



HAL
open science

“ En tibi lector jucundissime... Culture antique, reproduction artistique et conception de la lettre sur les gravures d’antiquités à Rome ”

Emmanuel Lurin

► **To cite this version:**

Emmanuel Lurin. “ En tibi lector jucundissime... Culture antique, reproduction artistique et conception de la lettre sur les gravures d’antiquités à Rome ”. M. Grivel, E. Lurin (dir.). La lettre de l’estampe. Les formes de l’écrit et ses fonctions dans la gravure européenne au XVIe siècle, Bruxelles, Peter Lang, p. 189-221, 2021, 978-2-8076-1359-1. hal-03811549

HAL Id: hal-03811549

<https://cnrs.hal.science/hal-03811549>

Submitted on 11 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La gravure « antiquaire » à Rome vers 1550

Autour des illustrations d'Onofrio Panvinio et des images d'antiquités de Jacob Bos

Emmanuel Lurin

Les premiers exemples d'une iconographie « antiquaire », dans le domaine de l'image imprimée à la Renaissance, sont relativement tardifs en comparaison d'autres disciplines telles que la botanique, la cosmographie ou encore l'ingénierie militaire, lesquelles ont vu la publication dans les dernières décennies du xv^e siècle de quelques estampes et, surtout, de livres illustrés de nombreuses planches xylographiques. Il en va bien autrement des « Antiquités de Rome » qui constituaient pourtant depuis la fin du Moyen Âge un vaste champ de curiosité intellectuelle, centré sur les témoignages écrits et matériels de la civilisation latine, où les besoins d'iconographie étaient certainement nombreux¹. En Italie, d'importants travaux d'érudition avaient déjà été écrits et, pour certains, publiés dans le dernier quart du xv^e siècle sur des sujets variés de topographie, d'architecture, d'histoire institutionnelle et d'épigraphie antiques. Des centaines de monuments, d'objets et d'œuvres d'art avaient été étudiés par des artistes et des lettrés à Rome, à Padoue, à Naples, en Provence et jusqu'en Grèce². Certains d'entre eux, en particulier les architectes, ne cachaient pas leur ambition intellectuelle qui dépassait souvent la seule imitation des types, des principes et des formes pour viser à une meilleure connaissance de la civilisation latine. Toutefois, à la fin du xv^e siècle, aucun de ces travaux « antiquaires » n'avait encore conduit à la publication d'un seul livre illustré sur les Antiquités de Rome. Quant aux reproductions d'antiquités, elles étaient encore absentes de l'œuvre des graveurs où se multipliaient pourtant, depuis plusieurs décennies, les compositions « all'antica » et les sujets tirés de la littérature antique³.

GRAVER LES ANTIQUITÉS À LA RENAISSANCE : DIFFICULTÉS ET ENJEUX

Les raisons de ce retard nous semblent avoir été nombreuses. Aux difficultés techniques et financières, inhérentes à l'illustration des livres et à la fabrication de toute image imprimée à la Renaissance, se sont ajoutés d'autres facteurs qui ont pu limiter, dans un premier temps, l'utilisation de l'estampe à des fins documentaires. Le développement en gravure d'une

iconographie spécialisée sur les Antiquités de Rome pose en effet trois questions principales : il en va tout à la fois du statut des antiquités dans la pensée humaniste et dans les pratiques artistiques en général ; de la valeur épistémologique des vestiges et de tout ce que les antiquaires étaient en mesure de reconnaître comme des « preuves matérielles » ; mais aussi de la capacité des contemporains à considérer l'estampe comme un moyen de « reproduire » des bâtiments ou des objets – une idée qui n'allait apparemment pas de soi avant les premières décennies du xvi^e siècle.

Quand elles ne faisaient pas l'objet d'une exploitation directe et souvent destructrice, à la Renaissance, les antiquités étaient généralement perçues comme les témoignages d'un passé prestigieux que beaucoup s'attachaient à faire revivre en prenant pour modèle de leurs pensées ou de leurs actions les plus hautes réalisations des « Anciens⁴ ». Ce statut d'exemplarité que les humanistes avaient assigné à l'Histoire, à la littérature grecque et latine, aux institutions romaines ainsi qu'aux grandes disciplines de la tradition classique avait aussi une incidence sur la manière dont étaient considérés les vestiges. Pour les gens de métier dont faisaient partie les artistes, il était difficile de voir autre chose, dans les antiquités, que des « exemples » de constructions et d'objets remarquables – un répertoire inusité de formes, de sujets et de techniques dont l'observation devait avant tout nourrir leur propre travail. Nul ne concevait vraiment les antiquités comme les pièces d'un vaste *puzzle* dont l'étude fournirait un jour la base d'une histoire de l'art chez les Anciens. Quant aux hommes de lettres et à tous ceux qui avaient reçu une éducation humaniste, l'étude des vestiges archéologiques venait normalement compléter chez eux une connaissance essentiellement littéraire de la civilisation classique. La nécessité pour un auteur de « publier » des monuments ou des objets, de considérer les sources matérielles indépendamment des textes, de faire aussi appel à l'image pour donner à voir les grandes figures ou les hauts lieux de l'Histoire ancienne n'était pas encore tout à fait installée dans les esprits.

Il est vrai que les premiers antiquaires étaient généralement plus à l'aise dans les travaux de philologie

2 | ancienne que dans la recherche et l'étude raisonnée des sources archéologiques. Celles-ci exigeaient des qualités d'observation, une connaissance spatiale et matérielle des sites, ainsi que des méthodes de relevé et de documentation graphique dont bien peu pouvaient se prévaloir avant les premières décennies du XVI^e siècle. Conscients néanmoins de l'utilité des sources matérielles, ces érudits cherchaient à se procurer des dessins d'antiquités, collectionnaient les petits objets, comme les « médailles », et étaient particulièrement attentifs aux questions d'iconographie. Dans le même temps, ils se méfiaient quelque peu des images, des dessinateurs et, surtout, des usages que pouvaient en faire certains de leurs contemporains. Il suffit de rappeler ici le mélange de jalousie critique et d'admiration naïve qu'aura suscité en son temps le travail pourtant remarquable de Pirro Ligorio⁵. Aux statues de marbre et aux grands reliefs historiés, les antiquaires préféraient souvent les petits monuments inscrits tels que les cippes funéraires, les pierres gravées et les monnaies, autant d'objets chargés d'inscriptions, de portraits et de motifs emblématiques qui constituaient pour eux des documents complets et plus aisément contrôlables⁶. Il reste que leur connaissance des antiquités n'aura jamais égalé les sommes d'érudition que représentaient les livres, les manuscrits et les recueils d'inscriptions conservés dans leurs bibliothèques.

Un dernier facteur, qui aura longtemps retardé la reproduction des antiquités par la gravure, est la manière dont les techniques de l'estampe ont été utilisées par les artistes jusque dans les premières décennies du XVI^e siècle. Ni les premiers maîtres de la gravure sur bois, ni les orfèvres qui ont développé, après 1430, une pratique indépendante du burin, ni même les artistes de la première génération des peintres-graveurs en Italie n'avaient encore envisagé l'estampe comme un véritable *medium*⁷. Les procédés de gravure avaient été développés, dès l'origine, en vue de produire en série des « dessins imprimés » (*disegni stampati*)⁸, mais l'idée d'utiliser l'estampe pour reproduire des monuments, des objets, ou même des œuvres d'art, était encore étrangère aux modes de pensée et aux pratiques artistiques, y compris en Italie. À la fin du XVI^e siècle, le prestige des

antiques, même à Mantoue, ne suffisait pas à susciter la production de gravures à caractère documentaire. L'œuvre de Giovanni Antonio da Brescia, un ancien collaborateur de Mantegna, qui a reproduit avec beaucoup de soin le groupe du *Laocoon*, tout en donnant une interprétation très libre du *Torse du Belvédère*, ne fait pas vraiment exception à la règle⁹.

LES DÉBUTS DE LA GRAVURE « ANTIQUAIRE » EN ITALIE

La situation devait changer sensiblement à Rome dans le climat de ferveur *archéologique* qui caractérise les règnes de Jules II et de Léon X. Les projets de publications savantes se multiplient au moment où les techniques de gravure et, avec elles, la pratique de l'estampe, connaissent un développement remarquable dans les milieux artistiques. En 1517, Andrea Fulvio publiait un recueil de biographies illustré de nombreuses planches xylographiques dont les portraits étaient directement tirés de monnaies antiques¹⁰. Deux ans plus tard, il était devenu, avec l'humaniste Fabio Calvo, le principal collaborateur de Raphaël dans un vaste programme d'étude et de publication topographique sur les antiquités de Rome¹¹. L'influence des travaux archéologiques de Raphaël, de ses dessins et de sa méthode se fit rapidement sentir dans la rédaction des *Antiquitates* de Fulvio (1527), dans les planches du *Simulacrum* de Calvo (1527)¹², mais aussi, dès 1521, dans l'illustration des *Epigrammata antiquae Urbis* (1521)¹³, un recueil épigraphique où l'on trouve aussi plusieurs vues de monuments inscrits à Rome. Dans le domaine de l'estampe, on doit à Marcantonio Raimondi et à Marco Dente da Ravenna les premières gravures de « reproduction » de sculptures antiques qui furent gravées entre 1510 et 1525 environ à Rome : il s'agit d'images relativement précises et très soignées de statues célèbres (*l'Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, le *Spinario*, etc.¹⁴), mais aussi de bas-reliefs (dont le relief aux trois amours de San Vitale à Ravenne, et les deux reliefs historiques de l'Arc de Trajan¹⁵). Ce sont pourtant les sujets d'invention d'après l'antique qui dominent, très largement, dans l'œuvre des graveurs de l'École

de Raimondi. L'ensemble constitue une iconographie essentiellement moderne de statues, de «vases», d'ornements et de compositions *all'antica*, inventions originales d'une génération d'artistes formés au dessin d'après l'antique dont l'ambition était de surpasser, plus que de documenter ou de faire revivre, l'art des Anciens.

Il fallut donc attendre les années 1540-1550 – période charnière dans le développement des études antiquaires, mais aussi dans l'histoire de l'estampe, entendue à la fois comme un art et un nouveau médium¹⁶ – pour voir enfin paraître dans les principaux centres de l'édition européenne une iconographie savante, riche et abondante, qui répondait directement à des besoins d'illustration ou de divulgation documentaire. Le mouvement semble avoir débuté à Venise et à Rome, dès la fin des années 1530, dans le domaine de l'architecture antique qui pouvait déjà s'appuyer sur une longue tradition d'études vitruviennes. L'année 1540 vit ainsi la parution en Vénétie de deux livres soigneusement illustrés de planches xylographiques : le traité de l'humaniste Torello Sarayna sur les antiquités de Vérone, qui relève directement du savoir antique¹⁷, ainsi que le *Terzo Libro* de Sebastiano Serlio, un livre d'architecture traitant des monuments antiques qui s'appuyait sur une riche documentation graphique élaborée vingt ans plus tôt à Rome¹⁸. En 1544, Bartolomeo Marliani fit paraître avec l'aide de ses amis de l'Académie Vitruvienne une édition révisée de son grand livre sur la topographie de Rome. Le texte, édité à Rome, était accompagné de trois illustrations xylographiques décrivant la topographie et le développement général de la ville à des moments-clés de son histoire (*Roma quadrata*, la ville fortifiée par Servius Tullius et celle de l'empereur Aurélien¹⁹).

Dans le domaine de la gravure fine ou semi fine, il faut reconnaître le dynamisme du milieu romain qui s'était imposé comme le premier centre de gravure en taille-douce²⁰. À partir de 1538, un libraire et marchand d'estampes d'origine espagnole, Antonio Salamanca, fit paraître à Rome une série d'images de reconstitution architecturale : des vues très soignées du Colisée, de la Porta Maggiore et du Panthéon, dont les modèles avaient été donnés par l'architecte Domenico Giuntalodi²¹.

L'activité de Salamanca, qui s'ouvrit rapidement aux reproductions d'objets et de statues antiques, fut concurrencée à Rome par celle d'un autre marchand-libraire, le franc-comtois Antoine Lafréry, qui finit par proposer à son confrère un partenariat commercial (1553-1563). Toutefois, à la fin des années 1550, Lafréry s'affirmait déjà comme le principal éditeur d'images d'antiquités, de reconstitutions architecturales et de descriptions antiquaires – une iconographie savante à laquelle il sut donner, en trente ans de carrière, toutes ses lettres de noblesse en commandant de très nombreuses planches à des graveurs professionnels²².

Au début des années 1550, cette *mode* antique avait gagné les principaux centres de la gravure et de l'édition des livres en Europe. Quelques exemples suffiront à donner ici une idée de l'abondance et de la diversité de la production. À Lyon, l'éditeur Guillaume Rouillé, qui était en relation avec de nombreux savants, fit paraître à partir de 1554 trois importants traités de l'antiquaire Guillaume Du Choul, magnifiquement illustrés de nombreuses gravures sur bois²³. À Anvers, Jérôme Cock avait fondé en 1548 une nouvelle maison commerciale²⁴ qui ne tarda pas à publier des reproductions d'antiquités avec les encouragements du cardinal Granvelle²⁵. Ces images furent suivies par la publication, en 1558, d'une reconstitution en vingt-sept planches des Thermes de Dioclétien – composition immense qui surpassait de très loin, en qualité comme en précision, tout ce qu'on avait publié en Italie sur le même sujet²⁶. À la même époque, deux éditeurs vénitiens, les frères Tramezzino²⁷, développaient un programme original de publication de livres, mais aussi d'images dans le domaine des *antiquaria*. À partir de 1552, ils firent en effet paraître sept gravures de reconstitution composées par Ligorio. Ces vues de monuments antiques incluaient pour la première fois des scènes figurées ou des détails fortement grossis qui explicitaient la fonction des lieux, les croyances religieuses et d'autres aspects de la vie sociale²⁸. L'ensemble de ces publications témoigne d'un nouveau rapport à l'illustration dans les traités imprimés, mais aussi d'un intérêt croissant des érudits et du public pour les reproductions d'antiquités en général.

1. Étienne Dupérac et Onofrio Panvinio, *Description des rites de sacrifice chez les Romains*, 1566, eau-forte, 330x460 mm (*De ludis circensibus libri II*, Venise, 1600, pl. Y).



DE LA REPRODUCTION DES ANTIQUITÉS À L'EKPHRISIS ANTIQUAIRE

Deux grandes catégories d'images, qui correspondaient à des aspects distincts et complémentaires de la recherche sur les « Antiquités », firent alors leur apparition dans le champ de l'édition et de la gravure commerciale. La première catégorie d'estampes réunit des images dont la fonction principale est de décrire des bâtiments, des

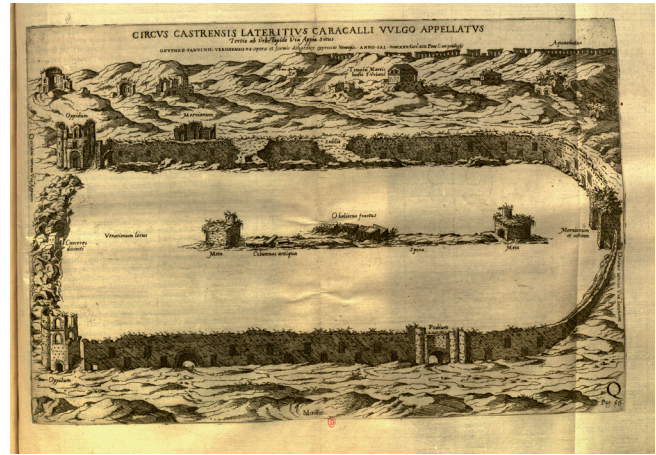
objets, des inscriptions ou même des sites archéologiques, en vue de les faire connaître à un public plus ou moins lettré. Ces gravures de « reproduction », qui mettent souvent en valeur la beauté des bâtiments et des objets, sont aussi portées par une intention didactique qui transparait à la fois dans le choix du sujet, la composition de la planche et la formulation de la lettre. Dans la majorité des cas, les gravures doivent être lues en relation avec un titre, un corps de légende ou un commentaire

2. Étienne Dupérac et Onofrio Panvinio, *Vue des ruines du Cirque de Maxence*, 1565, eau-forte, 256x385 mm (*De ludis circensibus libri II*, Venise, 1600, pl. Q).

gravés : éléments succincts et néanmoins essentiels d'une authentification technique et historique des sources qui est un complément indispensable à la représentation des antiquités dans la culture «antiquaire».

La seconde catégorie d'estampes constitue, à proprement parler, une «iconographie savante» qui était surtout conçue par des antiquaires et parfois par des artistes capables d'utiliser leurs travaux²⁹. Ces images ne reproduisent aucun vestige, mais elles sont parfaitement représentatives du type de savoir qui était effectivement visé par les contemporains. Il s'agit de «descriptions», au sens classique des termes *ekphrasis* et *descriptio*, traitant de sujets variés d'histoire, d'architecture, de religion et plus généralement de civilisation gréco-romaine³⁰. L'objectif est ici de donner à voir, sous une forme aussi précise que vivante, des monuments célèbres ainsi que des aspects typiques de la religion et de la vie sociale chez les Anciens: lieux, situations, acteurs et gestes qui caractérisent, par exemple, les célébrations publiques, le culte, les jeux et les banquets (fig. 1). Ces images comportent nécessairement une forte part d'invention graphique, mais elles s'appuient presque toujours sur une documentation positive, tirée de sources écrites et matérielles, dont l'auteur effectue en quelque sorte la synthèse dans son dessin. Cette iconographie savante, que l'on range aujourd'hui parmi les images de «restitution» ou de «reconstitution archéologique» – termes absents et étrangers aux contemporains – semble avoir présenté à l'époque tous les caractères d'une *ekphrasis* scientifique³¹.

Reproductions d'antiquités et *descriptions* antiquaires assumaient donc, comme on le voit, une fonction didactique dans l'illustration des traités comme dans les autres pratiques de l'image imprimée au XVI^e siècle. C'est en cela que l'on peut effectivement parler du développement d'une illustration «antiquaire» (ou d'inspiration antiquaire) à partir des années 1540: les éditeurs et les professionnels de l'estampe, en collaboration avec certains auteurs, utilisaient déjà les techniques les plus modernes pour concevoir des illustrations qui transmettaient un certain savoir sur les Antiquités. Vingt ans plus tard, ces images constituaient



pour les marchands-libraires un champ de publication très spécifique que les utilisateurs des estampes (érudits, artistes, amateurs d'antiquités, etc.) devaient être capables d'identifier. Ainsi, en 1573, Lafréry pouvait consacrer une section entière de son catalogue commercial aux «Antiquités de Rome» qui comprenaient des images de constructions, de monuments isolés, de statues et d'autres choses encore (*Tavola delle Antichità di Roma tanto di fabriche et edificii, quanto di statue et altre cose*³²).

Dans la suite de cet article, nous nous proposons d'étudier des aspects variés de la gravure «antiquaire», telle qu'elle s'est développée vers 1550 à Rome, en partant de deux ensembles d'œuvres ou de documents distincts: les projets d'illustration qui furent conduits vers 1565 par l'antiquaire Onofrio Panvinio en vue d'illustrer son grand traité sur la religion romaine; l'œuvre de Jacob Bos, un buriniste indépendant qui a gravé de nombreuses images d'antiquités tout au long de sa carrière (vers 1549-1570). Il s'agira donc d'étudier les méthodes de travail d'un érudit dans l'élaboration d'une iconographie savante sur les antiquités de Rome, mais aussi de souligner, dans le champ de la gravure commerciale, l'importance des sujets antiquaires et l'originalité des images issues de la collaboration entre les graveurs et les libraires.

3. Ercole Setti, *Etude d'un bas-relief antique avec une scène de banquet*, vers 1565, dessin à la sanguine, Cité du Vatican, Biblioteca vaticana, Vat. Lat. 3439, f° 105v°).



ONOFRIO PANVINIO ET L'ILLUSTRATION ANTIQUAIRE

Protégé du pape Pie IV et surtout du cardinal Alexandre Farnèse, dont il était le bibliothécaire à Rome, Onofrio Panvinio (1530-1568) jouissait dans les années 1560 d'une certaine liberté de travail qui lui permettait d'engager de nombreux projets de publication³³. Les *Antiquités* et l'*Histoire ecclésiastique* étaient ses domaines de prédilection, deux champs complémentaires de l'Histoire romaine qu'il semble avoir étudiés ensemble à cette époque, avec la même méthode et des objectifs de publication très proches qui allaient de l'édition des sources et de la chronologie aux grandes synthèses historiques.

Les premiers livres publiés par l'historien, même quand ils traitaient de topographie antique, ne comportaient pourtant aucune illustration. La conversion de Panvinio à l'iconographie historique traduit donc chez lui un changement de méthode autant qu'un élargissement de sa conception des *Antiquités* qui se rapproche nettement, dans ses derniers travaux, des *Antiquitates* de Varron³⁴. En plus des questions de chronologie, de topographie et d'histoire institutionnelle, l'érudit s'intéressait désormais

4. Ercole Setti, *Scène de banquet antique : restitution et mise au net d'une étude de bas-relief pour Onofrio Panvinio*, plume et encre brune, lavis brun, Cité du Vatican, Biblioteca vaticana, Vat. Lat. 3439, f° 108r°.



à la description des lieux, des pratiques et des instruments les plus variés de la vie sociale dans l'ancienne Rome. Panvinio s'engagea alors dans la préparation d'un grand traité en cent livres illustrés sur les *Antiquités romaines*³⁵, travail qui était inachevé en 1568, mais dont une partie fut publiée après sa mort : un opuscule sur les triomphes, le *De triumpho* (1571), ainsi qu'un traité plus important sur les jeux du cirque, le *De ludis circensibus* (1600)³⁶. L'illustration de ces deux traités, dont les planches furent gravées entre 1565 et 1566 par Étienne Dupérac, s'appuyait sur une importante documentation graphique qui semble avoir été réunie dans un temps assez court par Panvinio. Le corpus des gravures comprend des reproductions de petites antiquités (reliefs, monnaies et médailles), des *descriptions* de cérémonies et de **jeux antiques** (fig. 1), quelques reconstitutions architecturales et, ce qui était encore très rare au milieu des années 1560, deux vues de sites archéologiques, le **Cirque de Maxence** (fig. 2) et le *Circus Maximus* avec la façade méridionale des palais du Palatin³⁷. Tous ces travaux d'illustration furent réalisés aux frais de l'érudit qui logeait parfois ses collaborateurs dans son appartement. Panvinio pouvait donc se prévaloir, dans la lettre des planches, d'avoir été à la fois « l'auteur » (*inventor*) et l'éditeur des illustrations³⁸.

La collaboration de l'érudit avec trois dessinateurs

Une partie de la documentation graphique réunie pour ce projet par Panvinio est conservée dans le Codex Orsini,

un album factice, entré en 1602 au Vatican, qui porte le nom de son dernier propriétaire, l'érudit et antiquaire Fulvio Orsini³⁹. Nous avons pu montrer que la plupart des dessins avait été réalisée entre 1565 et 1566 par trois artistes à la demande de Panvinio : le peintre modénais Ercole Setti, qui se distingue entre tous par l'élégance de sa *maniera* (fig. 4) ; un dessinateur anonyme, sans doute originaire des Pays-Bas, dont la qualité du trait et la technique de hachures semblent indiquer une personnalité de buriniste ; le graveur français Étienne Dupérac, déjà cité pour l'exécution des planches, qui a aussi réalisé de nombreux dessins pour Panvinio⁴⁰.

Les feuillets du Codex Orsini se répartissent en deux grandes catégories d'images qui répondent, comme on l'a vu, à deux aspects essentiels de l'iconographie antiquaire : les représentations d'antiquités et les *descriptions* antiquaires, compositions savantes conçues par l'érudit pour l'illustration de ses traités. Cette documentation n'est pas entièrement originale dans la mesure où une partie des dessins a été copiée d'après les manuscrits du *Libro dell'antichità* de Pirro Ligorio⁴¹. Le Codex Orsini se distingue néanmoins de son modèle, comme de beaucoup de manuscrits contemporains, par le très grand nombre de dessins d'antiquités qui ont été réalisés sur le motif, à la demande de Panvinio qui devait donner des instructions précises aux dessinateurs⁴². Ces études représentent parfois des monuments complets et **plus souvent des bas-reliefs** (fig. 3-4), manifestement choisis pour leur iconographie qui concerne le culte, les banquets et les jeux (théâtre, amphithéâtre et cirque). Le manuscrit contient en outre quinze dessins préparatoires à des gravures⁴³ – rares et précieux témoignages d'un travail de conception graphique qui précède la gravure des planches par Dupérac – ainsi que sept dessins de grand format, décrivant différents types de jeux ou de cérémonies, projets d'illustration conçus en prévision des autres livres du traité et dont les images n'ont pas été gravées⁴⁴. L'ensemble constitue une documentation graphique très cohérente que l'on peut rapporter aux projets de publication de l'antiquaire. Le contenu du codex reflète à la fois les préoccupations intellectuelles de Panvinio au milieu des années 1560, la nature et

l'étendue de sa documentation *archéologique*, son intérêt pour les travaux de Ligorio, ses méthodes de travail et sa conception de l'image d'illustration.

L'antiquaire à l'œuvre

L'observation des feuillets montre que les trois artistes ont travaillé en relation avec l'érudit, tantôt séparément, tantôt en équipe et parfois sous sa direction. Panvinio pouvait ainsi dicter à Setti des annotations latines en même temps qu'il lui faisait copier des dessins à partir des manuscrits de Ligorio⁴⁵. Il aura certainement dirigé tous les projets d'illustration, en particulier les descriptions de cérémonies qu'il faut **considérer comme des images de son invention** (fig. 1). Ercole Setti semble avoir eu une fonction directrice dans le travail de documentation d'après l'antique dont l'objectif était de créer une sorte de fichier iconographique. L'artiste a très souvent mis au net des études qui avaient été esquissées soit par lui-même soit par l'un de ses collaborateurs⁴⁶. De ces dessins qui montraient souvent des objets lacunaires, Setti tirait des compositions complètes, dessinées avec beaucoup de soin sur des feuillets qui étaient ensuite annotés par **Panvinio** (fig. 3-4). Il est difficile d'établir si le savant assistait directement l'artiste dans la conception de ces images, en particulier dans la restitution des lacunes, et s'il appréciait aussi le style de Setti qui, tout en respectant l'iconographie antique, s'attachait à donner aux figures une tournure plus gracieuse. Les objets reproduits étaient donc méthodiquement restitués en vue de créer, semblait-il, une collection de types iconographiques, dans l'esprit des illustrations que Ligorio dessinait dans ses propres manuscrits⁴⁷. Ces images d'antiquités correspondent à une étape intermédiaire et rarement documentée, dans le travail des antiquaires, entre l'étude *archéologique* et la conception des illustrations gravées. Tout laisse penser que cette documentation aura servi à la composition des grandes *descriptions* antiquaires au moyen desquelles l'auteur, en se fondant cette fois sur ses connaissances livresques, s'efforçait d'expliquer en images le déroulement des cérémonies et des jeux **romains** (fig. 1).

Les différences de technique et de style, qui sont fortes entre les artistes, pourraient faire croire à une

5. Anonyme (Jacob Bos?), *La statue du Marforio sur le Campo Vaccino avec quatre bases inscrites*, 1550, burin, 370x432 mm (Rome, A. Lafréry éd.).

8



répartition bien réglée des tâches. L'analyse du codex montre qu'il n'en est rien: les trois dessinateurs sont intervenus, à des degrés divers, à tous les niveaux du projet, de la collecte des sources et de la composition des *fiches* à la conception des dessins préparatoires à la gravure. Cette observation confirme le rôle absolument

central de l'érudit dans tous ses travaux d'iconographie. Néanmoins, la présence d'un ou deux graveurs, dans l'entourage de Panvinio, nous invite à considérer plus largement l'activité dans ce domaine des professionnels de l'estampe à un moment où ce type d'iconographie se développait beaucoup à Rome.

6. Anonyme, *L'Arc de Titus*, 1548, burin, 500x384 mm (Rome, Lafréry éd.).



LA REPRODUCTION DES ANTIQUITÉS DANS LA GRAVURE COMMERCIALE

À partir des années 1540, les reproductions d'antiquités et les *descriptions* antiques ont constitué, comme on l'a vu, une partie importante et originale de la production des graveurs à Rome: vues de monuments, reconstitutions architecturales, plans de Rome, images d'antiquités, portraits d'hommes illustres, etc.⁴⁸ (fig. 5-10). Ces gravures étaient proposées à la vente dans les boutiques des libraires et des marchands d'estampes où elles pouvaient être achetées à la pièce, mais aussi par lots et éventuellement reliées dans des recueils. Comme l'illustration des traités, cette imagerie antique se signale

7. Anonyme (Jacob Bos?), *Buste viril dans une collection romaine* (*Giovan'Antonio et Vincenzo Romano*), 1569, burin, 222x148 mm (A. Stadius, *Inlustrum virorum ut exstant in Urbe expressi vultus*, Rome, Lafréry éd., pl. XXIII).



d'emblée par son ambition intellectuelle qui est évidente dans les *descriptions* et les reconstitutions architecturales. Elle se distingue néanmoins de l'illustration des livres par la manière dont les artistes concevaient eux-mêmes ces planches comme des «œuvres» particulièrement complètes. En effet, il s'agissait pour eux de créer des images séduisantes, précises et de la meilleure qualité qui fût pour un public d'amateurs qui comprenait bien entendu de nombreux lecteurs. La majorité des gravures produites à cette époque sont des reproductions d'antiquités, des vues de ruines et des reconstitutions de

8: Jacob Bos, *La statue de Mars-Pyrrhus*, 1562, burin, 463 x 304 mm (Rome, Salamanca éd.).

9: Jacob Bos (ici attribué à), *Vue de la Pyramide de Cestius*, 1547, burin, 393x288 mm (Rome, Lafréry éd.).



monuments. Alors que la gravure antique, quand elle était contrôlée par les savants, tendait déjà à prendre une forme précise et codifiée, les estampes conçues pour le marché romain suivaient au contraire des orientations très différentes. Cette diversité s'explique à la fois par la multiplicité des modèles utilisés par les graveurs et par un certain *amateurisme* intellectuel dans la conception des images, mais aussi par le climat de forte concurrence dans lequel travaillaient les professionnels du livre et de l'estampe.

La production romaine, dans le domaine de la gravure antique, constitue donc à ses débuts un ensemble assez hétérogène. À la fin des années 1560, Antoine Lafréry proposait à ses clients des images de monuments

inscrits, témoignant de ses relations avec l'humaniste Jean Matal⁴⁹, de belles reproductions de statues célèbres, des vues de ruines, plus ou moins fidèles, mais aussi des séries d'ornements et de «vases antiques», dans la tradition des gravures de l'École de Raimondi. Cette diversité de formes et de contenus se retrouve parfois dans la conception même des planches. On peut citer par exemple une représentation de la statue du *Marforio* sur le Forum romain qui fut publiée en 1550 par Salamanca et aussitôt copiée par son rival Lafréry⁵⁰ (fig. 5). L'image a été conçue dans un premier temps comme une vue de ruine, centrée sur la représentation de la statue qui est adossée à un vieux mur, élément de contextualisation qui met aussi en valeur le motif principal. Le graveur a ajouté

un sonnet de placard dont le texte, rédigé en italien, complète la présentation de l'objet tout en rappelant que le *Marforio* faisait partie des statues « parlantes » de Rome. Le premier plan est occupé enfin par une collection de bases inscrites, découvertes près de l'Arc de Septime Sévère, tandis que les côtés de l'image servent à évoquer les pérégrinations des voyageurs sur le *Campo Vaccino*. Cette estampe à l'iconographie très composite relève donc aussi bien de l'image-souvenir que du paysage de ruine et de la scène de genre; elle n'en constitue pas moins un document précis, certainement apprécié à l'époque pour sa triple valeur artistique, épigraphique et documentaire. C'est ce type de complexité formelle et sémantique qu'il s'agit de reconnaître et d'interpréter historiquement: la gravure d'antiquités, comme beaucoup d'images imprimées au XVI^e siècle, joue sur la complémentarité des registres descriptifs dont la combinaison renvoie, dans l'expérience du spectateur, à différentes modalités d'observation, d'étude, de compréhension ou d'utilisation des vestiges antiques.

Typologie de la gravure d'antiquités vers 1550 à Rome

Plus que dans le répertoire des sujets traités par les graveurs, c'est dans le mode général de présentation des monuments et des objets que l'on peut chercher les éléments d'une typologie de la gravure d'antiquités au milieu du XVI^e siècle à Rome⁵¹.

La forme la plus ancienne, bien attestée dans l'entourage de Raimondi, est celle de la *vue* qui connaît alors deux types principaux: la vue de monument dans un paysage romain et la vue de statue dans une niche (fig. 5, 8, 10)⁵². Dans les deux cas, ces éléments de contextualisation apportent assez peu d'informations sur les antiquités elles-mêmes. Ils donnent surtout le sentiment au spectateur de pouvoir contempler les monuments ou les objets dans les conditions mêmes de leur exposition à Rome: le jardin clos du Belvédère, les niches d'une collection privée, l'espace public ou le paysage urbain. En plus de proposer une reproduction plus ou moins fidèle des antiquités, la «vue» se fait le substitut d'une expérience visuelle des monuments et des objets qui sont toujours *situés* dans un lieu précis,

ou plutôt caractéristique, soit le paysage auxquels ils appartiennent ou les espaces qui leur sont spécifiquement dédiés à Rome⁵³.

Une deuxième catégorie d'images correspond aux planches où la représentation des vestiges se rattache à une rhétorique, tout à fait explicite, de l'exemplarité des antiquités de Rome. Le bâtiment ou l'objet reproduit est, dans ce cas, entièrement décontextualisé et présenté au centre d'une composition abstraite – cadre simplifié ou damier en perspective qui l'isole et le met en valeur (fig. 6). La description des antiquités s'accompagne le plus souvent d'un travail de sélection (des parties les plus remarquables), de reconstitution (des membres lacunaires) ou de perfectionnement (des détails endommagés ou jugés imparfaits). L'iconographie peut être clarifiée ou complétée par le biais d'un titre ou de légendes. Les antiquités sont ainsi présentées en modèles (*exempla*) – objets admirables, dignes d'être imités, mais aussi vecteurs d'un enseignement que l'on rappelle au spectateur. Notons qu'en architecture, la décontextualisation du monument est rarement complète. Les graveurs ajoutent souvent un ciel nuageux, y compris dans les scénographies les plus abstraites qui tendent alors à retrouver la forme de la vue⁵⁴. L'idée est de donner plus de présence à l'image du bâtiment restitué, véritable chef-d'œuvre de l'architecture antique que l'on offre à la contemplation du spectateur.

Un troisième ordre descriptif est celui où le monument est envisagé comme une construction ancienne, et l'objet antique comme un *artefact* (fig. 7 et 9). Le sujet de l'estampe se confond ici avec la représentation des vestiges que le graveur cherche à décrire dans leur forme, leur matérialité et leurs autres propriétés physiques, ce qui justifie parfois l'introduction de détails, ou de plusieurs vues, sur la même planche. Le sujet n'est ni encadré ni mis en scène: pas de «paysage» romain, mais quelques motifs paysagers qui aident à regarder le monument; quant aux objets, ils sont normalement présentés sur un fond neutre, blanc ou grisé, formé par un réseau de hachures droites ou par le fond de la planche. Le dessin insiste sur les propriétés du bâtiment ou de l'objet: les lacunes ne sont pas nécessairement restituées et les signes

d'altération peuvent être délibérément reproduits, voire même accentués. Ce n'est pas l'expérience subjective des antiquités qui prime, comme dans le cas de la vue, ni l'enseignement que l'on peut tirer de la contemplation de ces œuvres remarquables, mais bien la connaissance des antiquités qui sont conçues, avant tout, comme des constructions et des objets anciens.

Ces trois modes de présentation correspondent à des manières de voir, d'interpréter et de valoriser les antiquités qui étaient assez largement partagées à la Renaissance. Ils sont donc complémentaires et souvent présents dans l'iconographie du XVI^e siècle, comme le montre déjà la gravure du *Marforio* (fig. 5). Dans certaines compositions, deux ordres de description s'affrontent. On le voit par exemple dans une belle gravure anonyme, publiée en 1567 par Lafréry, qui représente une statue de *putto* pêcheur⁵⁵. La figure antique, retrouvée près du Vatican et apparemment remontée en fontaine de jardin, est à la fois décontextualisée dans la partie supérieure, où elle est explicitement décrite comme un objet, et néanmoins remise en contexte dans la partie inférieure de l'estampe qui évoque, au pied de la statue, son utilisation comme ornement de bassin dans un décor de rocaille.

La gravure d'antiquités dans l'œuvre de Jacob Bos

Ces observations sur la gravure d'antiquités nous permettent d'approcher l'activité dans ce domaine d'un graveur indépendant, le buriniste Jacob Bos⁵⁶. À la fin des années 1540, cet artiste belge, originaire de Bar-le-Duc, s'est établi à Rome où il a travaillé pendant une vingtaine d'années en relation avec les plus grands marchands d'estampes⁵⁷. Bos n'était certainement pas un peintre de formation, mais c'était un graveur habile et respecté qui fut élu en 1567 maître de la nation belge à Rome. Le fait qu'il n'ait signé qu'une petite partie de son œuvre – d'une belle écriture cursive qui semble personnelle – laisse facilement imaginer le nombre de planches qu'il a pu graver durant sa longue carrière. Un nouvel examen de sa production graphique nous a permis de lui attribuer plusieurs gravures dont les premières, réalisées vers 1550, sont des vues de monuments anciens

ou modernes et les autres, souvent plus tardives, des reproductions d'antiquités. La contribution de Bos à l'iconographie antique doit cependant être replacée dans cet ensemble foisonnant et souvent disparate que constitue la production d'un graveur de métier au XVI^e siècle.

Si l'on en juge par le style encore féroce des premières planches, les débuts de l'artiste belge durent être assez modestes. Il est possible qu'il ait perfectionné sa technique du burin dans les ateliers de Salamanca et de Lafréry qui furent ses premiers éditeurs. Les progrès furent néanmoins rapides puisqu'au milieu des années 1550, Bos produisait déjà des burins de grande qualité dont l'iconographie recouvre tout le champ de l'édition romaine (images religieuses, cartes, portraits, gravures de reproduction artistique, images d'antiquités, etc.). La première planche datée et signée par l'artiste est une vue planimétrique de Rome, conçue par l'humaniste français Hugues Pinard qui la dédie en 1555 au cardinal d'Armagnac, grand amateur d'antiquités⁵⁸. Bos a gravé à la même époque sept planches cartographiques, comprenant une belle série sur les provinces des Pays-Bas (1555-1558)⁵⁹. Des mêmes années semblent dater un portrait de Michel-Ange⁶⁰, une planche de reproduction d'après Raphaël, *Le Songe de Jacob*, dont le sujet fut peut-être choisi par le graveur⁶¹, ainsi qu'un Calvaire dont le style, beaucoup plus naïf, nous fait croire que Bos gravait aussi d'après ses propres dessins⁶². Le travail du buriniste s'affine beaucoup dans les années suivantes où il gagne aussi en nuances. On note toujours la même diversité dans son œuvre signé qui comprend un portrait du cardinal Otto von Waldburg (1563)⁶³, la reproduction d'un dessin de Sofonisba Anguissola⁶⁴, mais aussi, parmi d'autres sujets religieux⁶⁵, une très belle blanche sur le thème de la Passion (1563), sans doute gravée d'après un modèle italien⁶⁶.

Aux alentours de 1560, Bos a signé d'autres planches qui le rapprochent du milieu des antiquaires et qui apparentent son travail à celui d'un autre buriniste, le Lorrain Nicolas Béatrizet qui s'était spécialisé avant lui dans les images d'antiquités et la reproduction de l'œuvre des maîtres⁶⁷. En 1558, Bos a gravé pour les frères

10. Jacob Bos (ici attribué à), *Vue du Temple des Dioscures sur le Forum romain*, 1550, burin, 293x211 mm (Rome, Lafréry éd.).



PORTICVS · TEMPLI · IVLII · COLVMNAE · TRES · CVM · EPISTYLI · PARTE · ITA · VT · IN · FORO · ROM · FISSVRIS · SCILICET · FRACTVRISQ ·
DEFORMES · EXTANT · AN · LAFRERII · FORMIS · IMPRESSAE · ROMAE · ANNO · 1550 · D · L ·

11. Jacob Bos (ici attribué à), *Frontispice du recueil de portraits d'hommes illustres d'Achille Statius* (Inlustrium virorum ut exstant in Urbe expressi vultus), 1569, burin, 245 x 165 mm (Rome, Lafréry éd.).



Tramezzino une reconstitution antique de Pirro Ligorio, la vue des *Thermes de Dioclétien*⁶⁸. Cette collaboration se poursuit trois ans plus tard avec le grand plan de la Rome antique (1561), une œuvre magistrale de l'antiquaire napolitain dont la gravure à l'eau-forte aura nécessité pas moins de douze planches⁶⁹. Jacob Bos est aussi l'auteur de deux très beaux burins reproduisant des antiques célèbres, *l'Hercule Farnèse*⁷⁰ et le *Mars-Pyrrhus* (fig. 8) qui se trouvait alors au palazzo Massimo à Rome⁷¹. Ces deux planches publiées en 1562, qui forment évidemment une paire, semblent avoir été commandées par Lafréry et Salamanca dont les maisons étaient encore associées. La nouveauté des reconstitutions antiques,

la qualité des planches de reproduction et le fait que Bos ait travaillé pour les plus grands marchands-libraires reflètent bien ses compétences et sa position de graveur indépendant sur le marché romain.

Il reste très difficile de reconstituer l'œuvre d'un buriniste dans un domaine aussi codifié que l'image de reproduction. Alors que les poncifs abondent dans le paysage, les gravures de Bos manquent souvent de figures originales ou de détails anecdotiques qui permettraient d'appuyer l'attribution. Sa pratique du burin n'est guère novatrice: Bos grave à la manière des élèves de Raimondi et sa technique de hachures, piquée de points, semble directement imitée des planches de Béatrizet⁷². On a proposé de lui attribuer trois autres vues de statues antiques, le *Commode en Hercule* (1550)⁷³, *l'Hermaphrodite Apollon* (1552)⁷⁴, ainsi qu'une vue de *l'Apollon du Belvédère* (1552)⁷⁵ qui est gravée d'après une planche de Raimondi. Le style de ces trois gravures, dont la publication précède d'une dizaine d'années celle du *Mars-Pyrrhus* et de *l'Hercule Farnèse*, est tout à fait compatible avec l'œuvre signé de Bos, mais rien ne permet de vérifier l'attribution. Seuls les frontispices, les ornements, les motifs vraiment secondaires de l'architecture ou du paysage peuvent témoigner chez lui d'un style plus personnel. C'est là que se réfugie, en quelque sorte, l'individualité du graveur quand il reproduit l'antique, dans ces parties de l'image qui échappent à l'impératif d'objectivité (et, parfois, d'anonymat) qui domine l'image de reproduction.

En suivant ce principe, nous avons pu rapprocher de l'œuvre de Bos un assez grand nombre d'images d'architecture antique ou moderne, à commencer par la belle vue du *Tombeau de Jules II à Saint-Pierre-aux-liens* (1554) qui est sans doute de sa main⁷⁶. Plusieurs vues de ruines, éditées aux alentours 1550 par Lafréry, offrent de très nombreuses parentés techniques et lexicales avec la vue planimétrique de Rome (1555): *la Pyramide de Cestius* (1547)⁷⁷ (fig. 9), le *Tombeau de Cecilia Metella* (1549)⁷⁸, le *Temple des Dioscures* (1550)⁷⁹ (fig. 10), ainsi qu'une vue en coupe du *Panthéon* (1553)⁸⁰ ont été gravées par le même artiste qui pourrait être Jacob Bos. L'auteur de ces planches présente la même façon

d'interpréter certains poncifs de la gravure paysagère (talus herbeux, chemins caillouteux, végétation dans les ruines, figures de voyageurs, etc.). Une quinzaine d'années plus tard (1569), Bos a gravé le frontispice du livre de portraits d'hommes illustres d'Achille Statius⁸¹ (fig. 11) : les parentés stylistiques sont ici très nombreuses, dans le détail des drapés et des figures, avec l'une des images du Calvaire signée par le graveur. L'attribution du frontispice n'entraîne pas forcément celle des planches d'illustration à la même main (fig. 7). Il reste que les images de termes et de bustes antiques issus des collections romaines rappellent beaucoup le travail de Bos, que l'on considère la technique de hachures, la calligraphie de la lettre, l'accentuation des contours ou la recherche d'un modelé puissant⁸². Le buriniste belge, qui fut l'un des plus proches collaborateurs de Lafréry à Rome, apparaît en fin de compte comme un protagoniste de la gravure antique dans les années 1550-1560. Artiste moins talentueux que Béatrizet, du moins pour la qualité de ses reproductions d'antiques, il fait figure de précurseur dans le domaine de la vue de ruines à caractère documentaire.

LA VIE DES ANTIQUES AU XVI^e SIÈCLE

L'œuvre de Bos fait apparaître un dernier aspect de la perception des antiquités à la Renaissance qui est très sensible chez lui dans la composition des vues, l'expression des figures et l'emploi du clair-obscur. Au XVI^e siècle, les antiquités n'étaient pas seulement, ni toujours perçues comme les vestiges d'une civilisation disparue qu'il s'agissait d'étudier pour elle-même, selon une approche distanciée et méthodique. Comme les écrits des Anciens, elles faisaient d'abord partie d'un héritage culturel dont les traditions étaient encore vivantes ou du moins prêtes à renaître, pour peu qu'on les étudiât avec soin. C'est pourquoi les lacunes étaient si souvent restaurées, l'iconographie clarifiée, les visages rendus plus expressifs, même quand ils avaient été dessinés sur les lieux. Une expression latine, que Panvinio emploie à propos de son plan de la Rome antique⁸³, dit bien cette ambiguïté qui est commune à de nombreuses images antiques : la

représentation *ad vivum* d'un sujet ancien est une image documentée – l'iconographie est en partie fondée sur des sources anciennes –, mais c'est aussi une description vivante et bien menée, dans la tradition de l'*ekphrasis* littéraire, de la peinture d'histoire et du portrait *sur le vif* chez les Modernes. L'auteur d'une description savante cherche à retrouver le mouvement de la vie en même temps qu'il décrit méthodiquement les lieux et les objets dont il a connaissance par les documents. Les descriptions antiques de Ligorio, Panvinio et Dupérac avaient pour ambition supplémentaire de rendre le passé visible, et donc aussi lisible, dans l'espace organisé d'une image. Il s'agit d'un idéal de description très élevé, assurément fragile, mais dont le discours historique ne s'est jamais départi et qui connaît aujourd'hui de nouveaux développements dans le domaine de l'illustration en archéologie.

NOTES

1. Sur l'origine des études antiques et leur développement à la Renaissance, voir MOMIGLIANO A., « Ancient History and the Antiquarian », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 285-315 ; JACKS P., *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge, 1993 ; SCHNAPP A., *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993 ; *Idem*, « Between Antiquarians and Archaeologists – continuities and ruptures », *Antiquities*, 76, 2002, p. 134-140 ; HERKLOTZ I., *La Roma degli Antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Rome, De Luca, 2012, en particulier l'article intitulé « Ancient History and the Antiquarian di Arnaldo Momigliano: un riesame critico » (p. 191-203).
2. Sur le dessin d'après l'antique à la Renaissance, voir NESSEL RATH A., « I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia », dans SETTIS S. (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, 1986, p. 87-147 ; PRAY BOBER P. et RUBINSTEIN R., *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, Londres, 1986 ; GÜNTHER H., *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988 ; NESSEL RATH A., *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*, Stendal, 2014, p. 13-60.
3. Sur les publications antiques et leur iconographie, à partir du XVI^e siècle, on lira en priorité le beau catalogue de DALY DAVIS M. (dir.), *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek. 1500-1700*, cat. exp. (Wolfenbüttel, 1994), Wiesbaden, 1994.

4. Sur la notion d'*exemplum*, voir HAMPTON T., *Writing from History; The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca, 1990; DELCORNO C., «Pour une histoire de l'*exemplum* en Italie», dans *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, BERLIOZ J. et POLO DE BEAULIEU M.-A. (dir.), actes de colloque (Saint-Cloud, 1994), Paris, 1998, p. 147-176.
5. Plusieurs études sur les manuscrits ligoriens ont été publiées, à partir de 1992, sous l'impulsion de Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna qui dirigent également «l'Edizione Nazionale delle Opere di Pirro Ligorio» (9 volumes déjà parus aux éditions De Luca). Sur les travaux de l'antiquaire napolitain, on lira en particulier: MANDOWSKY E. et MITCHELL C., *Pirro Ligorio's Antiquities. The Drawings in MS XIII. B.7 in the National Library in Naples*, Londres, 1963; VAGENHEIM G., «Les inscriptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite», *Italia medioevale e umanistica*, 31, 1987, p. 199-309; GASTON R.W., *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, Florence, 1988; RAUSA F., *Pirro Ligorio. Tombe e Mausolei dei Romani*, Rome, 1997; SCHREURS A., *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio, 1513-1583*, Cologne, 2000; COFFIN D.R., *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian*, University Park, 2004, en part. p. 16-25.
6. Les érudits pouvaient appliquer en effet à l'étude des inscriptions et des monnaies des méthodes très proches de la critique des textes (SCHNAPP A., *La Conquête du passé*, op. cit., p. 220-226).
7. Sur la fonction reproductive des estampes à la Renaissance, voir LANDAU D. et PARSHALL P., *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven/Londres, 1994, p. 103-168 et p. 305-308. Les positions développées dans ce livre ont été critiquées avec pertinence par BURY M., *The Print in Italy. 1550-1620*, Londres, p. 9-12.
8. L'expression est souvent employée à Rome dans les actes notariés. En 1563, le contrat réglant la séparation entre les maisons Lafréry et Salamanca désigne ainsi le fonds d'estampes: «omnes et quascumque res et figuras aliaque designa, tam antiqua quam moderna, et tam stampatas et stampata quam stampandas et stampanda» (Rome, *ASR, Collegio dei Notari Capitolini*, prot. 1147, f° 67 v°, 23 novembre 1563).
9. Sur ces deux estampes qui semblent avoir été gravées après 1513, voir BARTSCH A., *Le Peintre-graveur*, vol. XIII, Vienne, 1811, p. 100, n° 5 et p. 326, n° 25; ZUCKER M.J., *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch*, vol. XXV, New York, 1984, p. 350-353. Sur l'œuvre de Giovanni Antonio da Brescia, voir en dernier lieu SERAFINI A., «Giovanni Antonio da Brescia», dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, 2001, ad vocem.
10. FULVIO A., *Illustrium imagines*, Rome, Jacopo Mazzocchi, 1527. Cf. PELC M., *Illustrium imagines: Das Porträtbuch in der Renaissance*, Leyde/Boston/Köln, 2002, en particulier p. 69-72; CASINI T., *Ritratti parlanti: Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, 2004, p. 26 et 193.
11. GÜNTHER H., «Raffaels Romplan», *Sitzungsberichte, Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, 31, 1982-1983, p. 12-14; THOENES C., «La "lettera" a Leone X», dans *Raffaello a Roma: il convegno del 1993* (Bibliotheca Hertziana, Musei Vaticani), Rome, 1986, p. 373-381.
12. *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Rome, 1527. Voir PAGLIARA P.N., «La Roma Antica di Fabio Calvo: note sulla cultura antiquaria e architettonica», *Psicon*, 8-9, 1977, p. 65-87; DALY DAVIES M., *Archäologie der Antike*, op. cit., p. 39-40.
13. [Anonyme], *Epigrammata antiquae urbis*, Rome, Jacopo Mazzocchi, 1521. Voir DALY DAVIES M., *Archäologie der Antike*, op. cit., p. 86.
14. BARTSCH A., *Le Peintre-graveur*, vol. XIV, Vienne, 1813, p. 248-249, n° 328-331, p. 250-251, n° 332-333, p. 268, n° 353, p. 356, n° 480, p. 375-376, n° 514-515; OBERHUBER K., *The works of Marcantonio Raimondi and of his school, The Illustrated Bartsch*, vol. XXVII, New York, 1978, p. 22-25, 26-28, 50, 152, 187-188.
15. BARTSCH A., *Le Peintre-graveur*, op. cit., p. 167, n° 206, p. 194, n° 242, p. 275, n° 361; OBERHUBER K., *The works of Marcantonio Raimondi and of his school, The Illustrated Bartsch*, vol. XXVI, New York, 1978, p. 203 et 239 et vol. XXVII, p. 57.
16. Pour une histoire de l'estampe en Europe après 1550, voir LANDAU D. et PARSHALL P., *The Renaissance Print*, op. cit., p. 284-368; BURY M., *The Print in Italy*, op. cit.; WITCOMBE CH. L.C.E., *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Londres, 2008.
17. *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Vérone, 1540.
18. *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venise, 1540.
19. MARLIANI B., *Urbis Romae topographia*, Rome, 1544. Voir DALY DAVIS M., *Archäologie der Antike*, op. cit., p. 42-44.
20. WITCOMBE C., *Print Publishing*, op. cit., p. 107-171; LANDAU D. et PARSHALL P., *The Renaissance Print*, op. cit., p. 305-308; BURY M., *The Print in Italy*, op. cit., p. 68-80, 121-135 et catalogue.
21. Sur l'activité dans ce domaine d'Antonio Salamanca, voir DESWARTE-ROSA S., «Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du *Speculum Romanae Magnificentiae*», *Annali di architettura*, 1989/1, 1989, p. 47-62; PAGANI V., «Documents on Antonio Salamanca», *Print Quarterly*, XVII, 2000, p. 148-155; WITCOMBE C., *Print Publishing*, op. cit., p. 62, 65, 76, 84-85.
22. Sur Antoine Lafréry et son activité éditoriale, voir EHRLE F., *Roma prima di Sisto V. La Pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577, riprodotta dall'esemplare esistente nel Museo Britannico*, Rome, 1908; HÜLSEN C., «Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri», dans *Collectanea Variae Doctrinae Leoni S. Olschki*, Munich, 1921, p. 121-170; BORRONI SALVADORI F., *Carte, piante e stampe storiche dalle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze. Indici e Cataloghi. Nuova Serie XI*, Rome, 1980; RUBACH B., *ANT. LAFRERI FORMIS ROMAE. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, thèse de doctorat, Humboldt-Universität zu Berlin, 2008; PAGANI V., «The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-1589», *Print Quarterly*, XXV, 1, 2008, p. 3-23.
23. *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains* (1554); *Des bains et antiques exercices grecques et romains* (1554); *Discours sur la religion des anciens Romains* (1556). Sur l'œuvre de

- Du Choul, voir GUILLEMAIN J., «Recherches sur l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul (v. 1496-1560)», dans *École nationale des chartes, positions des thèses*, Paris, 2002, p. 81-89 (le manuscrit est publié en ligne).
24. VAN GRIEKEN J., LUJTEN G. *et alii*, *Hieronymus Cock. La Gravure à la Renaissance*, cat. exp. (Leuven et Paris, 2013), Bruxelles, 2013, p. 89-123.
25. *Ibid.*, p. 106-111, n° 14-15.
26. *Ibid.*, p. 118-123, n° 19.
27. Sur l'activité éditoriale de Michele et Francesco Tramezzino à Venise et à Rome, voir TINTO A., *Gli Annali tipografici dei Tramezzino*, Venise/Rome, 1966.
28. Le *Circus Flaminius* (1552) et le *Circus Maximus* (1553) gravés par Béatrizet; le *Castrum Praetorium* par un anonyme (1553); le *Port d'Ostie antique* par Giulio de'Musi (1554); la *Volière de Varron* (1558) et le *Théâtre de Marcellus* (1558) par un anonyme; les *Thermes de Dioclétien* (1558) par Jacob Bos. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 146-147, n° 21 et 25, p. 149-150, n° 33-37; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 143-155.
29. C'est le cas d'Étienne Dupérac et, dans une moindre mesure, de Nicolas Béatrizet et de Jacob Bos qui ont surtout gravé des reproductions d'antiquités et des vues de monuments.
30. Sur la notion de description (*ekphrasis/descriptio*) et son application à l'illustration antique à la Renaissance, voir en dernier lieu STENHOUSE W., «Panvinio and descriptio: renditions of History and Antiquity in the Late Renaissance», dans *Papers of the British School at Rome*, 80, 2012, en particulier p. 251-255.
31. Sur les théories de l'*ekphrasis* à la Renaissance, voir BIAGINI E., «Ecclesiastical painting. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento», dans VENTURI G. et FARNETTI M. (dir.), *Ecclesiastical painting. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Rome, 2004, t. II, p. 405-419.
32. Florence, Biblioteca Marucelliana, Misc. 79.4. L'index des estampes de la maison Lafréry est connu à travers un unique exemplaire dont le texte a été édité par Francesco Ehrle (*Roma prima di Sisto V*, *op. cit.*, p. 53-59, n° 12).
33. Sur l'œuvre de Panvinio, voir PERINI D.A., *Onofrio Panvinio e le sue opere*, Rome, 1899; HERKLOTZ I., «Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom», dans *Baronio e l'arte*, actes de colloque (Sora, 1983), Sora, 1985, p. 24-39; FERRARY J.-L., *Onofrio Panvinio et les Antiquités Romaines*, Rome, 1996; HERKLOTZ I., *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1999, *passim*; BAUER S., «Panvinio, Onofrio», dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, p. 36-39.
34. Sur la place de l'iconographie dans les travaux de Panvinio, voir HERKLOTZ I., «Historia sacra», *op. cit.*; LURIN E., *Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (ca. 1535?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2006, p. 70-89; *Idem*, «Les restitutions de scènes antiques: Onofrio Panvinio iconographe et inventeur d'images», dans HOCHMANN M., KLIE-MANN J., KOERING J. *et alii*, *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes de colloque (Rome, 2005), Paris, 2007, p. 157-159; STENHOUSE W., «Panvinio and descriptio», *op. cit.*, *passim*.
35. Le programme et la construction de cet ouvrage ont été analysés par Jean-Louis Ferrary.
36. PANVINIO O., *De triumpho commentarius*, Venise, Michele Tramezzino éd., 1571; *Idem*, *De ludis circensibus libri II. De triumphis liber unus, quibus universa fere Romanorum veterum sacra ritusque declarantur*, Venise, Giovanni Battista Ciotti éd., 1600. Sur les éditions posthumes des deux traités antiques, voir FERRARY J.-L., *Onofrio Panvinio*, *op. cit.*, p. 26-38 et 212-214; LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, p. 93-07.
37. LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 182-207 et t. II, p. 1033-1166.
38. Lorsqu'un graveur était employé par un tiers, il était souvent obligé de travailler dans la maison du commanditaire qui conservait avec lui les dessins. C'est le cas par exemple de Cornelis Cort, qui grave en 1565-1566 pour Titien, ou encore de Natale Bonifacio lorsqu'il travaille en 1580 pour Andrea Bacci (Rome, ASR, Collegio dei Notai Capitolini, prot. 1203, f° 675 r°-v°, contrat du 7 septembre 1580). Voir à ce sujet BURY M., *The Print in Italy*, *op. cit.*, p. 70-71 et p. 98, n° 61.
39. Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms. Vat. Lat. 3439. Sur l'histoire du manuscrit et le rôle de Panvinio dans sa composition, voir BUONOCORE M., *Bibliografia retrospettiva dei fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana*, I, Vatican, 1994, p. 465-466; HERKLOTZ I., «Das "Museo Cartaceo" des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts» dans CROPPER E., PERINI G., SOLINAS F. (ed.), *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologne 1992, p. 81-125; FERRARY J.-L., *Onofrio Panvinio*, *op. cit.*, p. 32-38; HERKLOTZ I., *Cassiano dal Pozzo*, *op. cit.*, p. 253-258; LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 103-114.
40. Sur les dessins du Codex Orsini, voir MANDOWSKY E. et MITCHELL C., *Pirro Ligorio's Antiquities*, *op. cit.*, p. 55-124 et p. 140; TOMASI VELLI S., «Gli antiquari intorno al circo romano. Riscoperta di una tipologia monumentale antica», *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, XX/1, 1990, p. 61-168; HERKLOTZ I., *Cassiano dal Pozzo*, *op. cit.*, p. 253-258; LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 99-237 et t. III, catalogue; *Idem*, «Les restitutions de scènes antiques», *op. cit.*
41. Dupérac et Setti ont copié pour Panvinio les illustrations de plusieurs manuscrits ligoriens: Naples, BN, Ms., Cod. XIII. B.4 (livre 19), XIII.B.6 (livre 25), XIII.B.7, XIII.B.8 (livres 34-39) et XIII.B.10 (livres 48-49); Paris, BnF, Ms., Ital. 1129 (livres 2, 4, 6-7); Turin, AS, Ms., Cod. A.II.IJ.14 (livre 16).
42. Les trois artistes, qui savaient lire et écrire, copiaient régulièrement les inscriptions grecques et latines des monuments sculptés qu'ils étudiaient dans Rome à la demande de Panvinio.
43. Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms. Vat. Lat. 3439, f° 63 r°-64 r°, 65 r°, 66 r°. Pour une étude de ces dessins en relation avec les planches du *De ludis circensibus* (pl. E et S), voir TOMASI VELLI S., «Gli antiquari intorno al circo romano», *op. cit.*, p. 167 et pl.

XLIII-XLV; LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 213-214; t. II, p. 1060-1063, n° 37, p. 1116-1120, n°s 51-52; t. III, p. 1547-1551.

44. Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms. Vat. Lat. 3439, f° 53 r°, 56 r°, 102 r° (Dupérac); f°s 54-55 et f° 101 (Setti); f° 112 r° (anonyme). Sur ces *descriptions* antiquaires, voir TOMASI VELLI S., «Gli antiquari intorno al circo romano», *op. cit.*, pl. XXXIX, XLI; VAGENHEIM G., «Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo. Pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique», dans JENKINS I., BAILEY D., HERKLOTZ I. et alii, *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Milan, 1992, vol. I, p. 86 et p. 89, fig. 5; LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 216-218, 227-234; t. III, p. 1539-1545; *Idem*, «Les restitutions de scènes antiques», *op. cit.*, p. 161-169.

45. Voir les folios 136 v°, 141 r°, 142 r° du Codex Orsini qui sont des copies par Setti des dessins de Ligorio. Le dessinateur a noté dans un latin très abrégé, qui lui était certainement dicté par un tiers, quelques extraits des commentaires de l'antiquaire napolitain, lequel écrivait en italien. Notons que Setti copiait aussi les inscriptions qui se trouvaient sur les dessins originaux. Il lui est arrivé d'oublier quelques lettres ou de commettre des erreurs dans la lecture des caractères grecs (f°s 147 r° et 161 v°).

46. Le Codex Orsini contient quarante-quatre dessins de mise au propre, de la main d'Ercole Setti, qui sont soigneusement tracés à la plume sur une préparation à la sanguine ou à la mine de plomb. On conserve parfois l'étude originale du bas-relief antique (voir en particulier f°s 10 r°, 104 r° et 110 r°; 105 r°, 106 r° et 110 r°; 105 v° et 108 r°; 108 v° et 110 r°). Voir LURIN E., *Étienne Dupérac*, *op. cit.*, t. I, p. 155-162.

47. Panvinio suit la méthode de restitution par analogie qui est utilisée par Ligorio. L'étude des vestiges, l'analyse typologique et la connaissance de l'iconographie permettent à l'antiquaire de concevoir des figures d'illustration : *images types*, évidemment nouvelles, mais soigneusement documentées qui font la synthèse de ses connaissances sur un sujet donné. Sur cet aspect de la méthode de Ligorio, voir SCHREURS A., *Antikenbild und Kunstanschauungen*, *op. cit.*

48. Sur le développement de cette iconographie à Rome, voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*; HEENES V., *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal, 2003; ZORACH R. (dir.), *The Virtual Tourist in Renaissance Rome. Printing and Collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 107-171; PARSHALL P., «Antonio Lafreri's Speculum Romanae Magnificentiae», *Print Quarterly*, XXIII/1, 2006, p. 3-28. Sur les livres de portraits, voir PELC M., *Illustrium imagines*, *op. cit.* et CASINI T., *Ritratti parlanti*, *op. cit.*

49. RUBACH R., «Three prints of inscriptions – Antonio Lafreri and his contact with Jean Matal», dans ZORACH R. (dir.), *The Virtual Tourist*, *op. cit.*, p. 24-35.

50. *Quest'è di Roma un nobil cittadino* [...], burin (378 x 433 mm), Rome, Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 157, n° 70; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 336.

51. Sur la typologie des images d'antiquités, voir aussi HEENES V., *Antike in Bildern. Illustrationen*, *op. cit.*, Stendal, 2003, *passim*.

52. Dans les estampes de Marcantonio et de Marco Dente, les statues antiques peuvent être présentées dans une niche (*L'Apollon de la Casa Sassi*), contre un mur en ruine (*le Lacocoon*), dans une salle (*le Spinario au Capitole*) ou sur un fond de paysage romain (la statue équestre de Marc Aurèle dans la version de Marco Dente).

53. Cette conception du monument, placé dans un paysage topographique, est reprise dans une planche particulièrement fine, attribuée à Enea Vico, qui montre la colonne de Marc Aurèle à côté d'un obélisque romain (HÜLSEN C., «Das Speculum Romanae Magnificentiae», *op. cit.*, p. 148, n° 31). La tradition se poursuit vingt ans plus tard avec Jacob Bos dont les vues de monuments sont toujours replacées dans des paysages à caractère topographique.

54. C'est notamment le cas des trois vues de monuments publiées vers 1538-1540 par Salamanca (voir *supra*), d'une vue du Panthéon signée par Béatrizet, d'une vue du Temple de Neptune attribuée à Giulio Bonasone et de plusieurs vues de monuments publiées dans les années 1550-1560 par Salamanca ou Lafréry (l'Arc de Janus, le Temple d'Antonin et Faustine, la Pyramide de Cestius, etc.).

55. *Pueri piscantis e pario marmore absolutissimum simulachrum* [...], 1567, burin (377 x 273 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 156, n° 68; WITCOMBE C., *Print publishing*, *op. cit.*, p. 182.

56. Sur l'œuvre de Jacob Bos, voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, s.d., vol. III, p. 148-150; BORRONI SALVADORI F., *Carte, piante e stampe*, *op. cit.*, p. XXII-XXIII; MEIJER B.W., «Jacob Bos» dans *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, cat. exp. (Bruxelles et Rome, 1995), Milan, 1995, p. 88-89; RÖMER U., «Bos, Jacobus» dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, Munich/Leipzig, vol. 13, 1996, p. 150.

57. L'activité du buriniste est documentée par les archives et plusieurs gravures signées. Voir BERTOLOTTI A., *Artisti belgi ed olandesi a Roma* [...], Florence, 1880, p. 221; ORBAAN J.A.F., «Bos, Jacobus», dans THIEME U. et BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, t. IV, 1910, p. 383.

58. *Vrbis Romae Descriptio*, burin (558 x 890 mm), planche signée, Salamanca éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 142, n° 2a; HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 150, n° 18; FRUTAZ P.A., *Le piante di Roma*, Rome, 1962, t. I, p. 171-172, n° CXII et t. II, pl. 223; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 255; MAIER J., *Rome Measured and Imagined. Early Modern Maps of the Eternal City*, Chicago, 2015, p. 115-116.

59. Suite de cinq planches signées, éditées par Michele Tramezzino : *Flandre* (1555), *Hollande* (1556), *Duchés de Gueldre, Clèves et Limbourg* (1556), *Frise* (1558), *Brabant* (1558). En 1555, Bos grave aussi une carte de la Suisse pour Salamanca; en 1558, une carte des pays d'Europe septentrionale pour Tramezzino.

60. Planche signée. Portrait de l'artiste à 81 ans, ce qui permet de dater la gravure vers 1556. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 149, n° 10.

61. Planche signée. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 148, n° 1.
62. Planche signée, Lafréry éd. Non référencée par Hollstein.
63. Planche signée. Portrait du cardinal à l'âge de 50 ans, soit en 1563. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 149, n° 12.
64. *La vecchia rimbambita muove riso alla fanciuletta* [...], planche signée, Lafréry éd. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 149, n° 13; MEIJER B.W., «Jacob Bos», *op. cit.*, p. 88-89.
65. Jacob Bos a aussi gravé un beau Calvaire qui fut imprimé en 1564 avec l'adresse de Lafréry. La composition est copiée d'après une autre planche, datée 1553, qui est aussi de sa main. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 148, n° 3; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 143 et 149.
66. *Crux Christi Precium Mundi*, planche signée, P.P. Palombo éd. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 148, n° 2; BUR M., *The Print in Italy*, *op. cit.*, p. 76-77.
67. Sur l'œuvre de Béatrizet, voir ROBERT-DUMESNIL A.P.F., *Le Peintre-graveur Français*, t. IX, Paris, 1865, p. 136-179; LINZELER A., *Inventaire du fonds français*, t. I, Paris, 1932, p. 73-96; GRIVEL M., «Béatrizet, Nicolas», dans TURNER J., *The Dictionary of Art*, Londres, 1996, vol. 3, p. 448; BURY M., «Beatrizet and the "Reproduction" of Antique Relief Sculpture», dans *Print Quarterly*, XIII, 1996, p. 111-126.
68. *Thermae Deoclitianae et Maximianae* [...], burin (382 x 700 mm), planche signée, M. Tramezzino éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 150, n° 37; HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 150, n° 17; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 155.
69. *Effigies Antiquae Romae ex vestigiis aedificiorum ruinis* [...], eau-forte (ensemble : 1,26 x 1,49 m), planche signée, M. et Fr. Tramezzino éd. Voir HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 150, n° 19; BURNS H., «Pirro Ligorio's reconstruction of Ancient Rome», dans GASTON (dir.), *Pirro Ligorio*, *op. cit.*, p. 19-92; FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, *op. cit.*, t. I, p. 61-63, n° 17.
70. *Pyrrhi Molossorum regis* [...], burin (450 x 304 mm), planche signée, Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 153-154, n° 55; HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, vol. III, p. 150, n° 15; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 160 et 163.
71. Burin (462 x 301 mm), planche signée, Salamanca éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 156, n° 67; HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, p. 150, n° 14; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 333; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 162-164.
72. Nous pensons qu'une partie des planches non signées, que certains auteurs attribuent à Béatrizet, doit être rendue à Jacob Bos. La confusion entre les deux graveurs est ancienne: ainsi, en 1667, la reproduction de *l'Hercule Farnèse*, signée par Bos, était attribuée au Franc-comtois dans le catalogue de la maison De'Rossi (HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 153).
73. *Commodi Imp. faciem* [...], burin (453 x 298 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 154, n° 58; HOLLSTEIN F.W., *Dutch and Flemish Etchings*, *op. cit.*, p. 150, n° 16; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 323; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 125 et 129. Noter que la planche est attribuée à Bos sur le site du Rijksmuseum.
74. *Hermaphroditi statua* [...], burin (327 x 226 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 154, n° 58; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 320; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 134 et 137.
75. *Sic Romae ex marmore sculp.* [...], burin (326 x 232 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 154, n° 57; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 138-139; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 322.
76. *Sepulchri marmorei Julio II* [...], burin (480 x 390 mm), Salamanca éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 163, n° 107; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 159 et 161.
77. *Sepulchrum M.C. Cesti Epulonis* [...], burin (393 x 282 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 150, n° 39; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 301; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 114 et 116.
78. *Ad Metellae echo* [...], burin (405 x 310 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», p. 150, n° 38; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 300; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 121 et 123.
79. *Porticus Templi Iulii columnae tres* [...], burin (295 x 450 mm), Lafréry éd. La planche forme une paire avec une vue de la porte du Temple de Romulus sur le Forum (San Cosimo e Damiano). Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», p. 144, n° 8; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 264; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 127 et 132.
80. *Panthei Fidelissime dimensi exterior et interior pars* [...], burin (365 x 478 mm), Lafréry éd. Voir HÜLSEN C., «Das Speculum», *op. cit.*, p. 143, n° 6; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 262; WITCOMBE C., *Print Publishing*, *op. cit.*, p. 143 et 148.
81. [STATIUS A.], *Inlustrium Virorum ut exstant in Vrbe expressi vultus*, 1569, Rome, Lafréry éd. Sur l'œuvre de Stadius, voir IJSEWIJN J., «Achilles Stadius, a Portuguese Latin Poet in Late 16th Century Rome», dans *Humanismo Português na época dos descobrimentos*, actes de colloque (Coimbra, 1991), Coimbra, 1993, p. 109-123; PELC M., *Illustrium imagines*, *op. cit.*, p. 84-85 et 169; CASINI T., *Ritratti parlanti*, *op. cit.*, p. 38, 66-67 et 194; RUBACH B., *op. cit.*, cat. n° 397.
82. Même s'il s'agit d'un procédé d'atelier, la manière de former les toisons et les chevelures, à partir d'une «touffe» initiale qui est ensuite démultipliée, prend ici une tournure très systématique qui revient souvent dans l'œuvre de Bos.
83. *Antequae Urbis imago* [...], 1565, eau-forte (330 x 441 mm). Voir FRUTAZ A.P., *Le piante di Roma*, t. I, p. 65-66 et t. II, pl. 35. Dans *l'Epitome Antiquitatum*, Panvinio fait référence à cette gravure où la ville de Rome est «soigneusement représentée *ad vivum*» (*Urbis Romae ichnographias post Pyrrhum multi delineaverunt [...] postremo nos eandem accurate ad vivum expressimus*). Voir FERRARY J.-L., *Onofrio Panvinio*, *op. cit.*, p. 55-56.