

Rivalité mimétique et émulation amoureuse *Pausias et Glycère* d'après Rubens

Ralph DEKONINCK

Si l'*Allégorie de la peinture* peinte vers 1625 par Jan Bruegel le Jeune¹ (pl. 21) ne fait aucune référence explicite à une anecdote artistique, on peut à tout le moins parler d'une allusion à une des anecdotes qui me semble occuper une place centrale, voire paradigmatique dans l'art des anciens Pays-Bas méridionaux de la première moitié du XVII^e siècle. N'est-il pas en effet tentant de reconnaître dans la personnification féminine de la peinture, qui se confond avec celle de la nature, sorte de *natura pictrix*, la figure de Glycère – que l'on pourrait certes ici confondre avec celle de Flore² –, mais une Glycère qui aurait pris sa revanche sur Pausias puisqu'elle occupe à présent la place du peintre ? Si l'on suit cette hypothèse, qui me sert de levier herméneutique, que nous disent ce tableau et la théorie subreptice³ qu'on y devine sur les idéaux artistiques de la peinture anversoise de cette époque ?

Avant de répondre à cette question, et surtout avant d'envisager un tableau de Rubens qui présente l'intérêt d'être beaucoup plus explicite quant à la référence à Pausias et Glycère, il convient de rappeler les enjeux théoriques situés au cœur de l'anecdote plinienne et de ses réécritures ultérieures. Cette anecdote porte sur la rivalité entre l'art et la nature, mais avec ceci de particulier que la nature se trouve pour ainsi dire incarnée par une femme, tresseuse de couronnes ou monteuse de bouquets⁴. Cette rivalité mimétique

1. Jan Bruegel II (le Jeune), *Allégorie de la peinture*, vers 1625, huile sur cuivre, 47 × 75 cm, coll. privée.

2. Voir de Jan Bruegel l'Ancien *Flore et Zéphyr*, vers 1617, 136 × 109 cm, Dessau, Kultursiftung Dessau-Wörlitz, Schloss Mosigkau.

3. Voir HÉNIN, LECERCLE, WAJEMAN, 2012.

4. PLINIE L'ANCIEN (1985), XXXV, 125, p. 88-89 : « Dans sa jeunesse il fut amoureux de Glycère, une de ses compatriotes, qui inventa les guirlandes de fleurs ; il rivalisa avec elle et ainsi amena la technique de l'encaustique à pouvoir reproduire une immense variété de fleurs. Enfin il la peignit également en personne, assise, tenant une guirlande : c'est un tableau des plus célèbres, que l'on appelle *Stephanoplocos* (Tresseuse de guirlandes) – d'autres disent

se double d'une émulation amoureuse entre le peintre et sa « muse », émulation qui sert à thématiser l'amour de l'art pour la nature, mais une nature que l'on peut qualifier de second degré, c'est-à-dire une nature transformée et recomposée par la main de l'homme, ou plutôt – et ce n'est bien sûr pas un détail anodin – par la main d'une femme, les charmes féminins se confondant ici avec les charmes de la nature.

On a donc affaire à une forme de personnification de la nature qui, en recombinaison de manière variée les éléments floraux, provoque la peinture et le peintre amoureux, lequel l'imité pour la charmer. Ainsi Karel van Mander insiste-t-il sur le fait que Glycère « savait arranger ses fleurs de mille façons, avec une compréhension si extraordinaire de leur nature – notamment des couleurs gaies –, que le peintre Pausias en fut tellement réjoui qu'il lui fit la cour⁵ ». Le motif de la passion amoureuse est repris par Junius qui nous présente Pausias *exceedingly in love*, et de préciser que si son œuvre a été estimée comme sa meilleure, c'était dû au fait qu'il était mû par une passion extrême⁶.

En effet, c'est bien ce tableau qui assura la célébrité de Pausias, tableau dont le titre *Stephanoplocos* ou *Stephanopolis* rend compte non pas de l'identité de la femme représentée mais de sa fonction : tresseuse ou vendeuse de fleurs. La figure féminine se trouve ainsi renvoyée à l'anonymat de son métier, dont la pauvreté contraste avec la richesse et la gloire que le peintre tire de ses représentations. Le récit se conclut en effet par l'opposition entre d'une part le grand prix attribué non pas, soulignons-le, au tableau lui-même mais à une de ses copies – preuve ultime de la notoriété acquise par Pausias –, et

Stephanopolis (Vendeuse de guirlandes) –, parce que Glycère avait gagné sa vie misérable à vendre des guirlandes. Une copie de ce tableau – autrement dit un *apographon* – fut achetée pour deux talents par L. Lucullus. (Son auteur) est Dionysius (qui le peignit) à Athènes ». PLIN L'ANCIEN (1969), XXI, 4, p. 27 : « Pour les couronnes on se servit d'abord de rameaux d'arbres dans les jeux sacrés. Ensuite on commença à les égayer par le mélange de fleurs multicolores qui mettaient réciproquement en valeur leur parfum et leur couleur : cela se fit à Sicyone par l'ingéniosité du peintre Pausias et de Glycère, la tresseuse de couronnes, qu'il aimait passionnément. Comme il imitait en peinture ce qu'elle fabriquait, elle en varia les modèles pour qu'il fût pris d'émulation, créant comme un concours entre la nature et l'art. On a conservé des peintures que fit alors cet artiste et, tout d'abord, celle qu'on appelle la *stephaneplokos* où il représenta Glycère elle-même ».

5. « [Exempel Glycera, die de Bloem-kransen fraey sorteerde] Indien wy dit deel oock recht treffen conen, / T'sal fraeylijck ons werck verschoonen te wonder, / Als de maeght Glycera van Scytionen, / Bloem-krans vercoopster, die met onghewonen. / Aerdighen aerdt, thien duysent voudich onder / Een wist te voeghen haer Bloemkens, bysonder / Van verwen soo lustich, dat hem verblijde / Pausias Schilder, diese daerom vrijde » (VAN MANDER, 1604 (2008), p. 163). Voir également dans le *Schilderboek*, « Van Pausias, Schilder van Sicyonien », fol. 73r.

6. « Pausias, being exceedingly in love with his countrey-woman Glycera, left a most famous picture, knowne everywhere by the name of *Stephanoplocos*, that is, a woman garland-maker; and this hath been esteemed his best worke, because he was enforced thereunto by the extremitie of his passion » (JUNIUS, 1638, p. 49). Encore à la fin du XVIII^e siècle, Nougaret insiste sur le fait que le peintre inspiré est conduit par l'amour et que toute son habileté et sa gloire, il les doit à la passion amoureuse (NOUGARET, 1776, p. 198).

d'autre part le dénuement de la jeune fille. D'où la morale tirée implicitement selon laquelle la peinture tend à sublimer ce qui n'est que de peu de valeur. Enfin, il convient de souligner que l'on assiste aussi dans le récit plinien à un déplacement significatif depuis l'imitation des guirlandes de fleurs tressées par Glycère à la représentation de la bouquetière elle-même tenant les fleurs, bref de la nature morte au portrait, ou plutôt à la combinaison des deux⁷.

Il reste à présent à montrer la façon dont tous ces traits entrent en résonance avec la théorie picturale des anciens Pays-Bas. J'emploie à dessein cette expression de théorie picturale pour désigner non pas une théorie sur la peinture, mais cette théorie en peinture qui caractérise assez bien l'art flamand des xvi^e et xvii^e siècles. Cela ne tient pas seulement au fait que le thème même de la couronne, de la guirlande ou du bouquet de fleurs constitue un leitmotiv dans l'art de cette époque, au point d'apparaître, aux yeux des amateurs étrangers⁸, comme une marque distinctive de cette peinture nordique⁹. Cela touche plus fondamentalement non seulement, on le verra, la dimension technique et l'organisation du travail, mais aussi les idéaux esthétiques du temps, à commencer par ceux relatifs à l'usage de la couleur.

Pour revenir au tableau de Bruegel (pl. 21), il n'est pas anodin que l'allégorie de la peinture/nature soit placée au sein d'un espace dévolu entièrement à l'art, celui à la fois d'un cabinet d'amateur et d'un atelier d'artiste. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard le lieu d'expression privilégié de l'anecdote artistique dans la peinture flamande de la même époque est celui des représentations de cabinets d'amateur, tableaux proposant un discours métapictural dans lequel les références aux anecdotes ont toute leur place, jusqu'à parfois occuper le devant de la scène¹⁰. Mais plus encore que ces citations explicites, l'art combinatoire mis en œuvre, celui du montage d'images diverses, ne manque pas d'entrer en résonance avec celui du montage floral, comme cela a été relevé par Victor Stoichita et d'autres à sa suite, art dans lequel la *dispositio* compte autant que l'*inventio*¹¹. Ces « bouquets picturaux » s'accompagnent tout naturellement de la présence de véritables bouquets de fleurs ou bien de peintures de fleurs placées à des endroits stratégiques de ces cabinets d'amateur. Au-delà de la thématique évidente de la rivalité entre art et nature, cette présence insistante rappelle que l'art ne se définit non pas tant comme une imitation de la nature que comme un montage de ses éléments les plus beaux.

7. Ce thème du portrait lié à celui de l'amour n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mythe d'origine de la peinture avec la fille de Dibutade (Plinie l'Ancien, *N.H.* XXXV, 151), récit qui permute toutefois le rôle de l'homme et de la femme par rapport à la relation qui caractérise le couple Pausias-Glycère.

8. BORROMEO, 1625 (2012). Sur Borromeo, voir JONES, 1997.

9. HAIRS, 1985. FREEDBERG, 1981. WELZEL, 2002. MERRIAM, 2012.

10. Voir par exemple le tableau de Wilhem van Haecht, *Cabinet de collectionneur avec Apelle peignant Campaspe*, vers 1630, huile sur bois, 104,9 × 148,7 cm, La Haye, Mauritshuis.

11. STOICHITA, 1993, p. 81-90. Voir également FILIPCZAK, 1987.

Mais à la place de l'anecdote attendue de Zeuxis et des filles de Crotona, c'est la rivalité entre Pausias et Glycère qui me semble symboliser au plus près cet idéal esthétique dont les mots d'ordre sont ceux de la *varietas* et de l'*abundantia*. À ces fondamentaux de la rhétorique picturale fleurie¹² s'ajoute ce que la littérature d'art italienne a tendance à fustiger lorsqu'il s'agit d'évaluer la peinture flamande : la *diligentia*, c'est-à-dire le soin extrême porté aux moindres détails, s'opposant à la *sprezzatura*, Pausias dont les petits tableaux nécessitaient une longue et lente élaboration – à l'exception de son *Hemeresios* –, mais plus encore Protogène servant alors de contre-modèles.

Tous ces éléments s'inscrivent par ailleurs dans une nouvelle organisation du travail qui va caractériser le monde de la peinture anversoise. On assiste en effet dès le xvi^e siècle à une division croissante des tâches, notamment entre les peintres de fleurs et les peintres de figures humaines, la collaboration la plus célèbre étant sur ce terrain celle qui se noua entre Rubens et Bruegel. Ce sont bien eux qui initièrent la mode des Madones à la guirlande dont les amateurs italiens, tel Frédéric Borromée, furent si friands, et qui sera portée à ses plus extrêmes raffinements par Daniel Seghers, lequel contribua ainsi à christianiser l'anecdote antique, puisque la seule femme à présent digne d'être accompagnée de fleurs est la Vierge. Dans les pièces poétiques et commentaires consacrés dès le xvii^e siècle aux tableaux de Seghers, l'assimilation du peintre à Pausias est faite en vue de célébrer le triomphe de la peinture sur la nature¹³ :

Si au rapport de Pline la Bouquetiere Gliceria faisoit des guirlandes de fleurs avec une adresse, & un assortissement que le Peintre Pausias ne pouvoit imiter de son pinceau ; au sentiment de tous les Curieux de nostre Siecle Daniel Segers a peint des fleurs avec tant d'artifice, que la Nature mesme ne les produit point plus belles dans les prairies, & les jardins au retour du Printemps. Ceux qui connoissent le merite de ses ouvrages avoient cette vérité, & qu'en cela il n'a point eu d'égal parmy les Anciens, & parmy les Modernes¹⁴.

Le seul tableau de cette époque qui semble offrir une représentation de l'anecdote antique – même si cette identification iconographique a pu être contestée, nous le verrons – est une œuvre née de la collaboration entre Rubens et non pas Bruegel comme on l'a longtemps cru, mais Osias Beert (Ringling Museum of Art de Sarasota en Floride, pl. 20¹⁵), œuvre que l'on date environ de 1612-1615, moment contemporain des premiers essais de

12. SPICA, 1996. FUMAROLI, 1980.

13. Certes, le peintre jésuite comme ces coreligionnaires continuent, par humilité et foi en la Création divine, à défendre la supériorité de la nature créée qu'il faut célébrer par le pinceau. Voir EMS, à paraître***, et DEKONINCK, 2004.

14. BULLART, 1682, p. 499. Je remercie Grégory Ems d'avoir porté ce texte à ma connaissance.

15. Pour cette attribution, voir BERGSTRÖM, 1957. ROBINSON et WILSON, 1980, n° 40.

Madones à la guirlande réalisés par Rubens et Bruegel. Cette œuvre qui n'a guère attiré l'attention des spécialistes de Rubens me paraît pourtant assez paradigmatique, pour toutes les raisons que je viens d'évoquer. Depuis l'étude d'Elizabeth McGrath, on connaît l'intérêt que prêta Rubens aux anecdotes artistiques antiques, à travers la série de peintures, aujourd'hui disparues, qu'il conçut, à l'instar de Vasari dans sa propre maison à Arezzo, pour décorer sa demeure anversoise et pour rendre un hommage visuel à ses illustres prédécesseurs antiques, en cherchant à recréer leurs chefs-d'œuvre¹⁶. Le tableau de Sarasota poursuit les mêmes objectifs mais différemment. Les commentaires qui en ont été jusqu'à présent proposés évoquent tous le triomphe de Pausias sur Glycère, d'aucuns voulant même reconnaître dans la figure de Pausias un autoportrait de Rubens ou bien d'Osias Beert¹⁷. Cette hypothèse est peu plausible dans la mesure où cette collaboration entre deux peintres se serait transformée en une rivalité dont un seul des deux aurait triomphé. D'aucuns ont plutôt avancé l'idée d'une affirmation de la reconnaissance nouvellement acquise par un genre traditionnellement bas, à savoir la peinture de fleurs.

Mais revenons un instant sur ce prétendu triomphe de l'art sur la nature. Comme l'a écrit David Freedberg, « Rubens ne s'est pas seulement fait l'émule d'un des plus grands peintres de l'antiquité, mais affirme aussi visuellement la supériorité de l'art sur la nature¹⁸ ». Walter Melion ne dit pas autre chose lorsqu'il parle de Rubens « élevant la figure de Pausias qui est montré triomphant sur Glycère, laquelle triomphe sur les fleurs de la nature situées à l'avant-plan¹⁹ ». Quant à Barbara Welzel, elle met en évidence un « déplacement entre la réalité suggérée par l'image et l'imagerie elle-même thématisée²⁰ ». Autrement dit, nous aurions bien affaire à une réflexion métapicturale exaltant les fleurs de l'art bien plus que l'art des fleurs. Cette conclusion s'appuie pour l'essentiel sur la gestuelle et le jeu des regards entre les deux amants. En effet, Glycère, au sein dénudé – détail qui contribue à l'assimiler à une espèce de personnification de la nature – cache timidement sa couronne tandis qu'elle jette un regard admiratif sur l'œuvre de Pausias, à moins que ce soit un regard amoureux dirigé vers le peintre lui-même. L'indétermination est ici significative, comme l'est aussi le tableau aveugle que tient fermement le peintre, tandis que son bras gauche repose nonchalamment sur l'épaule de Glycère, geste à la fois amoureux – sa main semble caresser le bras de son amante et est sur le point de toucher sa guirlande – et quelque peu condescendant, impression renforcée par sa position supérieure. La diagonale que dessinent ses bras relie néanmoins sa peinture à la femme et à la nature, à la femme-nature, à laquelle il ne prête pourtant aucune

16. McGRATH, 1978.

17. Voir entre autres ROSENTHAL, 2005, p. 205-206.

18. FREEDBERG, 1981, p. 121.

19. MELION, 1991, p. 89.

20. WELZEL, 2002, p. 338.

attention. Son regard fixe en effet un au-delà de la peinture ; on pourrait presque parler d'un regard visionnaire. Est-ce le regard de l'inspiration qui prendrait ses distances à l'égard de la pure imitation de la nature ou est-ce un regard pleinement satisfait du travail accompli qui nous restera à jamais invisible, nous rendant dès lors incapables de juger du triomphe de la peinture sur la nature ou inversement de la nature sur la peinture ?

Comme on le constate avec ces observations, si ce tableau semble au premier regard offrir une illustration assez fidèle du récit plinien, il apparaît être finalement traversé d'interrogations visuelles sur le rapport entre art et nature. Par ailleurs, notons que Rubens n'a pas seulement cherché à reproduire un des chefs-d'œuvre de son illustre prédécesseur antique, car il se serait alors contenté de représenter la bouquetière seule avec ses fleurs. Il a décidé d'y intégrer Pausias lui-même. Nous avons vu comment Plinie évoquait déjà un premier déplacement depuis la peinture des fleurs seules vers la représentation de la fleuriste. Rubens franchit un pas supplémentaire, un pas en arrière pour englober dans sa toile le peintre lui-même. Ce constat viendrait-il conforter l'idée d'un triomphe du peintre sur la nature, et plus encore d'un triomphe de Rubens sur le peintre antique qui a le mieux représenté la nature ? La réponse me semble se trouver ailleurs.

C'est ici qu'il faut s'arrêter à la question des couleurs. On peut souligner la manière dont le rouge intense de Glycère tranche avec la tonalité bleuâtre nettement plus froide de Pausias, tonalité qui par ailleurs domine la partie gauche, elle-même caractérisée par une certaine aridité pour ne pas dire austérité comparée à la partie droite. De la même manière, l'obscurité du tableau de Pausias contraste avec les couleurs chatoyantes du bouquet que vient de composer la bouquetière et dont Osias Beert s'est plu à souligner les différentes étapes d'élaboration, depuis les fleurs « naturelles » de l'avant-plan en passant par les fleurs cueillies et rassemblées en vrac dans une corbeille jusqu'au bouquet final qui fait à lui seul tableau grâce au fond neutre sur lequel il se détache. Deux styles très différents se côtoient donc dans cette même œuvre. La *diligentia* propre au travail d'Osias Beert tranche avec une certaine forme de *sprezzatura* – et je force à dessein la distinction –, puisqu'on reconnaît, dans le traitement des personnages comme du paysage, le style enlevé de Rubens qui résonne avec la pose quelque peu nonchalante de Pausias. Mais au-delà de cette opposition entre deux types de touche, ce que ces deux peintres ont en commun c'est l'art de la couleur.

Or souvenons-nous que, dans la théorie de l'art de l'époque, Pausias, à qui l'on attribue l'invention de la technique à l'encaustique, est loué comme un artiste passé maître dans l'harmonie des couleurs, les fleurs devenant la métaphore des pigments qui se marient. Van Mander est explicite sur ce sujet : Pausias, à ses yeux, représente l'idéal du *natuerlijk malen*, du « peindre au naturel » dont il est question au chapitre XI du *Grondt der edel vry schilderconst* consacré à la distribution et à l'interaction des couleurs. Il y affirme que la

nature se diversifie elle-même en disséminant les couleurs saturées, qui restent différenciées même lorsqu'elles sont assemblées²¹. La capacité de composer des teintes nombreuses et variées mais complémentaires constitue l'idéal du *natuerlijk malen*, que Pausias a atteint en peignant les fleurs comme la nature les crée et les compose. À l'instar de Glycère qui peint avec la nature, ses couleurs étant les fleurs elles-mêmes, Pausias cherche à imiter l'art qui imite l'art de la nature. Cette imitation au carré caractérise assez bien le tableau de Rubens qui imite celui qui a imité celle qui a imité au mieux la nature. Si Rubens n'a pas peint les fleurs – il semble toutefois avoir peint lui-même, dans ce même style enlevé, la couronne que tient Glycère –, l'invisibilité de la peinture dans la peinture semble indiquer que cette dernière l'emporte sur ce qu'elle représente. Il n'empêche que le sentiment qui se dégage n'est pas celui d'un triomphe, mais bien plutôt celui d'une forme d'harmonie.

À cet égard, il faut rappeler que le rapprochement avec un autre tableau de Rubens a été proposé en raison surtout des analogies au niveau de la position des personnages²² : il s'agit du double portrait du peintre et de son épouse Isabella Brandt peint vers 1610 (pl. 22), peu de temps donc après leur mariage célébré en 1609. Cette représentation de l'idéal conjugal place l'épouse sous une luxuriante tonnelle de chèvrefeuilles, dont les motifs floraux se répètent sur sa robe. Sans aller jusqu'à reconnaître dans les deux personnages du tableau de Sarasota le couple du peintre et de son épouse comme le faisait John Smith dès 1830, un tel rapprochement a conduit William H. Wilson à contester l'identification des deux personnages comme étant Pausias et Glycère, plusieurs éléments mettant, à ses yeux, en cause une telle identification, parmi lesquels on peut mentionner : l'invisibilité de l'œuvre de Pausias ; la couronne de fleurs traitée avec trop peu de précision, et passant presque inaperçue, alors qu'elle devrait apparaître comme l'un des points focaux du tableau si on se reporte à l'anecdote antique ; le mur de droite sur lequel se détache le bouquet de fleurs et qui apparaît bien être un surpeint, le ciel bleu devant à l'origine se prolonger à droite comme le révèlent les analyses de laboratoire ; enfin, la rareté d'un tel thème dans l'iconographie de cette époque qui ferait du tableau de Rubens une sorte d'*unicum*. Pour toutes ces raisons, Wilson préfère y voir une allégorie du savoir inspiré par la nature, le savoir étant incarné par la figure masculine – qui pourrait être celle du frère de Rubens – dont le bras droit s'appuierait non pas sur un

21. VAN MANDER, 1604 (1973), vol. 1, p. 246-249. Cette idée se retrouve également chez JUNIUS, 1638, I, 1, p. 5 : « Flowers, among all other visible things, shew the greatest varietie of colours: yet have the painters attempted to expresse the same, as appeareth in the famous painter Pausias, who being in love with his country-woman Glycera, was the first that assayed to bring the Art to such a wonderfull varietie of colours as there is to be seene in flowers: for beholding sometimes how neatly shee did make garlands, and being no lesse ravished with that dexterity of hers then with her beautie, he could not but take the pencill in his hand to strive with Nature itselfe ».

22. Voir notamment ROSENTHAL, 2005, p. 204-207.

tableau mais sur un livre, attribut du savant, tandis que la figure féminine personnifierait la nature. Si cette interprétation allégorique a le mérite de remettre en cause une identification iconographique qui ne s'impose pas de manière aussi évidente et qui n'a pourtant pas été questionnée depuis l'étude de Waagen²³, lequel a été le premier à reconnaître le thème, elle ne semble guère plausible – prétendre que le tableau représenté soit un carnet ou un livre apparaît peu vraisemblable. D'autant qu'on pourrait inverser l'interprétation de ce tableau invisible ainsi que de la couronne à peine visible comme des marques très significatives de la relation instaurée entre les deux personnages. Car le thème qui relie les diverses interprétations – portrait, histoire, allégorie – qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre, pourrait être celui de l'amour et, à travers lui, celui de l'harmonie entre nature et peinture, harmonie qui en vient à éclipser l'œuvre florale de la tresseuse comme le tableau du peintre, tous deux se détournant de leurs œuvres pour fixer un point qui se situe au-delà de la peinture²⁴. Envisagé sous cet angle, on peut dire que le tableau de Sarasota entre en résonance avec celui de Munich, et s'offre comme une méditation sur les relations entre l'art et l'amour, thème central s'il en est dans la culture de ce temps²⁵, qu'il suffise de rappeler son importance dans l'œuvre du maître de Rubens, Otto van Veen²⁶. À ce titre, on peut également convoquer le portrait probable d'Isabella Brandt conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston (pl. 23), tableau qui ne peut être attribué à Rubens mais qui dérive manifestement d'un original disparu et peint par la main du maître. Dans ce cas, l'identification entre Pausias et Rubens apparaît de manière évidente, le peintre se plaçant dans un face-à-face avec sa bien-aimée qui est aussi en quelque sorte sa muse, relation spéculaire qu'on retrouvera quelques années plus tard dans le portrait de Saskia peint par Rembrandt (1634, Ermitage, Saint-Petersbourg²⁷). Comme le souligne au même moment Junius, l'amour s'impose donc comme un puissant agent d'inspiration pour la création artistique : « As for the particular nature of Artificers, it hath ever been so, [...] that the bravest Artists have spent their labour most prosperously about such things as they did much delight in by a violent driving of their passion, or else by a quiet guiding of their Nature²⁸ ».

23. WAAGEN, 1854.

24. L'interprétation avancée par Dickey (2011, p. 240) selon laquelle les regards fixeraient un *Deus artifex* comme suprême Créateur de la nature, véritable *topos* encore bien présent dans la culture littéraire et scientifique du moment, ne paraît pas très convaincante. Sur ce *topos*, voir MOLENAAR, 1995, p. 66. Par ailleurs, un détail n'a jamais été relevé : le strabisme de Pausias donnant l'impression que son œil droit fixe son tableau tandis que son œil gauche semble fixer le ciel. Il nous paraît toutefois difficile d'en déduire quoi que ce soit quant à une double direction, terrestre et céleste, du regard.

25. Voir entre autres WOODALL, 1996 et GRIFFEY, 2004.

26. Voir MELION, 2012.

27. Voir DICKEY, 2011.

28. JUNIUS, 1638, I, 4, p. 49.

Plus qu'une rivalité, on peut donc parler d'une forme d'union entre art et nature. Dans *La plante humaine, sur le trespas du Roy Henry le Grand* publiée en 1622, Louys Dorleans évoque ainsi le couple antique : « La fille n'employoit que ce qu'auoit produict la nature, & le ieune Peintre toutes les perfections de son art », si bien qu'une fois mariés ensemble, « la nature & l'art logerent sous mesme toict²⁹ ». Louys Dorleans rappelle ensuite que Pausias peignit son épouse occupée à composer un bouquet, ajoutant toutefois cette précision : « en ce tableau il fit tellement combattre l'art contre la Nature, qu'il en laissa la victoire douteuse³⁰ ». On pourrait en dire autant du tableau de Sarasota : s'il laisse la victoire douteuse, c'est qu'il ne s'agit précisément pas d'un combat. Ce qui compte n'est ni l'œuvre de Pausias ni la guirlande de Glycère, c'est l'union de l'art et de la nature.

Références bibliographiques

Sources

- BORROMEO, 1625 (2012) : Federico Borromeo, *Musaeum* (1625), éd. et trad. Gianfranco Ravasi et Piero Cigada, Milan, C. Gallone, 1997.
- BULLART, 1682 : Isaac Bullart, *Academie des sciences et des arts, contenant les vies, & les eloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe : avec leurs pourtraits tirez sur des originaux au naturel, & plusieurs inscriptions funebres, exactement recueillies de leurs tombeaux*, Bruxelles, François Foppens, 1682.
- DORLEANS, 1622 : Louys Dorleans, *La plante humaine, sur le trespas du Roy Henry le Grand, où il se traicte du rapport des hommes avec les plantes qui vivent & meurent de mesme façon : Et où se réfute ce qu'a escrit Turquet contre la Regence de la Royne & le Parlement, en son liure de la Monarchie Aristodemocratique, A la Royne Mere du Roy Louys XIII*, Lyon, veuve Claude Morillon, 1622, p. 77-79.
- JUNIUS, 1638 : Franciscus Junius, *The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie*, Londres, R. Hodgkinsonne, 1638.
- NOUGARET, 1776 : Pierre Jean Baptiste Nougaret, *Anecdotes des beaux-arts*, Paris, J.-F. Bastin, 1776.
- PLINE L'ANCIEN (1969) : Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXI, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- VAN MANDER, 1604 (1973) : Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, éd. Hessel Miedema, Utrecht, 1973.
- VAN MANDER, 1604 (2008) : Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, trad. Jan Willem Noldus, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

29. DORLEANS, 1622, p. 78.

30. *Ibid.*

Travaux

- BERGSTRÖM, 1957 : Ingvar Bergström, « Osias Beert the Elder as a Collaborator of Rubens », *The Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 120-124.
- DEKONINCK, 2004 : Ralph Dekoninck, « Chercher et trouver Dieu en toutes choses : méditation et contemplation florale jésuite », in Paulette Choné et Bénédicte Gaulard (dir.), *Flore au Paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, Glasgow, « Glasgow Emblems Studies », vol. 9, 2004, p. 97-110.
- DICKEY, 2011 : Stephanie Dickey « Saskia as Glycera: Rembrandt's Emulation of an Antique Prototype », in Anton Boschloo et alii (dir.), *Aemulatio: Emulation, Imitation, and Invention in Netherlandish Art*, Amsterdam, Waanders, 2011, p. 233-246.
- EMS, 2018 : Grégory Ems, « Rivalité entre Mère Nature et "Père" Seghers. L'échange de poèmes entre C. Huygens et les jésuites à propos des tableaux de D. Seghers », in Ralph Dekoninck et Aline Smeesters (dir.), *Le poète face au tableau, de la Renaissance à l'âge baroque*, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- FILIPCZAK, 1987 : Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- FREEDBERG, 1981 : David Freedberg, « The Origin and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, 1981, p. 115-150.
- FUMAROLI, 1980 : Marc Fumaroli, « Définition et description. Scolastique et rhétorique chez les jésuites des XVI^e et XVII^e siècles », *Travaux de linguistique et de littérature*, 18/2, 1980, p. 37-48.
- GREGORI, 2001 : Mina Gregori, « Federico Borromeo e la ghirlanda di fiori », in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Réunions des Musées Nationaux, 2001, p. 222-227.
- GRIFFEY, 2004 : Erin Griffey, « Pro-Creativity. Art, Love and Conjugal Virtue in Seventeenth-century Dutch Artists' Self-portraits », *Dutch Crossing*, 28, 2004, p. 27-66.
- JONES, 1988 : Pamela M. Jones, « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *Art Bulletin*, 70, 1988, p. 261-272.
- JONES, 1997 : Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MCGRATH, 1978 : Elizabeth McGrath, « The Painted Decoration of Rubens' House », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, p. 245-277.
- MERRIAM, 2012 : Susan Merriam, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image*, Farnham, Ashgate, 2012.
- MELION, 1991 : Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1991.
- MELION, 2012 : Walter S. Melion, « Venus/Venius: on the Artistic Identity of Otto van Veen and his doctrine of the Image », in Simon McKeown (ed.), *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow, 2012, p. 46-53.
- MOLENAAR, 1995 : Yvonne Molenaar, « De Kunst van Glycera. Een "hoffelijk" portret van de bloemsierkunst in de zeventiende eeuw », *Tuinkunst*, 1, 1995.

- ROBINSON et WILSON, 1980 : Franklin W. Robinson et William H. Wilson, *Catalogue of the Flemish and Dutch Paintings, 1400-1800*, Sarasota, John Mable Ringling Museum of Art, 1980.
- ROSENTHAL, 2005 : Lisa Rosenthal, *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- SPICA, 1996 : Anne-Elisabeth Spica, « Le bouquet de Glycère : création et contemplation dans l'emblématique sacrée au XVII^e siècle », in Alain Cuillère (dir.), *Aspects du classicisme et de la spiritualité, Mélanges offerts au professeur Jacques Hennequin*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 409-421.
- STOICHITA, 1993 : Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 81-90.
- TAPIE, 2003 : Alain Tapié, « La guirlande de fleurs », in Alain Tapié (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens* (cat. expo Caen, Musée des Beaux-Arts, 12 juillet-13 octobre 2003), Paris, Somogy, 2003, p. 280-282.
- WAAGEN, 1854 : Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss.*, 3 vols, Londres, J. Murray, 1854.
- WELZEL, 2002 : Barbara Welzel, « Wettstreit zwischen Kunst und Natur. Die Blumenstilleben von Jan Brueghel d.Ä. als Triumph des Bildes », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, p. 325-342.
- WOODALL, 1996 : Joanna Woodall, « Love is in the Air: amor as Moderation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting », *Art History*, 19, 1996, p. 208-246.



PL. 20 - Peter Paul Rubens et Osias Beert, *Pausias et Glycera*, v. 1612-1615, huile sur toile, 203,2 × 194,3 cm, Sarasota, John Mable Ringling Museum of Art.



Pl. 21 - Jan Bruegel II (le Jeune), *Allégorie de la peinture*, v. 1625, huile sur cuivre, 47 × 75 cm, collection particulière.



Pl. 22 - Peter Paul Rubens, *Double portrait de Rubens et Isabella Brandt*, vers 1609, huile sur toile, 178 × 136,5 cm, Munich, Alte Pinakothek.



Pl. 23 - Peter Paul Rubens, *Isabella Brandt*, huile sur bois, 64,2 × 49,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts.