

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 6 (1928)

Artikel: Une peinture énigmatique
Autor: Crick-Kuntziger, Marthe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727759>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



UNE PEINTURE ÉNIGMATIQUE

(Genève, Musée d'Art et d'Histoire.)

Marthe CRICK-KUNTZIGER.



CONTRAIREMENT à tout bon principe, il m'arrive ici de publier une pièce que je n'ai point vue. Aussi je m'empresse de dire que, si je m'y résous, répondant à l'aimable invitation de M. Deonna, ce n'est point dans l'espoir de porter un jugement définitif, mais dans l'unique but d'attirer l'attention sur un « cas » intéressant et sur certains problèmes connexes.

La peinture en question (*fig. 1*) est une toile de 0 m. 87 de haut sur 1 m. 15 de large, provenant de l'ancienne collection Fol, et portant au Musée d'Art et d'Histoire de Genève le n° d'inventaire M. F. 3836.

Par son sujet, « La Miséricorde empêchant la Justice de punir l'Homme pécheur », autant que par la bordure florale qui l'entoure, elle relève bien plus de l'histoire de la tapisserie que de celle de la peinture.

On retrouve, en effet, le même sujet dans une tapisserie¹ bruxelloise du Bayerisches Nationalmuseum de Munich, tissée de laine, soie, or et argent, et mesurant 2 m. 95 de haut sur 3 m. 40 de large (*fig. 2*).

A quelques détails près, dont nous parlerons plus loin, la composition de la tapisserie et celle de la peinture sont identiques. Au fond, on aperçoit le Seigneur apparaissant à mi-corps dans les nuages, et remettant un glaive à une femme agenouillée personnifiant la Justice. Au premier plan, la même femme (désignée par l'inscription *Justicia* qu'on lit sur sa robe) s'élance pour frapper de son glaive l'Homme (*Omo*) coupable de s'être abandonné à la Luxure (*Luxuria*); la Miséricorde (*Mia*, abréviation de *Misericordia*) retient le bras de la Justice. Les personnages

¹ H. GÖBEL, Wandteppiche, Leipzig, 1923; Die Niederlande, II Band, pl. 89; A. VON SCHNEIDER, Bemerkungen zu einigen niederländischen Wirkteppichen des Bayerischen Nationalmuseums, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1924, pl. 5, p. 59.

principaux sont accompagnés de toute une galerie de spectateurs, brillant remplissage destiné à rehausser le caractère décoratif de la composition.

Le même sujet apparaît encore, mais interprété différemment, c'est-à-dire réduit aux personnages essentiels d'avant-plan, présentés dans d'autres attitudes et avec d'autres vêtements, dans une pièce du Victoria and Albert Museum ¹.



FIG. 1. — La Miséricorde empêchant la Justice de punir l'Homme pécheur. Peinture à l'huile (Genève, Musée d'Art et d'Histoire).

Cette dernière pièce est la fidèle reproduction d'un fragment de la partie gauche d'une grande tapisserie allégorique dont on connaît deux exemplaires complets, l'un au palais de Hampton-Court ², l'autre à la Cathédrale de Burgos ³.

¹ W.-G. THOMSON, *A History of Tapestry*, London, 1906; pl. en face de la p. 226.

² *Ibid.*, pl. en face de la p. 186.

³ D.-T.-B. WOOD, *Tapestries of the Seven Deadly Sins*, *The Burlington Magazine*, janvier 1912, pl. n° 2, en face p. 215.

Dans cette vaste tapisserie, célèbre à juste titre, on voit, au centre du registre supérieur, assis sur un trône entouré d'anges, trois rois figurant les trois personnes de la sainte Trinité.



FIG. 2. — La Miséricorde empêchant la Justice de punir l'Homme pécheur. Tapisserie bruxelloise du 1^{er} quart du XVI^e s. (Munich, Bayerisches Nationalmuseum).

En dessous, deux Vertus, désignées par des attributs et des inscriptions (*Pax* et *Misericordia*) plaident, contre deux autres Vertus (*Justicia* et *Veritas*), la cause de l'Homme coupable.

A gauche de la Trinité, plusieurs Vertus, parmi lesquelles *Justicia* et *Fides*,

sont réunies dans un édicule; deux d'entre elles déploient une image représentant le péché de luxure. A gauche de ce groupe de Vertus, on voit un couple enlacé.

A droite, les Vices, parmi lesquels *Luxuria* et *Gula*, désarment l'Homme, défendu par l'Espérance (*Spes*).

A l'extrême droite, trône le Christ entre *Caritas* et *Humilitas*; devant lui s'agenouille *Natura* ayant, à sa droite, *Misericordia* et, à sa gauche, *Miseria* et *Gracia Dei*.

Au registre inférieur, à gauche, on retrouve les quatre acteurs principaux de la peinture de Genève, mais, comme nous le disions plus haut, avec des différences de costumes et d'attitudes; par exemple, les deux Vertus sont vêtues de façon toute traditionnelle: robe, manteau, voile et couronne, sans caractères particuliers d'époque; *Luxuria*, qui est accompagnée de trois femmes dont l'une tient un luth, lève les deux bras; *Misericordia* saisit à bras le corps *Justicia* qui fonce, l'épée basse, au lieu de brandir celle-ci au-dessus de sa tête, etc., etc.

A droite de ce sujet, l'Homme est armé par les Vertus: *Gracia Dei* lui donne une cuirasse et *Pax* un casque, tandis que *Misericordia* le bénit.

Enfin, à chaque extrémité de la tapisserie, est assis un prophète tenant un phylactère; à gauche, c'est Jérémie dont la banderole porte les mots: « *Ascendit Mors per fenestras* » (Jérémie, IX, 21); à droite, c'est Moïse: « *Reddam ulcionem hostibus* » (Deut., XXX, 41).

Cette importante composition allégorique appartient elle-même à un cycle, complet en huit tapisseries, dont on trouvera la description dans la remarquable étude de M. Wood¹.

* * *

L'idée générale qui préside à cette série de huit pièces est celle de la Rédemption, étroitement liée au thème du combat des Vertus et des Vices, éternel conflit dont le salut de l'homme est l'enjeu.

La pièce contenant le sujet de la peinture de Genève est la deuxième du cycle, lequel commence par les divers épisodes de la Création et du premier péché, et se termine par le Jugement dernier.

On ne connaît pas l'auteur de l'argument de cette suite énorme et magnifique qui n'existe, au complet, dans aucune collection connue, et qui porte différents titres. M. Wood, notamment, l'intitule « tapisseries des sept péchés capitaux² ». Le titre de « Salvation tapestries » que lui donne M. G. L. Hunter³, est celui qui me paraît le mieux approprié au sujet.

¹ *Op. cit.*, p. 215, 216, 221.

² C'est l'ancien titre des tapisseries de Hampton-Court (« Story of the Deadly Synnes ») acquises le 22 décembre 1521 par le cardinal Wolsey.

³ G.-L. HUNTER, *The practical Book of tapestries*, Philadelphie et Londres, 1925, p. 32.

Si cette suite n'a pu être mise en rapport, dans son ensemble, avec un texte connu, les sources littéraires de certaines de ses parties ont pu être déterminées. Ainsi, il semble bien que la dispute entre Paix et Miséricorde, d'une part, et Justice et Vérité, d'autre part, plaidant les premières en faveur de l'Homme et les dernières contre lui, soit inspirée du « Procès de Paradis » de la Passion d'Arnoul Gréban. M. Wood a également noté des détails qui rappellent la moralité de « L'Homme Pécheur », ainsi que le « Pèlerinage de la Vie humaine » de Guillaume de Deguilleville, avec ses compléments, le « Pèlerinage de l'Âme » et le « Pèlerinage de Jésus-Christ ».

Au point de vue allégorique, la deuxième et la cinquième pièces du cycle sont les plus intéressantes et, dans la deuxième pièce, c'est l'épisode rappelé dans la peinture de Genève qui est le plus significatif, puisqu'il contient en lui tout l'esprit de la composition; il n'est donc point surprenant de le trouver isolé, constituant — avec l'adjonction de personnages accessoires, et de la petite scène du fond, destinée à rendre plus clair le sujet du premier plan et à bien en marquer le caractère d'allégorie religieuse — le thème d'une tapisserie complète, comme c'est le cas pour la pièce de Munich.

L'auteur du carton de cette dernière tapisserie n'est pas connu, non plus que celui ou ceux des tapisseries antérieures, de la « Salvation », mais la nationalité de ces cartonniers — dont les œuvres appartiennent au premier quart du XVI^e siècle et se relie entre elles par des affinités de style et des emprunts de motifs¹ — n'est pas douteuse: ce sont des artistes bruxellois relevant de l'école de Jean van Roome.

C'est là tout ce que l'on peut dire raisonnablement de ces artistes dans l'état actuel de nos connaissances positives sur les cartonniers de cette école, connaissances encore bien minces puisque, en dehors de ce que l'on sait du chef de file, de l'initiateur que dût être le peintre de la Cour, Jean van Roome, alias van Brussel, elles se réduisent à deux noms, en regard desquels on ne peut mettre avec certitude que deux œuvres. Ces noms sont celui d'un certain Philippe sur lequel on a échafaudé de multiples hypothèses, et celui d'un Léonard Knoest encore inconnu hier: du premier,

¹ Exemples: par son attitude, le héros de la tapisserie de Munich rappelle le personnage principal d'une pièce dont il existe un exemplaire à Hampton-Court et deux autres aux Cathédrales de Saragosse et de Palencia; cette pièce représente, au registre inférieur, une joyeuse assemblée de musiciens et de musiciennes parmi lesquels se prélassent le personnage en question, tandis que la Justice se précipite, vengeresse, retenue par la Miséricorde et implorée par la Paix; le groupe des deux premières Vertus rappelle celui des tapisseries de la « Salvation » (Burgos, Hampton-Court, Londres); fait curieux, le jeune homme menacé par *Justicia* dans ces dernières tapisseries, a l'attitude contournée très caractéristique d'un personnage placé vers le centre du registre inférieur de la tapisserie de l'Histoire de David, appartenant aux Musées du Cinquantenaire, de Bruxelles, et portant l'inscription « Jan de Ron ».

Quant au style de la tapisserie de Munich, M. von Schneider (*op. cit.*, p. 61) le rapproche, non sans raisons, de celui de deux tapisseries de la Couronne Royale d'Espagne: St Jean-Baptiste quittant ses parents, et le mariage de David et de Bethsabée; rappelons que cette dernière pièce porte la fameuse inscription « Moer » formée des mêmes lettres que « Rome ».

révéle en 1860 par Ed. van Even¹, on sait qu'il fut payé en 1513 pour avoir établi le carton de la tapisserie d'Herkenbald (tapisserie actuellement aux Musées du Cinquantenaire, à Bruxelles), *d'après un projet de Maître Jean van Roome*; du second, j'ai pu identifier récemment la signature *certaine*² sur une tapisserie attribuée jadis avec beaucoup d'autres³, au Philippe prénommé.

Le grand nombre de tapisseries bruxelloises du premier quart du XVI^e siècle, qui ont été conservées, est la preuve palpable de ce qu'il dût y avoir à Bruxelles, à ce moment, dans l'entourage de Maître Jean van Roome, outre Léonard Knoest et Philippe, quantité d'autres cartonniers dont, actuellement, les noms ne sont point connus. Aussi, en attendant des révélations à ce sujet, la prudence s'impose-t-elle dans les attributions.

* * *

Si la tapisserie de Munich peut être localisée en toute certitude à Bruxelles (et comme dessin, et comme fabrication), et datée du premier quart avancé du XVI^e siècle, il n'en est pas de même de la peinture de Genève, et c'est ici que le problème se pose.

La première question qui vient à l'esprit est naturellement celle de la date: cette peinture est-elle ancienne, ou est-elle relativement moderne⁴, de l'époque romantique par exemple ?

Une seconde question se pose immédiatement après: s'agit-il d'un carton, ou d'un projet de carton, ou d'une copie de tapisserie ?

Supposons résolue, dans le sens de l'ancienneté⁵, la première question, qui est affaire d'experts en tableaux, et passons directement à la suivante qui rentre dans le domaine de la tapisserie.

Les dimensions restreintes de la peinture s'opposent à ce que cette dernière soit un carton, c'est-à-dire le modèle en vraie grandeur qui doit servir au tapissier. Mais, même si les dimensions étaient celles d'une tapisserie de ce type, cette peinture, comme carton, serait une anomalie de par sa technique. En effet, cette toile est peinte à l'huile et non, comme l'indique le catalogue de la Collection Fol, à la détrempe et au vernis. Or, si l'on ne connaît, jusqu'à présent, aucun carton de tapisserie de la

¹ Ed. VAN EVEN, Louvain monumental, Louvain, 1860, p. 181, notes 2, 3, 4.

² M. CRICK-KUNTZIGER, Maître Knoest et les tapisseries « signées » des Musées Royaux du Cinquantenaire, Liège, 1927, p. 15.

³ La tapisserie de Munich a été attribuée, sinon au pseudo « Maître » Philippe, à son hypothétique atelier (A. VON SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 60).

⁴ Le Catalogue de 1876 du Musée Fol ne donne aucune indication sur sa provenance.

⁵ M. Deonna a bien voulu me faire savoir que la peinture en question paraissait présenter tout caractère d'authenticité; le restaurateur du Musée d'Art et d'Histoire de Genève a déclaré que le tableau a été peint à l'huile, qu'il a été rentoilé et restauré, mais non repeint, et que rien n'a été changé dans sa composition.

brillante école de Jean van Roome, on sait que les quelques cartons de tapisseries bruxelloises du XVI^e siècle qui ont été conservés, par exemple ceux des Actes des Apôtres de Raphael (1515-1516) et de la Conquête de Tunis de Vermeyen (1546-1548) pour ne citer que les plus illustres, sont des peintures non à l'huile, mais à l'eau, et sur papier.

Notons que la présence d'une bordure, autour de la peinture de Genève, ne serait pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, une preuve que cette peinture n'est pas un carton; il est vrai que les cartons connus du XVI^e siècle ne présentent pas de bordures, mais dans un cas au moins, celui des cartons de la Conquête de Tunis, il me paraît certain que des bordures entouraient primitivement ces cartons, puisque ces bordures étaient prévues dans le contrat entre Marie de Hongrie et Vermeyen; je suppose qu'elles auront été supprimées lors du réemploi de ces célèbres cartons au XVIII^e siècle pour la confection de la suite tissée par Judocus de Vos pour Charles VI avec une bordure différente de l'encadrement primitif, une bordure au goût du jour.

Notons aussi que la peinture de Genève est dans le même sens que la tapisserie de Munich, alors qu'il semble bien, à en juger par les exemples conservés, que les cartons destinés aux tapissiers bruxellois étaient généralement dessinés en sens contraire des tapisseries, la basse-lisse, technique la plus habituelle des métiers flamands, ayant pour effet d'inverser le dessin.

Mais si la peinture de Genève ne peut être un carton, ne serait-elle pas une esquisse de carton, un de ces petits patrons ou patrons au petit pied dont il est souvent question dans les documents d'archives? Ici malheureusement, et si étonnant que cela puisse paraître, les informations précises et les points de comparaison manquent totalement pour l'époque qui nous intéresse.

Certes, il existe aux Archives Départementales de Lille un célèbre mandat de paiement de 1516, maintes fois publié, qui énumère, avec leurs dimensions, des patrons au petit pied, peints en « blanc et noir », sur toile ou sur parchemin, par Jean van Roome pour Marguerite d'Autriche (probablement vers 1513, ainsi que le suggère M. Bruchet¹), mais il s'agit de petits modèles pour les tombeaux de Brou, et non pour des tapisseries; quant au texte publié par van Even, relatif à la tapisserie d'Herkenbald, il ne donne aucune indication sur le « projet » de maître Jean.

Comment doit-on, dès lors, se représenter les petits patrons des tapisseries bruxelloises du premier quart du XVI^e siècle et même du XVI^e siècle en général? Étaient-ce de simples dessins à la plume et au lavis comme, par exemple, les dessins bien connus des Chasses Maximiliennes et de la Bataille de Pavie?

Étaient-ce des esquisses plus importantes, comme ces six peintures à l'huile de 1 m. 30 de haut sur 2 m. 45 de large, représentant des épisodes de la Conquête de

¹ Max BRUCHET, Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, Lille, 1927, p. 171.

Tunis et qui, suivant Engerth¹, seraient les petits patrons des fameux cartons de Vermeyen, petits patrons dont — détail intéressant — le dessin est en sens inverse des cartons, c'est-à-dire dans le même sens que les tapisseries ?

On voit que, « théoriquement », la question n'est pas commode à trancher. « Pratiquement », pourtant, c'est-à-dire dans le cas particulier de la peinture de Genève, j'ai l'impression que celle-ci n'offre point un suffisant caractère de spontanéité et qu'elle est vraiment trop détaillée dans le dessin de la bordure, des étoffes, des ornements des costumes, des inscriptions, des fleurettes de l'avant-plan et du paysage du fond, pour être une esquisse préparatoire à un carton.

Si cette toile n'est ni un carton, ni un patron au petit pied, elle ne peut être évidemment qu'une copie de tapisserie. Mais, ici encore, l'énigme subsiste: on comprendrait qu'on ait copié, en vraie grandeur, une tapisserie, dans le but d'obtenir un décor mural à peu de frais, mais on se demande pourquoi l'on a fait cette copie à l'huile, et en format réduit ?

Serait-ce simplement pour conserver le souvenir d'une pièce de valeur ?

Il serait intéressant de savoir s'il existe d'autres exemples d'un pareil cas.

* * *

D'autre part, de quelle tapisserie cette peinture est-elle la copie ?

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, elle présente quelques différences avec la tapisserie de Munich: par exemple, le turban du deuxième personnage du groupe de droite du second plan, est pourvu, dans la tapisserie, de trois magnifiques plumes d'autruche; la robe de la Miséricorde est décorée de grands motifs dans la tapisserie, alors qu'elle est unie dans la peinture. Dans cette dernière, les visages (surtout ceux des femmes) sont beaucoup moins allongés et le dessin des traits offre une tendance à la joliesse, à la régularité (voir, par exemple, le vieillard de l'angle supérieur de gauche) qui n'apparaît point, aussi marquée, dans la tapisserie. Dans la peinture, on remarque aussi comme un vague désir d'indiquer la perspective: la figure du Seigneur, apparaissant dans les nuages, y est beaucoup plus petite, en proportion des autres personnages, ce qui produit un effet d'éloignement et donne de la profondeur à la composition; de même, les spectateurs du second plan sont un peu plus petits, plus tassés que dans la tapisserie, dont le format est d'ailleurs plus carré, moins large pour la hauteur, que celui de la peinture.

Quant à la bordure de Genève, elle est plus large, proportionnellement, que celle de Munich et, bien que du même type que celle-ci — type qu'on retrouve également autour des tapisseries de la célèbre suite dite des « Honneurs » de Madrid —, elle en diffère par maints détails; notamment les ornements qui interrompent, de place en

¹ E. VON ENGERTH, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des All. Kaiserh.*, Wien, 1890, p. 113.

placé, le bandeau floral, en s'accrochant, à la manière de coulants d'une chaîne, aux deux lignes qui délimitent ce bandeau, sont moins nombreux à Munich, où chaque côté de la bordure n'en comporte qu'un, au lieu de deux ou trois comme à Genève.

Enfin le coloris, pour autant qu'on en puisse juger en confrontant des reproductions en blanc et noir, doit différer sensiblement d'une composition à l'autre; le manteau du vieillard de l'angle de gauche apparaît en foncé, avec un galon clair à Genève et, au contraire, en clair avec galon et collet foncés à Munich; la seconde jupe, ouverte devant et flottant au vent, de la Justice, se détache, dans la peinture, en sombre sur une robe claire, valeurs inversées dans la tapisserie, etc.

Doit-on déduire, de ces remarques, que la peinture de Genève, qui paraît d'un faire très habile, est une copie légèrement modifiée, simplifiée par certains côtés, idéalisée et modernisée par d'autres, de la pièce de Munich ou d'une pièce toute pareille? L'hypothèse est très défendable, bien qu'il soit assez surprenant de trouver autant de liberté d'interprétation dans l'œuvre d'un copiste; on sait que les tapissiers en prenaient souvent à leur aise (notamment au point de vue du coloris) avec les œuvres des cartonniers, mais ici le cas est inverse, et, s'il s'agit bien d'un document destiné à perpétuer le souvenir d'une tapisserie, on ne voit pas que la fantaisie y soit de mise.

La peinture serait-elle une copie d'une tapisserie légèrement différente de celle de Munich? Ce n'est pas impossible non plus¹. Il serait intéressant, à cet égard, de voir si le coloris de la peinture est bien un « coloris de tapisserie ». Dans l'affirmative, ce coloris pourrait être l'indice de l'existence d'une tapisserie inconnue, plus proche de la peinture et lui ayant servi de modèle. Mais seule, bien entendu, la découverte d'une telle tapisserie pourrait résoudre définitivement le problème.

¹ Il existe, en effet, des tapisseries bruxelloises du début du XVI^e s. (par ex. les « Jugements derniers » dont le Musée du Louvre possède un exemplaire) qui ne diffèrent entre elles que par des détails dans la forme ou le coloris de quelques vêtements.

