

DRÔLES DE TÊTES

DRÔLES

KMSKA

DE TÊTES

HANNIBAL

SOMMAIRE

6

AVANT-PROPOS

Luk Lemmens
Président du KMSKA

Carmen Willems
Directrice générale du KMSKA

Caroline Campbell
Directrice de la National
Gallery of Ireland

8

AVANT-PROPOS

Drôles de têtes :
l'histoire d'une société

Frank Demeyere
Loterie Nationale

11

TROGNES

Une introduction à leurs
caractéristiques et origines

Koen Bulckens & Nico Van Hout

37

TÊTES DANS L'HISTOIRE

De la ressemblance au type
Verrocchio, Léonard de Vinci,
Dürer, Massijs et un disciple
de Bosch

Michael W. Kwakkelstein

63

ÉTUDES DE TÊTES

Les visages dans la peinture
historique du Nord

Nico Van Hout

91

COUVRE-CHEFS

« Mille autres ornements »

Têtes costumées

Lizzie Marx

121

EXPRESSION

Les trognes comme vecteurs
d'expression et d'émotions

Friederike Schütt

149

CLAIR-OBSCUR

« Suivant les exigences
de la composition »

Au sujet de la lumière, des
trognes et des têtes d'étude

Koen Bulckens

RÉFLEXIONS

52

La fascination des visages

Vicki Bruce & Andy Young

70

Saisie en plein vol

Cian McLoughlin

100

Les chapeaux font l'homme

Elvis Pompilio

130

« Regarder le visage de l'Autre »

Sara De Bosschere

156

Trognes

Stephan Vanfleteren

180

Index des noms propres

181

Bibliographie

AVANT-PROPOS

Cette exposition est la plus complète consacrée à l'un des genres les plus innovants de l'art aux XVI^e et XVII^e siècles : la représentation en peinture du visage humain. Ces têtes n'avaient strictement rien à voir avec des portraits. Réalisées en préparation aux formes d'art les plus prestigieuses de l'époque – de grandes œuvres narratives, figurant des épisodes tirés de l'histoire et de la mythologie classiques et bibliques –, elles furent produites par certains des plus grands représentants du baroque d'Europe du Nord, dont Pierre Paul Rubens, Rembrandt van Rijn et Johannes Vermeer. Débordantes de personnalité et de caractère, ces images donnent vie aux hommes et aux femmes du XVII^e siècle et à leurs émotions. Dans ces œuvres, chaque visage raconte une histoire puissante.

Les historiens de l'art appellent ces œuvres des « trognes », de l'ancien néerlandais « *tronie* » (« figure ») – ce sont pour la plupart des représentations de visages. Ces trognes pouvaient servir de têtes d'étude qu'utilisait un maître pour diversifier les physionomies dans une composition densément peuplée, ou constituer une œuvre finie destinée à un marché fasciné par les têtes caractéristiques. Elles sont souvent de petit format, mais toujours magnifiquement exécutées. Et, contrairement à la

plupart des œuvres produites par un atelier à succès, ces études étaient de la main du maître.

La « trogne » a été particulièrement associée à Rembrandt et à son ami Jan Lievens. Dès la vingtaine, ceux-ci ont collaboré de manière si étroite qu'il est parfois difficile de savoir qui a peint quoi. Dans ce qui était peut-être un atelier partagé, ils faisaient poser des modèles (amis, proches parents ou parfois eux-mêmes) dans des tenues frappantes et exotiques, ornées de bijoux clinquants, avec des casques d'apparat et de luxueuses étoffes. Ces têtes, pourtant, n'étaient pas une invention des brillants artistes de Leyde.

On peut retracer l'évolution du genre durant le XVI^e siècle, dans des œuvres qui montraient de plus en plus le visage humain dans une diversité d'expressions typiques tantôt exagérées, tantôt naturelles. Celles-ci constituent un trait particulier de l'activité de Rubens. Ces têtes d'étude très travaillées lui permettaient de produire efficacement des peintures de grand format qui, bien que réalisées par de multiples mains, représentent de manière convaincante son style personnel. Beaucoup d'autres artistes, au cours du XVII^e siècle, ont utilisé ce genre à leur façon. Cette exposition et la publication qui l'accompagne retracent l'évolution de ces têtes à travers

différents thèmes, allant des œuvres utilisées dans les ateliers à d'autres qui étaient parées de costumes variés, en passant par des visages couvrant le spectre des expressions et des tableaux présentant les effets de clair-obscur les plus raffinés.

Nous voudrions remercier Nico Van Hout (chef des collections), Koen Bulckens (conservateur, Maîtres anciens) et Veerle De Meester (gestionnaire des expositions), du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA), qui ont travaillé sans relâche à ce projet. On doit l'idée de l'exposition à Nico, dont les recherches sur les têtes d'étude pour le *Corpus Rubenianum* sont bien connues. Toute notre reconnaissance va à l'ensemble de l'équipe du KMSKA pour avoir contribué à ce projet avec enthousiasme et énergie. *Drôles de têtes* n'aurait pas été possible sans la garantie d'État accordée par Jan Jambon, ministre président de Flandre et ministre flamand des Affaires étrangères, de la Culture, de la Digitalisation et de Tourisme Vlaanderen, ni la générosité des partenaires de l'exposition, DCA et la Loterie Nationale. À la National Gallery of Ireland, l'exposition a été dirigée par Lizzie Marx (conservatrice de l'Art hollandais et flamand) et Brendan Rooney (conservateur en chef), qui ont travaillé en étroite

collaboration avec Kim Smit (directrice des collections et de la recherche), Lynn McGrane (directrice des expositions et des services des collections), et Mia Shirreffs (coordinatrice des expositions). Nous remercions l'équipe de la Gallery pour sa passion et son dévouement. Nous tenons aussi à souligner le rôle essentiel de notre Board of Governors and Guardians, et de sa présidente, Mary Keane. Un grand merci à Sean Rainbird, ancien directeur de la National Gallery of Ireland, et à Adriaan Waiboer, ancien chef des collections et de la recherche, pour leur apport significatif. Nous adressons enfin de chaleureux remerciements à Catherine Martin TD, ministre du Tourisme, de la Culture, des Arts, de la Gaeltacht, des Sports et des Médias, ainsi qu'à ses fonctionnaires pour leur soutien crucial, surtout en matière de la garantie d'État.

Luk Lemmens,
président du KMSKA

Carmen Willems,
directrice générale du KMSKA

Caroline Campbell,
directrice de la National Gallery of Ireland

Drôles de têtes : l'histoire d'une société

Cela peut vous paraître étrange, mais cette exposition parle de notre société. En mettant l'accent sur la « tête », on soustrait la personne représentée sur la toile à son anonymat et à l'indifférence. Recevoir de l'attention, c'est aussi se savoir écouté, gagner une place parmi ses semblables.

Chez le spectateur, la « tête » éveille l'intérêt pour une personne et non plus simplement pour l'image apparaissant sur la toile. Il ne s'agit plus du portrait, mais de ce que nous lisons dans le regard de celui qui a été représenté. Cette façon de regarder ou, plutôt, d'interroger par l'observation, a également un impact sur nous, les spectateurs. Un effort nous est demandé. Nous devenons complices de la personne immortalisée sur la toile. Il se crée entre elle et nous une interaction vivante. De la passivité, nous passons à l'activité. La dualité devient unité.

C'est aussi ce que font les joueurs de la Loterie Nationale quand ils achètent un billet. Lorsque, en 1441, le tout premier tirage a eu lieu à Bruges, un mécanisme de redistribution s'est mis en place en vertu duquel une partie de la mise était utilisée pour soutenir des besoins sociaux. Durant les six derniers siècles, cette plateforme de *crowdfunding* avant la lettre a donné une « tête » à des milliers de personnes.

Des gens qui, en raison de leur condition, n'avaient pas leur mot à dire dans la société, qui avaient décroché le mauvais ADN à la naissance ou avaient lourdement chuté en chemin. Grâce au soutien de nos joueurs, ils reçoivent l'attention qu'ils méritent. Une fois arrachés à l'indifférence collective, ils gagnent une chance de participer dignement à la société.

Nous parlons là de la réalisation de valeurs éthiques comme l'intégration sociale, l'égalité des genres, des chances et bien d'autres qui, en raison du regard dogmatique et figé que nous posons sur notre société, n'auraient sans cela pas ou guère de chances d'être concrétisées.

L'exposition *Drôles de têtes* ne parle pas d'individus, mais d'une société dans laquelle les citoyens sont hautement considérés et qui respecte la diversité. C'est pourquoi la Loterie Nationale et ses joueurs se réjouissent de participer à cette belle histoire en compagnie du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (KMSKA) et de la National Gallery of Ireland à Dublin.

Nous espérons, cher lecteur, que vous partagerez cette vision et deviendrez ainsi partie prenante d'une société ouverte et tolérante.

Frank Demeyere
Loterie Nationale





TROGNES

Une introduction à leurs caractéristiques et origines

Koen Bulckens & Nico Van Hout

Ce livre parle des trognes, c'est-à-dire de peintures comme *L'Homme qui rit* de Rembrandt (ill. 11). Les trognes se concentrent sur un visage, qui est représenté sur un fond monochrome. Il s'agit souvent d'œuvres de petit format, ce qui signifie que les têtes sont montrées grandeur nature ou plus petites. Une dernière caractéristique de la trogne, très importante, est que l'identité du modèle n'est pas importante. Ainsi Rembrandt utilise-t-il pour le tableau cité son propre visage, en posant face à un miroir. Son but n'est pourtant pas que l'œuvre soit considérée comme un autoportrait. Dans des œuvres comme *L'Homme qui rit*, le véritable sujet est le visage lui-même, sa forme et sa force expressive.

Le terme de « trogne » est très courant et ne pose pas de problème dans les affirmations du paragraphe précédent. Néanmoins, sa définition précise a donné lieu à bien des discussions². Définir les caractéristiques d'un genre est souvent, on le sait, un exercice périlleux, et, en cela, celui de la trogne ne fait pas exception. Certaines peintures peuvent passer pour une trogne, mais aussi pour autre chose, comme une scène de genre à une seule figure. D'autres y ressemblent

fort, mais s'en distinguent par un critère déterminant. Ces difficultés sont en partie dues au débat concernant le lieu et le moment où les trognes sont apparues et les œuvres censées en constituer les premiers exemples.

Dans cet article, nous tentons d'éclaircir ces deux questions. Dans la première partie, nous essayons de définir les caractéristiques du genre. Pour cela, nous les comparons à d'autres visages peints – portraits, têtes d'étude et scènes d'histoire et de genre – et pointons les différences et les points communs, ainsi que les difficultés d'interprétation qui y sont liées. Ce travail permet de faire la lumière sur quelques zones grises entourant les trognes. Il nous paraît plus intelligent de reconnaître que les frontières du genre sont vagues que d'en tenter une définition en noir et blanc. La seconde partie de l'article est consacrée à l'origine des trognes. La plupart des publications la situent au début du XVII^e siècle, époque à laquelle le marché de l'art de la République des Sept Provinces-Unies en est soudain inondé. Nous replaçons pour la première fois ces œuvres dans le contexte plus large de l'histoire du genre.

(DÉTAIL ILL. 11)
Rembrandt,
L'homme qui rit,
1629–1630, huile
sur cuivre, Maurits-
huis, La Haye, 598

Caractère

Un problème récent

La définition de la « trogne » n'est jugée problématique que depuis un passé assez récent. Le mot trogne n'a longtemps désigné qu'un visage grotesque ou comique². Au début de l'époque moderne, son équivalent néerlandais, *tronie*, revêt une signification large et simple dans les sources relatives à l'art, comme les correspondances, les actes juridiques, les inventaires des collections... Dans ces contextes, il désigne le plus souvent une représentation peinte d'un visage humain. Il peut s'agir de têtes de paysans, de fous ou de soldats, mais aussi d'apôtres, d'empereurs ou de figures tirées de la mythologie classique. Cela concerne des études préparatoires destinées à être utilisées dans l'atelier, mais aussi des chefs-d'œuvre à part entière qui sont exposés dans les galeries. Il n'existe pas de définitions spécifiques dans la théorie de l'art de l'époque, ce qui est très révélateur en soi. Bien que populaires et parfois intégrées à d'éminentes collections, les trognes ne passent pas pour les formes de peinture les plus ambitieuses³.

Au XX^e siècle, trouver une définition générale devient un problème. Certaines têtes peintes ont une fonction ou une signification qui diffèrent clairement de celles des autres. Les historiens de l'art cherchent donc une version plus souple du concept. Les trognes sont comparées aux autres visages peints – en majorité des portraits, mais aussi des têtes d'étude et des scènes d'histoire et de genre à un seul personnage – afin de circonscrire clairement chaque



Les « trognes » laissaient voir une grande variété d'expressions du visage. Elles représentaient les émotions primaires, comme la joie, la peur, la colère et le chagrin, mais aussi des traits de caractère plus particuliers. On pensait que le public ressentait l'émotion qu'il observait sur le tableau.

catégorie⁴. Pour les artistes qui peignent ces œuvres sans suivre de règles théoriques précises, certaines de ces définitions semblent cependant assez vaines. Si le concept de « trogne » était très large au début de l'époque moderne, on a cette fois tendance à exagérer dans l'autre sens.

Les nombreux visages d'Abraham Grapheus

Comme déjà dit, nous ne pensons pas qu'une tentative de définition arrêtée et exacte de la trogne soit productive. En lieu et place, nous préférons viser une analyse nuancée de leurs liens réciproques. Nous partons pour cela d'une série de représentations d'un même modèle, Abraham Grapheus. Grapheus était le garçon de course de la guilde de Saint-Luc d'Anvers et, à ce titre, une figure connue du monde de l'art de la ville. Il a posé régulièrement et dans différents types de peintures pour les membres de la corporation. Dans les lignes qui suivent, nous comparons diverses représentations de Grapheus avec une trogne réalisée d'après lui par Antoine van Dyck (ill. 1)⁵. Nous commençons par les différences simples pour passer ensuite à des questions plus complexes.

Les trognes ne sont pas des portraits⁶

Les portraits sont les peintures de visage les plus connues. Ils fixent la physionomie d'un individu particulier et figurent sur différents médias et dans les différentes cultures à travers le temps et l'espace. Dans les peintures européennes des maîtres anciens, les portraits suivent une série de conventions et de codes en ce qui concerne la pose, le costume et les attributs. Tous ces éléments contribuent à fixer l'identité du sujet pour la postérité. Un bel exemple de cette dynamique est visible dans le portrait d'Abraham Grapheus par Cornelis de Vos (ill. 9). L'œuvre a été réalisée pour la chambre des peintres de la guilde de Saint-Luc, où les artistes se réunissaient et organisaient leurs banquets. Grapheus porte une belle fraise autour du cou et exhibe avec fierté les insignes de la guilde qui lui couvrent le torse. La pose, le regard tourné vers l'extérieur et la main qui tient l'un des gobelets dorés de la guilde sont autant de détails soigneusement pensés, qui doivent néanmoins donner une impression de spontanéité. La peinture présente Grapheus comme un membre respectable de l'association.

Les portraits sont le plus souvent peints d'après modèle vivant, c'est-à-dire que l'artiste rend le visage de la personne d'après observation. Il en va de même des trognes. Mais, alors

que les portraits sont toujours réalisés à la demande du modèle, les trognes le sont à l'initiative de l'artiste et pour le marché libre. Mais, surtout, le résultat a une autre signification. Comparons le tableau de Cornelis de Vos avec la trogne de Grapheus (ill. 1) due à Van Dyck. Sur cette dernière peinture, l'artiste se libère complètement des conventions des maîtres anciens en matière de portrait. L'attention n'est pas dirigée vers l'identité sociale du modèle, du moins pas prioritairement. L'important, c'est plutôt la manière dont l'expression est rendue et la réaction qu'elle déclenche chez le spectateur⁷. Les contemporains appréciaient aussi les trognes comme témoignages de savoir-faire : l'image réalisée est vivante, parfois exécutée avec des touches schématiques, ce qui est également vu comme une preuve de virtuosité artistique⁸. Et sans doute certains visages ont-ils une fonction d'exemple dans la mesure où ils évoquent des vertus comme la sagesse ou la piété⁹.

Les portraits se concentrent sur le « qui », les trognes sur le « quoi »¹⁰. Historiquement, les deux genres ont eu une signification différente et présentent aussi des différences visuelles. Dans la plupart des cas, cela ne pose pas de problème de les distinguer, bien qu'il y ait évidemment des exceptions¹¹.

Les trognes ne sont pas des têtes d'étude

La tête d'étude constitue un autre type de visages peints d'après nature. Ces études, généralement réalisées à l'huile et à petits coups de pinceau, servent à préparer de plus grandes compositions. Les visages sont en effet intégrés à des scènes narratives, souvent d'inspiration biblique ou classique. Dans les grands ateliers, les têtes d'étude sont en outre utilisées comme instrument didactique par les élèves, qui les copient fréquemment pendant leur période de formation.

La tête d'étude et la trogne diffèrent par leur fonction. Les artistes réalisent des trognes pour les vendre, si bien qu'elles aboutissent dans les collections d'amateurs. La tête d'étude, en revanche, joue un rôle dans l'atelier. Dans certains cas, cette différence est évidente. On peut par exemple citer les *Études de tête d'Abraham Grapheus* (ill. 10), qui, à en juger par leur composition et leur touche très libre, ne sont manifestement pas une œuvre autonome. Pour d'autres œuvres, comme l'*Étude de tête d'Abraham Grapheus regardant vers le haut* (ill. 51), la différence est moins claire. Ici, la tête est représentée avec la même vivacité que beaucoup de trognes destinées au marché, mais on est presque certain que ce « panneau

de Jordaens. En 1616 ou peu après, le peintre et graveur Jacques de Gheyn III (1596–1641), de Leyde, réalise des dessins d'après deux têtes d'étude de Rubens³². Lui aussi a peut-être pu voir ces études à l'huile dans l'atelier situé sur le Wapper à Anvers.

En 1618, Rubens négocie avec l'ambassadeur anglais à La Haye, Sir Dudley Carleton, l'échange de sculptures que détient celui-ci contre des œuvres de sa main. Le peintre et marchand d'art haarlemois Frans Pietersz. de Grebber (1573–1649) est désigné par Rubens pour accompagner le transport des œuvres dans un sens et dans l'autre. Son fils Pieter de Grebber (1595–1652), un élève de Goltzius, travaille à Anvers en 1618³³. On remarque d'ailleurs que le jeune artiste cite une tête d'étude de Rubens dans sa *Fête chez Berlishazzar*, conservé à Cassel³⁴, et dans son *Saint Paul lisant* (tous deux datés des environs de 1625)³⁵. Dans la littérature d'histoire de l'art, on suggère également que Jan Lievens se rendit dans la cité scaldienne en 1625³⁶. On ignore en revanche si Rembrandt a un jour visité Anvers.

Pendant son deuxième voyage en Hollande (19 juillet-6 août 1627), Rubens ne rencontre pas les diplomates qu'il avait l'intention de voir, mais bien des artistes. Nous savons qu'il rend visite à Honthorst à Utrecht et qu'il est accompagné par le jeune Joachim von Sandrart quand il se rend chez Abraham Bloemaert et Cornelis van Poelenburch avant de rejoindre Amsterdam et d'autres villes des Pays-Bas³⁷. On ne peut pas exclure que, durant ce voyage, Rubens ait rencontré le jeune Rembrandt. Cela reste une hypothèse séduisante.

Précédents du XVI^e siècle :

impulsions et développement ultérieur

Le tsunami de trognes qui envahit le marché de l'art néerlandais au XVII^e siècle est fascinant. On pourrait plaider pour que ces œuvres soient considérées comme un ensemble, un phénomène d'histoire de l'art spécifique, se déployant dans un contexte et un réseau géographique précis et entraînant la naissance de caractéristiques formelles particulières. Nous pensons toutefois que ces trognes sont indissociables des expériences réalisées à Anvers au XVI^e siècle, comme les têtes déjà commentées de Bruegel. Au-delà de leurs ressemblances globales avec leurs pendants du siècle suivant, les œuvres du XVI^e ont été réalisées, vendues et montrées dans des circonstances analogues. Elles font en outre partie intégrante de la culture visuelle du XVII^e siècle.

Si l'on admet que les trognes sont apparues à Anvers au XVI^e siècle, on ne peut plus soutenir

que le genre dérive directement des têtes d'étude liées au cercle de Rubens³⁸. Bien qu'elles aient été une source d'inspiration importante pour le genre à l'époque de Rembrandt, elles n'ont pas été le seul modèle. Comme on l'a souvent fait remarquer en lien avec l'histoire de la peinture paysagère, les genres picturaux ne se développent pas de manière linéaire à partir d'un point de départ unique³⁹. Nous proposons de considérer les trognes comme le résultat d'une conjonction entre des conditions de marché favorables et une fascination intellectuelle et artistique durable pour la physionomie et l'expression, découlant finalement d'une prédisposition biologique de l'humain pour la lecture des visages.

Anvers possédait au XVI^e siècle un marché florissant, qui desservait une clientèle locale et internationale exigeante. Une telle situation est propice au changement. Les artistes se sont mis à expérimenter et à tester de nouvelles formules dans l'espoir d'en faire des objets commerciaux. Cette période a en effet vu naître plusieurs genres picturaux nouveaux, comme les paysages, les natures mortes et les scènes de marché ou d'auberge⁴⁰. Ceux-ci seront ensuite diversifiés au cours des décennies, voire des siècles suivants, par leurs successeurs. Les premières trognes doivent être vues comme un élément de ce contexte plus large. Le florissant marché de l'art de la République hollandaise au XVII^e siècle, période à laquelle Rembrandt et ses collègues donnent au genre une nouvelle vie, est également important. Pour les artistes, les trognes sont un genre qui se prête particulièrement à l'expérimentation. En raison de leurs petits formats, de leurs exigences modestes en matière de composition et de leur finition schématique, elles sont assez rapides à produire et n'exigent pas d'investissements coûteux⁴¹. De plus, les trognes sont un choix sûr à une époque où les Pays-Bas sont en proie à des conflits sur les représentations religieuses⁴². Et, pour les collectionneurs, ces petites œuvres sont attirantes en tant qu'échantillons abordables d'une maîtrise artistique⁴³.

Des peintures comme la *Tête d'une paysanne* de Bruegel (ill. 13) constituent les premières expérimentations du genre. On peut voir cette œuvre comme le fruit d'une convergence de traditions artistiques. Quinten Massijs est un artiste anversoïse qui accorde une grande attention à la morphologie et à la force expressive du visage humain. Il intègre fréquemment des têtes grotesques dans ses peintures narratives à la composition grandiose. Par exemple, il inclut dans son *Retable de la corporation des*



ILL. 6
D'après Pierre Bruegel I,
Le bâilleur, fin XVI^e siècle,
huile sur panneau,
Musées royaux des
Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles, n^o d'inv. 6509

menuisiers (ill. 17) plusieurs têtes créées par Vinci, dont on ne sait d'ailleurs pas exactement comment il a appris à les connaître⁴⁴. Dans des œuvres comme *The Ugly Duchess* (ill. 15), et son pendant, *Un vieil homme* (ill. 16), Massijs peint aussi des visages remarquables en gros plan. Les schémas de composition de ces œuvres sont inspirés par la tradition du portrait. Les historiens de l'art les décrivent comme des parodies de ce dernier⁴⁵. Indépendamment de l'intérêt artistique pour les visages, l'attention pour la vie quotidienne constitue également une impulsion importante pour les toutes premières trognes. Le rôle de Bruegel est déterminant dans ce domaine. Sur de nombreuses compositions densément peuplées, on voit des paysans au travail ou lors de noces. De là, il n'y a qu'un petit pas à franchir pour représenter un paysan précis en gros plan.

Enfin, à la même époque, le peintre anversois Frans Floris utilisait des têtes d'études préparatoires dans son atelier animé. Il aurait vendu plusieurs de ces œuvres à des contemporains, qui les exposaient dans leurs collections⁴⁶.

Il est important de noter que les trognes du XVI^e siècle sont toujours en vogue lorsque la nouvelle vague de ces œuvres fait son apparition au début du siècle suivant. À l'époque, on assiste à Anvers à un véritable « revival » Massijs, débouchant sur un regain d'intérêt pour son travail, l'érection d'un monument en son honneur et la publication d'une biographie détaillée⁴⁷. L'auteur de celle-ci ne tarit pas d'éloges pour les expressions des visages dans les compositions de l'artiste⁴⁸. Dans les mêmes années, il est régulièrement fait référence à des trognes de Pierre Bruegel, dont les peintures font partie de collections célèbres. Rubens possède par exemple douze œuvres de Bruegel, dont cinq trognes, ou têtes de figures anonymes⁴⁹. De plus, le fils aîné de Bruegel, Pierre II, continue à produire des trognes d'après les projets de son père. On peut citer comme exemple de ces reprises *Le bâilleur* (ill. 6), dont Rubens possédait semble-t-il une version. Enfin, on attribue à Bruegel une série de 72 gravures montrant des couples de paysans, des « Maures » et un « homme sauvage » (ill. 8). Elles ont été gravées pour la première fois vers 1564–1565 par Joannes van Doetecum I (1530–1605) et Lucas van Doetecum (+ 1573/89) et restent très convoitées par les artistes néerlandais du XVII^e siècle en tant que matériel d'étude⁵⁰. À l'époque, ce genre d'œuvres servent de références aux artistes qui produisent des trognes et à leurs clients potentiels. Cela ne signifie pas que ces œuvres précoces soient utilisées comme modèles directs, mais

l'époque moderne. Le visage revêt une fonction centrale dans l'héritage visuel et matériel de cultures de tous les temps et de toutes les parties du monde⁵⁶. En ce sens, les trognes sont considérées comme un symptôme d'un phénomène plus large. Les nombreuses représentations de têtes, allant des masques rituels aux trognes en passant par les émojis, exercent un réel attrait. Peut-être y a-t-il une explication biologique à cette fascination « universelle ».

De récentes recherches en neurologie ont montré qu'une grande partie de notre cerveau était dirigée vers la « lecture » des visages⁵⁷. Il est admis que ces mécanismes sont enracinés dans nos instincts les plus profonds. Pour les animaux vivant en groupe que nous sommes, nous les humains, le fait de reconnaître ou non quelqu'un et de déchiffrer l'expression de son visage est essentiel à notre survie. Cette attention pour les visages dans le monde réel influence notre interprétation des représentations bidimensionnelles. Une expérience connue enregistrant nos mouvements oculaires quand nous regardons une composition figurative incluant des personnes a montré que nous nous concentrons avant tout sur les visages et les mains⁵⁸. Apparemment, ces éléments jouent à notre insu un rôle fondamental dans l'interprétation des situations. Sans oublier notre paréidolie, c'est-à-dire notre propension à reconnaître des visages dans les objets quotidiens ou des images de ceux-ci, une boîte aux lettres par exemple (ill. 7). Selon les psychologues, le cerveau

interprète certains stimuli comme un visage parce qu'il est spécialement équipé pour le lire⁵⁹.

Certains de ces mécanismes de perception s'avèrent également actifs chez les primates. Il est donc assez plausible qu'ils l'aient également été chez les Européens du début de l'époque moderne. Peut-être cette force d'attraction préprogrammée des visages a-t-elle joué un rôle dans l'essor des trognes et dans leur popularité croissante.



- 1 Deux monographies ont été consacrées aux trognes : Hirschfelder 2008 et Gottwald 2011. Ces études très approfondies analysent le matériel scientifique et les sources pertinentes et donnent de nombreux exemples de trognes. Elles ont servi de référence à cet article. Néanmoins, notre point de vue diffère de celui de ces autrices sur un point important : nous signalons les frontières floues du genre que représentent les trognes alors qu'elles entendent définir cette catégorie de manière stricte. Les œuvres citées dans cette introduction reviennent dans les autres articles de cet ouvrage. On trouve des références récentes les concernant dans les articles dont question.
- 2 Voir « tronie » in S.n. 2007. Pour une brève étymologie du terme néerlandais, voir Gottwald 2011 : II–I3.
- 3 Comme expliqué plus en détail par la suite, la peinture historique passait pour le plus grand défi à affronter pour un peintre. Une scène historique montre plusieurs figures en pied dans un décor spatial alors que les trognes ne montrent que le visage d'une seule personne.
- 4 Hirschfelder (2008) et Gottwald (2011) suivent cette approche avec une définition négative.
- 5 In Barnes *et al.* 2004 : 45, n° 1. 29, l'œuvre est décrite comme « un apôtre aux mains jointes » et identifiée de manière hypothétique à un « Pierre pénitent (?) ».
- 6 Cette juxtaposition a été un point de départ pour Hirschfelder 2008, en particulier dans le chapitre II.3.
- 7 Hirschfelder 2008 : chapitre V.
- 8 L'étalage de son coup de pinceau virtuose dans les trognes constitue un élément important de l'analyse du genre par Gottwald (2011, en particulier pp. 127 et suiv.). Voir aussi Hirschfelder 2008 : 340–343 et 347 et suiv. au sujet des aspects « pittoresques » du genre. Il existe toutefois aussi des trognes, comme chez Vermeer, dans lesquelles la touche vivante n'est pas une caractéristique importante.
- 9 Affirmé chez Hirschfelder 2008 : 310 et suiv.
- 10 Selon la conception de Belting (2017 : 199–201), les trognes ressemblent plus à des masques (et représentent quelque chose) qu'à des portraits (qui représentent quelqu'un).
- 11 Voir notamment les exemples étudiés dans Hirschfelder 2009 : 49–59.
- 12 Par ex. *Offrande à Cérès* au Musée national du Prado (ill. 52) et *Le tribut de saint Pierre* au Statens Museum for Kunst, Copenhague, tous deux peints par Jordaens.
- 13 L'exécution de ce deuxième stade est attribuée à Jordaens dans Von Bode 1906 : 264–65.
- 14 Tel que défini par De Vries 1989.
- 15 Il s'agit ici de « tableaux d'histoire » pour lesquels Grapheus a servi de modèle, et non de « portraits historiés » de Grapheus. Un portrait historié est un portrait sur lequel le modèle est habillé comme un personnage fictif ou comme une figure historique. Concernant ce phénomène, voir les articles de Manuth *et al.* 2016.
- 16 Cf. Hirschfelder 2008 : 310. L'auteur affirme que les trognes font référence aux costumes des figures dans les scènes historiques et qu'elles veulent, à travers ces références, transmettre les valeurs (comme la sagesse) associées à ces personnages dans leur contexte original.
- 17 Dans leurs études, Hirschfelder et Gottwald rencontrent des problèmes évidents de catégorisation. Dans son commentaire sur les trognes, la première compte également les premières représentations de paysans (2008 : 158–162, en « excursus ») et de bergers (2008 : 190–91) dans cette catégorie, alors qu'elle admet que ces œuvres sont aussi des scènes de genre. Selon le second (2011 : 113), la « première trogne » de Rembrandt était aussi une scène de genre à un seul personnage.
- 18 Voir concernant ce contexte Silver 2006. Les liens entre l'iconographie des scènes de genre au XVI^e siècle à Anvers et celle de la République hollandaise au XVII^e siècle ont été approfondis dans De Clippel 2006.
- 19 Pour une introduction à l'histoire précoce de cette catégorie, voir Kleinert 2006 : 23–26 ; Van der Coelen et Lammertse 2015 : en particulier 10–11.
- 20 On note que les auteurs qui se concentrent principalement sur la peinture du XVI^e siècle considèrent ces œuvres comme des trognes. Voir par ex. Muylle 2001 ; Silver 2006 : 199 et suiv. Par contre, Hirschfelder et Gottwald, qui se concentrent surtout sur le XVII^e siècle, les considèrent comme des exemples de scènes de genre. Leurs arguments sont examinés dans les lignes qui suivent. On notera qu'ils considèrent des œuvres du XVII^e siècle dans le style de Bruegel, comme celles de son fils Pierre II, comme des tableaux de genre.
- 21 Hirschfelder 2008 : 40, 60. Gottwald (2011 : 78) considère les exemples de Bruegel comme des tableaux de genre plutôt que comme des trognes, mais nous ne possédons pas son argumentation à ce sujet.
- 22 Voir surtout Hirschfelder : 2008, 40–42 et suiv.
- 23 Par ex. Sellink 2012 : 257. L'auteur renvoie à un passage de Karel van Mander (1604 : fol. 233v) dans lequel l'auteur affirme que Bruegel se rendit à la campagne et se mêla aux paysans afin d'étudier leurs vêtements et leur comportement. Van Mander écrit aussi que Bruegel réalisa de nombreux visages d'après nature (*makende veel ghesichtkens nae t'leven*). Dans le contexte actuel, on retiendra surtout que Van Mander dit explicitement qu'ils étaient dessinés « à la plume » et non pas à l'huile sur panneau, comme les trognes de Munich.

- 24 Ceci constitue l'argument principal de Gottwald 2011.
- 25 Van Gelder 1950–1951 : 120 ; De Smet 1977 : 199–200.
- 26 En guise de surprise, les Anversois sont « arrêtés » par les peintres de Haarlem, déguisés, dans un village à l'extérieur de la ville. Ensuite, ils trinquent ensemble à l'amitié et à la foi lors d'un repas de fête. C'est ce qu'on peut lire dans un poème sur le décès d'Hendrick Goltzius, écrit en 1617 par Balthasar Gerbier. Voir Hymans 1882 : 402 ; Hirschmann 1920 : 118–119.
- 27 D'autres graveurs de l'entourage de Goltzius, comme Jacob Matham et Willem Buytewegh, avaient déjà transposé des œuvres de Rubens. Vermeylen et de Clippel 2012 : 149.
- 28 Sluijter 1991 : 396, n° 24.
- 29 Barrett 2012 : 24–51.
- 30 Duverger 1973 : 242–245.
- 31 Van Thiel-Stroman 1989–1990 : 19 ; *Idem* s.d. : 377, doc. 17 et 378, doc. 22.
- 32 Van Hout 2020 : 171–173, n° 57–58.
- 33 Van Thiel-Stroman 2006 : 163–164 et 168.
- 34 Van Hout 2020 : 81–86, n° 7.
- 35 Hemmer 2015 : 205–206.
- 36 Schnackenburg 2001 : 107.
- 37 Von Sandrart 1675 : 291, chapitre XVI.
- 38 Une série d'ateliers anversois du XVI^e siècle utilisaient des têtes d'étude. Un exemple connu est celui de Frans Floris, qui est commenté dans cet ouvrage par Nico Van Hout. Néanmoins, ces têtes d'étude ne sont pas les uniques sources d'inspiration des premières trognes.
- 39 Ainsi, Büttner 2006 souligne qu'il existait un large éventail de précédents et d'idées fluctuantes qui ont influencé ensemble le développement de la peinture paysagère. Vermeylen 2001, en revanche, est plus réservé et souligne que la demande croissante sur le marché anversois du XVI^e siècle a donné lieu à des innovations. On trouve une métaphore biologique intéressante sur l'essor et la survie de nouveaux genres dans l'introduction de Silver 2006.
- 40 Ce contexte est exploré en détail par Silver 2006.
- 41 Les trognes sont considérées comme un genre particulièrement approprié aux expériences dans une étude récente : Libby *et al.* 2022.
- 42 Souligné par Gottwald 2011 : 132.
- 43 Hirschfelder 2008 : 239 le commente pour les exemples du XVII^e siècle.
- 44 Voir l'article de Michael Kwakkelstein dans cet ouvrage.
- 45 Capron 2023. Parlant de Massijs comme peintre des visages, il faut aussi mentionner son *Joueur de cornemuse assoiffé* (Yale University Art Gallery, inv. 2020.37.5, Silver 1984 : 219–20, n° 30 « *a drunkard* ») et sa *Tête d'un vieil homme* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 064998-000, Silver 1984 : 221, n° 33). Tous deux ont le format plus petit d'une trogne. Silver affirme que le second pourrait être un fragment, mais aucune étude technique n'est encore venue confirmer ou infirmer cette hypothèse.
- 46 Wouk 2018 : chapitre 6, esp. 237–39.
- 47 Voir Pousão-Smith 2001.
- 48 Van Fornenbergh 1658 : 16–18. Les commentaires consacrés aux expressions du visage dans les œuvres de Massijs et de Bruegel dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles ont été étudiés par Jan Muylle (2001 : 174 et suiv. ; 2002 ; 2011).
- 49 De Clippel 2004 : 315 ; « *twee kleine gezichten en een tondo van Bruegel de Oude* » (« deux petits visages en rondeaux, du vieux Breugel »), « *een geeuwer van Bruegel the Oude* » (« Vn baailleur, du vieux Breugel ») et « *Het gezicht van een bedelaar, van de zogenaamde Bruegel* » (« Vn visage d'vn geux, en rond, du dict Breugel »).
- 50 La popularité de la série, qui a été éditée à plusieurs reprises, est soulignée dans Muylle 2001 : 174–204, en particulier 194 ; De Clippel 2004 : 332, note 55.
- 51 On trouve une synthèse de ces intéressantes références dans Hirschfelder 2008 : 321–349 ; Gottwald 2011 : 19–26.
- 52 Vandenbroek 1984 : 106–108 ; Muylle 2002 : 115 et suiv.
- 53 Concernant les réflexions d'Érasme sur la physiognomonie en lien avec le travail de Massijs, voir Schütt 2021 : 18–22.
- 54 Au sujet de Vinci, voir l'article de Michael Kwakkelstein dans ce livre.
- 55 Panofsky 1955 : 265–273 reste une introduction importante à Dürer comme anatomiste et physionomiste.
- 56 Bos (2010) affirme que les théories du XVII^e siècle relatives aux émotions (comme celle de Descartes) ont influencé les idées sur la morphologie du visage.
- 57 Belting 2017 offre une excellente étude sur le côté pluriforme des visages dans la culture visuelle et matérielle et dans les traditions intellectuelles sur ce thème.
- 58 On trouve une introduction accessible à ce thème, avec des références aux principales recherches, chez Bruce et Young 2012 : 37–44. Les auteurs sont en train d'achever une nouvelle édition du livre. Voir aussi Little *et al.* 2011, introduction d'une publication théorique intitulée « Face perception : social, neuropsychological and comparative perspectives ».
- 59 Yabus 1967 : 191. Les visages ont attiré l'attention lors d'une étude libre d'une peinture, mais le principal argument des auteurs est que les spectateurs détournent leur regard si celui-ci reçoit des stimuli précis.
- 60 Des études récentes ont montré que les régions du cerveau actives dans la paréidolie du visage étaient les mêmes que les régions actives dans la perception des vrais visages, Akdeniz, Toker et Atli 2018 ; Palmer et Clifford 2020. Cela signifie qu'elle découle de l'attention pour les visages réels.





ILL. 13
Pierre Bruegel I,
Tête d'une paysanne,
s.d., huile sur panneau,
Bayerische Staats-
gemaltesammlungen,
Alte Pinakothek,
Munich, 7057

ILL. 14
Michael Sweerts,
Tête d'une femme,
vers 1654, huile sur
panneau, The J. Paul
Getty Museum,
Malibu, 78.PB.259

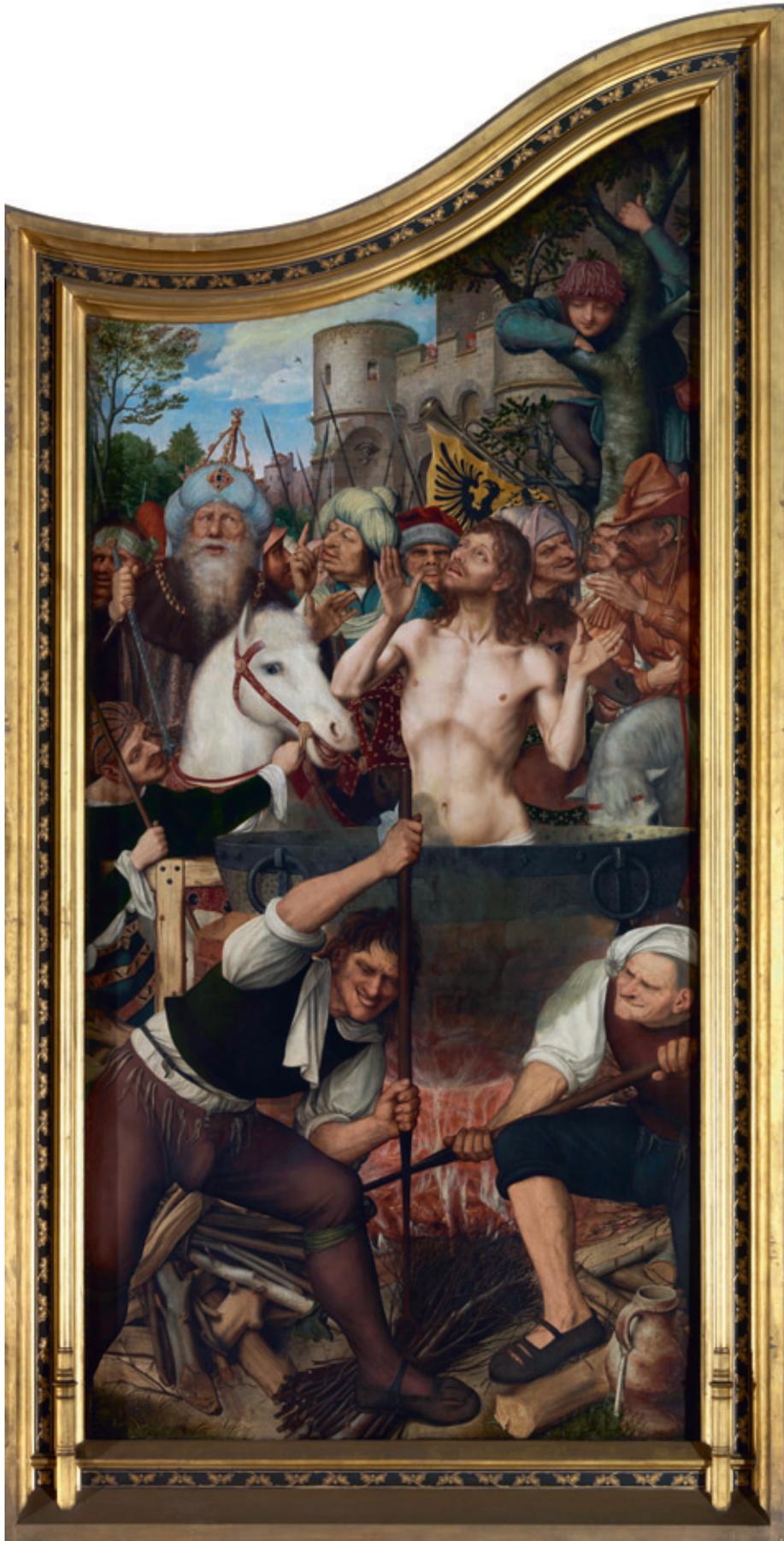






ILL. 15
Quinten Massijs,
« *The Ugly Duchess* »,
vers 1513, huile sur
panneau, National
Gallery, Londres,
NG5769

ILL. 16
Quinten Massijs,
Vieil homme, vers
1513, huile sur
panneau, collection
privée, New York



ILL. 17
Quinten Massijs,
*Saint Jean l'évangé-
liste dans l'huile
bouillante* (volet de
droite), (1511), huile
sur panneau, Musée
Royal des Beaux-Arts
Anvers, n° d'inv. 248





TÊTES DANS L'HISTOIRE

De la ressemblance au type Verrocchio, Léonard de Vinci, Dürer, Massijs et un disciple de Bosch

Michael W. Kwakkelstein

Parmi les dessins de maîtres anciens conservés à la Bibliothèque royale de Turin, on trouve une sanguine de Léonard de Vinci (1452-1519) montrant la tête d'un vieillard vue de trois quarts, aux sourcils broussailleux, aux longs cheveux ondulés et à la longue barbe (ill. 18). Ce dessin ne serait sans doute jamais devenu l'un des plus célèbres du monde s'il n'avait été à de nombreuses reprises publié et présenté comme un autoportrait de l'artiste durant les dernières années de sa vie¹. L'expression mélancolique, voire triste de l'homme représenté a souvent incité les biographes de l'artiste à spéculer sur sa vie intime, offrant ainsi une sorte de compensation au fait que les nombreux écrits conservés de lui n'offrent que très peu d'informations sur sa vie personnelle².

Toutefois, des doutes ont parfois été émis concernant l'identité du modèle. Certains spécialistes ont objecté que le visage du vieil homme ne ressemblait guère à celui de Léonard dans l'unique portrait de l'artiste réalisé d'après nature ; d'autres ont affirmé qu'il correspondait à un type de visage utilisé par l'artiste dans divers contextes tout au long de sa carrière. De surcroît, on a suggéré que le style et la technique du dessin le dataient non pas de 1515-

1517, comme on le pensait généralement, mais plutôt des années 1490, époque à laquelle Léonard avait dans les quarante ans³. Si l'on accepte cette datation nettement antérieure, il devient effectivement difficile de comprendre pourquoi il se serait représenté comme vieux et barbu dans une Italie où les barbes étaient considérées comme un « vestige des barbares, des Germains, des Orientaux, des figures tirées de l'histoire ancienne, de la mythologie et des temps bibliques, des philosophes, des ermites et des pénitents⁴ ». Ce sont là des éléments déterminants, de nature à miner l'hypothèse d'un autoportrait, introduite par le peintre et écrivain Giuseppe Bossi (1777-1815) au début du XIX^e siècle, lorsque le dessin devenu célèbre a refait surface.

Verrocchio : deux types de têtes

Les dessins de Léonard témoignent de son vif intérêt pour la physiologie humaine et sa force expressive. En plus de réaliser des portraits au dessin, dont seuls quelques-uns ont été conservés, Léonard aimait représenter des hommes ou des femmes âgés aux traits monstrueux, en buste et de profil. Bien que la plupart de ces types soient imaginaires et conçus comme

(DÉTAIL ILL. 28)
Francesco Melzi
(d'après Léonard de Vinci), *Tête d'un homme de trois quarts vers la droite*, s.d., Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni e stampe, Venise, 262

comiques, certaines têtes que l'on retrouve au milieu de ses notes trahissent un intérêt particulier pour le physique et les changements provoqués par la vieillesse, surtout les joues tombantes et les bouches édentées⁵. Une troisième catégorie de têtes consiste en visages masculins ou féminins d'une beauté standard ou idéalisée, très redevables aux types de têtes réalisés par le maître de Léonard, le sculpteur florentin Andrea del Verrocchio (1435-1488).

Dès le début de sa carrière artistique, Léonard reprend non seulement l'idéal de beauté féminin de Verrocchio, mais aussi son usage de deux types faciaux antithétiques inspirés de l'Antiquité, l'un représentant un jeune homme à la beauté efféminée, l'autre un homme mature au regard sévère, avec un nez aquilin et un menton proéminent⁶. Les deux types dérivent de monnaies antiques : le beau jeune homme est inspiré du portrait de profil d'Antinoüs, mais aussi de celui d'Alexandre le Grand, tandis que le type sévère est fondé sur le portrait de l'empereur Galba âgé⁷. Vers 1478, Léonard couvre les deux faces d'une grande feuille d'études de têtes de profil qui paraissent inspirées par ces deux types antiques et leurs variantes. Il juxtapose des profils masculins et féminins pour explorer l'effet visuel créé par le contraste de leurs apparences (ill. 19)⁸.

Des exercices au dessin similaires apparaissent sur les deux faces d'une feuille ayant appartenu à un carnet de croquis de Verrocchio⁹. Le verso de cette feuille présente une grande étude de la tête robuste d'un homme âgé, vu presque de face, dont les traits et l'expression rappellent ceux de Galba (ill. 20). Quand on compare cette étude au type de têtes qui apparaît de manière récurrente, vu sous différents angles, dans les dessins de Léonard, on s'aperçoit immédiatement qu'elle a été dessinée d'après un modèle sculpté de l'atelier de Verrocchio et que c'est ce même modèle qui a fourni le prototype sur lequel Léonard a basé beaucoup de ses représentations du type Galba (ill. 21)¹⁰.

Verrocchio emploie le plus souvent la tête âgée et vigoureuse de Galba pour ses figures sculptées de guerriers, anciens ou contemporains. Léonard suit son exemple, mais élargit l'usage de ce motif antique¹¹. Dans ce cadre, il modifie l'apparence du type Galba en vieillissant le personnage (ill. 23) ou en le rajeunissant (ill. 25), en lui prêtant une barbe (ill. 24), en le dotant d'une coiffure bouclée de tradition classique (ill. 27) ou en déformant sa tête de manière absurde (ill. 29)¹².

Léonard applique la même méthode pour faire varier l'apparence du type Antinoüs/Alexandre (ill. 28). Lorsqu'il représente de jeunes hommes,



ILL. 18
Léonard de Vinci,
Autoportrait (?),
vers 1490, 1517-1518,
sanguine et pierre noire
sur papier, Biblioteca
Reale, Turin, D.C. 15571



ILL. 19
Léonard de Vinci,
Têtes de profil, vers
1478-1480, plume
et encre sur papier,
The Royal Collection,
Windsor, RCIN 912276
(verso)

ILL. 20
Andrea del Verrocchio
et assistant, *Études*
de personnages, s.d.,
pointe d'argent, encre
brune et lavis sur papier
rose préparé, National
Galleries of Scotland,
Édimbourg, D 642 (verso)

ILL. 21
Léonard de Vinci,
Tête d'un homme de
profil vers la gauche,
1491-1494, plume et
encre brune sur pierre
noire, The Metropolitan
Museum of Art,
New York, 10.45.1

COLOPHON

Ce catalogue est édité à l'occasion de l'exposition *Drôles de têtes – Bruegel, Rubens et Rembrandt*, du 20 octobre 2023 au 24 janvier 2024 au KMSKA, Anvers, et *Turning Heads*, du 24 février au 26 mai 2024 à la National Gallery of Ireland, Dublin.

Président du KMSKA
Luk Lemmens

Directrice générale du KMSKA
Carmen Willems

Directrice de la National Gallery of Ireland
Caroline Campbell

Commissaires de l'exposition
Nico Van Hout et Koen Bulckens [KMSKA]
Lizzie Marx [NGI]

Directeur des publications KMSKA
Frédéric Jonckheere

Coordination de cette publication KMSKA
Véronique Van Passel

Textes
Nico Van Hout
Koen Bulckens
Michael W. Kwakkelstein
Lizzie Marx
Friederike Schütt

Avec des contributions de
Vicki Bruce & Andy Young
Sara De Bosschere
Cian McLoughlin
Elvis Pompilio
Stephan Vanfleteren

Nous remercions tous les collaborateurs du KMSKA

Traduction
Anne-Laure Vignaux

Rédaction
Françoise Osteaux

Coordination du projet Hannibal Books
Sofie Meert
Hadewych Van den Bossche

Mise en page
Thomas Soete

Recherche iconographique
Madeleine ter Kuile [KMSKA]
Eline Wellens [KMSKA]
Séverine Lacante [Hannibal Books]

Traitement d'images
Pascal Van den Abbeele [die Keure]

Impression
die Keure, Bruges, Belgique

Reliure
Brepols, Turnhout, Belgique

Éditeur
Gautier Platteau

ISBN 978 94 6466 665 6

D/2023/11922/48

NUR 646

HANNIBAL

KMSKA

Vlaanderen
is toerisme

L'exposition a pu être
réalisée grâce au soutien
de divers partenaires

DCA
MEER DAN
BOUWEN

nationale
loterij
MEER DAN SPELEN

et de nombreux autres intervenants

© Hannibal Books et le KMSKA, 2023
www.hannibalbooks.be
www.kmska.be

Tous droits réservés. Aucun élément de
cette publication ne peut être reproduit,
introduit dans une banque de données
ni publié sous quelque forme que ce soit,
soit électronique, soit mécanique ou de
toute autre manière, sans l'accord écrit
et préalable des éditeurs.

Tous les efforts ont été faits pour
rechercher les sources et/ou ayants
droit des images figurant dans ce livre.
Les ayants droit qui constateraient
que des illustrations ont été repro-
duites à leur insu sont priés de prendre
contact avec les éditeurs.

Illustration de couverture :
Joos van Craesbeeck,
Le fumeur [détail], 1630-1640,
huile sur toile, Musée du
Louvre, Paris, M.I.906

Illustration de couverture, verso :
Michael Sweerts,
Tête d'une jeune fille [détail],
vers 1654, huile sur toile,
Leicester Museum and Art
Gallery, L.F201.I975.0.0