximité des postures des deux femmes mais accepte ne pas pouvoir dire laquelle des deux a pu servir de modèle à l'autre et donc ne pas connaître la chronologie de réalisation des deux œuvres. Nous nous sommes déjà exprimé sur l'intérêt d'une telle détermination, notamment dans le cas de la représentation du nu allongé, motif archétypal et fort divulgué.

Quand le signe prend la place du symbole

Alors qu'il traite la question du décor dans lequel le personnage apparaît, Buron s'intéresse très rapidement à l'inscription qui figure sur le cartouche. Analysant la tournure employée, il remarque que c'est d'Ève dont il est question tant dans la devise que dans la peinture. En effet, *prima Pandora* constitue une apposition qui vient qualifier Ève, de même que les attributs

[710] *Ibid.*, 275.
[711] *Ibid.*, 277-280.

symboliques qui figurent sur le tableau contribuent également à définir le personnage biblique : il cite la branche de pommier et le serpent sortant du vase rappelant l'incitation à commettre le péché originel, le crâne illustrant sa conséquence mortelle. Quand il aborde la question des attributs qui se rapportent à Pandore, il fait le constat d'une évocation plus discrète, conformément à ce qu'il avait perçu de la lecture de l'inscription. Il commence par citer le deuxième serpent du tableau. Guillaume avait relevé ce même motif, suite à l'examen aux lampes à sodium, mais en avait fait un attribut d'Ève et non pas de Pandore. Nous avions objecté à cette proposition que ce motif pouvait finalement symboliser l'une ou l'autre des deux femmes, qu'il s'agisse d'ailleurs du serpent sortant du vase ou de celui identifié par Guillaume. Sachant que Pandore pouvait également être représentée avec des serpents, ces derniers symbolisant les maux répandus sur l'humanité[712], ce motif est commun aux deux personnages. Comme l'indique Buron, même s'il associe le serpent figurant au sol à celui de Pandore, « Cousin assimile […] les maux mythiques et bibliques »[713]. Cette phrase et notamment le terme « assimile » pourrait signifier que les deux principaux serpents perçus dans la peinture peuvent à la fois symboliser l'une ou l'autre des deux femmes sans qu'il ne soit fondamental de les déterminer. Ce processus d'assimilation pourrait être mis sur le même plan que celui de la condensation des sources auquel l'artiste se livre lors de la mise en peinture. Cette prise en considération tend à créer une forme de distance vis à vis de l'analyse symbolique qui donne au motif un statut explicatif univoque (détermination du serpent de Pandore, du serpent d'Ève, du serpent de Cléopâtre). Buron fait ensuite référence au vase rouge du tableau, signalant les motifs visibles sur la photographie du XIXe siècle ainsi que les doutes émis par Guillaume quant à la possibilité d'une adjonction postérieure. En revanche, s'il ne se prononce pas sur ce questionnement, c'est qu'il est totalement convaincu que ce vase se rapporte seulement à Pandore, alors que celui sur lequel repose le bras du personnage ne répondrait qu'à un « souci pictural de disposition »[714]. Dans le cas où des restaurateurs du XIXe siècle auraient ajouté les motifs de fumée et autres diablotins au dessus du vase rouge du tableau, c'est peut-être qu'eux aussi le percevaient d'emblée comme celui de Pandore répandant les maux sur le monde et conservant l'espérance. En proposant cette identification, Buron est le premier à se démarquer de l'idée instaurée par les Panofsky issue du texte de l'Iliade. En revanche, pour faire du vase rouge le seul vase de Pandore, il donne un argument

[712] Panofsky l'a montré à travers une illustration. Panofsky, 1962 (1990) : 58, fig.31. Voir aussi la notice de Béguin à propos de l'*Eva prima Pandora* s'exprimant sur les serpents de Pandore, Béguin, 1972 : 59.
[713] Buron, 2000 : 277.
[714] *Ibid.*, 277.

qui nous semble pouvoir être remis en question : il considère que ce motif constitue la seule tâche de couleur du tableau, ce dernier apparaissant essentiellement en noir et blanc. Le dossier du Louvre met en effet en évidence la couleur sombre de la grotte ou de l'arcade rocheuse sous laquelle apparaît le personnage en spécifiant que cette zone a fait l'objet de plusieurs repeints et restaurations sous forme d'aplats noirs fort couvrants. Originellement la peinture devait donc être plus claire. En outre, l'état actuel de la peinture examinée en laboratoire laisse envisager davantage de couleurs au moment où Cousin a réalisé son œuvre. Insistons sur le fait que le traitement des couleurs s'intègre dans le travail de peintre de la Renaissance qu'était Jean Cousin[715]. Dans ce cas, le vase rouge ne ferait plus autant signe que le prétend Buron. L'auteur mentionne également que ce vase occupe une place assez centrale dans la composition qui tend à le mettre en valeur. Dans ce cas, les éléments du dossier du Louvre jouent davantage en faveur de ce qu'énonce Buron, sachant qu'à l'origine le panneau était plus large dans sa partie gauche d'environ 17 cm[716]. Il n'en reste pas moins que l'effet général de l'ensemble visuel de l'œuvre à l'époque de sa réalisation ne permettait peut-être pas la déduction de Buron concernant le rôle du vase rouge dans la peinture.

Revenant à l'évocation d'Ève dans la peinture, Buron signale qu'elle ne s'inscrit pas dans une représentation traditionnelle, ne renvoyant pas à une composition narrative[717]. Bien qu'elle soit visuellement perceptible, clairement identifiée grâce à ses attributs, elle s'exprime à la manière d'un thème, d'une idée. Le caractère non illustratif du personnage d'Ève lui donne le statut d'un concept qui, avec celui de Pandore, conduit à la réflexion sur les deux premières femmes à l'origine de l'humanité. Dans ce contexte de représentation, Ève est un portrait allégorique, portrait allégorique dont le cadre dans lequel elle s'insère constitue un attribut. Nous avons déjà indiqué ce que la détermination du paysage d'arrière plan impliquait du point de vue de la démarche adoptée par les interprètes. Buron aborde cette question d'une manière nouvelle qui apporte peut-être une réponse aux hypothèses jusqu'alors posées : à l'époque d'Ève, il est inconcevable qu'un élément de civilisation tel que le figure la ville de l'arrière plan puisse exister alors que l'humanité se résume à la présence deux individus seulement. En outre, l'auteur indique clairement ce que nous avons déjà énoncé concernant l'impossibilité d'identifier la ville, compte tenu du caractère antique générique des bâtiments représentés. Cette ville joue un nouveau rôle dans l'analyse de Buron, rôle qui est à considérer en relation

[715] Vor le dernier chapitre de la thèse.
[716] Le vase rouge a légèrement été décalé vers la droite, peut-être dans un soucis d'équilibre de la composition, dans ses proportions actuelles.
[717] C'est aussi ce que notait Zerner. Zerner, 1996 : 253.

avec l'espace du tableau dans lequel Ève est allongée. Ce dernier s'oppose en effet à celui civilisé de la cité impliquant la vie humaine. C'est un lieu sauvage, qui existe grâce, ou par la relation d'opposition qu'il entretient avec le lieu de civilisation de l'arrière plan. Ainsi ces deux espaces de la peinture forment un tout, une seule expression, attribut du portrait allégorique d'Ève.

Buron donne donc une interprétation de la peinture qui s'appuie sur des postulats méthodologiques différents de ses prédécesseurs : comme il l'annonce en introduction, il recherche ce qui dans la peinture fait davantage signe que symbole, donnant ainsi la priorité au questionnement du signifiant plus que du signifié. L'analyse du cadre dans lequel s'insère le personnage en témoigne : un cadre qui ne cherche plus à être identifié et qui par ses éléments visuels devient un objet pictural concret, fonctionnant à partir de ce qu'il donne à voir. La ville est présente non point pour être identifiée mais au contraire pour exercer elle-même un rôle identificateur du décor de ruines qui entoure Ève. En ce sens, c'est la peinture elle-même qui agit et qui n'illustre plus. Cependant, elle met quand-même en évidence un concept. Comme le personnage d'Ève, le cadre dans lequel celle-ci apparaît est pensé dans un système d'opposition et de contraste qui le rattache à sa signification.

Les enjeux herméneutiques du titre de la peinture

Dans sa présentation visant à interpréter les différents détails du tableau, Buron avait cité la tournure grammaticale de l'inscription pour montrer qu'au même titre que la peinture, Ève s'exprimait explicitement (même si elle fait l'objet d'une présentation particulière, v. ci-dessus) dans le tableau tandis que le nom de Pandore venait virtuellement la qualifier. La deuxième partie de son paragraphe donne tout son sens au titre donné, « Position du problème », puisque l'auteur procède alors à l'appel herméneutique préconisé en introduction : relever dans la peinture ce qui suscite le questionnement et qui, à la différence des détails étudiés précédemment, implique une élucidation. Buron considère alors que cet élément motivant l'éclaircissement d'une forme d'énigme réside seulement dans l'adjectif *prima* du cartouche. Il reconnaît dans les travaux des Panofsky l'intuition d'un tel phénomène. Il évoque les principaux points de leur étude qui, selon lui, rend compte de l'adjectif *prima* à travers le projet initial des deux arcs se faisant pendant sur le thème de l'ancien et du nouveau (*prima Pandora, nova Pandora*), mais qui n'explique pas la raison pour laquelle cet adjectif subsiste dans la peinture qui aurait pu seulement porter le titre d'*Eva Pandora*. En note, il fait référence à une image mentionnée par le catalogue d'exposition de *L'école de Fontainebleau*,

justement intitulée *Eva Pandora* et inspirée de Cousin[718]. Ceci doit donc signifier pour Buron que la présence de l'adjectif *prima* dans la peinture relève d'une volonté ou d'une intention particulière de le faire figurer dans la tournure grammaticale de l'inscription[719]. L'auteur questionne donc le fait qu'Ève puisse être une *première* Pandore et pose d'abord l'hypothèse d'inscrire les deux personnages dans une même durée, une même réalité historique : si Ève préfigure Pandore, ceci signifierait que « la fable accomplirait alors la vérité dont la Bible n'offre que la figure imparfaite » [720]. Buron renonce à cette hypothèse, compte tenu de l'importance du christianisme dans la culture de la Renaissance. Il considère donc qu'il faille dissocier historiquement Ève et Pandore, la première appartenant à l'histoire et faisant référence à une temporalité, la seconde étant issue d'une fiction et demeurant intemporelle. Toutes deux font donc l'objet d'un rapprochement « purement formel »[721] et se superposent dans la peinture, si bien qu'il n'y est plus question que d'une seule femme, Ève désignée comme une *prima Pandora*. En revanche, celle-ci appellerait un autre personnage appartenant cette fois à la même temporalité qui pourrait être désignée comme une *nova* ou *seconda Pandora*. L'adjectif *prima* crée donc selon Buron une attente. Cependant, il n'en déduit pas pour autant l'existence d'une autre œuvre qui ferait pendant au tableau du Louvre. Il préfère formuler une hypothèse qui s'appuie sur un phénomène de réception de la peinture : la *nova Pandora* du tableau est susceptible d'exister grâce à la reconstruction intellectuelle du spectateur, reconstitution intellectuelle que l'inventeur de la peinture pouvait également attendre. Buron se propose de montrer que cette opération était possible au XVIe siècle, ceci à travers son étude de la réception du mythe de Pandore vers 1540. Il met donc en évidence un contexte dans lequel un phénomène littéraire ou artistique de réception est à même de se produire, considérant cependant qu'en fonction du récepteur, l'extrapolation intellectuelle évoquée pour reconstruire le personnage de la nouvelle Pandore n'est pas obligatoire.

[718]Œuvre signalée par Béguin. Nous ne sommes pas parvenus à trouver une reproduction de cette Ève-Pandore pour laquelle l'auteur indique que le thème du serpent, associé à la double expression féminine, y est particulièrement dominant. Ceci tend à montrer que ce motif à la fois biblique et mythologique peut être interchangeable. Béguin, 1972 : 61.
[719] Voir l'analyse critique de la thèse des Panofsky livrée par Buron. Buron, 2000 : 279.
[720] *Ibid.*,. 280.
[721] *Ibid.*,. 280.

Sensus altior et extrapolation intellectuelle

Les implications de la lecture de la Pandora d'Olivier

Comme les Panofsky, Buron fait référence à la bonne réception de la culture grecque et de l'évocation du personnage de Pandore en France à la Renaissance, mais en indiquant toutefois qu'une forme d'obscurité demeure : le mythe suscite l'intérêt mais n'est pas pour autant compris. Buron illustre ses propos en citant l'*Elucidarium poeticus* d'Hermann Torrentinus (1510), plusieurs fois publié par Robert Étienne, un dictionnaire des noms propres dans lequel Pandore est définie comme fabriquée du don de tous les dieux, de même qu'une référence imprécise est faite à Hésiode[722]. Lors de ses publications, Robert Étienne enrichit la définition de Pandore mais celle-ci demeure néanmoins « un mot à expliquer »[723] et rien du personnage, ni de la fable, n'y est présenté. Buron décline les lacunes du récit[724] et considère qu'en 1541 seulement, avec la *Pandora* de Jean Olivier, naît le véritable personnage de Pandore et sa fable. Le succès de ce poème se traduit par ses réimpressions multiples ainsi que sa traduction en latin et en français. En sept ans, le texte est édité quatre fois et le public voit sa lecture de la fable très certainement orientée par l'œuvre d'Olivier. Dans l'argument du poème, son auteur indique qu'il utilise pour le construire deux passages d'Hésiode, les *Travaux et les Jours* et la *Théogonie*. Le mythe de Pandore s'articule maintenant sur celui de Prométhée. Pour se venger du défi que lui a lancé Prométhée, Jupiter punit ce dernier en l'enchaînant sur le Caucase de même que pour châtier les hommes il leur envoie Pandore[725]. Mais, souligne Buron, le texte d'Hésiode n'est pas forcément cohérent[726], et c'est Olivier qui en rétablit la cohérence en en faisant une interprétation. La présentation du récit révèle alors la préoccupation archéologique de l'auteur du XVIe siècle, c'est à dire que la fable n'est pas moralisée par un quelconque discours chrétien. Seuls les Dieux de l'Olympe apparaissent. Ce n'est donc pas sur la lettre du récit que portent les recherches d'Olivier mais sur leur sens, un autre sens plus haut et plus difficile, un *sensus altior* qui est à mettre en relation avec les mystères mosaïques. Les deux récits païens et chrétiens font en effet correspondre deux univers culturels incompatibles mais la Genèse et la Mythologie sont porteurs de la même leçon. Buron explique que le *sensus altior* résulte d'un effet de lecture qui ne dépend en rien de l'auteur du texte : « Les

[722] *Ibid.*,. 281.
[723] *Ibid.*,..281.
[724] *Ibid.*,. 282.
[725] Voir le détail de l'articulation des deux mythes : *Ibid.*,. 283.
[726] Voir le problème de l'association de Prométhée et de Pandore sur le thème de l'origine du mal : *Ibid.*,. 283.

humanistes de la Renaissance sont […] les premiers à rejeter sur le lecteur la responsabilité du sens qu'il découvre dans un récit fabuleux, et donc à en décharger l'auteur »[727]. Buron indique que le prologue du Gargantua de Rabelais fournit la confirmation d'un tel phénomène de réception[728]. Il cite également Barthélémy Aneau considérant que le désir du lecteur de toujours vouloir comprendre davantage est tel, que ce dernier est à même d'adapter au récit mythologique une signification à laquelle l'auteur n'avait pas pensé. C'est sans doute dans un contexte d'évocation semblable que l'humaniste exprime aussi la nécessité de ne point chercher à rendre cohérents tous les éléments d'une image, sachant que des « allégories menues » jouxtent l'allégorie principale sans pour autant lui convenir[729].

Avec l'histoire de Pandore, Olivier indique qu'il a livré un sens possible non objectif (il y perçoit un *sensus altior*) et qu'il incite le lecteur à faire de même avec son poème, donc à procéder à une extrapolation intellectuelle. Pour cela, il donne des indices mais ces derniers ne prennent de sens que dans la mesure où l'interprétation a lieu, une interprétation dont les termes ne sont pas définis. Le sens théologique n'est donc pas obligé d'apparaître, à moins que le lecteur en ait la volonté, c'est à dire qu'il trouve dans le texte une leçon morale commune à la fable et à la Genèse. Or, précise Buron, ce n'est que dans l'argument du poème et non dans le corps de ce dernier qu'Olivier appelle le lecteur à faire converger la Bible et la Mythologie et, de ce fait, à percer le mystère du poème. Il déduit donc de cela que c'est bien l'organisation du livre (texte, argument, dédicace), et non le texte lui-même, qui permet l'extrapolation intellectuelle. De même, il perçoit un fonctionnement semblable dans la peinture de Cousin : comme le texte du XVIe siècle, elle dispose d'un argument, son titre, susceptible de déclencher l'extrapolation du reste de l'image qu'elle présente. La culture du lecteur permettra ou non cette extrapolation, de même qu'elle en déterminera sa nature.

Dans un nouveau paragraphe intitulé « *L'idole et l'attente du siècle dore* : *du sens moral au sens historique* »,[730] Buron analyse dans l'argument du poème d'Olivier les différents éléments qui permettent d'établir des liens entre le récit de la Genèse et le récit mythologique, mettant en évidence les analogies possibles de thèmes et d'actions entre Adam, Prométhée, Ève et Pandore[731]. Ces différents parallèles inscrits dans l'argument ont un écho implicite dans le corps du texte, lorsque l'évocation de Pandore renvoie à la question de l'amour terrestre et de l'amour divin. Pandore, associée à une statue idolâtre, suscite l'admiration des

[727] *Ibid.*,. 283.
[728] *Ibid.*,. 284.
[729] Aneau est cité par Anne-Marie Lecocq. Lecocq, 1974.
[730] Buron, 2000 : 286-295.
[731] Buron, 2000 : 286-287.

hommes et leur châtiment. Idolâtrie et sexualité expriment l'amour humain incompatible avec l'amour divin promu par Olivier lorsqu'il adopte une posture clairement antiféministe à travers le processus dépréciatif qu'il met en place au sujet de Pandore. Buron précise que la leçon d'antiféminisme se retrouve dans la Genèse et dans la perception qu'en a eue assurément Olivier. Sur ce thème de la distinction entre l'amour sacré et l'amour profane, il justifie la prise de position de l'auteur de *Pandora* entretenant des liens d'affinité avec Marguerite de Navarre et le nouveau courant de pensée ascétique. Buron précise que la lecture que propose Olivier du mythe de Pandore est en effet à mettre en relation avec le néo-platonisme chrétien de la Renaissance. Dans son analyse du lien possible entre l'argument et le corps du texte, ou bien entre le *sensus altior* et la fable elle-même, il évoque le phénomène de variabilité que ceci implique du point de vue de la réception, réception conditionnée par l'attention portée sur l'un ou l'autre de ces deux éléments constitutifs de l'organisation textuelle de l'œuvre d'Olivier[732].

Le renouvellement du thème de Pandore : Eva prima Pandora, Lutecia nova Pandora

Dans les traductions du poème d'Olivier qui ont été proposées, Buron détermine celle qui lui semble le mieux correspondre au tableau de Cousin. Il s'intéresse principalement à celle de Guillaume Michel dit Michel de Tours, rédigée en 1542[733]. Il met en évidence la nécessaire prise en considération d'un texte antérieur de ce même auteur, *Le siècle doré*, datant de 1521 : si Michel de Tour procède à une traduction de la *Pandora* d'Olivier, c'est qu'il y avait en

[732] Étudiant la *Délie* de Maurice Scève (1544) et les propositions élaborées par Gérard Defaux à propos de ce recueil, Buron analyse un aspect du phénomène de réception de la *Pandora* d'Olivier. Il met en évidence dans le texte de Scève, la même tension qui existait dans celui de son prédécesseur (Olivier, *Pandora*, 1541), entre amour divin et amour humain, tension constitutive du néo-platonisme. Ainsi, nous indique Buron, « l'interprétation du personnage de Pandore par Scève est conforme à celle d'Olivier » (*Ibid.*, 291). Cependant, il met en évidence un processus de brouillage de sens de la lecture morale de la fable qui vient justifier le caractère mobile et variable de la réception.

[733] Buron, 2000 : 282, note 17, 289-295.
Une seconde traduction a également été proposée en 1548 par Pierre Bouchet mais Buron l'évoque assez rapidement. *Ibid.*, 291-292. On peut néanmoins en préciser sa nature: elle révèle une approche essentiellement littérale du corps du texte d'Olivier et s'adresse surtout à un public féminin et non plus aux lecteurs humanistes latinistes du texte d'origine. L'argument du poème est supprimé dans la traduction et minimise le phénomène d'interprétation. La lecture se restreint donc à la perception dans la réalité d'une métaphore de l'histoire de Pandore dont les réceptrices sont arbitrairement ménagées par Bouchet lorsqu'il précise que la misogynie du poème d'Olivier ne concerne point les femmes vertueuses ! Cette traduction donne à la notion de mystère un statut moindre et fragile.

effet perçu un avatar de son œuvre de 1521. *Le siècle doré* et la *Pandora* d'Olivier ont en commun la hantise de la chute : corrompu par le péché originel, l'homme veut dominer le monde et s'éloigne ainsi de Dieu et de sa loi. La traduction de Michel de Tour transporte donc certains éléments de son œuvre de 1521 en y inscrivant des aspects des préoccupations de son époque. Il insiste sur la réponse politique et sociale donnée au péché originel, amoindrissant ainsi la perspective néo-platonicienne du texte d'Olivier. Le retour de l'âge d'or sur terre nécessite le rachat temporel. Le sens moral de la fable d'Olivier issu du parallèle entre Ève et Pandore trouve dans le texte de Michel de Tours un ancrage historique. Buron considère que l'orientation historique et politique de la première traduction de *Pandora* permet son adaptation au tableau de Cousin, dans la mesure où ce dernier fait naître une attente, celle d'une nouvelle Pandore (voir ci-avant) et d'un âge d'or historiquement définissables.

Cette prise en considération le conduit à étudier dans un nouveau paragraphe intitulé « la nouvelle Pandore »[734]le processus de renouvellement des personnages mythologiques ou l'usage moderne de la mythologie qui se développe dans les années 1540 et sous le règne d'Henri II, à l'époque supposée de la réalisation de l'*Eva prima Pandora*. Dans un premier temps, Buron cite François Habert qui, en 1545, publie trois opuscules respectivement intitulés *La nouvelle Vénus*, *La nouvelle Pallas* et *La nouvelle Junon*[735]. Ces figures s'expriment dans le contexte humaniste chrétien de l'époque mais elles répondent surtout à une volonté de leur créateur de les faire exister à son époque avec autant de dignité sinon plus qu'à la période antique. La modernisation des fables et de leurs personnages s'exprime aussi dans le sonnet XXXVIII des *Amours* d'Étienne Jodelle où les personnages mythologiques sont simultanément associés au personnage moderne aimé dans le poème. À travers le processus qui s'opère dans le texte de Jodelle, Buron montre que les déesses grecques conservent leur signifiant (noms) et leur signifié (contenu sémantique) mais, de la sorte associées au personnage moderne (Françoise), elles perdent leur référent antique. Le contexte d'évocation est nouveau et ce n'est qu'à Françoise qu'il faut s'en référer. En outre, cette application de l'antique sur le moderne doit se faire aux dépens de l'ancien : « l'avatar moderne surpasse, voire périme, son prototype mythologique »[736] On retrouve le même phénomène de surenchère observé dans la littérature de François Habert.

Dans ce contexte de renouvellement élogieux des figures antiques, Buron exprime un point que nous avons déjà évoqué, celui d'une nouvelle Pandore dotée par les Dieux, seulement

[734] *Ibid.*, 295-301.
[735] *Ibid.*, 295-296.
[736] *Ibid.*, 297.

reconnue dans ses valeurs positives. Sa lourde responsabilité et ses fatales conséquences sont occultées. Pour vérifier ses propos, l'auteur cite la fin du poème de Du Bellay, *Divers jeux mythiques*[737], pour lequel on perçoit un dépassement des valeurs négatives du personnage mythologique devenu seconde Pandore, suscitant la faveur divine. Buron considère alors que c'est précisément cette seconde Pandore qui correspond politiquement à celle qui apparaît dans le livret de l'entrée d'Henri II. Les Panofsky avaient également cité Du Bellay alors qu'ils établissaient un lien entre le tableau de Cousin et *Lutecia nova Pandora*, mais ils avaient choisi de faire référence aux *Antiquitez de Rome* afin de montrer l'association d'une grande ville avec Pandore et particulièrement la ville de Rome dans le but de vérifier leur hypothèse du projet initial supposé de la peinture. Attaché au thème du renouvellement de Pandore plus qu'à son association avec la ville de Rome ou de Paris, Buron sollicite un autre texte du poète, lui aussi conforme aux visées de sa démonstration. Mais comme nous l'avons déjà évoqué, sa méthode diverge de celle des Panofsky dans la mesure où elle tend davantage à définir un horizon d'attente à l'intérieur duquel le tableau de Cousin aurait pu être peint. La source citée ne prend pas autant la valeur de preuve. Elle montre que dans la culture de l'époque le thème de la nouvelle Pandore existe et à pu intervenir dans le processus d'extrapolation intellectuelle du sens de l'œuvre, à condition que le spectateur ait bien voulu ou pu le mettre en œuvre, selon qu'il ait perçu ou non dans le titre de la peinture les indices déclencheurs d'une interprétation. Cet espace d'action du récepteur se voit plus restreint dans un processus interprétatif pour lequel les données convergent vers le sens univoque finalement déterminé. De même, lorsque Buron fait référence à l'entrée d'Henri II, son étude manifeste une approche nouvelle et différente de ses prédécesseurs. Lorsqu'il présente les décorations prévues pour l'événement, il fait une remarque qui confirme nos propos antérieurs indiquant que Cousin avait assurément pris connaissance des « valeurs que le thème revêt ici, même si la filiation du tableau avec cette entrée ne peut être établie »[738]. Buron reste donc plus prudent que les Panofsky ou même que Zerner quant aux liens qui pourraient exister entre le tableau et le projet de l'entrée, mais insiste néanmoins sur le contexte thématique ou sémantique qui ne peut échapper à l'artiste et qui a donc pu avoir des répercussions sur la conception de la peinture. Buron exprime un contexte susceptible d'agir, mais non point quelque chose de factuel ou de concret qui constituerait une preuve. Ni le tableau, ni le dessin de l'entrée ne sont à prendre comme des événements dont il faudrait comprendre la chronologie mais comme des expressions communes et possibles de leur contexte culturel.

[737] *Ibid.*, 297, et 297 note 55.
[738] *Ibid.*, 297.

Dans son explicitation de la *Lutecia nova Pandora* et notamment des vers du quatrain qui accompagnent l'image[739], probablement écrits par Jean Martin, Buron insiste à nouveau sur la manifestation du processus de revalorisation inhérent au renouvellement de l'évocation des personnages mythologiques. Associée à une Pandore nouvelle, la ville de Paris et le monarque auquel elle se donne, avec qui elle se confond, ne peuvent faire l'objet que de valeurs glorificatrices. En outre, Buron souligne dans le quatrain un jeu étymologique auquel se livre son auteur conformément au goût de l'époque : le terme de « présent » associé à Pandore bénéficiant des dons des Dieux se retrouve paraphrasé dans le vers qui s'adresse au monarque sous la forme « tout est votre à present ». Pandore, Paris et Henri II se retrouvent condensés dans les vers du poème exprimant la puissance politique du monarque en possession de la capitale, capitale comme lui divinement dotée, à l'image de la nouvelle Pandore. Ainsi, précise Buron, se réalise à travers ce décor une promesse d'empire, celle qui s'exprimait par la devise du croissant de lune, annonçant par le *motto* la plénitude de l'astre et la maîtrise de l'empire (« Jusqu'à ce qu'il remplisse tout son orbe ») [740]. De la sorte, le nom de Pandore « cristallise sous une forme mythique la signification de l'entrée elle-même »[741]. Buron insiste sur le renversement que produit le motif de la dotation divine ainsi centré sur le personnage de Pandore. Alors que celle-ci marquait le début du malheur des hommes, son renouvellement dans le contexte d'évocation du mythe impérial conduit à une signification contraire, celle du retour de l'âge d'or. Dans cette mesure, la nouvelle Pandore s'appuie sur son image initiale pour affirmer celle qui fait au contraire place à la nouvelle ère glorieuse, celle qui vient dorer l'empire en quête de puissance.

Eva prima Pandora-Eva nova Pandora

Ève et le mythe impérial

Buron pose la question de la pertinence de l'application de ce thème de la nouvelle Pandore au service de l'empire au tableau de Jean Cousin. Pour ce faire, il propose l'analyse du nom *Eva* qui n'avait pas encore été pris en compte alors qu'il étudiait les implications et les

[739] Voir ci-avant, Farlane, 1982 : Appendix.
[740] Buron, 2000 : 299.
[741] *Ibid.*. 299. Ce contexte d'évocation des images et des mots revoie à la culture emblématique de l'époque de Jean Cousin dont nous avons déjà mentionné la possible influence dans la peinture, même d'un point de vue strictement formel.

attentes que suscitait l'expression *prima Pandora*. L'auteur s'en réfère alors au Moyen âge pour montrer qu'Ève pouvait s'inscrire dans une évocation du mythe impérial dans la mesure où l'empire jouait aussi à ce moment plus ancien de l'histoire un rôle de restauration d'un âge de paix, semblable à celui qui existait avant le péché originel, et précédant immédiatement le Jugement dernier. Le personnage d'Ève s'inscrit donc dans la notion de mythe impérial dans la mesure où elle implique ou crée la nécessité de restauration de l'âge d'or qui se trouve être le fait de l'empereur, garant des affaires divines sur terre[742].

À partir de la mise en contexte des personnages d'Ève et de Pandore, Buron prétend pouvoir proposer une lecture du tableau de Cousin : apposées, Ève et Pandore évoquent communément la chute de l'humanité tandis que le cartouche implique, à travers la *nova Pandora* qu'il suggère, une forme de réparation de la faute grâce à l'expression d'un âge d'or. Ce dernier trouve son ancrage dans la période contemporaine de Cousin, alors que l'Empire affirme sa puissance. L'extrapolation intellectuelle qui s'opère alors permet, en donnant corps à la figure absente de la *nova Pandora*, de voir dans la peinture comme dans l'entrée d'Henri II, une œuvre d'art glorificatrice du pouvoir en place[743].

De tels propos nous conduisent à observer que l'analyse de Buron s'inscrit finalement dans un domaine sémantique déterminé pour interpréter le tableau de Cousin. En définitive, l'interprétation révèle l'extrapolation intellectuelle du spectateur de l'époque de Cousin dont la figure de la nouvelle Pandore et le renouvellement du mythe impérial constituaient le thème principal. Dans cette mesure, en travaillant sur cet appel herméneutique que créait l'inscription du tableau et qui, selon Buron, se devait d'être identifié si l'on voulait se livrer à l'interprétation de la peinture, un resserrement thématique s'opère autour de la seule *nova Pandora*. De la sorte, une nouvelle fiction interprétative se reconstitue, sélectionnant dans le contexte littéraire les éléments qui permettent son élaboration. L'importance du texte d'Olivier et notamment de sa traduction par Pierre Bouchet en fournissent la preuve. Les propositions de Buron en matière d'interprétation de l'œuvre de Cousin font partie, au même titre que les précédentes, des possibles. En revanche, contrairement aux écrits antérieurs, son analyse n'est pas restrictive. Même si elle ne cache pas sa conviction du sens de l'œuvre

[742] Dans la présentation de Lise Wajeman, la référence à Ève fait apparaître un autre aspect de la signification du personnage, essentiellement basée sur la thèse de la séduction maléfique et du beau mal.

[743] On retrouve peut-être dans cette analyse quelques points communs avec les propositions de Zerner. Utilisant une méthode d'analyse différente de l'œuvre, ce dernier mettait néanmoins en évidence les valeurs positives du personnage d'Ève-Pandore issues du lien que le tableau avait pu entretenir avec l'entrée. Voir ci-avant.

indéniablement perceptible, elle autorise de penser que ce phénomène interprétatif n'est pas obligatoire pour le récepteur du tableau qui peut aussi en avoir une lecture simple, non mystérieuse. La démarche de Buron ne fait pas tant émerger la notion de polysémie de l'œuvre mais plutôt le choix du spectateur de se livrer ou non à l'interprétation de la peinture : cette peinture permet précisément, comme l'avait aussi permis la *Pandora* d'Olivier, de s'en tenir au sens premier, littéral, visible, ou bien de reconnaître le *sensus altior* qui appelle à l'extrapolation intellectuelle. Mais cette extrapolation intellectuelle, tant dans la fable que dans le tableau est univoque. Elle est le mystère que le spectateur de l'œuvre est parvenu à percer, grâce au niveau de lecture qu'il a su atteindre. Lorsque Buron examine la faisabilité de cette construction du sens de la peinture organisé autour de la nouvelle Pandore, il est amené à s'extérioriser du domaine strictement pictural de l'œuvre au profit des textes qui viennent cautionner cette signification, phénomène inévitable dans le cadre d'une construction sémantique intellectuelle. C'est certainement ce qui le conduit à analyser dans le dernier chapitre intitulé « Le nu ou l'allégorie ? Peinture et mystère »[744], l'autonomie de l'image et de sa signification : le visuel ne constitue que l'amorce d'un sens qu'il appelle mais qui aussitôt le dépasse lors du processus d'extrapolation herméneutique.

Ut pictura poesis

Buron rappelle dans un premier temps que toute la construction de sa démonstration repose sur le seul titre du tableau, celui qui donne les éléments susceptibles de trouver le sens de l'œuvre, sachant que le reste de la peinture ne pose pas de problème de lecture. Conformément à l'attitude qu'il conseille à l'interprète d'adopter, l'incitant à d'abord regarder et à détecter par le VOIR ce qui dans le tableau implique l'interprétation, il montre que la pancarte occupe en effet une place particulière dans l'œuvre : elle se présente au spectateur apparaissant ainsi peinte en trompe-l'œil comme suspendue au rebord supérieur du tableau. De la sorte, elle constitue un indice visible capable de déclencher l'attitude interprétative du spectateur. Elle est en somme le détail qu'il fallait voir pour comprendre le sens de la peinture. C'est une manière différente de celle de Guillaume et Wajeman d'aborder la question du titre de l'œuvre, puisqu'elle trouve une forme d'explication dans l'attente crée par le récepteur et non dans une solution interne à la réalisation du tableau.

Constatant la réduction du lien entre le tableau et son sens à ce seul détail, Buron cherche à justifier un tel phénomène qui tend à rendre l'image autonome par rapport au sens qu'elle

[744] Buron, 2000 : 301-304.

appelle à construire. C'est à travers l'*Ut pictura poesis* que Buron va en quelque sorte valider la proposition qu'il fait du fonctionnement du *sensus altior* appliqué à l'*Eva prima Pandora*. Il cite de nouveau la traduction de la *Pandora* d'Olivier par Pierre Bouchet, dans laquelle il trouve des éléments qui donnent des informations sur l'attitude que doit avoir le spectateur face à l'œuvre. Dans le début de son épître aux lecteur, Pierre Bouchet propose une comparaison entre la poésie et la peinture, « qui permet de vérifier la pertinence d'une interprétation mystérieuse des tableaux, aux yeux d'un lettré français du XVIe siècle »[745]. Cette comparaison met en évidence la représentation mentale et la représentation sensible qu'offrent respectivement la poésie et la peinture d'une chose absente. Bouchet insiste particulièrement sur l'irréductibilité de la peinture qui est matière à sa signification, compte-tenu de son essence qui n'est pas intellectuelle mais bien physique. Il incite donc le spectateur à dépasser ce que seule l'image, la matière picturale, lui présente en couvrant sa signification. Bouchet distingue également une autre catégorie d'image qui, elle, ne nécessiterait pas de recherche de sens. Buron précise qu'il ne s'agit pas pour autant d'une peinture qui n'aurait pas de signification, mais seulement d'une œuvre dont le sens est d'emblée lisible. Il fait référence aux portraits, aux tableaux religieux ou encore aux allégories. En revanche, dans la catégorie des images mystérieuses dont fait partie le tableau de Cousin, il cite les hiéroglyphes et les emblèmes, beaucoup de tableaux de l'école de Fontainebleau et notamment les fresques de la galerie François Premier.

Après avoir exposé ces deux catégories d'œuvres auxquelles le texte de Pierre Bouchet fait référence, Buron déduit le comportement du récepteur de l'image du XVIe siècle et les deux types d'attention qu'il peut y porter : la première s'arrête à la matérialité du support et résulte du seul travail de l'œil, la seconde implique ce que Bouchet appelle un « œil plus curieux », capable de mener une investigation visuelle plus approfondie, ce qui revient à dire de manière métaphorique que c'est désormais une démarche intellectuelle qui est adoptée pour découvrir le tableau à mystère. Buron établit bien sûr un lien entre l'attitude du spectateur d'une peinture et celle du lecteur des fables : ce dernier pouvait également se limiter au sens littéral du texte, ou bien déceler dans l'argument le *sensus altior* afin d'éclaircir le mystère du récit. Le parallèle ainsi établi entre la poésie et la peinture permet de comprendre l'expression utilisée par Buron lorsqu'il s'exprime en terme d'esthétique du mystère, transfert sur la toile du fonctionnement textuel de la poétique du mystère.

[745] *Ibid.*, 302.

En citant Pierre Bouchet et la question de la lecture des textes et des images, Buron justifie l'interprétation qu'il donne du tableau de Cousin et qu'il considère être celle à laquelle les contemporains de l'artiste pouvaient aussi se livrer, en se référant à une pratique interprétative réelle et identifiable au XVIe siècle, signe de modernité. Ce phénomène de réception permet aussi de valider l'autonomie de l'image et de la signification de l'*Eva prima Pandora*. Il ne s'agit donc pas de chercher dans la totalité du visible les clés de l'interprétation. Cependant cette prise en considération oriente la réflexion sur le *concetto* de l'œuvre, sur son projet intellectuel. Mais ce processus d'indépendance de l'image et du sens qu'elle véhicule porte également la marque de la non compatibilité des deux modes d'expression qui utilisent leurs propres outils de communication, le pictural et le verbal. Buron résout d'une certaine manière cet antagonisme en plaçant ce qui relève de la construction intellectuelle en dehors de la peinture, respectant ainsi le caractère concret et sensible de l'image, une image d'emblée lisible qui ne suscite pas d'interprétation. Un tel point de vue a l'avantage de rendre son statut au pictural ainsi qu'à une forme de gratuité de l'œuvre dans ses visées décoratives. En revanche, il est peut-être possible d'envisager une perception sémantique immédiate qui se produit au contact visuel de la peinture, et qui ne relève pas forcément d'une reconstruction intellectuelle. Ainsi, même si nous considérons qu'il est important de redonner à la peinture son statut de support matériel, nous ne pensons pas que celle-ci s'autonomise d'un sens qu'il faudrait chercher en dehors du pictural tel que le préconise Buron. Les formes produisent immédiatement des thèmes que les spectateurs perçoivent à la fois visuellement et intellectuellement sans que ceci implique forcément la complexité d'un programme qu'il faudrait expliquer. Une telle situation picturale incite davantage à reconnaître l'éclatement des significations que produit le support plastique. La proposition de Buron ne nous semble pas aller totalement dans cette direction puisqu'elle réduit finalement la lecture du tableau à deux solutions possibles, deux niveaux d'appréciation : le premier se rattache à une signification d'Ève-Pandore qui serait évidente dans la communauté de thèmes que le personnage double du tableau présente, tandis que le second tient compte du détail de la pancarte et extrapole le sujet du tableau vers la notion de mythe impérial. De la sorte, la posture interprétative adoptée est univoque. Cependant, à l'intérieur de son raisonnement, Buron reconnaît la spécificité de la peinture ainsi que le travail du peintre, celui qui « consiste seulement à rendre visible l'Ève-Pandore du cartouche »[746]. Même si le corps de la femme nue prend part à la signification du

[746] *Ibid.*, 303.

tableau, ceci « n'enlève rien à la gratuité de son apparence »[747] : le corps nu se présente, se regarde plus qu'il ne s'interprète. Il donne l'argument selon nous majeur de l'emploi du prototype du nu, révélé par tous les rapprochements qui ont pu être faits entre l'*Eva prima Pandora* et la nymphe d'Anet, Cléopâtre ou encore *Vénus et Cupidon* de van Heemskerck. Mais Buron conclut de cela que l' « image s'inscrit […] dans une tradition figurative indépendante de la visée spécifique du tableau »[748]. Or nous pensons au contraire que c'est justement cette figure du nu qui permet la multiplicité des identifications, le brouillage sémantique, dans une perspective non exclusive, ne se resserrant pas sur la détermination d'un personnage plutôt qu'un autre.

Buron conclue son article en tentant d'expliquer l'impression de mystère inhérente aux interprétations proposées de l'œuvre de Cousin : le peintre est parvenu à créer une œuvre dans laquelle ce qui relève de l'exécution, de la forme, du pictural exerce une force d'une intensité aussi grande que ce qui relève du *concetto* et qui résiderait dans le titre de la peinture. Celui qui voit le tableau perçoit simultanément ces deux aspects compte tenu de cette même intensité. Ainsi, pour comprendre la peinture, Buron considère qu'il faille les dissocier, puisque le sens à décrypter de l'œuvre réside finalement de manière exclusive dans le *motto*. Or, les historiens de l'art qui ont étudié l'*Eva prima Pandora* ont procédé de manière inverse en intégrant au contraire la forme et le sens de l'œuvre. En effet, les problèmes d'interprétation jusque-là rencontrés pourraient peut-être trouver une forme de résolution en considérant que le tableau de Cousin nous donne d'une part un thème clairement identifiable dans sa forme, dans sa présentation, et d'autre part un sens issu de la lettre pouvant se passer de l'image[749]. En revanche, c'est toujours la question du sens qui motive la réflexion de Buron. Par la dissociation du visible et de l'intelligible, il crée des niveaux de signification qui interrogent le contexte. Ce dernier est indispensable à la compréhension de l'extrapolation herméneutique. L'auteur n'échappe donc pas à la problématique de l'écart des perceptions que nous avons d'une époque antérieure. Donner, sinon un « non-sens », un sens primaire au prioritairement vu ne nous semble pas restituer toute sa valeur au processus de fabrication de l'œuvre. Ce dernier est producteur de significations multiples que nous ne pouvons pas aujourd'hui exhaustivement déterminer et que le peintre lui-même n'a peut-être pas

[747] *Ibid.*, 303.
[748] *Ibid.*, 303.
[749] Buron argumente ses propos en s'appuyant sur des phénomènes perceptibles de l'époque de Cousin indiquant que la théorie de l'art du XVIe siècle se caractérise par cette dissociation d'une part de la forme liée à l'exécution et d'autre part du sens lié à l'invention. Il ne fait pas référence ici à l'invention picturale mais au *concetto* de l'œuvre. *Ibid.*, 304.

totalement maîtrisées. Même si Buron montre la variabilité de la réception, il choisit principalement deux pistes: la première consiste à voir le tableau dans une forme de simplicité, intégrant également la gratuité de la représentation, la seconde se concentre sur une extrapolation herméneutique possible sur le thème de la nouvelle Pandore et du renouvellement du mythe impérial. Face à cela, nous considérons une plus grande multiplicité de pistes. En plus de celles que procure le travail pictural, du point de vue de la réception, il n'est pas certain qu'elles se restreignent à celle que Buron propose. D'autres aspects du contexte ne sont-ils pas susceptibles de provoquer des appels herméneutiques d'autre nature ? L'inscription est-elle le seul élément déclencheur d'une extrapolation intellectuelle ? Il nous semble que le tableau témoigne d'un programme complexe, même si son décryptage est vain, exprimé dans une société multiple qui ne garantit pas l'univocité de la réception.

La conclusion de notre analyse du texte de Buron se doit de mettre en évidence la remise en cause qui s'y opère, du processus interprétatif des œuvres d'art. La prise en compte du visible et de son intelligibilité se trouve en quelque sorte résolue par la détermination de l'élément visuel qui crée un appel herméneutique. La recherche du concept se fait en dehors de la peinture. Cette dernière donne un point d'appui qui conduit à son dépassement par l'intermédiaire de l'extrapolation. Le concept continue d'exister mais il ne naît pas du décryptage du visible. Les différents éléments de la peinture ne sont pas identifiés en symboles réunis dans une trame cohérente explicative. L'accès à l'intelligible se fait par une autre interrogation du visible.

Appliquée à l'*Eva prima Pandora*, cette méthode conduit finalement l'auteur à faire référence à un troisième personnage déduit de la lecture de la pancarte, la nouvelle Pandore. Buron conçoit un parallèle entre la réception des textes du XVIe siècle et celle du tableau, réception basée sur la détermination d'un *sensus altior*. Ce dernier se justifie dans la littérature orientée vers le renouvellement des mythes antiques et notamment celui de Pandore. La figuration de *Lutecia nova Pandora* et plus généralement les décors de l'entrée d'Henri II apportent un argument visuel. Enfin, le fondement théorique de l'*Ut pictura poesis* met l'accent sur deux niveaux de signification des œuvres, tant poétiques que picturales, impliquant deux types d'attention que le récepteur est à même d'y porter : la première serait littérale, arrêtée au premier sens du texte ou à la perception première d'un ensemble visuel, tandis que la seconde relèverait d'une recherche de l'élément absent du poème ou de la représentation sensible. Cet élément autoriserait alors l'interprétation, une interprétation désormais adéquate au concept issu du support initial.

Buron résout donc la problématique du sens de la peinture obtenu grâce à la convergence des valeurs symboliques des motifs de l'œuvre en extrayant la nécessité de l'interprétation de l'ensemble visuel pour la faire émerger du seul motif de la peinture, identifié comme le déclencheur de l'extrapolation intellectuelle. Finalement, c'est une forme de resserrage qui continue à s'opérer dans la mesure où la réception est envisagée sous un seul de ses aspects, selon un fonctionnement déterminé. Même si la démarche de Buron rend au pictural son statut d'indépendance, l'auteur déplace la question sémantique sans toutefois y renoncer.

Chapitre 5

Face à l'impasse du sens, la recherche de données objectives

Les chapitres que nous venons de rédiger sur les différentes interprétations proposées de la peinture mettent en évidence une véritable problématique inhérente à la recherche de sens de la peinture. Les données théoriques sur lesquelles nous nous appuyons pour mener notre analyse critique conduisent à prendre une forme de distance vis-à-vis de cette identification sémantique et tendent parfois à montrer que celle-ci peut s'avérer totalement vaine.

Dans ce contexte, il nous semble que le tableau de Cousin doit faire l'objet d'une étude qui s'appuie, autant que faire se peut, sur la reconnaissance d'éléments objectifs capables de donner des informations sur la nature des intentions du peintre alors qu'il réalisait son tableau. Cette orientation méthodologique révèle, par le terme d'intention, sa proximité avec les propositions de Michael Baxandall que nous avons exposées dans le troisième chapitre de cette partie de la thèse. Notre manière d'aborder la peinture de Cousin, sous un angle différent de ce que nous avons jusque-là rapporté, s'appuiera donc sur les propositions de l'historien de l'art alors qu'il s'intéresse au *Baptême du Christ* (ill. 35) de Piero della Francesca.

Un regard objectif porté sur le tableau : les données du dossier du Louvre

Alors que nous souhaitons adopter une démarche d'objectivisation des données, nous proposons de nous exprimer sur le tableau en recentrant notre attention sur ce qu'il montre dans son état actuel. Ceci suppose de tenir compte des résultats obtenus à l'issue des restaurations, dont les dernières ont été effectuées en 2012[750]. Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas de reprendre les questions de significations posées par la peinture, mais simplement de mettre en évidence ce que des éléments du tableau impliquent du point de vue de leur représentation, et donc du métier de peintre de Cousin. Prendre en compte les modifications de la peinture au cours de ses restaurations permet une forme de clarification en matière de création picturale, ainsi qu'un repérage de données identifiables.

[750] Voir le dossier du Louvre au service de documentation (documents consacrés à l'historique des restaurations).

Un panneau sombre

Dès les premières mentions de l'*Eva prima pandora* au XIXe siècle, il est fait état de ses mauvaises conditions de conservation. Le dossier du Louvre rapporte les propos de Horsin Déon, en 1851 et les travaux de restauration de son ami Langlois[751]. Ceux-ci se poursuivent dès l'acquisition de l'œuvre par le musée, sachant que lorsque le panneau entre au Louvre, ce qu'il montre correspond sensiblement à ce que nous voyons aujourd'hui : la femme nue abritée dans un espace de roche et de végétation, les deux vases, le serpent enroulé autour du bras d'Ève-Pandore, le crâne, le paysage d'arrière-plan avec ses architectures et la pancarte. Précisons que le travail de restauration du tableau, qui s'est effectué au sein du musée, a mis l'accent sur la nécessité d'intervenir le moins possible sur l'image. Ce sont essentiellement une consolidation du panneau, constitué de trois planches en bois assemblées, et un nettoyage délicat de la peinture qui ont été mis en œuvre.

D'emblée, l'aspect sombre de la peinture est remarqué, révélant de nombreux repeints dans la zone qui abrite la femme allongée. C'est dans cette zone que Guillaume a détecté, suite à un examen en laboratoire, le deuxième serpent du tableau. Sachant que Félibien n'en avait pas fait mention dans sa description, on peut se demander s'il s'agit d'un repeint ou si Cousin l'avait initialement fait figurer sur sa peinture. L'historiographe a pu voir le panneau alors qu'il présentait déjà des problèmes de conservation. Le serpent a aussi pu être ajouté après que Félibien ait vu le tableau. Les connaissances actuelles ne nous permettent pas de conclure sur ce point. Quoi qu'il en soit, une variation s'opère dans la peinture, fait du peintre ou de la perception d'un restaurateur, et Guillaume en déduit un enjeu sémantique. Quand à nous, nous repérons seulement la présence de ce motif en dehors d'une logique interprétative. Nous constatons seulement que cet attribut a pu être souligné dans la peinture.

Le dossier du Louvre mentionne également que le serpent sortant du vase blanc a été ajouté sur le bras du personnage, dans une matière translucide.

Les vases

Les vases du tableau, sur lesquels les interprètes se sont longuement penchés pour déterminer quel était celui du bien ou celui du mal, manifestent également une modification du projet

[751] Nous avons rapporté ci-avant les propos d'Horsin Déon ainsi que les rectifications apportées par Roy sur les conditions de conservation du tableau. Notre objectif n'est pas de valider les affirmations de l'un ou l'autre des rapporteurs mais de seulement souligner l'état endommagé de la peinture.

thématique de l'œuvre. Au-dessus du vase rouge, on distingue un petit bouchon rose qui a été caché par la couleur du ciel et remplacé par un couvercle ouvert. Ce vase a donc été successivement fermé puis ouvert. Cette deuxième opération justifie peut-être la représentation de la nuée de petits diablotins qui s'en échappe, telle que la figure une carte postale du XIXe siècle[752]. Cette dernière modifie considérablement l'effet produit par la peinture et fait l'objet d'une véritable interprétation. De la sorte, les éléments ajoutés au-dessus du vase sont peut-être aussi issus de cette retranscription. La peinture ne laisse aujourd'hui aucune trace de cette nuée. On peut déduire de ces informations un changement de la représentation susceptible d'agir sur le programme de l'œuvre, à un moment que l'on ne peut pas déterminer. Il est impossible de savoir si l'ouverture du vase est de l'intention du peintre ou d'une intervention postérieure révélatrice de la perception de la peinture à ce moment-là.

Les dimensions du panneau

Le dossier de conservation du musée du Louvre met en évidence une modification de la taille du panneau originellement plus large. Il a été rétréci à gauche de 17 cm, à droite de 2 ou 3 cm et en haut de quelques millimètres. En outre, l'arcade rocheuse a aussi été élargie à gauche.

Ces modifications impliquent donc que des éléments du tableau aient pu disparaître. Une pomme coupée sur le bord gauche de la toile laisse supposer le prolongement du décor.

La carte postale du XIXe siècle montre également plus d'espace sur le côté gauche mais n'y fait figurer aucun élément nouveau par rapport au tableau. Ceci ne prouve rien quant à la peinture d'origine, sachant que l'artiste Challard interprète son modèle et n'en respecte peut-être pas tous les éléments. Notons, à la suite de Lobet, que cette image a certainement été reproduite à partir d'un autre dessin, lui-même fait de mémoire après une visite chez le propriétaire du tableau[753].

Plusieurs hypothèses pourraient être faites sur les raisons des modifications des dimensions de la toile, de même que l'on pourrait chercher à savoir ce que Cousin avait pu représenter dans la zone manquante. À l'heure actuelle, nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour

[752] Cette carte postale représente un dessin d'un artiste nommé Challard. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette image figure dans l'ouvrage de Lobet (Lobet, 1881, PL. 1). L'auteur la date des environ de 1807, date du passage de Millin à Sens. Voir ci-avant. Carte postale également présente dans l'ouvrage de Firmin-Didot (Firmin-Didot, 1873 :PL :21).

[753] Voir Lobet, 1881 : 14-15.

mener une telle réflexion. En outre, nous nous exposerions au risque de produire un discours fictionnel supplémentaire, ce que précisément nous cherchons à éviter.

Les conséquences visuelles de l'éclaircissement de l'ensemble de la peinture

Les travaux de restauration qui ont permis d'éclaircir la partie sombre du tableau ont mis à jour des éléments nouveaux, notamment au premier plan de la peinture. On perçoit en effet davantage les éléments d'architecture qui environnent la femme allongée. Cette dernière repose en effet sur une terrasse entourée d'un muret, de même que les parties sur lesquelles repose le vase rouge présentent des pierres avec des arêtes et différentes faces, prenant l'aspect de ruines.

On perçoit également qu'Ève-Pandore est allongée au bord de l'eau, où un reflet apparaît. Elle figure donc telle une nymphe. Enfin, les restaurations indiquent que le drapé était originellement peint d'un rouge violacé translucide. Certaines zones témoignent encore de ce coloris (autour du bras gauche, sur le tissu de la coiffe, près des jambes et du buste qui reposent au sol).

Analyse des données

La restitution de données matérielles, en dehors de tout système d'interprétation ou de démonstration cohérente, permet de faire quelques déductions. Cependant, dans un premier temps, il nous appartient d'identifier les éléments du tableau qui ne nous permettent pas de savoir ce que Cousin avait peint initialement.

Ce que nous ne savons pas

- Les serpents

Le serpent qui est au sol n'est pas décrit par Félibien. Soit l'historiographe omet de le mentionner, soit il n'était pas présent dans la peinture. On ne sait donc pas s'il s'agit d'un repeint ou si cet élément a été figuré par Cousin.

Le serpent qui figure sur le bras du personnage peut laisser supposer un ajout postérieur, sachant qu'il a été peint sur le bras du personnage, dans une texture fine et translucide. Si l'on tient compte de nouveau du texte de Félibien, on déduit que, cent ans après l'exécution du tableau, cet élément figurait. Guillaume a également posé l'hypothèse d'une figuration plus discrète, la tête du serpent ayant peut-être l'objet d'un repeint. À l'heure actuelle, nous ne

pouvons rien déduire de ces données et nous ne savons pas comment Cousin avait originellement fait figurer ce serpent.

- Le vase rouge

On ne peut pas déterminer si le peintre est responsable des repentirs qui révèlent la fermeture puis l'ouverture du vase rouge et peut-être des nuées qui s'en échappent.

Remarquons que les motifs (vases et serpents) sur lesquels nous venons de nous exprimer et qui ne permettent pas de déterminer avec certitude la figuration initiale ont été particulièrement sollicités par les interprètes. La variation de la représentation, visible ou suspectée, leur a permis de choisir ce qui leur paraissait le plus pertinent dans leur démonstration, le plus conforme à leur intuition.

- Les enjeux du matériau utilisé pour le panneau

Cousin réalise sa peinture sur un panneau constitué de trois planches de bois assemblées. De cet emploi de matériau non noble nous pouvons faire deux déductions : confirmer l'hypothèse d'une réalisation dans la sphère privée de l'artiste, thèse souvent défendue par la critique et argumentée par la découverte de l'œuvre dans la famille de l'artiste, ou bien supposer qu'il s'agit d'une commande de cour, compte tenu de l'esthétique qui se dégage de la peinture (reprise des formes et des canons en vogue dans le goût des productions bellifontaines). Le contexte de connaissances ne nous permet pas de trancher en faveur de l'une ou l'autre des propositions.

Face à ces données, qui ne permettent pas de déduction concernant la période de leur exécution, la peinture autorise en revanche certains constats.

Ce que nous pouvons établir

- La variation du concept

Les repeints ou les repentirs que nous avons mis en évidence ci-avant montrent que la peinture a subi des variations. Ces dernières peuvent être de deux natures différentes : il peut s'agir de mutations que le peintre lui-même a intégrées dans sa peinture, ou bien celles-ci révèlent un phénomène de réception de la part des restaurateurs qui, par certains ajouts,

accentuent certains attributs et par là-même la figuration symbolique d'Ève ou de Pandore. La manière dont l'artiste a conçu sa peinture permet donc un jeu de variations. C'est peut-être pour cette raison que certains auteurs ont vu dans l'œuvre de Cousin un programme complexe, que nous préfèrerons identifier comme un programme qui autorise différents types de projections et de réceptions.

- Les dimensions du tableau et la disposition

Il est possible d'établir que la peinture était originellement plus large, de même que l'arcade a été modifiée, élargie à gauche. Ceci suppose donc une autre apparence, une autre esthétique, une autre mise en perspective. Le regard devait moins se centrer sur le personnage et ses attributs, ceux-ci figurant alors dans un espace alors plus aéré, plus ouvert. L'ouverture de l'arcade modifiée à gauche a peut-être eu pour effet de compenser les conséquences du rétrécissement de la largeur du panneau.

- L'éclaircissement du panneau

La dernière campagne de restaurations permet une autre visibilité de l'œuvre, qui nous informe sur la figuration initiale d'une Ève-Pandore en nymphe allongée sur une terrasse, dans un décor d'architectures en ruines, se reflétant dans l'eau d'une source. À côté du prototype de la Vénus allongée, un autre modèle s'impose : celui de la nymphe, principalement décliné dans le représentations bellifontaines et les peintures de Cranach.
Les dernières restaurations ont également mis en évidence un usage de la couleur plus marqué qui nous informe sur cet aspect du travail du peintre.

Le bilan des connaissances que l'on peut avoir de l'œuvre confirme, par le phénomène de variation de la représentation, les dangers de l'interprétation basée sur la seule signification symbolique d'objets dont la figuration est variable. En outre, les données matérielles ne fournissent pas davantage d'informations sur la destination de la peinture.
En revanche, les dernières restaurations du tableau tendent à renforcer la perception visuelle d'une œuvre dont le traitement des matières, de l'ombre et de la lumière, et enfin de la couleur (même si celle-ci est seulement déduite de ses vestiges) a fait l'objet d'une attention particulière de la part du peintre.
Enfin, regarder la peinture appelle à reconnaître des éléments concrets tels que l'usage de la perspective et l'étude des proportions que le personnage nu du premier plan implique. Or, ces deux aspects de l'œuvre font écho à deux autres données objectives qui sont les traités

théoriques de l'artiste, le *Livre de perspective* et le *Livre de pourtraicture*. Nous considérons que ce dernier, même conçu par Jean Cousin le fils, est à l'initiative du père, comme en témoigne la préface du *Livre de perspective*. En outre, la similitude des carrières paternelle et filiale autorise à ne pas chercher à déterminer si s'est effectivement le père ou le fils qui est responsable de la rédaction de cet ouvrage. Il est l'œuvre de Jean Cousin père et fils, confondus.

Ce que donne à voir la peinture est donc à même de renseigner sur les visées théoriques du travail du peintre et renvoie à la rédaction des ouvrages.

Étude préalable des ouvrages théoriques de Jean Cousin

Comme nous l'avons mentionné au début de ce paragraphe, notre étude s'appuie sur les propositions de Baxandall, alors que celui-ci étudiait le triptyque de Piero della Francesca sous l'angle de la détermination de l'intention du peintre. Identifiant le traitement de la perspective dans la peinture italienne, il utilise le terme de *comensurazione* comme un moyen de se placer au plus près de l'intention de Piero. En effet, l'artiste avait fait usage de ce terme dans son ouvrage consacré à la perspective, terme qu'il était possible de mettre en relation avec le contexte théorique de son entourage, à travers les propositions de Cennino Cennini et d'Alberti[754].

Si l'on transpose la méthodologie employée par Baxandall à notre domaine d'étude, on observe que l'*Eva prima Pandora* fait l'objet, entre autres, d'un traitement de la perspective et des proportions qu'il est possible de rattacher à un domaine théorique qui implique concrètement l'activité de Jean Cousin alors qu'il rédige le *Livre de perspective* et le *Livre de pourtraicture*. Par certains aspects, l'étude de ces ouvrages permet d'approcher les intentions de Cousin lorsqu'il peint l'*Eva prima Pandora*. Les traités et le tableau expriment communément un aspect de la pratique de l'artiste qui est à mettre en relation avec les questions théoriques de l'époque et principalement celles qui concernent la peinture.

Nous étudierons donc dans un premier temps les enjeux théoriques des traités de Jean Cousin, puis dans un second temps, nous examinerons ce qu'ils impliquent du point de vue de la réalisation de la peinture en terme d'intentions de l'artiste.

[754] Baxandall, 2000 : 183-186.

Le Livre de perspective

Après le *De artificiali perspectiva* du Viator[755], le *Livre de perspective* de Jean Cousin est sans doute le premier traité rédigé par un artiste français et publié en France au XVIe siècle. En ce sens, il répond à un besoin de théorisation et de diffusion des connaissances et des savoir-faire. Il s'inscrit dans le contexte de rédaction théorique de la Renaissance alors que l'artiste prenait figure de savant et que la peinture accédait au rang d'art libéral. En effet, les écrits d'Alberti et de Léonard de Vinci jouent le rôle de textes fondateurs, véhiculant une nouvelle conception humaniste de l'art et de l'artiste ; la peinture ne se réduit plus à la seule pratique mais elle s'affirme aussi par la théorie. Elle n'est plus un art mécanique mais devient une activité noble, de même que celui qui la pratique n'est plus un artisan.

Ainsi, les traités de perspective se caractérisent principalement par leur contenu mathématique issu de la géométrie euclidienne, idéal d'essence divine. La pratique de cet art libéral appliqué à la peinture fait accéder cette dernière à un rang similaire. C'est ainsi qu'en rédigeant le *De pictura* Alberti légitimise la peinture dans le registre des arts libéraux.

Nous ne pouvons pas établir de manière certaine les liens que Jean Cousin a pu entretenir avec les écrits d'Alberti. Cependant, nous savons que Jean Martin, proche de Cousin[756], a traduit le *De re aedificatoria* (l'art d'édifier), ce qui laisse supposer une sphère culturelle commune. En outre, Léonard de Vinci s'est particulièrement intéressé à l'ouvrage d'Alberti[757], et sa présence en France concourt également à la diffusion des idées nouvelles inscrites dans les ouvrages théoriques. Quoi qu'il en soit, le traité de Cousin aborde lui aussi la perspective selon les règles de la géométrie. Il étudie la manière de représenter les figures planes et les corps solides en perspective, selon les différents points et lignes de projection. Cet aspect purement scientifique de l'ouvrage se voit illustré par différents exemples figurant des édifices religieux antiques, isolant différentes parties architecturales (colonnes, chapiteaux, rotondes…) afin d'en détailler la représentation. L'artiste fait également intervenir la place de l'observateur dans l'espace perspectif et le regard qu'il projette sur les objets représentés, de même qu'il étudie la manière d'insérer les personnages dans le lieu qu'il construit.

Sur deux pages du traité seulement, des architectures en ruines ornées de végétation apparaissent. De la sorte, par ces rares exemples, Cousin donne à son œuvre un aspect moins théorique. Il crée une image en perspective dont on identifie les éléments de la mise en scène :

---

[755] Auclair, 2003.

[756] Voir ci-avant : Jean Martin, auteur du livret Henri II, traducteur de *l'Hypnerotomachia Poliphili.*

[757] Lichtenstein, Catherine (sous la direction de), *La peinture*, Larousse, Paris, 1995 : 355.

temple en ruine présentant des colonnes et des arcades, différents niveaux de soubassements, ornements architecturaux, personnages en mouvements, paysage à l'arrière-plan, etc. Même si les lignes de construction de l'espace apparaissent, l'artiste fournit quelques images dont on perçoit l'esthétique[758] et qui font référence à des représentations courantes de l'époque, dont certaines lui sont attribuées. Rappelons que les décors de ruines et de végétation sont souvent perçus comme une marque reconnaissable de la main de Jean Cousin.

Malgré ces deux exemples, on perçoit que ce traité, par son aspect essentiellement théorique, a certainement pour objectif de mettre en évidence la connaissance de l'artiste et le nouveau statut auquel celle-ci lui permet d'accéder. Plutôt qu'un ouvrage directement utilisable par les artistes, il apparaît davantage comme une prouesse érudite, dont on suppose la bonne réception auprès des courtisans et des lettrés. Même si les implications théoriques du *Livre de pourtraicture* sont indéniables, ses visées pédagogiques apparaissent plus nettement, ce dernier fournissant souvent de véritables formules utilisables par les récepteurs[759].

Le Livre de pourtraicture

Lorsque nous nous sommes exprimés sur le contexte de réalisation du *Livre de perspective*, nous aurions pu également le mettre en relation avec les travaux de Dürer alors que celui-ci, par ses ouvrages de géométrie, incitait le peintre à quitter son statut d'artisan[760]. En outre, il exprime la nécessité de bien connaître les règles de la géométrie pour comprendre le traité de

[758] Cousin, 1560 : 72-98 de la version numérique.

[759] Dans les pages de titre de l'ouvrage, les destinataires sont mentionnés dans la plus grande diversité (Peintres, statuaires, Architectes, Orfèvres, Brodeurs, Menuisiers). Cependant, malgré ce que nous constatons sur le visées pédagogiques du traité, cette énumération n'a peut-être pas été donnée par Cousin lui-même, mais par l'éditeur Guillaume le Bé au XVIIe siècle. (C'est la seule version que nous avons pu consulter.)
En outre, après cette page de titre, apparaît un poème à la gloire des connaissances de l'artiste dans le domaine de la représentation des proportions. Nous ne savons pas si Cousin est véritablement l'auteur de ce poème en alexandrins. Peut-être a-t-il été ajouté par l'éditeur, soucieux de parfaire l'image de l'artiste, auteur de cet ouvrage savant. Cousin, 1676.

[760] Son travail théorique apparaît d'ailleurs dans ses œuvres telle que la *Mélancolie* (ill. 33) qui fait figurer un polyèdre et une sphère. Cousin procède sans doute de même lorsque dans un dessin représentant une scène du *Martyre de saint Mammès* (ill. 18), il détourne la légende pour faire figurer au cou du saint, non pas une masse de plomb, mais une roue en pierre dont on retrouve la figuration dans son traité. Voir Auclair, Valérie, *Dessiner à la Renaissance. La copie d'invention et la perspective comme instruments de l'invention*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010 : 263 ill. 199.

proportions qu'il rédige en 1557[761]. Dans l'avis au lecteur du *Livre de perspective*, même si Cousin ne précise pas de manière explicite l'enjeu des connaissances mathématiques de son ouvrage, il annonce véritablement le *Livre de pourtraicture* comme une suite logique du traité[762]. Force est donc de constater cette trajectoire commune aux deux artistes, révélatrice des visées théoriques de leurs écrits tant pour leur propre image que pour celle des artistes savants de la Renaissance ou en passe de le devenir.

Le traité d'anatomie de Cousin fournit une approche mathématique de l'étude du corps humain, basée sur des mesures destinées à établir des règles de proportions. Celles-ci sont à rapprocher de l'ouvrage de Léonard de Vinci, calculées selon un système de rapport, absent dans les propositions d'Alberti[763].

Cet ouvrage manifeste également ses visées scientifiques et anatomiques, fournissant des schémas détaillés des muscles de l'ensemble du corps[764]. Un autre aspect de l'ouvrage traite également de la manière de représenter les corps, sous des vues et des angles différents, en raccourcis, dans différentes postures, de même que l'artiste indique comment les ombres doivent se porter sur les parties anatomiques ainsi décrites. En outre, ses représentations à visées scientifiques incluent des éléments qui relèvent d'une approche plus artistique et ornementale de la représentation : lorsque l'artiste explique comment réaliser les têtes de face, de profil, de trois quart et de dos, il représente sur une même feuille une tête sans cheveux en inscrivant les lignes de mesure et de proportion et, à côté, la même tête avec ses ombres et sa chevelure traitée d'une manière particulièrement décorative. L'artiste écrit : « Pour le regard du poil & cheveux cela se fait à la volonté, commençant à la première partie d'en haut »[765]. Cette phrase manifeste sans doute la part de liberté laissée à l'artiste, ainsi que la prise en compte du domaine artistique et inventif dans lequel s'inscrit le traité. Lorsque Cousin s'intéresse à la représentation des mains, en plus des mesures, des proportions, du travail des ombres et des vues en perspective, il représente aussi différents types de gestes très

[761] Voir l'article de Bessot, Didier consacré à Dürer, dans *Revue d'histoire des sciences*, vol 51, 1998, 548-549.
[762] Voir la première partie de la thèse, Chap. 7.
[763] Le nez est fourni comme unité de mesure pour les têtes, les mains et les pieds. Le corps contient sept fois la hauteur de la tête tel que le préconise l'*Étude des proportions du corps humain selon Vitruve* de Léonard (vers 1492). Voir, Lichtenstein, 1995.
[764] De telles représentations tendent à rapprocher les travaux de Cousin avec les recherches anatomiques de Léonard.
[765] Voir Cousin, Jean, *Livre de pourtraicture de maistre Jean Covsin*, (1571) Guillaume Le Bé, Paris, 1676 : « Proprtions et mesures de la tête veue de coste, ou profil, et particularitez d'icelle » (non paginé).

stéréotypés et souvent retrouvés dans de nombreuses représentations[766], de même qu'il fait apparaître plusieurs manières de figurer les doigts, dont certaines se retrouvent dans des œuvres qui lui sont attribuées[767] (le majeur et l'annulaire rassemblés). La représentation des pieds, en fonction de l'angle de vue, permet de repérer, par de rares exemples, les caractéristiques de ce que l'on nomme le pied grec. Ce dernier présente un hallux plus petit que le deuxième doigt de pied à partir duquel les autres orteils se suivent en décroissant. C'est ainsi que le peintre fait figurer le pied de l'Ève-Pandore dans son tableau[768].

Cousin fournit plusieurs exemples de représentations stéréotypées (figures du Christ, figures de gisants…) qui manifestent les visées didactiques de l'ouvrage, allant parfois jusqu'à fournir des formules prêtes à l'emploi[769]. Ceci explique sans doute la bonne réception du traité et ses impressions multiples.

Concernant la représentation du corps féminin, Cousin conserve les proportions utilisées pour les hommes, apportant cependant des variations dans la largeur des épaules, qui ne contiennent que deux mesures de visage au lieu de deux mesures de têtes. Il élargit aussi les hanches à deux mesures de têtes au lieu de deux mesures de visages chez l'homme. Les enseignements anatomiques issus de la représentation des muscles sont moins détaillés dans ces figurations féminines, mais l'artiste cherche quand-même à traiter le rendu de la chaîne musculaire sous la peau. Les poses stéréotypées des personnages féminins manifestent à nouveau les enjeux didactiques de l'ouvrage.

Cousin traite aussi de la représentation des enfants en usant de procédés scientifiques similaires. Les bambins sont représentés tantôt seuls et en pied, de face et de dos, ou encore donnant la main à une femme dans une position qui décrit la marche. Dans ce type de dessin, de légers drapés sont particulièrement travaillés.

---

[766] PL.10 du manuscrit. On peut par exemple repérer la main qui montre, qui indique une direction (dans de nombreuses œuvres de la Renaissance on observe des personnages qui, par leurs gestes, nous indiquent le lieu particulier d'une scène, créant ainsi la dynamique de la composition ou donnant des indices de signification, ou encore jouant la rôle de l'admoniteur), ou encore une représentation qui se rapproche de celle de la main divine (auriculaire et annulaire repliés, pouce, index et majeur levés).

[767] Motif repérable dans des œuvres généralement attribuées à Jean Cousin le père.

[768] La plupart de ses schémas font cependant référence au pied catégorisé égyptien : les doigts de pieds vont en décroissant depuis le gros orteil jusqu'au plus petit.

[769] Les visées didactiques du traité sont peut-être à mettre en relation avec l'autorité de Jean Cousin le fils à cet ouvrage et au temps de sa publication. Par cet aspect, il se différencie en effet du *Livre de perspective* qui demeure plus théorique.

L'avis au lecteur de Jean Leclerc et la théorie de la peinture

Étudiant le *Livre de pourtraicture*, il nous semble important de consacrer quelques lignes à l'étude de l'avis au lecteur rédigé par Jean Leclerc[770], dans la mesure où celui-ci aborde des thèmes relatifs à la théorie de la peinture[771]. Le thème débute ainsi : « Le Philosophe, qui nommoit le premier fondement de la Peinture le miroir de toutes choses, me semble luy avoir donné vn Epithete bien honorable, & non discordant de ses effets. Dedans quel glace aussi ou quel cristal peut-on mieux reconnaître les ressemblances des choses crées »[772]. Ainsi la peinture est miroir de toutes choses de même que le miroir est le reflet exact des choses réelles. Ce postulat théorique révèle les préoccupations suscitées par la peinture à la Renaissance et les relations que celle-ci entretient avec la représentation du réel. Rappelons que Brunelleschi, à qui Alberti avait dédié la version italienne du *De pictura*, avait mis en place un dispositif pour peindre le Baptistère de Florence dans lequel le miroir avait pour rôle de vérifier l'exactitude des choses représentées. En outre, dans un contexte d'évocation plus proche de Jean Cousin, Léonard de Vinci, dont on peut supposer qu'il s'agisse du « philosophe » auquel Leclerc fait référence dan son texte, incite le peintre à utiliser le miroir pour modèle, ce dernier devenant son maître tant il est à même de donner une image des plus fidèles et exactes du visible. Il est le plus mimétique des objets. Vinci précise également que le miroir qui reflète le réel se doit d'être plat (signifiant ainsi, sinon son opposition, l'affirmation de sa position théorique vis-à-vis des miroirs convexes également utilisés en peinture[773]) marquant ainsi davantage son analogie avec la toile qui, elle aussi, est plate. Comme le miroir, la peinture est visible mais totalement impalpable. Elle est un trompe-l'œil. Vinci, homme de la Renaissance, enseigne donc au peintre la recherche de réalisme et d'objectivité par l'intermédiaire du miroir[774].

Leclerc donne en quelque sorte tous les ingrédients traditionnels du mythe de la peinture lorsqu'il fait sans doute référence à Narcisse, personnage clé de la vision albertienne de la

[770] Cousin, 1571 (1676) : « Au lecteur, amateur de pourtraicture ». Concernant l'identité de Jean Leclerc, voir l'ouvrage de Firmin-Didot, 1872 (1971).
[771] Même si ce n'est pas Cousin qui écrit ce texte, on peut considérer la proximité de l'artiste et du graveur Jean Leclerc comme un argument suffisant pour concevoir la sphère culturelle commune des deux hommes et les questions théoriques qu'ils abordent.
[772] Cousin, 1571 (1676), « Au lecteur, Amateur de pourtraicture ».
[773] Voir par exemple le tableau de Jan Van Eyck, Les époux Arnolfini (Jan van Eyck, 1434, Huile sur bois, 82 x 60 cm, National Gallery, Londres).
[774] Voir Les « Carnets ». Voir l'article en ligne de Jacques Darriulat : « Le tableau et le miroir » et sa référence aux « carnets » de Léonard de Vinci, au nombres de 12, datant de 1487-1508 et conservé à la bibliothèque de l'Institut de France.

peinture et de son miroir : « Les Corinthiens, qui disent qu'un de leurs compatriotes en fut l'Inventeur »[775]. Dans le même ordre d'idées, il aborde le thème du paragone, considérant la peinture comme un art supérieur à la sculpture. En effet, louant les capacités décoratives et ornementales de la peinture embellissant les demeures antiques, les palais, les temples et leurs architectures (sur ce point, il fait référence à l'enseignement de Vitruve), il écrit : « les Empereurs anté-séculaires l'ont mise (la peinture) devant la sculpture »[776]. On retrouve dans les textes de Léonard de Vinci la force de cette expression du paragone : plus que supérieure et plus noble que la sculpture, elle se place au sommet de tout l'édifice du savoir. Elle est la connaissance la plus achevée de toutes les connaissances. Elle est la « *cosa mentale* »[777].

L'étude des deux traités de perspective et de proportions nous ont fourni des informations sur le domaine de connaissances théoriques de l'artiste. Ces données nous permettent d'approcher les intentions de Cousin lorsqu'il réalise l'*Eva prima Pandora*.

L'*Eva prima Pandora* examinée sous l'angle des intentions du peintre

Afin de proposer une étude de l'*Eva prima Pandora* du seul point de vue des intentions de Jean Cousin, nous avons choisi d'utiliser la méthode de Michael Baxandall déterminant trois critères d'analyse qui sont : la légitimité (*decorum* externe), la nécessité (parcimonie positive) et l'ordre (*decorum* interne)[778]. C'est essentiellement dans un but didactique que nous procédons à une présentation cloisonnée de ces axes d'étude, sachant que ces domaines se recoupent dans la peinture.

[775] Cousin, 1571 (1676) : « Au lecteur, amateur de pourtraicture ».
[776] Cousin, 1571 (1676) : « Au lecteur, amateur de pourtraicture ».
[777] Donnant un tel statut à la peinture, Darriulat (voir ci-dessus) considère que cet aboutissement montre qu'un glissement s'est opéré dans les propos de Vinci entre la thèse du miroir guide du peintre, maître du réalisme et de l'objectivité et celle de l'intellectualisme de la représentation. Certaines formes d'attachement de Vinci à la philosophie de Socrate n'excluent pas une conception platonicienne faisant de la peinture, le miroir de l'esprit. En effet, le peintre suggère dans ses représentations, un autre espace que celui inséré dans le cadre du tableau/miroir, un espace qui n'est ni optique, ni objectif, différent de l'espace des « modernes ».
Concernant les textes de Vinci s'exprimant sur le paragone voir, Lichtenstein, 1995, 388 et 392-394.
[778] Voir chap. 3.

La légitimité

La détermination de la légitimité consiste à définir le type ou le genre établi de l'œuvre. On considère donc l'histoire externe (decorum externe) de l'objet.

L'*Eva prima Pandora* se définit d'abord par sa nature de tableau de chevalet. Sans entrer dans la problématique, soulevée par Zerner, de la carence de la peinture au XVIe siècle[779], il nous appartient de situer cette réalisation dans son contexte d'expression artistique, contexte dans lequel l'artiste se trouve également impliqué. Outre le tableau de chevalet, la peinture s'exprime en effet à travers les fresques, les décors temporaires, mais aussi les cartons de tapisserie et les toiles peintes. Bien que la plupart de ces formes d'expression soient éphémères, elles ont existé et sont à considérer comme des manifestations picturales de l'époque de Cousin.

La réalisation d'un tableau de chevalet implique une destination particulière. Nous ne connaissons pas celle de l'*Eva prima Pandora*. Cependant, il est possible de rappeler les deux hypothèses que nous avons évoquées au début de ce chapitre, à savoir la destination privée de l'œuvre, ou la réponse à une commande de cour ou de l'entourage du peintre. Les renseignements fournis par Maurice Roy sur les propriétaires de l'œuvre, descendants indirects de la famille Cousin et demeurant dans la région de Sens, pourraient nous inciter à poser la première hypothèse. En revanche, ces données ne sont véritablement claires qu'à partir du XVIIIe siècle[780]. Même si aucun document ne permet d'identifier la nature de la commande, l'image représentée correspond à un genre apprécié des monarques tel qu'en témoignent les œuvres de leur entourage, à commencer par les fresques de la galerie François Premier (*Danaé*. ill.) ou encore la *Nymphe de Cellini*. Malgré le retour de la peinture de Cousin dans sa famille, rien n'exclut que l'Ève ait d'abord fait l'objet d'une commande de cour.

Le *decorum* externe de l'œuvre doit aussi tenir compte du prototype de la femme nue allongée auquel renvoie la peinture. Les modèles sont nombreux dans l'entourage de Cousin et renvoient à l'appropriation de l'art italien et nordique par les artistes français, particulièrement dans le milieu bellifontain. Les Vénus italiennes de Giorgione et de Titien de même que les nymphes de Cranach concourent à la figuration archétypale de l'*Eva prima Pandora*. Signalons également que les collines qui surplombent la ville de l'arrière-plan renvoient aux modèles italiens, tels que le paysage figurant sur la peinture de la Vénus de Dresde.

---

[779] Voir première partie de la thèse, Chap. 8.
[780] Voir Chap. 1.

Le recours aux formes antiques (architectures, vases) exprime également le goût de l'époque et justifie l'appartenance du tableau à son contexte d'exécution. Dans le même ordre d'idée, la pancarte figurant dans l'espace supérieur de la peinture rattache cette dernière au genre emblématique, très caractéristique de la période d'apparition de l'œuvre.
Les différents points que nous venons d'énumérer constituent donc des indices permettant de rattacher le tableau à un temps donné de l'histoire.

La nécessité

Le *décorum* externe du *Baptême du Christ* de Piero della Francesca était suffisamment renseigné pour que Michael Baxandall choisisse un texte à partir duquel la peinture aurait pu être exécutée[781].
Dans le cas de l'*Eva prima Pandora*, il est difficile de faire un tel choix. Même si Baxandall indique que c'est principalement sa méthode qui le conduit à sélectionner le sermon de saint Antonin (parcimonie positive), la destination du triptyque et la figuration du thème du baptême facilitent sans doute la tâche de l'auteur. En ce qui nous concerne, nous ne connaissons pas la destination du tableau de Cousin. En outre, la culture de l'époque de l'artiste implique souvent des programmes complexes qui utilisent plusieurs références, issues de sources variées. Enfin, la peinture de Cousin ne renvoie pas à la même situation que celle étudiée par Baxandall : la scène du baptême est décrite dans les textes. Or, dans le cas de l'*Eva prima Pandora*, il n'existe aucune *exphrasis*. Cousin invente une image qui ne correspond à aucun texte précis. Ces derniers s'expriment de diverses manières sur Ève, Pandore, Cléopâtre, suggérant des rapprochements ou des parallèles entre ces divers personnages, mais aucun ne décrit précisément Ève-Pandore, accoudée sur un crâne, entourée de vases et de serpents et se reflétant dans l'eau d'une source. Il semble donc que la peinture de Cousin soit un lieu de condensation volontaire de textes variés, non descriptive, qui ne nous permet pas d'élire une source de référence. Le contexte de connaissance lacunaire sur les conditions de réalisation de l'œuvre joue en cette faveur, mais également la mise en peinture à laquelle procède l'artiste lorsqu'il représente l'Ève-Pandore.
L'observation du critère de nécessité ne nous conduit donc pas à la détermination précise d'un texte qui aurait guidé Cousin dans sa peinture, mais nous permet d'identifier une pratique picturale lors du traitement thématique de l'œuvre.

[781] Baxandall, 2000 : 206-209.

L'ordre

L'identification du *decorum* interne conduit à porter un regard sur la peinture susceptible de nous renseigner sur le travail du peintre en relation avec ce que nous connaissons de son œuvre théorique. Les traités de perspective et de proportions trouvent un terrain d'application dans le tableau qu'il nous appartient d'observer. Cependant, il ne s'agit pas de vérifier si les principes des ouvrages sont appliqués à la réalisation de l'*Eva prima Pandora*. Cette dernière possède son propre langage, produisant des effets qui la distancient de la pure théorie.

- La perspective et la proportion

Jean Cousin, rédacteur du *Livre de perspective*, peint l'*Eva prima Pandora* en suivant les règles de la perspective linéaire. Comme nous venons de l'indiquer, nous ne cherchons pas à discerner dans la peinture l'application des règles de projection établies dans le traité en fonction des différents points et lignes de fuite. Il nous appartient davantage d'observer comment Cousin parvient à créer dans son image un espace perspectif, révélateur de ses intentions théoriques.

Son tableau se compose de trois principaux plans successifs : le premier plan est occupé par la femme, le second par le décor de ruines et de végétation abritant le personnage, le troisième par le paysage d'arrière-plan représentant une ville au bord de l'eau. Les dernières restaurations ont permis de rendre un peu plus visibles les éléments d'architecture du premier plan (muret sur lequel repose le crâne d'Ève) et par là-même, les lignes de construction perspective qu'elles suggèrent. En outre, on perçoit que ces blocs de pierre qui constituent le cadre dans lequel la femme est installée, depuis le socle sur lequel figure le vase rouge jusqu'au rebord supportant le crâne, sont représentés en trois dimensions. Leur agencement permet de déterminer dans une forme triangulaire (crâne, vase rouge, extrémité du corps de la femme) un espace dans lequel se focalise le regard, espace comblé par le corps qui nous fait face.

Il est important de remarquer dans le second plan de la peinture une référence marquée au deux planches du *Livre de perspective* représentant des décors de ruines et de végétation. De nombreux auteurs ont souvent cité ce type de figuration comme une marque essentielle de la main et du style de Jean Cousin. Le propos de ce paragraphe ne pose pas la question de l'attribution. En revanche, on peut constater du goût prononcé de l'artiste pour ce type de représentation ainsi que son habileté à faire de ce qui devient un cliché dans les dessins observables, une figuration unique dans sa traduction picturale. Un tel résultat s'explique non

seulement par le talent de l'artiste mais également par le seul acte de peindre et des effets que ce dernier procure.

Le paysage d'arrière-plan, s'il avait effectivement cet aspect à l'époque de sa réalisation (on peut supposer qu'il ait été plus coloré), révèle un traitement en camaïeu de gris et certainement, par son aspect brumeux, une référence au *sfumato* de Léonard. En outre, les architectures de la ville antique font l'objet d'un soin particulier dans le rendu de la perspective que l'on perçoit malgré leur éloignement dans la peinture.

Il apparaît donc qu'en peignant l'*Eva prima Pandora*, Cousin exerce ses talents de théoricien de la perspective. Cependant, le lien entre les deux ouvrages n'est pas uniquement à percevoir en terme d'application d'une règle[782], mais aussi du point de vue de ce que la peinture et le traité impliquent communément de l'image de l'artiste. Appartenant à une même intention théorique, ils justifient le nouveau statut du peintre de la Renaissance pratiquant les arts libéraux.

C'est aussi de cette manière que doit être perçu le travail des proportions[783]. Grâce à l'agencement de l'image, nous avons mis en évidence la présentation au regard du spectateur du corps de la femme nue dans le tableau, un corps qui d'emblée révèle le goût prononcé de l'époque pour des canons spécifiques. Les jambes, la taille et le buste apparaissent très étirés, de même que les doigts du personnage sont particulièrement longs et effilés. Cet effet d'allongement évident des proportions se voit renforcé par la posture adoptée et par le contraste créé avec la petite taille de la tête et de la poitrine. Cependant, on perçoit dans cette représentation l'habileté du peintre à utiliser la norme qu'il maîtrise – puisque précisément il la théorise – pour ensuite la détourner dans sa peinture[784]. C'est justement en cela que consiste

[782] Valérie Auclair étudie le traité de Jean Cousin dans une optique différente qui consiste à évaluer l'écart existant dans les dessins de l'artiste avec l'enseignement de l'ouvrage. Elle s'appuie sur se qu'elle nomme la copie d'invention pour montrer que le peintre associe dans une image différents espaces construits selon les règles de la perspective artificielle. Elle insiste particulièrement sur le travail d'atelier que ceci implique, et sur les effets distincts de la perspective naturelle qui en résultent. Auclair, 2010.

[783] Même si la rédaction du *Livre de pourtraicture* est certainement postérieure à la peinture, son annonce dans le *Livre de perspective* et l'attention que nous accordons au versant théorique de la carrière de Jean Cousin, nous autorise à envisager conjointement le traité et le tableau.

[784] Même si la posture adoptée rend la vérification des mesures aléatoires, la tête semble par exemple contenir plus de sept fois dans le reste du corps, tel que le traité le préconisait.

le travail du peintre. Mis au goût du jour, le corps de l'Ève-Pandore conserve toujours un équilibre ou une harmonie des proportions, manifeste des talents de Cousin[785].

Le respect des canons de l'époque de Cousin n'enlève pas non plus à la peinture la marque d'une recherche anatomique : la musculature et l'ossature apparaissent effectivement mais sont également soumises aux règles de l'esthétique.

- Ombres, lumière et couleurs

Introduisons ce paragraphe en rappelant que Léonard de Vinci, dont nous avons déjà signifié une parenté théorique avec les travaux de Cousin (système de proportions, *sfumato*), avait développé dans son traité de la peinture une théorie des ombres, de la lumière et de la couleur, de même qu'il est le premier auteur moderne à livrer une étude systématique de l'ombre[786]. L'*Eva prima Pandora* révèle par ses qualités picturales une possible réception de tels écrits théoriques.

En outre, le traitement de la lumière, des ombres et de la couleur fait appartenir le tableau de Cousin à une forme d'esthétique de la représentation, et plus précisément de la représentation du « beau » issu de l'enseignement d'Aristote. Comme nous l'indique Jacqueline Lichtenstein[787], même s'il n'existe pas de théorie aristotélicienne de la peinture, c'est pourtant dans l'aristotélicisme que les peintres de la Renaissance puisent leur source. Recherchant la beauté du rendu, la fidélité du modèle n'est pas le seul objectif du travail de l'artiste. Le beau n'est plus subordonné au vrai ou au bien ; il acquiert une forme d'autonomie qui implique des libertés artistiques et le plaisir esthétique. Dans ce contexte se justifie encore ce que nous avons constaté au sujet de la licence que se donne Cousin lorsqu'il adapte les règles de proportion aux attentes esthétiques de son temps.

Il nous appartient d'observer le travail particulier de l'ombre et de la lumière auquel se livre le peintre. En effet, même si la source lumineuse du premier plan semble se situer en haut à gauche de la composition, il en résulte quand même un éclairage de la totalité du corps, comme si la lumière était presque frontale. Excepté le repli de la jambe droite, et le dessus de

---

[785] Signalons en revanche, un élément qui joue comme une sorte de citation (dans ce cas se serait le traité qui citerait la peinture) : les pieds du personnage correspondent en effet à celui qui correspond au pied grec et qui figure ponctuellement dans l'ouvrage d'anatomie. On retrouve ce même détail, d'une manière très visible et marquée dans la peinture de *Vénus et Cupidon* de M. van Heemskerck.

[786] Baxandall, 1999 : 130 -131, 165, 171-175.

[787] Lichtenstein, Catherine, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989 : 63 et suiv. (Le bouclier d'Aristote).

l'épaule gauche, les zones d'ombre demeurent peu nombreuses. En revanche, elles sont appliquées dans une texture délicate et selon un dégradé subtil qui révèlent l'étude du peintre dans ce domaine et ses connaissances théoriques.

L'usage de la lumière dans le tableau s'exprime également à travers cette trouée dans l'espace rocheux qui conduit le regard au lointain. Si originellement la grotte ou l'arcade rocheuse était moins sombre, le contraste était peut-être moins perceptible. Cependant, il semble qu'il était quand même de l'intention du peintre de créer cette ouverture lumineuse en créant une opposition entre le lieu ombragé des deux premiers plans et la lumière environnante du paysage, renforcé par l'éclairage de la zone d'eau au pied des architectures.

Les dernières restaurations ont mis en évidence un usage des couleurs dans le tableau, plus important qu'il ne paraît aujourd'hui[788]. En plus du vase rouge, Cousin avait aussi utilisé une tonalité violacée pour peindre le drapé. Cet élément devait contribuer à un rendu visuel bien différent de ce que l'on observe actuellement, compte tenu de la zone importante occupée par cette draperie.

La couleur rouge et ses variantes révèlent l'équilibre auquel Cousin souhaite parvenir dans sa peinture : le drapé enroulé autour du corps fait écho au tissu de la coiffure ainsi qu'aux rubans auxquels la pancarte est suspendue. En outre, les pierres brunes du plan intermédiaire ajoutent des tonalités chaudes à l'ensemble de la peinture, tandis que la couleur du vase contribue encore à rappeler, dans une nouvelle variation de rouge, l'ensemble autrefois plus coloré du premier plan.

Les éléments de végétation traités dans des tonalités vertes ou encore le jaune doré des pommes expriment encore le travail du peintre dans ce domaine. L'usage du camaïeu pour représenter le paysage d'arrière-plan révèle la maîtrise de l'artiste dans le domaine des variations de tonalités claires, ainsi que son application à rendre le *sfumato* des collines de l'arrière-plan. Enfin, la couleur employée pour peindre le corps de la femme manifeste la volonté de l'artiste de décrire la carnation, avec ses variations de beige très clair et de rose, particulièrement perceptible au niveau de l'avant-bras droit et de la main qui repose sur le crâne. L'éclairage du corps tel que nous l'avons décrit ci-avant accentue le rendu de la couleur de la carnation. On peut supposer qu'à l'origine, le peintre ait davantage fait usage de ce rose/rouge que l'on distingue légèrement sur la joue du personnage ou sur son oreille,

[788] Le tableau longtemps perçu comme sombre avait d'ailleurs suscité des déductions sémantiques qui pourraient être remises en cause. Voir Buron et les conséquences de la couleur du vase rouge dans son interprétation.

approchant ainsi d'une figuration plus proche du vivant. Ce qu'il reste des couleurs de la peinture nous le laisse assez facilement envisager. Ce constat nous conduit à évoquer un point relatif à la théorie de la peinture à travers le débat de la couleur et du dessin qui s'exprimait sous la plume de Dolce et Lomazzo : plus que le dessin, la couleur parvient à créer l'illusion du vivant et suscite le plaisir du spectateur[789]. La peinture de Cousin renvoie certainement à la question théorique de la couleur. Même si cette dernière n'est pas exprimée dans ses ouvrages, son traitement dans l'*Eva prima Pandora* révèle ses connaissances et son habileté dans ce domaine. En outre, l'usage de la couleur participe à la recherche de la *mimesis* – notamment en ce qui concerne la représentation du corps – et du plaisir esthétique qui en découle pour le récepteur[790].

- Les enjeux de la recherche de l'esthétique et de la prouesse picturale

Différents motifs du tableau contribuent à montrer que Cousin se livre à une recherche d'esthétique particulière, celle de son temps, qui transcende la théorie et qui révèle son travail de peintre. Nous nous sommes déjà exprimés sur les canons employés pour représenter le corps de l'Ève-Pandore, canons qui correspondent à un goût déterminé et en vogue.

D'autres aspects du tableau expriment également la volonté de l'artiste de réaliser une peinture qui s'inscrit dans un registre décoratif, cherchant peut-être à souligner la fonction ornementale de la peinture de son époque. Le traitement de certains motifs de la toile en témoigne : le drapé qui vient partiellement couvrir le corps d'Ève-Pandore fait l'objet d'un traitement relativement artificiel, recherchant la beauté du mouvement qu'il décrit. Le détail des rubans souples qui soutiennent la pancarte semble également contribuer à l'ornement de l'image. En outre, par cette présentation du titre de l'œuvre, Cousin utilise un dispositif qui confirme son intention de faire appartenir sa peinture au registre décoratif. En identifiant de la sorte la femme nue, il invente une mise en scène qui ne correspond à aucune réalité mais qui fait plutôt référence à un décor artificiel dans lequel est représenté le personnage. La présence du titre exclut la seule représentation du nu dans un décor de nature. Il crée un artifice qui donne au tableau un autre statut, devenant décor de fête ou de théâtre. Il est d'ailleurs

[789] Lichtenstein, 1995 : 520. Le débat du dessin et de la couleur s'exprime en France à partir du XVIIe siècle. Ceci n'exclue pas pour autant la réception de cette question dans l'œuvre de Cousin.

[790] Dans l'entourage de Cousin, les fresques de la galerie François Premier offraient certainement un exemple remarquable d'ensemble coloré. En outre, la participation de Cousin aux toiles peintes ou aux cartons préparatoires des tapisseries associe la pratique de l'artiste à l'usage de la couleur.

probable que Cousin ait été employé à ce type de travaux. L'illustration du décor de l'entrée d'Henri II nous incite à considérer cette probabilité.

Cet aspect de l'œuvre se voit renforcé par des éléments de la peinture qui expriment une forme de préciosité. Le traitement apprêté de la chevelure, la coiffe renfermant le chignon de la femme, orné de petits médaillons, viennent en témoigner. Les vases à l'antique donnent l'illusion de matériaux nobles assimilables à de l'or rouge et de l'argent. Le peintre exprime certainement par là un aspect de la théorie de la peinture et de ses capacités à « tromper l'œil » du spectateur. Par cette figuration, il est possible que Cousin prenne part au débat philosophique qui oppose Platon et Aristote sur la représentation du réel. Quel est le rôle de l'artiste rivalisant avec Dieu alors qu'il fait acte de créer ?

La présence des deux vases dans le tableau pose peut-être aussi la question du paragone abordée par l'auteur de la préface du *Livre de pourtraicture*. En effet, l'aspect particulièrement sculptural et visible de ces deux motifs laisse envisager que Cousin ait pris part au débat théorique : si la peinture est capable de donner l'illusion de la sculpture, ceci signifie-t-il qu'elle lui est supérieure ? Sans s'exposer à tous les déboires du travail salissant du sculpteur bien décrit dans le traité de Léonard[791], le peintre parvient a réaliser une œuvre sculptée tout aussi belle et vraie. Ainsi, en peignant les deux vases du tableau, il est possible que Cousin affirme ses talents de peintre face à celui du sculpteur. En outre, il renforce l'expression du pouvoir de la peinture à donner l'illusion du réel.

Une autre expression de la rencontre des deux arts réside sans doute dans le traitement sculptural des plis du drapé enroulé autour de la femme. En revanche, l'ensemble plus coloré de la peinture originale avait peut-être pour effet de gommer cet aspect et de ne conserver que son caractère ornemental. Ce phénomène de variation visuelle, dépendant de l'état de conservation de l'image, se note également à l'observation du corps nu de la femme. Le dossier du Louvre insiste sur l'altération de la peinture qui lui donne une tonalité plus grise qu'à l'origine. De la sorte, le traitement initial accentuait peut-être moins l'effet sculptural de la représentation parfois souligné par la critique, au profit d'un rendu de la carnation plus élaboré. En outre, les restaurateurs du Louvre font référence à la présence d'un duvet de poils sur le contour du corps d'Ève, selon nous significatif de l'intention du peintre soucieux de donner à son personnage une apparence des plus réelle.

Un autre élément présent dans la peinture nous conduit encore à placer Cousin dans le contexte théorique de la pratique de son art. En effet, les dernières restaurations ont mis à jour

[791] Lichtestein, 1995 : 392-394.

le reflet de l'Ève-Pandore dans l'eau de la source près de laquelle elle s'allonge. En réalisant cette prouesse picturale, Cousin cherche-t-il à justifier que la peinture est la miroir de toute chose ? Ce thème était largement exposé dans la préface du *Livre de pourtraicture* et constituait un des enjeux des écrits de Léonard[792]. En outre, la réalisation de ce reflet rattache encore la peinture à la question de l'imitation (Narcisse), dans le contexte d'évocation aristotélicienne du visible.
Sans exclure le recours au prototype du nu allongé véhiculé par la figuration de Vénus et des nymphes, le choix de cette représentation d'Ève-Pandore permettant la figuration de la source et du reflet était peut-être un moyen pour l'artiste de poser cette question théorique, en dehors de toute signification relative au programme de l'œuvre.

Le chapitre que nous venons de rédiger a donc eu pour visée principale la mise en évidence de données objectives permettant de faire des déductions sur le travail de Cousin peignant l'*Eva prima Pandora*. L'aspect théorique de l'œuvre de l'artiste nous a fourni des points d'appui pour étudier le tableau sous l'angle des intentions du peintre. Ce dernier, rédacteur de traités, questionne certainement dans sa peinture la portée de ses écrits. La représentation d'une image en perspective faisant figurer une femme nue en témoigne. En outre, la peinture suscite des interrogations qui ont à voir avec les enjeux de la peinture à l'époque de Jean Cousin. Le registre décoratif du tableau le fait appartenir à un genre particulier qui trouve une justification dans son contexte artistique. Cependant, l'*Eva prima Pandora* pose également la question de l'imitation, et par là-même la mission du peintre de la Renaissance : dans un contexte d'expression néoplatonicienne, est-il autorisé à représenter les choses vues recherchant la perfection divine ? Outre la fonction symbolique du crâne du tableau (conséquences du péché originel), ce motif n'exprime-t-il pas également une forme de repentance de l'artiste alors qu'il cherche à égaler, en créant cette image et de surcroît le corps de la première femme, la création divine ? En revanche, si l'on considère la *mimesis* qui s'opère dans le tableau du point de vue de l'enseignement d'Aristote, Cousin remplit sa mission en donnant l'illusion du réel dans une forme esthétique suscitant le plaisir.
Le reflet de la nymphe dans la source fait d'ailleurs peut-être écho à la question théorique des enjeux de la peinture confrontée à la question de la représentation.

[792] Voir ci-avant, l'avis au lecteur de Jean Leclerc.

Conclusion de la deuxième partie

Le seconde partie de la thèse a eu pour principal objectif de montrer les difficultés inhérentes à la recherche de la signification de la peinture de Cousin.

Face à une peinture annonçant un programme complexe, le désir de l'interprète d'en dénouer le sens a donné lieu à différentes démonstrations, révélatrices de méthodes essentiellement basées sur l'analyse symbolique des motifs de l'œuvre, et particulièrement initiées par les travaux de Dora et Erwin Panofsky. L'interrogation du contexte littéraire et visuel s'est opérée de manière convergente, confortant l'intuition du chercheur.

Deux principales propositions sémantiques se dégagent des différentes interprétations proposées de l'*Eva prima Pandora*, la première se résumant dans l'expression des valeurs négatives de l'Ève-Pandore associée au péché originel et à sa conséquence mortelle (Panofsky, Jean Guillaume et de Lise Wajeman), la seconde évoquant au contraire la victoire des valeurs positives du personnage associé au contexte d'expression des illustrations du livret de l'entrée d'Henri II (Henri Zerner et Emmanuel Buron).

Wajeman et Buron ont proposé une approche remettant en cause un aspect de la méthodologie de leur prédécesseurs. La première a posé la question de la signification de l'œuvre en mettant en avant le discours que la peinture elle-même pouvait susciter. Cependant cet accent mis sur le pictural était subordonné au présupposé de l'interprète : le discours vicié après la chute. Certes, un parallèle est établi entre les capacités de la matière picturale à faire sens et une signification issue des textes littéraires, notamment l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre. En revanche, c'est le texte qui l'emporte dans la démonstration même si c'est l'analyse formelle de la toile qui sert de justification. En outre, comme dans les travaux des Panofsky ou de Guillaume, Lise Wajeman accorde aux sources visuelles une place importante dans l'argumentaire sémantique qu'elle développe.

L'analyse de Buron se différencie des autres propositions dans la mesure où elle pose une question de méthode. Face à la difficulté d'établir le sens de l'*Eva prima Pandora*, l'écrivain interroge la posture de l'interprète : plutôt que de chercher à établir un réseau de cohérence à partir des différents motifs du tableau, il est important de définir ce qui, dans le tableau, suscite l'appel herméneutique. Cette posture méthodologique a conduit Buron à établir un lien entre le fonctionnement de la peinture et la lecture des textes qui lui étaient contemporains. Ceci lui a permis d'aborder le phénomène de réception des œuvres plastiques et littéraires. De la sorte, son étude du tableau de Cousin ne s'est pas autant refermée sur une déduction

sémantique définitive. Cependant, c'est quand-même un thème dominant qui est ressorti de l'analyse. En effet, si le récepteur de l'*Eva prima Pandora* détermine le *sensus altior* du programme de la peinture, il sera à même de trouver l'élément absent de l'œuvre auquel le titre fait appel. C'est ainsi que l'écrivain justifie l'évocation de la nouvelle Pandore, confirmée par le contexte littéraire de l'époque. Ce dernier est donc analysé de manière intrinsèque (le fonctionnement de la lecture des textes et l'attitude du récepteur) mais aussi par les thèmes qu'il évoque (renouvellement des mythes antiques).

Notre étude critique des différentes interprétations de l'*Eva prima Pandora* nous a conduit à remettre en question la posture méthodologique des auteurs mais également à la déduction que la recherche de sens d'une peinture ancienne pouvait parfois s'avérer chose vaine. Considérer la polysémie de la peinture, les glissements de sens qui s'opèrent lors de l'exécution, l'écart de perception existant entre le temps de l'œuvre et celui du critique, constitue déjà une forme de mise à distance de la nécessité d'une détermination sémantique totalisante et incite à la reconnaissance de l'indéterminable. Pour ces différentes raisons, il est possible d'admettre que ce ne soit plus la quête de sens qui induise la recherche. Nous avons trouvé dans les propositions de Baxandall un moyen d'approcher la peinture non plus en relation avec ce qu'elle signifie mais en fonction des informations qu'elle nous fournit sur le travail du peintre, sur ses intentions. Ce domaine permet de dégager des critères d'analyse objectifs et dans le cas de Jean Cousin, une recherche issue de ses travaux théoriques. En réalisant l'*Eva prima Pandora*, le rédacteur des traités de perspective et de proportions révèle non seulement ses talents de peintre habile et savant mais crée peut-être aussi un véritable manifeste de la peinture.

Conclusion

La thèse que nous avons rédigée a mis en évidence le phénomène de construction mythique et fictionnel issu des différents discours mis en œuvre par la critique, tant sur l'image de Jean Cousin le père, que sur le sens de sa peinture, l'*Eva prima Pandora*.

La construction de la personnalité artistique de Jean Cousin répond à des attentes historiographiques identifiables et variables au cours des différentes époques de production discursive. Les premiers textes et principalement celui de Félibien, manifestent un enjeu particulier, centré sur la Renaissance française qui doit devenir un courant artistique national. En ce sens, les quelques données accessibles sur Jean Cousin et son œuvre fournissent un parfait argument. La personnalité artistique du peintre sénonais se calque sur le modèle italien et rivalise avec les maîtres de la Péninsule, ceux qui précisément étaient à l'origine de la diffusion et de l'introduction des formes nouvelles en France. Jean Cousin est décrit comme un artiste savant et théoricien, pratiquant un art universel et bénéficiant des faveurs de la cour. Il devient le chef de file de l'école de la peinture française de la Renaissance.

Le caractère d'universalité de son œuvre ainsi décrit autorise une forme de récupération au sein des textes des spécialistes qui font de Jean Cousin le maître de leur discipline principalement autour du dessin, de la peinture sur verre et de la gravure. De la sorte, l'image de l'artiste est évoquée à travers une forme d'unité de pratique fictive qui ouvre la voie des attributions abusives. La prise de conscience d'un tel phénomène entraîne différents processus de révision du corpus de l'œuvre de l'artiste qui conduisent à la nécessité de justifier la main de Cousin dans les différentes réalisations. Pour cela, les auteurs, et principalement les amateurs, s'appuient sur une méthode de reconnaissance visuelle, impliquant des notions de forme, de type et de style. De la sorte, l'évolution de la perception de l'œuvre de Jean Cousin est particulièrement marquée par la recherche de l'attribution induisant une cristallisation du mythe de l'artiste sur la notion d'auteur.

Lorsque Maurice Roy publie ses travaux, ceux-ci sont perçus comme une rationalisation de la connaissance de l'œuvre de Cousin. En effet, les actes notariés apportent des informations

nouvelles, qui prennent un caractère objectif. La personnalité artistique des Cousin père et fils fait désormais l'objet d'une meilleure définition. Cependant, le mythe de l'artiste-auteur continue de résister au document d'archive et n'évite pas la dérive attributionniste. La nécessité de rattacher le nom de Cousin à un ensemble d'œuvres déterminable perdure et semble constituer une condition principale de la connaissance de l'artiste. Les travaux de recherche actuels – les dernières journées d'étude de l'INHA en témoignent – s'intéressent principalement à la question de l'attribution. En plus de l'analyse formelle et stylistique, les documents d'archives encore mis à jour aujourd'hui sont utilisés à des fins semblables.

Un des problèmes majeurs auquel se heurte cette orientation méthodologique réside dans une des principales caractéristiques de l'époque de production de Jean Cousin, celle de la diffusion. Le nom de l'artiste est fortement lié à l'expression d'un goût ou d'une esthétique en vogue, largement diffusée, notamment dans le domaine du dessin et de la gravure et pour laquelle il est difficile de procéder à la recherche d'une main. Cette difficulté tend peut-être à s'atténuer dans la proposition de Zerner incitant à prendre en compte ce qu'il nomme le « genre Cousin ». En outre, percevant l'œuvre de Cousin à travers les différents métiers d'art, l'historien de l'art tend également à relativiser la nécessité d'identifier la main de l'artiste : le maître intervenant essentiellement sur un projet initial destiné à la traduction, les marques de son art permettant l'identification seraient soumises à l'interprétation du licier, du graveur ou encore du peintre verrier. Notre étude a mis en évidence que cette approche pouvait parfois faire l'objet de certaines remises en cause. L'image de l' « artiste à tout faire », telle que la conçoit Zerner, se concentre tout de même autour d'une forme de production picturale, même si cette dernière ne s'illustre que sur peu d'exemples concrets. Quoi qu'il en soit, une telle approche permet de poser la problématique de la méthode attributionniste, montrant que cette dernière s'applique difficilement au cas Cousin. En revanche, même s'il ouvre de telles pistes de réflexion, l'historien de l'art ne renonce pas à chercher à établir un corpus des œuvres de l'artiste sénonais conformément aux tendances générales et dominantes de la discipline.

La prise en compte de cette même période de diffusion de formes et de modèles intervient également lorsque l'on s'intéresse à l'*Eva prima Pandora*, elle aussi particulièrement révélatrice du goût et de l'esthétique de son temps. Le tableau appartient à un contexte visuel qui fait apparaître des stéréotypes, des images connues des artistes qui les travaillent, les reconstruisent dans leurs œuvres de telle sorte qu'il nous semble plus producteur d'orienter la

recherche vers ce phénomène d'appropriation de sources multiples référant à une esthétique en vogue que sur le repérage d'un modèle unique agissant prioritairement dans la conception de la peinture.

C'est dans le même ordre d'idées que la question des influences pourrait être abordée : les images en circulation utilisent des formes et des types reconnaissables qui agissent comme des poncifs fournissant les outils de la représentation. Au sein de cette sphère de production, les œuvres se ressemblent : cette similitude doit-elle conduire le chercheur à déterminer une chronologie de la réalisation des images, un contact visuel entre le peintre et ses modèles picturaux, des œuvres maîtresses capables de déterminer une source d'influence unidirectionnelle ? Ou bien, s'agit-il plutôt de considérer que certaines de ces ressemblances puissent être assimilées à une forme de coïncidence relative au contexte pictural construit sur des stéréotypes communément employés par les artistes ?

Nous pourrions relever une proximité stylistique et formelle entre l'*Eva prima Pandora* et le célèbre tableau, d'une renommée incomparable, de Bronzino, représentant *Vénus et Cupidon* de la National Gallery de Londres (ill. 52)[793]. Ce rapprochement presque improbable n'a pas pour objectif de chercher à savoir si effectivement Cousin a eu un contact avec la peinture italienne mais au contraire de montrer que la ressemblance des deux œuvres relève d'une communauté stylistique de production capable de créer cette sorte d'opportunité de mise en relation. Si l'on s'intéresse en effet à l'histoire de ces deux œuvres, ce rapprochement peut apparaître surprenant, voire inconcevable : la peinture de Bronzino jouit d'une réception sans commune mesure avec celle de Cousin. Le baiser appuyé de Vénus à son fils Cupidon, devenu séduisant jeune homme, a certainement fait beaucoup plus couler d'encre que cette femme seulement presque nue qui renonce à ses charmes en exhibant le crâne de la repentance. En revanche, l'écart de réception qui existe aujourd'hui entre les deux artistes et de ce fait entre les deux œuvres, n'était peut-être pas de cette nature au moment où les deux tableaux ont été réalisés.

[793] La présence du tableau de Bronzino à Fontainebleau participe à notre décision d'en faire part dans cette conclusion. De plus, les études Maurice Brock et Cox-Rearix révèlent une date d'exécution de l'œuvre proche de celle de l'*Eva prima Pandora*. Brock, Maurice, *Bronzino*, Éditions du Regard, Paris, 2002. Cox-Rearick, Janet, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance : la collection de François Premier*, Albin Michel, Paris, 1995.

Relevons les propos de Maurice Brock lorsqu'il s'exprime sur le rendu de visibilité auquel parvient Bronzino alors qu'il peint sa Vénus : « Entièrement nue, elle [Vénus] ressort en clair sur sombre, se présente de face (à l'exception de la tête) et ses membres, loin de se replier devant son corps, le dégagent pour l'offrir aussi complètement que possible au regard […] par son insistante sensualité. À la grâce excédant la mesure de son long buste et de ses longs bras et à l'alanguissement que lui confère sa posture serpentine s'ajoute un traitement marmoréen qui tend à la transformer en statue »[794].

Ces différentes appréciations portées par l'auteur sur la Vénus du tableau nous sont apparues quelque peu transposables à l'*Eva prima Pandora* : en effet, Ève-Pandore s'impose aussi au regard par sa taille et sa disposition : on retrouve l'effet produit par l'allongement des proportions renforcé par le fait que Cousin ait fait occuper au personnage du tableau toute la grande diagonale de la composition. Si Ève-Pandore n'est pas entièrement nue, elle aussi ressort néanmoins en clair sur sombre devant l'élément de grotte et de végétation que Cousin a fait figurer. Néanmoins les dernières restaurations ont mis en évidence une teinte à l'origine plus claire de ce plan intermédiaire et le contraste n'était peut-être pas aussi net que dans l'œuvre italienne. Mais ceci n'exclut pas pour autant la volonté de Cousin de mettre en évidence un corps dont la carnation demeure assez claire devant des éléments rocheux et végétaux plus foncés, persistant ainsi dans la volonté de créer une forme de contraste.

Comme la Vénus de Bronzino, c'est bien de face que le corps d'Ève-Pandore apparaît, à l'exception de la tête tournée de profil. On retrouve également dans la peinture de Cousin, le déploiement des bras vénusiens, transposé dans la posture allongée de l'Ève et permettant de façon similaire l'ouverture de la poitrine : on peut en effet concevoir une transposition du bras droit de Vénus, replié vers le haut sur la flèche, dans celui de l'Ève inversement replié vers le bas et appuyé sur la crâne. En outre, on peut remarquer que le traitement des mains et plus particulièrement des doigts dont l'index long et effilé se dégage du reste de la main, est assez similaire. En outre, de la même manière que Vénus déploie et allonge son bras gauche au bout duquel elle tient une pomme ou un oignon[795], Ève étend également son bras droit pour le poser sur le vase au serpent.

Outre cette communauté de posture produite par la disposition des bras, les deux femmes entretiennent également une grande proximité du point de vue de leurs proportions : petites

[794] Brock, 2002 : 218.
[795] Brock, 2002 : 218.

têtes et allongement du reste de l'anatomie. Remarquons aussi dans les deux œuvres le choix du profil et du pied grec. L'alanguissement de la Vénus, issu de la posture serpentine, se retrouve aussi dans le nu couché de l'Ève, adoptant une attitude très souple. Les anatomies, le modelé des chairs paraissent si semblables que l'on croirait presque voir les mêmes femmes adoptant des postures différentes. Cousin opte également pour une carnation claire, marmoréenne, comme le fait Bronzino dans sa peinture. De la sorte, il choisit un parti différent d'autres représentations de nu et particulièrement de ses prototypes. En effet, les Vénus italiennes de Giorgione et/ou de Titien offrent une carnation moins pâle, plus teintée de rouge, plus proche de la couleur d'une vraie peau, effet d'ailleurs retrouvé, dans la figuration de la *Nymphe* de Cranach.

Dans son étude de l'œuvre de Bronzino, Brock développe l'idée selon laquelle la peinture fonctionne comme un piège[796] : regorgeant de détails minutieux, elle fonctionne comme le désir sexuel, obligeant le spectateur à venir au plus près pour VOIR. Mais ce qu'il découvre alors le met en garde des dangers de l'amour en lui enjoignant de ne pas s'approcher d'un corps féminin si désirable[797]. Peut-on concevoir que Cousin utilise dans son tableau un fonctionnement pictural semblable ? La peinture de Cousin fait apparaître des détails mais ne semble pas pour autant contenir d'éléments aussi séduisants, du point de vue de la démonstration, que dans la représentation de la Vénus[798]. En revanche, tous les éléments qui font référence au péché dans la toile s'affichent au regard distancié, en même temps que le corps nu. De la sorte, c'est un processus qui ne ferait pas autant appel au pictural que dans l'œuvre italienne que celui qui est susceptible de se mettre en marche, lorsque le regard se porte sur l'*Eva prima Pandora*. Mais ceci n'empêche pas que, comme face à la Vénus de Bronzino, le spectateur de l'*Eva prima Pandora* voit son désir stimulé par le corps nu ainsi mis en peinture, tout en étant averti de ce à quoi cela peut le mener.

D'autres éléments présents dans la peinture de Cousin font également l'objet d'une ressemblance assez remarquable avec la *Vénus* de Bronzino. Les visages sont très proches : même si l'orientation de la tête est différente, les profils sont assez semblables, en dépit de

[796] L'auteur s'appuie sur différents aspects du contexte de la commande, ainsi que de la renommée de son destinataire, François Premier. *Ibid.*, 223.

[797] Brock, 2002 : 223. Ne perdons pas de vue que ce que nous avons évoqué à propos de la peinture italienne appartient à Brock et ne permet pas d'affirmer que ceci correspondait à l'intention de Bronzino.

[798] Voir les différents détails de la peinture seulement accessibles si le spectateur observe l'œuvre de très près, in Brock, *Ibid.*, 218-219.

quelques variations (front de la Vénus un peu plus bombé que celui de l'Ève, et bourrelet sourcilier un peu moins marqué). En revanche le traitement des yeux et de leur pupille sont franchement similaires : dans les deux cas, la pupille se trouve représentée à l'intérieur gauche de la cavité de l'œil. Les deux peintres font usage de davantage de rouge pour peindre les oreilles et les lèvres de leur femme respective de même que leur coiffure répond à l'usage d'un dispositif commun et divulgué, dans lequel chaque peintre révèle sa manière.

Il apparaît que les visages, ainsi traités dans les deux toiles, adoptent ce qui nous semblerait une sorte d'absence d'expression assez semblable, que l'on pourrait mettre en relation avec cet effet assez figé des expressions, très caractéristique de l'art maniériste dans sa seconde expression en Italie[799].

L'examen conjoint des tableaux de Cousin et de Bronzino met en évidence un usage commun des canons conformes au goût de l'époque de production, des références au contexte moral et religieux (principe de séduction/avertissement opéré dans la peinture), une orientation stylistique proche du maniérisme. Conformément à notre posture théorique, il ne nous appartient pas de poser la question du possible contact visuel que Cousin ait pu avoir avec le tableau italien, d'autant plus que, tant dans les écrits de Rearix que de ceux de Brock, nous percevons que la peinture italienne était destinée à un usage très privé, ce qui rend aléatoire le fait que Cousin ait pu la voir. En revanche, les deux œuvres sont très certainement le fruit du phénomène de diffusion des formes et des motifs tel que l'époque le permettait alors. En effet, Bronzino produit une œuvre souvent reprise par certains artistes de l'école de Fontainebleau dont on trouve des échos, voire des remplois de motifs dans différentes productions. Ceci montre bien que le tableau destiné à François Premier[800] avait pu accéder à la vue de quelques uns qui en ont repris certains aspects dans leurs dessins ou gravures[801]. Ces différentes œuvres peuvent jouer le rôle de vecteurs dont Cousin a pu se servir pour réaliser sa peinture.

---

[799] Arasse, 2004 : 125-133.

[800] Voir les questions de datation du tableau in Brock, 2002 : 217-218 et Cox-Rearick, 1995 : 227-229.

[801] Voir Béguin, 1972 : 120-121, ill.130 : *Le Triomphe de Flore* (ill. 53), attribué au Maitre de Flore fait apparaître une jeune femme dont la pose est inspirée du *Venus et Cupidon* de Bronzino. On retrouve également la pose du *putto* aux roses de la peinture italienne transposée dans la réalisation française. La *Vénus à sa toilette* (ill. 54) datée aux environ de 1550, semble reprendre aussi le modèle italien.

Les quelques paragraphes que nous avons consacrés à l'étude comparée de ces deux tableaux permettent de percevoir que, face à cet effet de similitude attractif et parfois convaincant, nous sommes tentés de formuler des hypothèses cherchant à montrer que Cousin aurait pu s'inspirer de l'œuvre du maître italien. Cependant, le contexte de connaissances actuel ne permet pas de déterminer facilement s'il y a eu un contact visuel entre le Cousin et le tableau de Bronzino. En revanche, la communauté formelle, stylistique et culturelle dans laquelle les deux peintres s'expriment demeure plus identifiable. Les différents aspects que nous avons notés, communs aux deux peintures, en témoignent.

Ainsi, au même titre que la recherche de signification d'une œuvre, la recherche d'une source visuelle ou stylistique apparaît parfois complexe. Les images se rassemblent dans un espace de représentation que les artistes construisent. « Prendre pour modèle » ou « s'inspirer de » résulte souvent de l'usage d'un stéréotype qui ne correspond à aucune œuvre identifiable mais davantage à la rencontre de plusieurs types de représentations qui jouent en faveur de la construction d'un cliché, d'une image collective.

Pourtant, dans l'héritage de la tradition vasarienne, la discipline « histoire de l'art » se construit autour de noms et d'œuvres de référence, permettant de jalonner des étapes de l'évolution de la production artistique. Elle se doit de mettre en relief l'identité du maître qui porte la responsabilité d'un nouveau courant esthétique, identifiable par les formes et le style qu'il fait naître. En outre, elle organise la connaissance principalement autour de la peinture, de l'architecture et de la sculpture. En ce qui concerne les écrits produits sur Jean Cousin, il n'est donc pas surprenant de remarquer l'importance accordée au nom de l'artiste, auteur de ses œuvres, ainsi qu'une tentative de décrire sa carrière à travers les trois domaines artistiques indiqués ci-avant. À côté du « genre Cousin » défini par Zerner, la qualification d' « artiste à tout faire » vient peut-être atténuer les effets d'une telle classification. En outre, étudier la participation de l'artiste aux différents métiers d'art par les projets peints ou dessinés semble vouloir se rapprocher davantage d'un portrait de Cousin moins mythique ou fictionnel que celui que les textes plus anciens, conformes à l'image de l'artiste universel, avaient dressé. En revanche, la proposition de Zerner, particulièrement orientée sur les métiers d'art et la distinction de la production française au XVIe siècle avec celle de la Péninsule, conduit à questionner le statut de l'artiste : Jean Cousin est-il un maître comparable à ses congénères italiens – thème particulièrement récurrent dans les écrits des siècles précédents – ou bien est-il encore tributaire des pratiques artisanales et corporatistes encore existantes à son époque ?

L'histoire de l'art recherche des talents, des génies, les initiateurs d'un style, d'un courant artistique, des noms et des œuvres signifiants qui s'y rattachent. De la sorte, ne resserre-t-elle pas le champ de son étude ? Si les informations sont suffisantes, elle satisfait son but et sa recherche d'identification. Mais accorde-t-elle pour autant une place suffisante à la réponse que donnent les artistes, par leur pratique et par leurs œuvres, à l'époque dans laquelle ils vivent ?

Si de telles questions se posent, est-ce seulement parce que notre sujet d'étude concerne un domaine particulièrement mal renseigné ? En revanche, que signifierait le fait d'accroître le nombre de données concernant l'artiste sénonais, son œuvre et plus précisément le sens de sa peinture ? Un enrichissement du corpus soumis aux limites évoquées ci-avant, la détermination d'un sens bouclé par un processus démonstratif logique, ou bien alors une étude plus approfondie de l'activité de Cousin à travers les relations qu'il entretient avec son entourage à la fois artistique, esthétique, philosophique et théorique ? Cette seconde voie ne nous conduit-elle pas cependant vers une nouvelle forme de construction fictionnelle ? Tout regard porté sur une période historique éloignée semble nécessairement nous y contraindre. En revanche, cette approche tend à minimiser le mythe de l'artiste et de la signification, même si ceci se fait au profit du mythe d'une époque.

Il semble donc que dès que l'on cherche à qualifier, identifier, mettre en discours, on se confronte de manière presque inévitable aux effets d'une restitution pensée et construite.

À partir du moment où c'est un texte littéraire qui se construit pour rendre compte de la personnalité d'un artiste, de ses talents ou encore de ses œuvres majeures, le processus de mythification est incontournable. Le texte est tributaire de son auteur. Ce dernier appartient à une époque, exprime son orientation philosophique et théorique et l'histoire qu'il restitue lui appartient prioritairement. L'artiste devient héros malgré lui, de même que la peinture prend un sens qui la dépasse. De la sorte, la vérité objective apparaît difficile à atteindre et tout discours produit sur le ton de l'affirmation ou de la démonstration ne trouve pas toujours de justification. L'objectif de notre étude est de montrer comment se manifestent de tels phénomènes afin d'en mieux prendre conscience et peut-être de cerner davantage la posture méthodologique du chercheur en fonction du domaine d'étude qu'il privilégie.

Les interprétations qui ont été données de l'*Eva prima Pandora*, constituent des lieux de manifestation d'une production discursive fictionnelle remarquables. L'étude des différents textes produits sur la peinture nous a conduit à poser la question de la possibilité d'identifier le sens définitif et objectif du tableau. Nous avons observé que cette volonté d'identification était fortement liée à l'*a priori* du chercheur et consistait souvent en une démonstration convergente vers la justification d'une intuition sémantique. Or, nous avons constaté que les arguments avancés pouvaient faire l'objet de remises en cause ; la question de l'utilisation des modèles a été posée. En outre, nous avons mis en évidence que le choix du peintre d'un thème relatif au contexte culturel était difficilement vérifiable face à une œuvre qui semble jouer d'une forme de polysémie, conforme au goût de l'époque. Les interprètes opèrent une forme de resserrement thématique qui ne semble pas toujours prendre en compte l'ensemble des phénomènes de variation auxquels l'image renvoie. En effet, celle-ci appartient à ce contexte culturel, philosophique, politique, religieux qui induit une esthétique et une dimension sémantique. Cette dernière est soumise à différents facteurs qui tendent à complexifier sa détermination ; en effet, nous avons évoqué la distance temporelle existant entre notre appréciation et le moment de la peinture, l'écart entre le projet initial et la mise en image génératrice d'aménagements divers et dépendante du travail de l'artiste, le décalage probable entre ce que nous entendons de la notion même de signification et ce que l'artiste, son commanditaire et le récepteur de l'époque accordaient à ce concept.

Si l'on tient compte de ses différents aspects relatifs à la difficulté de déterminer le sens de l'œuvre, il est toujours possible de faire plusieurs propositions, de poser plusieurs hypothèses, sans jamais finalement renoncer à la recherche d'une signification, même si celle-ci est polysémique, pluridirectionnelle et ouverte.

Le terme même de signification contient une dimension conceptuelle et symbolique qui induit des variabilités de perception et qui selon nous, nous cantonne dans une forme d'indéterminable.

Face à ce défi, l'abandon de l'idée au profit de l'analyse picturale peut apporter une solution. Comme les travaux de Françoise Bardon nous le montrent, la prise en compte de la picturalité de l'œuvre, implique une consultation de la peinture selon un système de va et vient entre l'image visible et son contexte de réalisation, contexte qui inclut particulièrement ce qui relève de la pratique des artistes. En revanche, cette attention portée sur le métier du peintre n'exclut pas, même si cela s'effectue en toute conscience des limites de la méthode, une

analyse des facteurs culturels, politiques et religieux. Ces derniers contribuent finalement à approcher encore un champ sémantique et à proposer une interprétation même si celle-ci échappe, plus que d'autres, à la démonstration convergente vers son *a priori*.

La solution de l'intention, telle que la propose Mickaël Baxandall, tend à diminuer l'enjeu de la détermination sémantique. Les données qui permettent d'établir le sens d'une peinture sont ciblées de manière volontairement restreintes afin de permettre le pragmatisme de l'analyse. Tout réside en définitive dans la pertinence des choix opérés par l'interprète. Cette pertinence se définit par l'usage de critères d'analyse établis de manière la plus objective possible. L'auteur utilise des données pour lesquelles on peut déterminer un certain degré de certitude et peut-être une forme d'évidence. On peut se poser la question de savoir si la méthode employée par Baxandall ne tourne pas le dos à la prise en compte polysémique de l'œuvre compte tenu de la restriction du champ d'étude qu'il s'impose. Il nous apparaît que la détermination de la notion de sens que propose l'auteur évite en quelque sorte cette question ou déplace la problématique : si ce que l'on dit d'une peinture est toujours soumis à la subjectivité et à la fiction discursive, alors la nécessité de savoir si l'œuvre est polysémique ou univoque n'a plus autant d'importance.

L'approche pragmatique de Baxandall nous a semblé particulièrement adéquate au sujet de notre étude, l'*Eva prima Pandora*. En effet, face à l'impasse du sens, s'inspirer de la méthode employée par l'historien de l'art nous permet d'éviter de construire un schéma d'analyse basé sur un ensemble d'hypothèses difficiles à vérifier, et de centrer ainsi notre étude sur des données plus concrètes. Même si les informations sont réduites, le dossier du Louvre nous fournit des observables et permet d'établir ce qui peut être affirmé ou ce qui au contraire reste trop hypothétique. En outre, l'aspect théorique de l'œuvre de Cousin fournit un texte qui est toujours accessible et qui peut également être comparé à d'autres traités. De la sorte, partir de telles données, fournit un champ d'étude qui, même s'il n'échappe pas à une forme d'interprétation de notre part, réduit les occasions de formuler de trop nombreuses hypothèses ou suppositions qui resteraient sans réponse.

C'est donc sur de telles bases que nous avons rédigé le dernier chapitre de la thèse afin de proposer des pistes possibles d'étude du tableau de Cousin. De la sorte, nous proposons différents axes de recherches qui pourraient certainement faire l'objet d'un plus grand développement.

Concernant le décorum externe de l'œuvre ou sa légitimité, est-il possible de trouver un moyen de déterminer si l'*Eva prima Pandora* a fait l'objet d'une commande de cour avant de retourner dans la famille de l'artiste ? L'examen du support en bois peu noble a conduit les chercheurs à poser l'hypothèse d'une réalisation privée, mais cette proposition ne fait pas l'unanimité. Si l'on s'interroge sur la destination de la peinture en ces termes, c'est précisément parce que le tableau donne à voir une image qui s'insère dans un ensemble de productions appréciées des monarques ou de leur entourage. De la sorte, elle renvoie aux questions qui concernent la définition d'un art de cour, la détermination du goût de l'époque et les attentes de commanditaires.

Nous avons également exprimé nos difficultés à déterminer une source textuelle qui aurait pu servir à l'élaboration du concept de l'*Eva prima Pandora* alors que nous envisagions la peinture sous l'angle du critère de nécessité, tel que Baxandall l'a défini dans son ouvrage.

Les interprètes ont fait des propositions dont nous avons montré les limites. Nous avons évoqué les raisons pour lesquelles il était difficile, à la différence de l'historien de l'art étudiant le *Baptême du Christ*, de choisir une source d'inspiration. Le tableau de Cousin, par ses références diverses et principalement par le genre emblématique qu'il utilise, contraint en effet à envisager plusieurs aspects de son contexte d'apparition. Par manque d'information concernant les conditions d'exécution de la peinture, le champ d'analyse tend encore à s'élargir. On peut donc toujours proposer une sorte de panorama des principales composantes politiques, culturelles et religieuses de la période de réalisation de l'*Eva prima Pandora* qui implique des rapprochements. Cependant, on demeure dans un domaine strictement hypothétique et non vérifiable, soumis de surcroît aux écarts de perception relatifs au regard que l'on porte sur une période ancienne.

Comme nous venons de l'évoquer, l'orientation méthodologique qui consiste à déterminer un champ d'étude identifiable nous conduit à porter notre intérêt sur l'œuvre théorique de Jean Cousin. Les traités de perspective et de proportion fournissent un ensemble d'informations sur lesquelles une étude qui se veut plus pragmatique est à même de pouvoir s'appuyer. C'est cette même direction qui pourrait être conservée lorsque l'on aborde la question de la réception de l'image de Jean Cousin et notamment de la détermination de son statut. L'examen de son œuvre et notamment son aspect théorique conduit en effet à une autre prise en compte qui admettrait une image de l'artiste de la Renaissance conforme aux exemples des maîtres de la Péninsule. En revanche, le corpus n'apporte pas de justification suffisante et la

perception qui en résulte est influencée par cette lacune. D'où la nécessité sans doute de chercher à déterminer un ensemble d'œuvres de la main de Cousin toujours plus important. Mais face aux difficultés que cela implique, l'histoire de l'art ne pourrait-elle pas envisager d'adopter une autre forme de détermination de son sujet d'étude ? Cousin doit-il seulement être identifié par ses œuvres ou bien par ce que celles-ci indiquent de son métier d'artiste ? Ses productions, même si elles sont peu nombreuses et difficiles à déterminer, révèlent un intérêt particulier pour la perspective et la proportion à la fois dans leur dimension théorique (traités) et esthétique (peintures et dessins). Les quelques données que nous possédons permettent également de percevoir l'image d'un artiste possédant un atelier à Paris dans lequel on peut supposer qu'il exécutait ses commandes, notamment ses projets préparatoires. Ses rares données fournissent des pistes de réflexion et de recherche sur ce que les artistes devenaient alors au XVIe siècle en France. L'importation des idées et des formes de la Renaissance influencent le travail de l'artiste et la nature même de son œuvre. Changeant de statut ou cherchant celui du maître, sa recherche artistique et esthétique est influencée par de nouvelles visées. Par ses traités théoriques et en peignant l'*Eva prima Pandora*, Cousin manifeste sa participation et son intérêt à la théorie de la représentation. En ce sens, il contribue sans doute à une forme de mutation des images mais aussi du rôle de l'artiste dans la société. Il illustre la manière des peintres de s'approprier les nouveautés importées tant sur le plan de l'esthétique que du nouveau statut que ces transformations impliquent. Il participe donc à une époque identifiable par son goût, la nature de ses commandes, ses sujets de prédilection, ses domaines d'activité artistiques et les pratiques mises en œuvre. Ces données donnent des pistes de recherche et une approche des images ouverte à ce qu'elles révèlent de leur temps et de la perception qu'en avaient les artistes. Elles nous conduisent, à travers les formes, à la connaissance des enjeux artistiques et théoriques d'une période.

Concernant l'*Eva prima Pandora*, même si nous sommes parvenus à conclure sur les intentions théoriques de Cousin lors de l'élaboration de sa peinture, les paragraphes que nous avons rédigés pour y parvenir doivent selon nous être perçus comme les points de départ d'une analyse plus approfondie. En explorant davantage le champ théorique et philosophique dans lequel œuvre le peintre, de nouveaux constats sur la manière de concevoir et d'exécuter le tableau pourraient sans doute être faits. Une étude comparative approfondie des traités de Cousin avec ceux de son entourage mériterait d'être engagée. De même, les données relatives à l'usage de l'ombre, de la lumière et de la couleur dans la peinture correspondent à un

contexte d'enseignement proche de Cousin dont les composantes peuvent faire l'objet d'une analyse plus poussée.

L'attention que nous avons portée au texte de Baxandall et la manière dont nous avons exploité ce dernier à la fin de la thèse nous a permis de mettre en évidence que l'analyse de l'*Eva prima Pandora* impliquait une réflexion sur la théorie de la peinture. Cette dernière est révélatrice du travail de Cousin et nous fournit un support d'analyse qui nous apparaît produire plus de connaissances que l'élaboration d'un schéma d'hypothèses qui risque de demeurer sans réponses.

C'est donc vers un examen plus approfondi de ce domaine d'analyse qu'il nous semble que la recherche doit maintenant s'orienter. De la sorte, parviendrons-nous peut-être à réactualiser l'image de ce savant artiste dont Cousin a particulièrement bénéficié dès ses premières mentions dans les textes ? Une telle question ne laisse-t-elle pas entrevoir en revanche une forme de résistance du mythe Cousin aux différentes méthodes d'investigation employées ?

Sources et bibliographie

Sources

Castiglione, Baldassar, *Il libro del Cortegiano* (1518) ; *Le livre du courtisan*, Alain Pons éd., Flammarion, Paris 1991(pour la traduction française).

Martin, Jean, *Le Songe de Poliphile, Traduction de l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, Kerver, Paris, 1546, Polizzi, Gilles, Éditeur scientifique, Imprimerie Nationale, Paris, 1994.

Mac Farlane, Ian Dalrymple, *Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549*, with an introd. and notes by I.D. McFarlane, Center of médiéval and early Renaissance studies, New York, 1982.

Alciat, André, *Les Emblèmes,* fac-similé de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551, préface de Laurens, Pierre, Vuilleumier Florence, Éditeur scientifique, Klincksieck, Paris, 1997.

Cousin, Jean, *Livre de perspective de Jehan Cousin, senenois, maistre painctre à Paris,* Jean Le Royer, Paris, 1560.

Cousin, Jean (fils), *Livre de fortune. Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin,* (1568) publié d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de l'Institut par Ludovic Lalanne, Bibliothèque internationale de l'art, Paris, 1883.

Vasari, Gorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568) ; *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (sous la direction de) ed. Berger-Levrault, Paris 1989 (pour la traduction française).

Cousin, Jean, *Livre de pourtraicture de maistre Jean Covsin*, (1571) Guillaume Le Bé, Paris, 1676.

Loys Le Roy (dict Régius), *De la vicissitude ou Variété des choses*, Pierre l'Huillier, Paris, 1575.

Le Fèvre de la Boderie, Guy, *La Galliade, ou De la révolution des arts et sciences*, Guillaume Chaudière, Paris, 1578. 338.

Taveau, Jacques, *Le catalogue d'aucuns hommes illustres de Sens*, Archives de l'Yonne, vers 1590.

Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes, par Monsieur Félibien* (1666-1688), Tome troisième, Cinquième entretien, Imprimerie de S.A.S, Trévoux, 1725, 120-124.

Monier, Pierre, *Histoire des arts qui ont rapport au dessin*, Pierre Giffard, Paris, 1698.

Mariette, Pierre Jean, *Abecedario*, (1704), Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au cabinet des estampes de la bibliothèque impériale et annoté par MM. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, t. 2, Dumoulin, Paris, 1853-1854.

De Piles, Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait : de la connoissance des desseins; de l'utilité des estampes*, 2.éd., rev. & corr. par l'auteur; avec un abrégé de sa vie & plusieurs autres additions. / J. Estienne / Paris, 1715, 446-448.

Mariette, Pierre Jean, *Description sommaire des desseins des grands Maistres d'Italie, des Pays-Bas et de la France, du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec réflexions sur la manière de dessiner des principaux Peintres*, Colonnes d'Hercule, 1741.

Boyer, Jean-Baptiste (de), marquis d'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes Écoles de Peinture*, Rollin, Paris, 1752, 42-44.

Lépicié, François-Bernard, *Vie des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Durand et Pissot fils, 1752, XLIIV-XLVI.

Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, *Tome quatrième*, De Bure, Paris, 1762, 3-6.

Papillon, Jean-Michel, *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*, Pierre Guillaume Simon, Paris, 1766, 202-205.

Laugier, Marc-Antoine, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Ch-A. Jombert, Paris, 1771, 145-146.

Le Vieil, *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, L.F. Delatour, Paris, 1774 ; rep. Genève, Minkoff Reprint, 1973, 49-50.

Pahin de La Blancherie, *Essai d'un tableau historique des peintres de l'Ecole François depuis Jean Cousin, en 1500 jusqu'en 1783 inclusivement*, Knapen, 1783, 216.

Bibliographie

Adhémar, Jean, *Le Dessin français au XVIe Siècle*, Mermod, Lausanne, 1954, 42-129.

Arasse, Daniel, *Notes sur Aloïs Riegl et la notion de « volonté d'art » (Kunstwollen)*, PUF, Paris, 1971.

Arasse, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996.

Arasse, Daniel, *Le sujet dans le tableau. Essai d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris, 1997.

Arasse, Daniel, *La renaissance maniériste*, ed. Gallimard, Paris, 1997.

Arasse, Daniel, *On y voit rien*, *Descriptions*, ed Denoël, Paris, 2000.

Arasse, Daniel, *Histoire de peintures*, France Culture, ed. Denoël, Paris, 2004.

Arthur, Christian, *Études sur le Paris d'autrefois. Les primitifs de la peinture*, Roustan, Paris 1905.

Auclair, Valérie, *La compétence du dessinateur en France au XVIe siècle. La copie et la perspective comme instrument de l'invention*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV, 2003.

Auclair, Valérie, « Étienne Delaune dessinateur ? Un réexamen des attributions », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 143-160.

Auclair, Valérie, « L'invention décorative de la galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Seizième siècle*, n°3, 2007, 9-35.

Auclair, Valérie, « L'iconographie humaniste d'un héros chrétien. Jean Cousin et la tenture de saint Mammès (1543) », dans *Tapisseries & Broderies. Relectures des mythes antiques et iconographie chrétienne*, Actes du colloque d'Angers, Art Sacré, 2009, 118-128.

Auclair, Valérie, *Dessiner à la Renaissance. La copie d'invention et la perspective comme instruments de l'invention*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

Babelon, Jean, *La civilisation française de la Renaissance*, Casterman, Tournai, 1961.

Béclard Philippe, *Jean Cousin a-t-il été statuaire ?* , Impr. Cosnier et Lachèse, Paris, 1857

Bajou, Thierry et Valérie, *Chefs d'œuvre de la peinture : 100 masterpieces : de Jean Cousin à Degas*, Musée Fabre, Montpelier, 1988.

Bardon, Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, PUF, Paris, 1963.

Bardon, Françoise, *Le « Concert Champêtre ». Première partie : Un défi à la peinture*, E.C. éditions, Paris, 1995.

Bardon, Françoise, *Le « Concert champêtre ». Seconde partie : Le débat de la peinture*, E.C. éditions, Paris, 1996.

Bardon, Françoise, *Petit traité de picturologie*, EC. Éditions, Paris, 2000.

Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Seuil, Paris, 2005.

Baxandall, Michael, *Ombres et lumières*, Gallimard, Paris, 1999 (pour la traduction française).

Baxandall, Michael, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 2000 (1ère éd. Yale University, 1985).

Beaudoin, Ross, « Jean Cousin the Elder and the Création of the Tapestries of Saint Mamas », *Art Bulletin*, 1978, 28-34.

Beaulieu, Michèle, *Description raisonnée des sculptures du musée du Louvre, t. II, Renaissance française*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1978.

Beaulieu, Michèle, « Pierre Bontemps et les Cousin Père et Fils, artistes sénonais de la Renaissance », *Clio et son regard. Mélanges offerts à Jacques Stiennon à l'occasion des vingt-cinq ans d'enseignement de l'Université de Liège*, Rita Lejeune et Joseph Deckers, Liège, 1982, 36-48.

Béguin, Sylvie, *L'école de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, Éditions d'art Gonthier-Seghers, Paris, 1960.

Béguin, Sylvie, *Le XVIe siècle européen. Peintures et Dessins dans les collections Publiques françaises*, Petit Palais, 1965-1966, Publ. filmée d'art et d'histoire, Paris, 1966.

Béguin, Sylvie, Thirion, Jacques, Jestaz Bernard, Galeries nationales du Grand Palais, *L'École de Fontainebleau*, Grand Palais 1972-1973, Édition des Musées Nationaux, Paris, 1972.

Béguin, Sylvie, « Dessins inédits de Jean Cousin le père », *Per A.E Popham*, Parme, 1981, 59.

Belting, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, J. Chambon, Nîmes, 1989 (pour la traduction française).

Benesch, Otto, « Archives de l'art français. Jean Cousin fils, dessinateur », *Prométhée*, Décembre 1939-Janvier 1940, 271-280.

Bertrand, Pascal-François, « Jean Cousin et la tapisserie » dans *Langres, ville épiscopale, Dernières journées d'art et d'histoire, Chaumont et Langres, 15-16 Avril 1994*, publié par Les Cahiers du haut-marnais, n° 210-211, 3° et 4° trimestre 1997, 44-65.

Bertrand, Pascal-François, « Écrire l'histoire de la tapisserie de la Renaissance en France », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 173-193.

Bertrand, Pascal-François et Delmarcel, Guy, « L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente cinq ans de recherche », *Perspective*, 2008, 2, 227-250.

Blanc Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles, École française*, Jules Renouard, Paris, 1862.

Blanche, Jacques-Émile, Faure, Élie, Raynal Maurice, E. Tériade, *Des primitifs au XVIe siècle : Jean Fouquet, Pierre Villatte, Enguerrand Charanton, Nicolas Froment, Maître de l'Annonciation, Maître de Moulins, Pol de Limbourg, Jean Clouet, François Clouet, Corneille de Lyon, Jean Cousin, Anonymes des XIVe, XVe, XVIe siècles*, Skira, Paris, 1934.

Blunt, Anthony, *Art et architecture en France : 1500-1700*, traduction de la 4e édition anglaise de Monique Chatenet, Paris, Macula, 1983 (1ère éd. Middlesex, Grande Bretagne, Penguin Books, Ltd, Harmondsworth, 1953).

Brock, Maurice, *Bronzino*, Éditions du Regard, Paris, 2002.

Brugerolles, Emmanuelle, Guillet, David, École nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris), Frogg art Museum (Cambridge, Mass,), Metropolitan muséum of art (New York), *Le dessin en France au XVIe siècle. Dessins et miniatures de l'École des Beaux-Arts*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1994, 154-167.

Brun, Robert, *Le livre français illustré de le Renaissance*, Paris, Picard, 1969.

Buron, Emmanuel, « La nouvelle Pandore. L'invention d'*Eva prima Pandora* de Jean Cousin le père et les lectures de la fable de Pandore au moment de sa redécouverte en France », *Journal de la Renaissance*, Volume I, 2000, p. 275-304.

Cassan, Maryvonne *Histoire des arts avec le Louvre*, ed. Louvre, ed. Hatier, Paris 2010.

Cassegrain, Guillaume, « Jouer le jeu. Questions de méthode, question de méthodes », *Revue de l'art*, n°150, 2005/4, 75-80.

Cavaillé, Jean-Pierre, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion morale et politique au XVII*e *siècle*, H. Champion, Paris, 2002.

Céard, Jean, Fontaine, Marie-Madeleine, Margolin Jean-Claude (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours, Aux amateurs de livres, Paris, 1990.

Chastel, André, *La crise de la Renaissance*, ed. Skira, Genève 1968.

Chennevières, Philippe (de), *Essai sur la peinture française*, Bureaux de l'artiste, Paris, 1894.

Chatelet, R., Thuillier, J., *La peinture Française de Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963.

Clark, Kenneth, *Le nu*, Vol. 1, Gallimard, Paris, 1969 (pour la traduction française).

Clark, Kenneth, *Le nu*, Vol. 2, Gallimard, Paris, 1969 (pour la traduction française).

Cloulas, Jean, *Henri II*, Fayard, Paris, 1985.

Cordellier, Dominique (sous la direction de), *Primatice, Maître de Fontainebleau*, Musée du Louvre, ed. Réunion des musées nationaux, Paris 2004.

Cordellier, Dominique, « Dessins inédits de Jean Cousin le Père », dans Henri Zerner et Marc Bayard, *Renaissance en France, renaissance française ?* », Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, 197 à 214.

Cox-Rearick, Janet, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance : la collection de François Premier*, Albin Michel, Paris, 1995.

Coyecque, Ernest, *Actes notariés*, Imprimerie nationale, Paris, 1905-1923.

Dacos, Nicole (éditeur scientifique), *Fiamminghi a Roma : 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 24 février-21 mai 1995, Rome, Palazzo delle esposizioni, 7 juin-4 septembre 1995, p. 216-223.

Delieuvin, Vincent et Habert Jean (sous la direction de), *Titien, Tintoret, Véronèse… Rivalités à Venise*, Musée du Louvre, Paris, 2009.

Déligand Edouard, « Notice historique sur Jean Cousin », dans *Bulletin de la société archéologique de Sens*, T.X, Impr. Ch. Duchemin, Sens, 1868, 102-128.

Démoris, René (éditeur scientifique), Félibien André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Entretiens I et II, Les Belles Lettres, Paris, 1987.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.

Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve et cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.

Dimier, Louis, *Le Primatice, Peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, E. Leroux, Paris, 1900.

Dimier, Louis, *Les impostures de Lenoir : examen de plusieurs opinions reçues sur la foi de cet auteur concernant quelques points de l'histoire des arts*, P. Saquet, Paris, 1903.

Dimier, Louis, *French painting in the sixteenth century*, London : Duckworth and Co. New-York : Charles Scriner's sons, 1904.

Dimier, Louis, *La peinture française au XVIe siècle*, Éditions françaises d'art, Marseille, 1942.

Dimier, Louis, *L'art français*, textes réunis et présentés par Henri Zerner, Hermann, 1965.

Dorival, Bernard, *La peinture française*, Larousse, Paris, 1942.

Èmeric-David, Toussaint-Bernard, *Histoire de la sculpture française*, Charpentier, Paris, 1853.

Feuillet de Conche, Félix-Sébastien, « Les Apocryphes de la peinture de portraits », *Revue des deux mondes*, Paris, 1849.

Firmin-Didot Ambroise, *Étude sur Jean Cousin suivie de notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot*, (1872), Slatkine Reprints, Genève, 1971.

Firmin-Didot Ambroise, *Recueil des œuvres choisies de Jean Cousin*, Librairie de Firmin-Didot, Frères, Fils et Cie, Paris, 1873.

Forti Grazzini, Nello, « Deux tapisseries retrouvées de la tenture de l'Histoire de Diane », *Revue du Louvre*, Revue des Musée de France, Paris, 2007, 41-61.

Gault de Saint Germain, Pierre-Marie, *Trois siècles de la peinture en France*, *ou Galerie des peintres français, depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon*, Belin, Paris, 1808, 17-19.

Gébelin, François, « Un manifeste de l'école néoclassique en 1549 : l'entrée d'Henri II à Paris » *Bulletin de la société de l'histoire de l'art et de l'Île-de-France*, n°51, 1924, 35-45.

Gébelin, François, *Le style Renaissance*, Larousse, Paris, 1942.

Goldsmith, Philips John, « Diane de Poitiers and Jean Cousin », *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* Novembre 1943, 109-117.

Gotlieb, Marc, « Histoire/histoires : sur les traces de Léonard » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2008, 215-227.

Grodecki, Catherine, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, 2 vol., Archives nationales, Paris, 1985-1986.

Guédron, Martial, *« Jean Cousin et l'École française : un mythe de l'historiographie au XVIIIe siècle »*, dans Peltre Christine et Lorentz Philippe, *La notion d' « école »*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007.

Guiffrey Jules Marie Joseph, « La famille de Jean Cousin, peintre et verrier du seizième siècle », Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. XLI, Daupeley Gouvernor, 1881.

Guillaume, Jean, « Cléopatra Nova Pandora », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 80, 1972, 185-194.

Guillaume, Jean, *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Actes du Colloque tenu à Tours du 1er au 11 Juillet 1981, Picard, Paris, 1988.

Haag, Eugène et Émile, *La France protestante*, t.4, Joël Cherbuliez, Paris, 1853.

Haag, Eugène et Émile, *La France protestante*, t.4, Henri Bordier (sous la direction de), seconde édition : 1877-1888, Slatkine Reprints, Genève, 2004.

Haskell, Francis, *L'historien et les images*, Gallimard, Paris, 1995 (pour la traduction française).

Haskell, Francis et Penny, Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Hachette Littératures, Paris, 1999.

Hermant, Maxence, « Étienne de la Vallée. Un peintre et vitrier de la Renaissance entre la Champagne et Paris », *Revue de l'art*, n°161, 2008-3, 29-39.

Hochmann, Michel, Kliemann, Julian, Koering, Jérémie, Morel, Philippe (sous la direction de), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 20-23 Avril 2005, Somogy, Paris, 2007.

Horsin Déon Simon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Hector Bossange, Paris, 1851.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (1781-1787), Trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, PUF, Paris, 1971.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), Trad. A. Philomenko, Vrin, Paris, 1979.

Kris, Ernst et Kurz, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Éditions Rivages, Paris, 1987 (pour la traduction française).

Laborde, Léon de, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le XVIe siècle*, t. 1, Potier, Paris, 1850, Slatkine Reprint, Genève, 1970, 307-308.

Laborde, Léon de, *Les comptes des Batiments du Roi (1528-1571)*, t.2, Baur, Paris, 1880, 441.

Le Bihan, Olivier, Ramade, Patrick (sous la direction de), *Splendeur de Venise. 1500-1600*, Somogy édition d'art, Paris, 2005.

Le Goff, Jean-Pierre, « La perspective géométrique dans la tradition française : Jean Pèlerin, dit Viator, et Jean Cousin, dit le Vieux », chap. 3 dans Collectif (Barbin, Évelyne, dir.). *Arts et Sciences à la Renaissance*. Actes du colloque de Nantes (oct. 2005). Hors collection. Paris, Ellipses, 2007.

Lecocq, Anne-Marie, « Mouvement d'humeur », dans *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Éd. Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, 1974, 39-42.

Lee, Renssealer.W, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIe siècles*, Maurice Brock, Éd. Macula, Paris 1998 (pour la traduction française).

Lenoir Alexandre, *Description chronologique et historique des monuments de sculptures réunis au Musée des Monuments français*, Levrault, Paris, 1806, 29-30.

Lenoir Alexandre, *Musée impérial des Monumens français*, D'Hacquart, Paris, 1810.

Leproux, Guy-Michel, *Recherches sur les peintres verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)*, Droz, Genève, 1988.

Leproux, Guy-Michel, « Jean Cousin et le vitrail », *Vitrail et arts graphiques, XVe et XVIe siècles*, Paris, 1999, 184-193.

Leproux, Guy-Michel, *La peinture à Paris sous le règne de François Premier*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2001.

Leproux, Guy-Michel, « Histoires de Paris » Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philosophiques, 140 / 2009, [En ligne], mis en ligne le 19 Octobre 2009.

Leutrat, Estelle, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France, Lyon, 1520-1565*, préface de Sylvie Deswarte-Rosa, Droz, S.A, Genève, 2007.

Lévèque, Jean-Jacques, *L'école de Fontainebleau*, ed. Ides et Calendes, Neufchâtel 1984.

Levi, Donata, « Connaisseurs français du milieu du XIXe siècle : tradition nationale et apports extérieurs » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2088, 197-214.

Lichtenstein, Catherine, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989.

Lichtenstein, Catherine (sous la direction de), *La peinture*, Larousse, Paris, 1995.

Lloyd, Gail Patricia, « The tapestries of Diane de Poitiers », in *The bulletin of Needle and Bobbin Club*, vol 71, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, 87-98.

Lobet Jacques, *Quelques preuves sur Jean Cousin, peintre, sculpteur et graveur*, H. Loones, Paris, 1881.

Mark Pattison, Lady Dilke, *The Renaissance of Art in France*, vol II, Londres, Kegan Paul, 1879.

Michel, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Droz, Genève, 2008.

Miel, François, « Jean Cousin fondateur de l'école française de peinture », *Galerie française ou collection de portraits des hommes et des femmes qui ont illustré la France, dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, t. I, Paris, (1821), 119-134.

Millin, Aubin Louis, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. 1, Imprimerie nationale, Paris 1807.

Mirimonde, Albert P. (de), *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, RMN, Paris, 1984.

Molinier Émile, *Bibliothèque de l'école de Chartres*, n° 44, 91-92, 1883.

Nassieu-Maupas, Audrey, « Un peintre aquafortiste entre Fontainebleau et Paris : Nicolas Halains, le Maître N. H. ? » *Documents d'histoires parisiennes*, 8, 2007, 13-17.

Nassieu-Maupas, Audrey, « Sur quelques collaborateurs de Jean Cousin », *Documents d'histoires parisiennes*, 6, 2006, 11-23.

Novosselskaya, I. *Le dessin français des XVe et XVIe siècles dans les collections de l'Ermitage*, Saint-Pétersbourg, 2004, 132-142.

Panofsky, Erwin et Dora, *La boîte de Pandore*, trad. de l'anglais par Maud Sissung, Paris, Hazan, 1990, chapitre V : « *Roma Prima Pandora, Eva Prima Pandora, Lutecia Nova Pandora* », 51-60 (1ère éd. Princeton University Press, 1962).

Pauwels, Yves, « Propagande architecturale et rhétorique du sublime : Serlio et les « joyeuses entrées » de 1549 », *Gazette des Beaux-Arts*, Mai 2001, 221-236.

Perrault, Aurélie « Une intervention de Jean Cousin au collège de Presle en 1556-1557», *Documents d'histoires parisienne*, 5, 2005, 5-6.

Pichon, Jérôme « Notes sur la chapelle des orfèvres contenant des renseignements inédits sur Germain Pilon, Jean Cousin et autres artistes du XVIe siècle », dans *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. IX (1882), H. Champion, Paris, 1883, 95-108.

Pillet, Élisabeth, « Jean Cousin topographe à Paris », *Documents d'histoires parisienne*, 5, 2005, 7-13.

Pressouyre Sylvia, Béguin Sylvie, Zerner Henri, Chastel André, Johnson W. McAllister, Malraux André (préface), « La galerie François Ier au château de Fontainebleau », *Revue de l'art*, Numéro spécial, ed. Flammarion, Paris 1972.

Prouté, Michèle et Hubert, « À propos de quelques estampes inédites de l'École de Fontainebleau », dans *Mélanges offerts à Roseline Bacou,* G. Galleria, Rimini, 1996, 175-176 et 185.

Renouvier Jules, Des *types et des manières des maîtres graveurs*, Montpelier, 1854, 164.

Rosenberg, Pierre *La peinture française*, t.1, Menges, Paris, 2001.

Roy, Maurice, *Artistes et monuments de la Renaissance en* France *: recherches nouvelles et documents inédits*, Vol. 1, H. Champion, Paris, 1929.

Sabin, André, *La Peinture française du XVIe siècle : Jean Cousin, Corneille de Lyon, Nicolo del'Abate, François Clouet, François Quesnel et deux peintres anonymes*, Les Éditions du Chêne, Paris, 1951.

Scaillérez, Cécile, *Rosso. Le Christ mort*, RMN, Paris 2004.

Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges, *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, Treuttel &Würtz, Paris, 1810-1823.

Settis, Salvatore, *L'invention d'un tableau*, Minuit, Paris, 1987, (pour la traduction française).

Settis, Salvatore, *Le futur du classique*, Éd. Liana Levi, Paris, 2005 (pour la traduction française).

Standen, Édith. A, « The tapestries of Diane de Poitiers », André Chastel (sous la direction de), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Metropolitan Museum of Art, Paris, 1975, 87-98.

Stein, Perrin, « A new drawing by Jean Cousin the Elder for the Saint Mamas tapestries », *Metropolitan Journal*, 37, New York, 2002, 67.

Sterling, Charles cat. *Le triomphe du maniérisme européen*, Rijksmuseum, 1955, n°45.

Terrasse, Charles, *Les peintres français de la Renaissance*, Albert Morancé, Paris, 1932.

Teyssèdre, Bernard, *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle : recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1699) et ses sources*, R. Juillard, Paris, 1964.

Vaisse, Pierre, *Reître ou chevalier ? Dürer et l'idéologie allemande*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2006.

Vaisse, Pierre, « Courajod et le problème de la Renaissance » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2008, 95-112.

Wajeman, Lise, « Création de la femme, invention de la peinture. *Eva prima Pandora*, un tableau de Jean Cousin », Schmitt Jean-Claude (sous la direction de), *Ève et Pandora. La création de la femme*, Gallimard, Paris, 2001, 163-185.

Wanklyn, George A., « Le présent offert à Henri II par la ville de Paris en 1549 », *Revue de l'art*, n°46, 1979, 25-30.

Warnke, Martin, *L'artiste de cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Édition de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.

Weyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1996.

Zerner, Henri, « École de Fontainebleau – Gravures », *Arts et métiers graphiques*, n° 172, 1er trimestre 1969.

Zerner, Henri, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris Flammarion, 1996.

Zerner, Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, Paris, 1997.

Zerner, Henri, « Histoire de l'art et idéologie politique chez Jules Renouvier et Louis Dimier » dans Recht, Roland, Sénéchal, Philippe, Barbillon, Claire, Martin René-François, *Histoire de l'histoire de l'art en France*, La documentation française, Paris, 2008, 391-401.

Annexes
Illustrations

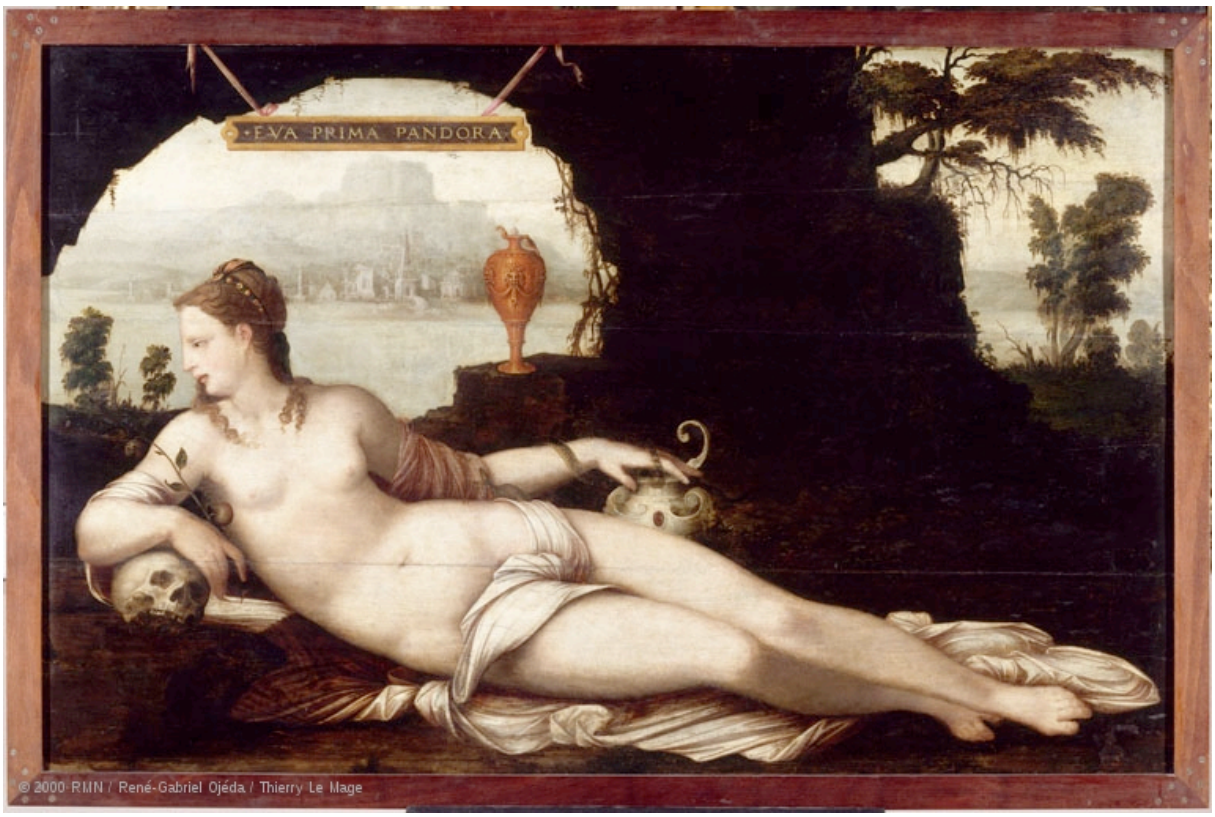

Illustration 1 :

Jean Cousin le Père, *Eva prima Pandora*, avant 1550.

Huile sur bois, 97,5 x 150 cm, Paris, Musée du Louvre.



Illustration 2 :

Anonyme, *Tombeau de l'Amiral Chabot* (éléments conservés), après 1543.

Albâtre, Musée du Louvre.



Illustration 3 :

Jean Cousin le Fils, *Le Jugement dernier*, vers 1585.

Huile sur toile, 145 x 142 cm, Paris, Musée du Louvre.

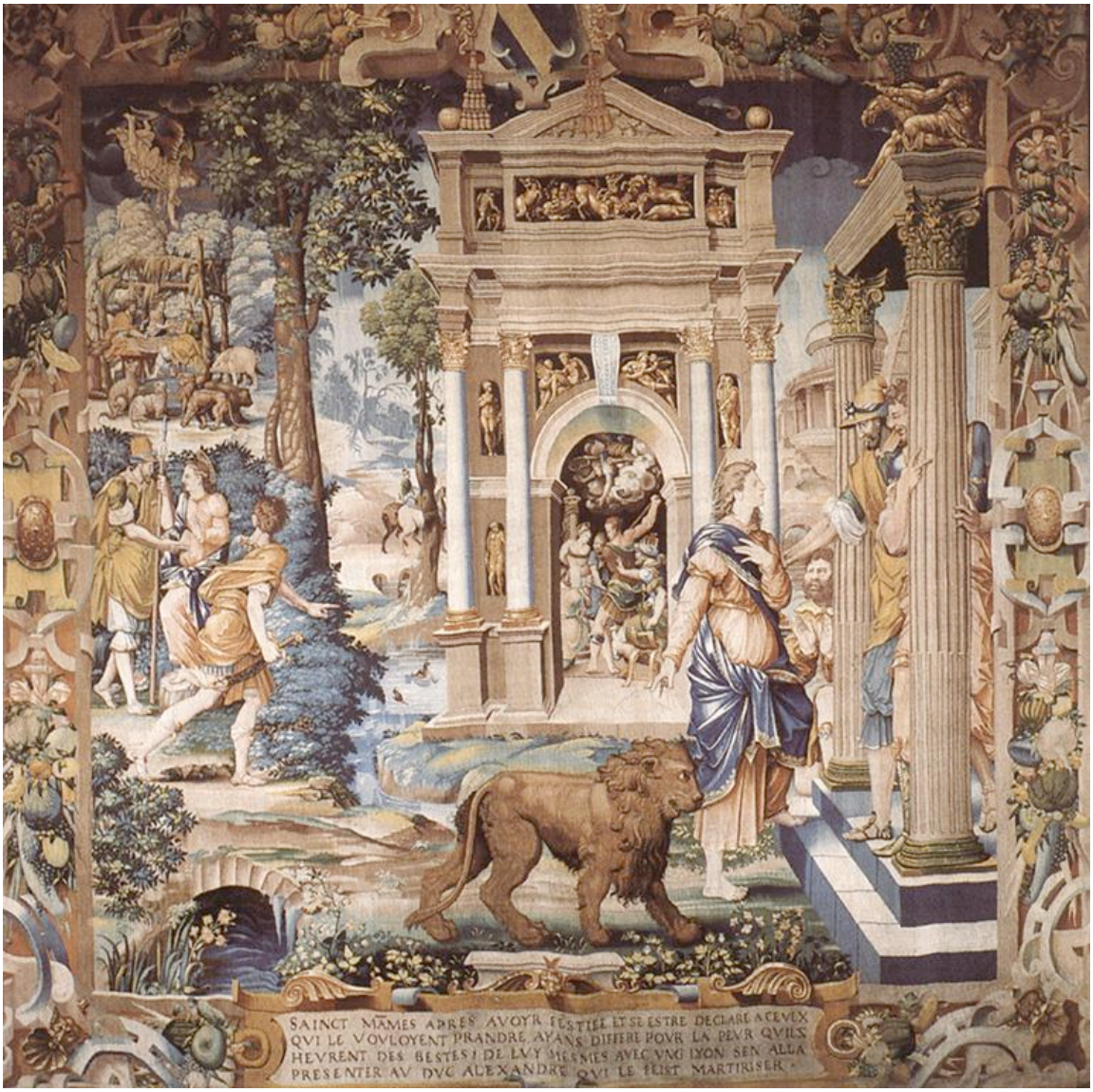

Illustration 4 :

Saint Mammès se livrant au gouverneur de Cappadoce, d'après Jean Cousin le Père, 1544-1545. Tapisserie, 440 x 450 cm, Paris, Musée du Louvre.



Illustration 5 :

Saint Mammès prêche les animaux sauvages, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544. Tapisserie, 435 x 475 cm, Cathédrale de Langres.



Illustration 6 :

Saint Mammès prêche les animaux sauvages, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544.
Tapisserie, Cathédrale de Langres (détail).



Illustration 7 :

Le martyre de saint Mammès, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544.

Tapisserie, 435 x 475 cm, Cathédrale de Langres.



Illustration 8 :

Le martyre de saint Mammès, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544.

Tapisserie, Cathédrale de Langres (détail).

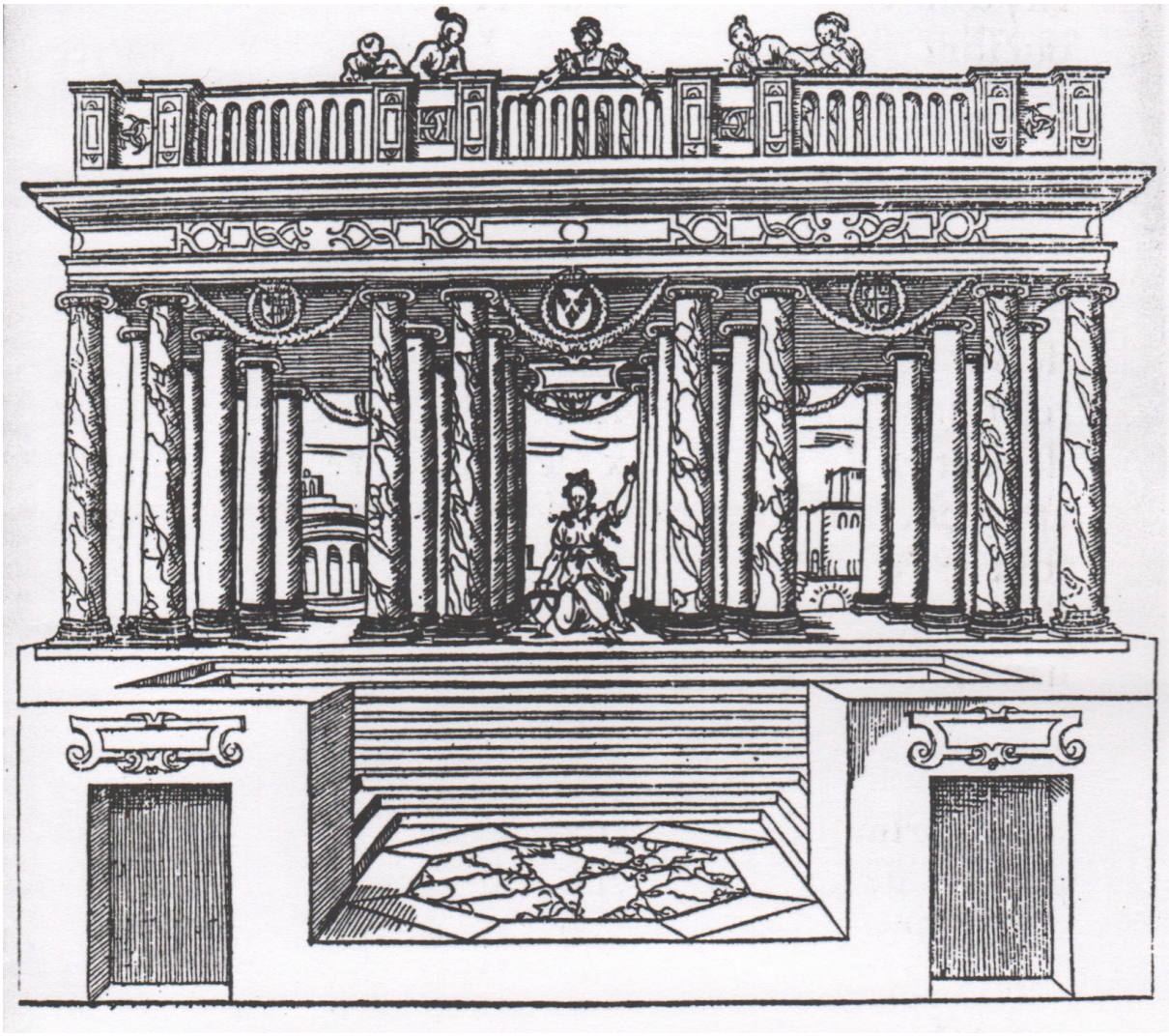

Illustration 9 :

Portique d'ordre ionique avec Lutecia nova Pandora, tiré du livret de l'entrée d'Henri II à Paris, 1549, Paris, Bibliothèque nationale de France, rés. Lb 31.



Illustration 10 :

Étienne Delaune, *Le serpent d'airain*, d'après Jean Cousin le Père ou le Fils, vers 1560 (?).

Gravure au burin, 28,6 x 39,3 cm, Londres, British Museum.

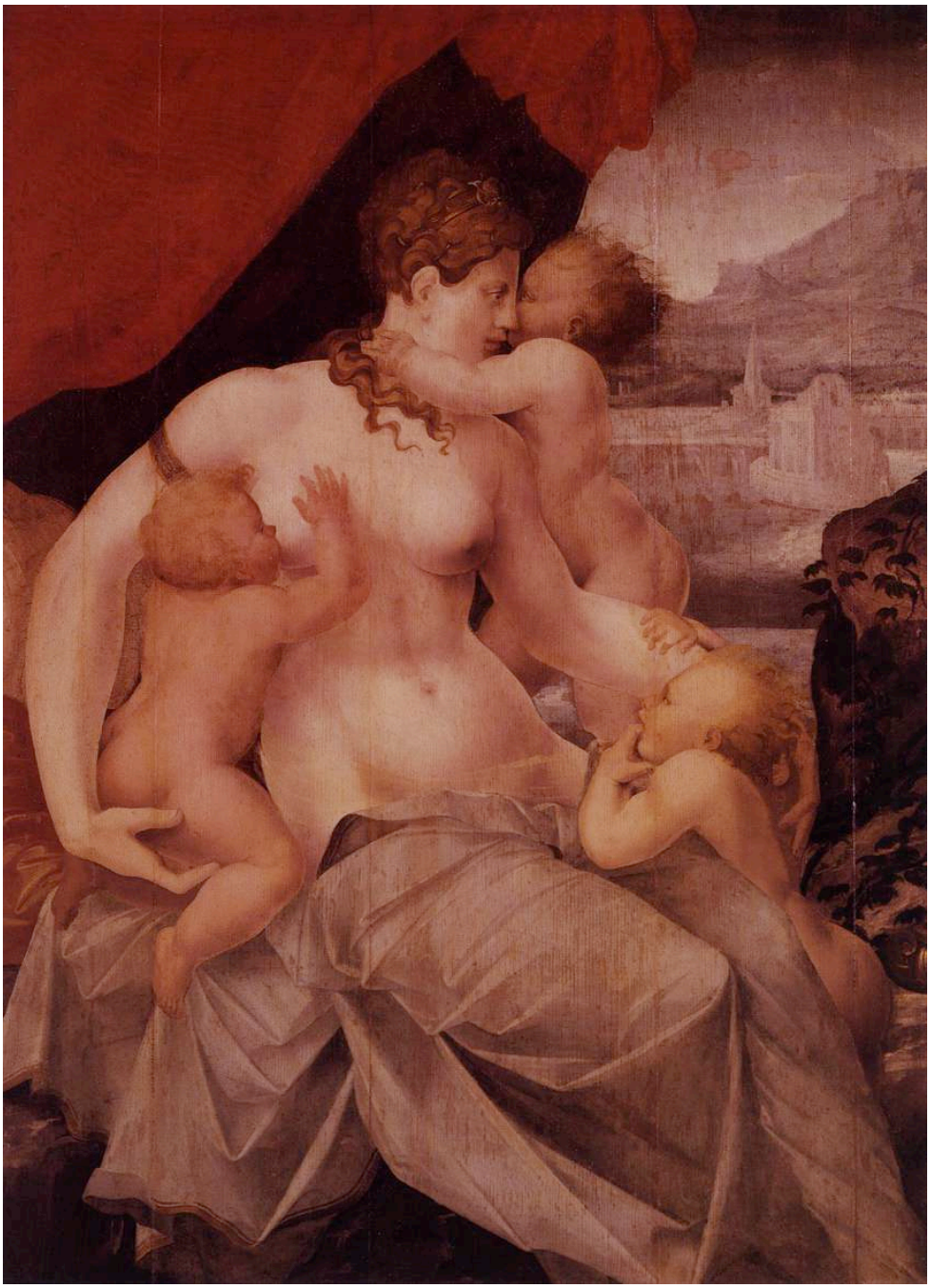

Illustration 11 :

Jean Cousin le Père (?), *La Charité*, 1540-1550 (?). Huile sur Bois, 98 x 77 cm, Montpellier, Musée Fabre.

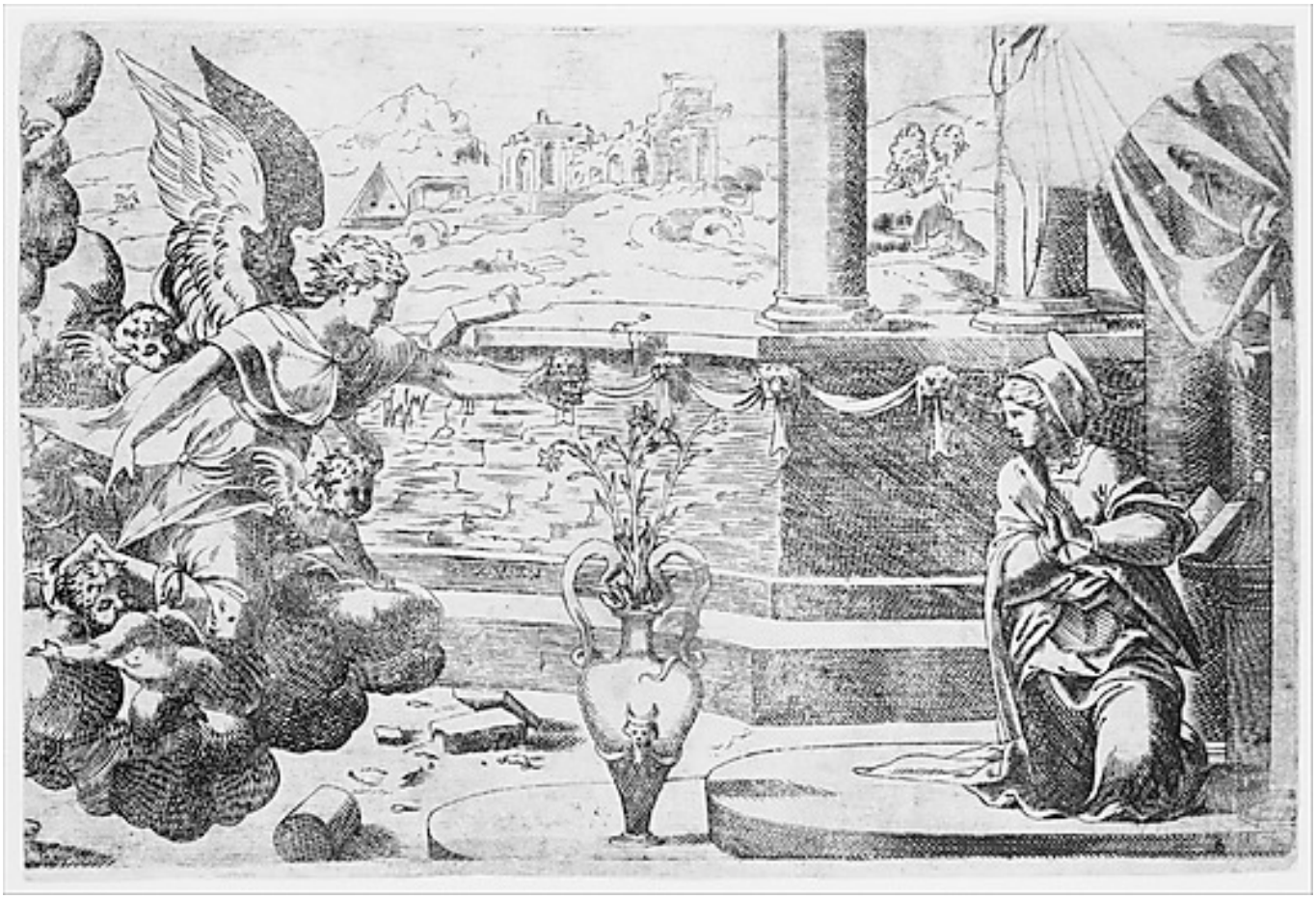

Illustration 12 :

Jean Cousin le Père, *L'Annonciation*, vers 1544. Gravure au burin, 13,1 x 19,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Illustration 13 :

Jean Cousin le Père, *La Mise au tombeau*, vers 1544. Gravure au burin, 16,8 x 29,7 cm, Vienne, Albertina.



Fig. 36. — *La Sainte Famille*. Gravure en taille douce portant les initiales de Jean Cousin. (Voy. p. 169 de mon Étude.)
Reproduction en *fac-simile* par le procédé Dujardin, d'après l'exemplaire appartenant à M. de Baudicour (grandeur de l'original).

Illustration 14 :

Anonyme, *Sainte famille*, 1544. Fac-similé d'une eau forte perdue, tirée de A. Firmin Didot, *Œuvres choisies de Jean Cousin*, Paris 1873.

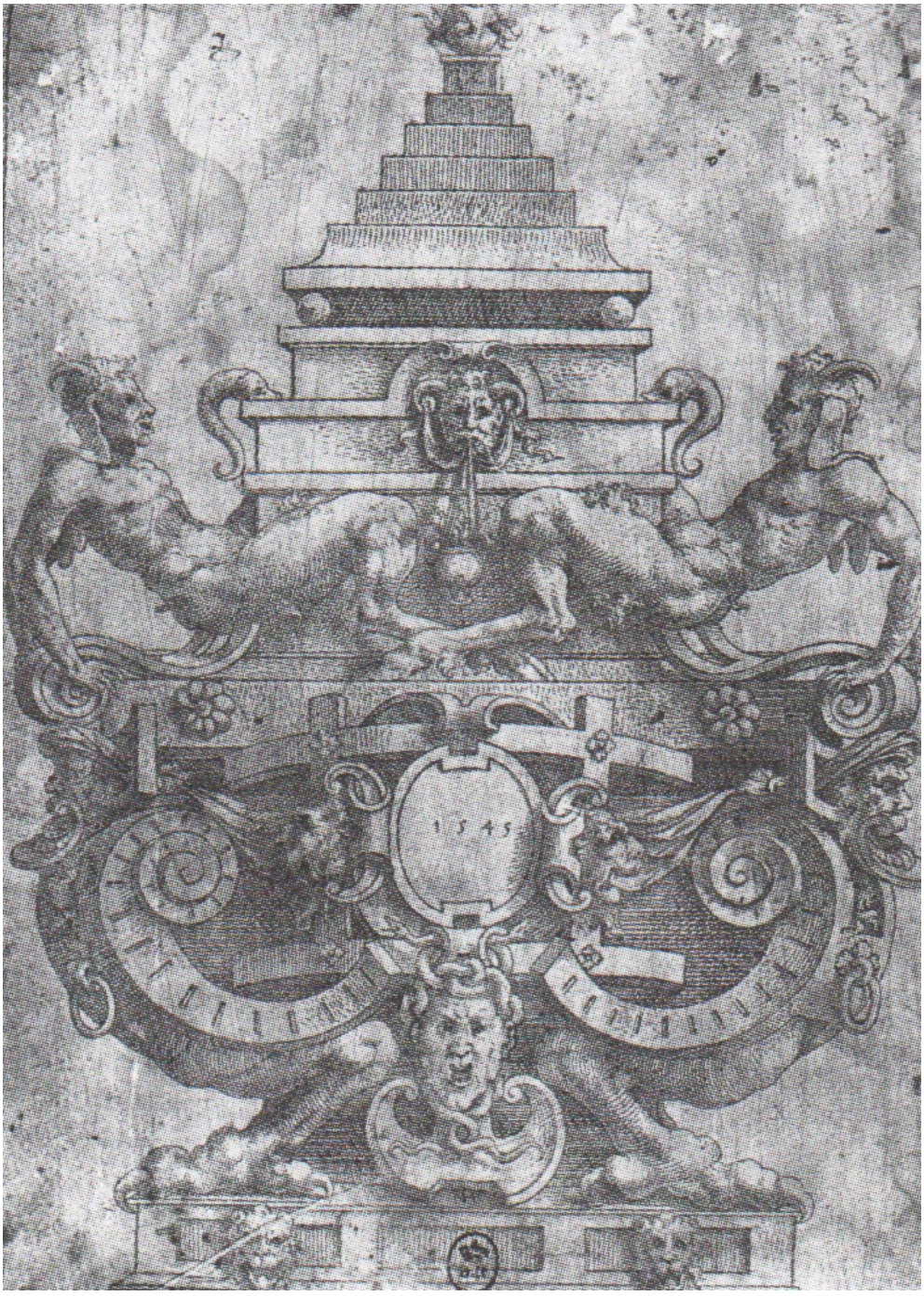

Illustration 15 :

Maître N.H, *Modèle d'orfèvrerie*, d'après Jean Cousin le Père, 1545.

Eau-forte, 23,5 x 16,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed 8.

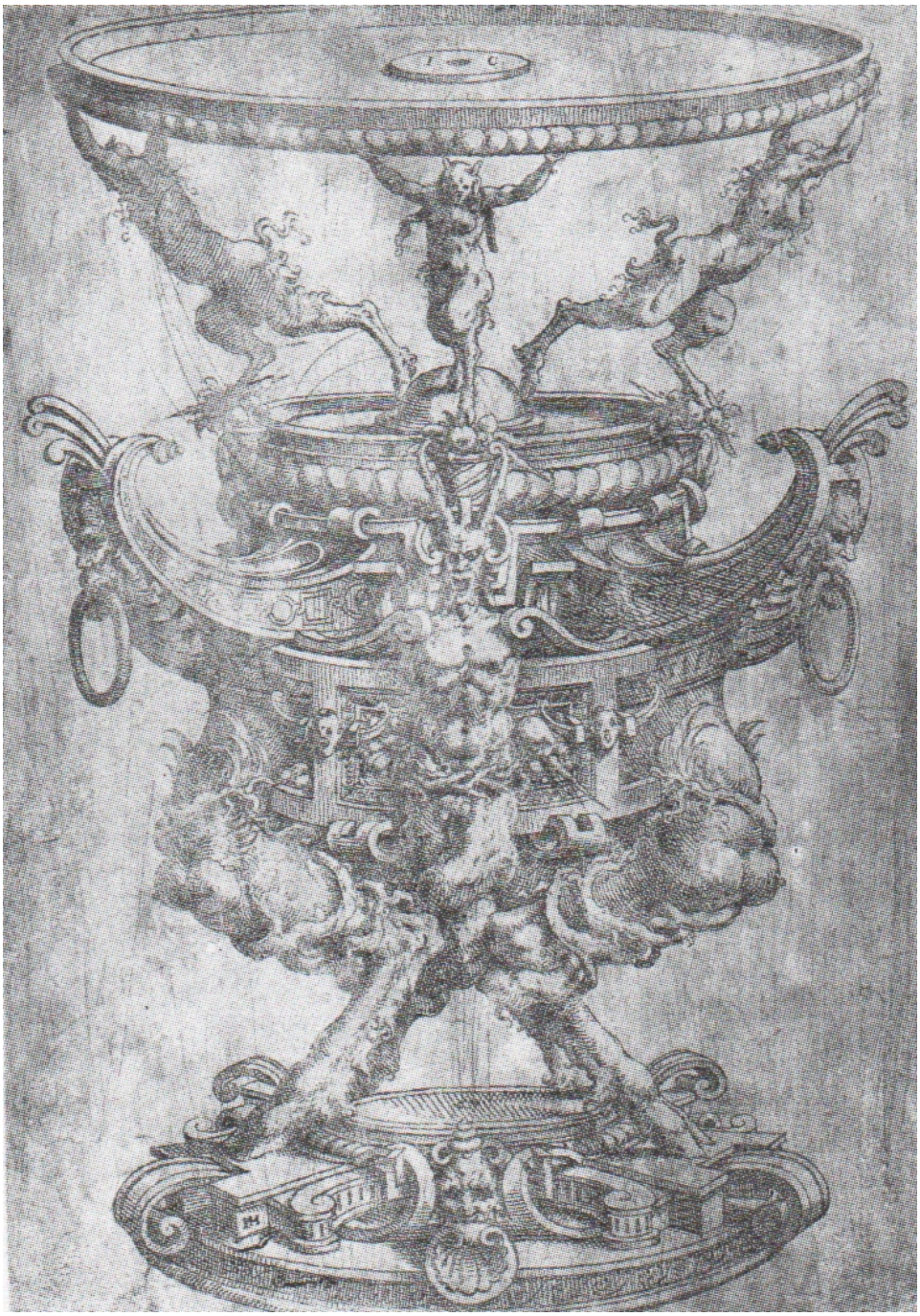

Illustration 16 :

Maître N.H, *Petit plateau*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1545. Eau-forte, 24 x 16,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Illustration 17 :

Maître N.H, *Deucalion et Pyrrha*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544-1545.

Eau-forte, 16,5 x 22 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Illustration 18 :

Jean Cousin le Père, *Le Martyre de saint Mammès*, 1543 (?).

Plume et lavis, 27 x 34,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Illustration 19 :

Jean Cousin le Père, *Amya suppliant Faustus de lui confier la garde de saint Mammès*, vers 1543. Plume et encre brune, pinceau et lavis gris avec rehaut de blanc sur craie noire, sur papier blanc cassé, préparé avec un lavis brun à l'aquarelle, 23,5 x 32,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

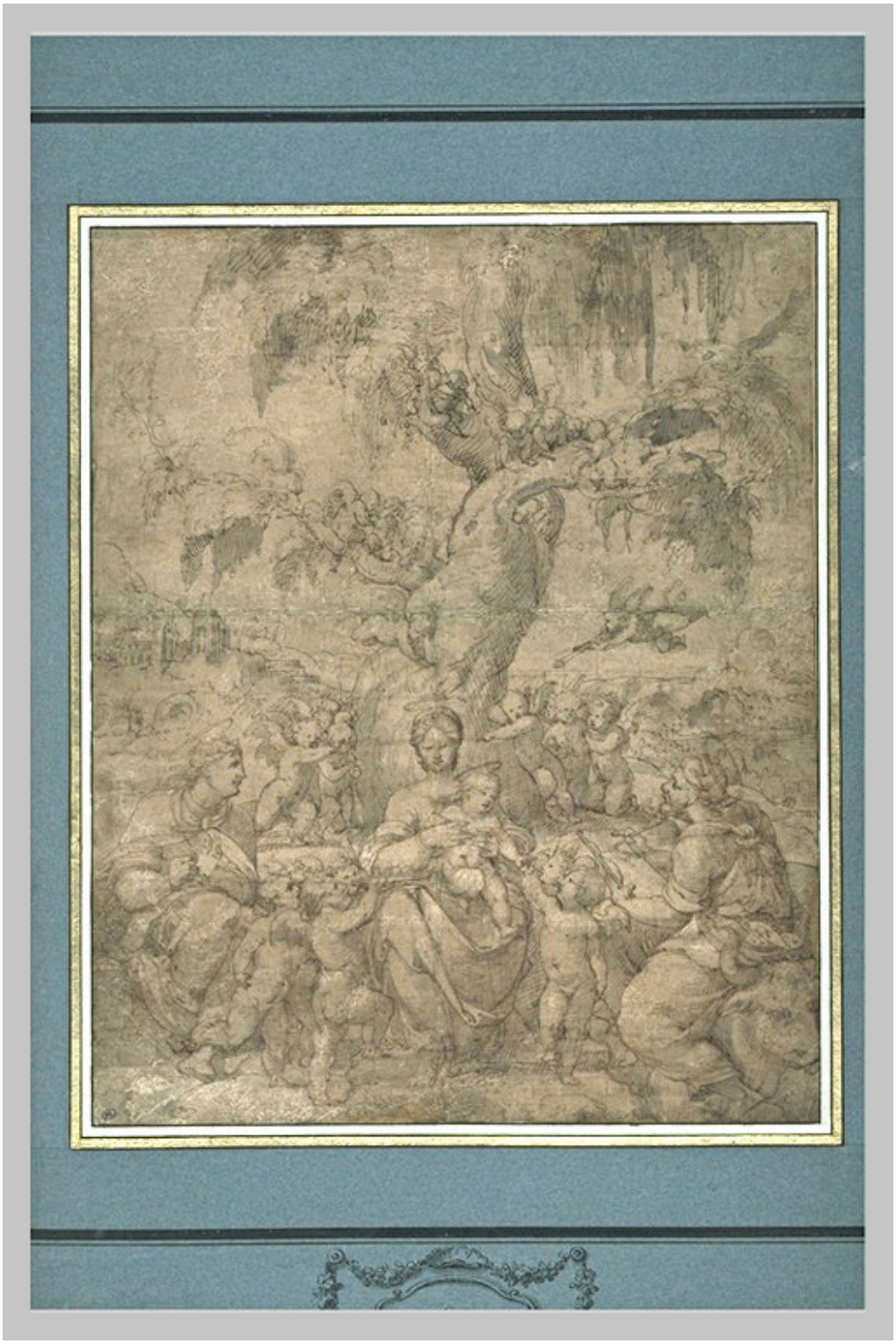

Illustration 20 :

Jean Cousin le Père, *La vierge avec saint Jean et saint Luc*, 1540-1560.

Plume et lavis, 31,6 x 29,5 cm, Paris, Musée du Louvre.



Illustration 21 :

Jean Cousin le Père, *Crucifixion*, 1540-1560. Plume et lavis, pierre noire, 36 x 18,1 cm, Angers, Musée David d'Angers.



Illustration 22 :

Jean Cousin le Père, *Saint François et saint Jérôme*, 1540-1550.

Plume et encre brune, 36 x 17 cm. Paris, Musée du Louvre.



Illustration 23 :

La naissance de Diane et Apollon et leur transformation en divinités planétaires, tenture de l'*Histoire de Diane*, 1549-1552, 407 x 464 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.

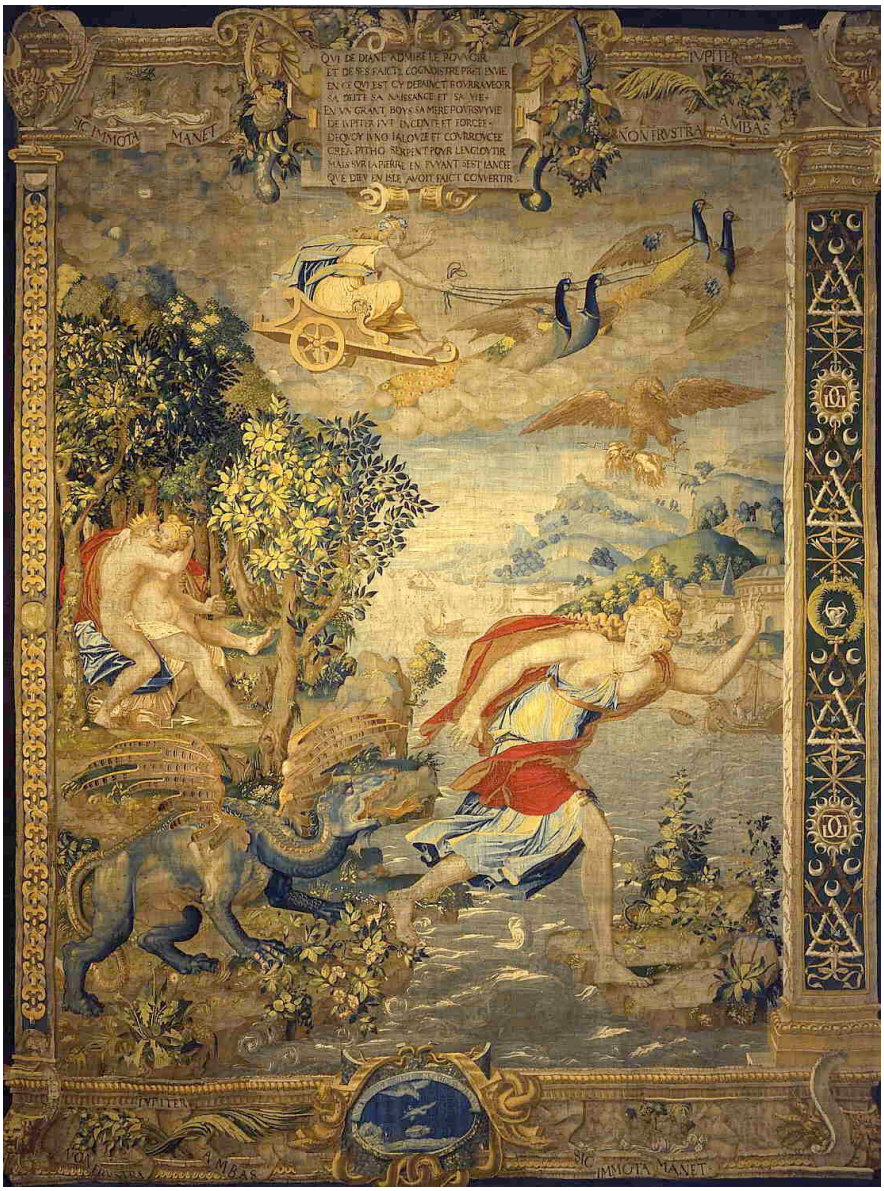

Illustration 24 :

La conception de Diane et Apollon avec Latone mise en fuite par le serpent Python, tenture de l'*Histoire de Diane*, 1549-1552, 407 x 464 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.

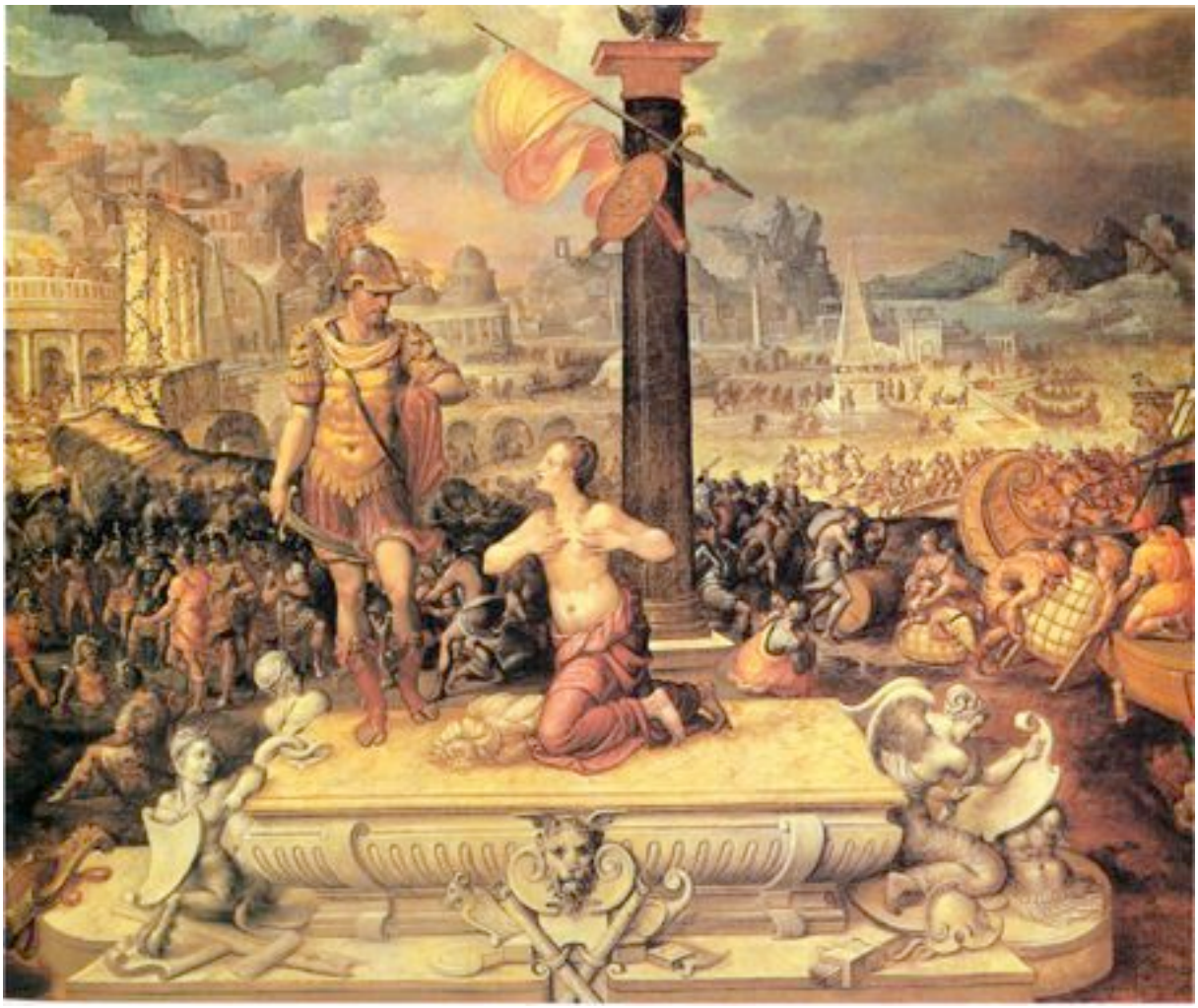

Illustration 25 :

Jean Cousin le Père ou le fils, *Sacrifice de Polyxène*, vers 1560 (?).

Huile sur bois, 110 x 134,5 cm, collection particulière.

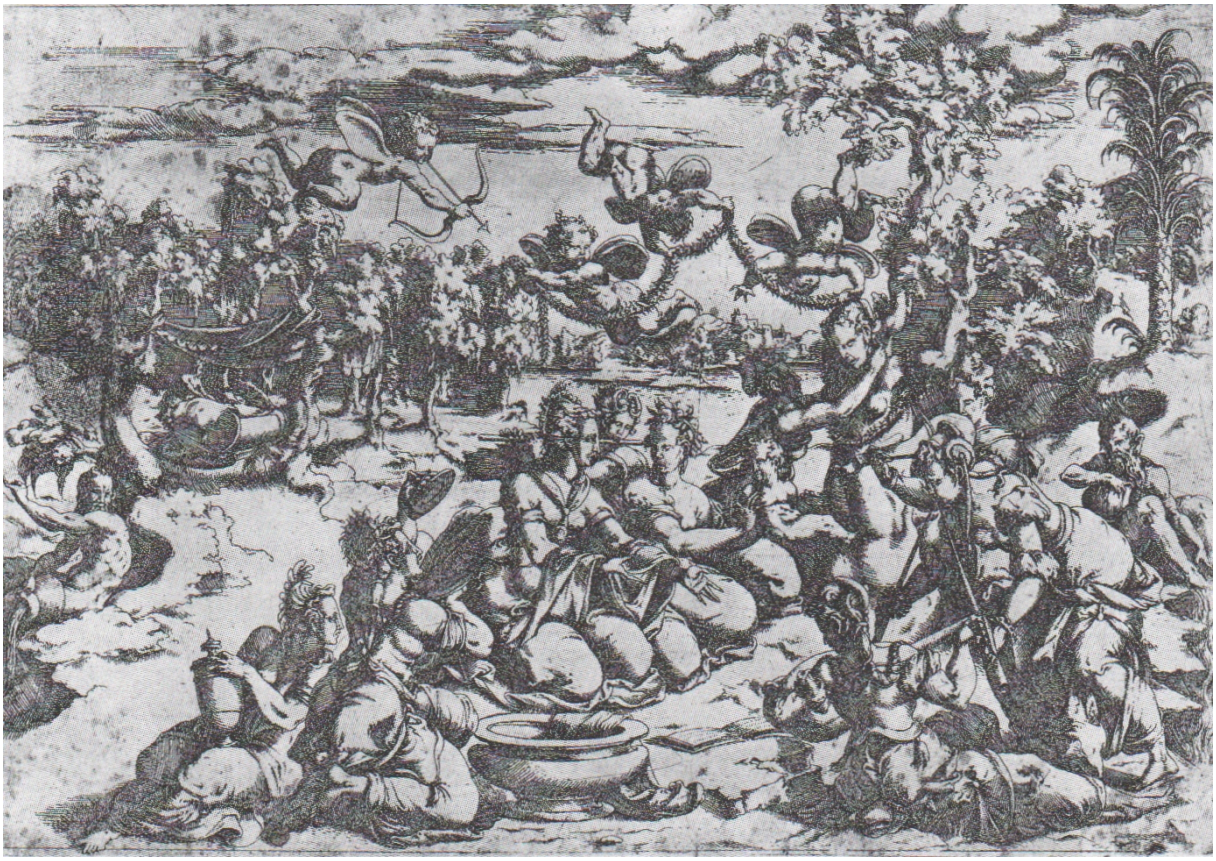

Illustration 26 :

Jacques Androuet du Cerceau (?), *Naissance d'Adonis*, 1545-1550 (?),

Eau-Forte, 18,8 x 28 cm, collection particulière.

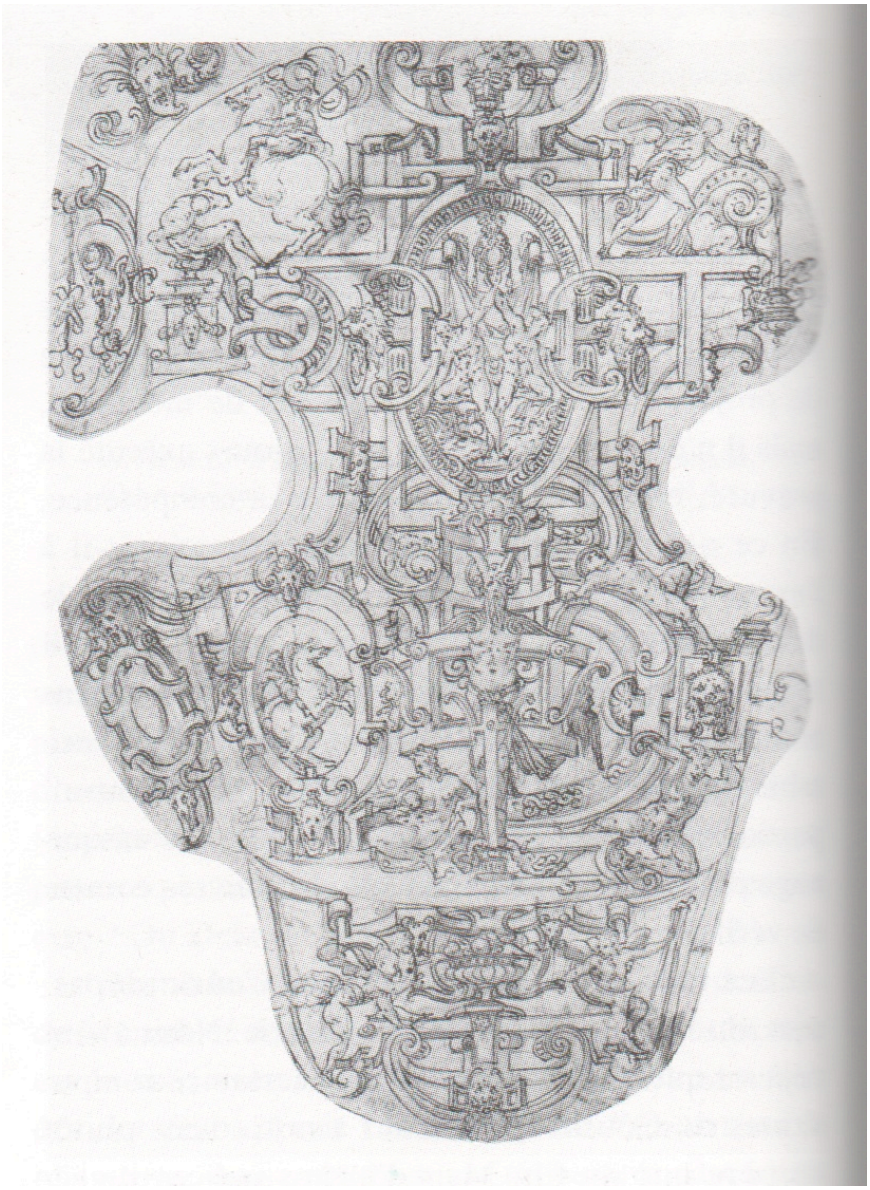

Illustration 27 :

Jean Cousin le Père (?), *Projet de chanfrein*, vers 1550-1560.

Plume et pierre noire, 58,4 x 41,5 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.



Illustration 28 :

Jean Cousin le Père (?), *Projet d'armet*, vers 1545-1550.

Plume et rehauts de blanc sur papier gris, 38,3 x 39,1 cm, Munich,

Staatliche Graphische Sammlung.

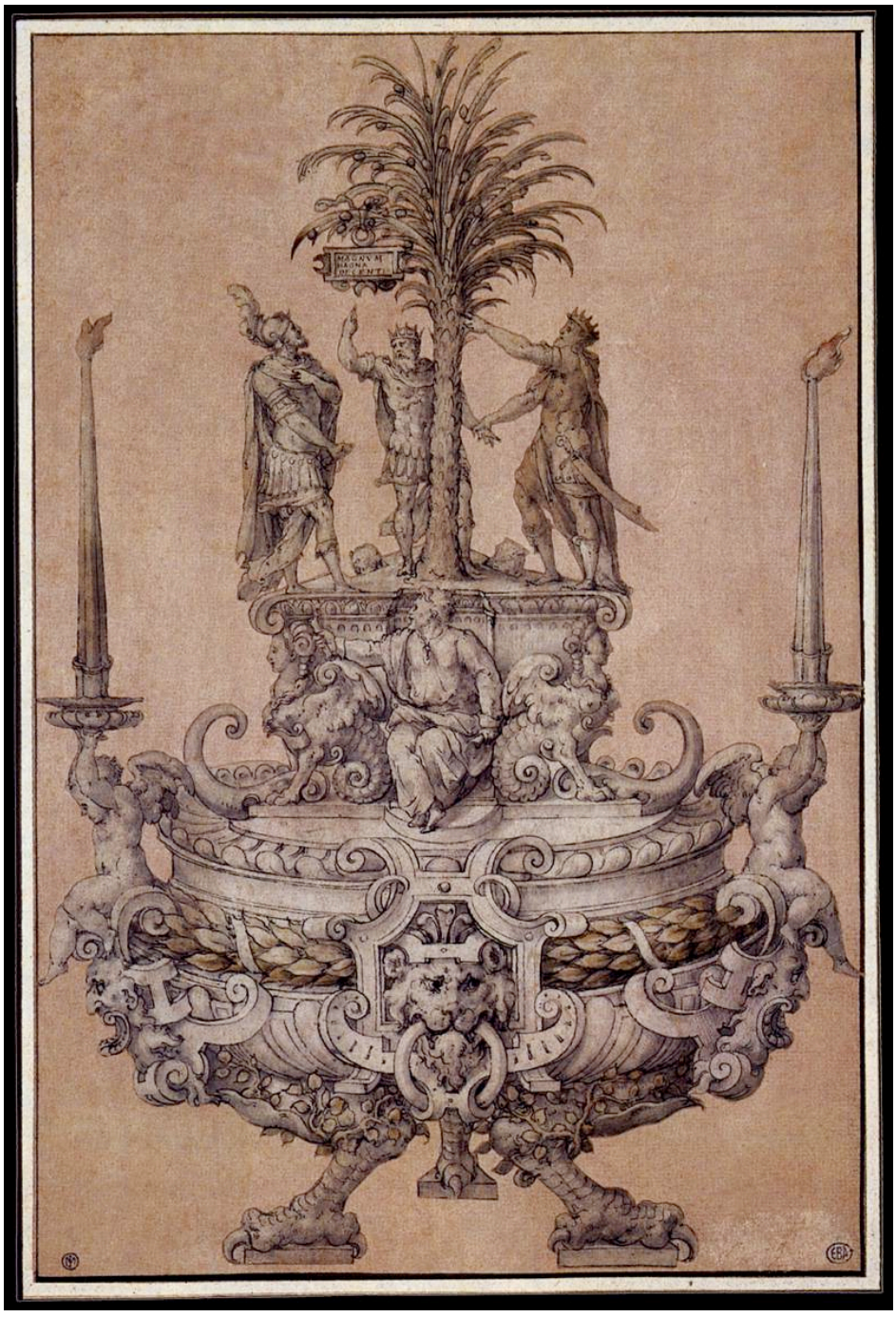

Illustration 29 :

Jean Cousin le Père, *Projet du présent offert par la ville de Paris lors de l'entrée d'Henri II*, 1549. Plume et lavis, encre de Chine avec rehauts d'aquarelle sur vélin, 30,2 x 20,1 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.



Illustration 30 :

Corporalier, milieu du XVIe siècle. Broderie, 29,5 x 26,1 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.

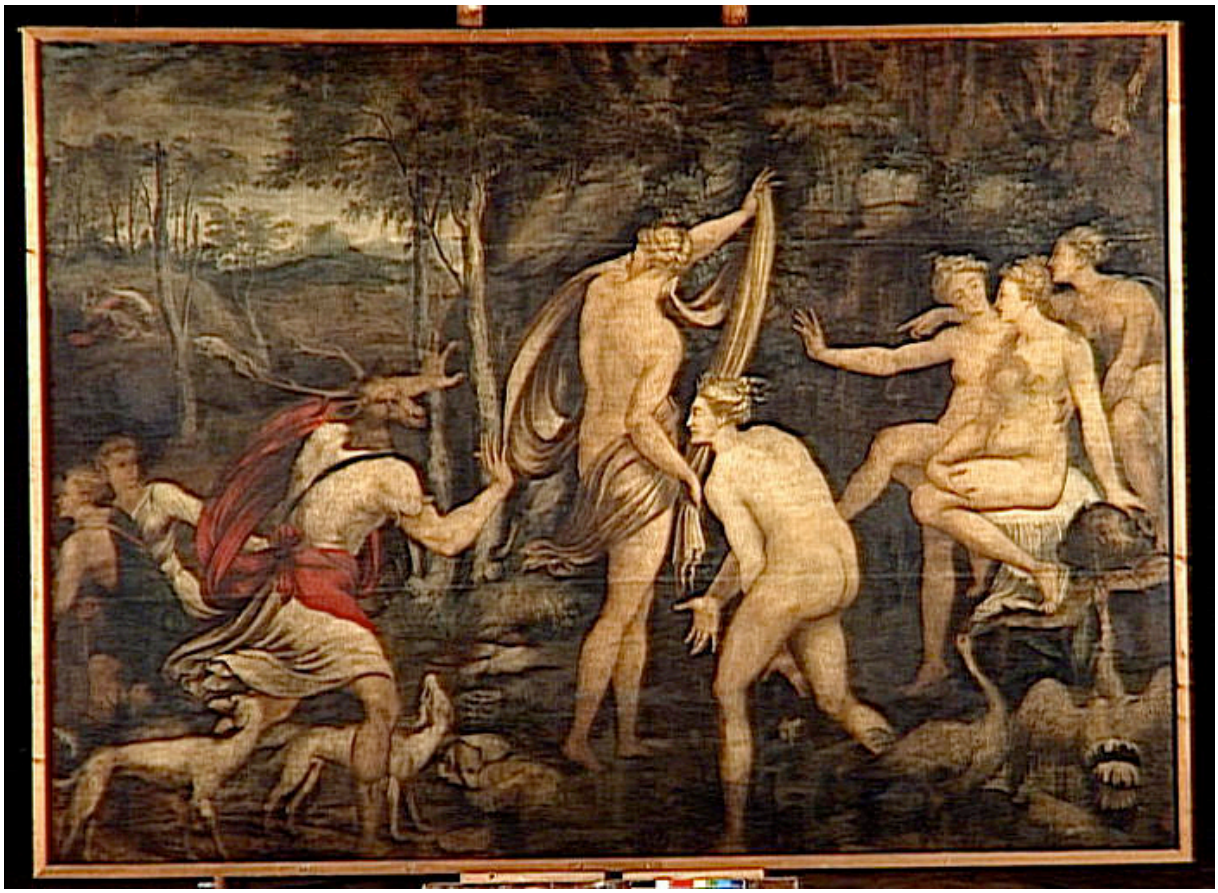

Illustration 31 :

Anonyme, *Diane et Actéon*, milieu du XVIe siècle. Détrempe sur toile, 265 x 367 cm, Paris, Musée du Louvre.



Illustration 32 :

Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, ou Tiziano Vecellio, dit Titien, *Concert champêtre*, vers 1509. Huile sur toile, 105 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre.

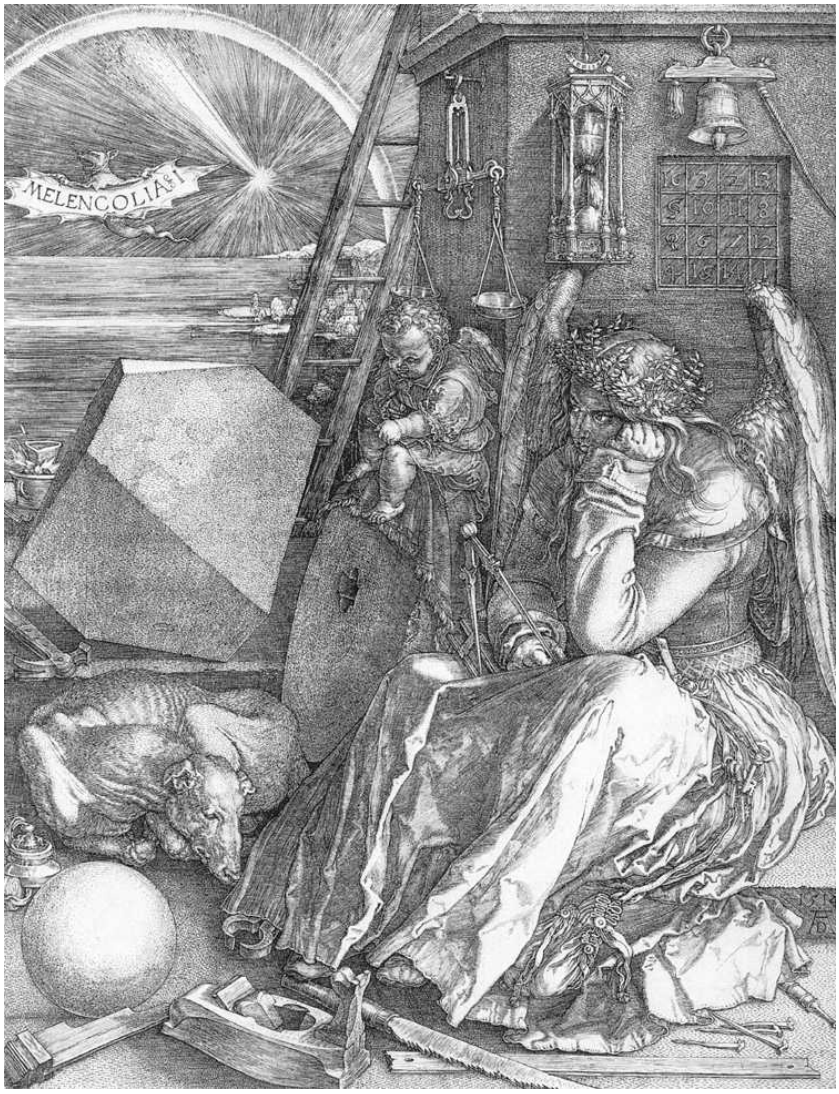

Illustration 33 :

Albrecht Dürer, *La mélancolie*, 1514. Gravure sur cuivre, 23,7 x 18,7 cm, Karlsruhe Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle.



Illustration 34 :

Parmesan, Francesco Mazzola dit Parmiggianino, *Portrait d'homme*.

Peinture sur bois, 89,5 x 63,8 cm, Londres, National Gallery.

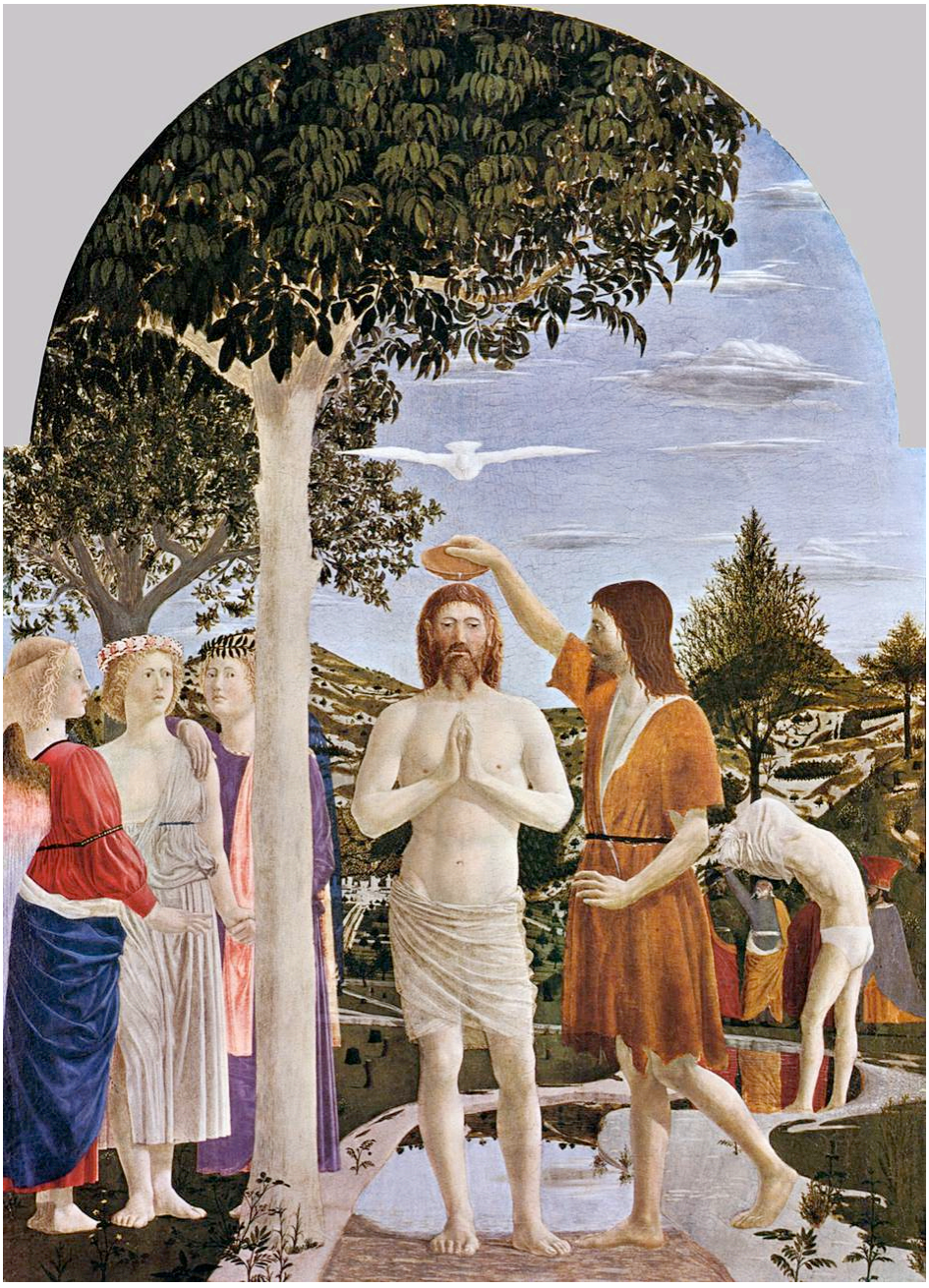

Illustration 35 :

Piero della Francsca, *Baptême du christ*, vers 1440-1450. Tempera sur panneau, 167 x 116 cm, Londres, National Gallery.

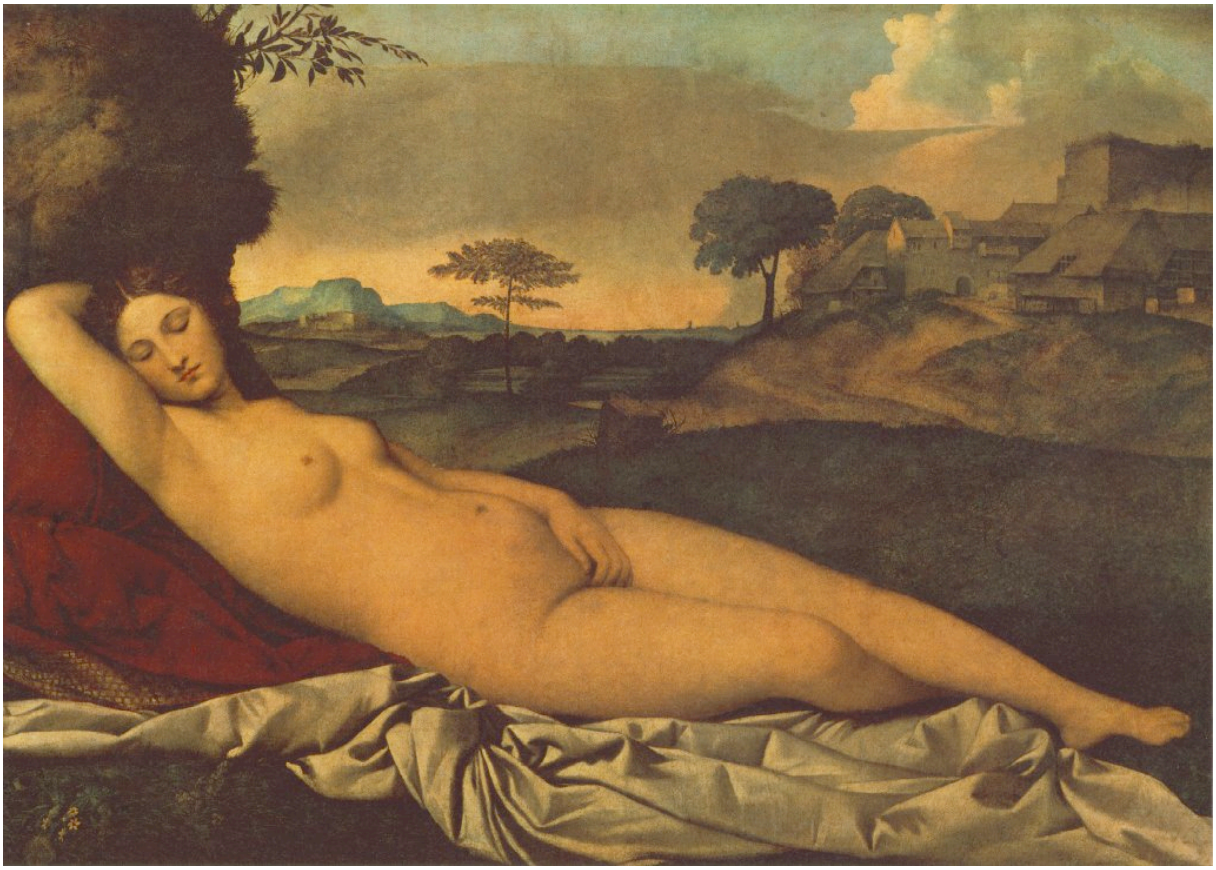

Illustration 36 :

Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1510. Huile sur toile, 108 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie.



Illustration 37 :

Cellini Benvenuto, *Nymphe de Fontainebleau*, 1542-1544. Bronze, 205 x 409 cm, Paris, Musée du Louvre.



Illustration 38

Lucas Cranach l'Ancien, *Nymphe à la source*, après 1537. Huile sur panneau, 48,4 x 72,8 cm, Washington, National Gallery of Art.



Illustration 39 :

Maerten van Heemskerck, *Vénus et Cupidon*, 1545. Huile sur bois, 108 x 158 cm, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.



Illustration 40 :

Anonyme, *Putto allongé « à la tête de mort »*. Bois gravé allemand.

Boston, Museum of Fine arts.



Illustration 41 :

Giulio Bonasone, *Miseria Honorata*,

Gravure des « *Symbolicae Questiones* » d'Achille Bocchi, Bologne, 1555.



Illustration 42

Jean Cousin le Fils, *Enlèvement d'Europe*, vers 1550. Huile sur bois, 88 x 140 cm, Blois, Musée du Château.



Illustration 43 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Enlèvement d'Europe*, 1559-1562. Huile sur toile, 185 x 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Illustration 44 :

Maerten van Heemskerck, *Enlèvement d'Hélène*, vers 1535. Huile sur bois, 147 x 383 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.



Illustration 45 :

Holbein, Hans, *Kleopatra Titel*, détail du frontispice pour Érasme,

Paraphrasis in Évangelium secundum Joannem, Bâle Johann Froben, 1523.

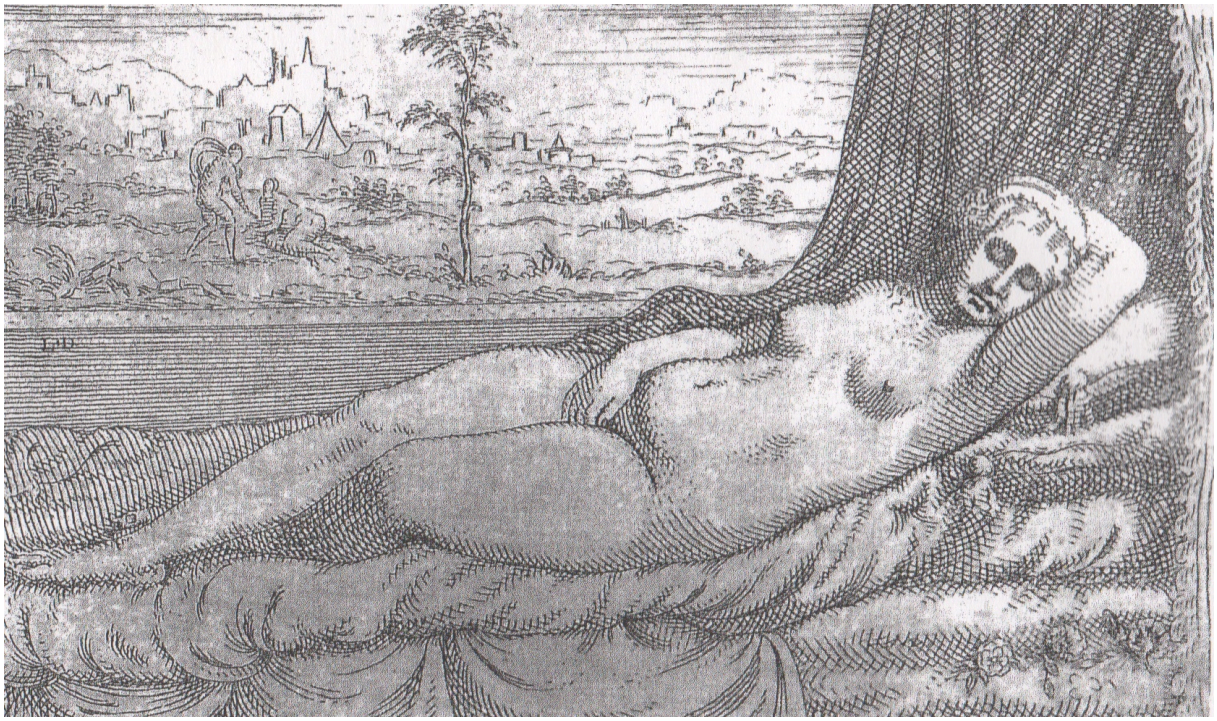

Illustration 46 :

Maître L.D. (Léon Davent), *Vénus endormie*,

In Michel et Hubert Prouté, *À propos de quelques estampes inédites de l'École de Fontainebleau*, 1996, fig. 3.

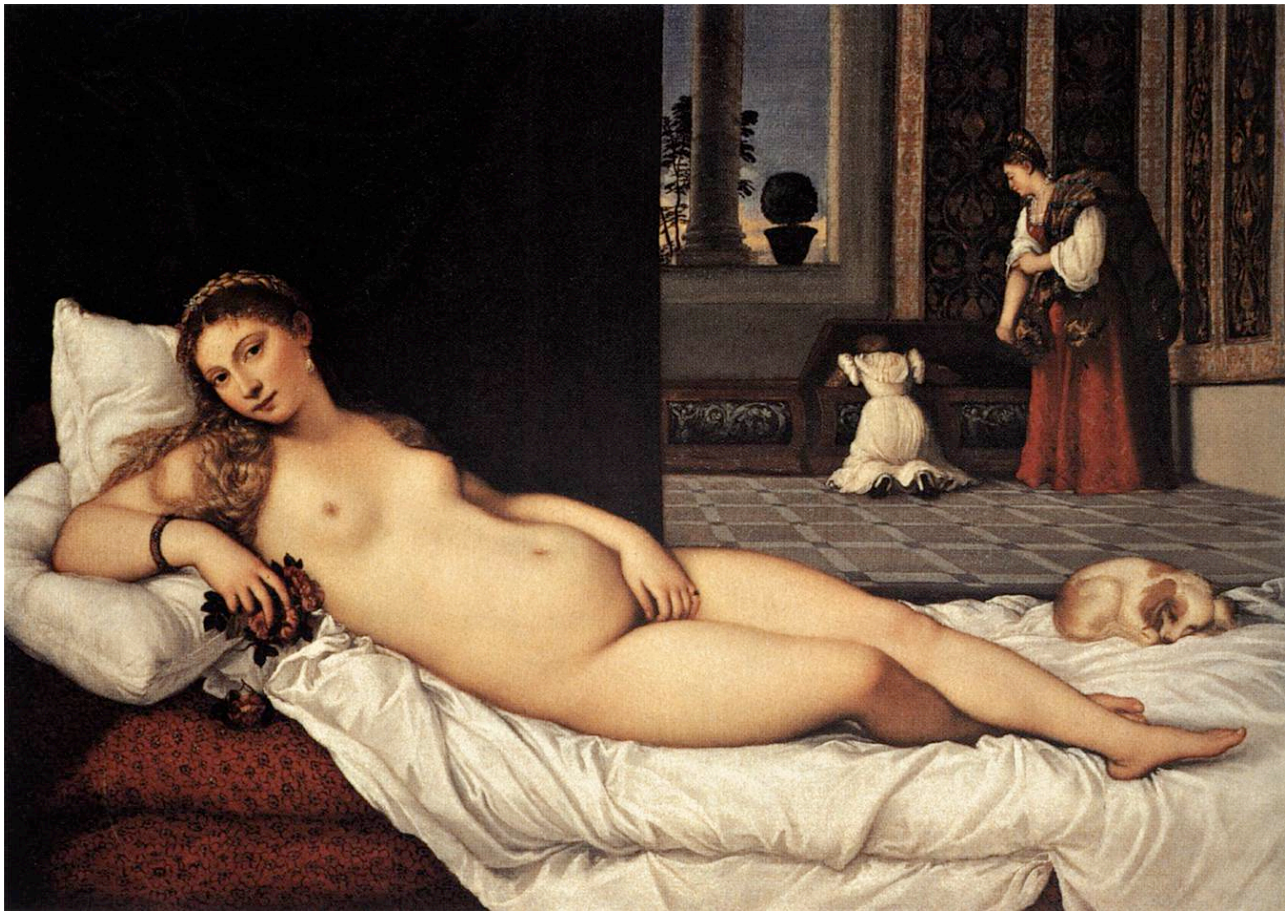

Illustration 47 :

Tiziano Vecellio, dit Titien, *Vénus d'Urbin*, après 1538. Huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Galerie des Offices.

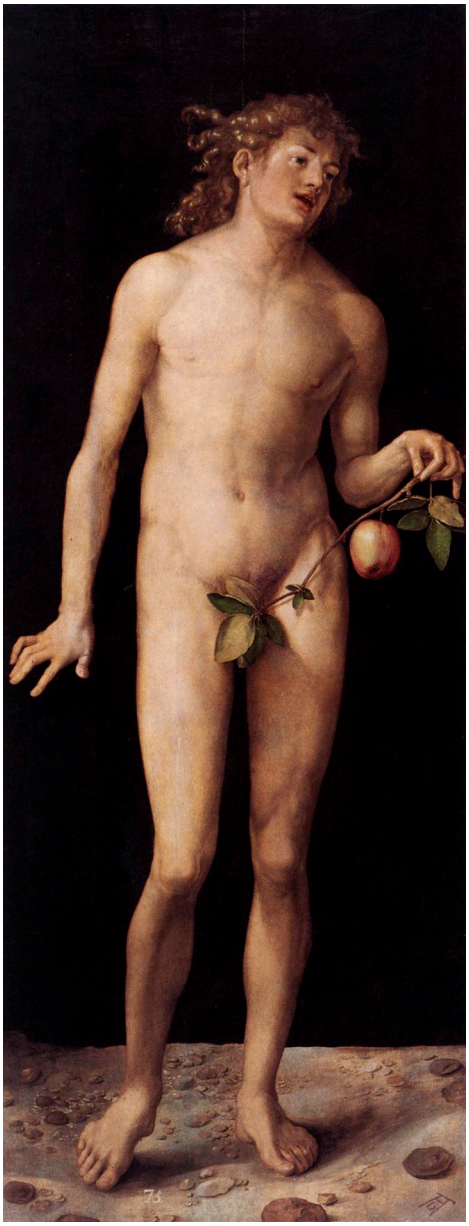

Illustration 48 :

Dürer, Albrecht, *Adam*, 1507. Huile sur panneau, 209 x 81 cm, Madrid, Musée du Prado.



Illustration 49 :

Dürer, Albrecht, *Ève*, 1507. Huile sur panneau, 209 x 81 cm, Madrid, Musée du Prado.



Illustration 50 :

Nymphe dormant, illustration attribuée à Jean Goujon ou à Jean Cousin, *in* Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, 1554.



Illustration 51:

Anonyme, *Sainte Madeleine*, vers 1567. Relief, 165 x 60 cm, Cathédrale de Sens.



Illustration 52 :

Bronzino, Agnolo, *Vénus et Cupidon*, 1540-1545. Huile sur bois, 147 x 117 cm, Londres, National Gallery.



Illustration 53 :

Maître de Flore, *Le Triomphe de Flore*, seconde moitié du XVIe siècle.

Huile sur panneau, 131 x 110 cm, collection particulière.



Illustration 54 :

Anonyme, *Vénus à sa toilette*, vers 1550. Huile sur toile, 126 x 97 cm,
Paris, Musée du Louvre.

Table des illustrations

Illustration 1 : Jean Cousin le Père, *Eva prima Pandora*, avant 1550. Huile sur bois, 97,5 x 150 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 337
Illustration 2 : Anonyme, *Tombeau de l'Amiral Chabot* (éléments conservés), après 1543. Albâtre, Musée du Louvre.	p. 338
Illustration 3 : Jean Cousin le Fils, *Le Jugement dernier*, vers 1585. Huile sur toile, 145 x 142 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 339
Illustration 4 : *Saint Mammès se livrant au gouverneur de Cappadoce*, d'après Jean Cousin le Père, 1544-1545. Tapisserie, 440 x 450 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 340
Illustration 5 : *Saint Mammès prêche les animaux sauvages*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544. Tapisserie, 435 x 475 cm, Cathédrale de Langres.	p. 341
Illustration 6 : *Saint Mammès prêche les animaux sauvages*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544. Tapisserie, Cathédrale de Langres (détail).	p. 342
Illustration 7 : *Le martyre de saint Mammès*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544. Tapisserie, 435 x 475 cm, Cathédrale de Langres.	p. 343
Illustration 8 : *Le martyre de saint Mammès*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544. Tapisserie, Cathédrale de Langres (détail).	p. 344
Illustration 9 : *Portique d'ordre ionique avec Lutecia nova Pandora*, tiré du livret de l'entrée d'Henri II à Paris, 1549, Paris, Bibliothèque nationale de France, rés. Lb 31.	p. 345
Illustration 10 : Étienne Delaune, *Le serpent d'airain*, d'après Jean Cousin le Père ou le Fils, vers 1560 (?). Gravure au burin, 28,6 x 39,3 cm, Londres, British Museum.	p. 346
Illustration 11 : Jean Cousin le Père (?), *La Charité*, 1540-1550 (?). Huile sur Bois, 98 x 77 cm, Montpellier, Musée Fabre.	p. 347
Illustration 12 : Jean Cousin le Père, *L'Annonciation*, vers 1544. Gravure au burin, 13,1 x 19,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.	p. 348
Illustration 13 : Jean Cousin le Père, *La Mise au tombeau*, vers 1544. Gravure au burin, 16,8 x 29,7 cm, Vienne, Albertina.	p. 349
Illustration 14 : Anonyme, *Sainte famille*, 1544. Fac-similé d'une eau forte perdue, tirée de A. Firmin Didot, *Œuvres choisies de Jean Cousin*, Paris 1873.	p. 350

Illustration 15 : Maître N.H, Modèle d'orfèvrerie, d'après Jean Cousin le Père, 1545. Eau-forte, 23,5 x 16,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ed 8.	p. 351
Illustration 16 : Maître N.H, *Petit plateau*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1545. Eau-forte, 24 x 16,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.	p. 352
Illustration 17 : Maître N.H, *Deucalion et Pyrrha*, d'après Jean Cousin le Père, vers 1544-1545. Eau-forte, 16,5 x 22 cm, Paris Bibliothèque nationale de France.	p. 353
Illustration 18 : Jean Cousin le Père, *Le Martyre de saint Mammès*, 1543 (?). Plume et lavis, 27 x 34,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.	p. 354
Illustration 19 : Jean Cousin le Père, *Amya suppliant Faustus de lui confier la garde de saint Mammès*, vers 1543. Plume et encre brune, pinceau et lavis gris avec rehaut de blanc sur craie noire, sur papier blanc cassé, préparé avec un lavis brun à l'aquarelle, 23,5 x 32,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.	p. 355
Illustration 20 : Jean Cousin le Père, *La vierge avec saint Jean et saint Luc*, 1540-1560. Plume et lavis, 31,6 x 29,5 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 356
Illustration 21 : Jean Cousin le Père, *Crucifixion*, 1540-1560. Plume et lavis, pierre noire, 36 x 18,1 cm, Angers, Musée David d'Angers.	p. 357
Illustration 22 : Jean Cousin le Père, *Saint François et saint Jérôme*, 1540-1550. Plume et encre brune, 36 x 17 cm. Paris, Musée du Louvre.	p. 358
Illustration 23 : *La naissance de Diane et Apollon et leur transformation en divinités planétaires*, tenture de l'*Histoire de Diane*, 1549-1552, 407 x 464 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.	p. 359
Illustration 24 : *La conception de Diane et Apollon avec Latone mise en fuite par le serpent Python*, tenture de l'*Histoire de Diane*, 1549-1552, 407 x 464 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.	p. 360
Illustration 25 : Jean Cousin le Père ou le fils, *Sacrifice de Polyxène*, vers 1560 (?). Huile sur bois, 110 x 134,5 cm, collection particulière.	p. 361
Illustration 26 : Jacques Androuet du Cerceau (?), *Naissance d'Adonis*, 1545-1550 (?), Eau-Forte, 18,8 x 28 cm, collection particulière.	p. 362
Illustration 27 : Jean Cousin le Père (?), *Projet de chanfrein*, vers 1550-1560. Plume et pierre noire, 58,4 x 41,5 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.	p. 363

Illustration 28 : Jean Cousin le Père (?), *Projet d'armet*, vers 1545-1550. Plume et rehauts de blanc sur papier gris, 38,3 x 39,1 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.	p. 364
Illustration 29 : Jean Cousin le Père, *Projet du présent offert par la ville de Paris lors de l'entrée d'Henri II*, 1549. Plume et lavis, encre de Chine avec rehauts d'aquarelle sur vélin, 30,2 x 20,1 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.	p. 365
Illustration 30 : Corporalier, milieu du XVIe siècle. Broderie, 29,5 x 26,1 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance.	p. 366
Illustration 31 : Anonyme, Diane et Actéon, milieu du XVIe siècle. Détrempe sur toile, 265 x 367 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 367
Illustration 32 : Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, ou Tiziano Vecellio, dit Titien, Concert champêtre, vers 1509. Huile sur toile, 105 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 368
Illustration 33 : Albrecht Dürer, La mélancolie, 1514. Gravure sur cuivre, 23,7 x 18,7 cm, Karlsruhe Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle.	p. 369
Illustration 34 : Parmesan, Francesco Mazzola dit Parmiggianino, Portrait d'homme. Peinture sur bois, 89,5 x 63,8 cm, Londres, National Gallery.	p. 370
Illustration 35 : Piero della Francsca, Baptême du christ, vers 1440-1450. Tempera sur panneau, 167 x 116 cm, Londres, National Gallery.	p. 371
Illustration 36 : Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, Vénus endormie, vers 1510. Huille sur toile, 108 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie.	p. 372
Illustration 37 : Cellini Benvenuto, Nymphe de Fontainebleau, 1542-1544. Bronze, 205 x 409 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 373
Illustration 38 : Lucas Cranach l'Ancien, Nymphe à la source, après 1537. Huile sur panneau, 48,4 x 72,8 cm, Washington, National Gallery of Art.	p. 374
Illustration 39 : Maerten van Heemskerck, Vénus et Cupidon, 1545. Huile sur bois, 108 x 158 cm, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.	p. 375
Illustration 40 : Anonyme, *Putto* allongé « à la tête de mort ». Bois gravé allemand. Boston, Museum of Fine Arts.	p. 376

Illustration 41 : Giulio Bonasone, Miseria Honorata, Gravure des « Symbolicae Questiones » d'Achille Bocchi, Bologne, 1555.	p. 377
Illustration 42 : Jean Cousin le Fils, Enlèvement d'Europe, vers 1550. Huile sur bois, 88 x 140 cm, Blois, Musée du Château.	p. 378
Illustration 43 : Tiziano Vecellio, dit Titien, Enlèvement d'Europe, 1559-1562. Huile sur toile, 185 x 205 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.	p. 379
Illustration 44 : Maerten van Heemskerck, Enlèvement d'Hélène, vers 1535. Huile sur bois, 147 x 383 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.	p. 380
Illustration 45 : Holbein, Hans, Kleopatra Titel, détail du frontispice pour Érasme, Paraphrasis in Évangelium secundum Joannem, Bâle Johann Froben, 1523.	p. 381
Illustration 46 : Maître L.D. (Léon Davent), Vénus endormie, in Michel et Hubert Prouté, À propos de quelques estampes inédites de l'École de Fontainebleau, 1996, fig. 3.	p. 382
Illustration 47 : Tiziano Vecellio, dit Titien, Vénus d'Urbin, après 1538. Huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Galerie des Offices.	p. 383
Illustration 48 : Dürer, Albrecht, Adam, 1507. Huile sur panneau, 209 x 81 cm, Madrid, Musée du Prado.	p. 384
Illustration 49 : Dürer, Albrecht, Ève, 1507. Huile sur panneau, 209 x 81 cm, Madrid, Musée du Prado.	p. 385
Illustration 50 : Nymphe dormant, illustration attribuée à Jean Goujon ou à Jean Cousin, in Francesco Colonna, Le Songe de Poliphile, 1554.	p. 386
Illustration 51 : Anonyme, Sainte Madeleine, vers 1567. Relief, 165 x 60 cm, Cathédrale de Sens.	p. 387
Illustration 52 : Bronzino Agnolo, Vénus et Cupidon, 1540-1545. Huile sur bois, 147 x 117 cm, Londres, National Gallery.	p. 388
Illustration 53 : Maître de Flore, Le Triomphe de Flore, seconde moitié du XVIe siècle. Huile sur panneau, 131 x 110 cm, collection particulière.	p. 389
Illustration 54 : Anonyme, Vénus à sa toilette, vers 1550. Huile sur toile, 126 x 97 cm, Paris, Musée du Louvre.	p. 390