



---

HEINRICH BULLINGER ET LA LÉGENDE D'APELLE. UN MODÈLE ANTIQUE DE L'ARTISTE  
À LA RENAISSANCE

Author(s): Pascal Griener

Source: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1997, T. 59, No. 1 (1997), pp. 41-49

Published by: Librairie Droz

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20678185>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Librairie Droz is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to  
*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*

JSTOR

HEINRICH BULLINGER  
ET LA LÉGENDE D'APELLE.  
UN MODÈLE ANTIQUE  
DE L'ARTISTE À LA RENAISSANCE

Lorsque Dürer parvint à Venise en 1506, il fut aussitôt frappé du respect qu'on lui accordait dans la cité: «O combien je vais grelotter, après avoir joui de la chaleur du soleil. Ici je suis un seigneur, dans mon pays un parasite.»<sup>1</sup> En Italie, il est fêté, choyé comme un être d'exception. En Allemagne, il n'est encore qu'un artisan presque inutile, dont seul le travail suscite l'admiration des grands.

Dürer était cultivé. Il pouvait deviner que la littérature antique, si prisée des humanistes, contenait de quoi transformer un préjudice défavorable en image glorieuse. Il suffisait d'ouvrir la *Naturalis Historia* de Pline pour y lire qu'Apelle vivait dans un faste inouï, que ses peintures n'avaient pas de prix, et qu'Alexandre alla jusqu'à lui offrir sa maîtresse, dont il était tombé amoureux<sup>2</sup>. En 1500 déjà, Dürer avait pu écouter les tirades du peintre vénitien Jacopo de' Barbari sur l'an-

---

<sup>1</sup> Je remercie Cecilia Hurley (Lausanne) pour m'avoir aidé à résoudre les questions les plus difficiles liées à l'interprétation des sources classiques, et Oskar Bätschmann (Bern) pour ses importantes suggestions et corrections.

Lettre d'Albrecht Dürer à Willibald Pirckheimer, Venise, 13 octobre 1506, Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, Hans Rupprich Hrg., Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, 3 vols., I pp. 58-59: «O wirt mich noch der Sunen friren. Hÿ pin Jch ein her, doheim ein schmarotzer etc.»

<sup>2</sup> Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the artist. A historical Experiment*, préface de Ernst H. Gombrich, New Haven, Yale University Press, 1979; Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne [Recueil Milliet]* (1921), Agnès Rouveret éd., Paris, Macula, 1985 pp. 314-361; Franciscus Junius, *De Pictura veterum libri tres*, Rotterdam: Leers, 1694, comprenant le *Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum, statuariorum, caelatorum, tornatorum*, 1694 pp. 16-23; Carlo Dati, *Vite de' pittori antichi*, Florence, Stamperia della Stella, 1667 pp. 80-151; J.J. Pollitt, *The ancient View of Greek art. Criticism, History and Terminology*, New Haven, Yale University Press, 1974; Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Paris, Rome, Ecole Française de Rome, 1989 (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome fascicule 274); Béatrice Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992 (Bibliothèque des Histoires); *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Matthias Winner éd., Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1992.

tiquité. L'Italien, pour susciter l'attention du duc de Saxe Friedrich der Weise, lui avait écrit une lettre exaltant l'excellence de la peinture, et réclamant son élévation à la dignité des arts libéraux. Jacopo brandissait l'exemple d'Apelle, et rappelait au souverain: «a tempo d'Alexandro non poteva exercitar la pitura se non homeni nobeli de sangue e de ricchezze.»<sup>3</sup>

Fixée par Pline, la légende dorée des peintres grecs et romains pouvait servir à rehausser le prestige des artistes renaissants. Mais pour y parvenir, les peintres devaient compter sur l'aide des humanistes. Or ces derniers, d'Erasme à Conrad Celtis, de Pirckheimer à Melanchthon, trahissent une certaine gaucherie face aux arts visuels. Lorsqu'ils décrivent un objet d'art, la rhétorique de l'*ekphrasis* prend le pas sur l'observation directe. Lorsqu'ils louent la qualité d'un peintre, ils préfèrent recourir aux *topoi* vénérables. D'ailleurs, les anecdotes sur les peintres antiques trouvent un usage plutôt métaphorique dans leurs œuvres: elles illustrent un point d'esthétique littéraire ou de méthode philologique. Tel le reproche d'Apelle à Protogène, qu'il ne savait jamais enlever la main du tableau, c'est-à-dire le finir. Chez Erasme, la prescription du peintre devient un adage, *Manum de tabula*: l'excès de corrections gâte un écrit<sup>4</sup>. Erasme et Melanchthon racontent l'anecdote fameuse selon laquelle une peinture endommagée d'Apelle ne fut jamais restaurée, par respect pour l'authenticité de l'œuvre<sup>5</sup>. L'épisode illustre l'impossibilité pour les savants modernes

<sup>3</sup> Lettre de Jacopo de' Barbari à Friedrich der Weise, duc de Saxe, Nurenberg, 1500-1501, dans Paul Kirn, «Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925) pp. 130-134, citation p. 134; Jay Alan Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the early Sixteenth Century*, Thèse de doctorat, New York University, 1978.

<sup>4</sup> D'où la nécessité de provoquer cette «mort» de l'artiste à son œuvre, afin d'empêcher que cette dernière ne perde sa fraîcheur: «conveniet in quosdam scriptores, plus satis accuratos, & morosae cuiusdam diligentiae, qui sine fine premunt suas lucubrationes, semper aliquid addentes, adimentes, immutantes, & hoc ipso maxime peccantes, quod nihil peccare conantur.» Desiderius Erasmus, *Adagiorum Proverbiorum Chülias*, Bâle, Froben, 1523 p. 96; dans son *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, Bâle, Froben, 1528 p. 68, Erasme impute à tort à Apelle le défaut de ne pas savoir retirer «Manum de tabula» – c'est évidemment Protogène, auquel Apelle reprochait cet excès de zèle (Pline, *Naturalis Historia* XXXV, 79).

<sup>5</sup> Philip Melanchthon, lettre-préface à sa traduction en latin du *Contra Aristogitonem Demosthenis orationes* (août 1527), *Opera*, Carol Gottlieb Bretschneider, Heinrich Ernst Bindsell édés., Halle, Schwetschke, 1834 Vol. I n° 462 cols. 888-890: «Et ut verecunde fecerunt pictores, qui corruptam Apellis Venerem reficere voluerunt, cum desperarent, reliquo corpori eam partem responsuram esse: ita rectissimum esset, ut opinor omnino non attingere Demosthenum, cum nullius versio exprimere exemplar possit.»; Erasme, lettre-préface à Stanislas Sturzo, en tête de l'édition Froben de Pline, *C. Plinii Secundi Historia mundi denuo emendata, non paucis locis locis emendata*,

de combler les lacunes qui déparent les grands textes de la littérature antique. Pour Erasme, l'anecdote exemplifie une gloire absolue, que les modernes pourraient briguer à leur tour. Dans la préface à l'édition de Pline publiée par Froben à Bâle en 1525, il soupire avec envie: «Plusieurs de ses œuvres furent si divines, qu'elles tinrent à distance la main de tous les artistes, par l'éminence d'un art inimitable, les mettant hors d'état de suppléer à ce qui avait été commencé, comme à restaurer ce qui était endommagé.»<sup>6</sup>

Cependant les artistes qui ambitionnaient de faire servir les sources antiques à la construction d'une nouvelle identité artistique n'avaient guère le choix: ils durent se résigner à n'être que les miroirs sur lesquels les humanistes projetaient leur image magnifiée<sup>7</sup>. La métaphore de la projection et du miroir revêt ici une importance capitale: elle illustre la constitution de deux sujets par projection mutuelle. Pour Dürer, l'artiste cultivé, comme tout homme, se compare à un miroir poli: «Homo indoctus est quasi impositum speculum.»<sup>8</sup> Son ami Conrad Celtis projette dès 1500 l'image d'Apelle sur ce miroir: «Alberte (...) Alter ades nobis Phidias et alter Apelles/ Et quos miratur Grecia docta manu.»<sup>9</sup> Deux mains doctes acceptent donc de tra-

---

Basel, Froben, 1525, cite les deux peintures inachevées d'Apelle et ajoute: «Quo magis probata est artificum modestia, hoc magis detestanda est quorundam temeritas, ne dicam impietas, qui Plinianum opus, omnibus omnium sculptorum ac pictorum operibus anteposendum, sic vel describendo vel excudendo corruperunt, ut devotis animis in tam eximii scriptoris exitium conspirasse videri queant. Atqui id ne fieret, oportuit regum esse curam, quum nullus sit liber dignior qui regum manibus teratur, quod non ex alio citius hauriatur rerum omnium cognitio.»

<sup>6</sup> Desiderius Erasmus, lettre-préface à Stanislas Sturzo, en tête de *C. Plinii Secundi Historia mundi denuo emendata*, Basel, Froben, 1525: «Nonnullis operum ea divinitas fuit, ut omnium artificum manus, inimitabili quadam artis eminentia deterrent, vel à supplendo quod erat inchoatum, vel à sarciendo quod erat depravatum»; sur l'humanisme, Anthony Grafton, Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal arts in Fifteenth- and Sixteenth Century Europe*, Cambridge-Mass., Harvard University Press, 1986; Anthony Grafton, *Forgers and critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

<sup>7</sup> Sur les commentaires de Pline à la Renaissance, voir le chapitre très détaillé consacré à cet auteur par Charles G. Nauert dans Edward F. Cranz, Paul Oskar Kristeller, *Catalogus translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries* Bd. IV, Washington, The Catholic University of America Press, 1980 pp. 297-422.

<sup>8</sup> Johannes Manlius, *Locorum communium Collectanea*, (1563), témoignage publié par Rupprich dans Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass* (ref. note 1) I p. 327.

<sup>9</sup> Poème manuscrit contenu dans *Conradi Celtis Protucii Germani poete laureati libri quinque epigrammatum*, Landesbibliothek Kassel, vers 1500, publié par Dieter Wuttke, «Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967) pp. 321-325, citation p. 322; Dieter Wuttke, «Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus, 'Jahrhundertfeier

vaille l'une pour l'autre, la « docta manus » tenant le pinceau, et celle tenant la plume. C'est grâce à cet échange que se crée alors l'idéal d'une peinture savante, accessible aux seuls initiés. Cet idéal, qui rehausse tout à la fois le peintre et son public, Willibald Pirckheimer le résume en une phrase latine, en marge du *De his qui sero vindicantur à numine* de Plutarque: « De arte nemo nisi expertus iudicat. »<sup>10</sup>

Un document nous permet de suivre le premier moment constitutif de la légende artistique: la première lecture du texte de Pline par les jeunes lettrés. En 1520 environ, l'humaniste suisse Heinrich Bullinger (1504-1574) laboure patiemment son exemplaire de Pline. Dans les marges du volume – une édition parisienne datant de 1516 – il note les passages susceptibles de former des anecdotes brèves, proverbiales, faciles à mémoriser<sup>11</sup>. Bullinger suit les directives proposées par Quintilien, qui demande à son apprenti orateur de résumer chaque passage

---

als symbolische Form», *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1980) pp. 73-129; Fedja Anzelewsky, «Die Philosophie», dans *Dürer-Studien*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1983 pp. 118-133; Erwin Panofsky, «Conrad Celtes und Kunz von der Rosen: two problems in portrait identification», *Art Bulletin* XXIV (1942) pp. 39-54.

<sup>10</sup> *Plutarchi Chaeronensis opuscula quaedam*, Bâle, Froben, 1518 p. 134.

<sup>11</sup> Il s'agit de l'édition suivante: *Caii Plynii Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII nuper studiosè recogniti, atque impressi Adiectis variis Antonii Sabellici, Raphaelis Volterrani, Beroaldi, Erasmi, Budei, Longolii adnotationibus, quibus Mundi historia locis plerisque vel restituitur, vel illustratur*, Paris, Chalder, 1516, [Stadts- und Universitätsbibliothek Bern, cote A.D. fol.14], avec annotations manuscrites par Heinrich Bullinger; il dut lire l'ouvrage en 1520 environ, selon son *Diarium*, voir Emil Egli éd., *Heinrich Bullingers Diarium (Annales Vitae) der Jahre 1504-1574*, Bâle, Buch- und Antiquariatshandlung, 1904 (Quellen zur schweizerischen Reformations-Geschichte II) p. 5 [18 juin 1520]. Sur cette édition, voir Kristeller (réf. en note 7) vol. IV p. 320, Georg Wolfgang Panzer, *Annales typographici ab anno MDI ad annum MDXXXVI continuati*, Nuremberg, Eberhard, 1793-1803, 12 vols., vol. VIII n° 902 p. 36, et Brigitte Moreau, Philippe Renouard, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI<sup>e</sup> siècle II (1511-1520)*, Paris, Imprimerie municipale, 1977 n° 1456 p. 393. L'écriture de Bullinger, claire et bien formée, peut être comparée au spécimen publié dans le catalogue *Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet, décrites par Etienne Charavay*, Fernand Calmettes éd., Paris, Charavay, 1887 n° 1234 p. 454 et ill. p. 455, et *A select collection of interesting autographs letters of celebrated persons, English and Foreign, from the sixteenth century to the present time*, Stuttgart, Becher, 1846, et London, Willis, 1849 specimen n° 279. Bullinger avait donc environ seize ans à l'époque de sa première lecture de Pline. Il semble l'avoir apprécié, puisqu'il le rangera parmi les auteurs à travailler dans son fameux « Ratio Studiorum », contenu dans sa lettre à Berchtold Haller, Zurich, 1<sup>er</sup> avril 1532, dans *Heinrich Bullingers Briefwechsel Bd II. Briefe des Jahres 1532*, Ulrich Gäbler u. a. éditeur, Zurich, Theologischer Verlag, 1982 p. 97; Fritz Blanke, Immanuel Leuschner, *Heinrich Bullinger, Vater der reformierten Kirche*, Zurich, Theologischer Verlag, 1990; *Heinrich Bullinger 1504-1575; gesammelte Aufsätze zum 400 Todestag*, Ulrich Gäbler, Erland Herkenrath éd., Zurich, Theologischer Verlag, 1975, 2 vols.

d'un texte, afin d'en faciliter l'assimilation<sup>12</sup>. L'*Ars memoriae* de l'orateur romain se base sur une familiarité visuelle du lecteur avec la page lue, relue, annotée. Bullinger suit les paragraphes et les accompagne d'une phrase courte qui en souligne l'essentiel. C'est cette lecture commentée du texte de Pline que nous aimerions suivre brièvement, en ce point de la *Naturalis Historia* où la singularité géniale d'un peintre grec est célébrée, et suscite la remarque admirative de Bullinger: «appelles ab Alexandro charus.»<sup>13</sup>

Les passages annotés qui se rapportent au fameux Apelle trahissent une fascination certaine pour sa main habile, qui définit l'identité géniale de son possesseur. A travers la légende d'Apelle, colportée par Pline, c'est le problème de l'identité artistique du peintre qui est posé dans la *Naturalis Historia*. Cette identité excède les limites du nom, célèbre ou ignoré, qui désigne l'artiste. Elle se crée à travers une œuvre, par la grâce de l'habileté unique d'une main. Et de fait, en parlant d'une peinture composée par Apelle, Pline utilise le terme «de sa main», comme pour rappeler ce fait: l'autographie confère à l'œuvre son prix, elle justifie ce que Bullinger nomme la «*picturae Dignatio*»<sup>14</sup>. Mais pour que la main de l'artiste puisse entr'ouvrir les portes de la gloire, il faut qu'elle travaille sans cesse à se perfectionner. Apelle répétait qu'il ne fallait passer un jour sans s'exercer; conseil qui, passé en proverbe – «*nulla dies sine linea*» – invite l'artiste comme l'humaniste au travail quotidien. Le peintre devient ici la source d'une leçon éthique. Bullinger souligne non seulement le caractère judicieux, moral du proverbe, mais sa transformation en *exemplum* par Apelle lui-même: «*nulla dies sine linea. proverbium ab appelle actum.*»<sup>15</sup> La maîtrise parfaite de la main assure alors à l'artiste la plus haute récompense: on le reconnaît à son trait. Quoi de plus anonyme qu'une droite

<sup>12</sup> Sur la pratique de la mémoire selon Quintilien, voir J.Ph. Antoine, «Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles», *Annales* 1993 pp. 1447-1470; Quintilien, *Institutio Oratoria* XI, 2, *De Memoria*; Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Mulino, 1983, pp. 34-35.

<sup>13</sup> Note manuscrite d'Heinrich Bullinger en marge de son exemplaire de Pline (ref. note 11) fol. CCLV verso.

<sup>14</sup> Note d'Heinrich Bullinger sur son exemplaire de Pline (voir note 11), fol. CCLIII recto; deux exemples de l'utilisation du terme *Manus* par Pline: «*Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset*», *Naturalis Historia* XXXV, 133 et à propos d'Apelle: «*Eiusdem arbitrantur manum esse et in Dianae templo Herculem (...).*» *Naturalis Historia* XXXV, 94.

<sup>15</sup> Note d'Heinrich Bullinger sur son exemplaire de Pline (voir note 11), fol. CCLV verso.

inscrite sur une surface, mais cette ligne, tracée de main de maître, signale son créateur. Bullinger note la fameuse anecdote d'Apelle visitant Protogène à Rhodes. Le grand peintre ne trouve pas son ami chez lui. Pour manifester sa présence, il trace une ligne «*summae tenuitatis*» sur un tableau. Revenu dans son antre, Protogène devine aussitôt l'auteur du stratagème. Il prend son pinceau, trace une seconde ligne, plus fine encore, dans l'épaisseur de la première; puis il demande à sa servante de montrer le tableau au visiteur, s'il revient, et de lui annoncer que celui qu'il cherche vient d'exécuter la seconde ligne. Apelle retourne chez Protogène. La virtuosité de son confrère le sidère: il ne lui reste qu'à tracer une troisième ligne, plus fine encore, dans l'épaisseur des deux autres. Protogène, ébloui, s'avoue vaincu<sup>16</sup>. La plus simple ligne devient ici une signature inimitable, univoque d'un seul peintre de génie<sup>17</sup>. Toute l'histoire de l'art antique se résume donc en une compétition quasi olympique en quête de perfection technique, siècle après siècle<sup>18</sup>. Le meilleur peintre est celui qui se moque de toutes les difficultés croissantes, soit qu'il représente tous les objets de la nature, ou, plus difficile encore, l'irreprésentable. Bullinger relève qu'«*Apelles tonitrua ac tempestates pinxit*»<sup>19</sup>, il peignit des éclairs et des tempêtes, «*qui ne se peuvent peindre*»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Note d'Heinrich Bullinger sur son exemplaire de Pline (voir note 11), fol. CCLV verso: «*vide et nota de protho e appelle*»; Pline, *Naturalis Historiae*, lib. XXXV, 81; Hans van de Waal, «*The linea Summae tenuitatis of Apelles*», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, 1967, pp. 5-32; Ernst H. Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1976, pp. 15-16.

<sup>17</sup> Cette reconnaissance fascinait Michel-Ange, qui déclara selon Francisco de Holanda: «*C'est là peut-être une chose qui paraît plus admirable encore, qu'un artiste important jette sur le papier un profil fugitif, comme s'il voulait commencer quelque chose, et qu'on reconnaisse immédiatement, s'il s'agissait d'Apelle, que le dessin est bien d'Apelle*», Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, Joaquim de Vasconcellos éd., Wien, Graeser, 1899 (Quellenschriften für Kunstgeschichte Neue Folge IX) p. 118 (texte espagnol) et p. 119 (traduction); Jan Bialostocki, «*Begegnung mit dem Ich in der Kunst*», *Artibus & Historiae* 1/2 (1980) pp. 25-45.

<sup>18</sup> Zeuxis disait: «*Ma patrie est Herakleia, mon nom, Zeuxis; si quelqu'un dit atteindre les limites de notre art, qu'il le montre et soit vainqueur; (...) mais je pense que nous (= je) n'aurons pas le second rang.*», Aristide, *Or. XLIX*, Reinach (ref. note 2) n° 208 pp. 190-191.

<sup>19</sup> Heinrich Bullinger, note manuscrite sur son propre exemplaire, (ref. note 11) fol. CCLVI recto. Pline, XXXV, 96: *Apelles «Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant.*», Reinach (ref. note 2) n° 455, pp. 344-345).

<sup>20</sup> Pline, *Naturalis Historia* XXXV, 96: «*Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, (...)*»; Erwin Panofsky, «*'Nebulae in pariete'*», notes on Erasmus'eulogy of Dürer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIV, 1951 pp. 34-41.

Cette quête infinie de la perfection détermine jusqu'à la perception de l'œuvre peinte. Bullinger semble y avoir accordé une attention particulière; il importe donc de le suivre dans son travail. Pline développe la question avec grande précision dans sa préface à l'*Histoire naturelle*. Les anciens artistes signaient presque toujours à l'imparfait, tel Apelle: «Apelles faciebat.»<sup>21</sup> Pline avance deux raisons. Tout d'abord, la signature à l'imparfait trace une distinction entre arrêter et achever. Arrêter une peinture, c'est lever sa main du tableau avant son achèvement ultime, toujours différé car intangible: «tamquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum varietates superesset artificii regressus ad veniam velut emendaturo quicquid desideratur, si non esset interceptus.»<sup>22</sup> Lever la main revient à suspendre le travail de l'œuvre, en ce point où son inachèvement n'est plus regardé comme une faiblesse, mais comme le moment-limite d'une ascension vers la perfection. L'humble reconnaissance de cette limite est inscrite sur l'œuvre même, exhibée, magnifiée dans la signature: «Apelles faciebat.» La main de l'artiste une fois enlevée du tableau, le peintre laisse une marque qui le désigne comme l'auteur de l'œuvre, une trace symbolique de cet inachèvement perpétuel qu'il a fallu interrompre: «Apelles faisait.» L'aspect duratif du verbe désigne la peinture comme le moment d'un procès infini: «Il y aurait toujours à faire.» Seule la mort peut transformer l'interruption en fin: «Quare plenum verecundiae illud, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere et tamquam singulis fato adempti.»<sup>23</sup> Chaque signature effectuée donc sur un mode figuratif la mort de l'artiste, sa mort à l'œuvre, au tableau entrepris – comme si la mort, et non le peintre, arrachait sa main de la toile. D'où la nécessité de connaître le moment propice où suspendre son travail, où lever la main du panneau, «Manum de tabula». Aux lecteurs de Pline qui lisaient sa préface, un tel discours trahissait sans peine l'orgueil discret de son auteur, retranché derrière la modestie d'Apelle. Un *topos* de la littérature antique devait surgir à la mémoire des lecteurs cultivés lorsqu'ils lisaient la justification du «faciebat» des peintres, le discours de Solon à Crésus sur le bonheur, que rapporte Hérodote. Solon avertit son puissant interlocuteur – avant qu'un homme meure, on ne peut le dire heureux, car il peut courir le risque

<sup>21</sup> Il s'agit bien sûr d'une légende, voir Vladimir Juren, «L'art de la signature» section V, *Revue de l'Art* 26 (1974) pp. 27-30; Les artistes du moyen-âge ont favorisé l'usage du parfait, Peter Cornelius Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum I)*, Stuttgart, Steiner, 1987.

<sup>22</sup> (Préface à la *Naturalis Historia*).

<sup>23</sup> Pline, *Naturalis Historia*, préface.

de chuter dans le malheur juste avant sa fin, par malchance ou par faute, compromettant le résultat d'une vie entière: « avant sa mort, il faut attendre et ne pas le dire heureux, mais chanceux. »<sup>24</sup> A ce *topos*, Aristote donnera une extension exceptionnelle dans l'*Ethique à Nicomaque*, un texte bien connu des humanistes, et qui sera même édité par Erasme. Tant que l'homme reste en vie, son « avenir nous est caché. » La mort seule transforme une existence en destin<sup>25</sup>. « L'essence d'un homme, c'est la transfiguration d'une histoire en légende, d'une existence tragique, parce qu'imprévisible, en un destin achevé, transfiguration qui ne s'opère que par la mort. »<sup>26</sup> La légende la plus audacieuse de l'artiste prend donc sa source dans un acte apparent d'humilité. Relisons le chapitre de Pline où il nous décrit l'œuvre d'Apelle. Deux œuvres du maître, nous dit-il, restent incomplètes, deux peintures représentant Vénus. L'une, mangée par les vers au cours du temps, ne fut jamais restaurée, personne n'osant, ne pouvant porter la main sur un tel chef-d'œuvre. Quant à l'autre Vénus, la mort surprit l'artiste en train d'y travailler – traduisant prématurément dans les faits cette mort figurative de l'artiste à son œuvre. Or la mort prématurée de l'artiste, ou la mort partielle de l'œuvre, dévorée par les termites, dévoilent le double sens de l'inachèvement élevé en dogme artistique. Par la vertu de son intervention précoce, un « manque » est marqué sur le tableau même, un manque qui réclame d'être comblé, mais ne peut jamais l'être par un autre qu'Apelle – personne n'osera toucher un tel chef-d'œuvre. La compétition entre Apelle et Protogène est ici prolongée au-delà de la mort, et elle s'élargit à tous les artistes. La main levée abandonne une surface en réserve, théoriquement susceptible d'être appropriée par un autre peintre. Mais cette réserve est illusoire, provocatrice. Elle conjure les autres artistes de mettre la main au tableau, pour les en dissuader aussitôt, ne leur laissant que le sentiment décourageant de leur propre impuissance. Cette dimension compétitive est si bien comprise par Bullinger, qu'il marque dans la marge l'épisode de la Vénus laissée inachevée par la mort d'Apelle. Dans l'esprit de Bullinger, Apelle est mort *pour* montrer à tous les autres peintres qu'ils ne pourront jamais toucher ni

<sup>24</sup> Hérodote, *L'enquête*, I.

<sup>25</sup> Aristote, *Ethique à Nicomaque* I, 11, 1100-1101 ; voir la très belle analyse qu'en fait Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 pp. 468 et s. ; *Aristotelis summi semper viri, et in quem unum vim suam universam contulisse natura rerum videtur, opera, quaecunq̄ impressa hactenus extiterunt omnia, summa cum vigilantia excusa*, Bâle, Bebel, 1531, 2 vols., t. II fols. 2r-35 v.

<sup>26</sup> Pierre Aubenque, (voir note précédente) p. 469.

achever son œuvre: «Apelles cous venerem imperfectam veli quid quam nemo perficere ausus est.»<sup>27</sup> Confondant les deux Vénus d'Apelle, Bullinger commet une erreur qui ne laisse pas d'être signifiante; Apelle semble concevoir jusqu'à sa mort même en vue de la postérité. C'est à travers une lecture fautive du jeune humaniste que l'œuvre d'Apelle conquiert la pleine dimension de son achèvement. Elle ouvre un concours dont la durée est toujours suspendue, mais dont l'issue est déjà certaine. Elle devient la source d'anecdotes, de narratifs prodigieux sur son compte, qui, partout colportés, «achèvent» alors l'œuvre comme légende.

Neuchâtel.

Pascal GRIENER.

---

<sup>27</sup> Heinrich Bullinger, note manuscrite sur son propre exemplaire de Pline, (ref. en note 11) fol. CCLV verso (le mot *veli* est souligné par moi); un des seuls commentaires de Pline à tourner en dérision ce rapport de l'artiste à la mort comme à sa propre légende, est celui de Giovanni Battista Natolini, *Scielta di care cose notabili, cavate da Gaio Plinio Secondo; il quale scrisse di tutte le cose create di Dio*, Udine, Natolini, 1604 p. 73, qui raconte que Zeuxis, après avoir peint une vieille femme, se mit à en rire si violemment qu'il mourut.