

MÉMOIRE ET DISTANCE

Autour d'une coupe d'argent doré (Anvers, ca. 1530)

Carlo Ginzburg

Presses Universitaires de France | « Diogène »

2003/1 n° 201 | pages 108 à 125

ISSN 0419-1633

ISBN 9782130536130

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-diogene-2003-1-page-108.htm>

Pour citer cet article :

Carlo Ginzburg, « Mémoire et distance. Autour d'une coupe d'argent doré (Anvers, ca. 1530) », *Diogène* 2003/1 (n° 201), p. 108-125.

DOI 10.3917/dio.201.0108

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

MÉMOIRE ET DISTANCE

AUTOUR D'UNE COUPE D'ARGENT DORÉ (ANVERS, CA. 1530)

par

CARLO GINZBURG

1. En 1929, peu de temps avant sa mort, Aby Warburg rédigea une introduction à son dernier projet intellectuel, le *Bilderatlas* (« atlas d'images ») qu'il dédia à Mnémosyne, déesse grecque de la mémoire, dont le nom était inscrit au fronton de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* qu'il avait fondée¹. L'introduction de Warburg, publiée pour la première fois en version italienne soixante-dix ans après sa mort, commençait par la phrase suivante :

« La création délibérée d'une distance entre soi et le monde extérieur peut être considérée comme l'acte fondamental de civilisation. Quand cette distance est source de créativité artistique, la conscience de la distance peut remplir une fonction sociale durable². »

Pourquoi, dans l'esprit de Warburg, la mémoire était-elle si étroitement liée à la distance ? Commentant le passage que nous venons de citer, Ernst Gombrich écrivait :

« Ce n'est pas que la mémoire puisse générer de la "distance", mais elle peut élargir l'intervalle entre deux pôles que sont la contemplation sereine et l'abandon orgiaque aux émotions, en fournissant des modèles aux deux attitudes³. »

Dans son introduction à l'« atlas d'images », Warburg associait la mémoire non seulement aux individus, mais aussi aux « personnalités collectives » (*Kollektivpersönlichkeiten*). Gombrich y avait décelé « un parallèle significatif entre le système développé par Warburg et les idées de Jung à propos des archétypes et de la mémoire raciale⁴ ». Cette idée ne me semble pas convaincante. Le

1. J'aimerais exprimer ici ma gratitude au Dr Sabine Heym (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen) pour sa gentillesse et son soutien, et à Monsieur Oelke (Restaurateur, Residenz München), pour avoir partagé son savoir et son expertise avec moi.

2. Traduction libre. Pour la traduction italienne, voir *Mnemosyne, L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. SPINELLI e R. VENTURI, Rome, 1988, p. 33-43 ; pour la version originale en allemand, voir A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. par M. WARNKE avec la collaboration de C. BRINK, « Gesammelte Schriften, II.1 », Berlin 2000, p. 3-6. Mes citations sont extraites de la traduction anglaise de E. H. Gombrich, *Aby Warburg, An intellectual Biography*, Londres 1970, p. 228.

3. E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, p. 288-289. Traduction libre.

4. E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, p. 241-242 ; voir aussi p. 287.

projet de Warburg n'avait rien à voir avec des archétypes a-historiques : il s'agissait d'une mémoire qui avait été perdue et retrouvée, la mémoire contingente et fragile du passé de la Grèce et de Rome. Le redécouverte de cette mémoire impliquait quelque chose de plus qu'une entreprise érudite menée par des antiquaires, même si les érudits et les antiquaires y ont joué un rôle important. Des représentations visuelles et verbales enracinées dans un passé lointain ont contribué à rendre le présent familier et à maîtriser la distance, géographique et/ou culturelle.

2. La rencontre de l'Europe avec le Nouveau Monde illustre de façon très nette cette interaction entre le passé et le présent. « Nous avons découvert des terres innombrables, nous avons vu un nombre infini de peuples parlant des langues différentes, et tous étaient nus » (« *Discoprigo infinita terra e vedemo infinitissima gente e varie lingue, e tutti disnudi* »), écrivait Amerigo Vespucci en 1500 à Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici⁵. Cette nudité, soulignée par tous les voyageurs européens, était considérée comme une preuve irréfutable de l'absence de civilisation. « Ils sont sans foi ni loi. Ils vivent selon la nature » écrivait Vespucci⁶. Pier Martire d'Anghiera, cependant, dans *Decades de orbe novo* (1516), un ouvrage qui eut un retentissement considérable, renversa ce jugement méprisant : ces peuples, écrivait-il en commentant un dialogue avec un « philosophe nu », n'ont pas de biens, pas de lois, pas de livres, pas de juges – « ils ont l'Âge d'Or⁷ ».

C'était un événement très important : la naissance du mythe du bon sauvage. Des images et des textes anciens fournissaient un cadre approprié pour aborder les habitants du Nouveau Monde : un langage textuel ou visuel reposant sur les mythologies grecque et romaine, qui a finalement transformé le fait d'« être nu » en « nudité ». Pour citer un exemple bien connu : les deux panneaux de Piero di Cosimo qui représentent des épisodes de la vie de Bacchus (*The Discovery of Honey*, The Worcester Art Museum, Worcester, Mass., et *The Misfortunes of Silenus*, The Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) ont été interprétés de manière convaincante par Erwin Panofsky comme des commentaires visuels sur « les commencements de l'histoire de l'homme⁸ ». Mais,

5. A. VESPUCCI, *Il mondo nuovo*, M. POZZI (éd.), Milan, 1984, p. 71 (Lettre à Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici du 28 juillet 1500).

6. A. VESPUCCI, *Il mondo nuovo*, p. 79 : « *Non tengono né lege né fede nesuna. Vivon secondo natura* » (Lettre de Lisbonne à Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, datée de 1502).

7. Petrus Martyr DE ANGLERIA, *Opus*, intr. E. WOLDAN, Graz, 1966, Decas prima, caput III, fol X. Voir aussi *Extraict ou recueil des isles nouvellement trouuees en la grand mer Oceane... fait premièrement en latin par Pierre Martyr de Milan, et depuis translate en langage francoys*, Paris, Simon de Colines, 1532, p. 23 r.

8. E. PANOFSKY, « The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo », dans *Studies in Iconology*, New York, 1939, p. 33-68.

chose curieuse, Panofsky a omis de remarquer que plusieurs peintures de Piero di Cosimo sur ce sujet ont clairement été inspirées par la découverte du Nouveau Monde, thème devenu familier au public florentin grâce à la publication de deux récits de 1504 et de 1505 de Amerigo Vespucci, lui-même florentin : *Mundus novus* et *Sommario... di due sue navigazioni al magnifico messer Pietro Soderini*⁹. (On notera que Federico Zeri a daté cet ensemble de tableaux de Piero di Cosimo de 1505 à 1507, sur des bases d'évaluation purement stylistiques)¹⁰. Vasari nous dit que Piero di Cosimo a peint ses *storie baccanarie*, histoires autour de Bacchus, pour Giovanni Vespucci ou plus probablement pour le père de ce dernier, Guidantonio, homme politique de premier plan et ancien ambassadeur à la cour du roi de France Louis XI, ayant vécu deux ans à Paris avec un parent éloigné, son jeune protégé Amerigo Vespucci¹¹. Les panneaux de Piero di Cosimo voulaient de toute évidence être un hommage indirect aux découvertes d'Amerigo. Étant passé à côté de cet élément contextuel, Panofsky a conclu que les peintures de Piero di Cosimo sur les commencements de l'histoire de l'humanité devraient être interprétées comme « les souvenirs subconscients d'un primitif qui se trouvait vivre dans une période de civilisation avancée¹² ». Mais, n'en déplaise à Panofsky, Piero di Cosimo n'était ni un « primitif », ni un « phénomène atavique » ; il n'abordait pas les populations nouvellement découvertes par le truchement de « souvenirs subconscients », mais à travers une mémoire consciente, délibérément inspirée de l'Antiquité. Son approche n'avait rien d'exceptionnel. En 1521, Cesare Cesariano, pour légender son illustration du passage de Vitruve sur la découverte du feu (II, 1, 1-4), mentionna l' « Âge d'Or » aussi bien que les « nouvelles populations » (*novi populi*) découvertes par les flottes des rois d'Espagne et du

9. Voir A. VESPUCCI, *Il mondo nuovo*, op. cit.

10. F. ZERI, « Rivedendo Piero di Cosimo » (1959), dans *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Turin, 1991, p. 175-182, p. 180 en particulier.

11. E. PANOFSKY, *Studies*, p. 59 n. 69 : le nom de Guidantonio a été suggéré par G. GAMBA (« Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici », *Bollettino d'arte*, 1936, p. 45-57). Sur Guidantonio, voir F. J. POHL, *Amerigo Vespucci Pilot Major*, New York 1966, p. 26 : « Une des influences principales dans la vie d'Amerigo a été celle de Guidantonio Vespucci, un cousin éloigné (l'arrière-arrière-grand-père d'Amerigo était un frère de l'arrière-grand-père de Guidantonio), qui était un éminent homme de loi (Docteur en droit), diplomate et homme de lettres ». Amerigo – qui était avec lui l'année de la conjuration de Pazzi – a passé deux ans à Paris. « C'était le membre de la famille Vespucci le plus éminent. Il fut plusieurs fois *priore* et deux fois *gonfaloniere di giustizia*, chef exécutif de Florence, en 1478 et 1498 (...) » La correspondance familiale révèle que Guidantonio et Amerigo avaient la plus haute estime l'un vis-à-vis de l'autre et qu'ils avaient au fil des ans entretenu des liens très étroits. Je n'ai pas pu consulter G. ARCENAGAS, *El embajador. Vida de Guido Antonio, tío de Amerigo Vespucci*, Bogotá 1990.

12. E. PANOFSKY, *Studies*, p. 67.

Portugal¹³. Quelques années plus tard, Vasco de Quiroga, un juge, alors évêque de Michoacán, écrivit que les populations les plus naïves du Nouveau Monde étaient exactement comme celles de l'Âge d'Or, citant comme références faisant autorité *L'Utopie* de Thomas More et *Saturnalia* de Lucian¹⁴. S'inspirant et s'appuyant sur l'héritage grec et romain, à la fois visuel et textuel, écrivains, antiquaires, peintres et sculpteurs européens ont essayé de rendre compte de populations et de territoires nouveaux dont les géographes grecs ou romains n'avaient jamais soupçonné l'existence.

3. L'étude de cas que je présente ici porte sur une coupe d'argent doré que l'on peut voir exposée à la *Schatzkammer* de la *Residenz*, à Munich¹⁵ (ill. 1).

Du fait de sa qualité extraordinaire et de l'iconographie exceptionnelle qui le caractérise, cet objet impressionnant – haut de 47,5 cm et de 24,5 cm de diamètre – a été cité et reproduit très souvent. À ma connaissance, cependant, il n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

D'après son poinçon, la coupe a été fabriquée à Anvers en 1524-1525¹⁶. On a supposé, il y a quelque temps, que l'ornementation aurait été ajoutée à une date ultérieure¹⁷. Cette hypothèse tente de rendre compte d'une disparité stylistique évidente dont il a été fait état à maintes reprises entre, d'une part, la forme gothique tardive de la coupe et le feuillage qui s'enroule autour du pied jusqu'à la coupelle et, d'autre part, le style Renaissance des scènes qui ornent le couvercle, la coupelle et le pied de la coupe¹⁸. De l'extérieur, la coupe se présente comme un objet hybride. Assez curieusement, on

13. VITRUVÉ, *De architectura, translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, 1521, A. BRUSCHI, A. CARUGO et F. P. FIORE (éds), Milan, 1981, c. XXXI v. Panofsky a reproduit l'illustration de Cesariano mais a omis de reporter la légende: voir *Studies in Iconology*, p. 41 n. 23. Voir aussi C. CESARIANO, *Volgarizzamento dei libri IX (Capitoli 7-8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790, Sección de Cortes della Real Academia de Historia, Madrid*, B. AGOSTI (éd.), Pise, 1996 ; voir aussi le recueil *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano, 1996.

14. Voir C. GINZBURG, *No Island is an Island, Four Glances at English Literature in a World Perspective*, New York, 2000, p. 19.

15. H. THOMA, *Kronen und Kleinodien, Meisterwerke des Mittelalters und der Renaissance aus dem Schatzkammern der Residenz zu München*, Munich, 1965, p. 12 (Abb. 24 et 25), Schatzkammer 170.

16. M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Markzeichen*, Dr. erw. Aufl., Berlin 1928, IV. Band, N. 5086.

17. C. HERNMARCK, *Die Kunst der europäischen Gold – und Silberschmiede von 1450 bis 1830*, Munich, 1978, Abb. 141. À la page 101, une autre date est suggérée pour les ornements et une comparaison est faite avec des assiettes décorées portugaises (sans référence particulière).

18. Voir par exemple L. VOET, *Antwerp, the Golden Age, the Rise and Glory of the Metropolis in the Sixteenth Century*, Anvers, 1973, ill. p. 373 (en couleur) ; p. 352 : légende. Voir également p. 372 et 374 .

n'a pas remarqué qu'à l'intérieur la coupe est, pour des raisons différentes, également hybride.

N. 1

En effet, la comparaison entre la face interne du couvercle et celle du pied de la coupe fait apparaître une différence étonnante (ill. 2).

N. 2

La face interne à la fois de la coupelle et du couvercle est recouverte d'une couche supplémentaire d'argent doré, qui empêche de voir l'envers des scènes ornant la face externe. À l'intérieur du pied, cependant, les scènes sont parfaitement visibles, à l'envers (ill. 3).

Comment pouvons-nous interpréter cette dissimilitude ? L'unique réponse possible est la suivante : s'agissant du couvercle et de la coupelle, l'ornementation a été rajoutée sur une coupe pré-existante, dont l'intérieur est encore visible ; le pied, dont la face interne n'avait pas de double couche d'argent doré, a été réalisé par le même orfèvre que celui qui a décoré le couvercle et la coupelle. En d'autres termes, la coupe que l'on peut voir aujourd'hui à la *Schatzkammer* de la *Residenz* de Munich est l'assemblage de deux coupes, placées l'une à l'intérieur de l'autre – à l'exception du pied. L'ancienne coupe a été cassée, pour des raisons inconnues, on ne sait pas quand, mais très certainement avant l'exécution des scènes ornementales de la partie extérieure.

N.3

4. Concentrons-nous maintenant sur les scènes. Elles couvrent trois parties de la coupe – le couvercle, la coupe, le pied – avec une frise représentant des êtres humains, des animaux, des plantes et des édifices. L'observateur est submergé, pour ainsi dire, par l'abondance de l'information visuelle étalée sur l'objet ; mais ces scènes sont aisément lisibles.

Les êtres humains (hommes, femmes, enfants) sont soit nus, soit vêtus d'un pagne qui leur ceint les reins ; d'autres portent des vêtements plus élaborés. Certains hommes arborent des parures de plumes ; d'autres portent des colliers. Les animaux sont tantôt réels, tantôt imaginaires. Sur le couvercle, par exemple, à côté d'un singe, nous voyons un *kynokephalos*, un homme à tête de chien, à califourchon sur un monstre marin à tête de taureau et à queue de serpent. Le monstre a été lié avec une corde par deux hommes nus qui le hissent hors d'un lac ou d'une rivière. Deux hommes portant un arc décochent une flèche en direction de deux bêtes qui semblent être des dindes (détail sur lequel je reviendrai) ; un autre homme joue d'un instrument de musique. À l'arrière-plan, on distingue des montagnes, des édifices imposants près d'un lac ou d'une rivière, des barques avec des rameurs. Le contour des montagnes, des bâtisses et des barques est délicatement gravé sur la couche d'argent doré.

Sur la coupe, on voit des palmes et autres feuillages. Une femme nue couverte d'une mante jetée sur ses épaules prend soin d'un enfant ; un couple enlacé est assis à côté d'elle. Un singe campe sur le sol face à l'observateur. Un homme nu, debout, les reins ceints d'un bout d'étoffe, tient un enfant qui est vu de dos. Un

homme et une femme, habillés de façon plutôt recherchée, parés de coiffes imposantes, regardent deux hommes soufflant dans de grands cors (ill. 4).

N. 4

Un homme vu de dos semble frapper un cheval avec une baguette. Un petit lion court au premier plan de la scène ; une femme coiffée d'une parure de plumes chevauche un cheval, enveloppée dans un vêtement cousu dans une riche étoffe ; derrière elle, un homme est juché sur un éléphant. Il y a aussi une scène aquatique : un homme, une femme tenant un enfant, un couple nageant dans le lac. Dans le fond on perçoit un bateau, un chameau sur le rivage, des rochers, des arbres, des constructions.

Sur le pied de la coupe, on voit des scènes d'un tout autre genre. Deux hommes assaillent un lion, l'un à mains nues, l'autre avec un bâton ; deux hommes frappent brutalement trois *kynokephaloi* (deux d'entre eux gisent sans vie sur le sol) (ill. 5).

N. 5

Autour de cette représentation d'une extrême violence, une espèce de procession cérémonielle : un couple d'amants à cheval, des enfants à chameau.

Ces scènes ont été considérées comme des représentations de populations exotiques, et plus particulièrement d'Indiens d'Amérique, malgré l'apparence négroïde des quelques personnages. En faisant cette remarque, Hans Thoma avançait que la coupe datait vraisemblablement du temps des « *conquistadores*¹⁹ ». Cette suggestion paraît confirmée par certains éléments contradictoires dans les scènes ornant la coupe. D'une part, nous voyons des hommes et des femmes, nus ou presque nus, entourés d'arbres et d'animaux exotiques ; d'autre part, nous voyons des constructions imposantes de style européen. Bien évidemment, une allusion à l'Europe dans ce contexte aurait été absurde²⁰. Dans les territoires nouvellement découverts, les Européens ne trouvèrent de grandes villes et d'édifices imposants qu'au Mexique. À Anvers, l'un des centres du commerce international, les nouvelles de la conquête du Mexique par les Espagnols arrivèrent rapidement. Une traduction française de la seconde lettre de Cortés et une version flamande de ses deux premières lettres ont été publiées à Anvers respectivement en 1522 et 1524²¹. Dans la deuxième lettre, on peut lire le passage suivant :

Cette province [de Mesyco] est circulaire et entourée de hautes

19. H. THOMA, *Kronen*, p. 12.

20. Herbert BRUNNER (éd.), *Schatzkammer der Residenz München. Katalog*, 3ème édition, Munich, 1970, p. 60, numéro 37.

21. H. CORTÉS, *Des marches, îles et pays trouvés et conquis par les capitaines du très illustre...*, Anvers, Michiel de Hoostraten, après le 1er Octobre 1522 (que je n'ai pas pu consulter) ; H. CORTÉS, *De Contreyen vanden Eylanden ende Landtouwten...*, Anvers, 1523 (réimpression, Boston 1920).

montagnes très escarpées, et la plaine a quelque soixante-dix lieues de circonférence : dans cette plaine, il y a deux lacs qui la recouvrent presque entièrement – un canoë pouvant naviguer quelque cinquante lieues en en faisant le tour. L'un de ces deux lacs est un lac d'eau douce, et l'autre, qui est plus grand, est un lac d'eau salée [...] ils voyagent avec leurs canoës de l'un à l'autre lac et de village en village, pour ceux d'entre eux situés au bord de l'eau, sans avoir besoin de mettre pied à terre. [...] Cette grande ville de Temixitán est construite sur les rives du lac salé [...] La ville elle-même est aussi grande que Séville ou Cordoue...²².

Cette description peut avoir inspiré les montagnes, les édifices et les barques qui traversent les lacs représentés sur le couvercle de la coupe. Beaucoup plus précise, dans la mesure où elle repose sur une observation directe, est la description de deux dindes, l'image européenne possiblement la plus ancienne et plutôt maladroite du *gallus indicus* que Cortés envoya de Mexico²³. Mais ces fragments plus ou moins déformés d'information factuelle sont incrustés dans des scènes d'apparence ancienne, des frises *all'antica*. Ces hommes et ces femmes, nus ou presque nus que l'on voit représentés à cheval, en train de se battre, de nager, de faire l'amour, ressemblent à des créatures des mythologies grecque et romaine. Aby Warburg aurait pris ces scènes qui décorent la coupe d'Anvers pour des preuves à l'appui de son hypothèse sur le rôle joué par les anciennes formules de l'émotion (*Pathosformeln*) dans l'art de la Renaissance. D'après lui, ces formules, réprimées par l'Église parce que païennes, idolâtres et démoniaques avaient été redécouvertes pour exprimer :

toute la gamme d'expressions de l'émotion, depuis les ressassements désespérés jusqu'au cannibalisme meurtrier. [Récupération qui] confère un caractère d'expérience troublante à la dynamique des mouvements d'expression humaine situés entre les extrêmes de la frénésie orgiaque – le combat, la marche, la course, la danse, l'étreinte. Le public de la Renaissance, élevé dans la discipline de l'Église, a ainsi été amené à regarder tout cela comme une zone interdite où seuls pouvaient se déchaîner les abandonnés de Dieu qui se livraient à des passions débridées²⁴.

5. Le nom de l'orfèvre qui a fabriqué la coupe est inconnu ; une tentative isolée l'identifiant d'après des indices stylistiques

22. H. CORTÉS, *Letters from Mexico*, translated by A. Pagden, intr. J. H. ELLIOTT, New York, 1971, p. 102.

23. Selon Lise LOTTE-MÜLLER (« Der Indianische Hahn in Europa », *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, éd. par M. BARASCH et L. FREEMAN SANDLER, New York, 1981, p. 313-340, en particulier p. 313), on trouverait la toute première représentation d'une dinde dans l'art européen dans le cadre d'une illustration de René BOIVIN dans Leonard THIRY, *Historia Jasonis*, 1550, f. 19.

24. A. WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, p. 3 ; j'ai utilisé la traduction anglaise de E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, p. 291.

avec Peeter Wolfganck ne paraît absolument pas convaincante. Tout aussi improbable, mais beaucoup plus intéressante, est la suggestion qui établit un lien entre la coupe et les gravures sur bois de Hans Burgkmair, *Die kalikutischen Leut*, réalisées pour les séries *Les triomphes de Maximilien Ier* (1517-18, mais publiées en 1526)²⁵. Le vague air de famille entre ces gravures et la coupe doit être à mon sens attribué au *Trionfi* de Mantegna, que Burgkmair devait avoir vu au cours de son séjour en Italie²⁶. Mais le lien entre l'orfèvre d'Anvers et Mantegna semble plus spécifique et plus direct. Le combat avec le monstre marin figurant sur le couvercle, comme le combat entre les hommes et les *kynokephaloi* figurant sur le pied de la coupe, sont autant de réponses au *Combat des dieux marins* de Mantegna, très éloignées, dans leur énergie musculaire, de la procession statique représentée par Burgkmair.

Dans son *Histoire naturelle et générale des Indes*, Gonzalo Fernandez de Oviedo regrettait que de grands peintres tels que Berruguete, Léonard ou Mantegna (qu'il avait rencontrés pendant son séjour en Italie) n'aient pu témoigner du Nouveau Monde. Oviedo aurait pu apprécier la coupe d'Anvers comme une réélaboration originale inspirée par les gravures de Mantegna²⁷.

On peut dater le *Combat des dieux marins* de Mantegna d'avant 1494, année où Dürer fit une copie d'une de ces gravures²⁸. Une autre source d'inspiration évidente de la coupe d'argent anversoise se rattache également à la fin du Quattrocento : il s'agit de la *Bataille de nus* de Pollaiuolo, gravure réalisée par un sculpteur/graveur qui, comme cela a été observé, n'a jamais quitté la guilde des orfèvres²⁹.

Ces références suggèrent un contexte géographique et chronologique que nous devrions essayer de resserrer. Malheureusement, les comparaisons ne sont pas faciles, dans la mesure où la coupe de la *Schatzkammer* de la *Residenz* est « l'exemple le plus ancien de travail du métal précieux anversoise » qui ait échappé à l'iconoclasme du XVI^e siècle³⁰. On peut commencer en évoquant un cas, on l'admettra, éloigné, celui de Cesare Cesariano. Dans son commentaire sur Vitruve, publié en 1521 (date assez proche de

25. P. BAUDOIN, P. COLMAN, D. GOETHALS, *Orfèvrerie en Belgique XVI-XVII-XVIII siècles*, Paris, 1988, p. 50, ill. 25 (date proposée : Anvers 1530-31).

26. Hans BURGKMAIR, *Das Graphische Werk*, Augsburg, 1973, n. 26.

27. D. B. QUINN, « New Geographical Horizons: Literature » dans *First images of America: The Impact of the New World on the Old* (Premières images d'Amérique : l'impact du Nouveau Monde sur l'Ancien), sous la direction de F. CHIAPPELLI, II, Berkeley et Los Angeles, 1976, cite Oviedo, *Hystoria general* (1547), c. 91 v.

28. R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford, 1986, p. 490-491 (avec la bibliographie sur les sarcophages qui a inspiré Mantegna). La copie de Dürer est rattachée par méprise à la gravure de gauche.

29. D. LANDAU et P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, New Haven et Londres, 1994, p. 73.

30. L. VOET, *Antwerp, the Golden Age*, p. 372.

celle de la coupe), Cesariano, né en 1475, a répertorié quelques artistes modernes ayant atteint l'excellence des anciens : Mantegna, Léonard, Bramante, Michel-Ange (loué comme sculpteur et comme peintre). En fait, on a suggéré que les illustrations de Cesariano essayaient de traduire sur un support différent certaines idées de Léonard, dont il avait été l'élève³¹. Une liste comparable faite par l'orfèvre d'Anvers aurait inclus Mantegna, Pollaiuolo et, bien sûr, Dürer, dont les gravures trouvent un écho dans certains des paysages figurant sur la coupe.

Mais l'absence de réminiscences des artistes italiens du XVI^e siècle sur la coupe d'Anvers suggère que le maître orfèvre qui l'a façonnée était soit un artiste italianisant, soit un Italien qui aurait quitté l'Italie peu après 1500. Pour éclaircir les implications de cette alternative, on pourrait essayer d'adapter à la scène anversoise la distinction entre les styles *Welsch* et *Deutsch* que Michael Baxandall a analysée dans son magnifique ouvrage *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* :

Disons que le « *Welsch* », écrit Baxandall, est le style italianisant de la sculpture allemande qui était largement répandu entre les années 1510 et les années 1580. (...) C'est une scène hybride, provinciale, secondaire au sein de la grande Renaissance européenne (...) Au début, il était influencé par une vision très limitée de l'art italien. Pour les premiers *Welsch*, l'art italien, ce n'était ni Michel-Ange, ni Raphaël, ni même Giotto ou Donatello ; c'était plutôt des gravures de Mantegna, des plaquettes de bronze de gens tels que Moderno ou de l'art vénitien réapproprié par des talents extrêmement personnels comme celui de Dürer...³²

La coupe de la *Residenz* peut certainement être décrite comme hybride à maints égards. Mais le langage visuel de l'orfèvre anversois, en particulier dans sa manière d'articuler les formes des corps humains, semble être résolument italien, et non une version anversoise du *Welsch* (voir ill. 4).

Soumettons cette hypothèse à quelques épreuves. Le combat entre les humains et les *kynokephaloi* ou humanoïdes à têtes de chien, illustré sur le pied de la coupe, peut avoir été lointainement inspiré par la *Bataille des hommes nus et des paysans* conçue par celui que l'on a appelé le Maître NH et exécutée par Hans Lützellburger en 1522³³. À un niveau infiniment plus grossier, l'orfèvre anversois peut très bien avoir vu la couverture du petit livre flamand basé sur la première et la deuxième lettre de Hernán

31. VITRUVÉ, *De architectura*, p. XLVII v : pour la date de naissance de Cesariano, voir B. AGOSTI, « Riflessioni su un manoscritto di Cesariano » dans *Cesare Cesariano*, p. 71.

32. M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980, p. 135-42, en particulier p. 135.

33. D. LANDAU et P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, p. 212-213, ill. 224.

Cortés et publié à Anvers en 1523³⁴. Cependant, dans les deux cas, le filtre – c'est-à-dire une éducation visuelle acquise grâce à Mantegna et Pollaiolo – s'est avéré plus important que les messages filtrés. Un troisième exemple concerne un emprunt plus proche. En 1527, Laurent Frieß, « philosophe naturel », médecin et géographe, a publié à Strasbourg un ouvrage intitulé *Uslegung der Mercarthen oder Cartha Marina* : une description souvent imaginaire de terres exotiques qui comprenait – outre la carte marine mentionnée dans le titre – plusieurs illustrations qui mériteraient un examen plus poussé. L'une d'elles, jointe au chapitre intitulé « *Von Canibalien* » (p. XIV, v), devenue page de garde dans l'édition de 1530, aura sans doute retenu l'attention de notre orfèvre³⁵.

Mais les *kynokephaloi* représentés sur le couvercle et le pied de la coupe (voir ill. 5) parlent un langage plus italien que germanique.

Tout cela conduit à penser à un orfèvre né en Italie, qui travaillait à Anvers dans les années 1520. Pouvons-nous essayer de pousser l'hypothèse un peu plus loin ?

6. Nous le pouvons. En novembre 1520, de retour des Pays-Bas, Dürer fit une seconde halte à Anvers. Dans son journal, il écrit : « Stefano Capello m'a donné un chapelet en bois de cèdre, et j'ai promis en échange de faire son portrait. Ce que je fis.³⁶ » On a essayé d'identifier ce portrait à partir d'un dessin, maintenant à Berlin, qui porte une inscription de la main même de Dürer : « Orfèvre de Malines dessiné à Anvers, 1520. »

La date correspond à celle qui figure en tête du journal ; en outre, nous savons qu'un Stefano Capello a travaillé comme orfèvre pour Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, tante de l'Empereur Charles Quint³⁷. Certains chercheurs, dont Panofsky, n'ont pas entériné cette identification du fait que Dürer, connaissant le nom de Capello, n'aurait pas, en légende de son portrait, simplement mis « un orfèvre³⁸ ». Je me sens incapable de

34. H. CORTÉS, *De contrefeyen vanden eylanden ende landtouwen*, Anvers 1523 (réédité à Boston en 1920).

35. Laurent FRIEß, *Uslegung der Mercarthen oder Cartha Marina darin man sehen mag wo einer in der welt sey und wo ein yetlich Landt, Wasser und Stadt gelegen ist. Das alles in den büchlin zu finden, Getruckt zum Straßburg von Johannes Grieningen und vollendet uff san Erasmus tag. Im jar 1527*, p. XIV, v. ; ID., *Underweisung und uslegung der Cartha Marina....*, Strasbourg 1530.

36. Albrecht DÜRER, *Diary of His Journey to the Netherlands, 1520-1521*, avec une introduction par J.-A. GORIS et G. MARLIER, Greenwich, CT 1970, p. 77 (orthographe modifiée) (22-24 nov. 1520), ill. 29. Voir A. DÜRER, *Schriften und Briefe*, Leipzig, 1993, p. 42 : « *Item der Steffan Capello hat mir ein zederbaumen paternoster geben, dargegen soll und hab ich konterfet.* »

37. G. Van DOORSLAER, *La Corporation et les ouvrages des orfèvres malinois*, Anvers, 1935, p. 94-96.

38. W. L. STRAUSS, *The Complete Drawings of Dürer*, 4, New York, 1974, n.

trancher : je me contenterai de remarquer qu'en 1520, d'après mes hypothèses, l'orfèvre anversois qui réalisa la coupe devait être au moins au mitan de la trentaine – c'est-à-dire probablement plus âgé que l'homme dont Dürer fit le portrait. Mais ce qui retient davantage mon attention, ce sont les premières pages du journal de Dürer. Stefano Capello n'est aujourd'hui rien d'autre qu'un nom ; aucune de ses oeuvres ne lui a survécu. Jusqu'à présent, je n'ai pu trouver aucun document relatif à la formation initiale de Capello en Italie³⁹. À la lumière de l'appréciation de Dürer (et de Marguerite d'Autriche), Stefano Capello doit avoir été un artisan remarquable, habitué à travailler sur différents supports. La référence faite par Dürer au chapelet de bois de cèdre qu'il troqua contre un portrait est particulièrement intéressante. On a trouvé nombre de documents pour les périodes ultérieures se référant à l'utilisation de modèles en bois comme étape préparatoire à la réalisation d'objets en argent⁴⁰. Un homme accoutumé à graver sur des matières plus tendres comme le bois est susceptible d'avoir développé la variété étonnante de textures figurant dans les scènes ornant la coupe d'argent d'Anvers : l'écume, la fourrure, les écailles, le feuillage, les plumes, les muscles – la peau douce et rugueuse des choses, des animaux et des êtres humains.

Entre avril et juin 1529, Stefano Capello, « un joaillier résidant à Anvers » (*geolier resident à Anvers*) reçut 253 livres et 10 sols « pour un grand et beau vase d'argent, décoré avec des histoires anciennes, et avec un couvercle doré lui aussi, à l'intérieur comme à l'extérieur, de 10 marcs et 4 onces... et dans le cas du vase que Madame a livré à Baboz, seigneur de Bourdoisie, trésorier de Madame la Régente de la France (« *pour une belle et haulte coppe d'argent a moult belle façon garnye distoires antiques aussi de sa couverte de mesme dorée dedans et dehors pesant 10 marcs 4 onces... et pour la custode dicelle coupe... laquelle mad. Dame a fait delivrer au tresorier de madame la Regente de France, nommez Baboz, Sr de Bourdoisie*⁴¹ »). Les vases décorés *all'antica* étaient apparemment une spécialité de Stefano Capello : sept années plus tôt, le 27 mars 1522, il avait été payé par Marguerite d'Autriche pour un autre « grand et beau vase d'argent, *faicte a lenticque*, bien doré avec son couvercle doré sur les deux faces ». Ce vase, fabriqué en 1522, et donné en cadeau à Madame de Noyelle, était beaucoup plus léger, d'à peu près la moitié du poids de celui de 1529 ; d'où la

1520/9.

39. P. PAZZI, *Dizionario biografico degli orefici, argentieri... operanti nello Stato Veneto...*, Trévise, 1998, mentionne un Stefano Capello qui vécut au XVIII^e siècle.

40. M. HERING-MINGAU, « Vom Holzmodell zur Silberplastik », dans *Erwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, Munich, 1986, p. 135-156.

41. G. Van DOORSLAER, *La corporation*, p. 96. F. LEITSCHUH a fait référence à ce vase dans son édition du journal de Dürer : *A. Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande*, Leipzig, 1884, p. 147.

différence du montant respectif payé à Stefano Capello à ces deux occasions.

La coupe d'argent doré d'Anvers est-elle identique au « beau et grand vase [doré], décoré d'histoires anciennes » que Stefano Capello a livré en 1529 à Marguerite d'Autriche ? Pour répondre à cette interrogation, nous devons nous poser deux questions préliminaires. La première concerne la date. Le poinçon porté sur la coupe indique 1524-25. Un chercheur a émis l'idée que la décoration pouvait avoir été postérieure. Cette hypothèse est renforcée par l'étroite relation entre la scène cannibale qui illustre la *Cartha marina* de Laurent Frieß publiée en 1527, et la scène qui décore le pied de la coupe d'Anvers (voir ill. 5).

Sur la base de la relation existant entre la gravure et la coupe (dont on ne peut raisonnablement inverser les dates), je considérerais 1527 comme le *terminus ante quem non* pour la décoration de cette dernière.

La deuxième question préliminaire que nous devons nous poser est celle du poids. Le vase livré par Stefano Capello pesait 10 marcs et 4 onces. Puisque, à Anvers et Malines, le marc équivalait à 246,1 grammes, le poids total du vase livré en 1529 était de 2.584,5 grammes⁴². Le poids de la coupe qui est exposée à la *Schatzkammer* de la *Residenz* à Munich est de 3.243 grammes. Mais, comme nous l'avons vu, nous avons affaire aujourd'hui à un objet composite, hybride, fait de deux couches différentes : une couche ornementale rajoutée sur un vase à moitié cassé. Monsieur Oelke, qui est le restaurateur de la *Residenz* de Munich, a eu l'amabilité de partager ses propres hypothèses avec moi sur le poids de la coupe déduction faite de la couche de la face interne à moitié cassée⁴³. Le résultat serait 2 143 grammes – ce qui équivaut à 400 grammes de moins que le « beau et grand vase d'argent, décoré d'histoires anciennes » que Marguerite d'Autriche a acquis en 1529. Mais, comme me l'a rappelé Monsieur Oelke, aucune hypothèse ne peut être faite sur l'épaisseur exacte de la couche rajoutée sur la face interne de la coupe. Cela signifie, si je ne me trompe pas, que l'écart avec les données concernant la coupe de 1529 ne permet pas d'en tirer une conclusion certaine, un oui ou un non sans conteste, ce qui n'est pas surprenant, si l'on considère l'importance du travail et des rajouts auxquels la coupe a été soumise au cours de sa longue histoire.

Mais pourquoi la coupe d'Anvers présente-t-elle une couche déposée sur un vase à moitié cassé ? À mon avis, l'énigme peut être résolue grâce à l'inventaire détaillé des peintures, des livres, des

42. H. DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, réimpr. 1965, p. 248 : « Anvers, Bruxelles, Malines, 246,1 grammes ».

43. Valeur du poids aujourd'hui : 1255 gr. (couvercle) ; 1095 gr. (coupe) ; 135 gr. (anneau) ; 758 gr. (pied) : poids total : 3243 gr. Hypothèse : 758 gr. (couvercle) ; 535 gr. (coupe) ; 100 gr. (anneau) ; 750 gr. (pied) : poids total 2143 gr.

joyaux et du mobilier ayant appartenu à Marguerite d'Autriche. On relève dans cet inventaire une « *grande coupe d'or avec une décoration de feuillage* » et une « *salière* », lesquels, « *sur ordre de Margaret avaient été brisées afin d'en faire trois petites coupes emportées à Cambrai où la paix fut signée*⁴⁴ ». Le « *grand et beau vase d'argent, décoré d'histoires anciennes* » pour lequel Stefano Capello a été payé en 1529 a été réalisé pour le même objectif : l'effort diplomatique qui devait conduire à « la paix des Dames », le traité signé à Cambrai le 3 août 1529 par Marguerite d'Autriche, tante de l'Empereur Charles Quint, et Louise de Savoie, mère de François I, roi de France. On peut penser que le vase interne de la coupe d'Anvers a également pu être brisé la veille du voyage à Cambrai afin d'être recouvert d'une somptueuse décoration remise au goût du jour. Ce que nous savons de façon certaine, c'est que le vase de Stefano Capello a *in fine* été offert au trésorier de Louise de Savoie. Comme on le sait, l'or de Bourgogne (aussi bien, pouvons-nous ajouter, que l'argent) a contribué au triomphe diplomatique de Marguerite d'Autriche.

Les indices circonstanciels tendant à corroborer l'identification de la coupe façonnée par Stefano Capello en 1529 à la coupe d'Anvers exposée à la *Schatzkammer* de la *Residenz* sont, à mon avis, raisonnablement probants. J'ajouterai un élément supplémentaire : le sujet des scènes ornementales de la coupe. On peut facilement s'imaginer Marguerite d'Autriche préparant son voyage à Cambrai en train de choisir un présent qui, par le truchement de sa mère, puisse rappeler au roi de France les conquêtes espagnoles les plus récentes par delà l'Océan. Cependant, il n'y a pas de personnages espagnols dans ces scènes ornementales. Pourquoi ?

L'ancien vocabulaire des émotions poussées à l'extrême – *Pathosformeln*, comme les qualifia Warburg – conservé dans d'antiques sarcophages et transmis par le biais des gravures de Mantegna, a fourni le langage visuel étalé sur le pied de la coupe (voir ill. 5).

La troisième lettre de Cortés – dont l'orfèvre d'Anvers (ou

44. L. DE LABORDE, *Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche*, Paris, 1850, p. 34 : « 249. Une grande coupe d'or ouvrée à feuillages pesant vi l. xiii [on lit en marge] cette première coupe d'or et du corps de la salière est parlé au IIIe article suyvant, ont, par ordonnance de Madame, esté rompues et en sont esté faites trois petites coupes pour en servir le voiage de Cambray où la paix fut faicte et depuis Madame les donnyt aux marquise d'Ascot, contesses d'Aygremon et de Gaure qui avoyent esté audit Cambray » « *(Je ne cite que cet article, mais les autres portent des mentions de même nature qui prouvent combien des objets d'orfèvrerie ont subi de transformations sous la pression des grandes nécessités comme aussi au moindre propos)* ».

Pour une édition complète de l'inventaire, voir H. MICHELANT, *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523*, Bruxelles 1870 (extrait du t. XII, n. 1 et 2, 3ème série, des *Bulletins de la Commission Royale d'histoire de Belgique*), p. 113.

devrions-nous dire Stefano Capello ?) pourrait avoir lu une version française publiée à Anvers en 1524 à partir de la traduction latine – fournit un commentaire qui s'applique parfaitement à la violence de cette image :

Nous entrâmes dans la ville [de Yztapalata]. Comme les habitants avaient déjà été prévenus, toutes les maisons bâties sur la terre ferme avaient été abandonnées et les gens avaient rassemblé leurs biens et s'étaient réfugiés dans les maisons flottantes du lac ; et là, tous ceux qui avaient fui se regroupèrent pour nous combattre féroce­ment. Mais Notre Seigneur conféra tant de forces aux siens que nous les repoussâmes, les rejetant à l'eau, certains jusqu'à la poitrine, d'autres s'enfuyant à la nage, et nous nous emparâmes de nombre de maisons flottantes. Plus de 6000 d'entre eux, des hommes, des femmes et des enfants périrent ce jour là, car nos alliés Indiens, quand ils virent que Dieu nous avait donné la victoire, ne pensèrent plus qu'à tuer de droite et de gauche⁴⁵.

La stratégie narrative de la lettre rédigée par Cortés et celle qui figure sur la coupe d'Anvers est la même : il n'y a pas d'Espagnols, leur présence a été mise de côté ; les massacres sont perpétrés par « nos alliés Indiens⁴⁶ ». L'ennemi frappé à mort est un ennemi à moitié humain, un sous-humain, qui ne pose pas de problème.

7. Les êtres hybrides, mi-humains, mi-animaux constituent un phénomène qu'on rencontre dans toutes les cultures et qui montre que les frontières sont poreuses entre l'homme et l'animal⁴⁷. Poreuses et historiquement mouvantes. Aujourd'hui, les transplantations d'organes d'animaux ouvrent aux humains des perspectives inédites de vie plus saine et plus longue. Elles annoncent aussi bien des sombres perspectives, qui ne sont pas très éloignées de celles évoquées, il y a plus d'un siècle, par le fondateur de la science fiction, H. G. Wells, dans son *Île du Docteur Moreau*, sombre prévision d'une société capable d'utiliser l'ingénierie biologique pour créer de nouvelles hiérarchies⁴⁸. Généralement, l'évocation d'espèces animales hybrides a quelque chose de troublant. Nous sommes encore beaucoup plus troublés

45. H. CORTÉS, *Letters from Mexico*, traduction anglaise de A. Pagden, introduction de J. H. ELLIOTT, New York, 1971, La troisième lettre (1522) (p. 160-281) (1ère édition : Séville 1523 ; traduction latine par Pietro Savorgnani : Nuremberg 1524 ; traduction française de la version latine : Anvers 1524), p. 174-175.

46. On peut voir là un exemple de « la rhétorique de l'innocence », brillamment analysée par F. MORETTI dans *Opere-mondo. Saggio sulle forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Turin, 1994, p. 22-28.

47. C. GINZBURG, *Le Sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard 1992. Voir aussi, dans une perspective différente, C. GINZBURG, *À distance*, Paris, 2001 (essai sur le mythe).

48. H. G. WELLS, *The Island of Doctor Moreau* (1896) ; traduction française : *L'île du docteur Moreau*, Paris, Gallimard 1989 (Folio Junior).

dès lors qu'elles ne semblent plus relever de la sphère de l'imaginaire mais du domaine du possible. Dans le combat représenté sur le pied de la coupe, opposant des humains et des êtres hybrides à moitié humains, nous percevons aujourd'hui une menace qui va bien au-delà du sens allégorique possible lié à la conquête de Mexico par Cortés. Projeter ce sentiment dans la coupe d'Anvers relèverait bien entendu d'un anachronisme. Mais nous recoupons une fois de plus, ici, le thème de mon propos : mémoire et distance.

8. Aujourd'hui, l'immédiateté de la mémoire est souvent opposée à une approche distanciée de l'histoire. Mais si, comme Maurice Halbwachs nous l'a enseigné il y a longtemps, nous tenons compte des dimensions socioculturelles des mémoires individuelles, les choses semblent beaucoup plus compliquées⁴⁹. Comme je l'indiquais au début de ce texte, la mémoire culturelle a effectivement été utilisée afin de combler la distance géographique. Le Nouveau Monde a été souvent perçu, compris et apprivoisé (la coupe d'Anvers nous le montre) au travers d'un langage du Vieux Monde, basé sur des formules visuelles empruntées à l'Antiquité classique via la Renaissance italienne. Parmi elles, des représentations de la violence poussée à l'extrême qui pouvaient fonctionner comme un dispositif de mise à distance, projetant la réalité féroce de la conquête espagnole dans un monde mythique lointain⁵⁰. Au niveau individuel comme au niveau social, la mémoire peut rendre le passé plus proche ou plus lointain : une ambivalence paradoxale que nous ne saurions oublier.

Carlo GINZBURG.

(Université de Californie à Los Angeles.)

Traduit de l'anglais par Francine Marthouret et Frances Albernaz.

49. M. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France 1925 (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Nouvelle édition 1952.

50. Sur les *Pathosformeln* comme expressions exacerbées des émotions voir : E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, p.178-179. Sur l'effet atténuateur du langage classique (*klassische Dämpfung*), voir L. SPITZER, *Études de style*, Paris, 1970, p. 208-335 (« L'effet de sourdine dans le style classique : Racine »).