

## Nouveaux regards sur *Le jeune chevalier* de Vittore Carpaccio

---

Dédié à mon ami John F. Moffitt

„Non sunt contemnenda, quasi parva, sine  
quibus magna constare non possunt.“

(Hieronimus ad Laetam *PL*, vol. XXII, col. 872)

La présence de ce merveilleux chef-d'oeuvre à l'exposition des tableaux des maîtres anciens de la collection du baron Heinrich Thyssen-Bornemisza à Lugano organisée dernièrement aux États-Unis, puis en Union Soviétique et en France fut non seulement un régal pour les yeux, mais aussi l'occasion de réexaminer le *communis opinio* sur une peinture considérée à juste titre comme l'un des sommets de l'ensemble de l'oeuvre de Carpaccio [Fig. 1].

Cette opinion s'impose depuis 1958, année où l'on découvrit pendant la restauration du tableau deux *cartellini* sous une couche de crasse et de repeints postérieurs. L'un, au-dessus de la grenouille et de l'hermine dans le coin en bas à gauche, porte l'inscription MALO MORI / QUAM / FOEDARI („Mieux vaut être mort que déshonoré“); l'autre, attaché à la branche d'un arbre tranqué en bas à droite, est réservé à la signature du peintre et à la date: VICTOR CARPATHIUS / FINXIT / M.D.X.<sup>2</sup> L'hermine et la première inscription ont été d'abord identifiées à la devise de l'Ordre de l'hermine, fondé par le roi de Naples Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon. Par conséquent, on rechercha parmi les membres de

cet ordre le chevalier représenté sur le tableau. Or, au cours du dernier quart du Quattrocento l'hermine figurait surtout dans le décor du palais ducal à Urbino et sur les monnaies de ce duché, car — accompagnée de *Non mai* — elle faisait partie de l'*impresa* de Federico de Montefeltre (1422-82), duc d'Urbino, condottiere, humaniste et membre de l'ordre de l'hermine depuis 1474. Ainsi a-t-on pu supposer que le tableau de 1510 représentait Francesco Maria della Rovere (1490-1530) petit-fils de Federico, troisième duc d'Urbino depuis 1508<sup>3</sup>. Par la suite, cette identification fut consolidée par d'autres arguments<sup>4</sup>. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition américaine de la collection Thyssen-Bornemisza, le tableau est désigné comme suit: *Young Knight in a Landscape (Francesco della Rovere, Duke of Urbino)*. De ce fait l'arbre figurant au centre est qualifié de „chêne della Rovere“; les lils et les iris figurant au premier plan sont mis en relation avec l'Annonciation car Francesco Maria est né le 25 mars, fête de l'Annonciation<sup>5</sup>.

Les recherches récentes ont apporté toutefois d'un seul coup trois critiques. Tout d'abord Agathe Rona a signalé que la devise de l'ordre de l'hermine est *Decorum* et non pas *Malo mori quam foedari*, et aussi que „cette dernière, accompagnée de l'hermine, appartient à l'emblème familial de la dynastie arago-



1) Vittore Carpaccio, «Le jeune chevalier», Lugano, Collection Thyssen-Bornemisza.

naise de Naples<sup>6</sup>. De plus, le chevalier de Carpaccio est représenté portant le béret du grand maître de cet ordre, honneur réservé aux seuls rois de Naples. La domination des Aragonais à Naples se termina toutefois par le règne court et peu brillant de Ferdinand III (1496-1502) et de ce fait, selon A. Rona, le prince aragonais ayant le plus probablement servi de modèle à Carpaccio est Ferdinand II qui mourut subitement en 1496 à l'âge de 28 ans et au zénith de sa gloire. Dès lors, il fallait reconsidérer la datation de 1510 du tableau et en proposer une autre: „Das Bild mu vielmehr zehn bis fünfzehn Jahre früher gemalt worden sein<sup>7</sup>. S'agissait-il donc d'un portrait posthume de Ferdinand II d'Aragon peint entre 1495 à 1500?

Au même moment une autre identité était proposée par Rona Goffen pour le chevalier de Lugano<sup>8</sup>. Comme la plupart des chercheurs précédents, à l'exception d'Agathe Rona, Rona Goffen cherche son héros à Urbino. Mais en le comparant avec les portraits du troisième duc d'Urbino, elle arrive à la conclusion selon laquelle „le Chevalier de Carpaccio n'est pas Francesco Maria della Rovere à qui il ne ressemble ni physiquement ni psychologiquement<sup>9</sup>. Selon la spécialiste américaine, cet adolescent rêveur représente Antonio da Montefeltre (1450-1508), bâtard de Federico. Donc, là encore un portrait posthume? Suivant cette hypothèse, Rona Goffen explique non seulement la signification symbolique des fleurs et des animaux, mais aussi le type même de la représentation du chevalier. Cette iconographie rappellerait la manière de représenter le défunt dans la sculpture funéraire monumentale: portrait en pied, grandeur nature, fortement idéalisé et ne tenant pas compte de l'âge réel.

Enfin, et au même moment, Helmut Nickel est arrivé, après un examen minutieux, à la conclusion suivante: la ville au second plan du tableau de Carpaccio serait Raguse (act. Dubrovnik en Yougoslavie); le jeune chevalier représenterait Roland dont la statue fut le symbole vénéré des privilèges et franchises de la ville<sup>10</sup>. De ce fait ce tableau aurait été un cadeau diplomatique de Venise à une ville qui en 1510 devint son alliée. Selon Nickel, le peintre aurait représenté dans le rôle de Roland le véritable protecteur de Raguse, le roi de Hongrie et de Bohême Louis II (1506-26), de sorte que le tableau n'aurait pu être peint qu'en 1520.

Que ressort-il de cette brève récapitulation des recherches de ces dernières années sur le tableau de Carpaccio? Premièrement, le fait que la question de la datation (ou plus précisément de l'origine) joue un rôle primordial dans la solution de l'énigme du *Jeune chevalier*. La découverte du *cartellino* avec la date n'a cependant apporté aucune lumière. Jan Lauts et la plupart des autres critiques estiment que la date de 1510 est sûre et certaine. Mais les trois chiffres romains sous la signature furent décrits ainsi, immédiatement après leur découverte en 1958: „the



2) Détail de la Fig. 1.

beginning of a date which seems to have been obliterated<sup>11</sup>. Leur emplacement asymétrique sur la marge gauche du *cartellino* permet effectivement de supposer qu'à droite il y avait encore d'autres lettres aujourd'hui illisibles<sup>12</sup>. Par conséquent l'achèvement du tableau devrait se situer entre 1511 et 1526, année de la mort de Carpaccio<sup>13</sup>. Sur la photographie même on peut déceler à l'oeil nu que le *cartellino* avec la signature et la date fut peint postérieurement et sur un emplacement dont, à l'origine, le peintre n'avait pas tenu compte<sup>14</sup>. Il ne faut cependant pas se hâter de déduire de cette observation que la date originale, aujourd'hui illisible, du tableau serait postérieure. Mais en revanche, il faudrait admettre que le tableau resta inachevé pendant un certain temps. Il est donc clair que les problèmes de l'origine et de ce fait aussi l'identité du *Jeune chevalier* de Carpaccio n'ont pas trouvé jusqu'à présent une solution satisfaisante. Pour y parvenir il nous faut un point fixe dans le temps qui nous permettrait

de déterminer le contexte de l'oeuvre étudiée. Ce point fixe ne peut être qu'un élément extérieur, indépendant des renseignements que nous fournit le tableau lui-même. Il est incontestable que les interprétations symboliques de la faune et de la flore représentées sur le tableau semblent correspondre sans problème à chacune des identifications proposées et qu'elles forment avec elles un tout cohérent. Il est paradoxal que cette „situation pat“ ait de telles racines historiques. Car selon les théories du symbolisme courantes au Moyen Age *res ... tot possunt habere significationes, quot proprietates* et en plus *duobus modis significant, natura et forma*<sup>15</sup>. Le contexte historique concret est dans ces conditions l'unique critère pour juger du bien-fondé des différentes interprétations.

David Cast, et indépendamment de lui Götz Pochat, ont publié, voici quelque temps déjà, le résultat de leurs recherches<sup>16</sup>. Ils ont découvert que le combat aérien entre le faucon et le héron qui se déroule en haut à gauche au-dessus du chevalier de Carpaccio [Fig. 2] est le sujet de l'emblème figurant dans le livre de Joachim Camerarius le Jeune, publié pour la première fois en 1596, avec l'inscription EXITUS IN DUBIO EST [Fig. 3]<sup>17</sup>. D'une manière très poétique on a écrit que les oiseaux de Carpaccio sont «fixés contre le ciel comme les oiseaux sur un brocart chinois», mais le seul fait que ce motif figure dans la représentation emblématique de l'époque suggère que sa présence dans le tableau ne peut être expliquée de façon satisfaisante ni par la «forte prédisposition du peintre au décoratif»<sup>18</sup>, ni par le fait que la fauconnerie fut une activité noble et par excellence celle des chevaliers<sup>19</sup>. Rien ne prouve que le peintre avait l'intention de représenter une véritable chasse au faucon. Il semble même que le chevalier ignore complètement qu'un combat se déroule au-dessus de sa tête. Il est donc beaucoup plus probable que ce motif — de même que la flore et la faune figurant sur le tableau — possède avant tout une fonction symbolique.

En ce qui concerne sa représentation par Carpaccio, on a déjà constaté que dans les arts plastiques «a falcon attacking a heron provides an eye-catching feature in many open expanses of sky»<sup>20</sup>. Notre étude de ce motif dans l'art du XVI<sup>ème</sup> siècle ne commence cependant pas par le maître vénitien. Pour cela il nous faut revenir à Camerarius. Grâce à une publication exemplaire du germaniste anglais F. J. Stopp nous savons à présent que l'une des sources des emblèmes de Camerarius est constituée par les médailles de l'Académie d'Altdorf, près de Nuremberg<sup>21</sup>. Cette société humaniste, fondée en 1575, était installée à Altdorf comme *schola*, et devint cinq années plus tard une académie qui fonctionna de 1623 jusqu'en 1809. De 1577 à 1623 l'*Academia Altorfina* réunissait annuellement le 29 juin ses membres pour écouter les discours de leurs collègues au nombre de quatre en général. A cette occasion des médailles spéciales

XXXII.  
EXITVS IN  
DV B IO EST.

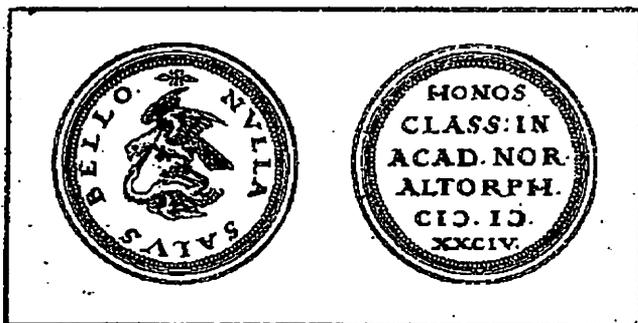


*Sunt dubii eventus incertaque praelia Martii,  
Vincitur haud raro, qui prope victor erat.*

200

3) Joachim Camerarius, *Symbolorum & Emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*, [Nuremberg] 1596, n° XXXII.

étaient frappées (on en conserve 190). Leur revers est orné d'une image et du titre du discours en guise de légende. Comme dans la représentation emblématique, la signification exacte de l'image avec le texte sur le revers ne devient compréhensible que par le commentaire. Celui-ci dans notre cas — à la différence de celui de l'emblème proprement dit — n'est pas constitué par un court épigramme en vers, mais par le discours prononcé en prose latine. Pour éviter que cette délicate interaction de l'image et du verbe ne disparaisse une fois le discours achevé, l'Académie



4) *Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae*, Nuremberg 1597, fol. F 3 r<sup>o</sup>.



5) *Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae*, Nuremberg 1579, fol. A 4 r<sup>o</sup>.

d'Aldorf publiait de temps en temps des rapports imprimés de ses sessions. Une de ces publications reproduit le troisième discours prononcé en 1584 par Lazarus Haller, qui correspond à la légende inscrite autour de l'image du combat entre le faucon et le héron: NVLLA SALVS BELLO [Fig. 4]<sup>22</sup>. Le rapport formel et thématique évident entre ce motif et celui de 1596 [Fig. 3] ne résulte pas seulement du fait que dans les deux cas (en 1584 comme en 1596) l'auteur des gravures est Joannes Sibmacher, mais surtout du fait que Joachim Camerarius le Jeune participe de toute évidence à la création des médailles d'Aldorf<sup>23</sup>. Il est donc plus que probable qu'il a eu l'idée de mettre en rapport le thème du discours de Haller *Nulla salus bello* avec le motif de l'animosité réciproque entre le faucon et le héron<sup>24</sup>.

Le commentaire de Camerarius commence ainsi:

Non caret sua quoque admiratione pugna illa falconis cum ardea, nam si haec accipitrem vel falconem in sublimi potest superare, & sibi illum subijcere, suis excrementis in eum emissis, pennas ipsus corrumpit, & ad putredinem perducit. Quare Falco hoc quanto potest studio evitans, & naturali instinctu sibi cavens, tamdiu ex obliquo cum illo in aere contendit, donec tandem occasione oblata superior factus Ardeam magno impetu deturbet. Quis magis evidenti similitudine belli incertos ac fallaces eventus rapraesentari posse existimet?

L'épigramme imprimé directement sous l'image représente une sorte de résumé du raisonnement précité. Son texte

Sunt dubii eventus incertaque praelia Martis,

Vincitur haud raro, qui prope victor erat,

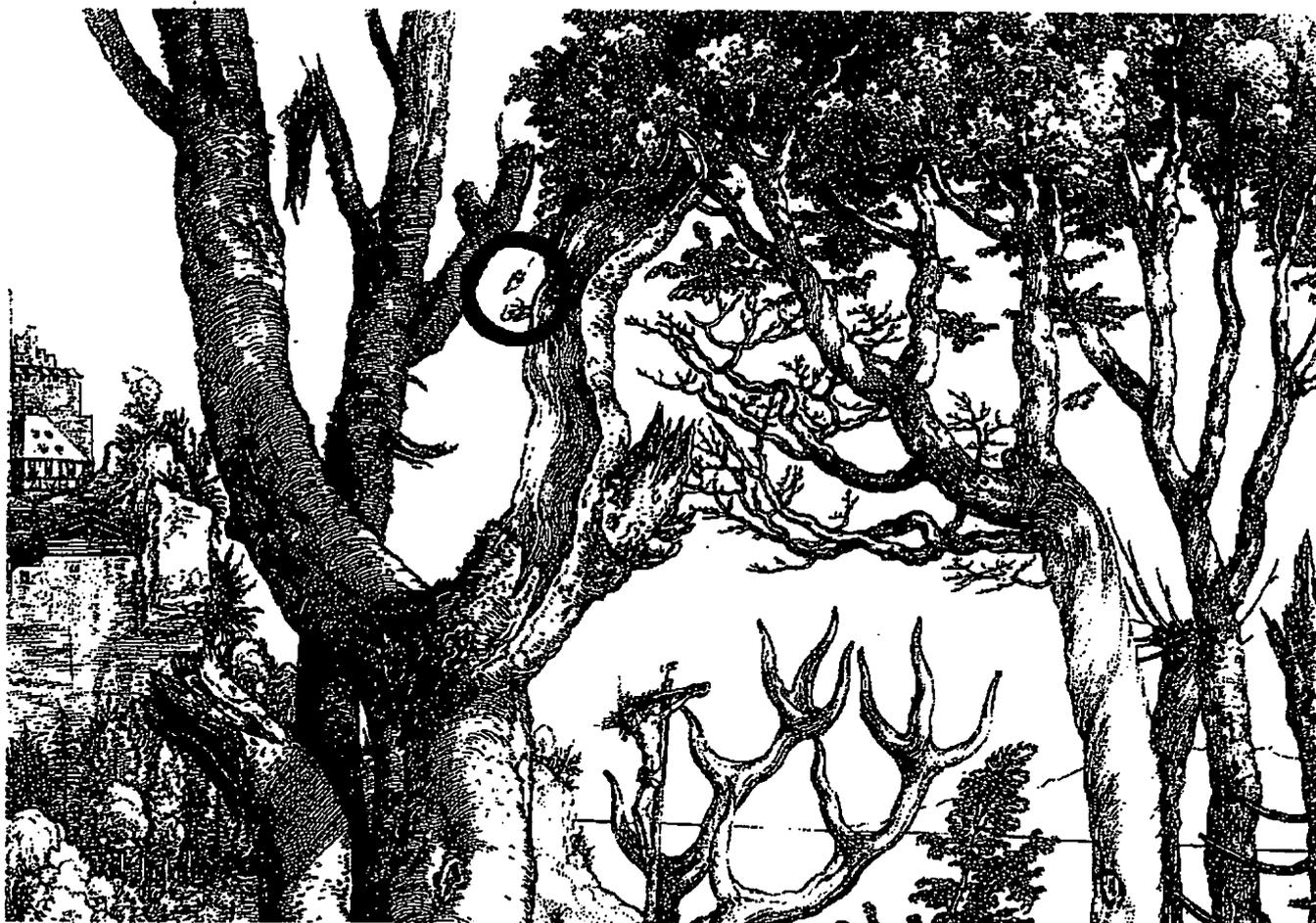
paraphrase donc apparemment ces passages de la littérature antique où Mars, dieu de la guerre, est mentionné comme *deus*

*communis*, c'est à dire une divinité versatile qui soutient tantôt l'une, tantôt l'autre partie combattante de sorte qu'aucune ne subisse de pertes et que l'issue soit toujours incertaine (*Exitus in dubio est*)<sup>25</sup>. Un peu plus bas le même auteur annonce laconiquement: «*Legitur quoque ascriptum. NVLLA SALVS BELLO: pacem te poscimus omnes, ex Virgil. XI. Aeneid*»; et il est évident qu'il pense à la médaille de 1584. Il identifie la phrase que Virgile fait proférer à Drancès: «*Il n'y a point de salut dans la guerre; nous te demandons tous la paix*», «*nulla salus bello, pacem te poscimus omnes*» (*Eneide*, XI, 362) comme source de la légende. Donnons cependant la parole à Lazarus Haller:

In congiario nostro ... ardeam cum falcone expressam videmus, infestis unguibus & rostris acerrime inter se depugnantes, & ex immani suo furore hostisque prosternendi atque intermendi cupiditate, hoc lucri reportantes, quod mutuis tandem ictibus atque vulneribus confecti, ambo exanimis concidunt, & communi exitio acerbitatis atque immanitatis suae poenas luunt: pariterque necant, pariterque necantur, ... Additur hic inscriptio ista: *Nulla salus bello*<sup>26</sup>.

Alors que sur l'emblème de Camerarius (et sur le tableau de Carpaccio) l'issue du combat entre les deux oiseaux reste toujours douteuse et que seul le commentaire peut nous informer sur la suite de son déroulement, sur la médaille, le long bec du héron a déjà transpercé la poitrine du faucon. Un coup d'oeil dans l'*Omitologia* d'Ulisse Aldrovandi nous apprend que les sciences naturelles de l'époque voyaient le combat entre ces deux oiseaux exactement de cette manière<sup>27</sup>. Ces descriptions offrirent à Haller le matériau qu'il transforma en allégorie d'une manière analogue à celle employée plus tard par Camerarius:

Quasi vero omnis belli Mars communis non sit, aut



6) Albrecht Dürer, «Saint Eustache» (gravure sur cuivre). L'endroit où l'artiste plaça le faucon et le héron dans une position très proche de celle qui apparaît sur la Fig. 8 ci-dessous est entouré d'un cercle.

unquam minus quam in bellis fortuna respondeat, ac non saepe numero salubriter destinata ratione omni potentior fortuna discutere soleat. Quid quod illorum quoque malorum, quibus sibi affecisse hostes suos videntur, minime expertes esse victores ipsi consueverunt? numquid enim non vetustas modo, sed nostra etiam parentumque nostrorum memoria exemplorum plena non est, quae sibyllinum illud comprobent oraculum...Flet victus; sed victorem mors atra peremit<sup>28</sup>

Nous possédons heureusement un excellent guide pour suivre la trace laissée par les académiciens d'Altdorf. En 1582, à l'âge de quinze ans, Georg Erasmus Tschernembl prononça à Altdorf un discours sur le thème AMAT VICTORIA CVRAM. Le baron Tschernembl, qui dirigea plus tard l'opposition des États autrichiens, a dit lui-même au sujet de l'image du rhinocéros représenté sur le revers de la médaille correspondante (Fig. 5):

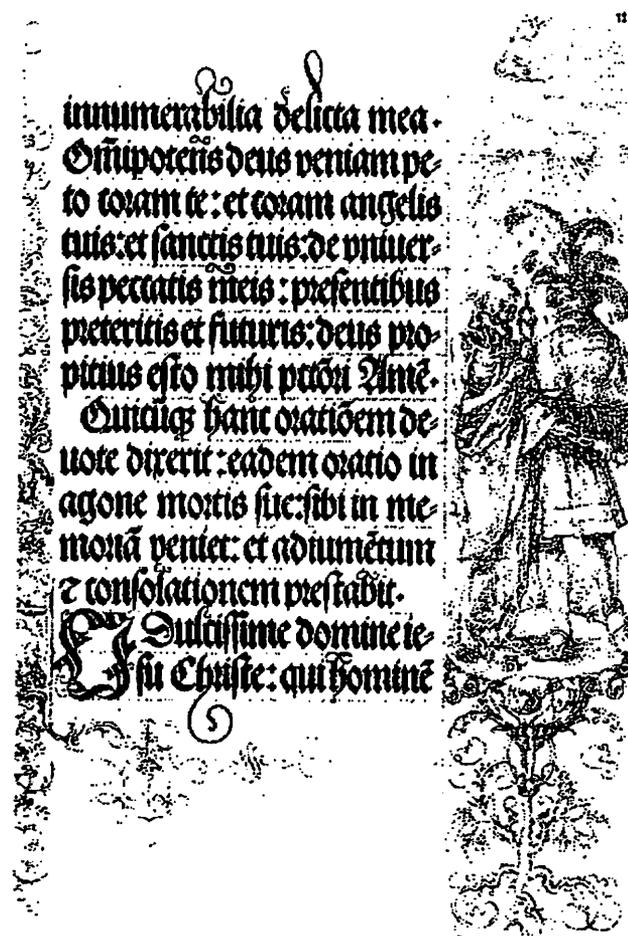
Anno Christi 1515. Albertus Durerus Noribergensis pictor nobilissimus Regi Lusithaniae Emanueli pictura elegantissima expressit vivum Rhinocerotem, quem

Rex ex Cambaria Indiae regione acceperat. Ex illa  
Dureri pictura suspicor desumptam imaginem  
Rhinocerotis, quae in nostro numismate conspicitur<sup>29</sup>.

Même sans cette indication, il n'est pas difficile de reconnaître dans ce rhinocéros — à la différence de celui reproduit dans la publication de 1697, dont le modèle, de façon surprenante, provenait de l'estampe de Philippe Galle de 1586 — une schématisation de l'animal bien connu gravé sur bois par Dürer 67 ans auparavant<sup>30</sup>. Cette constatation nous conduit à la question suivante: Le combat du faucon et du héron, tel que nous le connaissons d'après l'emblème de Camerarius et la médaille d'Altdorf, n'est-il pas inspiré, lui aussi, de quelque oeuvre d'Albrecht Dürer?

La réponse est affirmative. Dans l'oeuvre du maître de Nuremberg, ce motif figure même deux fois. On le trouve une première fois représenté en détail à une échelle microscopique sur sa gravure la plus grande et la plus ambitieuse — le *Saint Eustache* de 1500-1501 [Fig. 6]<sup>31</sup>. La position respective des deux oiseaux est identique à celle qui est représentée chez Camerarius — bien que sur la médaille les deux oiseaux soient orientés vers la gauche et que le faucon fonce sur sa proie d'une plus grande hauteur. Le combat entre les oiseaux s'interprète dans ce cas comme l'élément d'une scène de chasse telle que la décrivent les hagiographes. Cependant Dürer ne fut pas, lui non plus, l'inventeur de ce motif. En simplifiant beaucoup, on peut dire qu'avec la vogue croissante de la fauconnerie au Moyen Age classique et tardif celui qui savait maîtriser le faucon devenait le modèle du chevalier idéal<sup>32</sup> et que les représentations de cet oiseau en action se multipliaient. Dès le XIV<sup>ème</sup> siècle, nous retrouvons donc le combat entre le faucon et le héron représenté sur les peintures, dessins, gravures, enluminures, pages des livres imprimés, tapisseries et médailles, et cela dans la plupart des pays d'Europe y compris l'Allemagne de Dürer et l'Italie de Carpaccio<sup>33</sup>. Il semble donc que le chemin de Camerarius à Carpaccio ne passe pas nécessairement par Dürer.

La deuxième extrait de l'oeuvre du maître de Nuremberg nous rapproche d'une manière surprenante du *Jeune chevalier*. Il s'agit du folio 12 r<sup>o</sup> du *Livre de prières de l'empereur Maximilien I* [Fig. 7] où Dürer esquissa de sa main géniale dans le coin droit supérieur le faucon attaquant le héron [Fig. 8] et au-dessous un chevalier, dans une attitude énergique, sa main droite prête à dégainer l'épée<sup>34</sup>. Les deux compositions, celle de Dürer et celle de Carpaccio, reflètent une pensée identique: l'idée de la mort que les protagonistes des deux oeuvres sont prêts à affronter. Sur le dessin de Dürer accompagnant la prière *in agone mortis* la mort est physiquement présente, personnifiée par le squelette serrant dans sa main droite le sablier, un serpent traversant son crâne<sup>35</sup>. Carpaccio en revanche — en accord avec la tradition iconographique de l'art italien — fait seulement allusion à la



7) Albrecht Dürer, Folio 12 r<sup>o</sup> du Livre de prières de l'empereur Maximilien I. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

mort, principalement dans le texte sur le *cartellino* à gauche: «*Malo mori quam foedari*»<sup>36</sup>. Selon le même scénario, il est également possible d'expliquer la présence de la lune en haut à droite du dessin de Dürer qui doit rappeler que «*Le jour du Seigneur viendra comme le voleur dans la nuit*» (1 Thess. 5, 2). Par ailleurs, il est plus que probable qu'il faut interpréter aussi le combat des oiseaux de cette manière. Selon Ewald Vetter et Christoph Brockhaus, la situation du héron luttant avec le faucon est aussi désespérée que celle du chevalier au-dessous de lui<sup>37</sup>. Nous avons cependant remarqué que ni chez Camerarius ni chez



8) Détail de la Fig. 7.

Haller ce combat n'était *a priori* une affaire claire s'achevant par la victoire du rapace. De même, nous avons remarqué que les idées de ces humanistes correspondaient aux opinions de l'époque en matière de sciences naturelles.

Pouvons-nous cependant nous servir de la médaille de 1584 et de l'emblème de 1596 pour interpréter le dessin de Dürer datant de 1515? D'une part, un peu plus que quatre-vingts ans s'écoulaient entre la réalisation des deux oeuvres, mais d'autre part, il est certain que nous nous trouvons toujours dans le même milieu culturel — parmi les humanistes de Nuremberg du XVI<sup>ème</sup> siècle. Par ailleurs, on peut imaginer sans peine que s'est conservée dans la famille de Camerarius une notion plus ou moins précise des intentions des oeuvres de Dürer: le père de Joachim, Joachim Camerarius l'Ancien (1500-74), eut au cours des années 1526-28, des contacts personnels avec l'artiste; il traduisit ses écrits théoriques en latin et fut probablement le premier expert et commentateur de son oeuvre<sup>38</sup>. Je crois cependant que la vérité se situe quelque part à mi-chemin: les humanistes et auteurs d'emblèmes de Nuremberg de la deuxième moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle choisissaient certains motifs de l'oeuvre de Dürer qu'ils interprétaient ensuite en accord avec leurs buts spécifiques mais toujours dans le cadre d'une culture commune. Leurs commentaires sont donc conformes aux intentions de l'artiste surtout dans ces cas où tous puisaient dans des traditions bien connues, en majeure partie littéraires.

J'essaierai d'illustrer cette supposition par l'analyse de l'unique motif de la composition de Dürer dans le *Livre de prières de Maximilien* que nous n'avons pas encore mentionné. La com-

bat des oiseaux se déroule au-dessous d'un nuage d'où tombe la grêle ou la pluie sur le chevalier et la Mort. D'après Karl Giehlow, ce motif est interprété *per analogiam* avec la signification de la rosée dans l'écrit pseudo-horapollonien *Hieroglyphica* (traduit du grec en latin en 1514 par Willibald Pirckheimer, humaniste de Nuremberg et ami de Dürer) en tant que représentation hiéroglyphique de παιδεία, c'est à dire (selon la libre traduction de Pirckheimer) de la discipline<sup>39</sup>. Il existe cependant une explication plus simple: Selon les auteurs antiques et ultérieurs, les hérons craignent la pluie et l'orage et pour cette raison ils volent haut au-dessus des nuages<sup>40</sup>. Cette habitude des hérons fut exploitée non seulement pour les prévisions météorologiques<sup>41</sup>, mais aussi pour la rédaction des livres d'emblèmes. Ainsi nous retrouvons chez Camerarius encore une fois le héron (Fig. 9): Celui-ci pourvu de l'inscription NATVRA DICTANTE FERROR survole le nuage d'où il pleut et un distique nous informe que:

Prospicit atque fugit fortunae flamina prudens,  
Ceu fugit imbriferos Ardea celsa notos<sup>42</sup>.

*Les foudres de la Fortune* ne régissent cependant pas seulement le temps (*scil.* le destin humain) mais aussi — comme le mentionne le discours de Haller et indirectement le commentaire de Camerarius sur l'emblème n° XXXII<sup>43</sup> déterminent le sort du combat. Les deux emblèmes de Camerarius [Fig. 3 & 9] n'ont pas seulement en commun le motif du héron mais toute la structure sous-jacente, tissée de connotations symboliques. Il semble que Dürer, se servant des mêmes sources que Camerarius, associa deux motifs traditionnels: a) le combat du héron avec le faucon, et b) son vol bien au-dessus des nuages de pluie. Il est possible que sur le tableau de Carpaccio de Lugano les nuages qui s'amoncellent sont un présage infaillible du mauvais temps et des adversités.

Le dessin de Dürer accompagne toutefois la prière *in agone mortis* et le combat dans le ciel représenté par l'artiste constitue nécessairement le parallèle d'un affrontement non moins fatal se déroulant ici-bas sur terre. Nous arriverons à une idée plus précise des deux conflits en comparant ce dessin avec un autre qui le précède immédiatement — la feuille volante *La mort et le Landsknecht* que Dürer grava sur bois en 1510<sup>44</sup>. Heinrich Theissing résuma l'importance de cette image et du texte joint en ces termes:

... der Mensch verharrt in aufrechter Haltung, ernst aber ohne Bängnis. Sie gewinnt, wie Dürer selbst beifügt, ihren „starken muet“ aus rechtem Leben, das nicht nach „zeitlich dinnig“ sondern „künftigem“ gerichtet ist. Diese „trawen inn Gott“ entspricht noch weitgehend der *Ars-moriendi*-Literatur des Mittelalters, die zwecks guter Vorbereitung zum Tode — *praeparatio ad mortem* — den Sinn des Menschen vom Irdischen aufs Himmlische lenken wollte: „Kein

Ding hülfst für den zeytling todt" umso mehr kommt es darauf an, dem „ewing todt zu entrinnen“<sup>45</sup>.

Le dessin qui figure dans le *Livre de prières de Maximilien* représente une interprétation de la notion de la mort dans toutes ses conséquences. Non seulement par sa fonction mais aussi par sa double structure, toutes les deux, sont symétriques. Ici bas, sur terre, la victoire est au „zeytling todt“, à la mort temporelle à laquelle on ne peut échapper. Mais celui qui, pareil au héron, s'élève par sa foi au-dessus des choses terrestres vers les choses célestes, a la chance d'échapper au „ewing todt“, à la mort éternelle.

Revenons toutefois au tableau de Lugano. Comment faut-il expliquer les rapports très frappants des motifs individuels et de la conception d'ensemble entre le *Jeune chevalier* de Carpaccio et le dessin de Dürer?

Si nous ne croyons pas au hasard, trois explications sont possibles: a) l'influence de Dürer sur Carpaccio; b) l'influence du Vénitien sur le maître de Nuremberg; c) l'existence d'une source commune. La solution c) est peu probable du fait de l'iconographie exceptionnelle des deux œuvres comparées<sup>46</sup>. Le choix entre les deux autres possibilités est lié aux problèmes nombreux (assez importants pour former une branche spéciale parmi les ramifications multiples de la recherche sur Dürer) posés par les rapports entre l'œuvre de Dürer et l'art italien contemporain. Nous ne traiterons pas les questions — secondaires dans notre contexte — de l'influence de la gravure italienne (Mantegna, Pollaiuolo) sur Dürer et inversement celle de ses estampes sur l'art italien depuis environ 1510<sup>47</sup>. Nous nous concentrerons sur les aspects des rapports entre le maître de Nuremberg et les peintres italiens qui ne pouvaient se réaliser que par les contacts réciproques directs au cours de son séjour de dix-huit mois dans le nord de l'Italie et surtout à Venise entre 1505 et 1507<sup>48</sup>. Bien que la littérature consacrée à ce problème ne mentionne pas très souvent le nom de Carpaccio (le favori de Dürer fut de toute évidence Giovanni Bellini), elle contient néanmoins un bon nombre de références sur les relations entre les œuvres des deux maîtres. On peut expliquer certaines de ces relations par l'influence des estampes de Dürer<sup>49</sup>; d'autres toutefois supposent des contacts personnels entre les deux artistes. Aussi a-t-on souvent constaté que la préparation minutieuse de la *Fête du Rosaire* (tableau peint par Dürer en 1506 à Venise pour l'église S. Bartolomeo, aujourd'hui à la Galerie Nationale à Prague) par des études détaillées, dessinées sur papier teinté et rehaussées de blanc, est difficile à concevoir sans supposer une connaissance directe des dessins de Carpaccio par le maître allemand<sup>50</sup>. De même a-t-on formulé également l'hypothèse que certains dessins de Dürer datant de son séjour à Venise furent copiés sur Carpaccio<sup>51</sup>. Ces quelques exemples suffisent à montrer que

42

XLII

## NATURA DICTAN T E F E R O R.



*Prospicit atque fugit fortuna flamina prudens,  
Ceu fugit imbriferos Ardea celsa notos.*

L 2 AEDIA

9) Joachim Camerarius, *Symbolorum & Emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*, [Nuremberg] 1956, n° XLII.

l'influence des gravures de Dürer explique assez la présence dans l'œuvre de Carpaccio de motifs et de principes de composition dérivant de toute évidence de l'œuvre du maître de Nuremberg. De même, la *Fête du Rosaire* de Dürer a influencé directement Carpaccio. Une particularité du *Jeune chevalier* (considérée depuis toujours comme exceptionnelle dans son œuvre, elle a même servi d'argument au siècle dernier pour attribuer cette peinture à Albrecht Dürer), le montre bien: la flore et la faune sont représentées d'une façon détaillée qui repose sur une connaissance approfondie de leur structure organique<sup>52</sup>. L'accord har-

monieux entre le personnage et le paysage, rare dans l'oeuvre du maître vénitien<sup>53</sup>, peut selon toute probabilité être également attribué à la présence de la *Fête du Rosaire* à Venise.

Si nous prenons en considération des faits mentionnés ci-dessus (et aussi le manque d'estampes créées par ou d'après Carpaccio) alors l'explication accordant l'initiative à Dürer est concevable uniquement en partant de l'hypothèse invraisemblable que celui-ci amena avec lui à Venise (ou y créa) un dessin ou une peinture, perdue depuis, dont s'inspira plus tard Carpaccio et que reprit Dürer en 1515 dans le *Livre de prières de Maximilien*. Si nous suivons cette hypothèse il ne nous reste qu'une seule explication possible pour élucider le rapport entre la Fig. 1 et la Fig. 7: Le dessin de Dürer est fondé sur la connaissance du tableau de Carpaccio qui, par conséquent a dû se trouver au cours des

années 1505/1507-à un stade de réalisation assez avancé. Pour des raisons qui nous sont inconnues il fut achevé et signé, ou seulement signé, au plus tôt en 1510 seulement (ou peut-être même encore plus tard).

En supposant que notre analyse soit juste, l'époque du soi-disant deuxième séjour de Dürer à Venise devient la date *ante quem* pour l'étape décisive dans la genèse du *Jeune chevalier* de Carpaccio de Lugano<sup>54</sup>. Dès lors il n'est plus possible de concevoir ce tableau comme un simple portrait. Mais quelle qu'ait été son origine et la raison personnelle ou politique de la modification ou de l'abandon éventuels de l'idée originale au cours de sa réalisation<sup>55</sup>, Vittore Carpaccio nous a légué dans ce chef-d'oeuvre de conception symbolique une représentation exemplaire de l'idéal de l'époque.

Les principales thèses de cette étude furent *in nuce* exposées dans une conférence sur les rapports des arts plastiques et de la représentation emblématique, prononcée à plusieurs reprises en 1974. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Vladimír Juřan pour son aide amicale au cours de la rédaction de cette version élargie et à Mme C. Lorgues qui a bien voulu en corriger la traduction française. Une version anglaise fut présentée dans le cadre de la série „Art History Colloquia 1987-88”, organisée conjointement par l'Institute for Advanced Study et le Department of Art and Archaeology, Princeton University.

<sup>1</sup> Jan Lauts, *Carpaccio: Paintings and Drawings. Complete Edition*, Londres 1962, 38-39 et 245, cat. n° 60, pl. 156-57. Pour les expositions, voir Allen Rosenbaum, *Old Master Paintings from the Collection of Baron Thyssen-Bornemisza*, cat. de l'exposition, Washington 1979-81, 88 — 90, n° 6, ill. p. 26; Gertrude Borghero, *Chedevri iz sobranja barona Tissen-Bornemisza (Zapadnoevropska jivopis XIV-XVII vv.)*, cat. de l'exposition, Moscou-Leningrad 1983-84, 56, n° 22, ill. p. 57. Toutes ces publications comportent une bibliographie très complète sinon exhaustive; cf. ci-dessous notes 6, 8, 10, 16, 17, 19, 20, 46, 52 et 53.

<sup>2</sup> Cf. Helen Comstock, „Carpaccio Signature Discovered”, *Connoisseur*, CXLII, 1958, 84. — Pour l'emploi du terme *finxit*, voir Anne-Marie Lecoq, „*Finxit*: Le peintre comme *factor* au XV<sup>e</sup> siècle”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 5XXXVII, 1975, 225-43; et au sujet du

*cartellino*, voir au moins Zygmunt Waźbiński, „Le *cartellino*. Origine et avatars d'une étiquette”, *Pantheon*, XXI, 1963, 278-83.

<sup>3</sup> Roberto Weiss fut à l'origine de cette identification. Rodolfo Palucchini, Guido Perocco, *I telari del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, Milan 1961, 62, furent les premiers à citer cette opinion, diffusée ensuite surtout par Pietro Zampetti, *Vittore Carpaccio*, cat. de l'exposition, Venise 1963, 232, n° 61. Voir aussi Vittore Branca, Roberto Weiss, „Carpaccio e l'iconografia del più grande umanista veneziano (Ermolao Barbaro)”, *Arte Veneta*, XVII, 1963, 40, n° 20, à propos de la suggestion que le tableau de Lugano pourrait être le portrait posthume de Barbaro; et Guido Perocco, *Tutta la pittura del Carpaccio*, Milan 1963, 71-72.

<sup>4</sup> Cf. par ex. Pietro Zampetti, *Carpaccio*, Venise 1966, 82, n° 56; et Manlio Cancogni, Guido Perocco, *L'opera completa di Carpaccio*, Milan 1967, 106, n° 50.

<sup>5</sup> Rosenbaum, *op. cit.*, en particulier 89.

<sup>6</sup> Agathe Rona, „Zur Identität von Carpaccio's Ritter”, *Pantheon*, XLI, 1983, 295-305 (cité d'après le résumé français, 398). — Au sujet de la symbolique de l'hermine en général, voir I. Charboneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus Christ*, Bruges 1940, 324-27; Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1968, col. 212-14; Herbert Friedmann, „The Iconography of an Altarpiece by Botticelli”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXVIII, 1969-70, 1-17,

en particulier 2-5, où le tableau de Carpaccio est également discuté; et Götz Pochat, „The Ermine — a metaphor in Renaissance poetry and a portrait by Leonardo da Vinci”, *Tidskrift for litteraturvetenskap*, III, 1973/74, 140-57.

<sup>7</sup> Rona, *op. cit.*, 301.

<sup>8</sup> Rona Goffen, „Carpaccio's Portrait of a Young Knight: Identity and Meaning”, *Arte Veneta*, XXXVII, 1983, 37-48.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 40. — Pour les portraits de Francesco Maria, voir aussi Alice & Harold Wethey, „Titian: Two Portraits of Noblemen in Armor and Their Heraldry”, *The Art Bulletin*, LXII, 1980, 78-96, en particulier 78-89; „Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino”.

<sup>10</sup> Helmut Nickel, „Carpaccio's Young Knight in a Landscape: Christian Champion and Guardian of Liberty”, *Metropolitan Museum Journal*, XVIII, 1984, 85-96. Je remercie le Dr. Nickel de m'avoir rendu accessible le texte de son article avant sa publication.

<sup>11</sup> Comstock, *op. cit.*

<sup>12</sup> C'est l'argument apporté par Nickel, *op. cit.*, 95. Mais n'oublions pas que la ligne du milieu du *cartellino* à gauche est également asymétriquement déplacée vers la gauche.

<sup>13</sup> Comstock, *op. cit.*, signale déjà que les détails de l'armure ne permettent pas de fixer la date du tableau avant 1520 environ. Nickel, *op. cit.*, 95, partage cette opinion alors que selon Lauts, *op. cit.*, 245, il s'agit d'une armure en usage de 1505 à 1510. En tout cas il est impossible d'admettre la datation 1495-1500 suggérée par Rona, *op. cit.* Dans cet ordre d'idées il faut rappeler que le terme *finxit* — au lieu du terme courant *pinxit* — fut employé par Carpaccio depuis 1502 pour signer ses tableaux; voir Lecoq, *op. cit.*, 225 et 241-43.

<sup>14</sup> Cf. en particulier Nickel, *op. cit.*, 87, fig. 2.

<sup>15</sup> Richard de Saint-Victor, *Excerptiones*, II, 5 (J.-P. Migne, éd., *Patrologia Latina*, vol. CLXXVII, col. 205).

<sup>16</sup> Voir David Cast, „The stork and the Serpent: A New Interpretation of the Madonna of the Meadow by Bellini”, *The Art Quarterly*, XXXII, 1969, 250 et 256, n° 27; et Götz Pochat, „Bemerkungen zu Carpaccio und Mategna”, *Konsthistorische Tidskrift*, XL, 1971, 99-106, en particulier 105. Le premier de ces deux articles n'est cité que par Goffen, *op. cit.*, 45 et 48, n° 38, alors que le second qui représente la première tentative pour interpréter la symbolique complexe de la flore et de la faune figurant sur le tableau échappa à tous les commentateurs de celui-ci.

<sup>17</sup> *Symolorum & Emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria collecta a loachimo Camerario*, s. 1. [Nuremberg] 1596, n° XXXII, fol. 32 r°-v°. Cf. aussi Pochat, *op. cit.*, 1971, il p. 105; Arthur Henkel, Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, col. 785; et Heinz Peters, „Falke, Falkenjagd, Falkner und Falkenbuch”, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, n° 71/72, Munich 1973, col 1303, où le tableau de Carpaccio est mentionné sans toutefois être analysé. L'emblème de Camerarius est un démenti de la constatation étonnée que font Albert I. Bagby, Jr., William M. Carroll, „The Falcon as a Symbol of Destiny: De Rojas and Shakespeare”, *Romanische Forschungen*, LXXXIII, 1971, 310: „Especially remarkable is the absence from the Renaissance emblem books of what one might naturally expect to find there: a woodcut picturing a falcon attacking a heron (or some other bird), the picture accompanied by a sonnet on the inevitability of destiny... An appropriate motto to head such an emblem would be *Nada más cierto*”. Cette inscription hypothétique, „Rien n'est plus sûr”, est toutefois paradoxalement proche de celle de l'emblème de Camerarius: „Le résultat est incertain”.

<sup>18</sup> Rosenbaum, *op. cit.*, 89.

<sup>19</sup> Cf. Hubertus Froning, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei. Eine formalgeschichtliche*

*che Untersuchung*, (thèse de doctorat, Würzburg 1971), Würzburg 1973, 47.

<sup>20</sup> Michael Q. Smith, „Carpaccio's Hunt in the Lagoon”, *Apollo*, XCIX, 1974, 240-41, où le tableau de Lugano est également traité du point de vue ornithologique. — *La chasse sur la lagune* (act. Malibu, J. Paul Getty Museum) est un témoignage par excellence sur la minutie avec laquelle un tableau vénitien des années autour de 1500 peut nous informer sur la manière de chasser à l'époque. A ce sujet, outre l'article de Smith, voir Anthony Lambert, *ibidem*, 488; Claude Blair, *ibidem*, C, 1974, 434; et en particulier Andrea Busiri Vici, „Vicenda di un dipinto: la Caccia in valle di Vittor Carpaccio”, *Arte antica e moderna*, n° 24, 1963, 345-56. L'attribution à Carpaccio, presque unanimement admise jusqu'alors (voir au moins Lauts, *op. cit.*, 248, cat. n° 69; Cancogni, Perocco, *op. cit.*, 1967, 88, cat. n°11), fut récemment abandonnée au profit de Jacometto Veneziano. Voir George R. Goldner, „A Late Fifteenth Century Venetian Painting of a Bird Hunt”, *The J. Paul Getty Museum Journal*, VIII, 1980, 23-32.

<sup>21</sup> Frederick John Stopp, *The Emblems of the Altdorf Academy: Medals and Medal Orations 1577-1626*, Londres 1974, ix, 2 et 82-84. Au sujet de cette académie, voir aussi H. Kunstmann, *Die Nürnberger Universität Altdorf und Böhmen*, Cologne-Graz 1963; et Gerhard Pfeiffer, „Altdorf”, in *Theologische Realenzyklopädie*, vol. II, Berlin-New York 1978, 327-29.

<sup>22</sup> *Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinae*, Norimbergae 1578, fol. F 3 r°-G 1 v°. Cf. Stopp, *op. cit.*, 126-27, n° 29. — Les discours de 1584 furent prononcés „sub rectoratu DD. Taurelli medici”, donc sous la présidence du docteur Nicolaus Taurellus, qui, lui-même, s'est signalé comme auteur d'un livre d'emblèmes. Pour Taurellus, voir H.-C. Mayer, „Ein Altdorfer Philosophenparität”, *Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte*, XXIX, 1960, 145-66; Holger Homan, *Studien zur Emblemik des 16. Jahrhunderts: Sebastian Brant, Andrea Johannes Sambucus, Mathias Holzward, Nicolaus Taurellus*, Utrecht 1971, 105-22; Monika Hueck, *Textstruktur und Gattungssystem. Studien zum Verhältnis von Emblem und Fabel im 16. und 17. Jahrhundert*, Kronberg 1975, 41-82.

<sup>23</sup> Stopp, *op. cit.*, 4, 6 et 83.

<sup>24</sup> A ce sujet, voir au moins Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, Bononiae 1599, 447-48; et idem, *Ornithologiae tomus tertius ac postremus*, Bononiae 1603, 372-73. Le livre XX, chap. viii-xvii (365-411) est la somme de toutes les connaissances accessibles sur les hérons depuis l'antiquité jusqu'à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle. Pour la stratégie d'Aldrovandi, voir tout au moins les travaux de Giuseppe Olmi, „Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi”, *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, III, 1977, 105-75; et „Arte e natura nel Cinquecento bolognese: Ulisse Aldrovandi e la raffigurazione scientifica”, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XV al XVI secolo*, éd. Andrea Emiliani (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 4), Bologne 1982, 151-71.

<sup>25</sup> Camerarius, *op. cit.*, cite comme preuve le vers d'Homère en traduction latine: „Communis Mars in que vicem perimit perimentem”, qu'interpréta Héraclès Ponticus dans ses *Allegoriae Homerii*, in *Opuscula mythologica physica et ethica*, Amsteladaemi 1688, 450-51. Voir aussi Cicéron, *Epistulae ad familiares*, VI, 4: „cum omnis belli Mars communis et cum semper incerti exitus proellorum sunt”; idem, *Pro T. Annio Milone oratio ad iudices*, XXI, 56: „Adde casus, adde incertos exitus pugnarum Martemque communem, qui saepe spoliantem iam et exultantem evertit et perculit ab abiecto”; idem, *Pro M. Marcella oratio*, 15: „cum esset incertus exitus et ineps fortuna belli”; Tite-Live, *Ab urbe condita libri*, VIII, xl, 6: „communem vere Martem belli utramque aciem caede prostravisse”. Pour le contexte, voir Udo W. Scholz, *Studien zum altitalienischen*

und altrömischen Marskult und Marsmythos, Heidelberg 1970. — En ce qui concerne la transmission de cette conception, cf. au moins Mythographus Vaticanus III, xiii, 8 (dans G. H. Bode, éd., *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Cella 1834, 250); Lilius Gregorius Gyraldus, *De Deis gentium, varia & multiplex historia* [1548], Syntagma X: „Mars“ [in *Operum quae extant omnium... tomus duo*, Basileae 1580, vol. I, 305]; Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venise 1574 [ed. princ. 1556], 199.

<sup>26</sup> *Emblemata Anniversaria*, op. cit., fol. F 3 r°.

<sup>27</sup> Cf. par ex. Aldrovandi, op. cit., 1603, 308: „Ardea autem cum videt sese impeti a Falcone, in altum evolat, & non ut caeterae aquaticae aves fugam capescit, & ubi animadverti, se in angustum esse redactam, rostrum supra alas extendit sursum, gnara Falconem impetu, & impulsu quodam sese invasurum, atque quam saepe Falcones rostro in pectus eorum adacto conficere vita est. Descripsit nobis hanc eandem Ardea, & Falconis pugna satis luculenter Ambrosius Pareus his verbis: Ardea ubi Falconis alarum remigio alati, rapida celeritate depressam, & infra positam se intuetur, rostro, quod praelongum habet, & acutum sub alis condita, ac sursum elato, pugnae ardore, & praedae cupiditate o caecatum, & incautum ipsum devolantem, & irruentem excipit, ut eo semet Falco medium pectus induat: adeo ut ambo saepe elisis interaneis humi affigantur enectae. Quod si arte, & felci corporis declinatione insidias illas Falco illaesus effugerit, Ardea nihilominus deiecta, & deturbata, receptui stentorea voce magistro canente, in praetentum pugnium pinnarum rotato scapo revocatur“. — A propos de représentation emblématique et des sciences naturelles au XVI<sup>ème</sup> siècle, cf. Lothar Dittlich, „Emblematische Weisheit und naturwissenschaftliche Realität“, in *Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, cat. de l'exposition, Brunswick 1978, 21-33; et Wolfgang Harms, „On Natural History and Emblems in the 16th Century“, in *The Natural Sciences and the Arts: Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium* (Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 22), Stockholm 1985, 67-83. Thea Vignau-Wilberg, „Naturemblematik am Ende des 16. Jahrhunderts“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 82/83 (NF XLVI/XLVII), 1986/1987, pp. 145-156.

<sup>28</sup> *Emblemata Anniversaria*, op. cit., fol. G 1 r°.

<sup>29</sup> *Ibidem*, fol. A. 4 r°-B 2 r° (fol. A 4 v° cité). Cf. Stopp, op. cit., 122-23, n° 20. Le discours de Tschernembl est mentionné et la médaille reproduite par Hans Sturmberger, *Georg Erasmus Tschernembl: Religion, Liberalität und Widerstand. Ein Beitrag zur Geschichte der Gegenreformation und des Landes ob der Enns*, Cologne-Graz 1963, 35 et pl. face à la p. 36. Je suis reconnaissant pour ce renseignement au Dr. Z. Hajda.

<sup>30</sup> Voir au moins Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1945, vol. II, 43, cat. n° 356; Charles W. Talbot, Gaillard F. Ravenel, Jay A. Levenson, *Dürer in America: His Graphic Work*, cat. de l'exposition, Washington 1971, 191-93, n° et pl. 200. — Pour la médaille de 1582, cf. ci-dessus note 29; pour l'estampe de Galle, voir T. H. Clarke, „The Iconography of the Rhinoceros, Part II: The Layden Rhinoceros“, *Connoisseur*, CLXXXV, 1974, 114 et 113, fig. 3. Le discours de Tschernembl de 1582 et la médaille correspondante sont un menu complément à la riche littérature consacrée à l'influence du *Rhinoceros* de Dürer. Aux travaux mentionnés dans le catalogue de 1971 et dans le livre de Matthias Mende, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden 1971, n° 4401-06, nous pouvons ajouter: Götz Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance: Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*, Stockholm 1970, 155-57 L. C. Rookmaker, „Captive Rhinoceroses in Europe from 1500 until 1820“, *Bijdragen tot de diarkunde*, XLIII, 1973, 39-63; T. H. Clarke, „The Iconography of the

Rhinoceros in Europe from Dürer to Stubbs“, *Connoisseur*, CLXXXIV, 1973, 2-13; idem, l'article cité ci-dessus; A. Rieth, „Albrecht Dürer und das Nashornbild des 16. und 17. Jahrhunderts“, *Kunst*, LXXXVI, 1974, 85-88; Detlef Heikamp, „Seltene Nashörner in Martin Sperlich's Nashorn Galerie und anderswo“, in *Festschrift für Martin Sperlich zu seinem sechzigsten Geburtstag*, Tübingen 1980, 301-25; Kees Rookmaker, *Bibliography of the Rhinoceros*, Rotterdam 1983; T. H. Clarke, „Two rhinoceros drawings re-attributed“, *The Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, 625-29; idem, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, London-New York 1986. Günther Pass, „Dürer und die wissenschaftliche Tierdarstellung der Renaissance“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 82/83 (NF XLVI/XLVII), 1986/87, pp. 57-67, en particulier pp. 59-64.

<sup>31</sup> Cf. Panofsky, op. cit., vol. I, 80-81, et vol. II, 24, cat. n° 164, pl. 114; idem, „Dürer's St. Eustace“, *Record of the Art Museum, Princeton University*, IX, 1950, 2-10; Talbot, Ravenel, Levenson, op. cit., 126-27, n° et pl. 24; Rina Younger, „Dürer's St. Eustace: A Personal Document“, *Rutgers Art Review*, VII, 1986, 43-54.

<sup>32</sup> Cf. Heinz Peters, „Miles christianus oder Falke und Taube. Eine ikonographische Skizze“, in *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin 1977, 57, qui note que les plus anciens exemples du fauconnier en tant que modèle „d'un chevalier chrétien“ datent de 1200 environ. Voir aussi idem, op. cit., 1973, col. 1280 et 1316.

<sup>33</sup> Le combat du faucon et du héron sur le *Sant Eustache* de Dürer en tant que „häufiges Luftrequisit“ fut signalé pour la première fois par Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*, Augsburg 1928, 55. Ils démontrèrent la tradition de ce motif entre autres sur les gravures L. 215 (*Grand jardin d'amour*, ca. 1464-65) et L. 265 (*L'oiseau-six*, 1463) du Maître E. S. et ensuite sur le *Portrait d'Anne Cuspinian* peint par Lucas Cranach l'aîné en 1502; cf. Dieter Koepplin, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian. Seine christliche Bedeutung* (thèse de doctorat, Bâle 1964), Bâle 1974, 154 et suiv.; idem, „Humanistische Tendenzen in Cranachs Frühwerk“, in *Lucas Cranach: Künstler und Werk*, Leipzig 1973, 70; idem & Tilman Falk, *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, cat. de l'exposition, Bâle-Stuttgart 1974, vol. I, 163-64. Pour le motif discuté, voir en particulier Peters, op. cit., 1973, col. 1238, 1302-04 et 1362. En dehors des cas indiqués dans cette note supra et de quelques autres ci-dessous, cet auteur mentionne entre autres l'estampe L. 187 (*Le lion de Venise*) du maître E. S., le coin droit en haut du fol. 102 dans le *Livre des heures de Sophie de Bylant* (ca. 1475), un dessin haut-allemand à Erlangen (vers 1500) et deux tapisseries de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle. L'attaque mortelle du héron par le faucon sur l'une de celles-ci fut récemment interprétée comme une „métaphore d'amour“ voir Keith P. F. Moxey, „Das Ritterideal und der Hausbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts)“, in *Vom Leben im späten Mittelalter: Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, cat. de l'exposition, Amsterdam-Francofort 1985, 42 et 43, fig. 17. J'ajoute quelques autres exemples:

- 1, La *Psautier de la reine Mary* (Londres, British Museum, Royal MS. 2 B. VII, fols. 157 et 190), manuscrit anglais enluminé, du premier quart du XIV<sup>ème</sup> siècle. Voir Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles 1966, 98.
- 2, La tapisserie franco-flamande de la Collection Burrell, Glasgow; voir *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975, 313, fig. 41.
- 3, L'impression sur l'arc de triomphe des Anglais, érigé à Lisbonne à l'occasion de l'entrée solennelle du roi Philippe III d'Espagne en 1619. Voir Ewald M. Vetter, „Der Einzug Philipps III. in Lissabon 1619“, *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, XIX, 1962, 221 et 255, fig. 4 face à la p. 208.

4, Le jeton de la ville de Bruxelles avec la date de 1637 et la légende „Nulla salus bello“; voir F. Feuadent, *Jetons et métaux*, vol. III, Paris-Londres 1915, 275, n° 14276. Je suis reconnaissant au Dr. V. Juren de me l'avoir signalé. Cette énumération pourrait être poursuivie *ad nauseam*; je note seulement que l'exemple probablement le plus connu du faucon et du héron dans l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle est une peinture pseudo-pisanellienne de Berlin, représentant l'*Adoration des Mages* (voir Renzo Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Milan 1972, n° 210), signalée déjà par Tietza, Tietze-Conrat; Herbert Friedmann, „Symbolic Meanings in Sassetta's *Journey of the Magi*“, *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> pér., XCVIII, 1956, 152, n. 26; et Smith, *op. cit.*, 240.

<sup>34</sup> Dans la littérature volumineuse sur le *Livre de prières de Maximilien*, voir au sujet de ce folio les travaux suivants qui mentionnent la bibliographie antérieure: Panofsky, *op. cit.*, vol. I, 188, et vol. II, 100, cat. n° 965g; Hans Christian von Tavel, „Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3<sup>e</sup> pér., XVI, 1965, 66 et 99; Ewald M. Vetter, Christoph Brockhaus, „Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1971/72, 76; Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, vol. III: 1510-1519, New York 1974, 490, n° 1515/7. — Je remercie le Dr. Konrad Renger (Munich) pour la photographie.

<sup>35</sup> Les auteurs cités dans la note précédente s'accordent pour dire que la scène renoue avec la gravure sur bois de Dürer *La Mort et le Lansquenot* de 1510 (Panofsky, *op. cit.*, vol. II, 42, cat. n° et pl. 352; Talbot, Ravenel, Lavenson, *op. cit.*, n° et pl. 120) et que celle-ci a pour sources un épisode des légendes médiévales sur la rencontre des trois morts et des trois vivants et les danses macabres. La meilleure analyse de cette estampe et de l'iconographie de la mort de chez Dürer en général se trouve probablement dans le livre de Heinrich Theissing, *Dürers Ritter, Tod und Teufel: Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978, 58-87, où (78 et 83) est également cité le folio 12<sup>o</sup> du *Livre de prières de Maximilien*.

<sup>36</sup> Selon Goffen, *op. cit.*, 43-45, la plupart des plantes et des animaux représentés par Carpaccio sur le tableau font également allusion à la mort, ce qui, à mon avis (cf. ci-dessous), ne doit pas signifier qu'il s'agit d'un portrait posthume.

<sup>37</sup> Vetter, Brockhaus, *op. cit.* — Alors que E. Ehlers, „Bemerkungen zu den Tierdarstellungen im Gebetbuche des Kaisers Maximilian“, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVIII, 1917, 160 comprit ce motif comme le résultat „de l'observation directe de la nature“. Ce sont encore les Tietze qui reconnurent que le motif est tributaire d'une tradition plus ancienne. Cf. ci-dessus note 33 et voir Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, vol. II/I: *Der reife Dürer*, Bâle-Laipezig 1933, 110, n° 634g.

<sup>38</sup> Cf. Peter W. Parshall, „Camerarius on Dürer — Humanist Biography as Art Criticism“, in Joachim Camerarius (1500-1574): *Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, éd. Frank Baron, Munich 1978, 11-29; et Willam S. Heckscher, „*Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius“, *ibidem*, 31-120.

<sup>39</sup> Karl Giehlow, *Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern*, Vienne 1907, 194-95. Cette interprétation fut reprise par tous les auteurs cités ci-dessus, note 34.

<sup>40</sup> Voir au moins Aristote, *Historia animalium*, 614b; Virgile, *Georgica*, I, 363-64, Ellen, *De animalibus*, VII, 7; Isidore de Séville, *Etymologiarum sive originum libri XII*, VII, 21.

<sup>41</sup> Voir les passages cités dans la note précédente et parmi les auteurs modernes au moins Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum ... litteris commentarii*, Lyon 1594 led. princ.

1556], lib XXV, cap. „De ardea“, 237; et Aldrovandi, *op. cit.*, 1603, 373-74.

<sup>42</sup> Camerarius, *op. cit.*, n° XLII, fol. 42 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> (Henkel, Schöne, *op. cit.*, col 828). Cf. aussi Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, ed Augustini Erath, Coloniae Agrippinae 1687, lib. IV (Aves), cap. ix (Ardea), 218-21 (= vol. I, 227), où le héron est mentionné avec les significations suivantes: „Spes in Deo, Amicus generosus, Contemplativus, Religiosus, Animus Generosus“. Pour justifier la première interprétation, Picinelli cite Hugues de Saint-Victor, *De bestiis et aliis rebus libri quattuor*, I, xvii (J.-P. Migne, éd., *Patrologia Latina*, vol. CLXXVII, col. 47): „Haec avis potest significare animas electorum, quae formidantes perturbacionem huius saeculi ne forte procellis persecutionum, instigante diabolo, involvantur, intentionem suam super omnia temporalia efferentes, ad serenitatem, patriae coelestis, ubi assidue conspicitur Dei vultus, mentes suas elevant“. Ce passage dérive de Rhabanus Maurus, *De universo*, VIII, vi (Migne, éd., vol. CXI, col. 246).

<sup>43</sup> Cf. *Emblemata Anniversaria, op. cit.*, fol. G 1 r<sup>o</sup>; et Camerarius, *op. cit.*, fol. 32 v<sup>o</sup>. — Sur le rapport entre l'orage et la Fortune dans la pensée et l'imagination de la Renaissance, voir Edgar Wind, „Platonic Tyranny and the Renaissance Fortuna: On Ficino's Reading of Laws IV, 709A-712A“, in *De artibus opuscula XI: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 491-96; idem, *Giorgione's „Tempesta“ with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford 1969, 3; Götz Pochat, „Giorgione's Tempesta, Fortune and Neo-Platonism“, *Konsthistorisk Tidskrift*, XXXIX, 1970, 13-34; Paul H. D. Kaplan, „The Storm of War: the Paduan Key to Giorgione's Tempesta“, *Art History*, IX, 1986, 405-27, en particulier 413-14.

<sup>44</sup> Cf. ci-dessus, note 35. Le texte de cette feuille volante est cité dans: Albrecht Dürer, *Der schriftliche Nachlaß*, éd. Hans Rupprich, vol. I, Berlin 1956, 137-38.

<sup>45</sup> Theissing, *op. cit.*, 82-83.

<sup>46</sup> Une attention toute particulière fut consacrée aux questions de la genèse et des prototypes éventuels du *Jeune chevalier* de Carpaccio, „premier portrait en pied indépendant connu dans la peinture italienne“. Outre les travaux monographiques cités ci-dessus, voir surtout Sten Karl-ling, „Girolamo Marettis barettsmycke“, *Konsthistorisk Tidskrift*, XXXIV, 1965, 57, n. 8; John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres-New York 1966, 320, n. 20; Froning, *op. cit.*, 47-48; Goffen, *op. cit.*, 40-43. — Au sujet de ce type de tableau en général, cf. Iris Cheney, dans *Master Drawings*, XI, 1973, 1969; et Kurt Löcher, „Das Bildnis in der ganzen Figur. Quellen und Entwicklung“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XLII, 1985, 74-82, qui toutefois ne mentionnent pas Carpaccio.

<sup>47</sup> La littérature plus ancienne est citée par Mende, *op. cit.*, nos 9261-396; les travaux plus récents sont évoqués et le problème est repensé dans l'étude magistrale de Gunter Schweikhart, „Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien“, in *Festschrift Herbert Siebenhüner*, Würzburg 1978, 111-36. Parmi les études plus récentes, voir au moins l'article provocateur de Alistair Smith, „Germania and Italia: Albrecht Dürer and Venetian Art“, *Journal of the Royal Society of Arts*, CXXVII, 1978-1979, 273-90; László Mészáros, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983; et Jan Bialostocki, *Dürer and His Critics, 1500-1971: Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986, 37-90.

<sup>48</sup> Parmi les travaux recensés par Mende (cf. la note précédente), voir Ludwig Grote, „*Hier bin ich ein Herr*“: Dürer in Venedig, Munich 1956; et Michael Levey, „Minor Aspects of Dürer's Interests in Venetian Art“, *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, 511-13. Plus récemment voir Giuseppe Fiocco, „Un omaggio a Dürer“, *Paragone*, XXII, n° 253, 1971.

69-72 Egon Verheyen, „Dürer and Venice“, in *Dürer's Cities: Nuremberg and Venice*, cat. de l'exposition, Ann Arbor 1971, 16-27; Warren Treadwell, „Dürer's Influence on Venetian Art in the Early Sixteenth Century“, *ibidem*, 28-31 Klára Garas, „Bildnisse der Renaissance, II: Dürer und Giorgione“, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVIII, 1972, 125-35; Maurizio Bonicatti, „Dürers Verhältnis zum Venezianischen Humanismus“, in *Albrecht Dürer: Kunst im Aufbruch*, éd. Ernst Ullmann, Leipzig 1972, 143-67; Smith, *op. cit.*, 1977-78. Les rapports entre Dürer et les maîtres vénitiens furent analysés dans une série d'articles par Terisio Pignatti, „Begegnungen: Italien“, in *Albrecht Dürer, 1471-1971*, cat. de l'exposition, Nuremberg 1971, 103; „Giorgione et Dürer“, *L'œil*, n° 201-202, 1971, 2-11; „Über die Beziehungen zwischen Dürer und dem jungen Tizian“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1971/72, 61-69; „The Relationship Between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento“, in *Renaissance Venice*, éd. J. R. Hale, Londres 1973, 244-73. Cf. aussi André Chastel, „Dürer à Venise en 1508“, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, éd. R. Pallucchini, Florence 1981, vol. II, 459-63; ci-dessous notes 49 et 51; idem, „Venezia e la pittura del Nord“, in *Venezia e la Germania*, Venise 1986, pp. 93-114.

<sup>49</sup> Voir par ex. Erika Tietze-Conrat, „Beitrag zu Italien und Dürer“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste (=Beilage der Graphischen Künste)*, 1929, 46-48; eadem, „Von Dürer zu Carpaccio“, *ibidem*, 1925, 11; et Mézáros, *op. cit.*, 72-75 et 191-93. — Dans cet ordre d'idées il faut rappeler la reprise, souvent constatée, par Carpaccio des motifs topographiques des gravures illustrant les livres allemands. Sur ce sujet, voir récemment J. M. Fletcher, „Sources of Carpaccio in German Woodcuts“, *The Burlington Magazine*, CXV, 1973, 599; et David R. Marshall, „Carpaccio, Saint Stephen, and the Topography of Jerusalem“, *The Art Bulletin*, LXVI, 1984, 810-20. Cf. aussi J. Raby, *Venice, Dürer and the oriental mode*, Londres 1982.

<sup>50</sup> Pignatti, „Begegnungen“, *op. cit.*, 112, cat. n° 193; idem, *op. cit.*, 1973, 259; Smith, *op. cit.*, 1977-78, 283.

<sup>51</sup> Il s'agit surtout des deux dessins: la *Tête de vaillard coiffé du béret*, London, British Museum, inv. n° 1896-9-16-1984 (Panofsky, *op. cit.*, vol. II, 109, cat. n° 1061; Strauss, *op. cit.*, vol. II, 900-01, n° 1505/32); et le *Jugement de Salomon*, Berlin, Staatliche Preussische Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, inv. n° KdZ 1286 (Panofsky, *ibidem*, 59, cat. n° 472; Strauss, *ibidem*, 971-72, n° 1506/43). — Il est à noter que les échanges entre le maître allemand et l'artiste vénitien sont un sujet qui mérita d'être étudié ultérieurement. Parmi les publications mentionnées par Mende, *op. cit.*, n° 2725, 8568, 8642-51, voir surtout

les n° 8644-45, cités ci-dessus dans la note 49, et un cas plutôt problématique présenté par Francisco Abbad, „Carpaccio, Dürer et le Greco“, in *Venezia e l'Europa (Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte)*, Venise 1956, 214-19, et „Carpaccio, Durero y el Greco“, *Goya*, XI, 1956, 292-96. Voir aussi Mézáros, *op. cit.*

<sup>52</sup> On retrouve des commentaires traités dans le même esprit chez Lauts, *op. cit.*, 39 et surtout chez Pignatti, *op. cit.*, 1973, 271, n. 41, où on peut lire que le tableau de Carpaccio „cannot but reflect a memory of engravings by Dürer like *St. Eustace* (fig. 6) — estampe dont la diffusion en Italie au début du cinquecento fut récemment notée par Schweikhart, *op. cit.*, 115-16. Il est intéressant de signaler que le *Jeune chevalier* a longtemps passé pour le saint même; voir Richard Offner, „A Picture of St. Eustace in a Landscape by Carpaccio“, *Art in America*, X, 1922, 127-33, et „Un Sant' Eustachio del Carpaccio“, *Dedalo*, II, 1921-22, 785-89.

<sup>53</sup> Cf. Pochat, *op. cit.*, 1971, 105; et idem, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin-New York 1973, 389. — On suggéra même que l'écuier du chevalier de Carpaccio avec son chien „pouvait être rapproché“ d'une figure analogue sur la gravure de Dürer représentant le *Chevalier, la Mort et le Diable* (Panofsky, *op. cit.*, vol. II, 29, cat. n° 205, pl. 207; Talbot, Ravenel, Levenson, *op. cit.*, 143-45, n° et pl. 58); voir Rosenbaum, *op. cit.*, 89; et Goffen, *op. cit.*, 44. Cette estampe porte cependant la date 1513 et non pas 1504, année indiquée par erreur par Rosenbaum, et en plus il n'est pas certain que son protagoniste fût conçu *in bano* en tant que „chevalier chrétien“. Dans la littérature abondante sur cette gravure, voir au moins Panofsky, *op. cit.*, vol. I, 151-54; plus récemment Theissing, *op. cit.*, et Ursula Meyer, „Politische Bezüge in Dürers *Ritter, Tod und Teufel*“, *Kritische Berichte*, VI, n° 6, 1978, 27-41.

<sup>54</sup> Cette inspiration met en doute l'opinion de Michael Levey, *Dürer, Bergamo* 1965, 75 selon laquelle c'étaient justement les œuvres de Carpaccio que Dürer dans sa lettre de Venise adressée le 7 février 1506 à Willibald Pirckheimer à Nuremberg désigne comme „des choses, qui m'ont beaucoup plu il y a onze ans mais qui actuellement ne me plaisent plus“ (Dürer, *op. cit.*, 43). Une interprétation originale de la date implicitement indiquée dans ce passage se trouve chez Smith, *op. cit.*, 1977-78, 276-77.

<sup>55</sup> Cf. la remarque de Rosenbaum, *op. cit.*, 89, que le corps et surtout les mains du personnage représenté sont trop grands par rapport au visage. Ce qui est fréquemment le résultat de la pratique courante des ateliers où le modèle ne posait que pour la tête. Cette remarque reflète dans ce cas peut-être un changement de l'intention originale.

Nouveaux regards sur "Le jeune chevalier" de Vittore Carpaccio

Lubomir Konecny

*Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21. (1990), pp. 111-124.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0391-9064%281990%2911%3A21%3C111%3ANRS%22JC%3E2.0.CO%3B2-S>

*Artibus et Historiae* is currently published by IRSA s.c..

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://uk.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://uk.jstor.org/journals/irsa.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

JSTOR is an independent not-for-profit organization dedicated to creating and preserving a digital archive of scholarly journals. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

