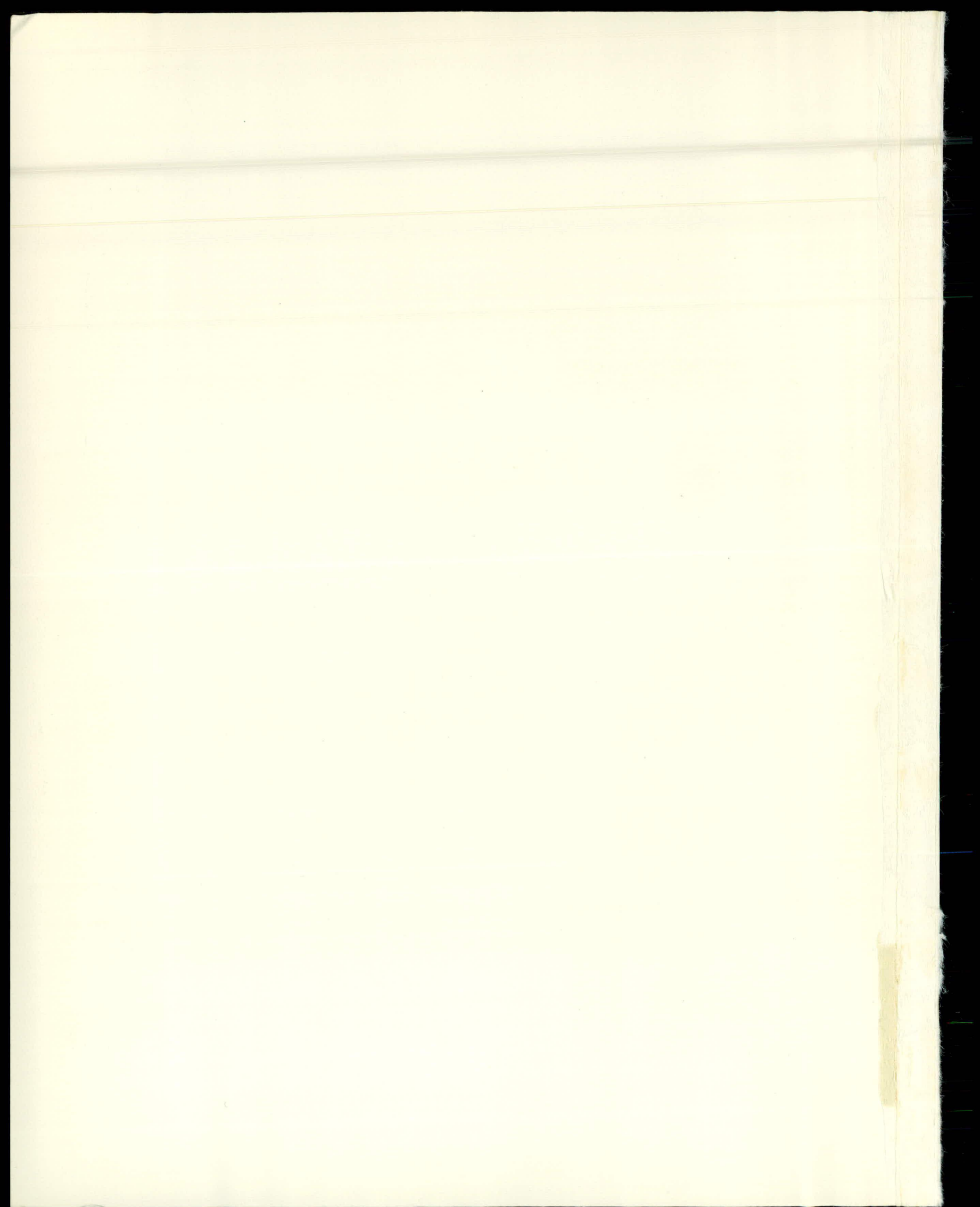


jan van scorel d'utrecht

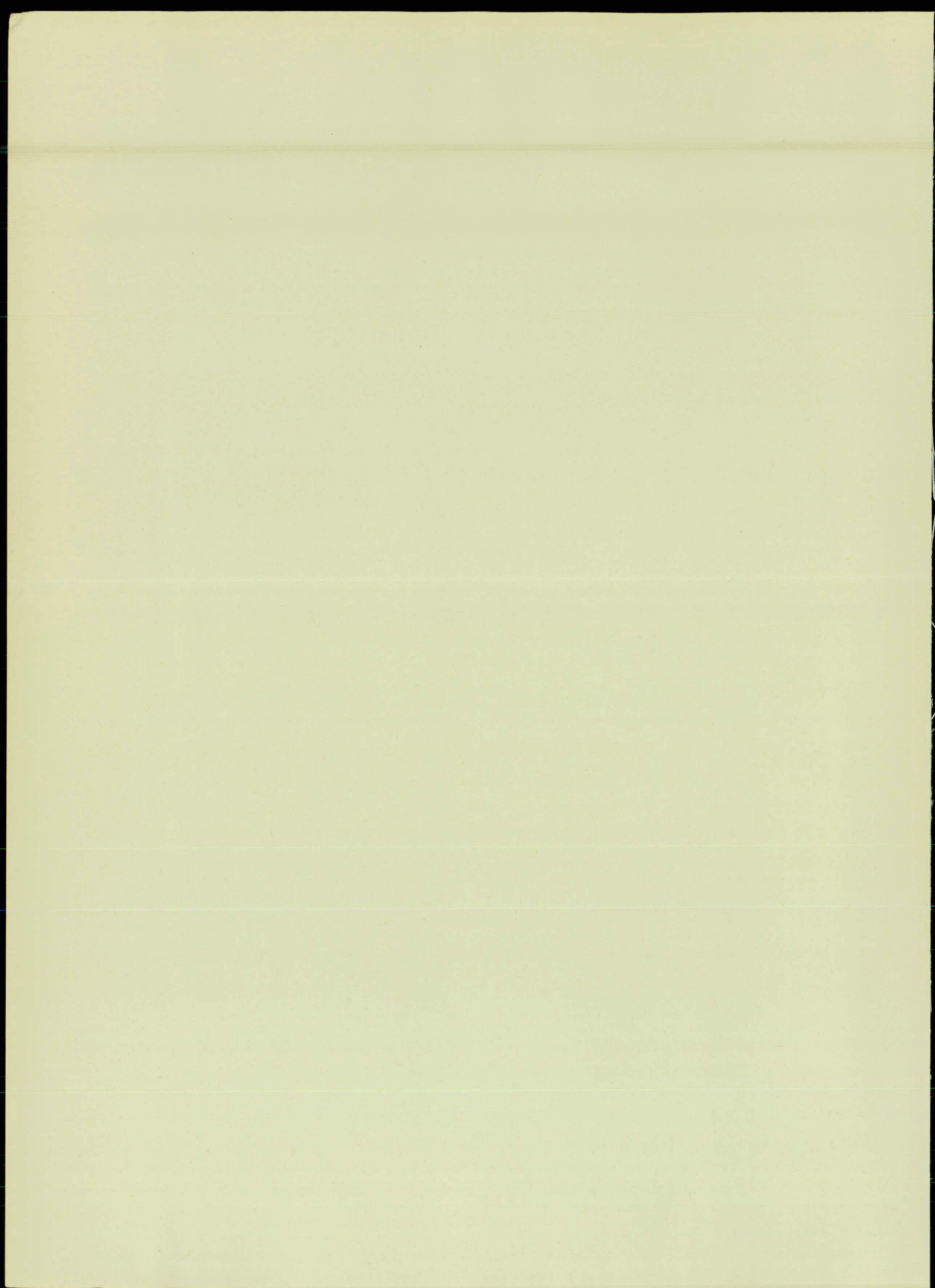
Autels et tableaux
de son atelier vers 1540
Documents
Examen scientifique

Musée de la Chartreuse
Douai 1977





Jan van Scorel d'Utrecht



jan van scorel d'utrecht

Retables et tableaux
de son atelier vers 1540
Documents
Examen Scientifique

Musée Central Utrecht
5 mars-1 mai 1977
Musée de la Chartreuse
Douai
18 mai-17 juillet 1977

Liste des prêteurs

Amsterdam

Prof. dr J. Q. Van Regteren Altena
Rijksmuseum
Cabinet des Estampes du Rijksmuseum
Fondation P. et N. de Boer

Bonn

Rheinisches Landesmuseum

Breda

Eglise Protestante

Douai

Musée de la Chartreuse

Genève

Collection privée

La Haye

Archives Nationales

Musée Municipal

Bibliothèque Royale

Cabinet Royal des Monnaies et Médailles

Londres

Society of Antiquaries of London

Munich

Staatliche Graphische Sammlung

Paris

Fondation Custodia (Coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais

Rotterdam

Musée Boymans-Van Beuningen

Utrecht

Bibliothèque Universitaire

Dr I. I. E. van Gelder-Jost

Archives Municipales

Institut d'Histoire de l'Art de l'Université

Archives d'Etat

Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent'

Musée Central

et des collections privées aux Pays-Bas

Table des matières

6	Préface
8	Carte des Pays-Bas, vers 1560
9	Jan Van Scorel, données biographiques, oeuvres et documents
11	Prof. Dr J.G. Van Gelder: Comment Jan Van Scorel, 'porte-lanternes et paveur de nos arts', fut-il apprécié au cours des siècles?
17	J. Guillouet: La découverte des panneaux de Marchiennes
21	Dr Molly A. Faries: Les retables de Jan Van Scorel et son atelier
29	Dr D.P. Snoep: Les activités de Jan Van Scorel
43	Drs J.A.L. De Meyere: Technique picturale et examen scientifique des peintures
51	Dr J.R.J. Van Asperen de Boer: Examen scientifique des peintures du groupe Van Scorel: examen ponctuel

Catalogue

59	I. Les activités de Jan Van Scorel à la lumière de pièces d'archives, de peintures, de dessins, de gravures et de médailles, numéros 1-27
79	II. Le début de la production de retables de Jan Van Scorel à Utrecht, numéros 28-29
86	III. Les retables pour l'abbaye de Marchiennes, vers 1540, numéros 30-33
97	IV. Répliques et copies en rapport avec les retables de Marchiennes, numéros 34-36
102	V. Dessins de Jan Van Scorel pouvant être mis en rapport avec le dessin sous-jacent des retables de Marchiennes, numéros 37-40
107	VI. Un assistant de l'atelier de Jan Van Scorel: Le Maître du Bon Samaritain, numéros 41-44
113	VII. Oeuvres de l'atelier de Jan Van Scorel, numéros 45-49
126	VIII. Un problème non résolu: Anthonie Mor, numéro 50
129	Bibliographie
135	Terminologie
136	Provenance des photographies

La littérature abrégée renvoie à la bibliographie, à la fin de ce catalogue.

Préface

La géographie fait de Douai la porte méridionale de la plaine des Pays-Bas; aussi l'histoire de cette ville, pendant des siècles, a été étroitement mêlée à la leur. Les relations humaines entre le Nord de la France et la Hollande n'ont jamais cessé, malgré les vicissitudes des politiques nationales. Leurs cultures avaient de nombreux points de rapprochement, notamment dans le domaine des arts. Peintres, sculpteurs, liciers, orfèvres passaient fréquemment d'une ville à l'autre. Il n'est donc pas étonnant que le patrimoine artistique des provinces des anciens Pays-Bas soit en grande partie commun. Malgré de nombreuses destructions, les vestiges qui en témoignent sont encore multiples dans nos villes et nos campagnes et, bien entendu, dans nos Musées. C'est pourquoi les amateurs de nos deux pays sont très au courant des richesses artistiques de leurs voisins. Historiens d'art et conservateurs entretiennent d'excellentes relations; celles du Musée de Douai avec les grands établissements hollandais ont toujours été très cordiales.

Messieurs Röell et Van Schendel, successivement Directeurs généraux du Rijksmuseum d'Amsterdam, puis le Professeur Gerson s'intéressèrent tout particulièrement à quelques oeuvres du 'siècle d'or' néerlandais conservées à Douai.

Puis une visite de jeunes historiens d'art de l'Université d'Amsterdam, sous la conduite des Professeurs Van Regteren Altena et Scheller allait les mettre en présence des premiers panneaux de Marchiennes et amener la publication de ceux-ci, identifiés comme oeuvres de Van Scorel, dans la revue 'Oud Holland'.

Bien sûr, c'est le regroupement progressif des éléments, jusqu'alors dispersés, du polyptyque de Saint-Jacques et Saint-Etienne, qui allait encore resserrer les liens du Musée de Douai avec les érudits hollandais. C'est le Professeur Van Gelder qui a été le plus directement intéressé par la 'réinvention' des retables de Van Scorel.

A deux reprises une équipe comprenant Mademoiselle le Docteur Faries, Docteur Van Asperen de Boer et Monsieur Kooiman, a appliqué sur place aux panneaux de Douai les nouvelles méthodes de la réflectographie.

Ce sont ces contacts suivis qui devaient faire 'germer' l'idée d'une nouvelle exposition Van Scorel à Utrecht, puis à Douai.

Entretemps, en 1965-1966, les premiers éléments du polyptyque de Marchiennes étaient présentés à l'exposition 'Le XVI^e Siècle Européen', réalisée grâce à la haute compétence de Messieurs Laclotte et Foucart, Conservateurs des Musées Nationaux.

En 1972 la 'Revue du Louvre' publiait notre étude sur un autre Van Scorel, redécouvert, le panneau du 'Martyre de Sainte-Ursule'.

Nos collègues hollandais du Musée Central d'Utrecht mettaient progressivement au point la réalisation de notre double exposition. Sous la Direction de Mademoiselle Janssens, a été organisé avec talent le remarquable regroupement temporaire des oeuvres de Van Scorel dont le savant catalogue sera le témoignage permanent.

L'exposition est construite comme un triptyque: les retables de Jan Van Scorel forment le panneau central. C'est Monsieur De Meyere, Conservateur du département des peintures au Musée Central qui s'est chargé de la partie du catalogue les concernant. Les différentes activités de Van Scorel, 'uomo universale', constituent une des ailes latérales du triptyque; elles sont décrites par le Docteur Snoep, Conservateur du département des collections historiques au Musée Central. L'autre aile latérale est faite de l'examen scientifique appliqué aux peintures de Van Scorel. C'est au Docteur Van Asperen de Boer que nous devons cette partie de l'exposition et du catalogue, aussi bien à cause de ses suggestions que du fait qu'il a mis les réflectogrammes à la disposition de l'exposition. Nos remerciements pour la réalisation du catalogue et de l'exposition s'adressent à: Mademoiselle le Docteur Faries, Docteur Van Asperen de Boer, Professeur Van Gelder, Monsieur De Meyere, Docteur Snoep et Mademoiselle Veldkamp. Les trois dernières personnes nommées ont formé la rédaction du catalogue, elles ont été assistées par Madame Nobel-Van Rossum et Madame De Greef-Hogendoorn.

Monsieur Dekker a traduit les nombreux textes latins et a donné des suggestions intéressantes. Madame Van Baardewijk-Rességuier s'est chargée de la difficile tâche de la traduction en français.

Monsieur Stibbe s'est occupé de la mise en pages du catalogue et de l'affiche.

Nous remercions également le Laboratoire Central d'Amsterdam et tout particulièrement le photographe attaché à cette institution, Monsieur Kooiman, qui s'est chargé de l'exécution technique du matériel photographique scientifique. Quelques montages de réflectogrammes sont dûs à Monsieur Gerald Schultz du Staatliche Gemäldegalerie de Berlin-Dahlem.

Il serait impardonnable d'oublier l'Institut Néerlandais de Paris et son directeur Monsieur De Gorter. La Direction des Musées de France et la Ville de Douai ont apporté des témoignages particulièrement tangibles à cette réalisation qui met en valeur les développements récents de nos collections publiques. Notons enfin que de tels enrichissements du patrimoine artistique dont la conservation incombe maintenant à notre Musée, n'auraient pas été réalisables sans la bienveillance des autorités locales concernées, mais surtout celle de Monsieur Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments Historiques, qui comprit d'emblée que les panneaux dispersés de Van Scorel ne retrouveraient leur sens historique et leur valeur artistique qu'au Musée de Douai.

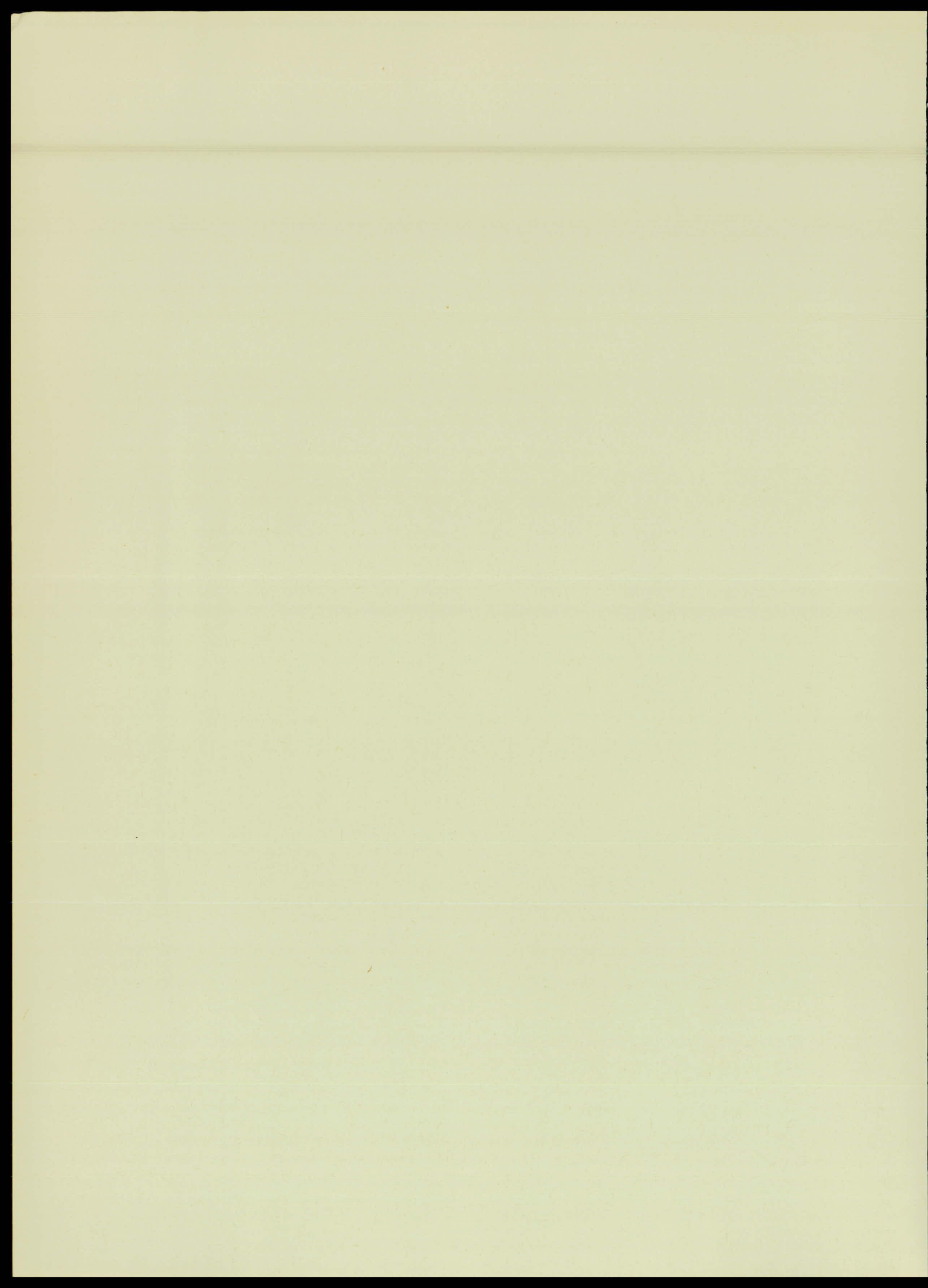
Une exposition comme celle-ci demande, en plus d'une préparation longue et intensive, des moyens financiers bien supérieurs à ceux dont nos Musées disposent. Nous sommes très reconnaissants à l'Accord Culturel Franco-Néerlandais, au Fentener Van Vlissingenfonds, K.F. Hein Stichting, Provinciaal Utrechts Genootschap, N.V. AMEV d'Utrecht, Boele & Van Eesteren/Stevin, Crediet- en Effectenbank, Rabobank et Kodak Nederland B.V. pour leur aide très substantielle. C'est en partie grâce à eux que ce catalogue et cette exposition ont pu être réalisés.

J. Guillouet



Jan Van Scorel, données biographiques, oeuvres et documents

- 1495**
naît le 1^{er} août à Schoorl
- 1509**
école latine à Alkmaar
- 1509-1512**
apprentissage chez Cornelis Willemsz à Haarlem
- 1512-1518**
travaille chez Jacob Cornelisz Van Oostanen à Amsterdam
- entre 1518 et 1520**
quitte les Pays-Bas et se rend en Italie en passant par l'Allemagne et l'Autriche
- 1519**
peint le retable de La Parenté de la Sainte-Vierge à Obervellach (fig. 2)
- entre 1520 et 1521**
fait un voyage en Terre Sainte
- 1522-1523**
Adrien VI, originaire d'Utrecht, devient pape
- 1523**
conservateur des collections papales; peint le portrait du pape Adrien VI (fig. 7)
- 1524**
peint les volets de l'orgue de l'Eglise St-Sauveur d'Utrecht
- 1525**
on lui fait l'offre d'un vicariat à l'Eglise de Ste-Marie à Utrecht
- 1526-1527**
peint l'Entrée du Christ à Jérusalem (cat. n° 28)
- 1527-1530**
habite et travaille à Haarlem pendant les troubles d'Utrecht
- 1528**
devient chanoine de Ste-Marie à Utrecht
- 1529**
peint le portrait d'Agathe Van Schoonhoven (fig. 11)
- 1530**
loue une maison à l'intérieur du domaine d'immunité de Ste-Marie (cat. n° 1)
- 1532-1533**
voyages à Breda et présumé à Malines
- 1533**
portrait de Janus Secundus (cat. n° 19 et 20)
- ± **1535**
portrait de l'évêque Georges Van Egmont (cat. n° 18)
- 1537**
fait son deuxième testament (cat. n° 2)
- ± **1538**
project des vitraux de l'Eglise Ste-Marie (cat. n° 40)
- 1539**
voyage diplomatique à Ysselstein
- 1540**
projet de la statue La Jalousie (cat. n° 8) pour l'entrée de Charles Quint à Utrecht
voyage dans la France, probablement abbaye de Marchiennes
- 1540-1542**
retables pour les trois autels de l'abbaye de Marchiennes (cat. n° 30-34); L'invention de la sainte croix (cat. n° 46); Piéta (cat. n° 49); Les cinq membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht (cat. n° 50)
- 1541-1542**
négociations à Breda avec René de Chalon à propos des possessions du chapitre
portrait de René de Chalon (cat. n° 17)
- 1543**
projet d'un nouveau jubé pour l'Eglise Ste-Marie (cat. n° 3)
- 1549**
projets et organisation de l'entrée de Philippe (cat. n° 9 et 11)
- 1549-1553**
activités hydrauliques; plans pour l'assèchement de la Zijpe en Hollande septentrionale; projet de dragage dans le Vecht et le Rhin (cat. n° 12 et 13)
commande du retable pour le maître-autel de la Nouvelle Eglise de Delft (cat. n° 6)
- 1550**
octroi impérial pour la nouvelle méthode d'endiguement de Van Scorel
- 1551**
vente d'une partie de sa maison située sur le Nieuwe Gracht (cat. n° 7)
- 1552**
octroi accordé à Van Scorel pour endiguer la Zijpe
- 1552-1553**
carte des digues de la Zijpe faite peut-être par Van Scorel (cat. n° 15)
- 1553**
rapport de la visite d'inspection d'Andreas Vierlingh lors des travaux d'endiguement de la Zijpe (cat. n° 14)
- 1560**
portrait de Van Scorel par Anthonie Mor (cat. n° 24)
- 1562**
meurt le 6 décembre à Utrecht et est enterré dans l'Eglise Ste-Marie; monument funéraire dans l'Eglise Ste-Marie (cat. n° 23)



J.G. van Gelder

Comment Jan Van Scorel, 'porte-lanternes et paveur de nos arts'*, fut-il apprécié au cours des siècles?

On peut se demander comment Van Scorel a été apprécié au cours des siècles et on doit alors constater qu'il l'a été particulièrement pendant sa vie. D'ailleurs le jugement de son contemporain d'Anvers, Frans Floris, transmis par Van Mander, 1604, et cité dans le titre ci-dessus, décrit nettement Van Scorel comme un initiateur qui vient éclairer l'obscurité. Aussi recevait-il des commandes même loin des murs d'Utrecht, au Sud aussi bien qu'au Nord, entre autres de Suède. Comme quelques autres grands artistes de la Renaissance (Dürer et Holbein), Jan Van Scorel a beaucoup voyagé et, comme son maître d'Utrecht Jan Gossaert, il alla en Italie pendant les années 1520-1523.

C'était certainement quelqu'un de 'la nouvelle époque', mais il avait aussi cette vieille et solide connaissance technique: en 1550 encore on demanda son aide pour la restauration du retable de Hubert et Jan Van Eyck à Gand. Nous retrouvons sa personnalité fascinante dans les vers louangeurs en latin de Janus Secundus et Alardus Van Amsterdam, un ancien camarade de classe d'Alkmaar.

Après la mort de Van Scorel on trouve des éloges chez Hadrianus Junius dans son 'Batavia' de 1588, chez Domenicus Lampsonius et chez le chroniqueur Arnoldus Buchelius, le premier à appeler Mor le peintre des retables de Marchiennes (cat. n° 30 et 32). On peut aussi lire des critiques semblables dans Van Vaernewyck en 1619 et surtout dans le 'Schilder-Boeck' (Le livre des peintres) de Carel Van Mander de 1604. Ils font passer le seuil du 17^e siècle à l'admiration pour Van Scorel, mais après vient le silence, probablement en partie à cause du fait que la plupart des retables que Jan Van Scorel a peints pour les Pays-Bas septentrionaux se sont perdus dans la deuxième moitié du 16^e siècle. Dans le 'Beschrijvinge der Stad Delft' (Description de la ville de Delft) de 1667 par Van Bleyswijck nous trouvons bien des documents sur son plus grand retable (cat. n° 6), mais cela ne va pas plus loin qu'un intérêt historique. C'est ce même intérêt historique qu'on retrouve dans quelques copies dessinées par Van Atteveld (cat. n° 10) et Jan De Bisschop datant de la même époque. L'ingénieur, l'architecte et le décorateur, l'artiste aux dons multiples qu'était Van Scorel est tombé dans l'oubli. Nous devons attendre jusqu'en 1738¹ pour qu'il en sorte grâce à l'oeuvre de Caspar Burmannus où Van Scorel et son contemporain et homonyme, le poète Adrianus Schorelius, se partagent les louanges. Un siècle plus tard, Johanna Schopenhauer en 1822, Passavant et Rathgeber en 1841 et l'historien, architecte et peintre d'Utrecht Christiaan Kramm en 1861 expriment leur admiration pour Van Scorel. Le texte de Johanna Schopenhauer (1766-1838), la mère du philosophe, est le plus complet (50 pages); elle se base sur Van Mander et romance la vie de Van Scorel en le faisant revenir d'Italie par la France où il décline l'offre de François I^{er} car 'er gehörte einzig seiner lieblichen Herrin, und eilte, alle Vorschläge des Königs von sich abweisend, unaufhaltsam weiter, bis er Utrecht erreichte' (il n'appartenait qu'à sa dame bien-aimée et continuait vite sa route, refusant toutes les propositions du roi, sans jamais s'arrêter, jusqu'à ce qu'il arrive à Utrecht). Cette bien-aimée était la fille de son ancien maître Jacob Cornelisz Van Amsterdam et elle s'était mariée entre-temps. Ce qui est bien plus grave, c'est que cet écrivain est sans doute à l'origine de la confusion fatale qu'ont faite plus tard des historiens d'art tels que A. Von Wurzbach: dès 1822 elle a en effet attribué à Jan Van Scorel les oeuvres encore anonymes de Joos Van Cleve (La Mort de la Vierge par exemple) de la collection Boisserée de Cologne².

Mais en 1880-1882 l'étude sérieuse de Jan Van Scorel commence vraiment, grâce à la contribution de S. Muller qui écrit trois ouvrages sur lui et à celle de C.E. Taurel qui en écrit un en 1899, également paru dans les Pays-Bas septentrionaux; en même temps paraissent en Allemagne les études de K. Justi, L. Scheibler et W. Bode en 1881, R. Von Eitelberger en 1882, W.A. Neumann et H. Hijmans en 1884. Peu après 1900, F. Dülberg, Th. Von Frimmel et Max. J. Friedländer en viennent à des interprétations esthétiques; enfin M.J. Binder écrit en 1908 la première thèse sur Jan Van Scorel³. Après, c'est sans aucun doute surtout G.J. Hoogewerff qui, en se fondant sur des documents, a fait une tentative de grande ampleur pour éclairer de toutes parts l'artiste et l'homme Jan Van Scorel. Dès 1912, Hoogewerff avait su élucider mieux que personne auparavant les relations avec l'Italie et surtout avec Rome, ce qui donna un sens au concept de 'romaniste', et révéla les sources de la nouvelle langue des formes picturales. Une publication de C.L. Van Balen, 'De Blijde inkomst der renaissance in de Nederlanden' (L'entrée triomphale de la Renaissance dans les Pays-Bas), avait dès 1903 précédé les éléments architectoniques et décoratifs de cette 'renaissance', que l'on voyait comme la résurrection d'une idée de la beauté empruntée à l'Antiquité. Le succès que ce texte bien écrit reçut dans les milieux de l'enseignement et le monde d'architecture⁴ s'explique. En



Fig. 1 Portrait de Jan Van Scorel par Anthonie Mor cat. n° 24), Londres, Society of Antiquaries

effet, tandis que le symbolisme et des nouvelles formes de style exubérantes, le gothique et surtout une langue des formes romanes strictes, jouissaient d'un grand intérêt au début du siècle, on voyait revivre, par réaction, des motifs de la renaissance et on se remit, une fois de plus, à s'intéresser au monde classique. Utrecht, de même qu'Amsterdam, La Haye et d'autres villes peuvent en montrer des exemples nombreux bien que guère heureux, dans des bâtiments des ornements comme l'Université sur le Domplein.

L'étude de l'art néerlandais du début du 16^e siècle a été dans une grande mesure stimulé dans les premières années du 20^e siècle par des expositions comme celle de Bruges en 1902 où on pouvait voir un seul Van Scorel à côté d'un grand nombre de ses contemporains flamands, et celle d'Utrecht en 1913 où étaient exposées seize peintures attribuées à Van Scorel⁵. Des études sur les peintres, les sculpteurs, les architectes et les ornemanistes et surtout des publications comme celles de J.F.M. Sterck sur les

humanistes, parmi lesquels Alardus et Janus Secundus, ont élargi le terrain⁶. C'est ainsi que l'Italie du 16^e siècle et le monde classique entrèrent aussi dans le nouveau champ de vision. Dès 1880, l'archiviste d'Utrecht, S. Muller décrivit de façon détaillée les peintures de Van Scorel qui se trouvaient alors encore dans la société 'Kunstliefde'. Au cours des années qui suivirent d'autres firent des publications sur Jacob Cornelisz Van Amsterdam et Lucas Van Leyden. Mais ce fut G.J. Hoogewerff, élève de S. Muller et W. Vogelsang, qui, après sa thèse soutenue à Utrecht en 1912 sur les peintres néerlandais en Italie, fit voir Jan Van Scorel sous un jour nouveau. Sa première étude sur cet artiste, sur sa vie et sa personnalité⁷ fondée sur une nouvelle analyse des sources parut en 1915. Il apparaît alors clairement que la présence de Jan Van Scorel fit prendre à Utrecht une place particulière dans le nouveau développement de l'art néerlandais après 1525. Il créa un climat qui permit à de nombreux artistes de s'épanouir. C'est ainsi que nous y rencontrons peu après 1530 la famille de sculpteurs De Nole de Cambrai, l'architecte Willem Van Noort et l'imprimeur Herman Van Borculo. Ils formaient avec Van Scorel 'la nouvelle époque'. On ne sait pas exactement dans quelle mesure le recteur de l'école latine en faisait partie. Mais il est certain que les organisateurs de l'entrée de Charles Quint à Utrecht en 1540 étaient des leurs. Le poète Adriaen Scorel eut un rôle à jouer quelques années plus tard. Il travailla avec Jan Van Scorel au programme de l'entrée de Philippe en 1549⁸. Rien n'a été conservé de ces entrées, si ce n'est des descriptions nous pouvons cependant considérer sans exagérer qu'un peu de cette splendeur européenne de la Renaissance, quoi qu'on veuille entendre par ce renouveau et cette résurrection, est alors littéralement pénétré dans la ville. L'archiviste d'Utrecht, J.E.A.L. Struick⁹ cite d'un écrit de 1904 de son prédécesseur S. Muller¹⁰: 'Utrecht n'avait pratiquement pas d'histoire depuis la fondation du Vredenburg (1528/32); il y régnait le silence de la mort', une affirmation qu'on ne peut plus soutenir. C'est certain: la fameuse citadelle tenait Utrecht en main après les troubles de 1527/28. La puissance des guildes avait été considérablement amoindrie par la politique de Charles Quint et le pouvoir de Bourgogne avait plus de voix au chapitre qu'avant. Pourtant la situation économique de la ville n'était pas mauvaise. Et ce n'était pas tout.

Du point de vue artistique la ville connaît un nouveau printemps, surtout à cause du dynamisme de Jan Van Scorel. Celui-ci pouvait déployer une grande activité grâce à sa formation très étendue — chez Jacob Cornelisz Van Amsterdam et chez Jan Gossaert à Utrecht peu avant 1520 -, à sa visite à Nuremberg où Dürer donnait le ton, à Venise où travaillaient Titien et Palma Vecchio et à Rhodes et à Jérusalem, et enfin à cause de son séjour à Rome sous le pape originaire d'Utrecht, Adrien VI, et surtout aussi à cause de sa position indépendante après, comme chanoine de Ste-Marie à Utrecht, ce qui faisait qu'il ne pouvait pas être gêné par les prescriptions des guildes. Ces facteurs lui permirent d'exécuter de grandes commandes avec un certain nombre d'aides. Hoogewerff en vint dans sa monographie publiée plus tard en français en 1923 à une conception encore discutable¹¹ qui fut considérablement corrigée en 1941¹². L'analyse stylistique de ce que Van Scorel était effectivement et de ce qu'il n'était pas restait malheureusement peu satisfaisante. Max J. Friedländer ne s'avéra d'ailleurs pas plus convaincant¹³. Ses aphorismes adroits ne l'ont pas empêché de déformer l'image de Van Scorel plutôt que de l'éclaircir. On y trouve des affirmations telles que: 'Van Scorel lebte und wirkte optimistisch, im Einverständnis mit den herrschenden Gewalten. Seine Natur scheint von den Glaubenskämpfen nicht berührt worden zu sein'. (Van Scorel vivait et agissait avec optimisme, en parfait accord avec les puissances régnautes. Sa nature ne semble pas avoir été touchée par des luttes religieuses). Mais, quoi qu'il en soit, la confusion fatale que A. Von Wurzbach¹⁴ avait jetée peu avant dans les attributions de l'oeuvre de Jan Van Scorel, en mettant au nom de Van Scorel toutes les peintures de Joos Van Cleve, encore appelé alors le Maître de la mort de la Vierge, était définitivement dépassée. Ce point de vue qui, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, vient de Johanna Schopenhauer (1822), est maintenant totalement abandonné; mais ce phénomène prouve bien combien il était difficile et long de rendre accessible aux générations un peintre de la 'Renaissance' qui ne signait plus à partir de 1520, dans une période pleine de conceptions stylistiques différentes et d'incertitudes dans tous les domaines¹⁵.

Les nombreuses études critiques de Mlle C.H. De Jonge entre 1929 et 1953 ont dévoilé beaucoup de points faibles dans les publications précédentes et c'est pourquoi il était grand temps qu'une exposition de Van Scorel et ses contemporains apporte des éclaircissements. Grâce à l'énergie de Mlle M.E. Houtzager et de ses collaborateurs, celle-ci eut lieu au Musée Central à Utrecht en 1955. L'exposition fut un ensemble hybride renfermant à la fois des signes de maturité et des signes de jeunesse, mais fut finalement à la base d'une révision meilleure exposée dans un certain nombre d'articles parus dans le périodique Oud-Holland en 1955¹⁶. De nouveaux points de vue pouvaient être définis. On

peut en retrouver aujourd'hui encore - 22 ans plus tard! - certains effets dans cette exposition de 1977.

L'exposition de 1955 a surtout pu montrer l'entourage artistique de Van Scorel et sa grande ouverture d'esprit. Les contacts qu'il eut en dehors d'Utrecht, les relations qu'il entretenait avec ses élèves les plus doués (Van Heemskerck, Vermeyen, Swart, Corn. Buys II) pouvaient être un peu mieux délimités. Mais on ne pouvait pas visualiser la place de Van Scorel dans les courants européens. Une chose est certaine: les rapports avec Breda, l'autre angle d'incidence de la Renaissance dans les Pays-Bas septentrionaux avaient été un peu mieux fixés. On ne pouvait pas donner une idée nette de l'évolution ultérieure dans les Pays-Bas septentrionaux parce qu'il manquait une peinture de 1542 destinée au roi Gustave Wasa de Suède et qu'on ne pouvait pas mettre en évidence non plus les contacts avec les peintres de France et d'Italie qui travaillaient pour François I^{er} à Fontainebleau. L'élément le plus important de cette reconstruction manquait: le plus grand retable des Pays-Bas que Van Scorel avait commencé pour Delft après 1550 avait été perdu. Même les portraits ne nous aident guère. Il est difficile, à cause des destructions de la Fureur Iconoclaste de voir une certaine continuité allant jusqu'aux peintres d'Utrecht tels qu'Anthonie Blocklandt et Abraham Bloemaert. On peut, peut-être, retrouver des signes de cette continuité dans les grands vitraux des Crabeth et Lambert Van Noort à Gouda et Amsterdam, où la volonté de peindre des personnages grandeur nature et la recherche d'une certaine monumentalité sont bien visibles. Actuellement, après la redécouverte des retables de l'abbaye de Marchiennes, on a tendance à considérer ceux-ci comme un phénomène datant de la même époque. Il n'en reste pas moins que, pour avoir une idée plus complète, on est obligé de tenir compte, après 1540, de Pieter Aertsen et de Maerten Van Heemskerck à la fin de sa vie. Il faut également prendre en considération la production parallèle à Anvers de Michiel Coxcie, Frans Floris, Pieter Pourbus, à Liège de Lambert Lombard et aussi à Malines, Bruxelles, Bruges et Gand de beaucoup d'autres contemporains des Pays-Bas méridionaux.

Pour ce qui est de la chronologie et du style, les retables de Van Scorel peints pour l'abbaye de Marchiennes et redécouverts par J. Guillouet se rapprochent beaucoup de *L'invention de la sainte croix* peint par Van Scorel et ses aides (cat. n° 47). Une fois de plus, il est clair que les monuments funéraires Renaissance faits pour les Nassau à Breda présentent une certaine ressemblance avec ce qui à Utrecht a été conservé très rarement dans certains fragments de bâtiments¹⁷.

Il reste d'ailleurs assez de problèmes. Mais on commence aussi à voir certaines solutions. Les progrès remarquables que l'examen scientifique a faits ces dernières années ont rendu plus perçant le regard critique de la nouvelle génération, lui faisant ainsi découvrir des aspects nouveaux. Mais avant cela, on avait procédé à une reconnaissance du terrain tant élargi par les découvertes, elle eut lieu en 1966 et fut effectuée entre autres par l'auteur de cet article. Il est alors apparu de façon très nette que l'étude d'archives est toujours indispensable pour l'historien d'art. Molly Faries a encore mis cela en évidence dans ses publications de 1970, 1975 et dans sa thèse non publiée¹⁸ sur Van Scorel de 1972.

Il y a toujours un problème qu'on n'a pas vraiment résolu: celui de savoir comment l'atelier de Van Scorel fonctionnait et quel genre de relation existait entre Van Scorel et son élève le plus doué, Anthonie Mor. Celui-ci eut jusqu'en 1560 de bonnes relations avec son maître, comme le prouve le portrait en rond de 1560 (cat. n° 24, fig. 1).

Lorsque Van Scorel revient d'Italie en 1524, on voit relativement peu percer le grand art de la Renaissance de Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange dans son oeuvre. On retrouve encore assez longtemps dans ses portraits les conceptions stylistiques de Jacob Cornelisz et Gossaert. Ce n'est qu'après 1530 que tout chez Van Scorel se trouve pris dans une accélération du courant. C'est comme si l'école italienne de peinture de Fontainebleau avec, entre autres, Rosso, Primatice et Fantuzzi en assurait le débit avec des personnages longs et étirés, des contrepotes, des intersections, des dos musclés et des bras qui s'agitent. On pencha en outre de plus en plus pour l'éventail de couleurs plus claires de ces peintres. On trouve aussi des groupes en action, de préférence dans un paysage de ruines romain, en même temps qu'encore d'autres variations dans les Pays-Bas méridionaux chez Lambert Lombard, Pieter Coecke Van Aelst et J. Vermeyen. On peut enfin considérer ce phénomène comme la réponse franco-néerlandaise à ce qui s'est développé au Sud des Alpes après la mort de Raphaël, l'unité de l'espace et de la représentation et la domination des personnages.

Il est bien certain que l'atelier a dû avoir un effet libérateur pour Jan Van Scorel - ce qui est clairement mis en évidence par l'examen nouvel à l'aide de la réflectographie à l'infrarouge. Il ne reste plus grand chose de ses conceptions stylistiques scrupuleuses de la fin du moyen-âge encore si bien visibles dans son retable de *La Parenté de la Sainte-Vierge* de 1519. On a l'impression qu'après 1530-1540 le peintre va d'abord se

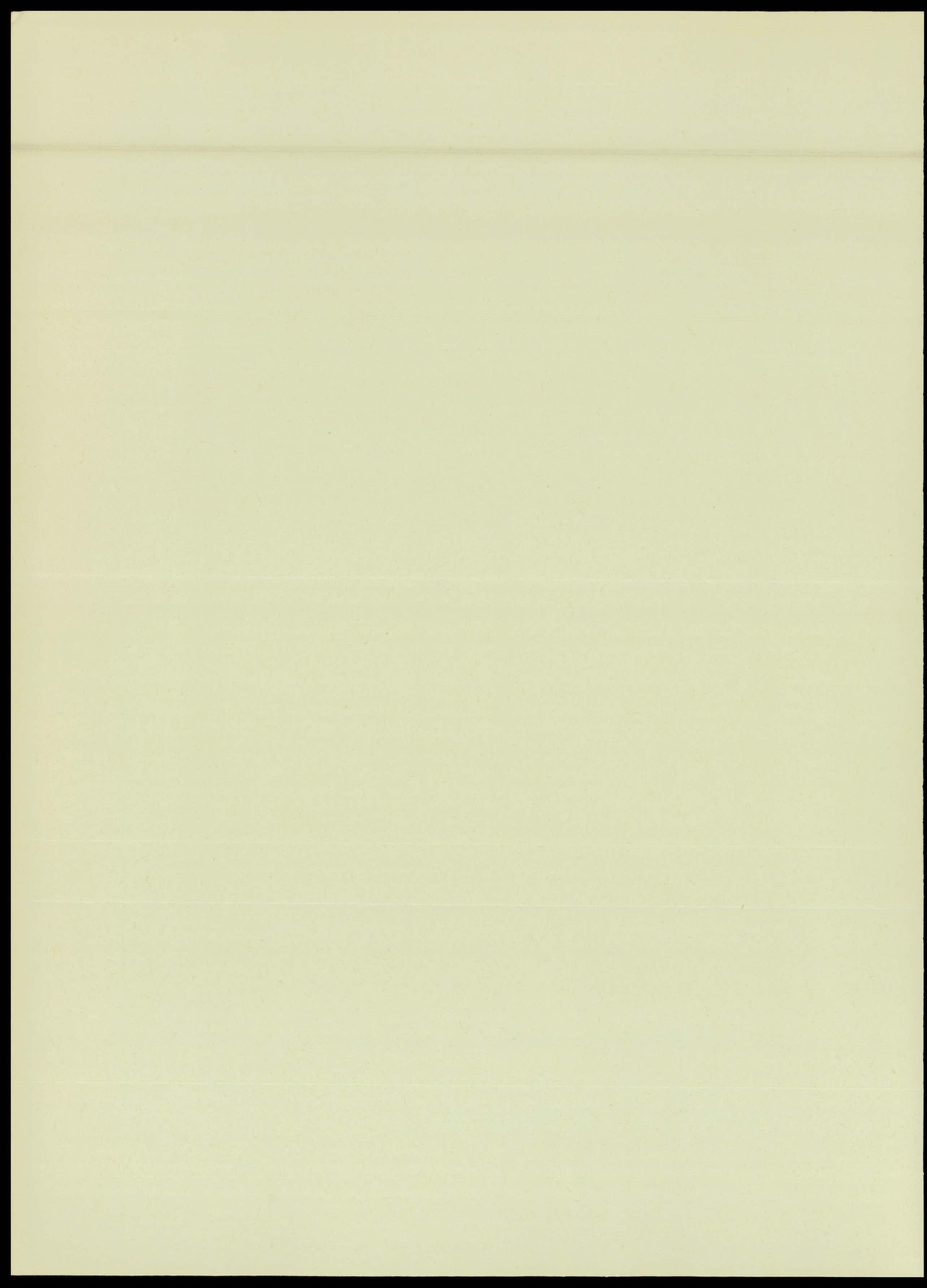
redécouvrir. Il a dû être - dans son atelier - l'inspirateur de ses aides, mais aussi de ses contemporains qui lui empruntèrent son style de dessin dynamique et ses découvertes compositionnelles géniales. Molly Faries a su établir cela de façon exemplaire dans le *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* de 1975.

La recherche en histoire de l'art - comme l'ont bien montré les recherches et les considérations du dernier siècle et demi - n'avance que difficilement, pas à pas. Même si on ne parvient pas à des résultats définitifs, il se renouvelle toujours l'espoir que de nouvelles questions vont pouvoir se poser auxquelles on finira bien par répondre - cela dût-il durer des années. C'est pourquoi toute exposition à laquelle on a donné une certaine orientation peut toujours résoudre quelque chose.

On ne peut pas faire réapparaître ce qui a été perdu. Il est cependant tout à fait possible de faire revivre une place morte du domaine historique à l'aide de débris et par la combinaison de fragments, comme on peut le voir à cette exposition. Cela est beaucoup. Et cela est et reste intéressant.

Notes

- * Van Mander 1604, fol. 234 v.:
'lanteeren-drager en straet-maker
onser consten'
- 1. Burmannus 1738, 342-345
- 2. Schopenhauer 1822, 39-89
- 3. Binder 1908
- 4. Van Balen 1903. Le texte avait d'abord paru dans le *Bouwkundig Tijdschrift der Mij. tot Bevordering der Bouwkunst* 1903
- 5. En dehors de W. Vogelsang, S. Muller et N. Beets, G.J. Hoogewerff et C.H. De Jonge ont collaboré dès lors à l'exposition d'Utrecht. Cette exposition eut lieu dans le *Gebouw Kunsten en Wetenschappen* (bâtiment pour les Arts et les Sciences), sur la Mariaplaats
- 6. On trouve ses contributions en grande partie réimprimées (entre autres celles à propos d'Alardus qui avaient paru en 1914 et 1918) dans Sterck 1934. Son étude la plus importante sur Joannes Scorel et Joannes Secundus parut dans *Het boek* 1921, 213-224
- 7. Hoogewerff 1915, 209-243 et 394-432
- 8. Snoep 1975, 15-19 et 161 notes 20-22, 25, 28 et 31-39
- 9. Struick 1968, 130
- 10. Muller, 1904, 87
- 11. Hoogewerff 1923
- 12. Hoogewerff 1941-1942, 192-244
- 13. Friedländer 1935, 118-156, n° 295-387 B
- 14. Von Wurzbach 1883, 45
On trouve la littérature complète à propos de cette confusion dans Von Wurzbach 1910, 597-610
- 15. Schopenhauer 1822, 87-89
- 16. Oud Holland 1955, 189-258
- 17. Van Lutervelt 1962 et 1963. Il est intéressant de savoir que d'après ce que J.K. Steppe a découvert dans les archives, Maerten Van Heemskerck travaillait pour Breda en 1539. Van Lutervelt suppose que J. Gossaert produisit dès 1526-1531 des projets pour la tombe de Engelbrecht III de Nassau à Breda
- 18. Faries 1972. C'est après celle de Binder 1908 la troisième thèse sur Van Scorel. La deuxième, celle de Stopp 1953, n'a, comme celle de Mlle Faries, pas été imprimée. Il est regrettable que l'infatigable fureteur qu'était P.T.A. Swillens n'ait plus pu réaliser son projet d'écrire un livre sur Jan Van Scorel. Il faut absolument qu'on écrive une nouvelle monographie critique



La découverte des panneaux de Marchiennes

Quand sont retrouvées des oeuvres d'art considérées comme perdues, c'est une chance inespérée pour l'histoire de l'art.

En effet, au cours des siècles, les occasions de destruction ont été nombreuses et le patrimoine artistique a connu des pertes irréparables. Cependant celles-ci sont rarement totales et il peut rester des épaves devenues errantes.

Les redécouvrir est une aventure hasardeuse et longue, mais passionnante. Les 'trésors cachés' ne se livrent pas d'eux-mêmes. Il faut beaucoup aider la chance, pour qu'elle vous aide!

Alors que j'étudiais à l'Ecole du Louvre, j'avais entrepris, dans ma province, de rechercher ce qui subsistait des tableaux qui, avant d'être confisqués et dispersés par la Révolution française, avaient orné les églises et monastères de Rouen.

Des circuits cyclistes autour de la capitale normande m'avaient fait retrouver dans les églises quelques uns de ces tableaux, mais surtout m'avaient fait découvrir un patrimoine mobilier considérable que je consignais sur des listes. C'étaient des 'travaux pratiques' qui n'avaient pas toujours un débouché immédiat, mais qui eurent des conséquences ultérieures très importantes. Alors, peu nombreux étaient ceux qui s'intéressaient à ce patrimoine, car on ne le connaissait guère. Quelques belles pièces étaient 'classées', mais il y en avait bien d'autres qui n'avaient retenu l'attention de personne.

Aussi, bien peu purent être mises à l'abri au cours de la guerre qui de 1939 à 1945 devait déchaîner ses destructions, mais le secteur prospecté, qui n'était heureusement ni urbain, ni côtier, fut relativement protégé.

Sitôt la paix revenue, je repris ma prospection autour de Rouen, puis devenu Conservateur du Musée de Dieppe, autour de cette ville. C'est là qu'en 1949 purent être regroupés pour une exposition au Château-Musée, un choix important d'oeuvres d'art récemment repérées parmi lesquelles un panneau attribuable à C. Engebrechtz. Cela eut pour conséquence une série de classements et de restaurations. Parallèlement à cette prospection se poursuivait maintenant un inventaire photographique des objets d'art, encouragé et soutenu matériellement par l'autorité préfectorale.

Etant devenu en 1952 Conservateur du Musée de Douai, la même curiosité et les mêmes méthodes de travail s'appliquèrent au Département du Nord. Le Conseil général rendit officielle cette entreprise en 1963 en instituant et finançant un Inventaire départemental qui visait à la fois le recensement, la protection légale et la sauvegarde du patrimoine artistique des collectivités locales.

Ce patrimoine d'art est essentiellement conservé dans les églises devenues propriétés communales et dans quelques hôpitaux. Les mesures de protection officielle ont été confirmées par une loi de 1970; elles s'étendent à présent à plusieurs milliers d'objets d'art conservés dans quelques centaines d'édifices; elles se poursuivent régulièrement appuyées sur un dossier documentaire avec des photographies pour chaque objet.

Cette entreprise, très extensive, révèle des oeuvres de toutes époques qui, malgré l'inégalité de leur qualité, présentent toutes un intérêt réel pour l'histoire des arts dans notre région. Mais des pièces exceptionnelles sortent parfois de l'ombre!

Ce sont les communes les plus proches de Douai qui attirèrent d'abord ma curiosité. Il y a une vingtaine d'années, dans une église reconstruite après sa destruction par la guerre en 1918, j'ai remarqué deux grands panneaux peints. Ils occultaient intérieurement une fenêtre. Pour autant qu'on puisse voir à travers les vernis chancis, leur facture était ancienne. Telle un fantôme, la silhouette d'un ange apparaissait. Les mois passèrent; une nouvelle visite de la même église resta infructueuse: des travaux de peinture y avaient été faits et les panneaux en avaient disparu. C'était inquiétant et j'entrepris aussitôt une enquête, puis une véritable perquisition; des cadres démontés auxquels tenaient encore quelques fragments de peinture gisaient sous les toits. Je pus savoir que le sacristain avait scié de vieilles planches pour aménager un placard. Les tablettes de celui-ci étant débarrassées des aubes et autres ornements, laissèrent apparaître des mains, des têtes! Rapidement déclouées, des planches d'environ 80 cm de longueur furent replacées les unes près des autres et les sujets réapparurent. A part quelques menus morceaux, l'ensemble était complet. La scie avait, comme par miracle épargné les personnages! Ces épaves furent cédés par la commune de Courchelettes au Musée de Douai.

Peu après, dans la chapelle baptismale d'une autre église proche de Douai, plusieurs panneaux peints attirèrent mon attention; leurs proportions en hauteur me firent penser à des volets de retable. Deux autres se trouvaient dans le grenier du presbytère. Confiés au musée pour étude, leurs dimensions, le caractère des sujets me firent aussitôt comprendre

qu'ils avaient appartenu au même ensemble que les précédents; deux panneaux retrouvés dans chaque église, rapprochés, formaient la même composition. Mais on se trouvait en présence de panneaux très minces, car, au XIXe siècle, ils avaient tous été sciés en épaisseur et chaque tableau n'avait donc plus qu'une seule face. De plus, quelques éclats d'obus les avaient atteints à la fin de la première guerre mondiale au cours de l'offensive anglaise.

Il a été rappelé ailleurs (Guillouet 1964) comment tous ces éléments purent être rapprochés pour reconstituer un grand polyptyque, démembré au cours de la Révolution française après avoir été confisqué à l'Abbaye de Marchiennes. Il manquait cependant deux panneaux, mais on imaginait fort bien la composition générale. Quelques recherches permirent de démontrer qu'il s'agissait, en fait, du 'retable à six vantaux' que Van Mander citait en 1604 comme l'une des plus importantes oeuvres de Jan van Scorel. Tous ces éléments furent cédés par la commune de Cuincy au Musée de Douai qui, avec l'aide du Service des Monuments historiques, fit restaurer l'ensemble des panneaux retrouvés. Cependant, 'le polyptyque de Marchiennes' restait incomplet. Il y avait beaucoup à craindre que les panneaux qui manquaient ne puissent jamais être retrouvés, car, ils ne figuraient pas sur les inventaires dressés au temps de la Révolution française. Peut-être le panneau du donateur avait-il été découpé pour en faire un petit portrait. Quant au grand panneau de la 'Lapidation de Saint Etienne' . . . ?

Cependant tel que l'ensemble se présentait, il faisait auprès du polyptyque de Jean Bellegambe l'admiration des visiteurs du Musée de Douai si riche en oeuvres d'art des anciens Pays-Bas.

Les années passaient . . .

La prospection des oeuvres d'art dans les églises se poursuivait de plus en plus encouragée par l'aide matérielle du Département du Nord. Fiches, photographies, listes de protection se multipliaient systématiquement. Les visites de recensement et de contrôle étaient de plus en plus fréquentes. Fin août 1973, l'une d'elles me conduisit avec deux 'prospecteurs' dans une église presque entièrement rebâtie à la fin du XIXe siècle. C'était à Hornaing. A peine entré, je me trouve devant un grand tableau que je reconnais aussitôt comme la 'Lapidation de Saint Etienne' de Van Scorel. Peinture et cadre sont pratiquement intacts. L'église l'avait reçu dès le XVIIIe siècle de l'Abbaye de Marchiennes dont elle dépendait.

La Municipalité informée comprit aussitôt que ce tableau devait rejoindre les autres panneaux au Musée de Douai, où il prit aussitôt sa place entre les deux volets consacrés aussi à Saint Etienne.

L'ensemble est presque complet et on peut d'autant mieux l'admirer que l'état de conservation des volets a obligé à les dédoubler. On voit donc côté à côté les trois positions du retable qu'autrefois on voyait séparément.

L'aventure du Van Scorel de l'abbaye de Marchiennes ne serait pas complète si les conditions d'entrée d'un élément d'une autre de ses oeuvres au Musée de Douai n'était pas évoquées.

On ne sait comment un volet du 'Martyre de Sainte Ursule' quitta l'abbaye pour passer sans doute pendant la Révolution française dans la maison du bailli Charles Corbineau. En 1898, un portrait de l'abbé Jacques Coene servait de cloison dans cette maison d'où il disparut ensuite. Un excellent ami du Musée qui le recherchait inlassablement l'a retrouvé en 1965. Le propriétaire en fit don au Musée de Douai peu après. Mais un volet n'est qu'un petit tiers d'un triptyque! Que sont devenus les deux autres panneaux? Vraiment les oeuvres de Van Scorel ont connu des vicissitudes assez extraordinaires: la dernière disparue n'est-elle pas celle du Musée de Valenciennes, un 'Martyre de Saint Laurent', qui ne fut pas retrouvée après la première guerre mondiale?

Le pire pour des oeuvres d'art n'est-ce pas 'l'autodafé' provoqué par les passions partisans? Les flammes font disparaître à jamais tout espoir de redécouverte.

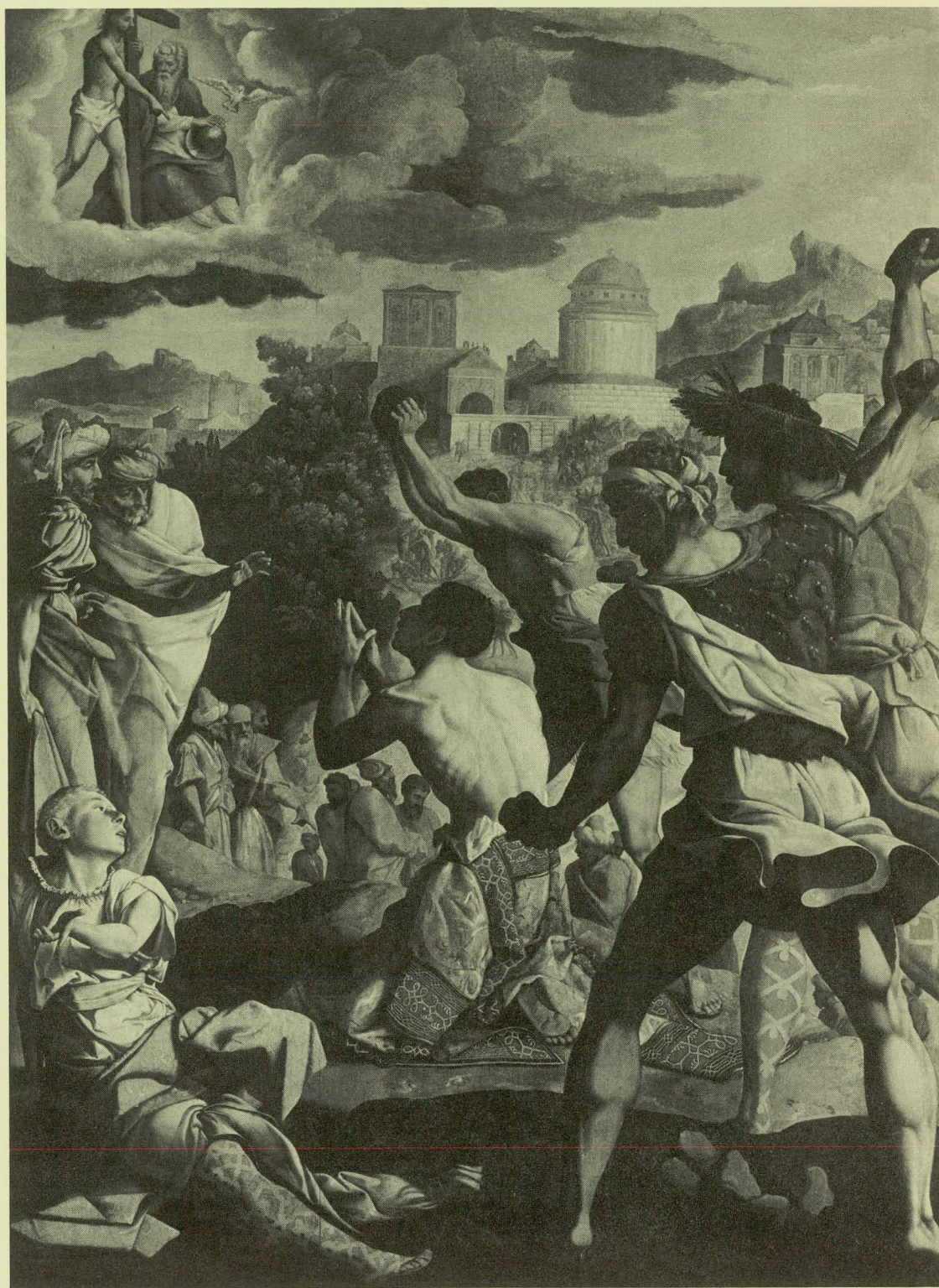
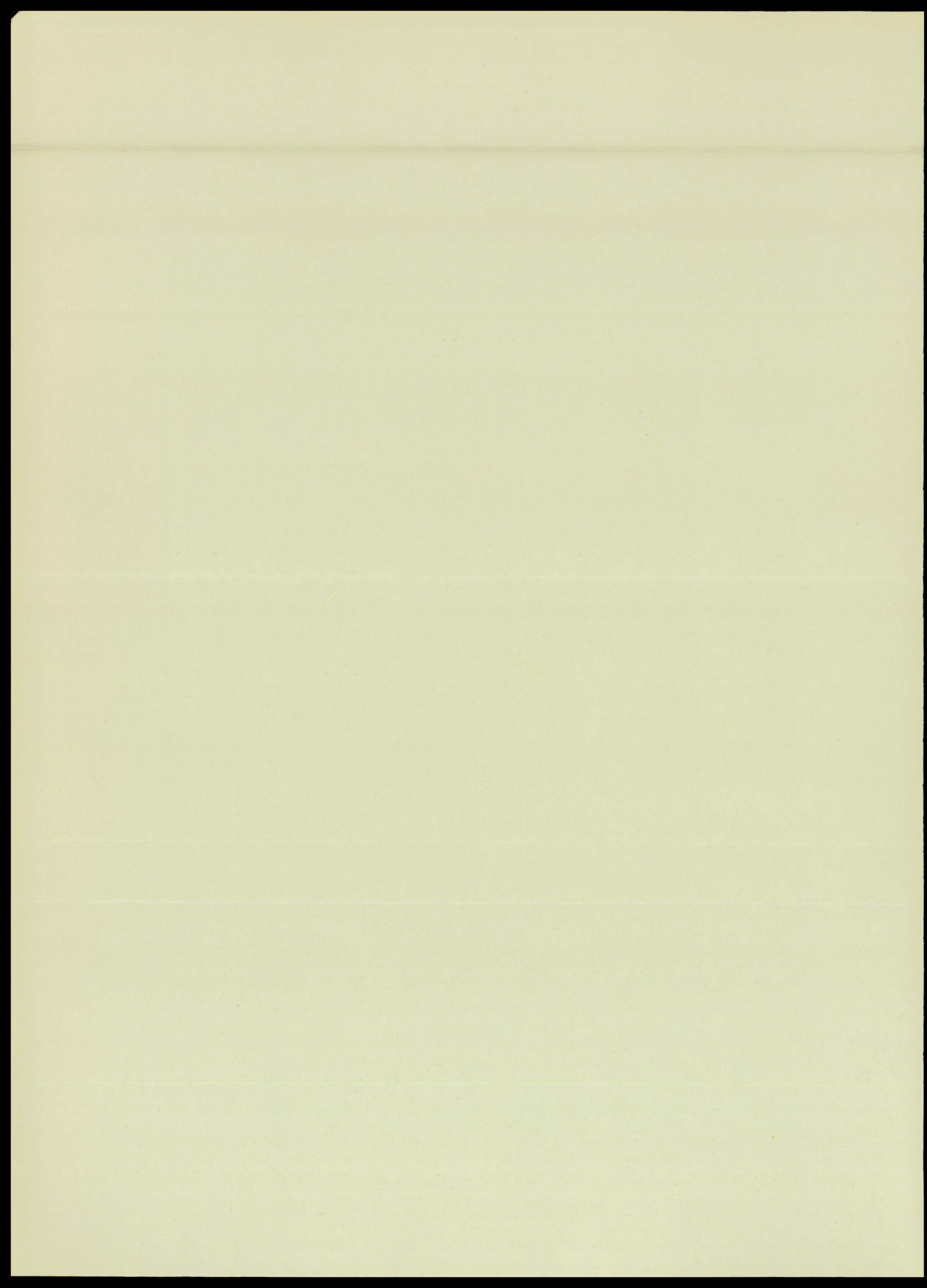


fig. 1a Jan van Scorel, *La lapidation de Saint-Etienne*, cat. n° 30 h



Les retables occupent une place importante dans l'oeuvre d'un grand nombre de peintres des Pays-Bas septentrionaux du 15^e et du 16^e siècle; c'est aussi le cas chez Jan Van Scorel. Ce que ces retables lui rapportaient montre aussi qu'ils se sont rangés parmi ses commandes les plus importantes. Avec un seul de ces retables Van Scorel aurait gagné quatre fois la somme qu'il payait pour sa maison la plus chère, 1250 florins. Nous pouvons considérer certains retables comme des noyaux autour desquels d'autres peintures peuvent être regroupées. Nous obtenons ainsi un nouveau classement de l'oeuvre de Van Scorel et une nouvelle image de son travail.



fig. 2 Jan Van Scorel, *La Parenté de la Sainte-Vierge*, 1519, Obervellach, Pfarrkirche

On peut, en se fondant sur différentes données, citer au moins quinze retables qui sont à mettre en rapport avec le nom de Van Scorel¹:

1. *La Parenté de la Sainte-Vierge*, appelé le triptyque de Frangipane, Pfarrkirche, Obervellach. Signé et daté de 1519² (fig. 2 et 6).
 2. *L'entrée du Christ à Jérusalem*, appelé le triptyque de Lochorst, Utrecht, Musée Central. Vers 1526-1527 (cat. n° 28).
 3. *La crucifixion*, provenance Amsterdam, Vieille Eglise, perdu. Van Mander 1604, fol. 236: peint lors du séjour de Van Scorel à Haarlem 1527-1530.
 4. Retable, provenance Utrecht, Eglise Ste-Marie, autel de Plechelme, perdu. Résolutions de Ste-Marie 3-3-1531 fols 306r-307r, Utrecht, Archives d'Etat³.
 5. *La crucifixion*, triptyque provenant d'Hilversum, Eglise Saint-Vitus. Maintenant Utrecht, Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent'. Attribution, vers 1538 (cat. n° 45).
 6. *Le retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* presque complet (cat. n° 30).
 7. *Le retable d'Ursule et les onze mille vierges*, un seul panneau est connu (cat. n° 32).
 8. *Le retable de Saint-Laurent*, perdu (cf. cat. n° 34).
- N° 6, 7 et 8: trois retables, début des années 1540, provenance de l'abbaye de Marchiennes, maintenant Douai, Musée de la Chartreuse. Van Mander 1604, fol. 236 (cat. n° 30 et 32).
9. *L'invention de la sainte croix*, triptyque, Breda, Grande Eglise. Attribution, début des années 1540 (cat. n° 46).
 10. Doubles volets latéraux du maître-autel de l'Eglise Ste-Marie, Utrecht, perdus. Résolutions de Ste-Marie 1531, 1540, 1546, Utrecht, Archives d'Etat. Van Mander 1604, fol. 236.
 11. *La crucifixion*, polyptyque, Delft, Nouvelle Eglise, perdu, contrat de 1550 (cat. n° 6).

12. *Noli me tangere*, appelé le triptyque de Van der Stijpen Van Duivelandt, Birmingham, City Museum and Art Gallery. Attribution, vers 1550⁴.
13. Retable, Gouda, Eglise Saint-Jean (?), perdu. Van Mander 1604, fol. 236.
14. *La crucifixion*, triptyque, abbaye de Saint-Vaast, perdu. Van Mander 1604, fol. 236.
15. *La Cène*, retable, abbaye de Groot Ouwer, Frise, perdu. Van Mander 1604, fol. 236.

Les retables de Jan Van Scorel qui se sont conservés jusqu'à l'heure actuelle ne fournissent qu'un cadre très sommaire sur lequel on peut reconstruire l'évolution de Van Scorel. On y voit pourtant des changements de style radicaux. On peut en particulier voir une grande différence de style entre *La Parenté de la Sainte-Vierge* de 1519 et *L'entrée du Christ à Jérusalem* de 1526-1527. Dans le retable d'*Obervellach*, le contexte néerlandais (et allemand) est encore très net: le triptyque de *Lochorst* a été peint peu après son retour d'Italie, en 1524.

Les retables suivants à propos desquels on dispose d'une documentation vraiment sûre, sont les oeuvres qui furent faites pour l'abbaye de Marchiennes au début des années 40. Le retable de la *Crucifixion* datant de 1538 environ (cat. n° 45) que l'on peut tout à fait considérer comme une copie au format réduit du retable d'Amsterdam qui s'est perdu, le triptyque du *Noli me tangere* et *L'invention de la sainte croix* de Breda (cat. n° 46), tous deux des attributions, ne sont donc pas les meilleurs points de comparaison pour le triptyque de *Lochorst*. Ce sont plutôt *L'entrée à Jérusalem* (cat. n° 28) et le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 32), dont on est plus sûr qu'ils sont de Van Scorel, qui, ont marqué la carrière de l'artiste avéré. Le retable de *L'entrée à Jérusalem* a été rassemblé entre 1928 et 1937 et les panneaux de Marchiennes ont été découverts entre 1957 et 1973.

Cette exposition nous permet pour la première fois de voir ces pièces les unes à côté des autres et de les comparer. C'est ainsi que nous pouvons nous faire une idée plus juste de l'évolution de Van Scorel.

Le triptyque de Lochorst, 1526-1527 et le retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques, début des années 1540

On peut constater de grandes différences de style entre le triptyque de *Lochorst* et le retable de *Saint-Etienne et Saint-Jacques* bien qu'ils servaient tous deux d'oeuvres votives. Le retable le plus ancien est constitué simplement de trois parties, le plus récent des deux a une construction plus compliquée avec deux volets fixes et quatre mobiles. Le triptyque de *Lochorst* est relativement petit, 79 cm de hauteur, en comparaison du retable de *Saint-Etienne et Saint-Jacques* qui a 234 cm de hauteur. Les très grands retables n'étaient pas exceptionnels aux Pays-Bas. Les retables de Van Scorel à partir de 1540 environ s'inscrivent dans le cadre de cette tradition en particulier à cause des désirs de ses donateurs. Dans le contrat du retable de Delft, Van Scorel dit qu'il va peindre les personnages si grands qu'on pourra les voir du fond de l'église (cat. n° 6).

L'utilisation d'un format plus grand a pour conséquence tout d'abord que l'image prend une fonction visuelle nouvelle, qu'on peut reconnaître la représentation de loin et que des changements apparaissent dans la composition et la façon de peindre. Les panneaux de Marchiennes contiennent des personnages qui, par rapport au format du volet, sont beaucoup plus grands que ceux du triptyque de *Lochorst*. Les personnages eux-mêmes sont devenus plus longues, ont pris les épaules plus larges, la peinture est appliquée en grandes surfaces et le modelé est plus schématique. Dans le retable de Marchiennes (cat. n° 30), l'espace représenté est assez étroit, divers éléments sont peints pour ainsi dire comme des praticables sur un décor sans profondeur. Dans le triptyque de *Lochorst*, l'espace représenté est beaucoup plus grand et a plus de profondeur. On peut aussi remarquer des différences de style dans les retables de Marchiennes entre eux; le style du retable de *Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30) diffère de celui du panneau d'*Ursule et les onze mille vierges* (cat. n° 32). Cette différence de style peut porter à croire que Van Scorel a fait appel à des assistants pour l'exécution des retables de Marchiennes. La grandeur du format des deux retables fait également supposer que Van Scorel n'a pas travaillé seul. Si c'est le cas, cela veut dire que Van Scorel a développé pendant sa carrière une nouvelle méthode pour produire des peintures - à savoir en travaillant avec un atelier où il avait des élèves et assistants.

L'atelier de Van Scorel n'a jamais fait l'objet d'une étude particulière jusqu'à ce que soient publiés les articles qui ont été à l'origine de cette exposition.

L'Atelier de Van Scorel

De quelles preuves disposons-nous en fait maintenant à propos d'un éventuel atelier de Jan Van Scorel et de quelles données à propos de sa méthode de travail en atelier? Les archives des guildes ne sont dans ce cas-ci d'aucun secours. Buchelius raconte que ce peintre refuse avec indignation de devenir membre de la 'Zadelaarsgilde' (Guilde des

selliers) d'Utrecht, qui regroupait les peintres (cf. p. 30 de ce catalogue). Son statut d'ecclésiastique permettait à Van Scorel de travailler comme 'entrepreneur libre'. Il n'avait pas besoin de se soucier des prescriptions de la guilde⁵.

Il n'y a que quelques sources où l'on parle de la méthode de travail de Van Scorel et il en ressort qu'il a collaboré avec d'autres artisans⁶. C'était habituellement un menuisier qui effectuait la construction en bois des retables d'après un contrat particulier. Il existe deux documents où il est question d'une collaboration entre un menuisier et Van Scorel. Pour l'autel de Delft, le menuisier devait d'après le contrat faire 'een back van een hoogh autaar met zijn lijsten, paneelen, voet, etc. . .' (une armature pour un maître-autel avec ses cadres, ses panneaux, son pied, etc. . .) (cat. n° 3 et 6)⁷.

Des documents de 1541-1542 publiés récemment signalent que Van Scorel a travaillé avec le peintre Cornelis Cornelisz Kunst de Leyde. Une fois que le peintre de Leyde eut fait les travaux de préparation des panneaux, Van Scorel peignit probablement les têtes des membres de la Confrérie de Jérusalem de Leyde⁸. Les Résolutions de Ste-Marie d'Utrecht de 1545-1546 font aussi mention d'une collaboration entre Van Scorel et d'autres peintres. Le peintre Jacob Nobel fut payé pour le dorage des volets du maître-autel de l'Eglise Ste-Marie. Les assistants de Van Scorel reçurent une somme de six florins pour le travail aux tableaux. On versa douze florins Rhin à Jan Van Scorel pour la peinture qu'il avait utilisée.

Nous trouvons encore plus de renseignements sur le déroulement habituel des choses des esquisses dessinées du travail qu'il devait faire: une pour le jubé de l'Eglise Ste-Marie en 1543 (cat. n° 3) et une en 1550 pour le retable de Delft (cat. n° 6).

Van Scorel se conforme à la tradition en produisant un 'patron' (esquisse de contrat)⁹. On peut voir quelques exemples de 'patrons' à cette exposition (cat. n° 31, 40, 47). Ces documents nous permettent de conclure qu'il était habituel de collaborer. Les assistants se chargeaient parfois de peindre et les travaux dans l'atelier étaient effectués en différentes phases: le contrat, le patron, la construction et le travail de préparation sur le panneau.

Et l'atelier lui-même? On sait beaucoup plus de choses à propos des 'salles de séjour' qui servaient d'atelier au 17^e siècle qu'à propos de l'atelier du 16^e siècle¹⁰. Les sources les plus anciennes à propos de Van Scorel portent à admettre que la maison et l'atelier de Van Scorel se trouvaient dans le même bâtiment. Il ressort en particulier de documents concernant l'exportation des peintures qu'il était tout à fait normal de faire même les grands retables chez soi. Une fois peints dans l'atelier de l'artiste, les retables étaient emmenés à destination par bateau ou par voiture à cheval. Le grand autel de Kalkar nous fournit un exemple bien documenté de cette méthode de travail. Lorsqu'en 1505 l'artiste Maître Mattheus dû en peindre les volets, on les défit du part central en bois sculpté. On les chargea sur des voitures auxquelles on fit traverser le Rhin et qui les transportèrent ainsi de Kalkar jusqu'au couvent de Marienvrede où se trouvait l'atelier du peintre. Lorsque Jan Joest Van Calcar fut chargé ensuite de la peinture des volets, les commettants furent obligés de louer en 1506 à Kalkar une maison pour cet artiste, qui soit assez grande pour abriter les volets.

D'après certains documents, le peintre Maerten Van Heemskerck a certes peint sur place le panneau central du retable de la Grande Eglise d'Alkmaar (1539-1543), mais les panneaux latéraux ont été transportés dans l'atelier du peintre à Haarlem pour y être peints (fig. 15). Il en est de même pour le retable que Van Heemskerck a fait pour Delft en 1550 ou 1551, qui lui aussi a été transporté de son atelier de Haarlem à Delft¹¹.

On dispose d'un certain nombre de renseignements à propos des maisons d'habitation de Van Scorel qui permettent peut-être de mieux comprendre le phénomène de l'atelier. Lorsque Van Scorel travaillait à Haarlem dans les années 1527-1530, il prit des apprentis et Van Mander dit qu'il loua une maison pour que ce fût possible. Après son retour à Utrecht, Van Scorel loua et acheta des maisons à l'intérieur du domaine d'immunité de Ste-Marie (fig. 13 et cat. n° 1). Il est important pour l'étude de l'atelier où Van Scorel travailla plus tard à Utrecht qu'il ait possédé un logis en dehors du domaine d'immunité de 1535 à 1545 et qu'il y ait habité peut-être jusqu'en 1551 (cat. n° 7). C'est précisément pendant ces dix années qu'il y eut la plus grande activité dans l'atelier de Van Scorel, à savoir la peinture des retables de Marchiennes et de Breda. C'est ce qui explique sans doute pourquoi le peintre avait besoin de plus de place juste à ce moment-là.

La production de l'atelier de Van Scorel

Autrefois on jugeait la production de l'atelier d'un artiste sur sa qualité: meilleure celle-ci était, plus l'oeuvre en question se trouvait dans la proximité du maître lui-même. Cela avait pour conséquence que les peintures de qualité inférieure étaient placées dans 'l'entourage' du maître et étaient souvent attribuées à tort à ses imitateurs. On choisit les noms de ces imitateurs de Van Scorel parmi les artistes dont Van Mander dit qu'ils ont été

influencés par Van Scorel: entre autres Cornelis Buys II, Jan Swart, Aertgen Van Leyden et Jan Vermeyen. La relation de quelques-uns d'entre eux avec Van Scorel reste hypothétique. Des historiens de l'art d'une génération antérieure ont même admis, en se fondant sur ces normes qualitatives que les oeuvres de l'atelier étaient plus ou moins en contradiction avec le style authentique du maître.

Hoogewerff voit en Van Scorel, vers les années 1540, plus un 'entrepreneur' qu'un 'artiste inspiré'¹². Il suggère aussi que Van Scorel était peut-être ennuyé par le métier ou qu'il était pris par ses autres activités¹³. Vogelsang accorde certes une certaine attention à l'atelier de Van Scorel, mais 'ce n'est certainement pas là que se trouve pour nous la véritable force de Van Scorel'¹⁴. De Jonghe attire aussi l'attention sur l'esprit confus de cet artiste¹⁵. Hoogewerff qui voit dans le retable de Breda le résultat d'une 'conception sans chaleur' affirme aussi que la destruction de l'autel de Delft de 1550 ne représente somme tout probablement pas une grande perte¹⁵.

Nouvelle approche grâce à la photographie à l'infrarouge et à la réflectographie

A l'heure actuelle, on s'intéresse plus à la façon dont l'artiste et son atelier travaillaient. Pendant les dernières années des esquisses, des 'sinopie' sont apparues en particulier sous des fresques en Italie. La comparaison entre les esquisses et les fresques permettent de tirer des conclusions à propos du processus de création des fresques et de la relation maître-assistant.

Ce n'est que depuis le développement de la photographie à l'infrarouge et de la réflectographie (cf. p. 43 de ce catalogue) qu'il est devenu possible d'étudier aussi le processus de création des peintures sur panneaux. Les propriétés des rayons infrarouges nous permettent, en traversant les couches de peinture, de voir sur un réflectogramme l'esquisse, le dessin sous-jacent. Le fait qu'on puisse voir l'esquisse signifie qu'on peut comparer le dessin sous-jacent avec le résultat définitif, la surface picturale. C'est ce qui permet de reconnaître les différentes phases du processus de création d'une peinture. Les modifications dans la composition peuvent alors apparaître au grand jour. Ces modifications sont loin de vouloir dire que le travail a été effectué par plus d'un artiste. Lorsqu'on sait qu'il y a eu effectivement collaboration entre des artistes - des sources écrites les citent parfois - il est alors possible, en comparant les réflectogrammes et la surface picturale, de tirer des conclusions qui donnent une idée de la collaboration bien plus précise qu'avant. De tels jugements reposaient alors exclusivement sur des normes qualitatives ou sur des citations de Van Mander.

Dans l'examen des panneaux de différents maîtres des Pays-Bas septentrionaux du 15^e et du 16^e siècle, on a utilisé, ces dix dernières années, des rayons infrarouges. Un certain nombre de publications traite des problèmes posés par la collaboration dans un atelier¹⁶. En 1973-1974 un groupe de recherche a examiné les peintures et les retables de Jan Van Scorel et de son atelier. Étaient attachés à ce projet: le Docteur Van Asperen de Boer, qui a développé la réflectographie à l'infrarouge, Monsieur Kooiman, photographe du Laboratoire Central de Recherche sur Objets d'Art et de Science et moi-même, historienne de l'art. Les résultats de ces recherches ont été publiés dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1975.

Ni les sources, ni les tableaux ne permettent de savoir si Van Scorel avait déjà un atelier avant qu'il aille à Haarlem en 1527. Les données fournies par Van Mander font conclure qu'il loue une maison pendant son séjour à Haarlem en 1527-1530 et prend des élèves. Il y peint des sujets bibliques tels que *Le baptême du Christ*, *La crucifixion* et des *Madones*. C'est alors qu'apparaissent aussi pour la première fois dans sa carrière, des répliques, par exemple *La crucifixion* (cf. cat. n° 45) et la *Madonne aux églantiers* (Utrecht, Musée Central fig. 3). Après son retour à Utrecht en 1531, Van Scorel travaille peut-être avec un atelier, mais on n'a aucune preuve à ce sujet. En revanche, on dispose bien de preuves à propos de l'existence d'un atelier vers 1540, ce sont les peintures elles-mêmes. En un an, de novembre 1540 à novembre 1541, Van Scorel reçoit la commande des retables de Marchiennes ainsi que celle du retable de Breda (cat. n° 30, 32 et 46). Ces commandes semblent faire entrer Van Scorel et son atelier dans une nouvelle phase de sa carrière.

Les résultats de l'examen scientifique des retables et peintures de l'atelier de Van Scorel vers 1540 éclairent tout d'abord le rôle de 'l'esquisse du contrat'. 'L'esquisse du contrat' avec la représentation de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 31) pour le panneau central du retable de Marchiennes est conservée, de même que le panneau peint (cat. n° 30g). Nous pouvons voir, par la réflectographie à l'infrarouge, le dessin sous-jacent sous la couche picturale et comparer avec 'l'esquisse du contrat'. Nous pouvons alors constater que cette esquisse a été le modèle direct du dessin sous-jacent. Mais on peut voir dans le dessin sous-jacent lui-même un glissement subtil des éléments de la composition. Ce glissement n'a pas seulement été fait dans le but d'arranger les formes plus symétriquement mais aussi pour que la représentation, qui devait pouvoir être

reconnaissable à grande distance, devienne plus nette. Lorsqu'on compare le dessin sous-jacent, visible dans le réflectogramme, et la couche picturale supérieure, on voit qu'il y a eu un changement de la position des têtes. Ces changements ont peut-être un rapport avec la place du spectateur.

La relation maître-assistant s'est également éclaircie. Les panneaux de *La crucifixion* d'Utrecht (cat. n° 45) accusent entre eux des différences quant au style du dessin sous-jacent et de l'exécution. Il en est de même pour le retable de Breda (cat. n° 46). Nous



fig. 3 Jan Van Scorel, *Madonne aux églantiers*, vers 1529, Utrecht, Musée Central

pouvons constater ici que les retables ont été faits par au moins deux artistes. On ne peut en revanche voir aucune différence de style dans le dessin sous-jacent des volets du *retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*. Les lignes sont indiquées avec une telle précision que le maître et l'assistant pouvaient facilement remplir la bonne couleur de la même manière. On relève cependant une différence de style si on compare le dessin sous-jacent du *retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30) avec celui du *retable d'Ursule* (cat. n° 32). Il existe aussi une différence dans la technique picturale entre les deux retables. Il en résulte que la commande de Marchiennes a été exécutée par au moins deux personnes.

Si nous admettons que c'est Van Scorel lui-même qui a exécuté le grand *retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* pour la chapelle médiane de l'église abbatiale de Marchiennes, c'est alors son assistant qui a fait le petit *retable d'Ursule* pour la chapelle latérale. Il n'a jusqu'à présent pas été possible d'identifier cet assistant avec certitude. Buchelius dit que c'est Anthonie Mor qui a peint les retables de Marchiennes.

Nous devons sans aucun doute prendre en considération le fait que Mor ait pu être assistant lors de la peinture du *retable d'Ursule*. La structure des couches picturales du panneau d'*Ursule* (cat. n° 32) est différente de celle habituellement rencontrée chez Van Scorel. Il en est de même pour les *Cinq Membres de la Confrérie de Jérusalem d'Utrecht*



fig. 4 Anthonie Mor, *Les portraits des deux chanoines d'Utrecht*, 1544, Berlin, Staatliche Museen

(cat. n° 50). C'est la comparaison de ces deux peintures avec la première oeuvre signée et datée de Mor de 1544, le portrait des *Deux Chanoines* (fig. 4) qui pourrait permettre de les attribuer définitivement à Mor. Il y a eu également deux artistes impliqués dans la préparation - les esquisses - des retables de Marchiennes. Il existe encore un dessin représentant *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 44). La composition de l'arrière-plan de ce dessin a des traits communs avec le dessin sous-jacent du *retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*. Mais le style de ce dessin diffère aussi bien de celui de Jan Van Scorel que de celui de l'auteur du panneau d'*Ursule*, on doit pourtant trouver cet artiste dans l'atelier de Van Scorel. On l'appelle le Maître du Bon Samaritain, d'après un panneau de 1537 d'Amsterdam (cat. n° 41). C'est la même personne qui a fait la peinture du *Bon Samaritain* et le dessin de *La Lapidation*.

On a attribué à ce même maître une peinture représentant *David et Goliath* de 1538 (cat. n° 42) et un dessin du *Sacrifice d'Isaac* (cat. n° 43). Le Maître du Bon Samaritain a peint sa version de *David et Goliath* à une époque où Van Scorel travaillait lui aussi sur le même sujet (fig. 5).

L'assistant, le Maître du Bon Samaritain, aime peindre une lumière qui se refléchit violemment, de petites surfaces rondes et une disposition compacte des formes. Le maître, Van Scorel, construit sa composition de façon plus lâche, crée une atmosphère, laisse apparaître la texture et rend un espace avec de la profondeur. Bien que le motif de base soit le même chez les deux peintres, il est difficile de s'imaginer deux styles plus opposés. Ils étaient cependant compatibles dans l'atelier de Van Scorel.

La production de l'atelier de Van Scorel se compose donc d'oeuvres qui peuvent différer autant par leur style que par la composition. L'examen scientifique, en particulier la réflectographie, permet de mieux comprendre la façon de travailler dans un atelier: le transfert d'une composition d'un format à l'autre, la reprise de la composition par le maître lui-même ou par un de ses assistants. En suivant ces variations sur un même thème dans l'atelier, on arrive à mieux comprendre l'évolution du style de Van Scorel.



fig. 5 Jan Van Scorel, *David et Goliath*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

Notes

1. Pour l'instant on est obligé d'exclure de cette liste un volet publié par Longhi 1966, 86. Je n'ai pas vu ce panneau, mais d'après les photos on ne peut pas dire qu'il y ait une correspondance stylistique directe avec l'oeuvre de Van Scorel de 1540 environ ou de 1550 environ
2. On a toujours cru que ce triptyque datait de 1520, mais la photographie à l'infrarouge a dévoilé la date 1519 sur le panneau central. Faries 1975, note 30 avec littérature et fig. 6
3. Calkoen 1916-1917, 41-43
4. Cat. Birmingham 1960, 130-131
5. Muller 1880-1887, 14 note 1
6. Une discussion récente à propos de la collaboration entre peintres: Veronee-Verhaegen 1973, 91. L'auteur étudie les prescriptions des guildes pour les élèves et les assistants, la collaboration entre père et fils (c'est à dire Roger van der Weyden, Dirc Bouts et Petrus Christus) et quelques autres documents sur Albert Cornelis de Bruges et Melchior Broederlam. Van Mander cite un certain nombre de cas de collaboration dans les vies de Jacob Cornelisz Van Oostsanen, Hendrik Van Cleef, Martin van Cleeff, J. Kock, J. Beuckelaer, Frans Floris, Ryckaert, Pieter et Carel Vlerick. Dans son excellente étude Huth (1923) 1967 s'intéresse également au problème de la collaboration entre ébéniste et peintre
7. Il est mentionné dans un contrat de 1543 que Van Scorel a donné son projet au menuisier Jan Van Oey (cat. n° 3) sur trois feuilles de papier. Le deuxième cas a trait au contrat du retable de Delft (cat. n° 6). Un contrat

- particulier a été fait avec le menuisier
8. Bangs 1974, 225-226
 9. Huth (1923) 1967, 36 ss
traite en particulier des esquisses faites
pour des retables allemands en bois
sculpté. Vroom 1958-1959, 13: les 34
contrats qu'il a étudiés renvoient
presque tous à un 'patron'
 10. Pour l'histoire de l'atelier: Reallexikon
1937, col. 1170-1172, 1175 ss Cf.
aussi: Cat. Paris 1976 et Cat. Nimègue
1964, note 18
 11. A propos de l'exportation des retables,
cf. Huth (1923) 1967, 64 et note 117;
pour le transport des volets de
Broederlam: Veronee-Verhaegen
1973, 91; pour Jacob Cornelisz: Bruyn
1966, n° 72; pour l'autel de Calcar:
Gorissen 1973, 152-155; pour les
documents de Van Heemskerck:
Cnattingius et Romdahl 1953, 38, 40,
44 et Scheller 1972, 42-43
 12. Hoogewerff 1941-1942, 189
 13. Hoogewerff 1923, 81
 14. Vogelsang 1942, 119
 15. De Jonghe 1940, 45
 - 15^a. Hoogewerff 1941-1942, 151 et 189
 16. Collaboration dans l'atelier en
particulier: Veronee-Verhaegen 1973,
90-92 et une critique de cette étude:
Bruyn 1975, 290-292, Gorissen 1973,
149-206

Jan Van Scorel a occupé une place exceptionnelle dans le développement de la peinture des Pays-Bas septentrionaux (cf. à ce sujet l'article de J.G. Van Gelder). La diversité de ses activités a donné une autre dimension à sa personnalité d'artiste déjà très riche. De plus, les contacts multiples mentionnés dans des sources écrites et imprimées, qu'il a eus avec des hommes d'état, des ecclésiastiques et des intellectuels éminents permettent de connaître son oeuvre d'une tout autre façon. Il représente l'image idéale du 'uomo universale' (l'homme universel) de la Renaissance italienne. Le voyage de Van Scorel en Italie a été en effet décisif pour son évolution. Il a alors 24 ans. Van Scorel se dirige vers Venise en passant par la Carinthie et il reçoit en chemin sa première commande importante: le retable de *La Parenté de la Sainte-Vierge* qui se trouve maintenant dans la Pfarrkirche d'Oberveellach (fig. 2). Conscient de sa valeur, il le signe: 'Joannes Scorelius Hollandius pictorie artis amator pingebat anno a virginis partu 1519' (fig. 6). Après son

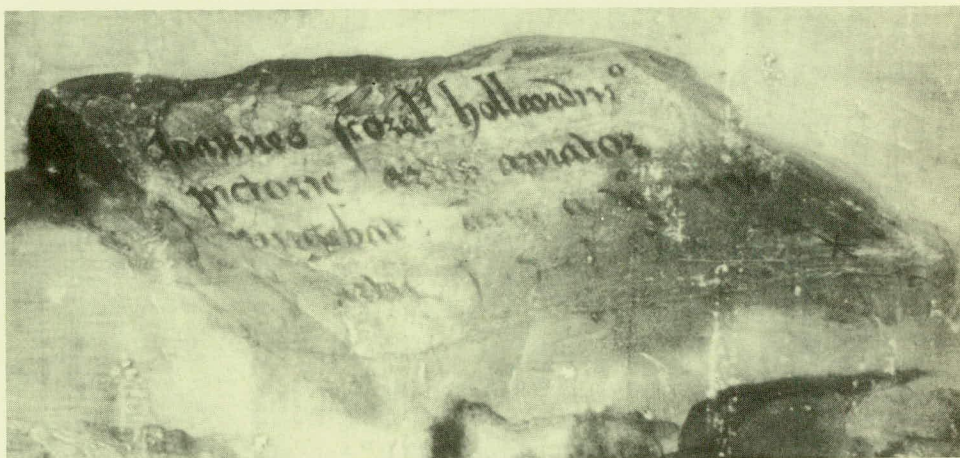


fig. 6 Signature de Jan Van Scorel sur le retable de *La Parenté de la Sainte-Vierge*. Détail de la fig. 2

séjour à Vernise, Van Scorel fait un pèlerinage de trois mois en Terre Sainte. Après, il fait un voyage plus traditionnel: il va à Rome. Il y est dès 1520². Deux ans plus tard, Adriaan Florisz. Boeyens d'Utrecht est désigné comme pape; il nomme Van Scorel conservateur des collections d'antiques du Belvédère et se fait faire plusieurs fois son portrait par lui (fig. 7). Adrien VI meurt la même année et en 1524, Van Scorel envoie de Rome, à propos d'un portrait du pape, une lettre à l'Anversois Van Marslaer dans laquelle il parle entre autres des changements dans la situation politique. Il la signe: 'Jan Van Scorel canonic t/Utrecht' (Jan Van Scorel, chanoine à Utrecht).³ C'est la première fois qu'une de ses fonctions les plus importantes est mentionnée: chanoine dans un des chapitres d'Utrecht. Les ecclésiastiques du chapitre, qui n'avaient d'ailleurs pourtant pas fait de vœux monastiques, formaient une communauté religieuse plus ou moins fermée. Les chanoines rendaient, contre certaines indemnités appelées prébendes, des services dans l'église à laquelle ils étaient attachés. Leurs activités consistaient à chanter la prière chorale et à organiser les fêtes religieuses, pour ne citer que quelques exemples. Les chanoines attachés au chapitre de Ste-Marie n'étaient pas concernés, contrairement à ceux du chapitre de St-Martin, c'est-à-dire le chapitre de la cathédrale d'Utrecht, par l'administration épiscopale ou par le choix de l'évêque. Les prébendes étaient financées par le rapport du riche domaine du chapitre. C'étaient des sources de revenu sûres et enviables pour lesquelles ils n'avaient pas besoin de faire grand chose. Bien que le canonicat de Ste-Marie n'ait été confirmé qu'en 1528, il semble que le pape Adrien, qui en avait le droit, lui ait attribué le canonicat avant sa mort⁴. Il faut sans doute chercher dans l'origine de Van Scorel l'explication du fait qu'il ait obtenu une position ecclésiastique si importante et lucrative. Celle-ci l'aura d'une part poursuivi toute sa vie comme un élément compromettant, mais elle semble d'autre part l'avoir aussi aidé dans ses nombreuses relations avec les sphères 'supérieures' de l'administration et de l'église. Il a probablement joui de la protection de certains membres de l'influente famille Van Egmond qui avait des possessions importantes aux alentours de Schoorl en Hollande septentrionale, où l'artiste est né. Fils illégitime du curé Andries Ouckeyn et Diewer Aerntsdochter⁵, il est élevé soit par son père ou sa mère, soit par ses 'amis', dont Van Mander ne cesse de parler. Il est possible qu'un de ces importants protecteurs soit Jean



fig. 7 Le pape Adrien VI, copie d'après Jan Van Scorel, Utrecht, Musée Central



fig. 8 Jean I Van Egmond, détail de la Piété par Jan Van Scorel (?), Utrecht, Musée Central

1^{er} Van Egmond, stadhouder (= une espèce de gouverneur) de Hollande (fig. 8). Des membres de la famille Van Egmond remplissent des fonctions administratives importantes aux Pays-Bas pendant la vie de Van Scorel. Van Scorel a plusieurs fois dans sa carrière des contacts artistiques ou diplomatiques avec eux (cf. p. 37) de ce catalogue). Est-il possible qu'il ait possédé des lettres d'introduction de leur part qui lui auraient ouvert un grand nombre de portes?

Jan Van Scorel dans sa fonction ecclésiastique

En 1524, Van Scorel est de retour à Utrecht: c'est au mois de septembre de cette même année qu'il a dû peindre les volets du nouvel orgue de l'Eglise St-Sauveur⁶. D'après Van Mander, le doyen du chapitre d'Oudmunster (= St-Sauveur), Herman Van Lochorst, lui en donna l'ordre. On offre à Van Scorel la possibilité d'un vicariat à l'Eglise Ste-Marie. Dans les documents à ce sujet, Van Scorel est appelé 'Magister Johanni de Schoerle Presbytero Traiectensis diocesis'⁷. Dans les chapitres d'Utrecht, les chanoines qui étaient en possession d'une prébende de prêtre étaient qualifiés de 'presbyter' dans les documents des chapitres, même s'ils n'avaient pas reçu l'ordination sacerdotale. Le canonicat que le pape Adrien lui accorda quelques années plutôt ne supposait manifestement pas que Van Scorel pouvait prendre effectivement cette fonction dès son retour à Utrecht.

Le vicariat que van Scorel obtint finalement en 1528 dans le chapitre de Ste-Marie était en fait une fonction rémunérée pour l'exécution des tâches d'un chanoine. Il arrivait en effet régulièrement que, pour différentes raisons, les chanoines ne remplissent pas la tâche ecclésiastique dont ils étaient chargés. Ces raisons pouvaient être: les intérêts particuliers, le fait que leur charge leur donnait trop de travail, ou le goût de la facilité. Le vicaire pouvait décharger le chanoine de son travail pratique: dire les messes, chanter les prières chorales. Les vicaires se trouvent au deuxième plan et n'ont aucune influence sur l'administration. Il est d'ailleurs évident que pour Van Scorel cette place n'était qu'un moyen de parvenir au canonicat. Il y réussit grâce à ses relations influentes.

La 'Zadelaarsgilde' (Gilde des Selliers)

Jan Van Scorel se nomme 'maître', c'est à dire maître-peintre, mais il n'entre pas dans la Zadelaarsgilde (gilde des selliers) d'Utrecht dont les peintres dépendaient. Lorsqu'à son retour de Rome cette guilde lui demande de se soumettre aux règles, il répond, furieux, sous la forme de menace pure et simple. D'après Buchelius, la guilde se plaignait que

l'abondance de la production de peintures de Van Scorel et sa réputation feraient diminuer les revenus de celle-ci. Il y réussit en effet, mais au détriment de la qualité de son travail, comme Buchelius, qui relate cet incident, le fait remarquer de façon subtile⁸. Van Scorel a dû considérer les exigences de la guilde comme une atteinte scandaleuse à sa position d'ecclésiastique et de chanoine. A cette époque-là à Utrecht, une institution urbaine telle qu'une guilde ne pouvait pas prétendre avoir quelque influence sur les faits et gestes d'un chanoine d'un des domaines d'immunité. Il en devint pourtant ainsi, lorsque, sous la pression de Charles Quint - qui prit en 1528 le pouvoir épiscopal et temporel - diverses mesures furent imposées aux guildes. L'une d'entre elles obligeaient les ecclésiastiques ou les religieux qui travaillaient dans le domaine d'une certaine guilde à se soumettre aux nouvelles règles de la guilde. Cette mesure apparemment peu importante est caractéristique de la situation à Utrecht vers la fin des années vingt: un conflit croissant entre les autorités urbaines et la sphère d'influence épiscopale à l'intérieur de laquelle se trouvaient les chapitres.

La situation politique à Utrecht

De 1527 à 1530 Van Scorel travaille à Haarlem⁹. Il en revient momentanément pour recevoir sa nomination de chanoine de Ste-Marie. Il est patiemment certain que Van Scorel a fui les troubles qui régnaient à Utrecht. La lutte pour le pouvoir politique à Utrecht a été d'une grande importance aussi bien pour Van Scorel que pour la ville elle-même. Il est utile d'étudier cela de plus près puisque l'accent de l'exposition porte sur les oeuvres et les activités de Van Scorel à partir de l'année 1535. Ses commettants jouent souvent un grand rôle dans les nouveaux développements politiques.

Vers le début du 16^e siècle les souverains habsbourgo-bourguignons obtiennent de plus en plus d'intérêts en Europe du Nord-Ouest. A la mort de Philippe le Bel en 1506, les pays habsbourgeois d'Espagne étaient gouvernés par Maximilien d'Autriche et Ferdinand d'Aragon, qui étaient les deux grands-pères de Charles Quint aux Pays-Bas. Dans la lutte pour le pouvoir aux Pays-Bas septentrionaux, elle est le centre de la politique expansionniste bourguignonne et constitue par conséquent une source de mécontentement pour le duc Charles de Gueldre dont le territoire se trouve en grande partie coincé entre les territoires épiscopaux le Oversticht et le Nedersticht. C'est ce qui explique que la tactique des Bourguignons soit de faire prendre la dignité épiscopale à leurs partisans comme à des hommes de paille. L'opposition de Charles de Gueldre à la domination de son territoire par la Bourgogne est à mettre en parallèle avec l'opposition du parti des guildes d'Utrecht, bourgeois et d'un esprit d'indépendance, pour qui l'évêque



fig. 9 Charles Quint, copie du 16^e siècle, Utrecht, Musée Central



fig. 10 Reste de la poterne avec les colonnes d'Herculès et la devise de Charles Quint, provenant du fort Vredenburg, Utrecht, Musée Central

est la personnification de la menace venant de Bourgogne et de Hollande. En 1515, Charles Quint (fig. 9) est rendu hommage comme suzerain des Pays-Bas septentrionaux; en 1516 il devient roi d'Aragon et de Castille et en 1519 empereur du Saint Empire romain germanique. Ce n'est alors plus qu'un leurre que de vouloir maintenir l'autonomie du duc du Gueldre et du petit parti des guildes de la ville d'Utrecht. Les mesures se succèdent à un rythme accéléré. C'est Philippe de Bourgogne, grand-oncle de Charles Quint qui succède à l'évêque Frédéric de Bade après sa mort, en 1517. Lorsque celui-ci meurt en 1524 - Gosses dit de lui que c'était un vieil homme allègre qui ne demandait pas l'impossible - les troupes habsbourgeoises et celles de la Gueldre se trouvent déjà à la frontière du Nedersticht¹⁰. Profitant d'un certain équilibre des forces, les chapitres d'Utrecht osent même alors proposer leur propre candidat à l'épiscopat, Henri de Bavière. Lors des nominations précédentes ils n'avaient été informés du choix qu'après. Dans les oscillations d'une lutte pour le pouvoir entre le parti des guildes et la Gueldre d'une part et la noblesse et le clergé, les chapitres y compris, d'autre part, ils sont tous les deux perdants: finalement c'est la technique 'diviser pour régner' appliqué par Charles Quint qui a eu le dessus. Quand Utrecht laisse entrer la cavalerie de la Gueldre dans ses murs - la Gueldre est encore préférable à l'ennemi héréditaire, la Hollande bourguignonne - et que le parti des guildes empêche l'évêque d'entrer dans la ville, l'empereur intervient. L'évêque Henri de Bavière cherche alors un soutien militaire auprès de la gouvernante à Bruxelles. Elle accorde celui-ci à condition que l'évêque renonce à tout son pouvoir temporel. En 1528 il cède le pouvoir aux autorités habsbourgo-bourguignonnes. Il en est ainsi terminé de l'indépendance du Sticht, de la ville d'Utrecht et de la Gueldre. Les partis en conflit à Utrecht sont maîtrisés par de nombreuses mesures de contrainte. Le fort de Vredenburg est construit du côté hollandais d'Utrecht. Charles Quint a ainsi fait encore un pas de plus, 'Plus Ultra' (fig. 10), dans la voie d'un royaume administrable uniquement par un pouvoir central moderne et efficace. Charles est duc de Brabant, comte de Hollande et de Zélande et seigneur du Nedersticht. Il a le droit de nommer les autorités municipales d'Utrecht. Dans la nouvelle répartition des évêchés Georges Van Egmond sera nommé par l'empereur évêque d'Utrecht.

Quelles furent les conséquences de cette nouvelle constellation politique pour Van Scorel? Les commettants qu'il eut après faisaient presque toujours partie des cercles administratifs et ecclésiastiques du grand royaume habsbourgeois nouveau style. Ses contacts avec l'intelligentsia des Pays-Bas du Nord et du Sud, dans des villes comme Brèda, Louvain, Malines et Bruxelles seront aussi rendus plus faciles par la nouvelle union. En appliquant nos critères actuels nous serions tentés d'appeler Van Scorel un opportuniste: il s'est caché dans une autre ville pendant les troubles et est revenu plus tard lorsque la situation politique s'était clarifiée. Les conceptions de Van Scorel ont sans doute été en accord avec la nouvelle situation politique. On ne saurait supposer que quelqu'un dans la position de Van Scorel puisse avoir de la sympathie pour les idées d'autonomie et d'indépendance du parti des guildes d'Utrecht. Ses intérêts étaient ceux d'un chanoine faisant partie d'un petit groupe d'ecclésiastiques aristocratiques devant gérer des terres très étendues en dehors de son propre domaine d'immunité.

Van Scorel peintre-chanoine de Ste-Marie

Bien que Van Scorel ait obtenu en octobre 1528 sa nomination de chanoine de Ste-Marie, il était encore loin de pouvoir profiter de tous les revenus de cette fonction. D'après les règles en vigueur un chanoine ne pouvait disposer que d'une partie de sa prébende pendant les quatre premières années de sa nomination.

C'était un salaire fixe provenant du revenu du chapitre. Il devait partager son salaire avec les héritiers de son prédécesseur; on devenait chanoine quand on pouvait prendre la place rendue vacante par le décès de son prédécesseur. Van Scorel essaie, par l'intermédiaire de son agent d'affaires, Willem Van Lochorst, de se soustraire à ce règlement défavorable¹¹. L'entrée dans le chapitre était soumise à une autre condition impérative, l'obligation d'habiter une des maisons du chapitre à l'intérieur du domaine d'immunité pendant un an. C'est ce qui fait que Van Scorel en 1530 loue une maison du chapitre¹² (cat. n° 1).

Van Scorel a bien essayé de satisfaire aux conditions citées ci-dessus, mais il reste à savoir s'il a aussi véritablement exercé sa fonction de chanoine. Van Scorel était-il donc prêtre? Nous ne le savons pas. Mais il est appelé une fois ainsi, lorsqu'on lui offre la possibilité d'un vicariat à l'Eglise Ste-Marie (cf. p. 30 de ce catalogue). Si la prêtrise n'était pas une exigence absolue pour un chanoine, le célibat en était une. Il n'en demeure pas moins que beaucoup de chanoines vivaient maritalement dans leurs maisons particulières situées dans le domaine d'immunité autour de l'église. Il en était de même de Van Scorel et d'Agathe Van Schoonhoven de qui il avait quatre enfants en 1537 (cat. n° 2 et fig. 11). Van Scorel eut, semble-t-il, un autre obstacle à franchir avant de pouvoir entrer en pleine



fig. 11 Agathe Van Schoonhoven par Jan Van Scorel, Rome, Palazzo Doria Pamphili

possession des droits du canonat: sa naissance illégitime. Il était, comme il a été dit, un enfant illégitime issu d'une liaison du curé de Schoorl, Ouckeyn. Seule une dispense papale pouvait apporter une solution, le soustrayant à l'exigence d'avoir une naissance légitime. Cette exigence met en évidence l'esprit aristocratique du chapitre. Au chapitre de Ste-Marie le postulant pouvait bénéficier de circonstances atténuantes lorsqu'il faisait des études ou qu'il était en possession d'un diplôme universitaire. Van Scorel n'utilise pas ces possibilités pour obtenir sa dispense; il essaie d'atteindre son but en empruntant un autre chemin. Des lettres de recommandation d'Henri III de Nassau-Breda et de Floris Van Egmond, stadhouder d'Utrecht, lui ouvrent la voie d'une nomination de chanoine à part entière 'ad vocem et iura capitularia' en mai 1535¹⁴.

Van Scorel se lance alors assez vite dans des activités à côté de ses tâches religieuses de chanoine. Il va gérer des domaines appartenant au chapitre, est chargé de surveiller l'entretien de l'Eglise Ste-Marie et s'occupe de l'achat des vins. Van Scorel s'efforce d'obtenir la restitution des biens du chapitre qui avaient été perdus en Gueldre, en insistant auprès d'Henri III de Nassau. En 1545 il est tout particulièrement chargé du soin des possessions situées dans le Veluwe, le nom qu'on lui a donné 'Magister Velue'¹⁵ en est le témoignage. A ce sujet, il rend visite en 1541 à l'héritier d'Henri III de Nassau, René de Chalon (cat. n° 17), à Breda. Il y reste six semaines et le chapitre lui envoie un confrère pour appuyer ses demandes de restitution du territoire de Gueldre¹⁶. Il rendit visite, dans le cadre d'une autre mission diplomatique, à Floris Van Egmond, comte de Buren, à Ysselstein. Le doyen du chapitre de Ste-Marie se fait alors accompagner par Van Scorel¹⁷. Ces visites avaient parfois pour résultat des commandes importantes pour Van Scorel, comme le retable pour l'église des Nassau à Breda (cat. n° 46) ou les trois retables pour Jacques Coene dans l'église abbatiale de Marchiennes (cat. N° 30 et 32). Cette dernière commande se fit peut-être lorsque Van Scorel fit en octobre 1540 un voyage de service en France sur l'ordre du chapitre, pour y acheter des vins. Ce n'était pas si malhabile de sa part: les frais de séjour et de voyage étaient de toute façon remboursés par le chapitre. En 1543 il devient sommelier¹⁸.

En 1527 le chapitre chargea Van Scorel de la supervision de l'Eglise Ste-Marie. On fait mention des nombreux services que Van Scorel a rendus à l'Eglise Ste-Marie¹⁹. Il va voir régulièrement l'architecte de l'église; ils boivent du vin, inspectent le toit de l'église et contrôlent les comptes²⁰.

Comme le mentionne Van Mander²¹, une récompense est accordée à Van Scorel à l'intérieur du chapitre de Ste-Marie pour la peinture des quatre ailes du maître-autel en bois sculpté de l'Eglise Ste-Marie. Il est possible que Van Scorel ait commencé à travailler aux ailes de l'autel avant son voyage à Haarlem. Après son retour en 1531 le chapitre lui donne encore un an pour mettre la dernière main à certains travaux de peinture²², condition qu'il faut certainement mettre en rapport avec son entrée dans le chapitre. En 1545 il travaillait encore au grand retable, ce n'est manifestement qu'à ce moment-là que la deuxième série de volets a été ajoutée. C'est le peintre Jacob Nobel qui les a dorés²³. Les assistants de Van Scorel, ses 'famuli' reçoivent également une certaine somme d'argent (cf. p. 23 de ce catalogue). La durée des travaux montre bien l'ampleur

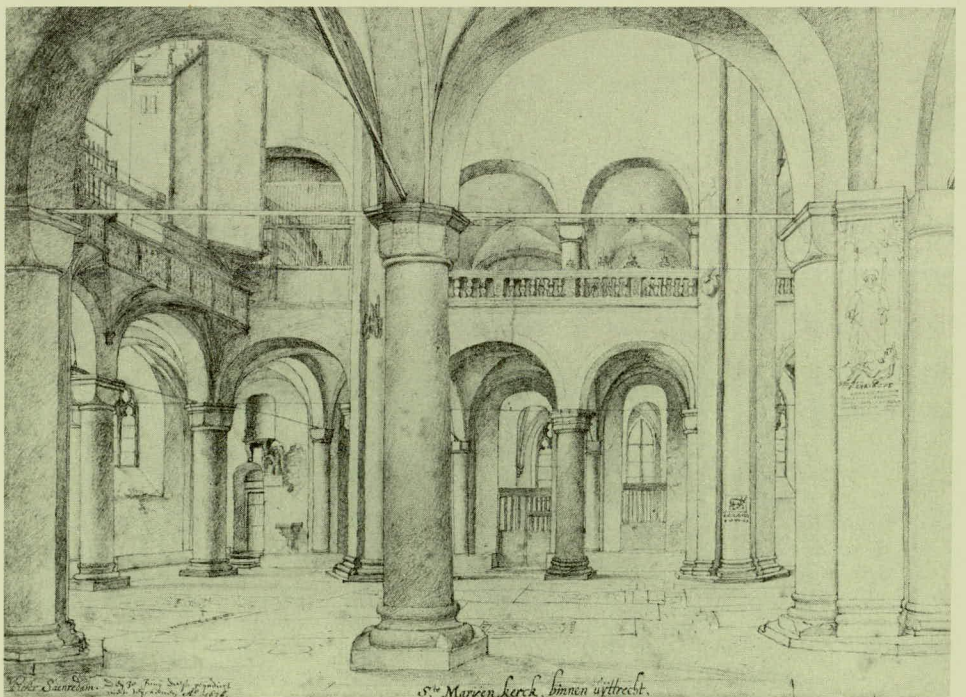


fig. 12 Intérieur de l'Eglise Ste-Marie par Pieter Saenredam, Utrecht, Archives Municipales

du retable, dont Van Mander donne une description assez vague. Sur le côté externe des volets, le retable étant en position fermée, il a dû y avoir représentée la Sainte Famille et les empereurs Conrad et Henri IV agenouillés, fondateurs de l'église. La deuxième série de volets semble être restée incomplète au départ et Van Scorel a fait à la place des peintures provisoires sur toile à la gouache (cf. p. 43 de ce catalogue). L'une d'entre elles était une représentation du Sacrifice d'Abraham. D'après Van Mander, Philippe acheta cette toile en 1549, lors de sa visite à Utrecht et l'emmena en Espagne²⁴.

Le chapitre donne à Van Scorel l'ordre de se charger du projet d'un jubé, une clôture au chœur, dans l'église (cat. n° 3 et 4). C'est probablement à peu près au même moment qu'il termina les projets des vitraux du transept nord et du transept sud, ordre que lui avait donné le chanoine Hubert Edmond Buchelius, oncle d'Arnould (cat. n° 40). Son neveu, Arnould Buchelius, pourvut les dessins d'annotations étendues. C'est peut-être aussi à cette époque que Van Scorel fit le projet du taureau qui devait être représenté sur un pilier de l'Eglise Ste-Marie. D'après la tradition ce taureau avait des rapports avec le fait que l'église était fondée sur des peaux de bêtes (cat. n° 5). En 1560 Van Scorel devient enfin vice-doyen du chapitre²⁵.

Les retables disparus

En 1550 on demande de Delft à Van Scorel de participer à un projet encore plus ambitieux: l'exécution du maître-autel de la Nouvelle Eglise de Delft. A la demande des marguilliers il envoie les mesures du maître-autel de la cathédrale d'Utrecht sous la forme de ficelles. En 1497 on avait ajouté des volets à cet autel sur lesquels Ernst Van Schaeyck

avait peint sept scènes de la vie du Christ. Il est possible que la partie centrale fût en bois sculpté, comme le retable de l'Eglise Ste-Marie. D'après la commande des marguilliers le retable de Delft devait 'dépasser en magnificence le retable du maître-autel de la cathédrale archiépiscopale d'Utrecht'. Le contrat a été publié dans une description de la ville de Delft datant de 1667, si bien que nous connaissons aussi les mesures du retable de la cathédrale d'Utrecht: 2,40 m de hauteur sur 2,35 m de largeur et celles du retable de Delft $\pm$ 3,60 m de hauteur sur 3 m de largeur²⁶ (cat. n° 6).

Les maisons de Van Scorel à Utrecht

Les activités de Van Scorel dans le domaine de l'administration et de la gestion dues à son canonat et le fait qu'il dirigeait un atelier de peinture important et productif sont loin d'être ses seules activités: il est aussi actif dans beaucoup d'autres domaines. Il déploie ses activités en partie dans ses maisons d'Utrecht. Van Scorel possède un certain nombre de maisons aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du domaine du chapitre. A cause de sa fonction il habite à l'intérieur du domaine d'immunité de Ste-Marie. En 1528 il est installé

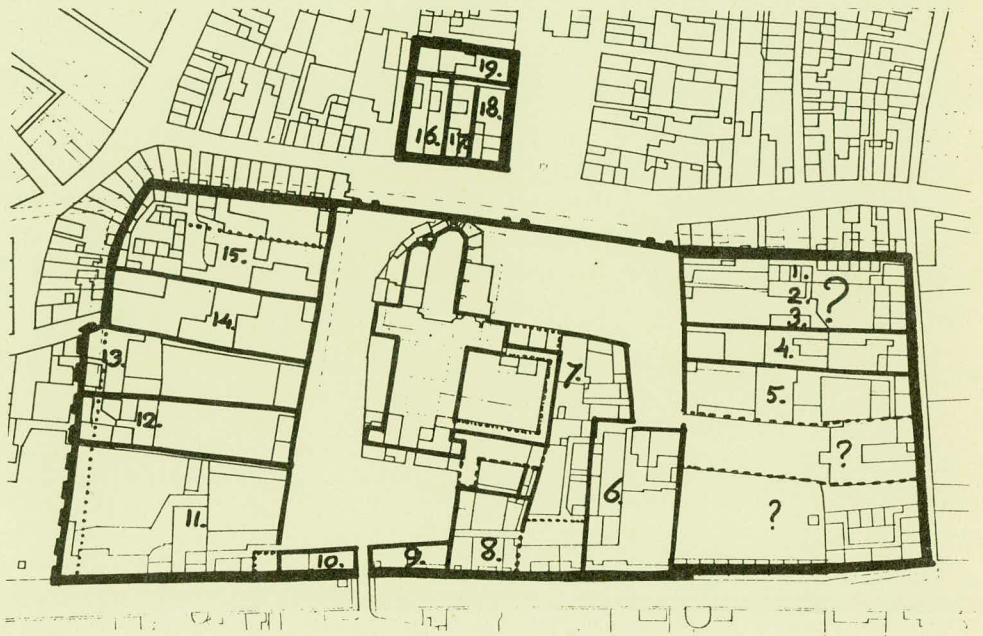


fig. 13 Plan de l'immunité de Ste-Marie avec des maisons claustrales. Dessin par A.F.E. Kipp d'après G.G. Calcoen

comme chanoine. On sait qu'il loue à Utrecht une maison en 1530 et que c'est la maison claustrale n° 14 qui se trouve au Nord de l'Eglise Ste-Marie, à la place de l'actuel club pour messieurs (fig. 13). Il paie son loyer en partie en nature: avec une peinture²⁷ (cat. n° 1). Un an plus tard, il achète après la mort d'un confrère la maison claustrale de celui-ci, le n° 8, qui s'appuyait contre le mur ouest de la ville derrière le cloître de Ste-Marie²⁸. Neuf ans plus tard il l'échange contre la maison claustrale n° 13, située cette fois au Nord de l'église; c'est actuellement le n° 2 de Achter Clarenburg²⁹. C'est là qu'il vécut jusqu'à sa mort.

La vente et la location des maisons claustrales étaient soumises à un certain nombre de restrictions. Elles ne pouvaient en fait être louées ou vendues qu'à des membres du chapitre. Le terrain restait la propriété du chapitre.

Ces grandes maisons - par-ci par-là des restes de l'agencement original a été conservé en particulier au n° 2 de Achter Clarenburg - étaient aménagées avec un certain luxe. C'est ce dont témoignent les inventaires conservés. Les maisons étaient faites pour un grand ménage et il y avait bien assez de place pour les familles que les chanoines avaient. Van Scorel a dû aussi posséder une maison en dehors du domaine d'immunité ou tout du moins une partie. Elle se trouvait sur le Nieuwe Gracht, près du couvent St-Servais au Sud de la ville et le terrain qui en dépendait s'étendait jusqu'à la Lange Nieuwstraat³⁰. Il la vendit en 1551 (cat. n° 7). Serait-ce là qu'il aurait peint les retables de Marchiennes?

Organisateur d'entrées solennelles

C'est peut-être aussi dans la maison du Nieuwe Gracht que les entrées solennelles à Utrecht de Charles Quint en 1540 et de son fils Philippe en 1549 ont été préparées. Ces entrées avaient surtout une signification politique, imitant par là les triomphes de la Rome antique. Elles donnaient aux autorités municipales l'occasion d'émettre beaucoup de souhaits à l'adresse du prince en visite. Cela lui donnait en outre la possibilité d'éclaircir

pour le peuple sa position par rapport aux idées politiques du souverain. L'entrée avait donc des aspects de propagande. Ceux-ci se manifestaient très nettement dans les slogans et les devises politiques, les fragments de texte ou les illustrations, placés sur les arcs de triomphe et les podiums. Des statues 'parlantes' - de papier mâché - placées dans les rues et sur les places exprimaient la gloire du souverain. Sur les podiums des acteurs représentaient des scènes ayant une signification allégorique. Il y avait beaucoup de textes en latin. L'intelligentia avait ainsi tout le loisir d'étaler sa connaissance de la littérature classique et de la mythologie³¹. Van Scorel avait beaucoup de contacts avec ses contemporains intellectuels et c'étaient ses amis qui lui donnaient les fragments de texte. Dans la correspondance on échangeait des vues sur le contenu de ceux-ci³². Bastion de la puissance habsbourgeoise, Utrecht ouvrait tous ses registres, plus grand qu'on s'y serait attendu après tout ce qui s'était passé, pour rendre hommage au nouveau suzerain. Nous ne savons pas grand'chose de la part qu'eut Van Scorel dans l'entrée de 1540, mais peut-être n'est-il parti pour Marchiennes qu'après l'entrée. L'entrée eut lieu mi-août, Van Scorel prit en octobre 1540 la route du Sud. Quelques descriptions des festivités d'Utrecht en latin et en néerlandais ont été conservées. Ce sont de petits livrets, des sortes de guides des festivités qui étaient distribués au public et expliquaient les vers et les représentations compliquées. Une description ultérieure en vers nous donne tout de même quelques indications à propos de la part de Van Scorel. Van Scorel avait fait place sur le Janskerkhof probablement à côté de la maison du doyen de la cathédrale Van der Voort où l'empereur logeait, une grande statue de Invidia - la Jalousie (cat. n° 8). Lorsque l'empereur arriva sur la place, la statue s'enflamma: 'ainsi la jalousie humaine disparaît comme neige au soleil à l'arrivée du grand empereur'. Cornelius Valerius avait écrit un poème en latin pour les quatre côtés du socle de la statue. Ce professeur de latin entretenait des relations amicales avec Van Scorel. C'est un représentant caractéristique du milieu d'humanistes dans lequel Van Scorel se sent à l'aise.

Il y a des grandes fêtes en 1546 lorsque Charles Quint organise à Utrecht une réunion de l'ordre de la Toison d'Or. Le lendemain du défilé des chevaliers en direction de la cathédrale d'Utrecht, Valerius envoie une partie de son poème d'accueil à Van Scorel³³. Il est fort possible que toutes ces manifestations aient eu pour simple but d'atténuer les sentiments ennemis des habitants d'Utrecht à l'égard du nouveau suzerain.

Van Scorel est plus concerné par l'entrée de Philippe en 1549 qui est présenté par son père Charles Quint comme futur suzerain des Pays-Bas. Ce voyage avait bien sûr une signification politique puisqu'il s'agissait de consolider le pouvoir de Bourgogne; la 'Sanction Pragmatique' qui introduisait un système de succession semblable dans toutes les régions avait été décrétée la même année. Le prince héritier accompagné d'une grande suite se rendit à Anvers, où une des plus grandes entrées de ce siècle fut organisée, et après dans toutes les villes importantes des Pays-Bas³⁴. Dans le Nord c'est Utrecht qui en fit le plus. On demanda à Van Scorel de se charger de l'organisation et de trouver les idées des thèmes. C'était lui le cerveau des décorations qui ornaient les rues et les places et probablement aussi des scènes, des tableaux vivants et des textes qui étaient joués ou dits. Van Scorel reçut un certain nombre de mètres de velours et une coupe d'argent comme récompense de la part de la ville (cat. n° 9). Le conseiller municipal Frans Boogaard (cat. n° 10) s'occupa du côté financier de l'entrée; les frais s'élevèrent en tout à 2610 livres³⁵. Nous disposons de beaucoup de renseignements à propos de cette entrée-là, parce que tout a été noté et publié par un compagnon de voyage de Philippe qui avait été nommé chroniqueur officiel. Cet écrivain, J. Calvete de Estrella, énumère certes beaucoup de facettes du travail de Van Scorel - car il était bien renseigné mais il est curieux qu'il ne dise pas un seul mot de la participation de celui-ci à l'entrée (cat. n° 11). Van Scorel a bénéficié de la collaboration de l'architecte de la ville d'Utrecht, Willem Van Noort. Celui-ci construit des tribunes dans la ville et l'estrade pour le prince héritier où on prête serment de loyauté.

Van Noort occupe de plus avec Van Scorel une place centrale dans un certain nombre d'autres projets, si bien que ce dernier se trouve placé hors du cadre traditionnel de l'histoire de l'art.

Projets hydrauliques

En juin 1549 l'architecte de la ville Van Noort et Van Scorel décident d'entreprendre ensemble un certain nombre de projets hydrauliques. Ils adressent alors des demandes au conseil d'Utrecht pour obtenir un soutien financier pour des appareils et un dragueur car ils voulaient rendre le Vecht et le Rhin plus navigables à des endroits qui ne sont pas précisés (cat. n° 12). Ce dragueur a dû être un bateau de malheur. Sa construction fut la source de conflits entre les deux entrepreneurs. Van Noort donne toujours la même réponse: 'laissez-moi m'en occuper', mais il ne fait rien. Van Scorel ne reçoit jamais les plans et a déjà fait de nombreux frais de voyage avant qu'on ait enfoncé un seul clou dans

le bateau. Lorsque le bateau en est enfin au point qu'une démonstration peut être faite devant les maires, un écrou indispenable casse. Une démonstration dans le 'Weerdt' échoue également. Van Scorel se plaint que Van Noort ne s'en est pas tenu au modèle fourni et que les auges vont trop profond pour pouvoir fonctionner. Lorsque Van Scorel apparaît finalement sur le chantier en compagnie de Jan Van Oey, contremaître-menuisier de l'Eglise Ste-Marie, Van Noort est absent³⁶ (cat. n° 13).

En même temps Van Scorel travaille avec Van Noort à un deuxième projet. Ils ont convenu de s'associer pour endiguer et assécher la Zijpe en Hollande septentrionale. Ils ont un troisième associé, Swaen, bailli du fort Vredenburg à Utrecht. Dans un accord les participants donnent déjà un nom aux nouvelles terres à gagner: ce seront le Schoorland et le Swaenoortsdijk³⁷. Pour ce travail-là ainsi que pour les nouvelles méthodes de dragage, Van Scorel a demandé en 1551 un octroi impérial et en a obtenu un, de même que pour encore une autre invention. Il s'agit probablement d'un matériau de construction nouveau et très compact qu'on peut comparer à notre béton actuel. D'après l'octroi, c'est un mélange de pierres et de ciment qu'on peut utiliser dans l'eau ou sous l'eau, non seulement pour les digues mais aussi pour les jetées, les forts et les remparts. On peut également se servir de ce matériau pour les caves, les puits et les réservoirs d'eau³⁸. Y aurait-il une relation entre la participation de bailli du Vredenburg au groupe d'endiguement et les méthodes de maçonnerie appliquées dans le fort Vredenburg dont on vient juste d'achever la construction? Van Scorel a-t-il regardé les travaux de maçonnerie de ce 'bunker' joliment fini ou peut-être même y a-t-il fait utiliser son matériau avant? Comme il est apparu récemment, les travaux de maçonnerie d'un certain nombre de réservoirs d'eau et de puits sont particulièrement bien finis. Pour obtenir cet octroi, Van Scorel devait bâtir une petite construction dans laquelle il utiliserait ce matériau 'sur les bords de la Zijpe près du Hontbosch en Hollande'. La condition était que cette construction devait pouvoir passer la dure saison hivernale³⁹. Du point de vue financier, ce projet non plus ne fournit pas à Van Scorel ce qu'il en attendait sans doute. Dès le 14^e et le 15^e siècles il y avait eu des tentatives de faites pour fermer par des digues la trouée entre la Mer du Nord et la Mer du Sud tout au Nord de la Hollande septentrionale⁴⁰. Les terrains environnants étaient inondés journellement. L'eau restait très peu profonde du fait que la marée apportait sans cesse de nouvelles couches de sable, ce qui rendait attrayante l'idée d'essayer de gagner ces terres⁴¹. D'après l'octroi, Van Scorel jouissait d'une grande liberté pour faire ce qu'il voulait mais tous les frais étaient à sa charge. On préleva d'ailleurs bien un impôt spécial dans les familles qui habitaient aux environs de la région à assécher. La construction de la nouvelle digue commence en mai 1552; en janvier 1553 une grande marée en arrache des parties, si bien qu'il faut faire de grandes réparations. C'est alors qu'arrive du Brabant un expert en endiguement, Andreas Vierlingh. Nous lui devons un rapport détaillé et passionnant des tentatives d'endiguement - les documents annexes avec les cartes se sont malheureusement perdus (cat. n° 14). Après que Van Noort s'est retiré du projet, c'est Nicolaas Nicolai, frère de Janus Secundus (cf. p. 40 de ce catalogue) qui devient l'associé de Van Scorel. Ce projet lui fera faire faillite. Après l'assèchement en 1553 suivent les procédures de répartition des terres. Sur un plan de cette région dessiné au milieu du 16^e siècle et bien conservé on peut voir représentée une série de renseignements que Vierlingh expose dans son récit (cat. n° 15). Il y a encore une autre carte où on trouve encore plus d'indications: en particulier à propos de la répartition des terres. La région située autour des paroisses prévues s'appelle Nova Roma - dont les noms venaient des églises de pèlerinage à Rome (cat. n° 16). Schoorland et Nova Roma: le 'Léonard du Nord' n'aurait pas pu trouver d'association meilleure avec l'ancien terrain de travail de sa période d'apprentissage.

Les mécènes de Van Scorel: Nassau et Van Egmond

Des commettants aristocratiques et des érudits sont imbriqués dans la vie de Léonard de Vinci, il en est de même pour Van Scorel. Pour les artistes de la Renaissance italienne ce sont des personnages tels que Sforza, Borgia ou François I^{er}, pour le peintre-chanoine d'Utrecht ce sont les Nassau de Breda et les Van Egmond. Cela a déjà été mentionné incidemment dans ce qui précède. Des membres de ces deux familles occupent des postes importants dans le pays: ceux de stadhouder, de commandant en chef ou d'évêque. C'est surtout Breda qu'on peut considérer comme le centre de la diffusion des formes de la Renaissance italienne dans les Pays-Bas septentrionaux. Le palais princier - on fit appel à un architecte italien Tomaso Vincidor da Bologna pour sa construction - et le tombeau monumental dans la Grande Eglise en sont la preuve. Il est évident que les dons multiples de Van Scorel qu'un séjour en Italie avait beaucoup enrichi, y étaient particulièrement prisés⁴². Van Scorel obtint la commande du retable de Breda *L'invention de la sainte croix* (cat. n° 46) probablement grâce à ses négociations avec René de Chalon à propos des terrains que le chapitre possédait en Gueldre (cf. p. 33 de ce catalogue). Cet héritier des possessions de son père Henri III de Nassau-Breda (1483-1538) (cat. n° 17) et de sa mère, qui apporta la principauté d'Orange, fut nommé peu après les négociations

stadhouder de Gueldre par l'empereur Charles. Un an plus tard, en 1544, Guillaume de Nassau, prince Guillaume I^{er} d'Orange, hérite à la mort de son oncle de toutes les possessions de celui-ci. Un certain nombre de postes de stadhouder lui revient alors. On ne sait du reste rien des contacts entre Van Scorel et Guillaume d'Orange qui, à cette époque était encore très fortuné.

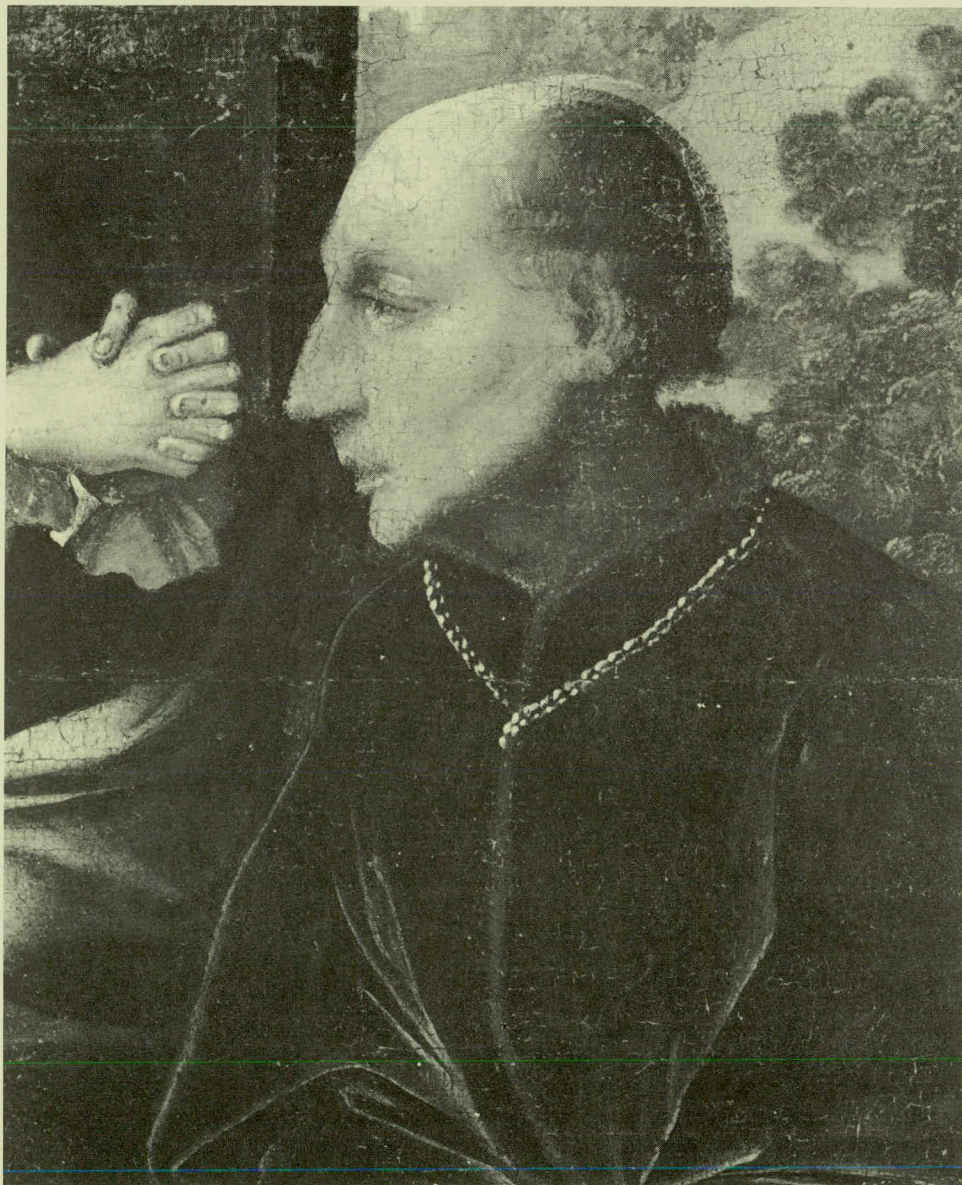


fig. 14 Georges Van Egmond, détail de la Piété par Jan Van Scorel (?), Utrecht, Musée Central

Les membres de la famille Van Egmond qui protégèrent Van Scorel dès le début de sa carrière ont également joué un rôle modeste de mécènes. Floris Van Egmond introduit des artistes italiens aux Pays-Bas. L'architecte Pasqualini achève les murs de Buren où se trouvait la résidence du stadhouder et construit le clocher de l'église de Ysselstein et probablement aussi le clocher de l'église de Buren, à chaque fois sans doute sur l'ordre de celui-ci. En 1539 Van Egmond reçoit Van Scorel qui, en tant que chanoine, fait une visite diplomatique à Buren⁴³. Cet Van Egmond entretient aussi des contacts avec l'abbé de Marchiennes. Il existe une correspondance à propos de l'hébergement des troupes, d'un procès et du don de pierres précieuses et d'un bout de dent de narval à l'abbaye de Marchiennes⁴⁴. Il est fort possible que Jan Van Scorel ait été recommandé par Floris Van Egmond à Jacques Coene, l'abbé de Marchiennes. La commande des retables (cat. n° 30, 32 et 34) peut avoir été la conséquence des contacts entre Van Scorel et Coene.

Sa position d'évêque d'Utrecht a sans doute en partie fait que le parent de Floris, Georges Van Egmond (fig. 14), fils de Jean I^{er} Van Egmond, a été en relation étroite avec Van Scorel. Georges naît en 1504 à Egmond, fait ses études à Louvain comme beaucoup de membres de la noblesse des Pays-Bas septentrionaux et, comme protégé de Charles Quint, y reçoit un canonicat. Plus tard il reçoit en tant qu'abbé les revenus de l'abbaye de

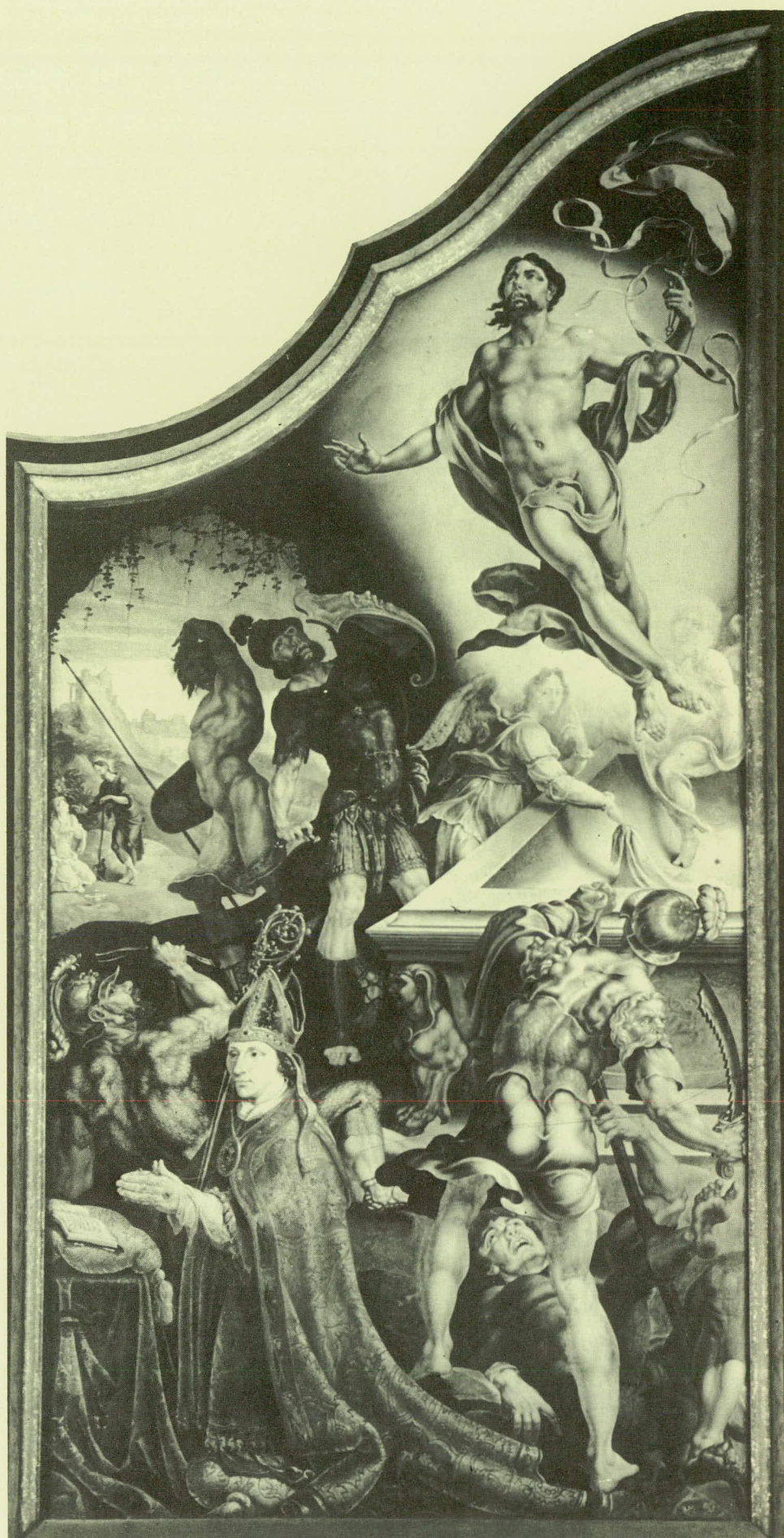


fig. 15 Retable pour la Grande Eglise à Alkmaar par
Maerten Van Heemskerck, côté interne du volet
droit, maintenant Linköping, Cathédrale

St-Amand près de Tournai⁴⁵. Van Egmond avait trente ans lorsque l'empereur le nomme évêque d'Utrecht. Ceci était un 'geste' en faveur de la noblesse des Pays-Bas septentrionaux qui se sentait de plus en plus laissée au deuxième plan par rapport au Sud. Les revenus de l'évêque d'Utrecht avaient beaucoup diminué parce que le pouvoir temporel lui avait été enlevé. L'empereur dédommageait cependant largement Van Egmond. Il put alors encore exercer son mécénat même lorsqu'il était évêque et abbé. On peut citer des dons de vitraux au Temple des Palmistes d'Utrecht, à l'Eglise St-Jean de Gouda, à l'Eglise St-Bavo de Haarlem et à l'Eglise St-Jacques de La Haye. De plus la commande d'un retable pour la Grand Eglise d'Alkmaar fut confiée à Maerten Van Heemskerck. Il se trouve maintenant à Linköping (fig. 15). En 1545 l'empereur fait don à Georges Van Egmond du château épiscopal de Wijk bij Duurstede. Jan Van Oey, attaché à l'Eglise Ste-Marie, et Willem Van Noort, architecte de la ville d'Utrecht, exécutent les transformations sur l'ordre de Georges Van Egmond. Les comptes d'un orgue et de vaisselle d'or et d'argent pour la chapelle du château sont autant de preuves du goût du

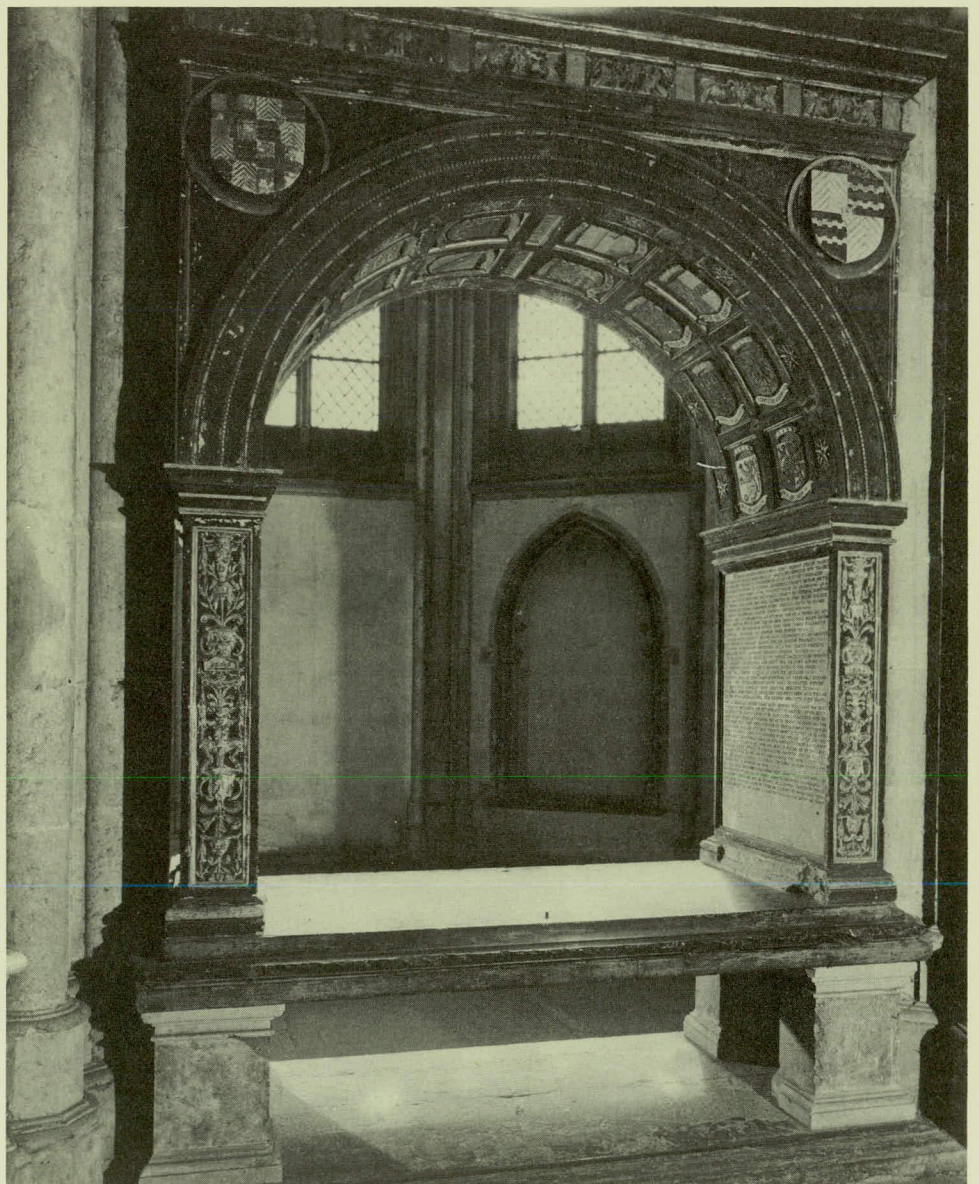


fig. 16 Monument funéraire de l'évêque Georges Van Egmond, Utrecht, Cathédrale

beau qu'avait l'évêque⁴⁶. Jan Van Scorel a fait un portrait de lui dès 1535 environ (cat. n° 18)⁴⁷.

Georges Van Egmond et Janus Secundus

Les contacts de l'évêque Georges avec le poète de la Renaissance Janus Secundus, auteur des 'Basia' (les Baisers), qui, lui aussi, était ami de Van Scorel, montrent que nous nous trouvons en présence d'un seul et même petit cercle d'intellectuels. Secundus, qui vit en Espagne depuis 1534, a accompagné Charles Quint à Tunis à la demande de

celui-ci. La maladie l'oblige à revenir. L'évêque Georges lui avait proposé de devenir son secrétaire à Tournai. C'est là qu'il meurt peu après son arrivée en 1536. Van Scorel peint un portrait posthume de Secundus sur l'ordre de l'évêque qui le fait placer dans un monument funéraire dans l'abbaye de St-Amand⁴⁸ (cat. n° 19). Dans la cathédrale d'Utrecht se trouve le cénotaphe de Georges (fig. 16). C'est un arc de triomphe inspiré du type romain. L'arche et l'entablement s'appuient sur des pilastres décorés avec des grotesques et des arabesques⁴⁹. Un petit bouclier sur lequel est inscrit 1549 rappelle l'entrée de Philippe à Utrecht dans cette même année où les motifs caractéristiques de la Renaissance apparaissent tout d'un coup à Utrecht et de là sont répandus ailleurs. L'évêque fait placer sur le monument sa propre devise 'Pietatem Exerce' de même qu'il la fait aussi mentionner sur des médailles autour de son portrait (cat. n° 22). Steven Van Herwijck par exemple, un des médailleurs importants des Pays-Bas septentrionaux a créé deux médailles à l'effigie de Van Egmond (cat. n° 21 et 22). Van Scorel et Georges Van Egmond ont d'ailleurs en commun cet intérêt pour la numismatique. Spécialiste de

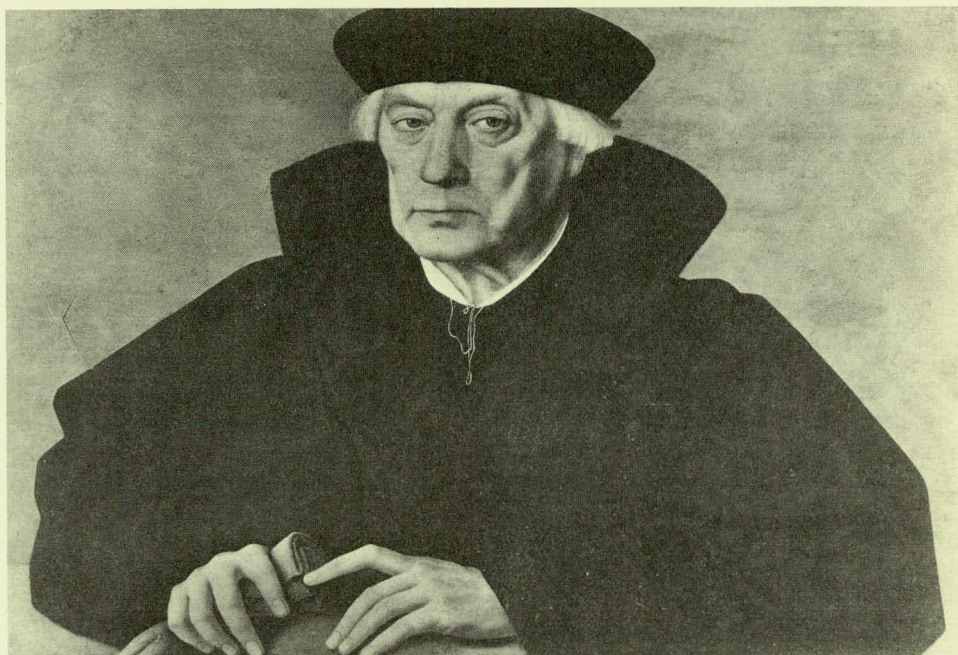


fig. 17 Jean II Carondelet par Jan Van Scorel, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

l'Antiquité, l'artiste correspond avec les numismates et les médailleurs connus de son époque. Il possède aussi un cabinet de médailles qui est visité par son contemporain Hubert Goltzius⁵⁰. C'est ainsi qu'en 1533, Janus Secundus, qui a fait un certain nombre de belles plaquettes de contemporains célèbres, envoie à Van Scorel une médaille sur laquelle est gravé le portrait de Jean II Carondelet, archevêque de Palerme (fig. 17). Van Scorel a fait quelques années auparavant un portrait de ce prélat et Secundus lui demande de dire sincèrement ce qu'il pense de la plaquette. Dans la même lettre il demande à Van Scorel son opinion à propos de la médaille représentant Julia, la bien-aimée de Secundus. Cette médaille est exécutée dans le style romain⁵¹. Secundus a rencontré Van Scorel en 1533 à Malines (cat. n° 20); il avait alors 22 ans. Leur correspondance pleine de subtilités, caractéristique de cette époque, toute en latin bien sûr, révèle une entente cordiale entre les deux hommes. Van Scorel a fait deux fois un portrait du célèbre poète-médailleur Secundus: un de son vivant et un après sa mort sur l'ordre de Georges Van Egmond. Une copie de ce dernier portrait a été conservée (cat. n° 19). Il est d'ailleurs très révélateur que, dans la lettre citée plus haut, Secundus demande à Van Scorel d'intercéder en sa faveur auprès d'Henri III de Nassau-Breda: 'Je sais, illustre ami, que vous connaissez bien le Seigneur de Nassau'. Cette déclaration concorde très bien avec la constatation de Van Mander selon laquelle Van Scorel était bien connu et fort apprécié de tous les grands seigneurs des Pays-Bas.

Van Scorel archéologue, restaurateur et poète

Si l'on en croit ses biographes, Van Scorel était intéressé par plus de choses encore; il est difficile de le contrôler. Nous pourrions citer le voyage que Van Scorel fit à Bruxelles pour montrer à la cour des fragments du fort de Brittenburg⁵² qui émergea en 1552 et une visite en 1550 à Gand où il commença avec Lancelot Blondeel la restauration de l'Agneau mystique de Van Eyck.

Ils ont nettoyé le polyptyque avec tant d'amour 'qu'ils ont embrassé l'oeuvre d'art à de nombreux endroits'. C'est manifestement Van Scorel lui-même qui a raconté l'histoire au chroniqueur. Chez Van Scorel à Utrecht, il a bu dans la coupe d'argent qu'on avait donné au peintre comme rétribution pour la restauration⁵³. Van Mander énumère encore un certain nombre d'activités qui s'accordent bien avec l'image de l'artiste-courtisan aristocratique, car Van Scorel y correspond certainement. Il fait de la musique; poète et rhétoricien, il écrit de jolies épigrammes, de petites pièces de théâtre et des chants. Il tire à l'arc et parle couramment latin, italien, français et allemand. Toutes ses activités ont, suivant le principe disant que 'l'art annoblit', permis à Van Scorel de parvenir à un niveau social plus haut que celui que sa naissance illégitime aurait jamais justifié.

Le monument funéraire de l'Eglise Ste-Marie à Utrecht

Van Scorel a été un des rares artistes des Pays-Bas du 16^e siècle qui eut son propre monument funéraire dans lequel on avait même placé son portrait peint par Anthonie Mor, son élève le plus célèbre (cat. n° 24). Ce cénotaphe fut placé dans l'Eglise Ste-Marie à Utrecht. Dürer par exemple en Allemagne et Titien et Michel-Ange en Italie ont eux aussi reçu ce témoignage d'honneur.

Nous savons comment se présentait ce monument grâce à Arnould Buchelius qui l'a décrit et dessiné (cat. n° 23). Des inscriptions en latin disent que la différence entre les hommes disparaît face à la mort. On peut peut-être voir un signe d'inégalité dans la magnificence du monument; on peut en revanche voir certainement un signe d'égalité dans la simple mention dans les comptes de la cathédrale d'Utrecht d'un versement de six sous pour avoir fait sonner trois fois la cloche de l'église le 11 décembre 1562, pour Jan Van Scorel⁵⁴.

Notes

1. Cf. pour la signature, la date et la marque de Van Scorel, Faries 1975, 205 note 30
2. Meijer 1974, 62-68
3. Hoogewerff 1923, 38-39
4. Hoogewerff 1923, 42, 116-117
5. Van Gelder 1918, 178
6. Vente 1956, 154; Faries 1970, 12 (document n° 1)
7. Hoogewerff 1923, 41-42, 115-116
8. Buchelius 1928, 29-30
9. Faries 1972, documents n° 6 et 10
10. Gosses 1974, 260
11. Faries 1970, 7, 13
12. Faries 1970, 5, 14
13. Faries 1970, 8
14. Faries 1970, 15-18
15. Faries 1970, 7, 21
16. Hoogewerff 1923, 81-82; Faries 1970, 8-9, 19
17. Faries 1970, 18
18. Faries 1970, 7, 20
19. Hoogewerff 1923, 42
20. Faries 1970, 15
21. Van Mander, 1604, fol. 236r
22. Hoogewerff 1923, 72; Faries 1970, 14
23. Van Gelder 1966-1967, 27; Faries 1970, document n° 1
24. Van Mander 1604, fol. 236r
25. Faries 1970, 23
26. Van Bleyswijck 1667, 247
27. Faries 1970, 14
28. Idem, cf. aussi le mémoire de maîtrise de Kipp, 1974
29. Faries 1970, 18
30. Faries 1975, 202, note 11
31. Snoep 1975, 9-15
32. De Vocht 1957, 38-39
33. Idem
34. Snoep 1975, 18-21
35. Snoep 1975, 20
36. Le texte transcrit chez Muller 1880-1881, 247-250
37. Muller 1880-1881, 250-252
38. Muller 1880-1881, 243; Van Gelder 1918, 180
39. Faries 1972, document n° 62
40. Cf., pour avoir une idée très précise des travaux d'endiguement de la Zijpe, les différents contrats et octrois et les nombreuses particularités typographiques dans la thèse de doctorat de Faries 1972, Appendice III
41. Schoorl 1973, 140 et suivantes
42. Van Luttervelt 1962, 55-104
43. Faries 1970, 9-18
44. Van Gelder 1966-1967, 27-28
45. Desilve 1906-1907, 514-544; Van de Ven 1959, 87-99
46. Van Gelder 1917, 188-191
47. Wescher 1957, 259-265
48. Dekker 1970-1971, 342-354
49. Haslinghuis et Peeters 1965, 369-370
50. Faries 1975, 211 note 66
51. Sterck 1921, 213-224; Van Gelder 1938, 1-30; Goossens 1970, 50; Dekker 1970-1971, 342-354
52. Calvete de Estrella 1551, fol 268v-269r
53. Hoogewerff 1923, 126
54. Faries 1970, 24

Introduction

L'étude des peintures reste la plupart du temps principalement limitée à l'iconographie, le style et le contexte historique, ce qui veut dire que l'historien de l'art n'accorde guère d'attention à la connaissance des matériaux et à la façon dont ils ont été utilisés. Cela fait longtemps que l'étude de la relation entre style et technique n'est plus chose nouvelle dans l'étude de l'architecture et des arts décoratifs.

On trouve toutes sortes de renseignements sur les aspects techniques de la peinture dans des sources écrites à la main et imprimées, telles que des archives, des traités sur les techniques picturales, des biographies d'artiste et de la littérature de l'époque. Les plus vieux écrits, ceux de Vitruve et de Plinie, apparurent à Rome vers le commencement de notre ère. Ces traités furent imprimés dès le 15^e siècle et devinrent très réputés.

Il faut aller jusqu'aux 10^e et 11^e siècles pour trouver d'autres traités, ceux d'Heracle et de Théophile, qui ont plus trait à la peinture. On rencontre une plus grande spécialisation encore aux 14^e et 15^e siècles chez Johannes Alcherius et Jean Le Bègue. Pendant la Renaissance italienne paraissent les fameux livres de Cennino Cennini, Leone Battista Alberti et Léonard de Vinci. Pour le 16^e siècle il faut surtout retenir Albert Dürer, Giorgio Vasari, Lodovico Guicciardini, Paolo Lomazzo et Giovanni Battista Armenini.

Sources à propos de la méthode et des techniques de Van Scorel

L'étude systématique du processus technique qui mène à la création des peintures de Jan Van Scorel est récente. Grâce à une collaboration intensive, l'historienne de l'art, Molly Faries, et le physicien, J.R.J. Van Asperen de Boer, sont parvenus à des résultats qui nous donnent non seulement une connaissance meilleure de l'oeuvre de Van Scorel, mais surtout une connaissance plus objective¹.

Il n'est pas facile d'indiquer des données spécifiques à propos de la méthode et des techniques que Jan Van Scorel applique en peignant. Un contrat que Van Scorel conclut en 1550 (cat. n° 6) nous permet d'établir qu'il fait un dessin sur papier avec indication des mesures. Le mode de paiement et les représentations y sont également fixés. Un ébéniste reçoit une commande spéciale pour l'armature du retable. Il consacre un an à l'exécution de celle-ci, peut-être parce qu'aucun temps-limite n'est fixé².

A propos de la technique, les renseignements que Carel Van Mander donne dans son 'Schilder-Boeck' de 1604 ne sont pas sans intérêt pour l'oeuvre de Van Scorel. Dans la description de la vie de Van Scorel il écrit entre autres que l'artiste, revenu aux Pays-Bas, fit une *peinture à l'huile* (fol. 235 v.)³; à Utrecht il fit, pour un doyen de St-Sauveur, appelé Van Lochorst, diverses *peintures à la détrempe et à l'huile* (fol. 235 v.); il travailla pendant quelques années à deux volets (= volets pour le maître-autel de l'Eglise Ste-Marie); entre-temps il *peignit à la détrempe* une *toile* du format des deux volets; il y avait autrefois dans le Grote Houtpoort d'Haarlem une *peinture murale*, mais elle a disparu (fol. 236 v.).

Il n'y a pas d'exemple de peinture murale ou sur toile existant.

Dans sa biographie de Maerten Van Heemskerck, Van Mander écrit que Jan Van Scorel, qui était très renommé, rapporta d'Italie une nouvelle manière de travailler très particulière et fort belle (fol. 245).

Guicciardini fit un peu plus tôt une réflexion comparable, en 1567. On la trouve aussi dans l'édition en néerlandais de 1612 (fol. 80)⁴.

Ce passage a été tiré presque littéralement de la 'Vite' de Vasari qui s'intéresse dès 1550 à cet artiste des Pays-Bas septentrionaux.

Il est pratiquement certain que le mot 'manière' est à interpréter comme technique picturale⁵. Il est d'une part nécessaire de mettre en évidence la différence de la 'manière' de travailler dans les peintures faites avant le voyage de Van Scorel en Italie et celles faites après. D'autre part, il faut chercher quels sont les éléments novateurs spécifiques que Van Scorel a ramenés d'Italie, avec lesquels il a travaillé et qu'il a répandus. Étudier les sources et mettre ces données en rapport avec les résultats de l'examen scientifique constitue une tâche importante pour l'historien de l'art.

verniss
couches picturales
dessin sous-jacent
couche isolante
préparation
support

Schéma de la construction d'une peinture

La construction d'une peinture

Une peinture est constituée de plusieurs couches. La base de la peinture est le 'support'. Aux Pays-Bas, ce support se compose, au 16^e siècle, essentiellement de panneaux de chêne. Les grands panneaux sont la plupart du temps faits de plusieurs planches attachées et collées les unes aux autres. Au 16^e siècle on n'accordait guère de soin au revers du panneau dans la mesure où celui-ci n'était pas peint. Il est curieux que le support du retable de *La Parenté de la Sainte-Vierge*, appelé le triptyque d'Obervellach (fig. 2), ne soit pas en chêne mais en bois de pin de la région⁶. Van Scorel peignit cette oeuvre en 1519, alors en route pour l'Italie⁷. Plus tard, il avait l'habitude de peindre sur du chêne.

Sur le support on applique 'la préparation'. Elle se compose principalement d'un mélange de colle et de craie ou de gypse. L'emploi de craie ou de gypse est déterminé géographiquement: dans les régions septentrionales de l'Europe, on trouve beaucoup de craie, dans le Sud presque toujours de gypse. La préparation est appliquée en plusieurs couches et bien poncée de façon à obtenir une surface lisse. Aux Pays-Bas, la préparation était souvent appliquée, au 16^e siècle, par des 'plâtriers' qui pouvaient travailler comme élèves dans l'atelier de l'artiste.

Sur la préparation Van Scorel applique une mince 'couche isolante'. C'est une couche blanche qui doit rendre la préparation moins absorbante.

Sur la couche blanche, Van Scorel fait le 'dessin sous-jacent'. C'est une esquisse ou un tracé préliminaire. Pour ce dessin initial, Van Scorel semble utiliser toujours de la craie noire. Dans le retable d'Obervellach, Van Scorel a pratiqué une 'quadrature' dans le dessin du volet central et sur celui du côté externe du volet gauche (fig. 18). C'est un système de lignes: on dessine un quadrillage sur l'esquisse sur papier, si bien que la représentation peut être facilement reprise dans un plus grand format. On applique sur le tableau le même système de lignes à une plus grande échelle. La quadrature du retable d'Obervellach est la première qu'on connaisse dans l'oeuvre d'un peintre des Pays-Bas septentrionaux⁸.

Chez Van Scorel la peinture se compose en général de deux couches au maximum. Souvent il n'y a qu'une seule couche. La peinture se compose d'un 'liant' et d'un 'pigment'. Celui-ci est un poudre. Le liant est un liquide avec lequel on mélange le



fig. 18 Quadrature dans le dessin sous-jacent.
Détail de *La Parenté de la Sainte-Vierge*, fig. 2

pigment. Il lie les particules de pigment pour en faire une masse extensible. Le liant fait sécher et durcir la peinture (cf. plus loin dans ce catalogue p. 51).

Le mélange des pigments secs et du liant était très souvent le travail des élèves dans l'atelier.

La 'couche de vernis' qu'on applique sur la couche picturale sert surtout de protection.

Examen scientifique

Les résultats fournis par l'examen scientifique peuvent être particulièrement intéressants pour l'histoire de l'art. Ils peuvent donner des renseignements à propos de la technique utilisée sur le lieu et le moment de création du tableau. Malheureusement on n'étudie en général les peintures par des méthodes scientifiques que pour avoir des renseignements à propos de l'état de la peinture. La plupart du temps, l'information ainsi obtenue n'est utilisée que pour la conservation et la restauration de la peinture - et rarement pour avoir une vision plus profonde de point de vue l'histoire de l'art.

L'examen scientifique des oeuvres d'art n'est pas une invention du 20^e siècle. Dès 1757, Cochin parle à Paris, non sans quelque ironie, d'un certain Truthlover qui étudie les peintures au moyen d'une analyse chimique⁹.

Douze ans plus tard, en 1769, paraît également à Paris, l'Essai sur la peinture' de F. Algarotti. C'est dans cette oeuvre qu'on trouve les premières allusions à l'utilisation d'instruments optiques pour l'étude des peintures.

Vers la fin du 18^e siècle, l'examen scientifique des oeuvres d'art commence à prendre forme. C'est à cette période que sont posées les bases de l'examen scientifique moderne des peintures. Les premiers manuels pour restaurateurs datent de cette époque. Le physicien Jules Charles joua à cet égard un rôle important en étudiant l'action de la lumière sur les couleurs des peintures dans la collection du Louvre. Un certain nombre d'inventions furent faites au cours du 19^e siècle, que l'on commença aussi à appliquer à l'examen scientifique des peintures: la photographie et le perfectionnement du microscope qui mena à la microchimie. Le physicien allemand Röntgen découvrit vers 1895 les rayons X. Dans les expériences radiographiques faites à l'Université de Munich en 1896, on utilisait aussi des peintures.

Nommé le 1^{er} décembre 1863 professeur de sciences physiques à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, Pasteur mit tout en oeuvre pour mettre les sciences au service de l'art. Il prévoyait que ces méthodes auraient un grand avenir.

Le premier laboratoire de musée fut installé en 1888 à Berlin. Ce n'est qu'à partir des années 30 de notre siècle qu'apparaissent des instituts spécialisés à Paris, Londres, Bruxelles, Munich et Rome. A Amsterdam le Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap (Laboratoire central pour l'étude des objets d'art et de science) est créé par le décret ministériel du 12 avril 1960.

Au 20^e siècle on continue à approfondir et à compléter les acquis du 19^e siècle.

Les expériences aux rayons ultra-violet et infrarouges par Högel en Allemagne et Bayle en France furent d'abord appliquées dans la science militaire et dans la criminologie.

A partir du deuxième quart du 20^e siècle on se mit petit à petit à utiliser ces expériences pour l'examen des oeuvres d'art.

Les premiers résultats importants concernant l'étude aux rayons infrarouges furent publiés par O. Helwich dans 'Die Infrarotphotographie' en 1934.

L'étape suivante fut l'étude de J.R.J. Van Asperen de Boer qui publia en 1966 les premiers résultats concernant l'étude des peintures à l'aide de la 'réflectographie à l'infrarouge'. En 1970, il défendit avec succès sa thèse de doctorat sur ce sujet.

Les méthodes d'examen scientifique¹⁰ peuvent être rangées en deux groupes: 'l'examen ponctuel' et 'l'examen de surface'.

Contrairement à l'examen ponctuel qui sera traité à la page 51, l'examen de surface peut en principe être effectué sans toucher la peinture.

Examen de surface

Dans l'examen de surface on peut utiliser deux sortes de lumière, la lumière visible ou la lumière invisible.

a. Examen à l'aide de lumière visible.

Cette forme d'étude se fait avec de la lumière naturelle ou artificielle. On peut déjà obtenir des renseignements en regardant à l'oeil nu, sans moyens auxiliaires. Pour la plupart des peintures de Jan Van Scorel et son atelier il est possible de voir déjà à l'oeil nu un dessin sous-jacent à divers endroits (fig. 19). Il est cependant difficile de se faire une idée satisfaisante du style de dessin utilisé par le peintre dans le dessin sous-jacent. On est cependant loin de voir tous les aspects du dessin sous-jacent à l'oeil nu.



fig. 19 Dessin sous-jacent visible à l'oeil nu. Détail de la Madonne aux églantiers, fig. 3

Il existe des moyens auxiliaires pour nous en faire une idée plus nette de la technique picturale. La loupe qui permet d'atteindre des grossissements de 2 à 15 fois peut aider à éclaircir certains détails. Le stéréomicroscope binoculaire grossit de 5 à 40 fois et donne ainsi encore plus de renseignements sur la surface et la peinture.

Pour l'examen d'une peinture on peut utiliser de la 'lumière normale', de la 'lumière oblique' avec un faisceau de rayons lumineux tombant sous un angle de 45° et de la 'lumière rasante'. Un faisceau lumineux latéral permet de voir de petites différences de niveau et des irrégularités à la surface qui n'étaient pas nettement visibles à la lumière normale.

L'utilisation de ces différentes techniques d'éclairage est surtout intéressante pour établir l'état de la peinture. On peut aussi observer des dégradations, des retouches, des

surpeints et repeints. Ce que ces éclairages permettent de voir peut aussi être fixé photographiquement.

b. Examen à l'aide de lumière invisible.

L'examen à la lumière visible a des possibilités restreintes. Il existe aussi des rayons invisibles ayant une courte longueur d'ondes: les rayons ultraviolets et les rayons X. Certaines matières ont la propriété d'être rendues visibles par 'les rayons ultraviolets'. Ce phénomène est appelé fluorescence (fig. 20). C'est ainsi que sont souvent rendus visibles les surpeints et les parties repeintes; ils apparaissent comme des taches plus foncées. Pour parvenir à une interprétation aussi objective que possible, il faut cependant comparer les résultats avec les données fournies par d'autres méthodes d'examen. 'Les rayons X'¹¹



fig. 20 Photographie de fluorescence par rayons ultraviolets de la *Madonne aux églantiers*, fig. 3

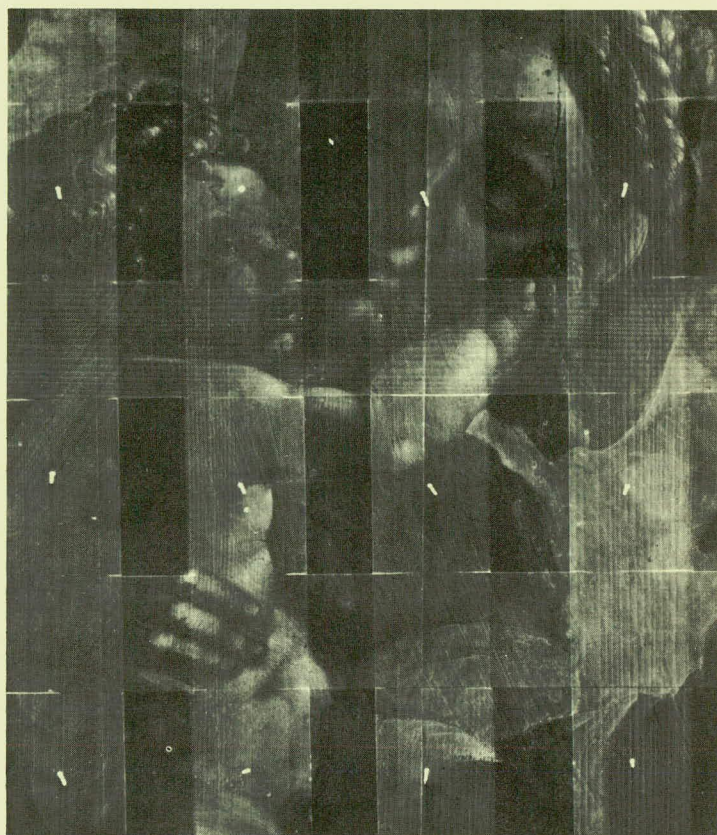


fig. 21 Photographie aux rayons X. Détail de la *Madonne aux églantiers*, fig. 3

traversent les couches picturales, la préparation et le support d'une peinture. Dans les couches picturales, c'est surtout le blanc de plomb qui oppose une certaine résistance. Les photographies aux rayons X fournissent des renseignements sur l'état de la peinture et son processus de création (fig. 21).

Un panneau peint des deux côtés, comme c'est parfois le cas pour les volets de retables, donne sur une photographie aux rayons X normale des images les unes sur les autres. Dans ce cas on peut utiliser la stéréo-radiographie, qui permet de séparer les images.

De par leur plus grande longueur d'ondes, 'les rayons infrarouges'¹² peuvent rendre transparentes les parties les plus sombres de la peinture. C'est ce qui permet de rendre le dessin sous-jacent visible sous les couches de peinture (fig. 22). Cela permet aussi de découvrir des inscriptions qui se trouvent sous les couches de peinture. H. Aulmann¹³ trouva, lors de son étude des peintures de Konrad Witz, un précurseur suisse de Van Scorel, des inscriptions dans le dessin sous-jacent. Dans l'oeuvre de Van Scorel on ne peut trouver qu'un seul exemple d'une inscription semblable, qui est peut-être le nom de la peinture utilisée. Sur le côté externe du volet gauche de *L'entrée à Jérusalem* (cat. n° 28) on peut lire dans le coin inférieur gauche la mention 'coper' (cuivre) (fig. 23).

fig. 22 Photographie à l'infrarouge de la Madonne aux églantiers, fig. 3

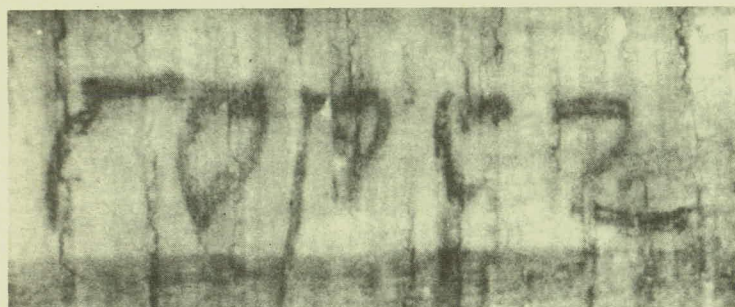


fig. 23 Photographie à l'infrarouge. Détail de *L'entrée à Jérusalem*, côté externe du volet gauche, cat. n° 28



C'est la lumière infrarouge qui permet le mieux de voir les dessins faits avec un matériau contenant des pigments carboniques. Les meilleurs résultats en photographie à l'infrarouge sont obtenus dans les surfaces peintes en rouge. La plupart du temps on peut déjà voir à ces endroits-là une partie du dessin sous-jacent à l'oeil nu. On obtient habituellement de bons résultats dans les parties blanches et souvent dans les parties marrones. Les couches qui couvrent complètement, surtout les verts et les bleus, ne donnent aucun résultat sur une photo parce que ces rayons infrarouges utilisés ne peuvent pas les pénétrer suffisamment. En somme, les renseignements obtenus en examinant les dessins sous-jacents à l'aide de la photographie à l'infrarouge sont limités.

La mise au point d'une nouvelle méthode, appelée 'la réflectographie à l'infrarouge' a permis un progrès essentiel dans la tentative de rendre le dessin sous-jacent des peintures complètement visible (fig. 24). Cette méthode a été mise au point par Van Asperen de Boer¹⁴.

Un Barnes Infrared Camera modifié, muni d'un détecteur à sulfide de plomb pour enregistrer le rayonnement infrarouge réfléchi par la peinture, reproduit les différences de réflexion sur un film. Au lieu de ce Barnes Infrared Camera modifié, on peut aussi utiliser un système de télévision équipée d'un Vidicon à l'infrarouge. Ce qui est fixé sur le film et également sur l'écran de télévision est appelé 'réflectogramme à l'infrarouge'. Dans les deux cas, les images sont fixées sur des magnétoscopes ou peuvent être photographiées.

Le grand intérêt de la réflectographie à l'infrarouge réside dans le fait que le dessin sous-jacent est rendu visible non seulement dans les surfaces peintes en rouge, en blanc et en marron, mais aussi dans les parties bleues et vertes. Les couches noires ne peuvent

en général pas être traversées. La réflectographie à l'infrarouge fournit donc plus de données que l'examen à l'aide de la photographie à l'infrarouge. On peut par conséquent obtenir une image encore plus complète du dessin sous-jacent de la peinture.

L'interprétation des réflectogrammes demande une grande expérience. Il faut constamment comparer les résultats avec la peinture elle-même et avec ceux obtenus par d'autres méthodes d'examen, comme les radiographies. Des lignes noires à la surface par exemple peuvent facilement être prises pour le dessin sous-jacent et être interprétées ainsi



fig. 24 Montage de réflectogrammes de la
Madonne aux églantiers, fig. 3

- à tort. S'il n'apparaît pas de dessin sous-jacent sur le réflectogramme cela ne veut pas encore nécessairement dire qu'il n'y en ait pas du tout.

Pour obtenir une image complète du dessin sous-jacent de la surface totale de la peinture, on est obligé de faire un montage de différents réflectogrammes.

La réflectographie à l'infrarouge a ouvert de nouvelles perspectives. Elle permet à l'historien de l'art de mieux connaître la peinture dans sa totalité et de suivre le processus de création d'une peinture du début - le dessin sous-jacent - à la fin - la peinture achevée¹⁵.

Notes

1. Van Asperen de Boer 1975;
Faries 1975
2. Faries 1975, 91
3. Ecriture cursive J. de M.
4. Guicciardini 1567, traduction en
néerlandais: Kiliaan 1612, fol. 80
5. Meyer 1955, 189-193
Miedema 1973
6. Eibner 1928, 77 et 78
7. Cat. Scorel 1955, n° 1
8. Faries 1975, 206 note 32-33;
Nicolaus 1976, 85-88

9. Cochin 1757, 121
10. De Wild 1928; Taubert 1956;
Hours-Miedan 1957;
Hermesdorf 1958, 40-47
Guillermé 1964;
Marijnissen 1967;
Wolters 1970, 69-91;
Kühn 1974, 149-162
Van Asperen de Boer 1975
Hours 1976
11. Wolters 1938; Houtzager 1967
12. Coremans 1938, 87-91; Clark 1946;
Wehlte 1955, 52-56
Bridgman et Gibson 1963, 77-83
Wagner 1965; Nicolaus 1976, 73-101
13. Aulmann 1958
14. Van Asperen de Boer 1966, 45-46;
idem 1968, 1711-1714
idem 1969, 96-118, idem 1970;
idem, Madrid 1972;
idem 1972, 416-421
15. Filedt Kok 1972-1973, 133-162
Van Asperen de Boer et Wheelock
1973, 61-94; Faries 1975

Méthodes de l'examen ponctuel

Dans les méthodes discutées plus haut, l'examen peut être effectué sans qu'on touche à la peinture. Pour avoir une meilleure vision des aspects matériels d'une peinture on peut également étudier la matière elle-même.

Pour l'examen ponctuel on prélève de minuscules échantillons de peinture, de la grosseur d'un point imprimé. On procède à cette opération en regardant à travers un stéréomicroscope. On utilise à cet effet un instrument pointu, étroit et dur, par exemple une lancette ou un petit couteau. On fait les prélèvements en général sur les bords de la peinture ou d'une lacune; cela doit bien évidemment être fait à des endroits où la peinture n'a subi aucune altération, due par exemple à des restaurations. On place ensuite les échantillons de peinture dans un petit tube numéroté, en plastique. L'échantillon, qui se compose d'une ou de plusieurs particules de peinture est observé au laboratoire à travers un stéréomicroscope avec un assez fort grossissement. On prend note de la structure picturale de l'échantillon de peinture. Un fragment approprié de cet échantillon est enchâssé dans une matière synthétique transparente. Une fois le bout de plastique poncé et poli, on a l'impression de regarder dans la surface horizontale de la peinture. L'étude de ces coupes transversales ainsi obtenues offre la précieuse possibilité de mieux connaître la technique du peintre. Les coupes transversales doivent être observées avec un autre type de microscope équipé pour l'observation en lumière réfléchie et ayant un facteur d'agrandissement pouvant aller jusqu'à 500 fois.

On peut également enrober une écaille de peinture dans une matière synthétique moins dure de façon qu'on puisse en faire un certain nombre de coupes minces à l'aide d'une lame de rasoir ou, ce qui est encore mieux, d'un microtome. Ces coupes minces peuvent alors être colorées avec certains réactifs, ce qui fait qu'on peut obtenir une impression globale des liants utilisés pour les diverses couches picturales¹. Cela a été fait pour un certain nombre d'échantillons de peintures de Jan Van Scorel.

Il est possible d'identifier les pigments des peintures de Jan Van Scorel en étudiant leurs propriétés optiques et à l'aide de l'analyse microchimique. Dans une coupe transversale, on peut déjà assez bien, si l'on a quelque expérience, reconnaître un certain nombre de pigments. La suite de la détermination peut se faire en observant un peu de peinture réduite en poudre sur une plaque de verre du microscope, dans un milieu approprié, par exemple du baume du Canada, à travers un microscope en lumière transmise et aussi en lumière polarisée. On peut reconnaître un grand nombre des caractéristiques d'un pigment avec des grossissements de 100 à 500 fois.

De très petites parcelles d'un échantillon - un seul grain de pigment suffit parfois - peuvent, lorsque la coupe transversale a permis de connaître la composition des couches picturales, être utilisées pour l'analyse microchimique. On procède alors à des opérations spécifiques qui peuvent conduire à l'identification du pigment. On est parfois obligé d'appliquer de plus des méthodes physiques d'analyse, comme l'analyse par diffraction aux rayons X, par exemple pour déterminer la structure de certains pigments verts.

L'étude des échantillons de peinture des oeuvres de Van Scorel n'est pas encore terminée. Les résultats ne sont pas encore publiés car on cherche à étudier encore plus de pièces importantes de façon à obtenir une image plus représentative. Il est cependant utile de donner déjà, dans le cadre de cette exposition, un bref aperçu des résultats obtenus jusqu'à présent.

Construction des peintures de Van Scorel

Dans le groupe Van Scorel on ne rencontre que des supports en bois. Pour autant qu'on ait pu les étudier, les panneaux sont toujours composés de planches de chêne. Lorsqu'elles n'ont pas été rabotées plus tard pour y mettre un parquetage, ce sont des planches travaillées grossièrement à la gouge au dos (*Batshéba*, Amsterdam et les *Portraits des membres de la Confrérie de Jérusalem*, Haarlem). On a pu constater dans un cas seulement (*Le triptyque de Lochorst*, cat. n° 28) que le côté avant du panneau qui est lisse a été préencollé. Il est possible que cela ait été plus souvent le cas.

Après, le panneau était couvert d'une préparation qui est toujours composée de craie et de colle animale. Cette préparation blanche était ensuite poncee de façon à obtenir une surface très unie. La préparation ne dépasse normalement pas une épaisseur de 150 microns (1 micron est 1/1000 mm); dans un seul cas (*Le triptyque de Lochorst*, cat. n° 28) la préparation paraît parfois particulièrement mince (15 à 18 microns).

Dans la plupart des panneaux étudiés on a rencontré sur la préparation une mince couche

de blanc de plomb (6 à 9 microns) dans un liant huileux. Cette couche contient toujours de grosses parcelles de blanc de plomb et est assez inégale. Cette couche isolante servait aussi bien à supprimer l'effet aspirant de la préparation qu'à accroître la blancheur du fond sur lequel on peignait.

Dans la peinture néerlandaise primitive on peignait en général du clair au foncé, le fond blanc jouant un rôle important. Van Scorel a bien appliqué la couche blanche, mais il ne s'est pas toujours tenu à ce principe.

On ne rencontre pas la couche blanche isolante - ou bien alors elle est couleur chair ou grise — dans un certain nombre de peintures qui peuvent également être placées dans l'entourage du groupe Van Scorel pour des raisons historiques ou stylistiques. On peut y voir l'indication que ces pièces n'ont plus été créées sous la responsabilité du maître.

Le dessin sous-jacent est appliqué sur la couche blanche isolante, non pas au pinceau, mais probablement à la craie noire; le crayon 'cahote' souvent sur le fond irrégulier. Des coupes transversales montrent aussi qu'on ne peut parler d'une couche continue qui indiquerait qu'on s'est servi d'un liant liquide². De plus les lignes du dessin sous-jacent - déjà visibles à l'oeil nu - forment des sortes de petites rigoles dans le vêtement blanc du donateur sur la *Piétà* d'Utrecht (cat. n° 49) en bas à droite, ce qui est encore une preuve du fait qu'on s'est servi d'un instrument de dessin dur. La couche blanche intermédiaire n'était manifestement pas entièrement sèche lorsqu'on a commencé à dessiner; il est donc évident que Van Scorel a commencé en bas à droite, c'est à dire par le donateur.

Structure et composition des couches picturales

En général, la peinture proprement dite se compose chez Van Scorel de deux couches au maximum. Il n'y a même souvent qu'une seule couche. Parfois, comme dans les feuilles des arbres dans le *triptyque de Lochorst* (cat. n° 28), la structure est plus compliquée. L'épaisseur totale dépasse rarement les 100 microns et est même souvent bien inférieure (50 microns).

Le liant est toujours huileux, mais contient souvent aussi des protéines, probablement de la colle. Pour les parties peintes au jaune de plomb et d'étain, il s'agit d'une émulsion de colle et d'huile³.

Le rose. Dans *L'entrée à Jérusalem* (cat. n° 28), le rose pâle est obtenu en appliquant trois couches différentes: une couche sous-jacente rose pâle, un glacis mince (6 à 9 microns) et un empâtement blanc-rose (max. 6 microns).

Dans la *Piétà* (cat. n° 49) il y a une couche sous-jacente rose moyen (max. 24 microns) sur laquelle se trouve un glacis type de garance sur les parties plus sombres et une couche de blanc sur les plus claires; il y a ensuite un mince glacis (9 à 12 microns). C'est surtout pour le retable de Douai (cat. n° 30) qu'on peut parler au contraire d'une simplification. Dans les ombres indiquées dans le dessin sous-jacent par des hachures, le glacis se trouve directement sur la couche intermédiaire blanche. La couche de rose moyen est utilisée pour le passage aux parties claires obtenues en ajoutant une mince couche de rose blanc (9 à 12 microns). Dans la *Madonne aux églantiers* (Utrecht, Musée Central, fig. 3), le passage du clair au foncé dans le manteau rose rouge est obtenu en ajoutant un pigment noir dans une seule couche.

Le rouge. Les parties rouge clair sont très rares dans les oeuvres de Van Scorel qui ont été étudiées. Le rouge vif qu'on rencontre semble se composer d'une seule couche de vermillon avec quelques particules d'un rouge organique.

Le marron roux est obtenu en appliquant du vermillon sur une couche sous-jacente de rose (*L'entrée à Jérusalem*, cat. n° 28) ou en superposant une couche de rouge à une couche sous-jacente de vert (*Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*, cat. n° 30).

L'orange est obtenu dans le retable de Douai (cat. n° 30) par une couche de jaune sur une couche de rouge qui contient du vermillon, et aussi par un mélange de jaune avec des particules de rouge.

Le jaune est presque toujours une seule couche de jaune de plomb et d'étain - parfois avec un empâtement blanc - avec des inclusions de colle qui sont déjà bien visibles à la surface au stéréomicroscope.

Le bleu. Le bleu clair du ciel se compose toujours de blanc de plomb mélangé à de l'azurite. Quelques grains d'un rouge organique y ont parfois été ajoutées (la *Piétà*, cat. n° 49 et la *Madonne aux églantiers*, Utrecht, Musée Central). Le bleu du manteau de la Madonne est fait d'une couche compacte d'azurite avec quelques particules de marron. La chasuble bleue du donateur, à gauche sur le côté externe du volet gauche de *L'entrée à Jérusalem* (cat. n° 28), se compose d'une seule couche très compacte de



fig. 25 Le baptême du Christ dans le Jourdain par Jan Van Scorel, Haarlem, Musée Frans Hals

pigment bleu contenant du cuivre, peut-être le 'blue verditer', pigment synthétique ressemblant à l'azurite⁴. On rencontre aussi une couche compacte semblable dans le blason de l'ange du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30a). On trouve une structure se composant de deux couches de blanc de plomb mélangé à de l'azurite dans le panneau de *La dispute de Saint-Etienne* (cat. n° 30d) et dans le panneau d'*Ursule et les onze mille vierges* (cat. n° 32).

Dans tous les autres échantillons de peinture bleue étudiés on rencontre aussi du pigment rose et parfois brun.

La composition la plus typique est celle rencontrée dans le manteau bleu de la Sainte-Vierge dans la *Piétà* d'Utrecht (cat. n° 49) et dans les manteaux bleus et les montagnes bleu violet du *Baptême du Christ dans le Jourdain* (Haarlem, Musée Frans Hals, fig. 25). Il apparaît qu'il y a une couche sous-jacente de rose-blanc de plomb mélangé à un pigment du type laque de garance (18 à 48 microns) et par dessus une couche à peu près aussi épaisse (21 à 54 microns) d'outremer naturel dans du blanc de plomb. Cette structure semble trahir une influence italienne. D'après le point de vue généralement accepté, ces panneaux ont été effectivement peints après le retour d'Italie de Van Scorel.

Chez les Primitifs Flamands étudiés jusqu'à présent même le ton de mauve violet a presque toujours été obtenu en appliquant un glacis de garance sur une couche sous-jacente de bleu et non l'inverse. Cependant Joyce Plesters a trouvé aussi la structure mentionnée plus haut chez Botticelli, tandis que l'auteur l'a rencontrée dans les peintures vénitiennes de Mocetto (après 1476) et de Fogolino (vers 1516), toujours pour le manteau de Marie.

Il apparaît cependant bien que Van Scorel a appliqué cette technique picturale plus souvent. Même dans les parties bleues qui contiennent de l'azurite, on rencontre bien souvent une couche sous-jacente qui contient un pigment du type laque de garance.

Lorsqu'on regarde la peinture, on ne suppose pas l'existence d'une telle couche parce que le bleu ne fait pas violet. Les coupes transversales mettent parfois en évidence que la couche supérieure de bleu a été peinte alla-prima sur la couche inférieure qui comprend beaucoup de particules roses et plus ou moins de particules bleues. Dans d'autres cas on a mélangé un pigment du type laque de garance à la peinture bleue.

Nous rencontrons cette structure dans le *Triptyque de Lochorst* (cat. n° 28) la *Piété* d'Utrecht (cat. n° 49) et les retables de Douai (cat. n° 30) et de Breda (cat. n° 46).

Le smalt, pigment de verre bleu broyé contenant du cobalt, n'a été identifié que dans *La résurrection de Lazare* (cat. n° 36) qui est habituellement considérée comme une version ultérieure de l'exemplaire de Genève (cat. n° 35). Ce pigment a également été trouvé dans la peinture de la partie supérieure ajoutée dans le *Baptême dans le Jourdain* de Haarlem.

Le vert. On rencontre des habits verts surtout dans le *retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30) et dans *L'entrée à Jérusalem* (cat. n° 28). Un glacis vert - devenu maintenant marron à la surface - apparaît dans le manteau de Saint-Hubert sur le côté externe du volet de droite de *L'invention de la sainte croix* (cat. n° 46). Ensuite, on rencontre du vert dans les feuilles des arbres et à l'arrière-plan de divers panneaux où se trouvent les portraits des *Membres de la Confrérie de Jérusalem* (cat. n° 50). Dans tous les cas il est question de pigments verts de cuivre, parfois mélangés à de l'azurite ou à du blanc de plomb. Une identification exacte pose cependant un certain nombre de problèmes: l'étude des propriétés optiques de ces pigments demande le complément d'une analyse par diffraction aux rayons X et cela n'a pu avoir lieu que dans quelques cas. Il semble qu'à côté de l'azurite, de la malachite ait été utilisée pour les parties vertes du *Baptême dans le Jourdain* d'Haarlem. Il semble qu'on rencontre aussi du 'green verditer'⁵ surtout dans le *triptyque de Lochorst* (cat. n° 28). On n'a pas rencontré de vert-de-gris mais bien de grosses parcelles de vert transparent et non-biréfringent qui pourrait être éventuellement de la résinate de cuivre broyée⁶.

Dans trois échantillons des panneaux de Douai, pris en particulier dans les habits verts du panneau de *La dispute de St-Jacques* (cat. n° 30d), dont on a à tort l'impression qu'ils ont perdu un glacis, on a rencontré un pigment de sulfate de cuivre qui jusqu'à présent n'a été que rarement identifié⁷. On ne sait pour l'instant pas de façon certaine s'il s'agit d'un vrai pigment synthétique ou s'il faut parler d'une source naturelle, peut-être associée aux endroits où on trouvait la malachite et l'azurite aux 15^e et 16^e siècles⁸. Il est possible que l'utilisation d'éventuels pigments synthétiques de ce type s'avère être, après plus ample étude, plus étendue que ce qu'on croit pour l'instant. Cela pourrait indiquer que les dernières commandes de l'atelier de Van Scorel ont été exécutées de façon à la fois plus rapide et plus commerciale.

Conclusions

Au stade actuel (octobre 1976) de l'étude de la technique et des matériaux utilisés dans les peintures du groupe Van Scorel, on peut de toute façon établir un certain nombre de caractéristiques constantes. Celles-ci, bien que n'étant pas en elles-mêmes typiques pour Van Scorel uniquement, doivent être qualifiées d'assez caractéristiques et peuvent aider à définir la place de l'oeuvre de Van Scorel à l'intérieur du groupe.

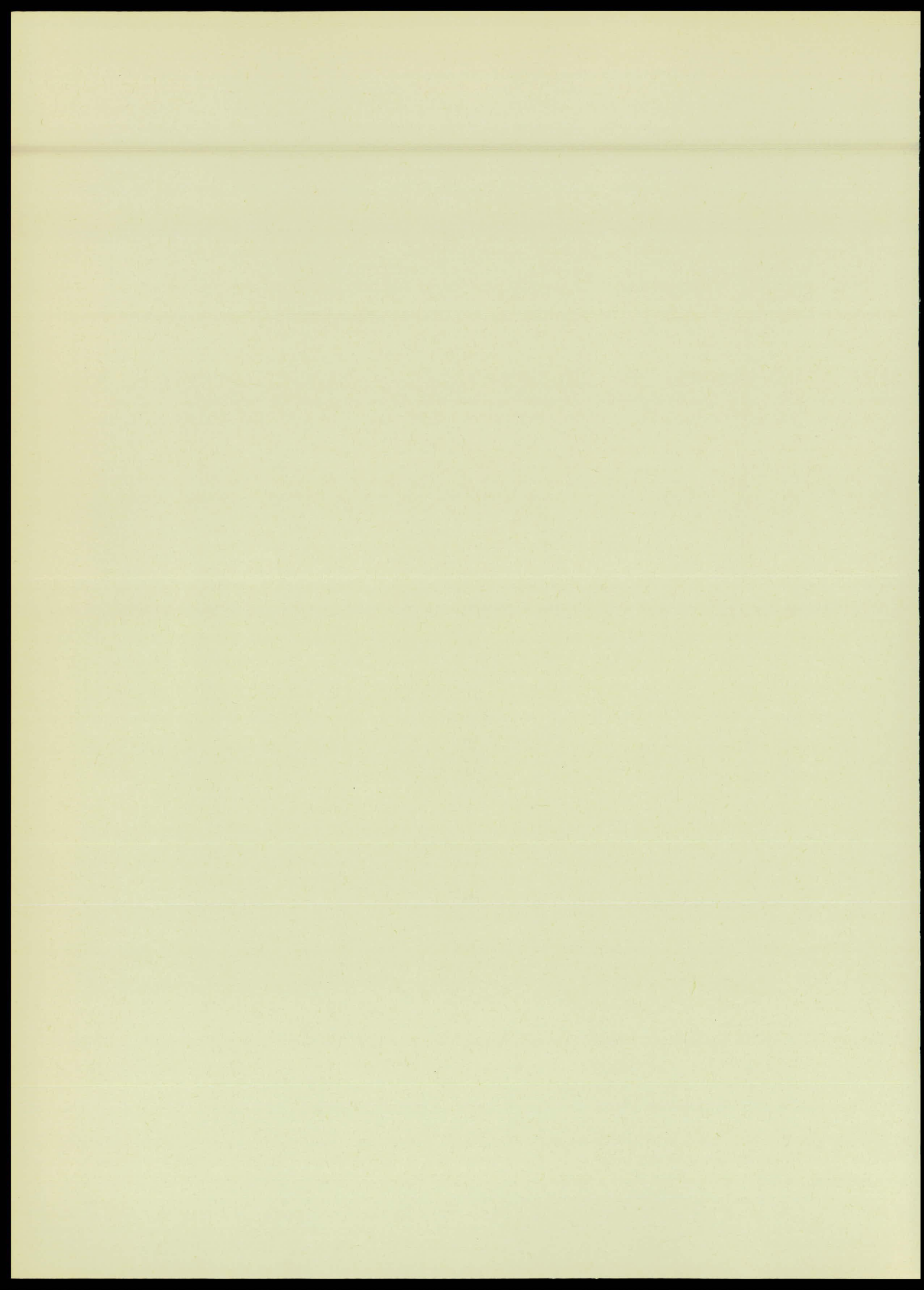
Ces caractéristiques des panneaux de Van Scorel qui ont été étudiées, sont:

1. une couche blanche de blanc de plomb sur la préparation, sur laquelle se trouve un dessin sous-jacent effectué probablement à la craie noire;
2. l'utilisation fréquente d'une couche sous-jacente de rose pour les habits bleus - parfois aussi dans le paysage - avec dans certains cas l'emploi de lapis lazuli comme pigment bleu;
3. l'utilisation d'un pigment de sulfate de cuivre sans doute meilleur marché pour les grandes surfaces comme les habits et les groupes d'arbres;
4. l'obtention des tons en appliquant des couches de peinture guère transparentes: le marron par du rouge sur du vert, l'orange par du jaune sur du rouge, en particulier pour le retable de Douai;
5. l'utilisation pas toujours optimale du fond blanc en appliquant parfois des couches sous-jacentes plus foncées. Il est possible que nous nous trouvions ici en présence d'une phase de transition entre une couche sous-jacente dans le ton de la couleur définitive - comme par exemple chez Van Eyck - et un modelé sous-jacent brun gris - comme on le rencontre chez Rubens⁹.

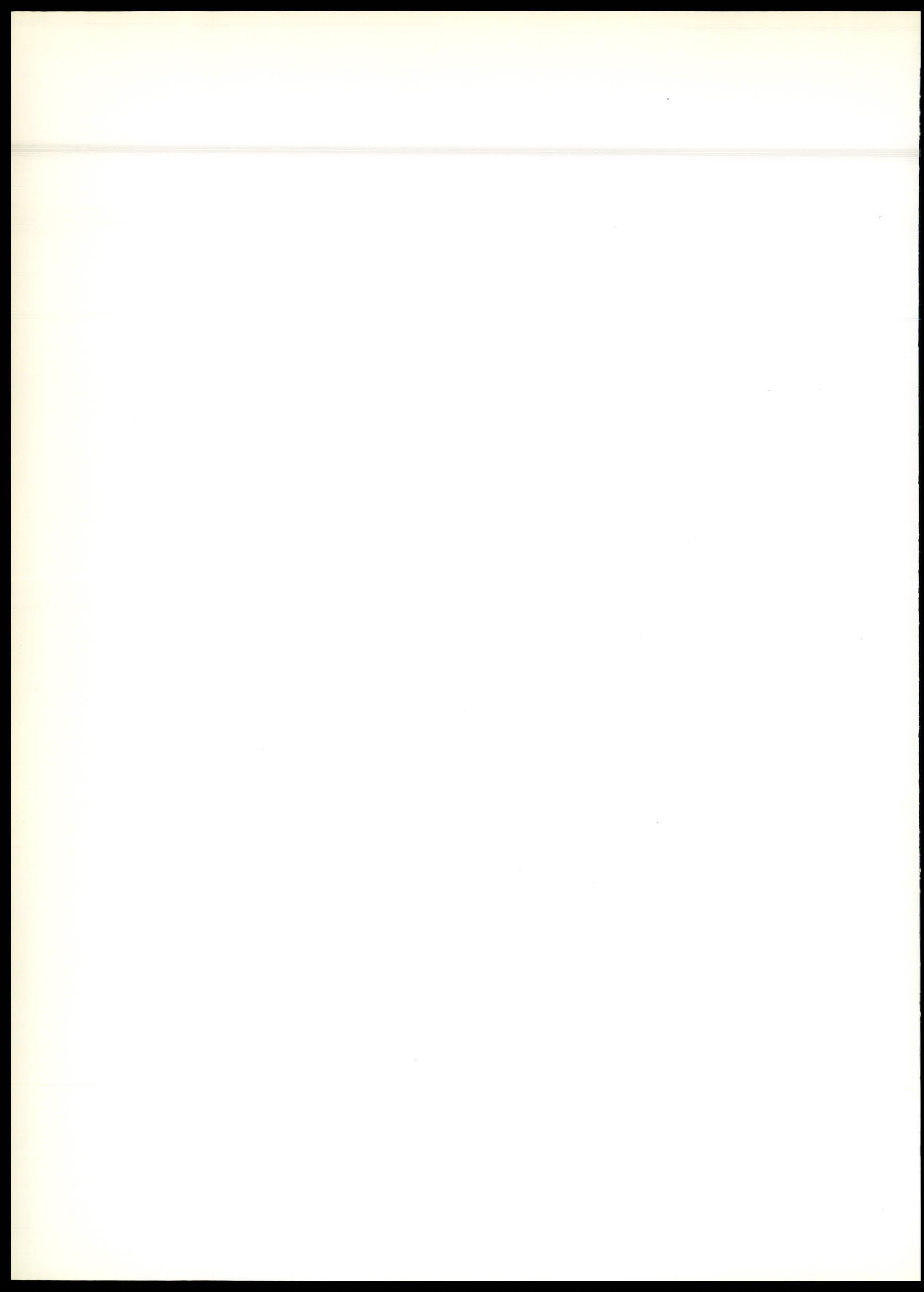
Il serait intéressant d'étudier si l'utilisation fréquente d'une couche sous-jacente de rose pour les habits bleus a effectivement été ramenée d'Italie par Van Scorel. A cet égard, l'examen scientifique du retable d'Obervellach, qui, en effet, a été fait lorsque Van Scorel était en route pour l'Italie, serait très importante.

Notes

- * La collaboration bienveillante des différents Musées et possesseurs a permis d'examiner jusqu'à présent un nombre exceptionnellement grand de peintures du groupe Van Scorel à l'aide de méthodes scientifiques. Parmi les pièces considérées comme faisant partie du groupe, 22 ont été amplement observées avec un stéréomicroscope binoculaire; 23 peintures, parmi lesquelles les retables de Douai et de Breda ont été étudiées à l'aide de la réflectographie à l'infrarouge tandis qu'on a fait des photographies à l'infrarouge de certaines parties. Des échantillons ont été prélevés de 17 tableaux.
1. Gay 1970, 8-24; Martin 1974, 57-60
 2. Il n'y a que dans le *Baptême du Christ* de Haarlem qu'on a trouvé des signes dans les échantillons étudiés indiquant qu'on est en présence d'un lavis sur le dessin sous-jacent à la craie noire, qui se compose probablement de pigment noir mélangé à un liant
 3. Kockaert 1973-1974, 133-139 a aussi trouvé des protéines dans des échantillons de panneaux de Dirk Bouts et Van Eyck. C'est Kockaert qui, le premier, a montré que pour les empâtements jaunes de beaucoup de peintures néerlandaises primitives, on est en présence d'une émulsion de colle et d'huile.
 4. Gettens et FitzHugh 1966, 54-61
 5. Gettens et FitzHugh 1974, 2-23
 6. Kühn 1970, 12-36
 7. H.J. Hallebeek a montré à l'aide de l'analyse par diffraction de rayons X qu'il s'agit ici de posnjakite ($3 \text{ Cu (OH)}_2 \cdot \text{CuSO}_4 \cdot 1,5 \text{ H}_2\text{O}$)
Il a également trouvé ce pigment dans un échantillon d'un arbre vert du volet externe gauche du *Triptyque de Saint-Vitus* (cat. n° 45). Il l'a de plus rencontré dans le *Jugement Dernier* de Lucas Van Leyden dans le Musée De Lakenhal à Leyde.
Richter et Härlin 1976, 18-24 ont trouvé un pigment semblable dans des cartes à jouer du 15^e siècle; ce pigment avait cependant la structure de la brochantite
 8. C'est F. Mairinger qui, le premier, a suggéré cela dans une conférence non publiée, à St-Wolfgang, Autriche, en septembre 1975. Cette possibilité n'a jusqu'à présent pas fait l'objet d'autres recherches
 9. Coremans et Thissen 1962, 119-127



Catalogue



I. Les activités de Jan Van Scorel à la lumière de pièces d'archives, de peintures, de dessins, de gravures et de médailles, numéros 1-27

1 Contrat de location d'une maison de Jan Van Scorel située dans le domaine d'immunité de Ste-Marie, 28 septembre 1530

Utrecht, Archives d'Etat, Chapitre de Ste-Marie, inv. n° 40 VIII, résolution 28 septembre 1530, fol. 295 r.

'Et hoc loco picture cuiusdam tabule quam cum suo honore complebit et perficiet idem magister Johannes. In super pro eadem pictura Matheus Block remisit magistro Johanni octo R. et 4 st. . . .'

La maison claustrale n° 14 (cf. fig. 13) appartenait à Mathaeus Block. Van Scorel doit payer la location des six premiers mois par un tableau. Block doit rembourser encore 8 florins et 4 sous, prix du vin bu lors de la signature du contrat. Cf. dans ce catalogue page 32 et 35.

Litt. Faries 1970, 5 et 14 (document n° 12)

2 Testament de Jan Van Scorel, 27 février 1537

Utrecht, 'Archives Municipales, inv. n 704, Livre des 'Minuten van transporten en plechten' 1537

'Anno XVcXXXVII des Dynsdages den XXVIIen Februarii
Dat voir ons quam in 't gerechte Meyster Johan van Scoerll, canonick der kercken van Sinte Marien 't Utrecht, ende gaff ende maicte mit sijns gecoren voichs hant, dair hij mit recht ende mit oirdelle aen quam, Aecht Ysacksdochter van Schoenhoeven alls zijn goeden, ruerende ende onruerende, gelt, gout, sulver, gemunt en de ongemunt, die hij na sijnre doot after hem laten sel boven sijn schult, doetschult, testament ende uutvairt . . .'

Dans ce testament Van Scorel laisse tous ses biens, ses terres, son avoir, son or et son argent monnayé et non monnayé à Agathe Van Schoonhoven, lorsque toutes les dettes seront acquittées. Sa vie durant, elle en aura l'usufruit. Après sa mort les enfants naturels de Van Scorel, qu'ils a eus d'Agathe, recevront cet avoir.

Cf. dans ce catalogue page 32.

Van Scorel a fait son testament en 1533 et l'a modifié en 1537 et en 1544.

Litt. Hoogewerff 1923, 120-121

3 Contrat du Chapitre de Ste-Marie avec Jan Van Oey, concernant le jubé de l'Eglise Ste-Marie d'après le projet de Jan Van Scorel, 1543

Utrecht, Archives d'Etat, Chapitre de Ste-Marie, inv. n° 255

'Op voirwairden hyerna bescreven hebben deken ende Capittel 't Sinte Marien tUtrecht aenbestaet ende Jan van Oey, borger tUtrecht aengenomen te leveren een oxaell voir tchoor derselver kercken.

Inden iersten, dat hij naevolgen sall tpatroon, dat Meijster Jan Schorell, canonick derselver kercken in drie bladen papiers dairvan ontworpen ende die notarius der selver kerck onderteijckent heeft . . .'

En avril 1543, le chapitre décide d'utiliser un fonds spécial pour la construction d'une nouvelle clôture du chœur. Jan Van Oey, maître-menuisier de l'église, fera la travail. Le jubé doit être terminé avant la mi-août 1544. Van Oey recevra pour ce travail, 300 écus Philippe. Jan Van Scorel, un des chanoines commettants, paie d'avance, 30 florins rhenans. Il dessine sur trois feuilles de papier son projet: vraisemblablement un plan, un élévation et une coupe du jubé. Ensuite il donne des indications concernant un retable à volets qui doit être inséré dans le jubé. Un 'aigle' y figurera aussi, c'est à dire un lutrin ayant la forme d'un aigle. Jusqu'en 1564 on a travaillé au jubé. Dans les dernières années on a rajouté des anges et des putti sculptés et peints, travaux effectués entre autres par le sculpteur Jacob De Nole. Non seulement un autel, mais aussi une croix dorée, un

Litt. Van Hasselt 1882-1883, 331-333; Faries 1970, 19 (document n° 37); Faries 1972, 187 (document n° 55)

candélabre et une série de blasons, dont celui de Van Scorel, appartiennent à cet ensemble Renaissance. On peut voir encore la riche ornementation Renaissance sur le dessin de Van Hardenberg de la fin du 18^e siècle (cat. n° 4).

Cf. dans ce catalogue page 34.

4 Le transept sud de l'Eglise Ste-Marie. Dessin de Cornelis Van Hardenberg (1755-1843), vers 1790

plume et crayon; 258 × 262 mm
ni signé ni daté
inscription partie supérieure: St Mariakerk, Utrecht
Utrecht, Archives Municipales, Atlas topographique
Id 4.32

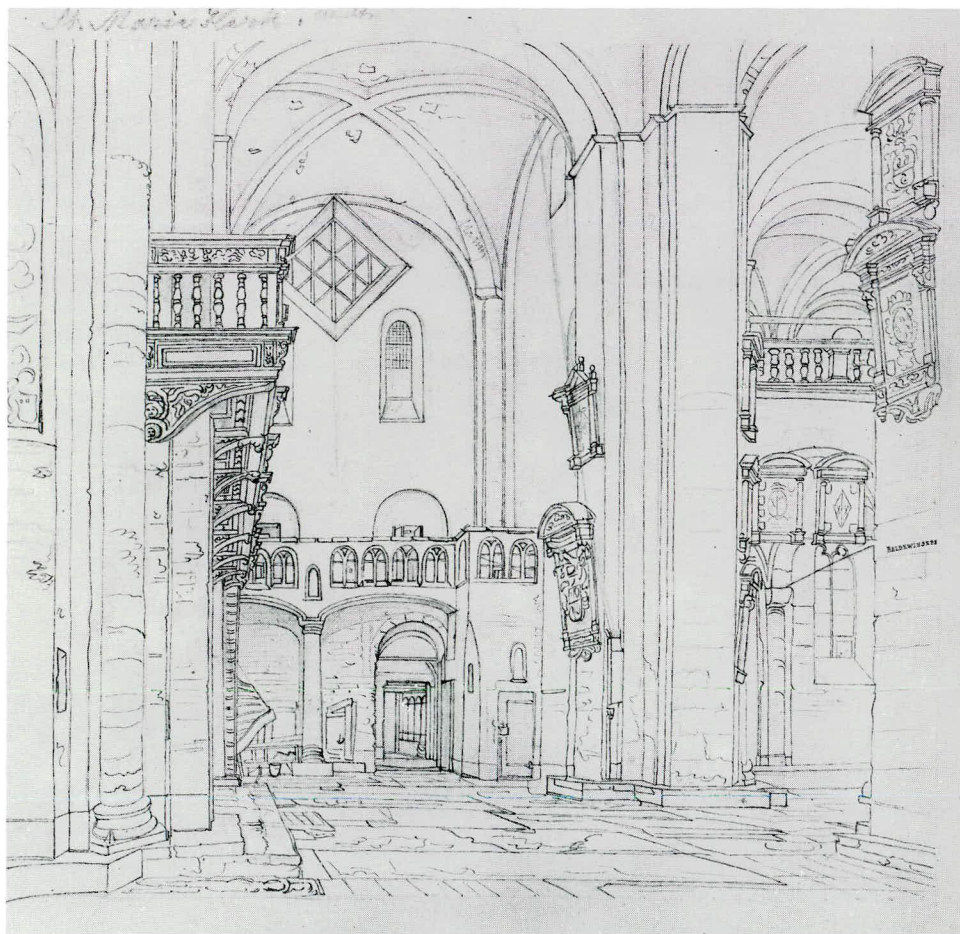


fig. 26

Sur le dessin, on voit, à gauche le jubé de Jan Van Oey (cat. n° 3) et au milieu le vitrail sud (cat. n° 4), tous deux créés par Jan Van Scorel. Telle était la situation aux environs de 1790.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 121

5 Fragments d'une colonne avec la représentation d'un taureau, vraisemblablement d'après un projet de Jan Van Scorel, 16^e siècle

grès, polychrome; 89 × 67 cm
 inscription: MXCIX (1099) Accipe posteritas quod
 per tua secula narres Taurinis cutibus fundo solidat
 columna est

Utrecht, Musée Central, cat. 1928, n° 1383

Ces fragments, provenant de l'Eglise Ste-Marie n'ont pas été détruits par la démolition totale de l'église aux environs de 1844. L'inscription, mentionnant la date 1099, date de la mort de l'évêque Conrad, fondateur de l'Eglise Ste-Marie, n'est pas présents sur la dessin de Saenredam datant de 1636. Cette partie a été vraisemblablement combinée, après cette date, avec le fragment représentant le taureau.

La représentation est liée à la légende qui parle de la découverte d'une source lors de la construction de l'église. Il s'avérait impossible de construire des fondations car tout se serait effondré dans l'eau. Mais on pouvait construire sur des peaux de bêtes. L'empereur Henri IV et l'évêque Conrad d'Utrecht avaient fait promesse après la destruction de la cathédrale de Milan, au 11^e siècle, de faire construire une église semblable à Utrecht. Lors de la construction, des problèmes surgissent au sujet de la fondation. Ceux-ci ont été



fig. 27

résolus en appliquant la méthode suggérée plus haut, méthode d'un Frison appelé Pleberus. Le prix qu'il demandait était élevé et la méthode devait rester secrète. L'évêque gagna le fils de Pleberus, pour lui arracher le secret. Les Frisons se vengèrent et Conrad fut poignardé.

La représentation semble sans aucun doute inspirée d'une pièce de monnaie grecque. Buchelius attribue le projet du taureau à Van Scorel. Les vers datent de plus tard. D'après une description du 17^e siècle, ils disent ceci: 'Descendants acceptez, il faut dire en votre temps: les piliers ont été posés sur des peaux de taureaux'.

Litt. Schwartz 1966-1967, 69-93

6 Contrat entre les marguilliers de la Nouvelle Eglise de Delft et Jan Van Scorel pour la construction d'un maître-autel, 1550

'Un nouveau retable pour le maître-autel, qui doit être plus joli que le retable de la cathédrale archiépiscopale d'Utrecht; il (Van Scorel) mesurera le retable à l'aide de ficelles et les enverra dans une lettre.'

Dans le contrat sont mentionnées en outre les dimensions du nouveau retable de l'Eglise de Delft. Le retable aura des volets doubles comme le retable de Saint-Etienne et

Mentionné dans: D.E. Van Bleyswijck,
 Beschrijvinge der stad Delft, 1667, 247 ss

Utrecht, Institut d'histoire de l'art de l'Université

Saint-Jacques à Marchiennes. Van Scorel doit donner aux marguilliers 'un modèle ou un patron en papier collé'. Tous les thèmes sont indiqués en latin: la Crucifixion, l'Entrée à Jérusalem, la Résurrection, le Baptême dans le Jourdain, Saint-Jean dans le désert, la Décapitation de Saint-Jean.

Parce que ces messieurs doivent pouvoir ouvrir deux fois les volets, Van Scorel trouvera de nouveaux thèmes pour les volets extérieurs pour que soient montrées successivement 'trois histoires différentes'.

Au-dessus du retable sera représenté le Sacrifice d'Abraham, comme préfigurant le Sacrifice du Christ. Au revers du retable sera représentée en tempera 'L'histoire des onze mille vierges'. La Nouvelle Eglise avait été consacrée à St-Hyppolyte et à Ste-Ursule et elle renfermait aussi quelques reliques de ces saints. La grandeur des personnages peints sur les volets du retable devait être telle qu'on pouvait facilement les voir du fond de l'église, lorsqu'on se tenait debout sous l'orgue. Comme honoraires Van Scorel recevra 50 florins Carolus pendant 25 ans, plus une rente viagère pour ses six enfants.

Van Bleyswijck donne aussi des fragments du contrat avec le menuisier qui doit fournir 'une armature pour un maître-autel avec ses encadrements, ses panneaux, son pied etc.'

Pour conclure le contrat Maître Lambert Willemsz Van Varick, curé de la Vieille Eglise a servi probablement d'intermédiaire. D'après Van Mander, Van Scorel et Van Varick auraient visité Jérusalem. Le curé était un théologien connu et il était prévôt d'un des chapitres de Namur. Il possédait des tableaux de Van Scorel qu'il légua plus tard à son église.

D'après Van Mander le maître-autel de Delft de Van Scorel aurait été détruit lors de la Fureur Iconoclaste en 1566/67.

Cf. dans ce catalogue page 34.

Litt. Hoogewerff 1923, 99-100, 124-126; Lucas 1938, 123-150; Broer 1969, 15; Oosterbaan 1973, 80, 90, 142-145; Faries 1975, 91, 108, 207 note 42

7

Acte concernant la maison de Jan Van Scorel sur le Nieuwe Gracht, 17 janvier 1551

Utrecht, Archives Municipales, inv. n° 704, Livre des 'Minuten van transporten en plechten' 1551

'Anno xvc^{LI} den xvii^{en} januarij

Dat voor ons quam in 't gerechte meijster Johan van Schoerll, canonick t'Sunte - Mariën t'Utrecht, ende gaff over mit hande Dominicus Aertssoen van Honthorst, zijn gecooen voecht in desen, daer hij mit recht ende mit oerdell aen quam, Willem Elbertssoen van Diemen die alinge huysinge ende hofstede, gelegen neffens Sunte-Servaesconvent over, mitten hoff ende erve, uutgaende in de Nyestraet, mitsgaders die stallinge daer after aen ende die cameren in de Nyestraet ende het erff ende getimmer daeraen . . .'

La maison que Van Scorel ait achetée ou louée aux environs de 1540 lui servait peut-être d'atelier et les oeuvres d'art qui n'étaient pas commandées par le chapitre, y étaient créées. Une telle répartition du travail est possible, car après la vente de la maison, plus aucune commande importante n'a été exécutée. Le logis de Van Scorel sur le Nieuwe Gracht était très grand. Il y avait un grand jardin, une ferme et des 'chambres', qui se trouvaient le long du Lange Nieuwstraat. La Maison d'habitation était à la hauteur des n° 165, 181-183 actuels.

Van Scorel agrandit la maison par une construction en bois dans lequel devaient se trouver des 'lits-clos'. Molly Faries en tira la conclusion que la maison ne devait être utilisée qu'en partie par Van Scorel. Cela signifierait alors que l'atelier ne pouvait pas s'y trouver. La maison et l'enclos ont été achetés par Van Diemen qui les céda de nouveau en 1558 à une communauté religieuse venant d'Arkel. On les utilisa alors comme couvent.

Faries découvrit que Van Scorel loua une partie de cette maison du chapitre de Ste-Marie de 1535 à 1545.

Cf. dans ce catalogue page 35.

Litt. Luykx 1968, 1-5; Faries 1975, 91, 202 note 11

8 Description de la statue représentant la Jalousie, créée par Jan Van Scorel et érigée sur le Janskerkhof, lors de la visite de Charles Quint à Utrecht en 1540

Mentionné dans: C. Valerius, *Brevis Narratio eorum quae nuper in adventum Caroli V. . . à senatu populoque Ultraiectino apparata sunt. . .*, Anvers 1566, 80

Utrecht, Archives Municipales, Bibliothèque sur Utrecht n° 328

'Scorelius nobilis pictor Invidie statuam posuit incendendam' (Le noble peintre Van Scorel a érigé la statue représentant la Jalousie pour ensuite la faire s'enflammer)

Lors d'un de ses nombreux voyages dans les Pays-Bas, Charles Quint a également visité sa ville d'Utrecht. La ville le reçut avec beaucoup d'honneurs et organisa une entrée solennelle triomphale comme il était aussi de coutume dans d'autres villes. Ce genre d'entrées solennelles avait une grande signification politique. A l'arrivée de l'empereur devant la maison du doyen de la cathédrale Van der Voort, où il logeait, on mit le feu à la statue. Différents témoignages de l'entrée de Charles Quint à Utrecht en 1540 sont restés; entre autres, un en néerlandais, le plus vieux programme d'une entrée solennelle aux Pays-Bas septentrionaux qu'on connaisse, et un en latin. Ils furent distribués en juillet et en août par les imprimeurs d'Utrecht Bernts et Van Borculo.

Avant 1586 aucune reproduction d'entrées solennelles n'est connue dans le Nord. Cf. dans ce catalogue pages 35 et 36.

Litt. Snoep 1975, 15-18

9 Jan Van Scorel reçoit une rétribution pour l'organisation de l'entrée solennelle de Philippe en 1549

Utrecht, Archives Municipales, inv. n° 13; Livre de 'Des Raads Dagelyks Boek Anno 1551', fol. 25v.

'Ce jeudi 9 avril 1551, le conseil a décidé que Maître Jan Van Scorel, chanoine de l'Eglise Ste-Marie à Utrecht, recevra pour ses services, son travail qu'il a fait dans cette ville en créant des statues, des tableaux et en composant des vers en l'honneur et pour le triomphe de notre futur et généreux suzerain, le prince d'Espagne, une coupe d'argent avec couvercle et quatre aunes de velours, ayant une valeur de quatre-vingt quatorze florins et dix sous. Ceci sera réglé par Frans Bogert, trésorier de la ville et chargé du déroulement de l'entrée solennelle.'

Pendant un voyage en 1549, le prince héritier Philippe fut présenté par Charles Quint aux villes néerlandaises qui prêtèrent serment de loyauté.

En février 1551, le conseil reçut les pleins pouvoirs pour discuter avec Van Scorel des honoraires qu'il recevrait pour ses services et son travail concernant la création de statues, de tableaux, la composition de vers et la direction des personnes.

La rétribution devait avoir une valeur de 94 florins.

Cf. dans ce catalogue page 36.

Litt. Hoogewerff 1923, 127; Snoep 1975, 18-20

10 Portrait de Frans Bogert ou Bogaard par J. Van Atteveld, d'après un tableau de Jan Van Scorel, vers 1675

plume et pinceau lavé de gris; 255 × 179 mm
signé: Atteveld f. Schorel p.
daté: 1675

Frans Bogert (1502-1555) fut plusieurs fois conseiller de la municipalité d'Utrecht et aux environs de 1550, il fut chargé, comme trésorier, du budget concernant l'entrée solennelle de 1549 que Van Scorel a inventée et organisée. Bogert devait être un riche marchand de drap qui fit un voyage à Jérusalem en 1535. La Confrérie de Jérusalem le comptait parmi ses membres, tout comme Van Scorel.

inscription:

Frans Bogairt bin ick wilt wel verstaen
 Ic was te Ierusalem ter selverteyt
 Als me vijftienhondert vijf en dertich dairen
 Telde na Goods geboirt gebenedyt
 Weder gecomen zijnde wiir Raad in de vroed-
 schap der Stadt Utrecht
 (Je suis Frans Bogairt, bien entendu,
 j'étais à Jérusalem au moment où l'on
 comptait mille cinq cent trente-cinq
 années après la naissance bénie du
 Christ. Après quoi je suis rentré, pour
 être conseiller de la ville d'Utrecht)

Warnsveld, collection privée

Bogert mourut en 1555 et fut inhumé dans l'église paroissiale, dite Buurkerk. Swillens pensait que Van Atteveld a copié ce dessin d'après un portrait peint par Van Scorel et qui a été perdu. Il est plus vraisemblable que ce dessin, qui fait partie d'une série de portraits ayant le même encadrement, ait été reproduit d'après *Les membres de la Confrérie de Jérusalem*; notons cependant une petite différence, le modèle est représenté barbu et aux trois-quarts (Cat. 1952, n° 259).



fig. 28

Vraisemblablement Van Atteveld fit cette série de portraits pour un commettant qui complétait ainsi sa généalogie dessinée de famille. On s'inspirait de portraits déjà existants. Un portrait d'un ancêtre de Frans Bogert a pu être emprunté aux panneaux des membres de la Confrérie de Jérusalem de Van Scorel.

Cf. dans ce catalogue page 36.

Litt. Swillens 1952

11 Description des cinq vierges parlantes du Sticht, qui d'après un projet de Van Scorel se tenaient sur la Tolsteegpoort en 1549, lors de l'entrée solennelle de Philippe

Mentionné dans: J.C. Calvete de Estrella, El felicissimo viaje de el... Principe Don Philippe, hijo de el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes, Anvers 1552, fol. 296 v.-297 r.

Utrecht, Archives Municipales, Bibliothèque sur Utrecht n° 327

Lit. Snoep 1975, 18-20

Calvete ne tarit pas d'éloges sur les beaux habits colorés dont les statues étaient parées. Peut-être étaient-ce des acteurs, comme c'était parfois la coutume. Elles se tenaient sur la porte de la ville et elles s'adressaient au prince. Elles représentaient Rhenen, Amersfoort, Utrecht, Wijk bij Duurstede et Montfoort. Amersfoort dit: 'Regardez-moi, Amersfoort, je me trouve à droite d'Utrecht et je suis prête à vous servir jour et nuit'. Utrecht dit: 'O prince de l'occident, à nos yeux digne de reconnaissance, O prince d'une gloire sans égale, moi reine à la tête de mes villes...'. Il est possible également que des figurants aient présenté les textes sur des écriteaux.

Les décorations et les représentations ont été décrites très longuement.

Cf. dans ce catalogue page 36.

12 Jan Van Scorel et Willem Van Noort demandent au conseil de la ville de payer les frais d'achat du bois et de la ferrure pour la construction d'un dragueur pour le Vecht et le Rhin, 10 juillet 1549

Utrecht, Archives Municipales, inv. n° 13; Livre de 'Des Raads Dagelyks Boek Anno 1547-1550', fol. 111 r. - 111 v.

Litt. Muller 1880-1881, 246

'Le mercredi 10 juillet 1549.

Aujourd'hui ont comparu devant le conseil, Maître Jan Van Scorel, chanoine de Ste-Marie à Utrecht et Maître Willem Van Noirt, architecte de la ville d'Utrecht, pour demander au conseil de la ville de commander, aux frais de celle-ci, tout le matériel nécessaire à la fabrication d'un bateau qui servira à draguer toutes les rivières, et de payer les ouvriers. . . . Cf. dans ce catalogue page 36 et 37.

13 Jan Van Scorel se défend contre la plainte portée par Willem Van Noort. Il aurait ralenti les travaux de construction du dragueur, 5 décembre 1551

Utrecht, Archives Municipales, Collection Booth n° 37, Volume de différents manuscrits, fol. 33 v.-34 r.

Lit. Muller 1880-1881, 248

'Van Scorel répond au septième article qu'il n'a jamais vu les plans et qu'il n'a pas vu les menuisiers à ce moment là. Mais que lorsqu'il demandait au dénommé Willem ce qu'il en était du bateau, celui-ci répondait toujours: laisse moi m'en occuper; et que jamais il ne demandait conseil à Van Scorel pour la construction du bateau, de sorte que, Van Scorel qui voyageait avec Swaen avait dépensé plus de cent florins avant qu'un seul clou ait été planté.'

Cf. dans ce catalogue page 36 et 37.

14 Critique du spécialiste en endiguement Andreas Vierlingh au sujet des travaux de Jan Van Scorel lors de l'assèchement de la Zijpe, aux environs de 1552-1553

Mentionné dans: A. Vierlingh, Tractaet van Dyckagie, manuscrit vers 1576-1579

La Haye, Archives Nationales, Archives Van de Spiegel, inv. n° 663, fol. 194 v. - 209 r.

'Si une digue devait être peinte avec des arbres fruitiers, Van Scorel serait la personne la mieux désignée. Il aurait commencé par faire du plâtre pour construire et tenir en bon état le Hontbosch. Et il aurait commandé d'acheter les vieux câbles et les cordes des grands et petits bateaux, dont il aurait fait des filets qu'il aurait attachés les uns aux autres pour faire les fondations sur lesquelles il construira, dans l'eau près de Hontbosch.'

Andreas Vierling (1507- ± 1579) était administrateur et capitaine des digues d'une région aux environs de Steenberghe dans le Brabant. D'après son 'Tractaet' (traité), il semble qu'il ait voulu publier les connaissances qu'il avait acquises. Sa critique spirituelle concernant la situation près de la Zijpe est seulement une petite partie de son essai, qui est d'une grande importance pour l'histoire des diverses techniques d'assèchement. Dans son étude il donne son avis sur la façon trop amateuriste de Van Scorel et de son compagnon Nicolaas Grudius.

Vierlingh décrit son arrivée sur le chantier:

'Alors je n'ai pas pu m'empêcher de demander à ce même Van Scorel si nous étions loin de la digue, ce à quoi il répondit que nous nous trouvions sur la digue.'

Vierlingh trouvait incompréhensible que Van Scorel veuille construire une digue sur une surface sableuse. Vierlingh nommait une telle région le 'Dwazenpolder' (le polder des fous). Il parle d'un tombereau qui peut rapidement se charger et se décharger de sable, des propositions financières que Van Scorel lui a faites et de l'arrivée d'un charlatan qui proposait un nouveau système pour la construction des digues. 'La 'soupe' qu'ils en firent est impossible à décrire'. Le voyage que Van Scorel fit à la bourse d'Anvers avec des tonneaux remplis d'argile est critiqué par Vierlingh. Sa critique est-elle fondée? Cela reste à prouver.

Lit. Vierlingh 1920, 305

15 Dessin avec une conception de la 'Bedijckinge van de Zijpe over lange jaeren gedaen'
(Endiguement de la Zijpe dont la construction a duré longtemps), vers 1552-1553

plume et papier, aquarelle sur toile; 790 × 2400 mm

La Haye, Archives Nationales, Hingman n° 2486

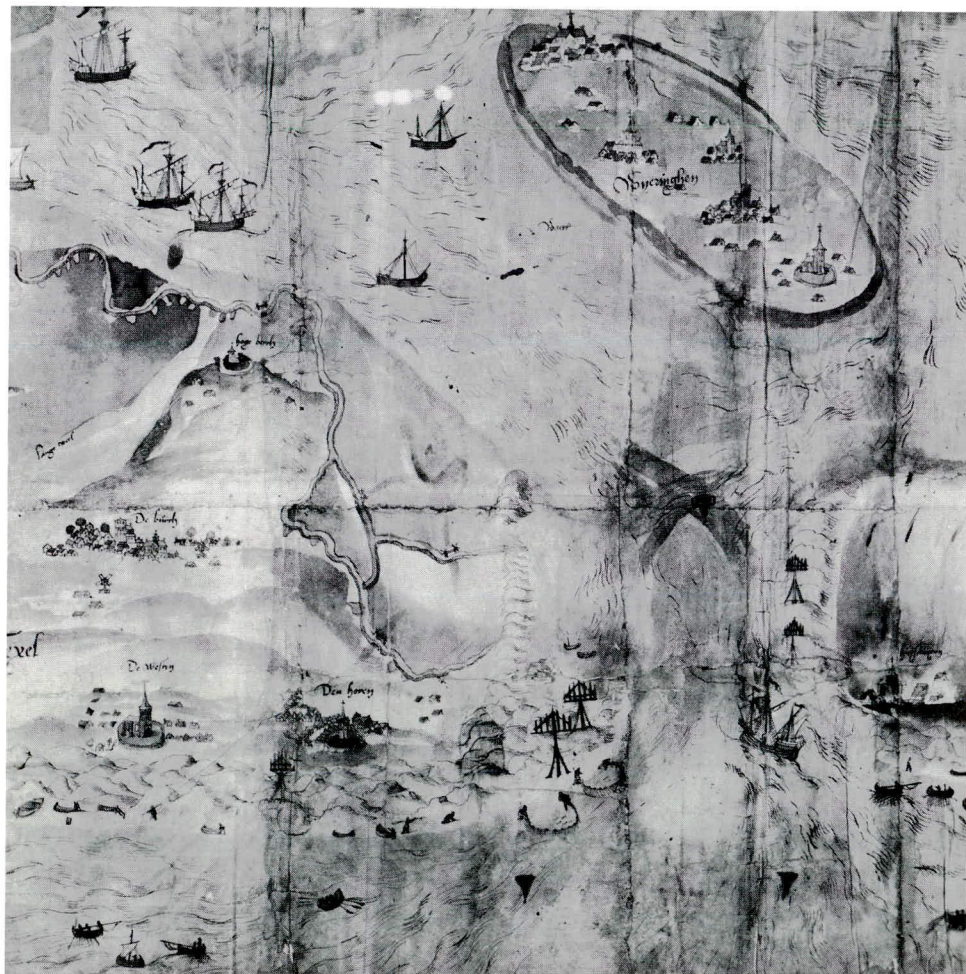


fig. 29, détail

Cette carte sur laquelle un dessinateur a croqué toute sorte de travaux lors d'un assèchement, a été faite, d'après des indications topographiques mentionnées lors d'une deuxième demande pour l'obtention d'un brevet d'invention au printemps 1553, au moment où Van Scorel s'est occupé de l'assèchement de la Zijpe. On remarque également certains éléments du dessin dans le 'Tractaet' de Vierling (cf. cat. n° 14). C'est pourquoi Molly Faries pense que Van Scorel ou quelqu'un de son entourage est l'auteur de ce dessin.

Cf. dans ce catalogue page 37.

Litt. Faries 1972, 295

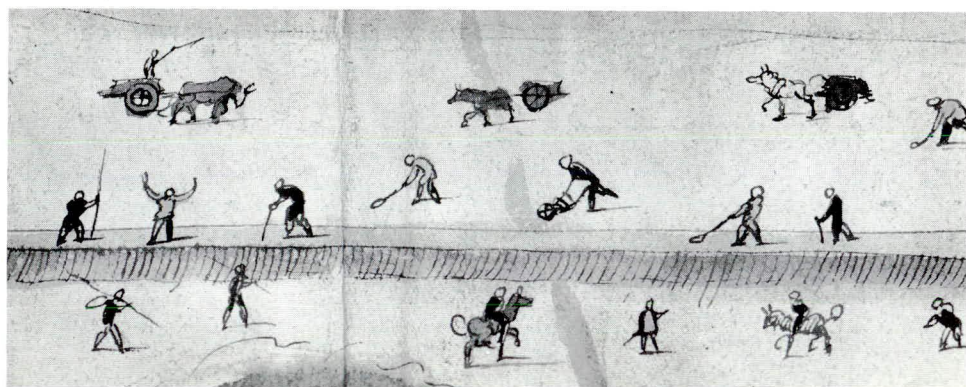


fig. 29 détail

16 'Oude Caerte sonder date van de Zijpe' (Vieille carte non datée de la Zijpe), fin du 16^e siècle

plume et papier, aquarelle sur toile, 595 × 835 mm

La Haye, Archives Nationales, Hingman n° 2473

Litt. Vierlingh 1920, 305

Cette carte a quelque chose de particulier: la partie de la Zijpe à assécher est déjà divisée en sept paroisses. Dans le 'Tractaet' de Vierlingh (fol. 209 r.) (cf. cat. n° 14) une telle carte est mentionnée: 'J'ai vu un grand livre dans lequel il (Van Scorel) a déjà dessiné sept églises qui auraient dû être dans la Zijpe. L'une était ronde et l'autre était triangulaire, mais c'était vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué'.

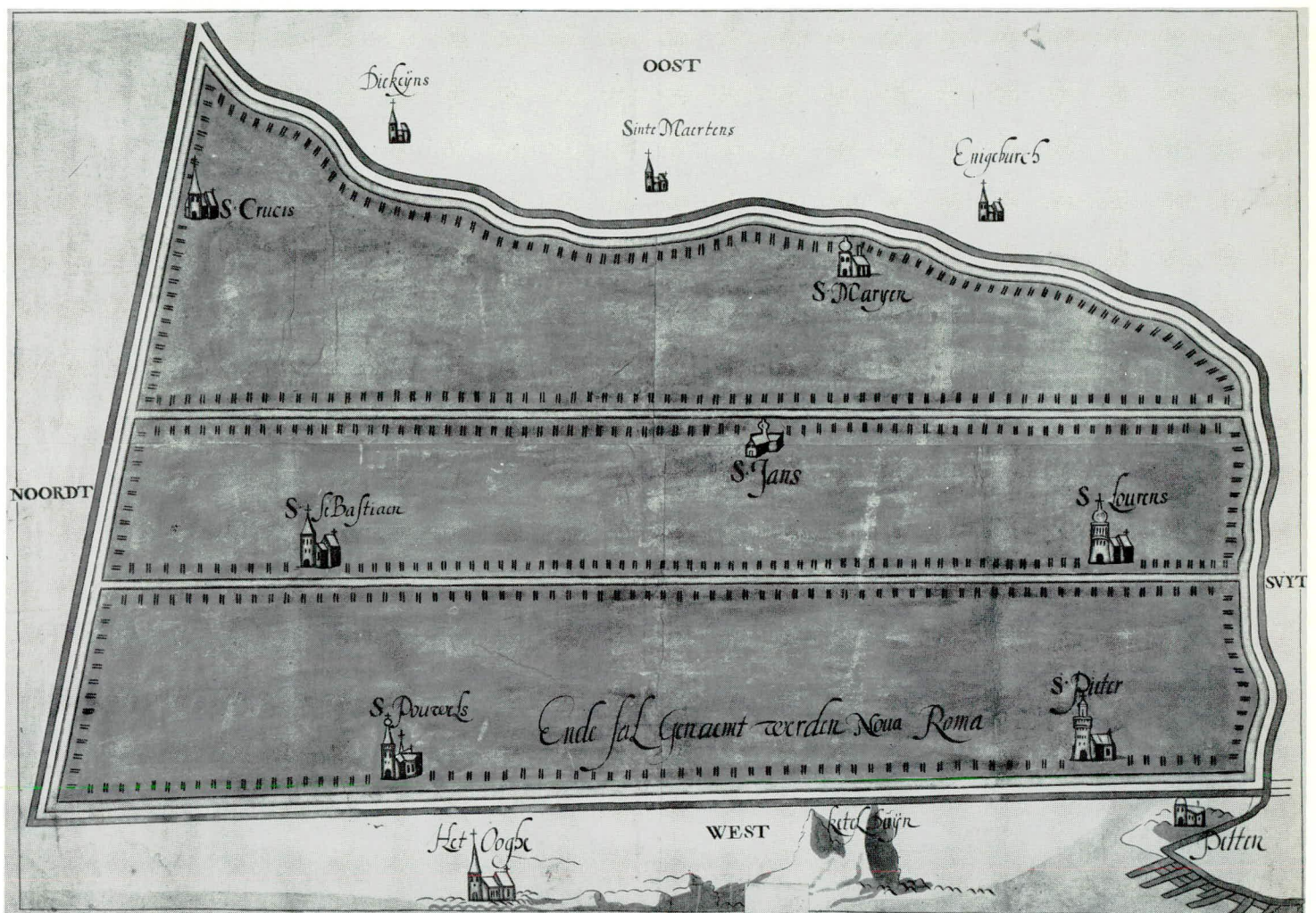


fig. 30

17 Portrait de René de Chalon, par un maître anonyme, 16^e siècle

chêne; ø 15 cm
inscription: RENE DE CHALON PRINCE
DORENGES. CONTE DE NASSOV.ec.AIGE DE
XXIII ANS.1542

Amsterdam, Rijksmuseum, n° 146

René de Chalon (1519-1544) était un fils né du mariage de Henri de Nassau-Breda (1483-1538) et de Claude de Chalon, héritière de la principauté d'Orange. Son époux Henri de Nassau-Dillenburg hérita de tous les biens aux Pays-Bas de son oncle, entre autres la baronnie de Breda. Il était stadhouder de Hollande et de Zélande. Leur fils René entra en possession de tous ces biens en 1538 et reçut aussi la position de stadhouder. Tout comme son père il mena grande cour à Breda. Beaucoup d'artistes furent mandés là-bas pour exécuter des commandes.

A sa mort René était un des nobles les plus influents des Pays-Bas. Son neveu Guillaume de Nassau-Dillenburg, Guillaume d'Orange, reçut tout cet héritage en 1544.

Il est possible que ce portrait de René soit une copie d'un original peint par Van Scorel. Ce genre de portrait en médaillon, représentant l'intéressé 'en profil', remonte peut-être aux portraits des rois sculptés dans les médaillons insérés dans le fronton de la cour intérieure du palais de Breda.



fig. 31

Litt. Mijnsen 1951, 75-94; Van Lutterveld 1962, 55-74, avec figure

L'intérêt de Van Scorel pour l'art numismatique, intérêt qu'il partageait d'ailleurs avec Henri de Nassau et Thomas Vincidor l'architecte de la cour, explique peut-être l'analogie entre ce portrait et un médaillon.

Cf. dans ce catalogue page 37

18

Portrait de Georges Van Egmond par Jan Van Scorel, aux environs de 1535 ou plus tard

chêne; 57 × 80 cm

ni signé, ni daté

inscription sur le cadre:

R' [everendissimus] AC. ILL' [ustrissimus]

D' [ominus] GEORGIVS DE EGMONT. EPISCOPVS
TRAIECTENSIS ETC'.

Collection privée

Georges Van Egmond (1504-1559) est le fils du comte Jean I^{er} Van Egmond, il fait ses études à Louvain, il reçoit un canonicat à Liège et devient en 1525 abbé de St-Amand près de Tournai. En 1534 il reçoit sa nomination d'évêque d'Utrecht, son intronisation a lieu un an plus tard. Il est grand aumônier de Charles Quint, membre de son Conseil particulier et chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or. Il meurt le 26 septembre 1559. Son cœur est enterré dans la cathédrale d'Utrecht.

Le portrait, dont le cadre peut dater d'après 1535 a similitude de format avec le portrait que Van Scorel fit de Jean II Carondelet, archevêque de Palerme (fig. 17). Van Scorel et Van Egmond étaient probablement entrés en contact avant 1531, témoin un poème de



fig. 32

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 35;
Wescher 1957, 259-265; Van de Ven 1959, 87-99;
Faries 1975, 110, 208 notes 51-52

Cornelis Crocus sur un *Ecce Homo*, peint par Van Scorel. Georges Van Egmond possédait vraisemblablement cette peinture, car le poème de Crocus est dédié à Van Egmond.
Cf. dans ce catalogue pages 38-41.

19 Portrait de Janus Secundus, copie d'après Jan Van Scorel, 16^e siècle?

chêne; 52,5 × 39 cm
inscription: IOHANNES SECVNDVS et sur le livre:
CARMIN. Io. SECVN. LIB. x.

La Haye, Musée Municipal, inv. n° 40-ZJ (ancien n° 542)

Van Scorel a fait deux portraits de Janus Secundus (1511-1536). La première fois en mars 1533 lorsque Van Scorel rencontra à Malines le savant, alors âgé de 22 ans et qui rentrait d'un séjour d'études à Bourges. Secundus écrivit comme poème d'adieu après la visite de Van Scorel le fameux: 'Ad Ioannem Scorellium Pictorem Propempticon' (cf. cat. n° 20), dans lequel il lui souhaite un bon voyage de retour.

Le second portrait a pu être peint à la demande de Georges Van Egmond. D'après un poème en latin ayant ce tableau pour sujet il semble que celui-ci devait être pendu à côté du monument funéraire de Secundus. Georges Van Egmond avait fait réaliser celui-ci pour son secrétaire précocement décédé, dans l'église de l'abbaye de St-Amand. Voici la traduction du texte de l'épigramme: 'Toi qui connais les poèmes de Janus Secundus ou qui connais ses médailles gravées au style, regarde le lui-même comme lorsqu'il était en vie et honore sa dépouille et la terre sainte qui la recouvre'. Les deux portraits ont été perdus. Le tableau exposé ici est peut-être une copie du portrait posthume qui était pendu près de la tombe de Secundus à St-Amand.

Secundus est représenté en poète avec son recueil de poèmes imprimé à Utrecht en 1541

Litt. Dekker 1970-1971, 342-354

(cf. cat. n° 20) et avec la médaille de sa bien-aimée Julia et deux burins.
Cf. dans ce catalogue pages 40-41.

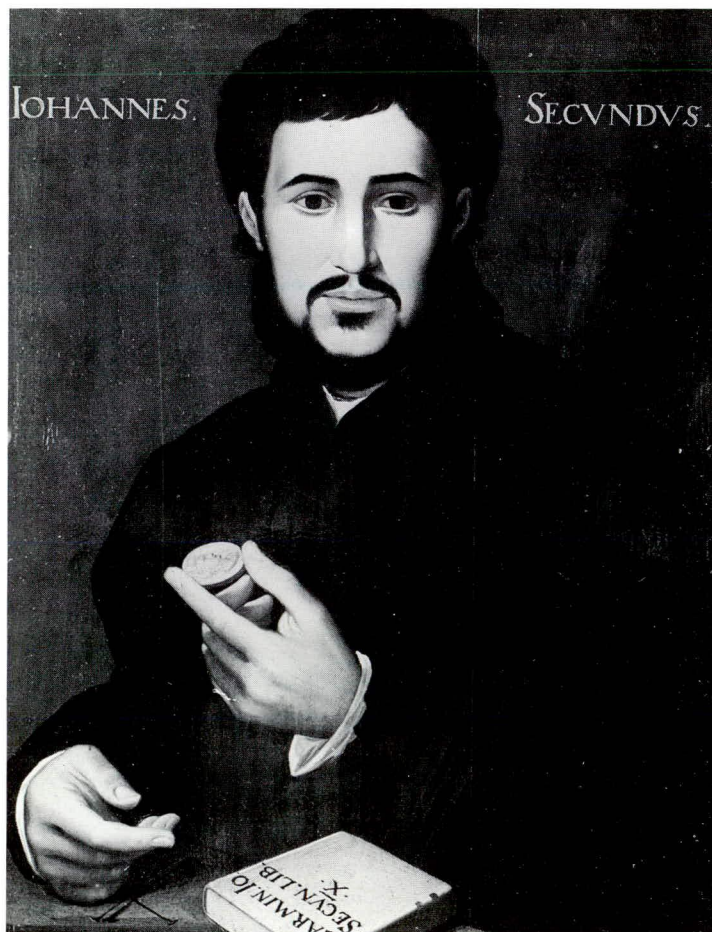


fig. 33

20

Poème d'adieu et lettre à Jan Van Scorel par Janus Secundus, mai 1533

Mentionné dans: Ioannis Secundi Hagiensis Opera.
Nunc primum in lucem edita. Quorum catalogum
proxima facies enumerabit, Utrecht 1541

Utrecht, Bibliothèque Universitaire

Litt. Dekker 1970-1971, 342-354

Ces deux documents si caractéristiques des relations de Van Scorel avec le poète Janus Secundus (cf. aussi cat. n° 19), ont été édités par l'imprimeur Herman Van Borculo (cf. cat. n° 29). Ils ont été imprimés dans un recueil de cet humaniste célèbre. Dans le 'Propempticon', poème d'adieu écrit après le séjour de Van Scorel à Malines, Secundus souhaite à Van Scorel un retour sans accident et sans infortune à Utrecht. La lettre rimée de Secundus 'Ad Ioannem Schorellium Pictorem eximium' chante l'artiste qui a su recréer l'atmosphère de Rome dans la région du Rhin. Dans la même lettre, le poète dit son espoir de pouvoir venir admirer la ville d'Utrecht, avec ses murs, ses églises et surtout sa citadelle que fit construire Charles Quint pour protéger la population et qu'il consacra à la paix.

21 Médaille avec le portrait de Georges Van Egmond, évêque d'Utrecht, par Steven Van Herwijck, 1558

bronze, ciselé; ø 14,1 cm
 marqué en dessous à gauche: STE.H.FEC
 inscription tout autour:
 D.GEORG.DEGMOND.EPS.TRAI.ECT. A°. 1558.AET.SVE.54

Utrecht, Musée Central, Cat. 1928 n° 149



fig. 34

L'évêque porte un bonnet, un paltroc avec une fraise à godron et un tabard. Dans la main droite il tient une paire de gants.

La différence, pour ce qui est du visage de l'évêque, est notoire entre ce portrait-ci et le médaillon de la même année (cat. n° 22).

Steven Van Herwijck (± 1530-± 1565-'67) est un des plus importants médailleurs des Pays-Bas septentrionaux du 16^e siècle. Ses plus belles médailles datent de la période 1558-1564; il est possible qu'un certain nombre de ses médailles aient été faites à Utrecht. Les médailles représentant les effigies des membres du Haut-Clergé d'Utrecht: Cornelis Van Mierop, Wouter Van Bijler, Georges Van Egmond et l'artiste Anthonie Van Blocklandt, datent des années 1550.

Litt. Van Loon 1732, 47;
 Cat. La Haye 1903, n° 153-154;
 Muller 1922, 24-31; Tourneur 1922, 91-132

22 Médaille à l'effigie de Georges Van Egmond, évêque d'Utrecht, par Steven van Herwijck, 1558

bronze, fondu; ø 6,8 cm
 marqué sur le revers en bas: STE.H.F.
 inscription tout autour sur l'avvers:
 D.GEORG.DEGMOND.EPS.TRA.AET.S.54.1558
 inscription tout autour sur le revers: PIETATEM
 EXERCE.

La Haye, Cabinet Royal des Monnaies et Médailles,
 n° 152

Litt. Tourneur 1922, 91-132; Cat. 1928, n° 150

Sur cette médaille Van Egmond est représenté dans l'habit de sa charge d'évêque. La différence d'âge est visible si on la compare avec la médaille précédente, bien que toutes deux datent de 1558.

Sur le revers est inscrite la devise de l'évêque: 'Pietatem Exerce' (Exerce la piété). La devise est illustrée par deux mains jetant du ciel des pièces de monnaie. En d'autres mots: la piété sera récompensée.



fig. 35

Monument funéraire de Jan Van Scorel dans l'Eglise Ste-Marie d'Utrecht, dessin d'Arnould Buchelius, 1592

Mentionné dans: Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa, Utrecht 1592, fol. 66 r.

Utrecht, Archives Municipales, Bibliothèque sur Utrecht, n° 1840

Dans sa description de la visite des monuments dans l'Eglise Ste-Marie, Buchelius (1565-1641) mentionne: 'proximum est monument. Io Scorelii canonici pictoris clariss' (voici maintenant le monument funéraire du peintre-chanoine très connu, Van Scorel). D'après Buchelius il a été fait en marbre de Carrare. Deux puttos agenouillés tenant des torches éteintes se trouvent de part et d'autre du socle, sur lequel est écrit: 'Finis mors, sic sunt hominum vana omnia, praeter-quam cui divino pectus amore calet'. Voici la traduction de ce vers: La mort est la fin. Ainsi tout est vain pour l'homme, sauf pour celui qui dans son coeur, brûle d'amour divin.

La tombe est posée sur deux petites colonnes et semble être conçue comme un autel. Il y a l'inscription: 'Reliquum Scorelii canonici' (La dépouille du chanoine Van Scorel). Sur la dalle, Buchelius a dessiné deux 'sources de vie' et un calice. Il est possible que ceux-ci comme les deux puttos aient été des peintures rajoutées plus tard. Au dessus de l'autel on peut voir le cadre du portrait (cat. n° 24), une console et deux pilastres avec un tympan en grès de Bentheim. L'inscription est un avertissement qui dit: 'Sceptra ligonibus aequo'. Voici la traduction: Moi, la mort, je fais d'un sceptre une pioche. En d'autres mots, la mort est la même pour le roi et le peuple. Le portrait devait être placé dans le cercle. Il n'y était plus d'ailleurs lorsque Buchelius a dessiné le monument: 'Vacat hic locus ubi olim effigies ut pnto 1615 Scorelij ad unam si multitudinem depicta fuit'.

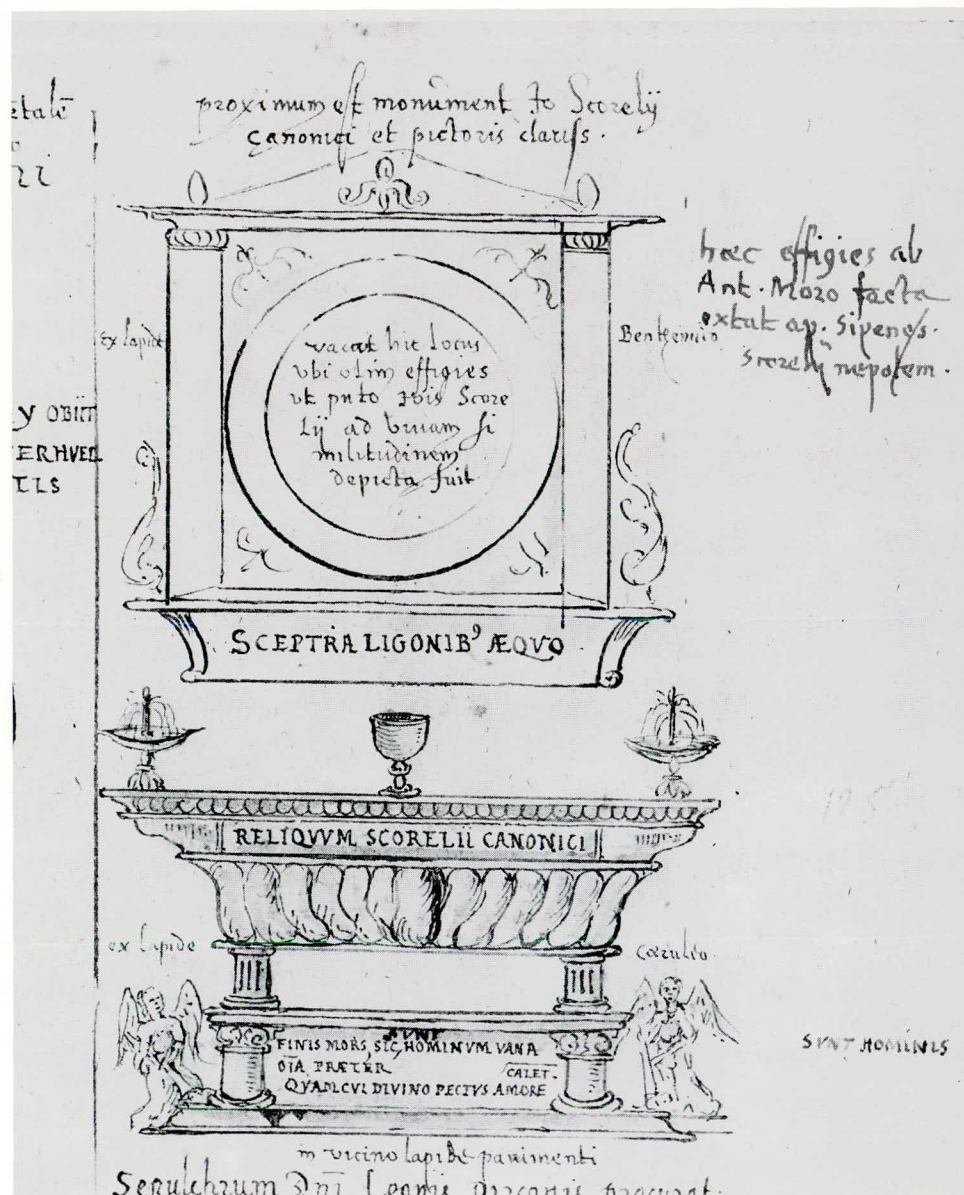


fig. 36

ut puto Joannis Scorelii ad vivam similitudinem depicta fuit' (voici l'endroit où, autrefois, je pense, a été pendu le portrait très fidèle de Van Scorel). La description de Buchelius de la ville d'Utrecht, publiée par Muller, décrit à peu près dans les mêmes termes le monument funéraire. Il donne de plus amples informations et parle d'une pierre blanche sculptée, vraisemblablement l'encadrement du portrait. Les inscriptions sont données sous une forme différente.

Cf. dans ce catalogue p. 41-42.

Litt. Hoogewerff 1923, 105-106; Muller 1906, 189

24 Portrait de Jan Van Scorel par Anthonie Mor, 1560

chêne; ø 56 cm

inscription: ANT. MORVS PHI. HISP. REGIS PICT.

IO. SCORELIO PICTORI S. A.º M D LX

(Anthonie Mor peintre de Philippe, roi d'Espagne a dédié ce portrait au peintre Jan Van Scorel en 1560)

Londres, Society of Antiquaries

Van Scorel a 65 ans au moment où Anthonie Mor (1519-1575) fait son portrait. Il est vêtu d'un manteau bordé de fourrure et porte une barette, ce qui indique qu'il a une fonction d'ecclésiastique.

En général on pense que ce portrait faisait partie du monument funéraire de Jan Van Scorel dans l'Eglise Ste-Marie d'Utrecht. D'après le dessin de Buchelius de ce monument funéraire (cat. n° 23) le portrait devait être inséré dans un encadrement de pierre de Bentheim. Il écrit entre autres sur ce dessin: 'Haec effigies ab Ant. Moro facta extat apud Sijpeness Scorelii nepotem' (Ce portrait exécuté par Anthonie Mor est chez Sijpenesse, petit-fils de Van Scorel).

Il s'agit vraisemblablement de Corneille Van Sijpenesse dont Buchelius mentionne la date de décès (20 novembre 1635) dans 'Notae Quotidianae'. Ce Corneille est également nommé petit-fils de Van Scorel par Constantin Huygens. Dans la biographie de Van



fig. 37

Scorel, Van Mander dit que l'élève de Van Scorel, Mor 'lui portait beaucoup de sympathie'. Il peignit un portrait de son maître, deux ans avant sa mort. Sous le portrait aurait été inscrit, d'après Van Mander:

'Addidit hic arti decus, huic ars ipsa, decorem,
Quo moriento mori est, haec quoque visa sibi.'

Voici la traduction:

'Cet homme a rendu l'art célèbre et à son tour l'art l'a rendu célèbre;
A sa mort, l'art pensa mourir aussi.'

Van Mander poursuit en latin sa description du texte latin sur le tableau. Voici la traduction:

'Anthonie Mor peintre de Philippe, roi d'Espagne, a fait pour le peintre Jan Van Scorel (ce portrait) en l'an 1560.

Epitaphe - A Dieu Tout Puissant -

Pour Jan Van Scorel, sans aucun doute le peintre le plus important de son siècle, qui après avoir donné de nombreuses preuves de son art, est mort ayant atteint un âge avancé, et il nous a laissé un profond sentiment de détresse.

Il a vécu 67 ans, 4 mois et 6 jours.

Il est mort le 6 décembre de l'an 1562'.

Il est remarquable que l'inscription sur le tableau, mentionnée par Van Mander est en partie la même que sur le texte sur le portrait exécuté par Mor, si l'on considère que le 'sacrauit' (consacré) de ce dernier portrait, a été remplacé par Van Mander par 'fecit' (fait). Le portrait exécuté par Mor a donc été adapté plus tard, après 1562, date de la mort de Van Scorel, au monument funéraire de Van Scorel et pourvu des inscriptions adéquates. Van Mander a peut-être transcrit ces textes lorsque le portrait faisait partie de la collection Sijpenesse.

On ne sait guère ce qu'il est advenu de ce tableau. Il est possible qu'il ait été vendu aux enchères à Amsterdam le 22 mars 1700, comme numéro 13 sous le nom: 'Het portraet van J. Schorel door Antony Moro' (Le portrait de J. Schorel par Antony Moro). Au 19^e siècle il réapparut dans les collections anglaises Lombe et Kernick, après quoi il fut légué à la Society of Antiquaries de Londres (ces derniers renseignements ont été aimablement fournis par Pamela Tudor Craig).

Ad.: Lors de l'exposition en mars 1977 à Utrecht un examen à la réflectographie à l'infrarouge de ce panneau a permis à Faries et Van Asperen de Boer de découvrir la première inscription, citée par Van Mander, sous la peinture de l'inscription actuelle. De plus la signature et la date sur le bord, supérieur de l'inscription ont pu être mises en évidence: Anthonius Morus pingebat A° 1559. Du fait que Van Mander mentionne les deux inscriptions il est possible que l'inscription actuelle ait été reprise d'un ancien encadrement ou du monument funéraire.

Litt. Hoogewerff 1923, 106, fig. 65;
De Jonge 1929, 275; Buchelius 1940, 58;
Dekker 1970-1971, 354;
Friedländer 1975, 63 pl. 180 n° 364

25

Portrait de Jan Van Scorel gravé par Hieronymus Cock, après 1560

gravure, 207 × 127 mm

inscription en bas:

Primus ego egregios pictura inuisere Romam
Exemplo docuisse meo per secula Belgas
Cuncta ferar; neque enim iusti dignandus honore
Artificis, qui non graphidas, pigmentaque mille
Consumpsit, tabulasque schola depinxit in illa.

Utrecht, Musée Central, inv. n° 11303

Ce portrait gravé a été publié dans 'Pictorum aliquot celebrium, Germaniae Inferioris, effigies' de Dominicus Lampsonius, Anvers 1572. Lampsonius est aussi l'auteur des vers latins sous le portrait; Van Mander termine la biographie de Van Scorel par la traduction du poème de Lampsonius:

'J'ai toujours été honoré comme celui qui le premier
aux Pays-Bas a soutenu que celui qui voulait devenir peintre
devait aller à Rome et devait avoir utilisé
mille pinceaux et beaucoup de peinture
et avoir fait beaucoup de tableaux dans un style digne d'éloges,
avant de pouvoir être considéré comme un véritable artiste.'

Le graveur a utilisé probablement pour sa gravure le portrait de Mor. Le fait que la gravure soit le reflet du portrait en est une preuve. Il y a également des ressemblances évidentes dans le vêtement; la fraise, le chaperon et la barrette plate.

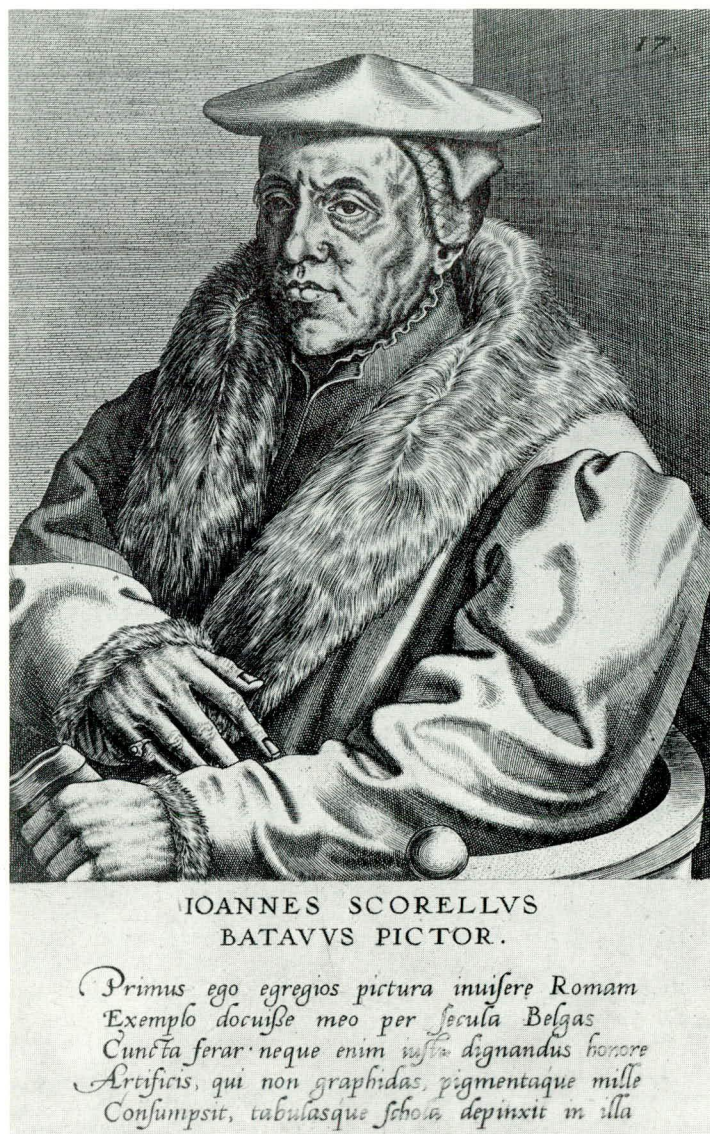


fig. 38

26 Biographie de Jan Van Scorel, 1604

Mentionné dans: C. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604

Utrecht, Dr I.I.E. Van Gelder-Jost

Indépendamment des pièces d'archives, qui donnent beaucoup de renseignements sur les activités de Van Scorel, il y a aussi d'autres 'sources' à propos de sa vie. En 1523 déjà la présence de Van Scorel à Rome était mentionnée. On trouve aussi des sources documentaires datant du temps de Van Scorel par exemple dans des textes d'intellectuels humanistes et de poètes de son entourage: Alardus van Amsterdam et Janus Secundus. Calvete de Estrella (1552), Guicciardini (1567) et Van Vaernewijck (1568) donnent toutes sortes de détails sur Van Scorel dans des descriptions des Pays-Bas; Buchelius, savant d'Utrecht, le cite dans ses manuscrits. L'italien Vasari mentionne également Jan Van Scorel dans ses biographies d'artistes. Aux Pays-Bas, Carel Van Mander suit l'exemple de Vasari; il écrit en 1604 des biographies d'artistes et il s'inspire souvent des écrits de Vasari.

Dans le '*Schilder-Boeck*' on trouve les notices les plus complètes sur la vie et l'oeuvre de Van Scorel. De nombreuses données semblent être justes et ont pu être vérifiées à l'aide de pièces d'archives.

27 Description du retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques dans l'église abbatiale de Marchiennes, 1624

Mentionné dans: J. Buzelinus, *Gallo-Flandria sacra et profana, in qua urbes, oppida . . . et pagi . . . galloflandrici tractus describuntur*, Douai 1625, f. 221-223

La Haye, Bibliothèque Royale

Le document le plus ancien, donnant une description détaillée du retable, nous vient de Buzelinus. Van Mander mentionne le retable incidemment. La traduction du texte latin suit. Le Père Buzelin ne cite certes pas le peintre, mais donne beaucoup de détails sur le commettant Jacques Coene et sur le fait que le retable a été au début placé sur une prédelle. Les inscriptions sur le 'predella' et sur le monument funéraire sont amplement décrites:

'A l'Abbé Guillaume succède Jacques Coene de Bruges, un homme de grande vertu, Docteur en droit, qui a consacré sa vie à l'agrandissement et à l'embellissement de l'abbaye. Au sujet de ses glorieuses actions, j'ai trouvé ce qui suit dans un manuscrit de Marchiennes: Le 20 octobre 1542 est décédé à Marchiennes Jacques Coene, 40^e abbé de ce lieu - et certainement le premier ayant le droit de porter la mitre - qui pendant 41 ans a assumé ses fonctions et a fait rénover et embellir tout le cloître en faisant construire des bâtiments particuliers et dignes d'admiration: avec de nombreux arcs et voûtes différents, avec des ouvrages sculptés et ciselés, avec de la vaisselle d'argent et des vitraux, mais à l'étonnement de tous, avec beaucoup de frais, de sorte qu'il peut être appelé le second Moïse ou Salomon de la construction des églises. Et cependant il n'a pas alourdi les charges de l'église, mais il a fait en sorte que les rentes augmentent de 600 Livres Flamand par an. Et enfin pour le grand bien du couvent et de lui-même, il nomma Jacques De Groot coadjuteur.

Si vous considérez le nombre d'abbés vous vous étonnerez comme moi, que Jacques soit nommé le 40^{ème} abbé de Marchiennes. Car si tous ceux qui sont mentionnés sur la liste des abbés de cet endroit, sont considérés comme ayant été abbés, alors Jacques devrait être le 41^{ème}. Je pense que celui qui a fait de Jacques le 40^{ème} abbé n'a pas compté parmi les Supérieurs de l'abbaye, Hugo, qui venait de Reims et qui n'a occupé ses fonctions que 7 jours (nous savons aussi que ce dernier est considéré par l'auteur qui a dédié une biographie à la mémoire du Bienheureux Hugo, comme un imposteur et il n'est pas nommé abbé). Ou bien alors il ne compte pas à partir de Ionatus, mais à partir de Leduinus, de sorte qu'il ne compte que ceux qui ont été nommés abbés après le départ des nonnes (donc depuis que le couvent est devenu un couvent de moines). Ou bien enfin il pensait que Ferricus ne pouvait être nommé abbé parce que celui-ci, comme nous l'avons expliqué, n'était considéré que comme abbé commendataire.

Pour avoir une idée du travail, digne d'admiration, de Jacques pour embellir la Maison du Seigneur, sache qu'il n'a jamais regardé aux frais pour s'attacher les maîtres les plus brillants dans tous les arts et pour, à l'aide de leurs mains et de leur talent, créer les plus belles oeuvres. Et cela en ce qui concerne la décoration des vitraux avec différentes représentations, la sculpture de la pierre ou la polissage du marbre, la création de peintures aux belles couleurs ou aux personnages gracieux, la décoration de la vaisselle et des statues de saints avec de l'or et de l'argent, des perles et des pierres précieuses. Il ne se passe pas un jour sans qu'il n'aille voir les artistes et ne les stimule dans leurs travaux dont les détails devaient être terminés, par des paroles engageantes et des promesses. Et comme un pieux berger il portait certainement autant d'attention à ses moines, pour rétablir la pieuse vertu dans l'ancienne magnificence et pour les inciter à exercer la piété de jadis et à aspirer à la vertu.

L'église, qui a été décorée à ses frais, présente beaucoup de textes qui décrivent au lecteur des oeuvres pieuses et dignes d'éloges et il sera utile de citer ces textes ici. Ils sont généralement écrits dans un cartouche de marbre sur un mur.

Epitaphes

'Ci-gît Jacques Coene, né dans la ville de Bruges, abbé pendant sa vie, pieux dans ses convictions religieuses, ayant mené une vie exemplaire, célèbre pour son esprit de bâtisseur, comme peuvent le témoigner ces monuments-ci.
Pendant quarante ans et dix mois il a été abbé. Ainsi sa fin est ici le juste couronnement du travail commencé.'

Ce dernier s'adressant à ses condisciples

'Apprenez, mes frères, par mon exemple à supporter les efforts, et à continuer vivre comme on le doit. Et apprenez aussi à terminer cette vie selon la même condition, comme je l'ai fait, bien que la dure fortune ne m'ait pas épargné.'

On peut lire sur une table de marbre, placée sur sa tombe, les vers suivants.

'Les faits embellissent l'homme; ce cloître honore Jacques, / et loue partout son rénovateur dont la vie a été d'une si grande piété / qu'il était parmi ses condisciples le premier en dévotion. / Il a dirigé l'abbaye pendant 40 ans et si on y ajoute 10 mois, / on saura qu'il est mort à ce moment-là. Qu'une fin pieuse / couronne la vie de celui qui souhaitait que tous ses travaux / soient couronnés.'

Panegyrique peint sur le retable

Sur l'autel de Saint-Jacques et Saint-Etienne, le socle du retable qui est joliment peint présente au lecteur les quatre distiques suivants:

'Bien que la mort détruise beaucoup, elle ne prend pas tout / pour autant la vertu ne meurt pas et les bonnes actions ne disparaissent pas. / Cet homme dont vous, voyageur, voyez les monuments merveilleux / - une église rénovée, un cloître splendide - / triomphe, arrivé à la fin de sa vie / par la piété et sera béni / grâce à ses actions éminentes. Bienheureux celui à qui est donné / de voir ses belles oeuvres achevées dont la dernière, / cette magnifique peinture, sera une couronne d'or.'

On doit faire un rapprochement entre les mots 'fin' et 'couronne' que l'on rencontre souvent dans ces vers, avec sa devise qui est composée de deux mots: Finis coronat. Par ces mots peints sur tous ses ouvrages publics, il s'incitait lui-même, comme il incitait tous les siens à terminer avec sérieux et tenacité en pensant à une fin heureuse, ce qu'ils avaient commencé grâce à Dieu.

D'ailleurs au début de son sacerdoce, lorsqu'il fit un voyage à Rome pour affaires, il plait tant au Pape Jules II qu'il reçut la mitre et d'autres distinctions papales pour lui-même et ses successeurs.

A la mort de Jacques Coene, Jacques de Groot, qu'il avait choisi comme coadjuteur, reçut la mitre.

(Traduit du latin par A.M.M. Dekker)



fig. 39 Van Scorel, *Le triptyque de Lochorst*, ouvert, cat. n° 28



fig. 40 Van Scorel, *Le triptyque de Lochorst*, fermé, cat. n° 28





28

II. Le début de la production de retables de Jan Van Scorel à Utrecht.

A son retour d'Italie en automne 1524, Jan Van Scorel s'établit à Utrecht. Il y jouit de la protection de Herman Van Lochorst (décédé en 1527), doyen de St-Sauveur et chanoine de la cathédrale d'Utrecht. Pour échapper aux troubles causés la lutte entre l'évêque et la ville, il quitte Utrecht dans le printemps de 1527 et part pour Haarlem. Pendant la période où Van Scorel se trouve à Utrecht il fait le retable appelé triptyque de Lochorst: un retable dont le motif principal est *L'entrée du Christ à Jérusalem*. Cette oeuvre doit être considérée comme marquant le début de la production de retables de Van Scorel à Utrecht.

Jan Van Scorel

L'entrée du Christ à Jérusalem, vers 1526-1527

L'histoire du retable

L'inscription sur le côté externe du volet droit révèle que Herman Van Lochorst, doyen de St-Sauveur et chanoine de la cathédrale d'Utrecht fit, par piété pour ses parents, restaurer en 1526 leur monument funéraire. On peut de plus lire que la tombe était sculptée et peinte, qu'elle se trouvait au milieu de l'église et que Gysbert Van Lochorst s'y trouvait enterré.

L'inscription sur le côté externe du volet gauche dit que Herman et Werner Van Lochorst y étaient enterrés; d'après le texte, Werner mourut en 1401 de mort subite et Herman fut le fondateur d'un sanctuaire.

Van Mander, 1604, fol. 235 v. constitue une autre source d'information à propos de la peinture. Il écrit que Van Scorel séjourne à Utrecht chez un doyen de St-Sauveur, appelé Van Lochorst, homme courtois et grand amateur d'art. Van Scorel fait diverses peintures pour lui à l'eau et à l'huile, entre autres un *Dimanche des Rameaux*, c'est à dire *L'entrée du Christ à Jérusalem*. La ville y est rendue très exactement. Des enfants et des Juifs qui étalent des branches d'arbres et des habits y sont représentés, ainsi que d'autres personnes. C'était une peinture avec des volets.

Van Mander dit qu'elle fut placée comme épitaphe dans la cathédrale d'Utrecht par les 'amis' de Herman Van Lochorst. Cela veut dire que le triptyque n'a été transporté dans la cathédrale qu'après sa mort.

Dans le testament du fils de Van Scorel, Victor, du 8 septembre 1617 (De Jonge 1929, 84) on peut lire, traduit du latin:

'Je veux aussi que le retable peint du *Dimanche des Rameaux* soit conservé fidèlement, avec ses volets, par mes exécuteurs testamentaires, dans l'état où il se trouvait lorsqu'il a été achevé et placé dans la cathédrale à la mémoire des seigneurs Van Lochorst, chanoines de la cathédrale d'Utrecht, et en a été autrefois enlevé, et qu'il ne soit pas vendu. Je consens cependant à ce que mes exécuteurs testamentaires confient la dite peinture au Seigneur et à la Dame de Nijenrode et à leurs descendants, en tant que derniers parents de la maison ou plutôt de la lignée Van Lochorst, de façon qu'elle puisse être en temps voulu restituée à la cathédrale en souvenir des fondateurs'.

C'était donc Victor Van Scorel qui était en possession de cette peinture lorsqu'il fit son testament en 1617. On ne sait pas comment il l'avait eue. Il apparut, lors du nettoyage fait pendant la restauration fin 1928, que les têtes des personnages agenouillés sur le volet droit étaient rayées. Dans l'inscription en bas le mot 'salvatoris' à la deuxième ligne était barré. Ces dégradations ont sans doute été faites pendant la Fureur Iconoclaste. Le fils de Van Scorel a alors peut-être mis la peinture en sécurité en la prenant sous sa garde, ce qui expliquerait que Victor donne dans son testament l'ordre à ses exécuteurs testamentaires de conserver soigneusement la peinture pour qu'elle puisse être en temps voulu restituée à la cathédrale en souvenir des donateurs. Le triptyque peut cependant aussi être confié au Seigneur et à la Dame de Nijenrode et leurs descendants parce que ce sont des parents de la lignée Van Lochorst.

Et c'est ce qui s'est passé en effet, comme on peut le constater dans un inventaire de la collection Wijttenhorst, conservé dans le château de Herdringen en Westphalie. Dans cet

chêne;
panneau central 79 × 146,8 cm
volet gauche, côté interne 81,4 × 65,2 cm
volet gauche, côté externe 81,3 × 65,5 cm
volet droit, côté interne 81,5 × 65,6 cm
volet droit, côté externe 81,5 × 65,7 cm

inscription volet gauche, côté externe, à lire en 4 disticha:

Qve lavisse pedes tersisse vnxisseq [ve] sacros

O mvlier, lachrimis crinibvs atq [ve] rosa

Diceris, officio redimens tva crimina pvlchro

Me [m] braq [ve] sic D [omi] ni contvmvlada

notans,

Decano Lochorst pete, femina s [an] c [t] a,

quietem,

Sacr v [m] qvi magno fv [n] dat amore tibi.

- *Obiit Herman [n] vs VIII Idvs Augvsti M CCCC*

XXVIII

Esset Wernervs svbita nisi morte peremptvs,

Tvtata hv [n] c virt [vs] imperiosa foret.

- *Obiit III Cal. Octob. M CCCCCI* -

(O femme Marie Madeleine qui, d'après ce qu'on dit avez lavé, essuyé, embaumé les Saints Pieds avec vos larmes, votre tresse et de l'huile de rose - effaçant vos péchés par ce beau service, et distinguant ainsi les membres du Seigneur destinés au tombeau - obtenez, ô sainte femme, la paix éternelle pour le doyen Van Lochorst qui fit élever un autel par amour pour vous.

- Herman mourut le 6 août 1428 -

Si Werner n'avait pas été emporté par une mort subite, sa puissante vertu l'aurait protégé.

- Il mourut le 29 septembre 1401 -)

inscription volet droit, côté externe, à lire comme un distichon; le reste du texte en prose:

Ghisbertvs Lochorst iaceo scholasticvs antro;

Si bene quid servi, nv [n] c bona messis erit.

- *An [n] o Christi M CCCC LIII*

Herman [n] vs de Lochorst, Sacri Salvarotis templi Traiecten [sis] decanus atq [ve] nvper hvivs sacre summe edis / canonicvs, amoris ac pietatis studio erga agnatos in medio ecclesie sepultos statvam / pictvramq [ve] restavvari cvravit an [n] o post virginevm partvm M D XXVI.

(Moi, scolastique Gijbert Van Lochorst, me trouve ici dans ma tombe; si j'ai jamais fait quelque chose de bon, la récolte sera bonne maintenant.

— En l'année 1454 du Seigneur -

Herman Van Lochorst, doyen de l'Eglise

St-Sauveur d'Utrecht et autrefois chanoine de cette

église la plus importante, a par amour et piété pour ses parents qui se trouvent enterrés au milieu de l'église fait restaurer leur monument funéraire sculpté et peint en l'année 1526 après la naissance de la Sainte-Vierge.)

Utrecht, Musée Central, Cat. 1952, n° 256

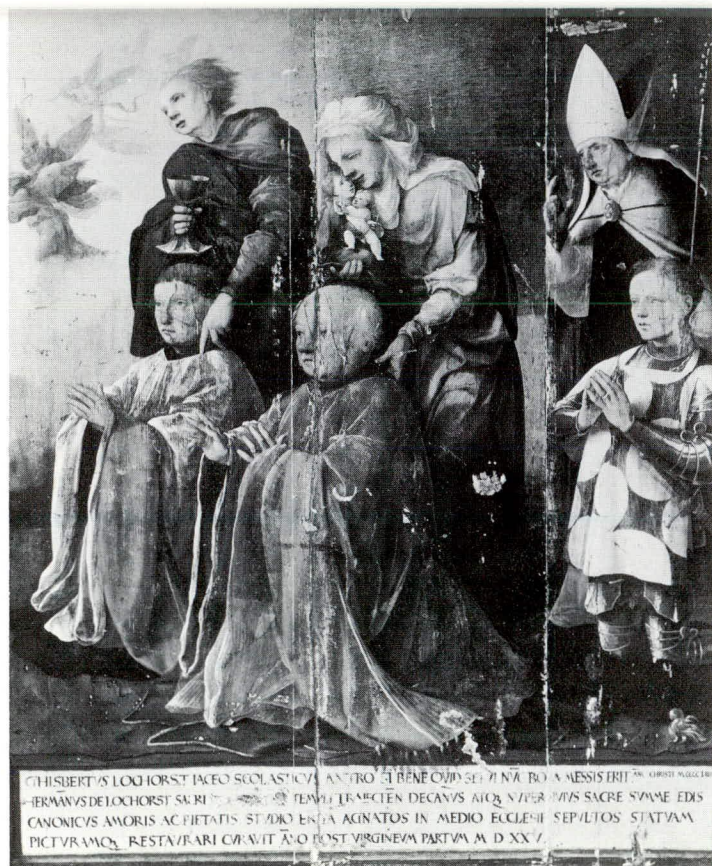


fig. 41 Van Scorel, côté externe du volet droit. Etat lors de la restauration de 1928, cat. n° 28

inventaire de 1651 on peut lire au fol. 28 (Friedländer 1905, 65-66) 'qu'il y avait dans la maison à Nijenrode une peinture avec deux volets latéraux qui étaient peints des deux côtés. Le panneau central représentait le Dimanche des Rameaux; la ville de Jérusalem y était rendue très exactement, il y avait beaucoup de petites représentations à l'arrière-plan, le Christ sur un âne et diverses autres personnes reproduits de façon très naturelle. Sur les volets latéraux, des saints sont représentés sur les côtés internes, entre autres Saint-Christophe, et sur les côtés externes des ecclésiastiques et d'autres membres de la lignée Van Lochorst en armure. Parmi eux se trouve celui qui fit faire la peinture à Jan Van Scorel, Herman Van Lochorst, dont le nom est mentionné sur la peinture. Le fait que l'oeuvre de Van Scorel soit citée dans le 'Schilder-Boeck' de Van Mander montre bien qu'elle était fort appréciée. Après le décès de Bernaerd Van den Bongaert, Seigneur de Nijenrode, cette peinture est passée en la possession de sa femme.

En 1617, l'année où Victor Van Scorel meurt, ce sont Bernard Van den Bongard et Marie Van Lochorst qui sont Seigneur et Dame de Nijenrode à Breukelen près d'Utrecht. Elle meurt en 1624, lui en 1629. Leur fils Bernard Van den Bongard épouse Wilhelmina Van Bronchorst en 1632. Bernard meurt en 1641 sans avoir eu d'enfants. Sa veuve se remarie en 1646 avec Guillaume Vincent Van Wijtenhorst. D'après les annotations dans la marge de l'inventaire de 1651, le triptyque a été transporté du château de Nijenrode à Utrecht. Le mécène qu'était Guillaume Vincent Van Wijtenhorst y habitait une maison au Drift, actuellement le n° 21, où se trouve maintenant l'Institut d'Histoire de la Musique. C'est à partir de là que la peinture fut transportée au château de Gansoyen.

Le triptyque a été démonté au 19^e siècle. Le panneau central sur lequel se trouve *L'entrée à Jérusalem* passe par l'intermédiaire de la collection du peintre Kneip Van Luisendorf entre les mains de Clemens Freiherr Von Fürstenberg, qui habitait le château de Hugenpoet près de Ketterig. C'est là que F.H. Fentener Van Vlissingen acheta le panneau central en 1928. Le volet droit apparut en 1904 et en 1923 chez Christie's à Londres, respectivement comme 'Mabuse' et comme 'German School' et passe en possession autrichienne. Le panneau est alors scié dans le sens de la longueur si bien qu'on obtient deux panneaux séparés.

F.H. Fentener Van Vlissingen les acheta dans une vente aux enchères en 1938. Il se procura le volet de gauche, également séparé en deux panneaux, en 1928 et 1937. Le

propriétaire d'alors fit en 1941 don au Musée Central de tous les panneaux appartenant à l'origine au triptyque, qui avaient déjà été prêtés en commodat. Les panneaux séparés ont été reconstitués en un triptyque en 1976.



fig. 42 Van Scorel, *L'entrée à Jérusalem*, détail, cat. n° 28

Le panneau central: L'entrée à Jérusalem

Le Christ descend la Montagne des Oliviers sur un âne, entouré de ses apôtres. Les habitants de la ville viennent à sa rencontre et posent leurs manteaux sur la route. A droite, derrière la vallée du Cédron, se trouve Jérusalem qui est topographiquement représentée de façon très précise. On peut le contrôler à l'aide de documents de l'époque. Au premier plan nous voyons le mur est de la ville avec la Porte dorée; derrière se trouve la grande place du temple avec le plateau plus haut où se trouve la Coupole du Rocher. A droite dans le mur de la ville on peut voir la porte de Saint-Etienne. Au Nord se trouve la Chapelle du Saint-Sépulcre avec deux coupoles et un clocher carré. La citadelle s'élève derrière la ville. Au Sud il y a la Mosquée El Aksa et à gauche de la ville la montagne de Sion avec des bâtiments monastiques.

fig. 43 Van Scorel, *le pape Adrien*, détail de l'intérieur du volet gauche, cat. n° 28



Le panneau gauche, côté interne

Trois saints y sont représentés: Ste-Agnès, St-Corneille et St-Antoine. Ste-Agnès est reconnaissable à son agneau (latin: agnus) et à la palme. St-Corneille est représenté en pape, avec sa tiare et sa crosse. Il porte une corne (latin: cornu). Jan Van Scorel lui a donné les traits du visage de son ancien protecteur, le pape Adrien VI, qui mourut le 14 septembre 1523; St-Corneille mourut le 14 septembre 253. St-Antoine était un ermite et ici il est habillé en froc. Ce saint est reconnaissable à son bâton en forme de T, à sa cloche et à son inséparable cochon.

Le panneau droit, côté interne

Ici se trouvent représentés St-Sébastien, Ste-Gertrude et St-Christophe. St-Sébastien fut transpercé de flèches dans l'amphithéâtre de Flavius, parce qu'il était chrétien, mais il n'en mourut pas. Il fut plus tard battu à mort. La deuxième sainte est Ste-Gertrude, ici reconnaissable à sa crosse d'abbesse. Elle tient à la main un rouleau de parchemin sur lequel sont dessinées des souris avec le texte 'Super Latrones Vicit' (elle vainc la vermine). Le dernier saint est St-Christophe (grec: porteur du Christ). D'après la légende c'était un géant qui vint au christianisme par des voies miraculeuses. Il fut martyrisé à mort à cause de sa foi.

Le panneau gauche, côté externe

Deux membres de la famille Van Lochorst sont ici représentés agenouillés, avec leurs saints patrons.

Herman Van Lochorst, habillé en aube et chasuble fut doyen de la cathédrale à Utrecht et chanoine à Liège; il mourut en 1438. Son frère cadet, Werner, habillé en surplis et portant une 'almucha' de fourrure sur les épaules, fut chanoine de la cathédrale d'Utrecht; il mourut en 1401. A gauche se trouve St-Jean Baptiste dans un habit en poil de chameau. Il tient une hampe surmontée d'une croix et une banderole sur laquelle on peut lire 'Ecce Agnus' (Voici l'Agneau).

On ne peut identifier le deuxième saint avec certitude (St-Thomas? St-Matthieu?). On peut voir dans les nuages une représentation du couronnement de la Ste-Vierge.

Le panneau droit, côté externe

Ici sont agenouillés Gysbert Van Lochorst, Herman Van Lochorst - qui porte le même nom que son grand'oncle, le doyen de la cathédrale - et un troisième membre de la famille Van Lochorst. Gysbert fut chanoine de la cathédrale; il porte un surplis et une 'almucha'. C'est un frère de Herman le doyen de la cathédrale; il mourut en 1454. Son petit-neveu Herman fut également chanoine de la cathédrale à Utrecht, c'est pourquoi il porte ici le même habit. Le jeune Herman mourut en 1527. On ne sait pas si le personnage représenté à droite en harnois et cotte d'armes est l'ancêtre de la lignée des Van Lochorst, Jacob (décédé en 1385) ou l'héritier de ce moment-là, Gerrit.

La signification des représentations

Aucun des membres de la famille Van Lochorst qui sont représentés sur les volets n'est allé à Jérusalem, pour autant qu'on sache. On trouve la relation entre ces portraits et le motif principal, *L'entrée à Jérusalem*, dans la signification de la représentation. Le thème de l'Entrée peut être considéré comme le début des Souffrances du Christ qui se terminent par le Triomphe sur la Mort. C'est ce qui fait que ce sujet est un motif qui convient bien pour une épitaphe, peinture faite en souvenir d'un défunt. Les saints qui se trouvent sur le côté interne des volets latéraux sont honorés, à l'exception de Ste-Agnès, comme saints patrons qui protègent contre les maladies graves telles que l'épilepsie, les épidémies comme la peste et contre la mort subite. On ne comprend pas bien pourquoi Ste-Agnès se trouve représentée ici. C'était, en tout cas, une sainte aimée à Utrecht. C'est la patronne des vierges et de la chasteté et sert peut-être ici de protection contre l'impureté et la contagion. Il se peut que ces saints aient été peints parce qu'il régnait alors aux Pays-Bas et en Allemagne une maladie contagieuse appelée 'l'anglicus sudor', vulgairement 'Sweetende sieckte' (la maladie à sueur).

Le dessin sous-jacent

Sur les réflectogrammes on peut voir une grande différence entre le dessin sous-jacent du panneau central et celui des volets. Sur le panneau central celui-ci est exécuté avec beaucoup de soin à l'aide de zones de hachures parallèles pour les personnages et de contre-hachures en diagonale pour les ombres plus accusées. Le dessin sous-jacent des panneaux latéraux se limite à des contours sommaires.

La différence constatée dans le dessin sous-jacent des panneaux ne nous donne pas le droit de conclure que l'oeuvre est de plusieurs mains. La différence de fonction et de représentation des panneaux peut être à l'origine de la différence constatée dans le dessin sous-jacent.

Conclusion

L'inscription sur les volets et certains documents permettent d'établir que ces volets sont de la main de Jan Van Scorel. On peut retrouver dans le dessin sous-jacent son style des années 1526-1527 exécuté avec soin sur le panneau central en utilisant des hachures et se limitant à des lignes de contour sommairement dessinées sur les panneaux latéraux. La mesure dans laquelle le dessin sous-jacent est détaillé donne déjà une indication à propos de l'importance des différents panneaux: c'est le panneau central auquel on accorde le plus d'attention.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 11; Bruyn 1955, 206; Dippel 1955, 253-256; Leymarie 1956, 54; Swillens 1957, 275-276; Zender 1959, 140, n° 80, fig. 10; Haslinghuis et Peeters 1965, 273, 386-387, 403; Friedländer 1975, 69-71, cat. K. 296, suppl. 416, notes n° 38, 101, pl. 158 et 159; Faries 1975, 99-101



fig. 44 Montage de réflectogrammes d'un détail du
panneau central, cat. n° 28



fig. 45 Montage de réflectogrammes d'un détail du panneau central, cat. n° 28

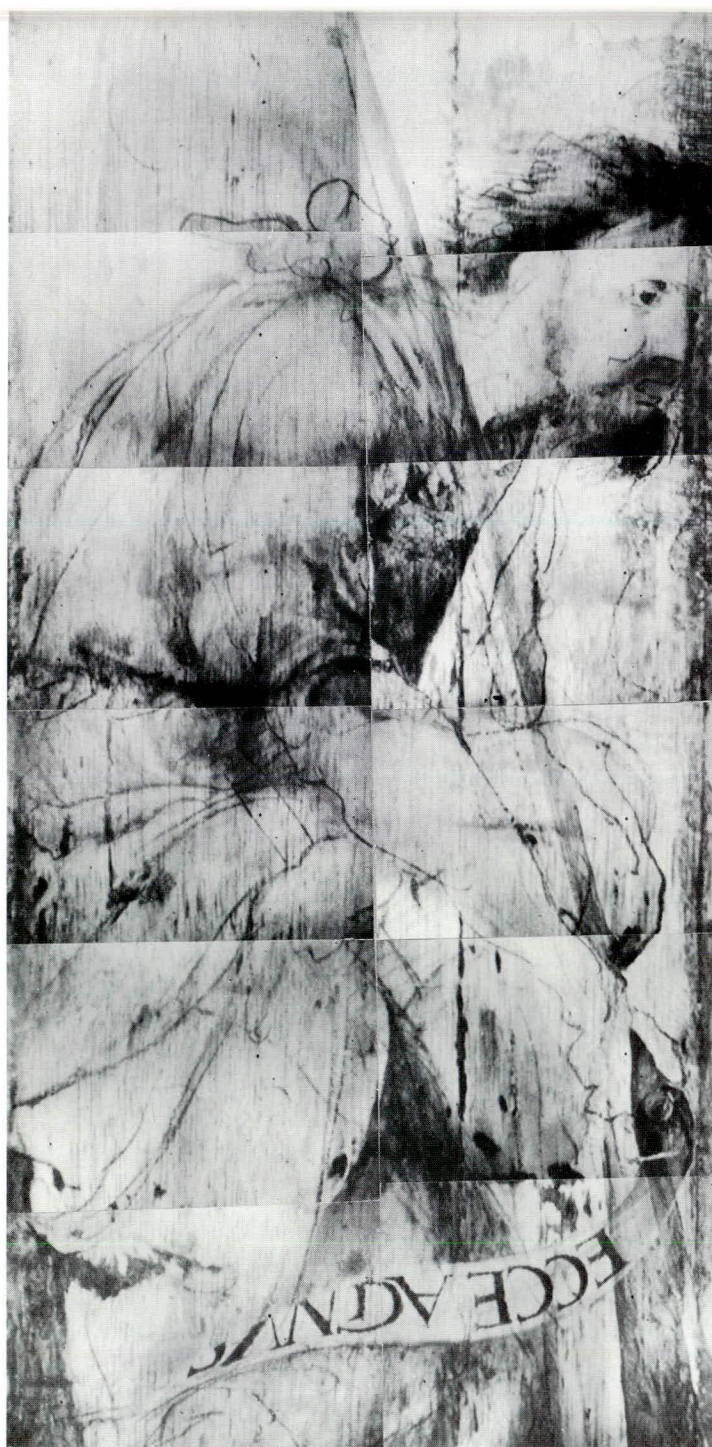


fig. 46 Montage de réflectogrammes d'un détail du côté externe du volet gauche cat. n° 28

gravure sur bois; 390 × 731 mm
signé dans l'inscription en haut à gauche: 'Gheprent
Bij mij Harman van Borculo figuer snijder tot
Wtrecht' (Gravé par moi, Harman Van Borculo,
graveur à Utrecht).

daté à droite à côté du blason de Charles Quint, au
milieu en haut sur la banderole: 1538.
La transcription complète des textes (en particulier
une description de ce qu'on peut voir sur la gravure)
est mentionnée dans le catalogue '125 jaar Centraal
Museum Utrecht', 1964, n° 88

Utrecht, Musée Central, Cat. 1952, n° 801; inv. n°
6869

G. Braun dit, dans son célèbre atlas 'Civitatis orbis terrarum' de 1574 que, pour la
représentation de Jérusalem, il a utilisé un dessin de Jan Van Scorel et une gravure de
Herman Van Borculo. C'est sans doute parce que cette ville était topographiquement
rendue de façon exacte sur le dessin et la gravure que Braun fit ce choix pour son atlas.
Christianus Adrichomius décrit Jérusalem en 1584. Cet auteur dit qu'il vit chez Joannes
Bollius à Delft un dessin de Jérusalem fait par Jan Van Scorel. Dans l'édition de la
description d'Adrichomius de 1597 on peut lire qu'Herman Van Borculo fit en 1538 une
gravure de Jérusalem et des lieux saints.

Jan Van Scorel a entrepris un voyage en Terre Sainte entre 1520 et 1521 et a fait des
esquisses des lieux qu'il a visités. Il utilisa ces esquisses, entre autres pour *L'entrée à
Jérusalem* (cat. n° 28).

Van Borculo a dû connaître soit la peinture de Van Scorel, soit les études préliminaires de
cette peinture. On peut même voir, au premier plan sur la gravure, un détail de l'oeuvre de
Van Scorel: le Christ est sur un âne et est entouré par ses disciples et les habitants de
Jérusalem.

L'épigramme de la gravure sur bois est de la main de l'humaniste Lambertus Hortensius
Montfortius.

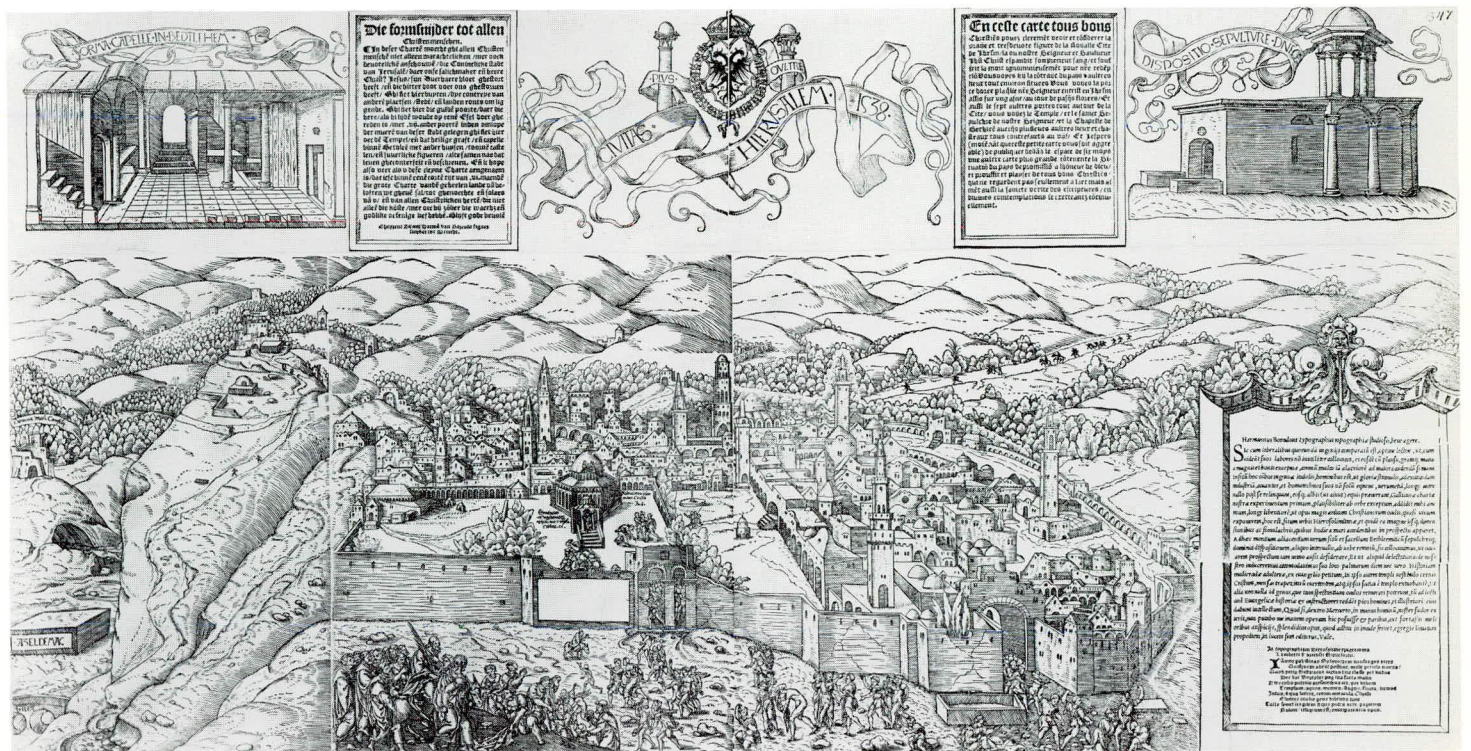
Celui-ci se trouvait à Utrecht entre 1527 et 1544, période pendant laquelle Van Borculo
édita entre autres l'oeuvre de Janus Secundus.

Conclusion

La représentation qui se trouve sur la gravure correspond dans les moindres détails à celle
du panneau central de *L'entrée à Jérusalem* de Jan Van Scorel (cat. n° 28). La gravure sur
bois a dû être faite à partir de cette peinture ou des études préliminaires faites par Van
Scorel pour *L'entrée*, vu que Herman Van Borculo lui-même semble-t-il n'est jamais allé à
Jérusalem.

Litt. Evers 1933, 19-21 et 93-94;
Nijhoff et Henkel 1933-1939, 22, pl. 114-115;
d. La dispute de Saint-Jacques
Hollstein III, 109;
Dekker 1970-1971, 342-346

fig. 47 Van Borculo, *Vue sur Jérusalem*, cat. n° 29



III. Les retables de l'abbaye de Marchiennes, vers 1540

Carel Van Mander écrit dans sa biographie de Jan Van Scorel dans le 'Schilder-Boeck', 1604, fol. 236: 'à Marchiennes, belle abbaye en Artois, il y encore trois pièces de sa main. D'abord un retable où on voit St-Laurent étendu sur un gril de fer. Puis un retable avec les onze mille vierges, très belle oeuvre avec deux volets. Enfin un très grand retable avec six volets à l'intérieur desquelles on voit la lapidation de St-Etienne'.

L'histoire des retables

La source la plus ancienne à propos des retables de Marchiennes est le 'Cartularium' de Jacques Coene, abbé de l'abbaye de cette ville. Ce registre contient des notes concernant les possessions de l'abbaye et c'était la famille du dernier abbé de Marchiennes, Dom Lallart, qui le détenait depuis la Révolution Française. Mais il a disparu pendant la première guerre mondiale. Heureusement, Charles de Linas a repris un passage de ce document en 1856 dans son livre 'Etude sur Dom Jacques Coëne, abbé de Marchiennes' (Amiens 1856):

'1541 - J. Coëne ayant rebâti trois chapelles derrière le chœur, l'évêque de Sélyvree (Pasquier suffragant de Cambrai) les bénit également le 29 Mars et consacra les autels: 1. - en l'honneur de Saint-Jacques le Majeur et de Saint-Etienne, premier martyr . . . 2.- en l'honneur de Saint-Laurent, martyr . . . 3.- en l'honneur des onze mille vierges . . . '.

Le 15 février 1561 il y eut un grand incendie dans l'abbaye de Marchiennes et cinq ans plus tard, le 25 août 1566, l'abbaye fut pillée lors de la Fureur Iconoclaste. Pourtant les retables devaient y être encore en 1584 puisqu'Arnoldus Buchelius les y a vus alors. Dans son 'Diarium' de mars 1584 il écrit qu'ils ont été peints par Anthonie Mor d'Utrecht (cf. VIII de ce catalogue).

La source suivante dans laquelle il est question des retables de Marchiennes est le 'Schilder-Boeck' de Carel Van Mander de 1604 (cf. ci-dessus).

En 1817 l'église abbatiale de Marchiennes est complètement détruite. Les panneaux avaient peut-être déjà à ce moment-là été transportés ailleurs. Une grande partie des bâtiments de l'abbaye furent rénovés entre 1770 et 1776. Il est probable qu'une partie du mobilier, en particulier les retables considérés à l'époque comme désuets, ait été transportée dans des églises de paroisses qui dépendaient de l'abbaye de Marchiennes. On fit en 1792 l'inventaire des objets d'art provenant des églises et des cloîtres de Douai et de ses environs. On y trouve des renseignements sur les mesures et les représentations des oeuvres. Seul, le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* y est décrit, mais le lieu où il se trouve n'est pas mentionné. Une description de Félix Brassart datant de 1865 montre que les retables sont dispersés au 19^e siècle. Il rencontre des volets de retable provenant de l'abbaye de Marchiennes dans l'église de Courchelettes (Guillouet 1964, 90).

En 1918 Grete Ring identifia un panneau, qui se trouvait dans le dépôt du Musée de Valenciennes, comme étant le volet latéral gauche du *Martyre de Saint-Laurent*, un des trois retables que Van Mander cite. Ce panneau a disparu après la première guerre mondiale - et n'a pas encore été retrouvé.

Jusqu'à une date récente on n'avait aucune trace de la plupart des volets des trois retables de Marchiennes. Mais J. Guillouet, conservateur du Musée de la Chartreuse de Douai, a retrouvé à partir de 1957 un certain nombre de panneaux dans les environs de Douai. Ces peintures s'avèrent être les panneaux 'perdus' des retables faits pour l'abbaye de Marchiennes (cf. dans ce catalogue p. 17).

La commande

Nous savons, grâce aux sources, que Jacques Coene, né à Bruges en 1468 et abbé de Marchiennes à partir de 1501, fut jusqu'à sa mort en 1542 un mécène important. Il passait des commandes à des artistes pour embellir son abbaye. Peu avant 1540 il fit entre autres ajouter au chœur de son église trois chapelles dont les autels furent consacrés le 29 mars 1541.

C'est pour ces chapelles que Van Scorel a dû peindre les trois retables. Le blason et la devise de Coene 'Finis Coronat' sont peints sur le volet de l'ange du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*. On peut encore trouver son blason et sa devise sur des reliures et des fragments de bâtiments, ce qui est une preuve de son mécénat. Comment Van Scorel obtint-il l'ordre de faire des retables pour l'église de l'abbaye bénédictine de Marchiennes?

Le peintre Jean Bellegambe qui était le 'fournisseur' habituel en retables peints des abbayes de la vallée de la Scarpe dans le Nord de la France - Flines, St-Amand, Anchin, St-Vaast et Marchiennes - mourut en 1536. On fut alors bien obligé de chercher un autre artiste. Ce fut aussi le cas pour Coene.

Jan Van Scorel fit un voyage en France du 1^{er} octobre au 8 novembre 1540. C'était officiellement un voyage de service pour le chapitre de Ste-Marie, Van Scorel devait acheter du vin. Mais il est probable que Van Scorel se rendit alors à l'abbaye de Marchiennes dans l'intention d'obtenir la commande des retables. Il avait sans doute été recommandé à l'abbé Coene par Georges Van Egmond, évêque d'Utrecht; mais ce fut peut-être aussi Floris Van Egmond, comte de Buren, qui servit de médiateur entre l'abbé et le peintre-chanoine. Des membres de la famille Van Egmond entretenaient des relations avec Jacques Coene et comme ils ont défendu souvent les intérêts de Van Scorel, on peut supposer que la commande passée au peintre est le résultat de leur entremise. La période pendant laquelle il séjourna en France - cinq semaines - est trop courte pour qu'il ait pu y faire les trois retables. Il ne les a donc sans doute pas peints à Marchiennes. Les autels auxquels les peintures étaient destinées furent consacrés en mars 1541. Il est possible que la commande fût alors déjà terminée, mais ce n'est pas indispensable pour qu'ils puissent être consacrés.

30

Jan Van Scorel

Le retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques, vers 1540

Le retable est composé de dix panneaux: il en manque encore un.

chêne;

les panneaux en partant de la position complètement fermée jusqu'à la position complètement ouverte:

- a. Ange avec le blason de Coene
234 × 73,5 cm
- b. Saint-Etienne
grisaille: 234 × 73,5 cm
- c. Saint-Jacques
grisaille: 234 × 73,5 cm
- d. La dispute de Saint-Jacques 234 × 73,5 cm
234 × 73,5 cm
- e. La condamnation de Saint-Jacques et la guérison d'un paralytique
deux parties; chacune: 234 × 83 cm
- f. Saint-Jacques baptisant Josias
234 × 73,5 cm
- g. La dispute de Saint-Etienne
234 × 73,5 cm
- h. La lapidation de Saint-Etienne
219 × 151 cm
- i. La mise au tombeau de Saint-Etienne
234 × 73,5 cm

Douai, Musée de la Chartreuse

- a. inv. n° 2790; b. inv. n° 2775; c. inv. n° 2774
- d. inv. n° 2772; e. inv. n° 2771; f. inv. n° 2773;
- g. inv. n° 2791; h. inv. n° Dépôt 1974/1;
- i. inv. n° 2770

Reconstruction

On sait, grâce à la description de Buzelinus (cat. n° 27), que le retable avait aussi une prédelle (partie inférieure peinte), mais elle a été perdue.

D'après les documents, Jan Van Scorel a peint assez souvent des retables ayant plusieurs volets mobiles (cf. p. 33 de ce catalogue). Jean Bellegambe, qui travaillait pour les églises du Nord de la France, avait lui aussi peint un polyptyque avec plusieurs volets les uns sur les autres pour l'abbaye d'Anchin.

Il n'est donc pas exceptionnel qu'un retable ait différents volets les uns sur les autres. Le retable de Bellegambe ainsi que les panneaux de Jan Van Scorel ont abouti au Musée de la Chartreuse de Douai.

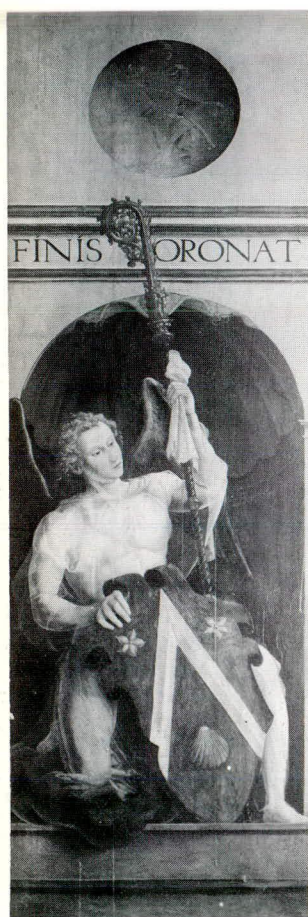


fig. 48 Van Scorel, *Le retable de Saint-Étienne et Saint-Jacques*, complètement fermé, cat. n° 30
a, b, c

La description du retable: en position fermée

Lorsque toutes les ailes mobiles sont fermées, on peut voir sur le volet gauche un ange agenouillé portant le blason de l'abbé Jacques Coene. Dans sa main gauche il porte un crosse et un amict. L'ange est représenté devant une niche en forme de coquille au dessus de laquelle se trouve, dans l'architrave, la devise de Coene: 'Finis Coronat'. Le squelette de la Mort est peint au-dessus, dans un médaillon; il porte une couronne dans les mains: la devise est ainsi visualisée. A droite du panneau de l'ange, nous voyons deux volets en grisaille: Saint-Étienne à gauche et Saint-Jacques le Majeur à droite. Les deux saints sont représentés comme des statues qui se dressent sur une tombe monumentale. Cette dernière est placée dans une niche à laquelle on accède par trois marches d'escalier. Saint-Étienne a, sur les genoux, les pierres avec lesquelles il a été martyrisé, Saint-Jacques a sur lui l'épée utilisée pour sa décapitation.

Le panneau le plus à droite qu'on n'a toujours pas retrouvé a dû avoir la même composition que le panneau le plus à gauche, celui de l'ange, si bien qu'il y a symétrie. Sur ce panneau droit Jacques Coene était sans doute représenté à genoux: sa mitre se trouve sur une marche près de son patron Saint-Jacques; son blason, sa crosse d'abbé et sa devise se trouvent près de l'ange.

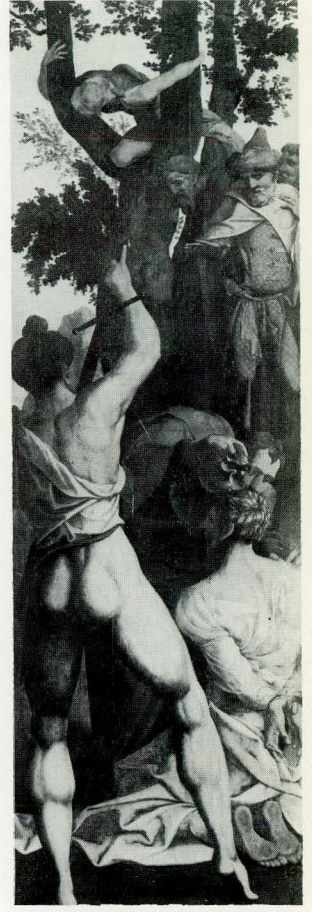
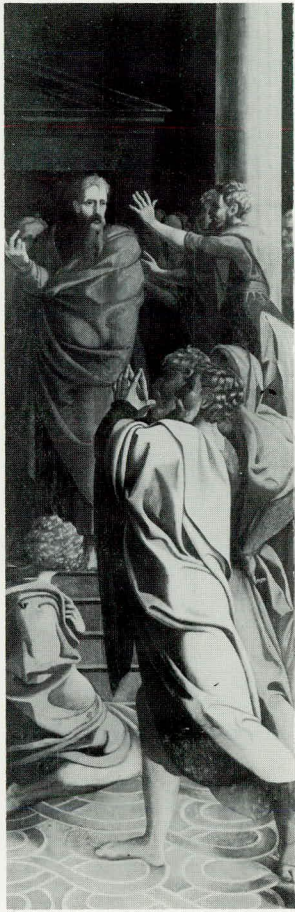


fig. 49 Van Scorel, *Le retable de Saint-Jacques*,
cat. n° 30 d, e, f

Le retable de Saint-Jacques

Lorsqu'on ouvre les volets cités ci-dessus, ceux de Saint-Etienne et Saint-Jacques, on peut alors voir une grande représentation au centre: La condamnation de Saint-Jacques et La guérison d'un paralytique (e) avec, sur le volet gauche, La dispute de Saint-Jacques (d) et sur le volet droit Le baptême de Josias par Saint-Jacques (f). La représentation de La condamnation et de La guérison est peinte sur des volets séparés qui peuvent s'ouvrir.

L'histoire de Saint-Jacques est illustrée sur ces volets de gauche à droite (comme un roman par images) telle qu'elle est racontée dans la 'Legenda Aurea' de Jacques de Voragine. L'apôtre Jacques le Majeur entre en discussion à Jérusalem avec Philétus, fils d'un mage, à propos de la foi (d), ce qui a pour résultat que Philétus se convertit à la foi chrétienne: Saint-Jacques se trouve à gauche en haut d'un escalier. Philétus lève les mains en priant. Au centre du retable (e) Saint-Jacques est condamné à mort pour sa foi par Hérode Agrippa, procutareur romain. Celui-ci se trouve sur un podium et montre l'apôtre du doigt. Le jugement de Salomon est représenté sur un relief, sur le côté de la tribune. Cette représentation est le symbole d'un jugement juste. Saint-Jacques, à droite, se tourne vers un paralytique assis par terre et le guérit. A côté de l'apôtre se trouve un soldat, Josias, qui doit emmener le condamné à mort. Sur le volet droit (f) Josias est baptisé par Saint-Jacques. Josias que la vue de la guérison miraculeuse du paralytique avait fait se convertir au Christianisme sera lui aussi tué pour sa foi: il a les mains liées dans le dos. Le bourreau qui les décapite tous les deux a déjà levé son épée.



fig. 50 Van Scorel, *Le retable de Saint-Etienne*, cat. n° 30 g, h, i

Le retable de Saint-Etienne

Lorsqu'on ouvre les ailes sur lesquelles se trouve la représentation de la condamnation de Saint-Jacques et de la guérison du paralytique, on peut voir encore un triptyque.

La vie de Saint-Etienne est représentée sur ces panneaux, également empruntée à Jacques de Voragine. Sur le panneau gauche (g), Saint-Etienne, un disciple du Christ, portant une dalmatique, se trouve devant le grand-prêtre dans le temple de Jérusalem. De faux témoignages l'ont accusé d'avoir proféré des paroles calomnieuses à propos de Dieu, de Moïse, du temple et du tabernacle.

Saint-Etienne est lui aussi condamné pour sa foi: sur le panneau central (h) il est lapidé en dehors des murailles de Jérusalem. Pendant cette lapidation la Trinité apparaît dans les nuages. Saul est représenté à demi-allongé dans le coin inférieur gauche; il s'est lui aussi converti au Christianisme plus tard et est alors appelé Paul.

Sur le volet droit (i), Saint-Etienne est mis dans un tombeau par Gamaliel et son cousin Nicodème. D'après le 'Legenda Aurea' Gamaliel avait déjà enterré le Christ dans ce tombeau qui avait été creusé pour son propre corps.

Le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* était une épitaphe à la mémoire de l'abbé Jacques Coene. Buzelinus décrit le retable et cite les inscriptions qui se trouvaient sur l'autel et le monument funéraire de Coene (cat. n° 27).

Martène écrit en 1724, 95-96, que l'épitaphe de Coene dans l'église abbatiale de Marchiennes se trouve dans la chapelle Saint-Etienne, où l'abbé est enterré. La chapelle Saint-Etienne était probablement la chapelle principale de l'église (cf. p. 25 de ce catalogue).

Le dessin sous-jacent

Dans les peintures de Van Scorel, les personnages dont la longueur ne dépasse pas les 10 cm environ n'ont en général pas de dessin sous-jacent. Les personnages dont la longueur se situe entre 10 et 20 cm n'ont qu'un dessin sous-jacent sommaire, reproduit de façon schématique. Les différences les plus caractéristiques entre le dessin sous-jacent tel qu'on peut le voir sur les réflectogrammes et la peinture se situent au niveau des têtes. Leur position a changé lors de la peinture du panneau.

Le dessin sous-jacent de ce retable se compose surtout de contours; il y a peu de hachures. Les lignes sont longues et coulées (cf. p. 24 de ce catalogue). Dans le volet de l'ange (a) le cadre architectonique représenté a un dessin sous-jacent complet. Le squelette de la Mort dans le médaillon n'est pas élaboré dans le dessin sous-jacent. La main de l'ange est différente sur la peinture. L'ange est grand et mince sur le dessin sous-jacent; il est devenu plus petit et plus large sur la peinture.

Le dessin sous-jacent est exécuté avec soin sur tous les volets du *Retable de Saint-Jacques*.

Le style du dessin sous-jacent de *La dispute de Saint-Jacques* (d) et de *Saint-Jacques baptisant Josias* (f) est le même que celui du panneau central (e). Il y a cependant des différences: on a utilisé des hachures sur le dessin sous-jacent des panneaux latéraux. Le dessin sous-jacent du *Retable de Saint-Etienne* ressemble beaucoup à celui du *Retable de Saint-Jacques*. Il y a eu cependant plus de changements lors de la peinture du *Retable de Saint-Etienne*. Le plus important de ceux-ci sur le volet gauche (g) se trouve au niveau des marches d'escalier et du sol: sur le dessin sous-jacent, les marches d'escalier étaient au départ placées plus haut sur le volet. Ceci a pour conséquence que certaines lignes de perspective du sol donnent l'impression d'être un peu arquées et que le rapport entre sol, marches et socle n'est plus cohérent.

Dans *La lapidation de Saint-Etienne* (h), le dessin sous-jacent des personnages, des éléments architectoniques et de ceux du paysage est exécuté de façon soignée comme d'habitude. Il n'y a qu'un changement qui frappe: l'apparition de hachures diagonales dans le paysage à l'arrière-plan. La tête de Saul est dessinée de profil sur le dessin sous-jacent; sur la peinture elle est tournée et raccourcie (cf. aussi p. 25). L'architecture et la Trinité ont également une forme différente dans le dessin sous-jacent et suivent précisément le dessin de projet (cf. cat. n° 31). On peut voir un certain nombre de différences entre le dessin sous-jacent et la peinture, entre autres dans les habits de Saint-Etienne et de Saul. Les motifs de la dalmatique de Saint-Etienne ont été ajoutés dans la couche picturale. Il en est de même pour les habits du saint sur le volet gauche (g).



fig. 51 Montage de réflectogrammes d'un détail de *La lapidation de Saint-Etienne*, cat. n° 30 h

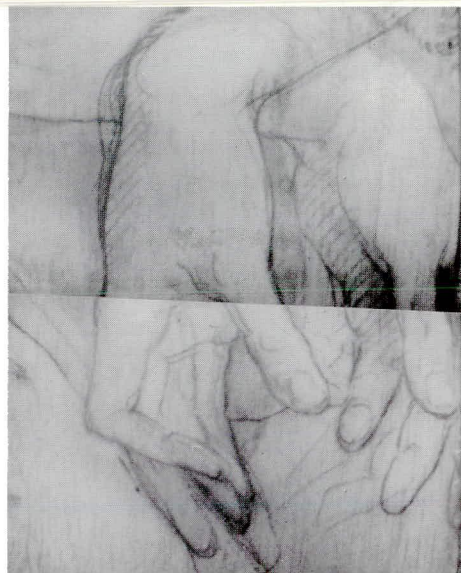


fig. 52 Montage de réflectogrammes d'un détail de Saint-Jacques baptisant Josias cat. n° 30 f

fig. 53 Montage de réflectogrammes d'un détail de La condamnation de Saint-Jacques, cat. n° 30 e

fig. 54 Montage de réflectogrammes d'un détail de Saint-Jacques baptisant Josias, cat. n° 30 f

fig. 55 Photographie à l'infrarouge d'un détail de La dispute de Saint-Etienne, cat. n° 30 g



Dans *La mise au tombeau de Saint-Etienne* il y a une grande différence entre le dessin sous-jacent et la peinture au niveau des habits du personnage au premier plan et de la position des différentes têtes.

Conclusion

On admet que le maître Jan Van Scorel fait le retable le plus important destiné à la chapelle centrale de l'église abbatiale où est enterré le donateur Coene. Le dessin sous-jacent et la surface picturale représentent donc le style de ce peintre vers 1540.

Litt. Spriet 1898; Ring 1918-1919, 179-184;
Buchelius 1928, 21; Guillouet 1964, 89-98;
Van Gelder 1966-1967, 9-22; Guillouet 1970, 2-6;
Faries 1970, 9; Guillouet 1973, 149-155;
Faries 1975, 106-149

31

Jan Van Scorel

La lapidation de Saint-Etienne, vers 1540

dessin, plume et encre brune, lavé de gris;
299 × 204 mm
signé en bas à droite: Schorel Fecit

Paris, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais, inv. n° 4612

Le sujet et la composition du dessin correspondent à ceux du panneau central du *Retable de Saint-Etienne* (cat. n° 30g). Le dessin sous-jacent de ce panneau qu'on peut voir sur des réfectogrammes ressemble au dessin même jusqu'au moindre détail.



fig. 56 Van Scorel, *La lapidation de Saint-Etienne*,
cat. n° 31

On connaît encore quelques autres dessins sur lesquels se trouve la représentation de *La lapidation de Saint-Etienne* provenant de l'atelier de Van Scorel (cat. n° 44).

Sur le dessin on peut voir une coupole ronde de Jérusalem à l'arrière-plan, à droite au-dessus de la tête du bourreau de droite. Cette coupole est indiquée à la même place sur le dessin sous-jacent de la peinture. Mais à cet endroit, la surface de peinture, elle, présente un bâtiment rectangulaire soutenu par quatre pilastres et couvert d'un toit pyramidal au lieu d'une coupole. On peut également voir de tels changements par rapport au dessin dans les autres bâtiments à l'arrière-plan. Pour l'iconographie il est important que la porte du dessin sous-jacent est devenue une sorte de mausolée sur la peinture. On sait que ce polyptyque servait de retable à la mémoire de Coene. Saul est représenté dans le coin inférieur gauche. Il regarde Saint-Etienne; sur le dessin, on voit sa tête de profil, de même que sur le dessin sous-jacent (fig. 51). Sur la peinture, la tête de Saul est représentée de trois-quarts et peinte comme on la regardait par en-dessous. Ce changement radical a été fait pour que le spectateur puisse mieux voir la tête.

Le dessin sous-jacent est également différent de ce dessin. Les personnages qui se trouvent sur le panneau par exemple donnent une nouvelle symétrie à la composition. Cet aspect ainsi qu'un changement d'échelle pour les bourreaux apportent plus de clarté sur la surface et dans l'espace. Le fait que la symétrie n'est pas reprise sur le dessin et que le dessin présente plus de personnages à l'arrière-plan prouve que le dessin n'est pas une copie de la peinture, mais une étude préliminaire.

Conclusion

L'étude des correspondances et des différences qui existent entre ce dessin et le dessin sous-jacent de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 30h) nous poussent à admettre que le dessin serait un projet de la peinture, effectuée par Jan Van Scorel lui-même.

Litt. Boon 1955, 210-222; Guillouet 1964, 89;
Van Gelder 1966-1967, 19-21;
Philippot 1970, fig. 202; Van Gelder 1973, 175;
Guillouet 1973, 149; Faries 1975, 142-146

32

Atelier de Van Scorel Sainte-Ursule et les onze mille vierges, et Portrait de Jacques Coene, 1539

chêne;
193 × 77 cm
au verso: portrait de Jacques Coene avec, sur le
bord inférieur du cadre peint, l'annotation:
AN [N] O DM M° CCCCC XXXIX° [A] ETATIS
S [UE] L XX°
en bas:
DIVAE VICTORINE VL [R] GINI S
au dessous, sur une feuille de parchemin peinte:
[F] INIS [C] ORONAT

Douai, Musée de la Chartreuse, inv. n° 2856

Ce panneau doit être une aile latérale du triptyque de *Sainte-Ursule et les onze mille vierges*, décrit par Van Mander. La représentation de Sainte-Ursule fait partie du thème principal; ce côté du volet était le côté interne. Le portrait du donateur était peint sur le côté externe du volet.

De même que pour le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30), la dernière scène de la vie du saint est représentée sur le volet droit du côté interne. Ursule, princesse britannique qui se rendit à Rome avec onze mille vierges, fut assassinée à Cologne pendant le voyage retour. Ses compagnes furent également tuées par des archers. C'est Jacques de Voragine qui raconte cette légende.

Le portrait du commettant Jacques Coene est représenté sur le côté externe du volet. On a l'impression que le portrait, dont le bord supérieur est à demi-arrondi, est placé sur une console sculptée dans une niche de marbre. Il est curieux qu'on ne puisse voir que quatre doigts à la main gauche de Coene.

Le style du dessin sous-jacent diffère, sur les deux côtés du panneau, de celui du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*: sur le volet du *Retable de Sainte-Ursule*, les contours sont interrompus et non continus et coulés comme dans l'autre retable. Les lignes sont dessinées avec moins de force que dans le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*.

L'examen ponctuel a permis de constater une nette différence entre le panneau de *Sainte-Ursule* et le *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* pour ce qui est de la



fig. 57 Van Scorel, *Sainte-Ursule et les onze mille vierges*, cat. n° 32



fig. 58 Van Scorel, *Portrait de Jacques Coene* cat. n° 32

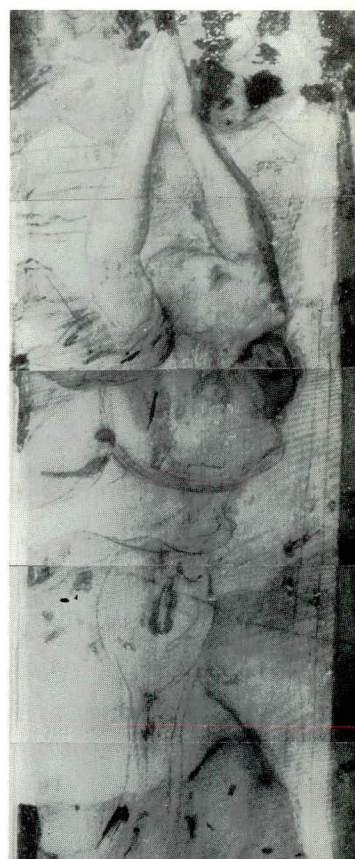


fig. 59 Montage de réflectogrammes d'un détail de *Sainte-Ursule et les onze mille vierges*, cat. n° 32

structure des couches picturales et de la grosseur des parcelles de pigments. Les couleurs des surfaces peintes des deux retables diffèrent également.

Conclusion

La différence constatée pour ce qui est du style du dessin sous-jacent, l'impression que donnent les couleurs et les résultats de l'examen ponctuel font supposer que le panneau de *Sainte-Ursule* a été exécuté par une autre main que celle qui s'est chargée du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques*. Ce panneau n'a donc probablement pas été peint par Jan Van Scorel lui-même. Il est possible - mais on ne peut pas l'établir avec certitude - qu'il en soit de même des autres panneaux du *Retable de Sainte-Ursule* qui n'ont pas été retrouvés (cf. aussi VIII).

33 Jan Van Scorel (?) Sainte-Ursule et les onze mille vierges, vers 1540-1550

dessin; plume et encre brune, lavé de brun;
269 × 365 mm
au verso: Le triomphe de Mordechai

Amsterdam, Cabinet des Estampes du
Rijksmuseum, inv. n° 11: 108

C'est jusqu'à présent le seul dessin sur lequel se trouve la représentation de *Sainte-Ursule et les onze mille vierges*, provenant de l'entourage de Jan Van Scorel, qu'on connaisse. Il est possible que ce soit une étude préliminaire d'une partie du retable que Van Scorel a fait pour la Nouvelle Eglise de Delft (cf. cat. n° 6).

Ce dessin n'est vraisemblablement pas une étude préliminaire d'une partie du *Retable de Sainte-Ursule et les onze mille vierges* de Marchiennes (cat. n° 32); on ne retrouve presque aucun élément du dessin dans le panneau.

Sur le dessin, le roi des Huns est représenté à gauche accompagné de ses capitaines, qui donnèrent l'ordre de tuer Sainte-Ursule. Ceux-ci n'apparaissent pas sur la peinture. Sur le dessin, les vierges sont représentées au premier plan, en train d'être assassinées par leurs bourreaux.

Faries est d'avis que le style de ce dessin correspond plus à celui du Maître du Bon Samaritain.

Conclusion

Ce dessin semble présenter de trop grandes différences avec le panneau de *Sainte-Ursule et les onze mille vierges* pour pouvoir être considéré comme une étude préliminaire de ce panneau.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 103;
Boon 1955, 214-215; Van Gelder 1966-1967, 22;
Van Gelder 1973, 160; Faries 1975, note 115

fig. 60 Van Scorel, *Sainte-Ursule et les onze mille vierges*, cat. n° 33



IV. Répliques et copies en rapport avec les retables de Marchiennes

Une réplique est la reprise d'une oeuvre d'art par l'auteur de la première version de cette oeuvre. Une copie est une reprise faite par un autre artiste que l'artiste original. On peut mettre un certain nombre d'oeuvres de Van Scorel - peintures, dessins, gravures - en rapport avec les retables de Marchiennes. Ces oeuvres permettent de se faire une idée plus nette des peintures perdues et de mieux comprendre la méthode de travail de l'atelier de Van Scorel aux environs des années 1540.

On ne connaît pas l'original du *Retable de Saint-Laurent* de Marchiennes. Avant 1918, on en connaissait la partie gauche qui a été publiée; elle a été perdue par la suite (fig. 61). Il existe une copie peinte de ce retable (fig. 62). On peut mettre deux dessins sur lesquels se trouve la même représentation en rapport avec le retable (fig. 63 et 64).

Deux peintures ayant la même représentation, *La résurrection de Lazare* (cat. n° 35 et 36), permettent de mieux comprendre comment on travaillait dans l'atelier de Van Scorel. Elles peuvent être qualifiées 'production d'atelier' vers 1540, période où furent créés les retables pour l'abbaye de Marchiennes.



fig. 61 Van Scorel, *Le martyre de Saint-Laurent*, perdu. Autrefois Valenciennes, Musée

fig. 62 Copie d'après Van Scorel, *Le martyre de Saint-Laurent*, Poznan, Museum Narodowe

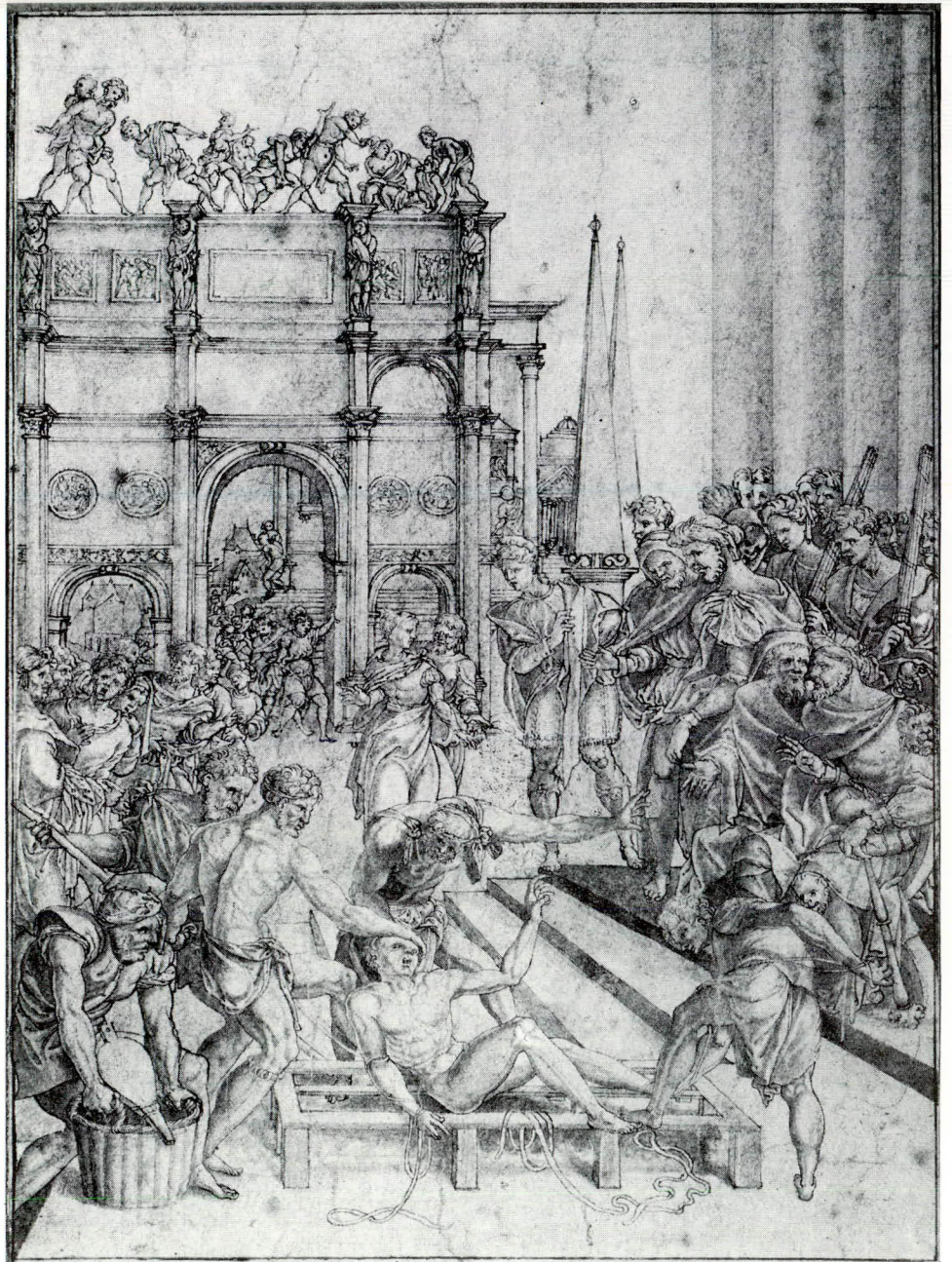


fig. 63 Van Scorel (?), *Le martyre de Saint-Laurent*, Boston, Museum of Fine Arts

34

Copie d'après Jan Van Scorel
Le martyre de Saint-Laurent, vers 1540

dessin; plume, doublé;
280 × 213 mm
annotation au verso, à la plume: Martyre de St.
Laurent / Ecole française du XVIe S /
Probablement Lyon vers 1550 / Manière de Jean
Cousin

Paris, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut
Néerlandais, inv. n° 1971-T.33A

Le troisième retable de Marchiennes cité par Van Mander est *Le martyre de Saint-Laurent*. Deux planches - faisant ensemble 176 × 48 cm - sur lesquelles se trouve cette représentation étaient au Musée de Valenciennes et ont été publiées par Ring en 1918. Ce panneau était la partie gauche du retable de Marchiennes. Il a disparu depuis la première guerre mondiale (fig. 61). On connaît cependant trois copies de la peinture originale: une peinture (Museum Narodowe, Poznan, inv. n° 138, 104 × 145 cm, fig. 62) et deux dessins (Museum of Fine Arts, Boston, fig. 63 et Fondation Custodia, Paris, fig. 64). Les dessins ont un format en hauteur, la peinture a un format en largeur. Saint-Laurent se trouve au premier plan sur les trois représentations, couché sur la grille où il fut martyrisé. Saint-Laurent était un diacre romain, qui fut condamné pour sa foi. La scène se déroule à Rome, l'arc de Constantin à l'arrière-plan l'indique clairement. Cet arc ne se trouvait pas encore à Rome du vivant de Saint-Laurent. Le fait qu'il soit tout de

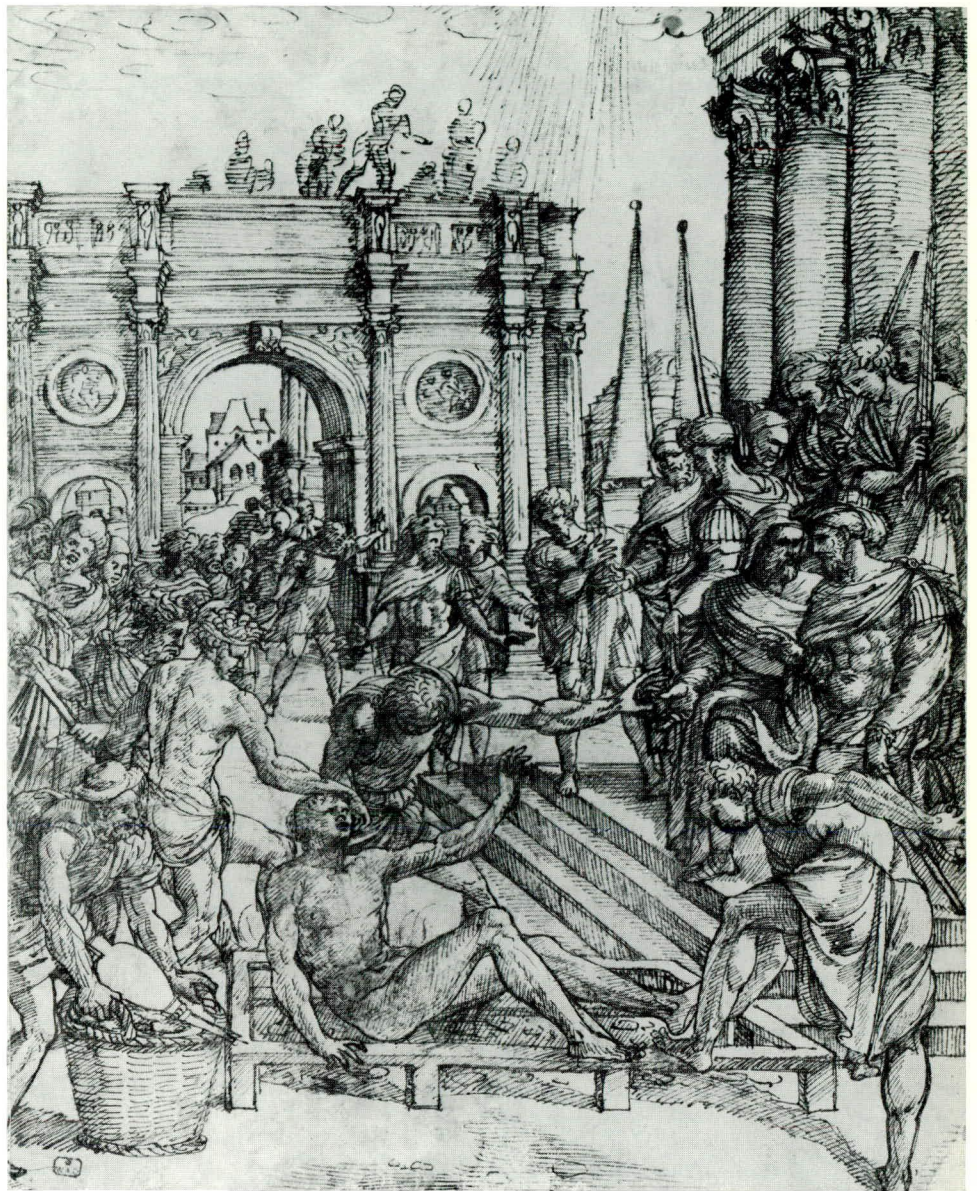


fig. 64 Van Scorel, *Le martyre de Saint-Laurent*, cat. n° 34

même représenté veut peut-être indiquer que l'empereur Constantin le Grand fit construire la basilique San Lorenzo sur la tombe de Saint-Laurent.

Si l'on suppose que le fragment perdu (fig. 61) est une partie de la peinture que Van Scorel fit pour Marchiennes, on peut alors admettre que la peinture de Poznan en est une copie dans un format quelque peu modifié.

Les dessins peuvent être des copies, soit de la peinture (originale), soit des dessins de travail de Jan Van Scorel. Sue le panneau perdu qui se trouva à Valenciennes jusqu'en 1918 et dont on a conservé une photo, on ne peut voir que la partie gauche de la représentation de la peinture de Poznan et des deux dessins.

La représentation et la composition des dessins de Paris et de Boston ont beaucoup de points communs avec celles de la peinture de Poznan. Le dessin de Boston suit, pour la plupart des détails, le fragment perdu de façon plus fidèle que le dessin de Paris. L'architecture est cependant plus précise dans le dessin de Paris.

Conclusion

Les sources nous ont appris que le troisième retable de Marchiennes était consacré à Saint-Laurent. De ce retable, on ne connaît qu'une photo faite avant 1918. On suppose que le dessin de Paris est une copie du retable de Marchiennes ou qu'il a été fait d'après un dessin de travail.

35

Jan Van Scorel (?)
La résurrection de Lazare, vers 1540



fig. 65 Van Scorel (?), La résurrection de Lazare,
cat. n° 35

chêne;
89 × 159 cm

Genève, collection privée



fig. 67 Photographie à l'infrarouge d'un détail de La
résurrection de Lazare, cat. n° 35

Les représentations des deux peintures sont parfaitement semblables; c'est l'illustration de Saint-Jean 11: 1-46.

Le Christ fait enlever du tombeau de Lazare la pierre qui ferme l'entrée de la grotte. Marthe, la soeur de Lazare, dit alors: 'Seigneur, il sent déjà, c'est le quatrième jour'. Lazare est entouré de linges et le Christ dit: 'Déliez-le et laissez-le aller'.

Sur la peinture, le Christ et un spectateur se trouvent sur la pierre tombale, sur laquelle on peut voir une inscription en hébreu qui n'a cependant pas de signification.

L'architecture à l'arrière-plan est une combinaison des ruines du temple de Sérapis avec le 'Frontispizio de Nerone' et des 'veteres aedes Columnensium' à Rome.

Du point de vue stylistique, le dessin sous-jacent de la peinture de Genève est très proche de celui du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* de Marchiennes (cat. n° 30). Les longues lignes de contour ininterrompues en sont caractéristiques. Le style et les couleurs de la peinture de Genève ont également beaucoup de traits communs avec ceux du retable de Douai. Dans la version d'Utrecht de la *Résurrection de Lazare* on ne voit pas de dessin sous-jacent. Ce panneau a probablement été peint d'après le modèle de la surface picturale de la peinture de Genève: c'en est une reproduction exacte jusque dans les moindres détails.

Il existe une gravure avec la même représentation et une composition voisine. On en connaît deux exemplaires, un à Londres, British Museum et l'autre à Vienne, Albertine. La représentation de ces gravures est le reflet de celle des peintures. Il est possible que cette gravure anonyme ait été faite d'après un dessin perdu qui aurait été le modèle de la peinture de Genève.

Ad.: La réflectographie à l'infrarouge pratiquée sur cette peinture par Faries et Van Asperen de Boer pendant l'exposition à Utrecht en mars 1977 a permis de voir plus de détails du dessin sous-jacent. Une attribution de ce panneau à Van Scorel est plus évidente. Tout de détails, par exemple les mains, sont identiques à la gravure.

36 Copie d'après Jan Van Scorel
La résurrection de Lazare, vers 1540



fig. 66 Copie d'après Van Scorel, *La résurrection de Lazare*, cat. n° 36

chêne;
95 × 163 cm

Utrecht, Musée Central, Cat. 1952, n° 262, inv. n° 7646



fig. 68 Anonyme, *La résurrection de Lazare*, Londres, British Museum

Conclusion

Les deux peintures ont probablement été faites sur le même modèle: peut-être un dessin de Van Scorel qui se serait perdu. On peut expliquer l'absence de dessin sous-jacent sur le panneau d'Utrecht par le fait que cette peinture aurait été directement faite d'après la surface picturale du panneau qui se trouve maintenant à Genève.

Litt. Bartsch 1870, 384 (comme Primatice);
Cat. Scorel 1955, n° 59;
Van Gelder 1966-1967, 7-9 et 26;
Faries 1975, 152-154

V. Dessins de Jan Van Scorel pouvant être mis en rapport avec le dessin sous-jacent des retables de Marchiennes

Beaucoup de dessins du 16^e siècle qui ont été conservés ont été faits pour servir de projet ou d'étude préliminaire à une peinture ou une gravure.

Les dessins de Jan Van Scorel peuvent être rangés en deux catégories: les esquisses qu'il fit pendant ses voyages et les esquisses d'atelier faites pour servir de projet aux peintures. L'esquisse et la peinture pour laquelle il fit l'esquisse n'ont été conservées que rarement, c'est le cas pour *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 30g et 31).

Il y a des dessins de Van Scorel dont le style correspond à celui du dessin sous-jacent des retables de Marchiennes. Aussi ceux-ci doivent-ils être considérés comme datant de 1540 environ. Les peintures et le vitrail dont ces dessins ont pu être les projets n'ont pas été conservés.

37 Jan Van Scorel Ignoto Deo, vers 1540

dessin; plume et encre brune, lavé de gris;
197 × 281 mm
inscription à droite sur l'autel: IGNOTO/DEO (au Dieu inconnu)
au verso, probablement dans une écriture du 17^e siècle: sc Scorel. n° 4.; dans une autre écriture: inscription illisible; dans l'écriture du collectionneur Ploos Van Amstel: Gebooren A°. 1495. te Schoorl / bij Alkmaar / leerling van mabuse & van A Durer / overleden A°. 1562 (Né en 1495 à Schoorl près d'Alkmaar, élève de Mabuse et de A. Dürer, décédé en 1562)

Paris, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut Néerlandais, inv. n° I 5674

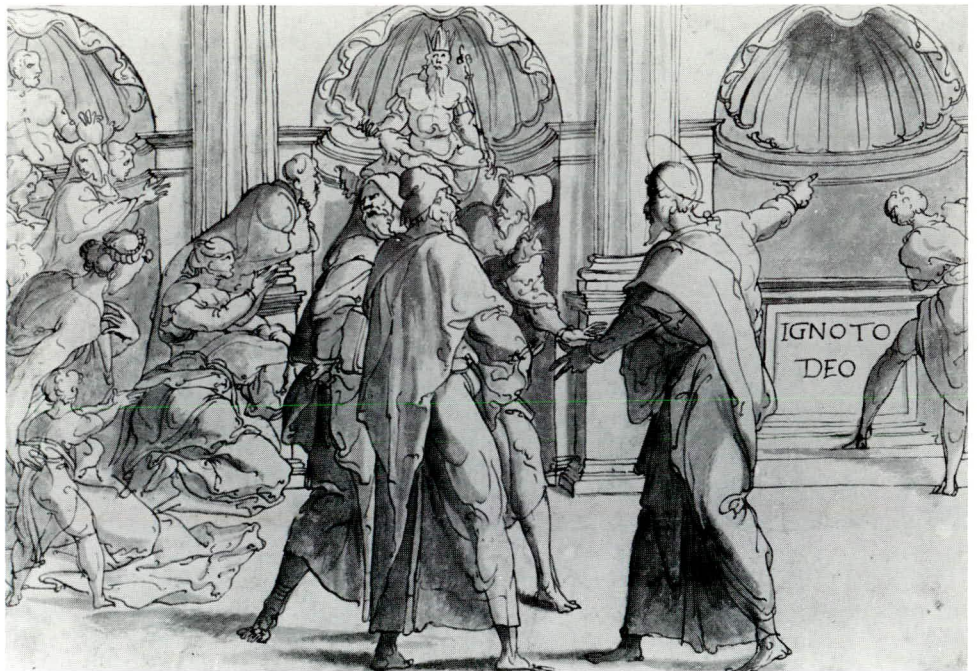


fig. 69 Van Scorel, *Ignoto Deo*, cat. n° 37

Dans les Actes des Apôtres 17: 22, on lit que Saint-Paul parla sur l'Aréopage à Athènes. Il dit avoir vu, dans un temple, un autel portant l'inscription 'Au dieu inconnu'.

Sur le dessin, on voit Saint-Paul qui montre une niche aux Athéniens dans laquelle il n'y a qu'un autel avec l'inscription 'Ignoto Deo', sans statue. Dans les deux autres niches sur le dessin on voit des statues des dieux grecs. La partie supérieure des niches est en forme de coquille. Jan Van Scorel a peint une niche d'un genre analogue sur les volets externes du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* (cat. n° 30 a, b et c).

Les lignes de contour de ce dessin ont les mêmes caractéristiques que les lignes sommaires et tortueuses du dessin sous-jacent du *Retable de Saint-Etienne et*

Saint-Jacques (cat. n° 30) et du dessin de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 31). Dans les détails aussi - les têtes, les cheveux, la draperie - on peut voir beaucoup de ressemblances stylistiques.

Conclusion

Les caractéristiques de style font que ce dessin doit être considéré comme étant de la main de Jan Van Scorel. Cette conclusion s'impose si on le compare avec le dessin et le dessin sous-jacent de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 30g et 31).

L'ignoto Deo est très probablement l'esquisse préparatrice d'une peinture. On ne connaît pas d'oeuvre de Van Scorel sur laquelle se trouve cette représentation.

Litt. Boon 1955, 213;
Van Gelder 1966-1967, 18;
Puppi 1969, 169-171, fig. 200; Faries 1975, 154

38

Jan Van Scorel Abraham et Melchisédech, vers 1540

dessin; plume, lavé;
218 × 194 mm

Amsterdam, Fondation P. et N. de Boer, inv. n° 237

La rencontre d'Abraham et de Melchisédech est décrite dans le livre de la Genèse 14: 11-24. Lorsqu'Abraham apprit que son frère Loth avait été fait prisonnier par l'ennemi, il se lança à sa poursuite avec ses esclaves et le battit. Après sa victoire Abraham et ses hommes rentrent en Canaan et il est accueilli par Melchisédech, roi et grand-prêtre de Salem. Celui-ci apporte du pain et du vin et donne sa bénédiction au vainqueur. Sur le



fig. 70 Van Scorel, *Abraham et Melchisédech*, cat. n° 38

dessin on voit Melchisédech à droite; au milieu Abraham est agenouillé pour recevoir le pain.

Le style et la composition de ce dessin correspondent à ceux du dessin sous-jacent et du dessin de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 30g et 31). Dans *Abraham et Melchisédech* les personnages du premier plan sont mis en évidence par un deuxième lavis sombre. C'est également le cas dans *l'Ignoto Deo* (cat. n° 37).

Conclusion

Il est possible que ce dessin d'Abraham et Melchisédech soit une esquisse préparatrice de Jan Van Scorel. On ne connaît pas la peinture pour laquelle cette esquisse aurait été faite.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 101;
Faries 1975, 155-158

39

Jacob Matham (1571-1631) d'après Jan Van Scorel La transfiguration, début du 17^e siècle

gravure;
265 × 415 mm

inscription en bas: ISchoorl Inú [enit]
Ecce viam Coeli Christum portumque
Salutis: Christe Salus Mundi
largire haec munera Nobis
(Voici le Christ, le chemin du
Ciel et le refuge du Salut: Christ,
Sauveur du monde, fais-nous ces dons)

Amsterdam, Cabinet des Estampes du
Rijksmuseum, inv. n° 08 4322



fig. 71 Matham d'après Van Scorel, *La transfiguration*, cat. n° 39

La transfiguration est la métamorphose du Christ, décrite à différents endroits de la Bible (Matth. 17: 1-13; Marc 9: 2-13; Luc 9: 28-36). D'après la tradition la transfiguration eut lieu sur le mont Thabor. La splendeur divine du Christ y fut révélée à trois de ses disciples, Pierre, Jacques et Jean.

'Son visage resplendit comme le soleil' et ils furent 'tout effrayés' lorsqu'ils virent apparaître, de plus, dans les nuages, les prophètes Elie et Moïse, et qu'ils entendirent la voix de Dieu le Père.

La transfiguration est la contre-partie des souffrances du Christ et de ses humiliations dont ses disciples avaient été aussi témoins.

Le dessin qui a servi de modèle à la gravure de Matham se trouvait dans la Kunsthalle de Brême. Il a été perdu pendant la deuxième guerre mondiale, mais on en a conservé une photo (fig. 72).

On retrouve dans le dessin de Brême les caractéristiques de style des autres dessins de Van Scorel et du dessin sous-jacent de ses peintures vers 1540: des lignes de contour coulées, des gestes et des expressions du visage très prononcés.

Conclusion

Le modèle de la gravure de Matham a été un dessin de Jan Van Scorel. Ce dessin (fig. 72) s'est perdu; il fait, pour des raisons stylistiques, le considérer comme un dessin du groupe de dessins de projet. On ne connaît pas de peinture de Jan Van Scorel sur laquelle *La transfiguration* se trouverait représentée.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 124,
Van Gelder 1966-1967, 30; Faries 1975, 159-160;
Hollstein IX, 221, n° 89

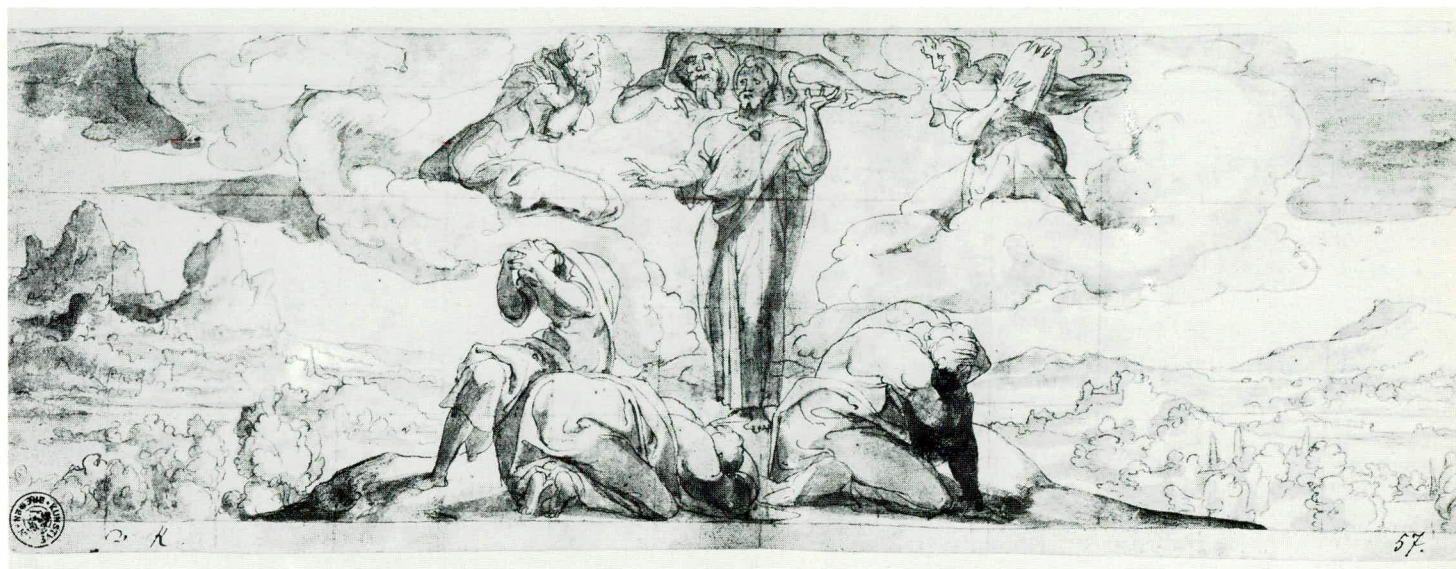


fig. 72 Van Scorel, *La transfiguration, perdu*.
Autrefois Brême, Kunsthalle

40

Jan Van Scorel (?)

L'adoration des bergers et l'adoration des rois mages, vers 1536

dessin; plume;
285 × 425 mm

inscriptions:
BETHLEEM NON ES MINIMA IN PRINCIPIBUS
IVDA
PARVVLVS NATVS EST NOBIS ET FILIVS
DATUS EST
ET AMBVLAVNT REGES IN SPLENDORE
ORTVS
REGES THARSIS ET INSVLAE MVNERA
OFFERENT ETC

au verso, texte de A. Buchelius: Hoc vitrum olim in
Mariano positum sumptibus D. Huberti Buchelij ex
delineatione ut ferunt Scolerij, quod vidi; sed hodie
amplius non extat sed repletus est locus puro vitro
absque ulla pictura spectabaturque in cruce templi
ad septentrionem.

(Et toi, Bethléem, terre de Juda, tu n'es nullement
la moindre des clans de Juda (Matth. 2.6; cf.
Michée 5.2)

Un enfant nous est né, un fils nous a été donné
(Isaïe 9.6)

Et les rois marchent vers ta clarté naissante (Isaïe
60.3)

Les rois de Tarsis et des îles rendront tribut (Psaume
71.10)

Le texte qui figure au verso du dessin indique les vitraux sur lesquels se trouvaient ces représentations créées par Van Scorel étaient placées dans l'Eglise Ste-Marie. *L'adoration des bergers* (à gauche) et *L'adoration des rois mages* (à droite) sont dessinées dans des représentations en forme de losange. Des prophètes sont représentés dans les médaillons et les niches au-dessous desquels se trouvent des textes. On peut les identifier grâce aux textes, de gauche à droite: Michée (5: 2), Josué (9: 6 et 60: 3) et David (Psaumes 71: 10).

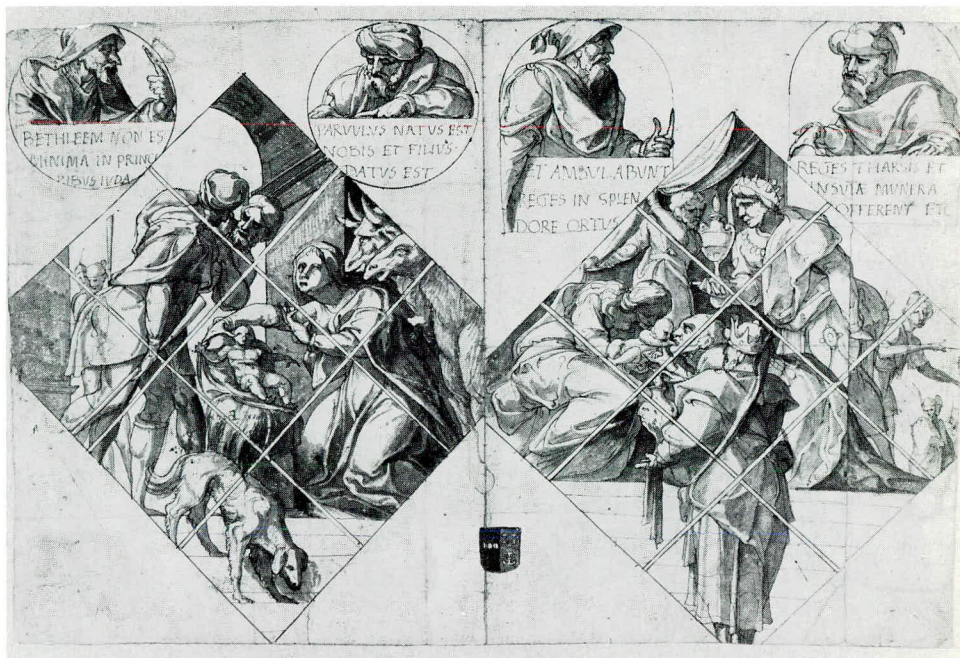


fig. 73 Van Scorel (?), *L'adoration des bergers et
l'adoration des rois mages, cat. n° 40*

Ce vitrail a autrefois été placé dans l'Eglise Ste-Marie aux frais du Seigneur Hubertus Van Buchell, d'après un projet de Van Scorel, comme on le dit. Je l'y ai encore vu; à l'heure actuelle il n'y est cependant plus, mais on a fermé l'endroit où il se trouvait avec du verre transparent sans aucune décoration. On pouvait le voir dans la croisée du transept de l'église, du côté nord.)

Utrecht, Archives Municipales, inv. n° Id 5, 12

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 122;
Esmeljer 1955, 219-222;
Faries 1975, 158-159

Les vitraux furent donnés à l'Eglise Ste-Marie par Hubert Edmond Van Buchel (1513-1599) qui était, de même que Van Scorel, chanoine de Ste-Marie. Van Buchel prit en 1536 pleine possession de ses droits de chanoine. Il n'aurait sans doute pas offert ces vitraux avant de devenir chanoine - il est donc presque certain qu'ils ont été faits après 1536.

Le blason de famille de Buchelius et celui de la famille de sa mère, Suylen Van Blasenborgh, se trouvent au-dessous de projet, au milieu.

Le vitrail de *L'adoration des bergers* était placé dans le transept nord de l'Eglise Ste-Marie; *L'adoration des rois mages* dans le transept sud. D'après Buchelius les vitraux avaient déjà disparu à la fin du 16^e siècle.

Conclusion

Ce dessin a toujours été considéré comme une copie des vitraux que Van Scorel avait créés pour l'Eglise Ste-Marie. Faries affirme que ce dessin a, du point de vue du style, des points communs avec d'autres dessins de Van Scorel datant des environs de 1540: les mêmes lignes de contour coulées, les mêmes gestes, les mêmes personnages-repoussoirs. Ce dessin peut être une 'esquisse de contrat' de la main de Jan Van Scorel.

VI. Un assistant de l'atelier de Jan Van Scorel: Le Maître du Bon Samaritain

Le Rijksmuseum d'Amsterdam possède un panneau sur lequel se trouve la représentation du *Bon Samaritain*, daté de 1537 (cat. n° 41). Le nom du peintre est inconnu. On l'a appelé, à cause du panneau d'Amsterdam, le Maître du Bon Samaritain. On attribue un autre panneau à ce même peintre, une représentation de *David et Goliath*; cette peinture se trouve à Bonn et est datée de 1538 (cat. n° 42).

On suppose que le peintre de ces panneaux travaillait dans l'entourage de Jan Van Scorel - mais on le considère aussi parfois comme Jan Van Scorel lui-même. Si on compare le dessin sous-jacent des panneaux d'Amsterdam et de Bonn avec celui de *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 30g), on peut noter des différences stylistiques.

Deux dessins, *Le sacrifice d'Isaac* (cat. n° 43) et *La lapidation de Saint-Etienne* (cat. n° 44) peuvent être mis en rapport avec l'oeuvre du Maître du Bon Samaritain.

41 Le Maître du Bon Samaritain Le Bon Samaritain, 1537

chêne;
73 × 85 cm
inscription sur la pierre au premier plan: LVC. [AS].
X. 1537

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n° 2197 A 1

Il est indiqué sur la peinture-même quel récit biblique est représenté: la parabole du Bon Samaritain (Luc X, 25-37).

Un voyageur qui marchait sur la route de Jérusalem à Jéricho tombe aux mains de bandits qui le dévalisent, le blessent et l'abandonnent à demi-mort. Un prêtre et un lévite le voient, mais continuent leur chemin sans rien faire. Un Samaritain qui passe, va auprès du blessé, panse ses blessures avec de l'huile et du vin. C'est cette dernière scène qui est représentée sur la peinture.

A l'arrière-plan à gauche, on peut voir des monuments de Rome: le temple de Saturne, un obélisque, ce qu'on dit l'aiguille de César et la pyramide de Caius Sextus.



fig. 74 Le Maître du Bon Samaritain, *Le Bon Samaritain*, cat. n° 41

Le style du dessin sous-jacent du *Bon Samaritain* diffère de façon notoire de celui des panneaux de Marchiennes. Les contours chez le Maître du Bon Samaritain sont hésitants et interrompus, s'opposant par là aux lignes coulées de Jan Van Scorel. Le dessin sous-jacent du personnage nu se compose de lignes droites, de boucles, de zigzags et de hachures. Celui des têtes est plus modelé et les zones d'ombre au niveau de la tête et du cou sont indiquées par des contre-hachures.

Conclusion

Cet artiste, dont on sait depuis longtemps que c'est un élève de Van Scorel a aussi son propre style pour ce qui est du dessin sous-jacent.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 55;
Van Asperen de Boer 1972, 418-419;
Faries 1975, 161--164

fig. 75 Photographie à l'infrarouge d'un détail du *Bon Samaritain*, cat. n° 41



fig. 76 Montage de réflectogrammes d'un détail du *Bon Samaritain*, cat. n° 41



42

Le Maître du Bon Samaritain David et Goliath, 1538

chêne;
52 × 38,5 cm
daté en bas à gauche: 1538

Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. n° GK 256

Le combat entre Goliath, le géant, et David, un soldat israélite, est décrit dans 1 Sam. 17: 1-54. Une fois que David a mortellement touché le géant Philistin, il saisit l'épée de Goliath et le décapite. Après la mort de leur héros, l'armée des Philistins prend la fuite; les Israélites se lancent à leur poursuite. Le peintre a placé la décapitation au premier plan. A l'arrière-plan on peut voir l'armée en fuite et des monuments romains.

Une peinture du même sujet est attribuée à Jan Van Scorel; elle se trouve aux Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (fig. 78). Dans les deux peintures la composition est adaptée au format — en largeur pour la pièce de Dresde, en hauteur pour la peinture de Bonn. Les deux peintures ont probablement eu le même modèle, qui a probablement été fait dans l'atelier de Van Scorel.



fig. 77 *Le Maître du Bon Samaritain, David et Goliath, cat. n° 42*

Ad.: La réflectographie à l'infrarouge pratiquée sur la peinture *David et Goliath* par Faries et Van Asperen de Boer pendant l'exposition à Utrecht en mars 1977 a permis de confirmer l'attribution de cette peinture au Maître du Bon Samaritain. Sur le dessin sous-jacent on peut voir les mêmes arbres noeux et les mêmes hachures courtes et régulières.

fig. 78 *Van Scorel, David et Goliath, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen*



Litt. Cat. Scorel 1955, n° 75;
 Franz 1969, 64; Van Gelder 1972, 500;
 Faries 1975, 165-171

Conclusion

On connaît une peinture attribuée à Jan Van Scorel où se trouve une représentation de *David et Goliath* (Dresde). Cette peinture a probablement été faite d'après le même modèle que le *David et Goliath* du Maître du Bon Samaritain - dans l'atelier de Van Scorel. La comparaison du dessin sous-jacent mène à la conclusion qu'il s'agit là du même peintre que celui du panneau du *Bon Samaritain* d'Amsterdam.

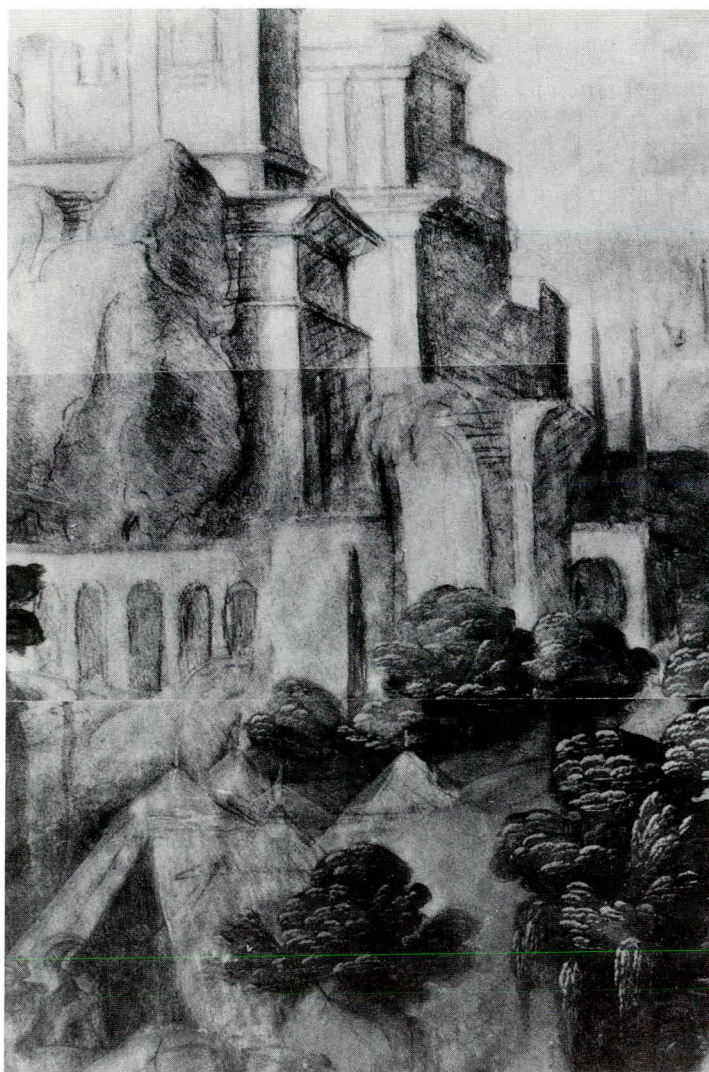


fig. 79 Photographie à l'infrarouge d'un détail de *David et Goliath*, cat. n° 42

43

Le Maître du Bon Samaritain La sacrifice d'Isaac, vers 1540

dessin; plume et encre brune, lavé de gris;
 215 × 298 mm

Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n°
 6848

Abraham reçoit de Dieu l'ordre de sacrifier son fils Isaac au lieu d'un mouton, au sommet d'une montagne (Genèse 22: 1-14). Sur le dessin on voit Abraham au moment où il veut exécuter le sacrifice. Un ange retient l'épée d'Abraham et un bélier apparaît parmi les arbres, qui servira de victime. A gauche sur le dessin se trouvent l'âne et les deux serviteurs avec qui Abraham a fait le voyage vers la montagne.

Carel Van Mander signale en 1604, fol. 236, que, sur des volets du retable de l'Eglise Ste-Marie se trouvait un sacrifice d'Abraham, avec, à l'arrière-plan, un très joli paysage. Des documents nous ont appris que Van Scorel fut aidé pour l'exécution des volets de

l'Eglise Ste-Marie en 1545-1546. Reste à savoir si le Maître du Bon Samaritain a été un de ces aides.

D'après la description de Bleyswijck (cat. n° 6), il y avait aussi une représentation du *Sacrifice d'Isaac* sur un panneau du retable de la Nouvelle Eglise de Delft.

Les caractéristiques stylistiques du dessin du *Sacrifice d'Isaac* sont les mêmes que celles du dessin de *La lapidation de Saint-Etienne* (cf. cat. n° 44).



fig. 80 Le Maître du Bon Samaritain, *Le sacrifice d'Isaac*, cat. n° 43

Conclusion

D'après les sources Van Scorel a peint le même sujet sur des volets du retable de l'Eglise Ste-Marie d'Utrecht et sur un panneau du retable de Delft, ils sont tous deux perdus. On peut mettre ce dessin en rapport avec les commandes de Van Scorel, mais il a été attribué au Maître du Bon Samaritain.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 115;
Cat. Munich 1973, 26-27; Faries 1975, 171-174

44

Le Maître du Bon Samaritain *La lapidation de Saint-Etienne*, vers 1538

dessin; plume et encre brune, lavé de gris, mis aux carreaux de rouge;
235 x 370 mm

Amsterdam, Cabinet des Estampes du
Rijksmuseum, inv. n° 1960: 81

La représentation de ce dessin ressemble à celle du panneau central du *Retable de Saint-Etienne* de Marchiennes (cat. n° 30g) et à celle du dessin de Paris (cat. n° 31). La différence est que ces deux dernières représentations ont un format en hauteur, tandis que le dessin d'Amsterdam est en largeur.

On voit, sur ce dessin, le même genre de personnages aux épaules larges et de petites mains aux petits doigts potelés que sur le dessin du *Sacrifice d'Isaac* (cat. n° 43). Sur les deux dessins on remarque des parties contrastées de clair-obscur.

Les dessins du Maître du Bon Samaritain sont exécutés de façon beaucoup plus précise

que ceux de Van Scorel. Cela est très net si on compare ce dessin par exemple avec l'*Ignoto Deo* (cat. n° 37) qui est dessiné de façon beaucoup plus sommaire par Jan Van Scorel.

Il faut remarquer que l'arrière plan de ce dessin correspond avec celui du dessin de *La lapidation de Saint-Etienne* de Paris (cat. n° 31) et avec celui du dessin sous-jacent du panneau de *Saint-Etienne* (cf. cat. n° 31). Cela prouve que cet artiste connaissait l'étude préliminaire du panneau de *Saint-Etienne*, ce qui était uniquement possible pour un assistant de l'atelier.

Conclusion

Le dessin fournit la preuve la plus concrète que l'artiste travaillait dans l'atelier de Van Scorel à l'époque où la commande de Marchiennes fut exécutée.

Litt. Van Gelder 1966-1967, 19-21;
Faries 1975, 173-176



fig. 81 Le Maître du Bon Samaritain, *La lapidation de Saint-Etienne*, cat. n° 44

VII. Oeuvres de l'atelier de Jan Van Scorel

Il y a deux grands retables, *La crucifixion* d'Utrecht (cat. n° 45) et *L'invention de la sainte croix* de Breda (cat. n° 46) qu'on ne peut considérer comme étant entièrement de la main de Jan Van Scorel. Il a dû bénéficier de l'aide d'assistants pour l'exécution de ces retables. A côté de ces retables, on peut encore signaler quelques panneaux qui doivent être considérés comme des 'oeuvres d'atelier' (cat. n° 48). Ils datent de la même époque, vers 1540.

45

Jan Van Scorel et son atelier
La crucifixion, vers 1540

triptyque
 chêne;
 130 × 116 cm
 volets latéraux, chacun: 130 × 48 cm

Utrecht, Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent', inv.
 n° 8331 F

Carel Van Mander, 1604, fol. 236, cite dans sa biographie de Jan Van Scorel trois peintures où se trouve la représentation de la crucifixion: un retable pour le maître-autel de la Vieille Eglise d'Amsterdam; une deuxième crucifixion pour Amsterdam et une troisième pour l'abbaye de St-Vaas à Arras. Ce dernier retable se trouvait dans le déambulatoire derrière le chœur, dans une chapelle.

Dans le contrat que Van Scorel conclut en 1550 avec les marguilliers de Delft, il est également question d'une Crucifixion (cf. cat. n° 6).

On sait donc d'après les sources que Van Scorel a peint quatre *Crucifixions*. Quelques panneaux avec la représentation de la crucifixion sont attribués à Jan Van Scorel et son atelier. Il n'est pas sûr que les panneaux conservés soient les mêmes que les peintures citées dans les sources.

Une de ces crucifixions provient de l'Eglise St-Vitus d'Hilversum et se trouve maintenant au Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent' à Utrecht.

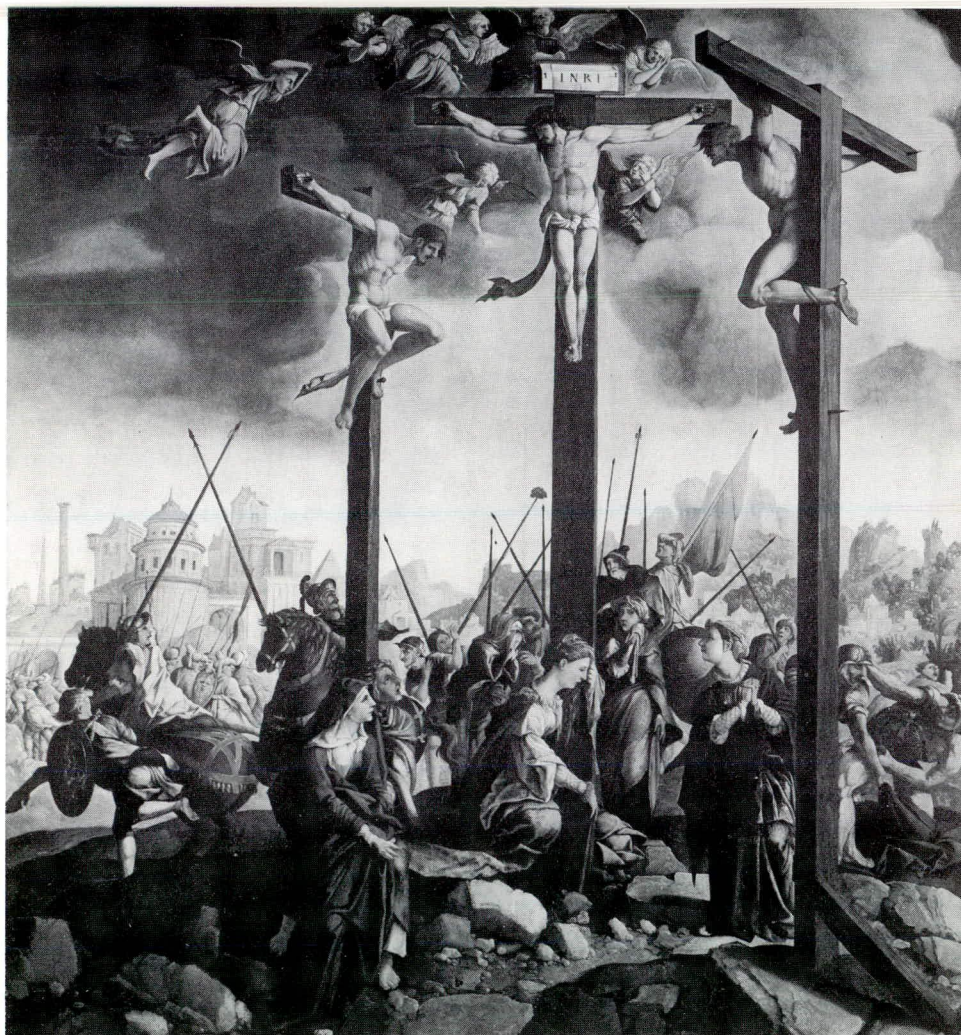
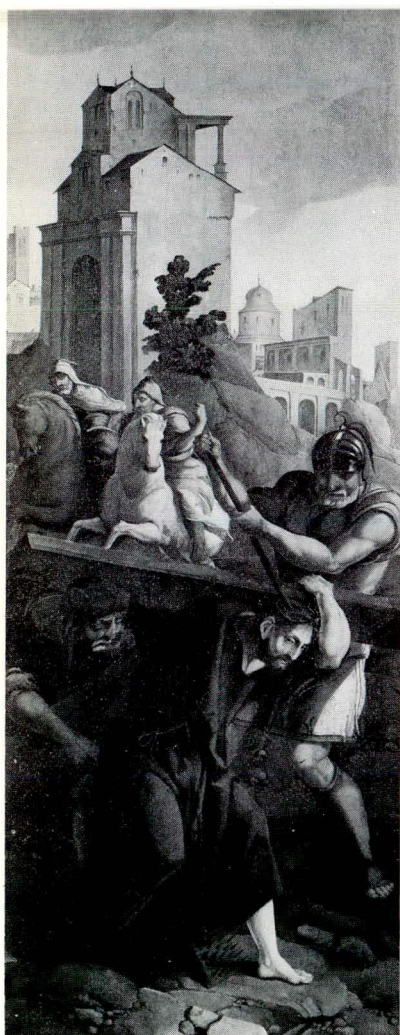


fig. 82 Van Scorel et son atelier, triptyque de *La crucifixion*, ouvert, cat. n° 45

Lorsque les volets sont fermés, on peut voir sur le volet gauche *L'agonie dans les jardins Gethsémani*. Deux Chartreux, dont celui qui se trouve le plus à droite a été ajouté plus tard, sont agenouillés à côté des apôtres endormis, ce qui permet de conclure que cette crucifixion était destinée à un couvent de Chartreux. *La flagellation du Christ* est représentée sur le volet droit. Lorsque les volets sont ouverts on voit représentés de gauche à droite, *Le portement de croix*, la représentation principale avec *La crucifixion* et *La résurrection*.

Il existe un certain nombre de différences entre le panneau central et les volets: le panneau central a des couleurs plus vives, les volets des teintes plus douces; l'examen ponctuel a établi une différence dans la structure picturale; il y a une différence de style dans le dessin sous-jacent.

Le dessin sous-jacent

Le dessin sous-jacent de *La crucifixion* diffère nettement de celui du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* de Marchiennes (cat. n° 30). Surtout les lignes de contour des personnages crucifiés n'ont pas la force des lignes du retable de Marchiennes de Van Scorel. Le dessin sous-jacent de cette *Crucifixion* se rapproche plus de celui du volet de *Sainte-Ursule* (cat. n° 32) mais est moins coulé.

On peut voir deux styles différents dans le dessin sous-jacent; il y a des points communs entre *La crucifixion* et *La résurrection* d'une part et *L'agonie dans les jardins de Gethsémani*, *La flagellation* et peut-être *Le portement de croix* d'autre part. Le dessin sous-jacent des côtés externes se caractérise par une facture libre et schématique. On rencontre des hachures surtout dans les groupes d'arbres, mais aussi dans les personnages.

Faries suppose que le dessin sous-jacent de *L'agonie dans les jardins de Gethsémani* a des points communs avec celui du *David et Goliath* de Dresde aux environs de 1538.

Conclusion

Les volets latéraux extérieurs manifestent des correspondances stylistiques certaines avec



fig. 83 Van Scorel et son atelier, triptyque de La crucifixion, fermé, cat. n° 45



le Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques. Ces correspondances ne sont que vraisemblables pour ce qui est du *Portement de Croix* (l'état de la peinture n'a pas permis de faire un meilleur examen à la lumière infrarouge).

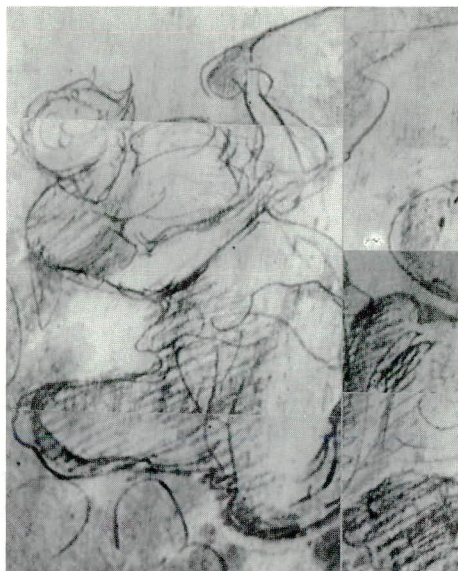


fig. 84 Montage de réflectogrammes d'un détail, côté externe du volet gauche, cat. n° 45

fig. 85 Photographie à l'infrarouge d'un détail, côté externe du volet gauche, cat. n° 45





fig. 86 Van Scorel et son atelier, triptyque de
L'invention de la sainte croix, ouvert, cat. n° 46



46

Jan Van Scorel et son atelier
***L'invention de la sainte croix*, vers 1540**

chêne;
232 × 262,5 cm
volets latéraux, chacun: 232 × 125 cm

Breda, Eglise Protestante

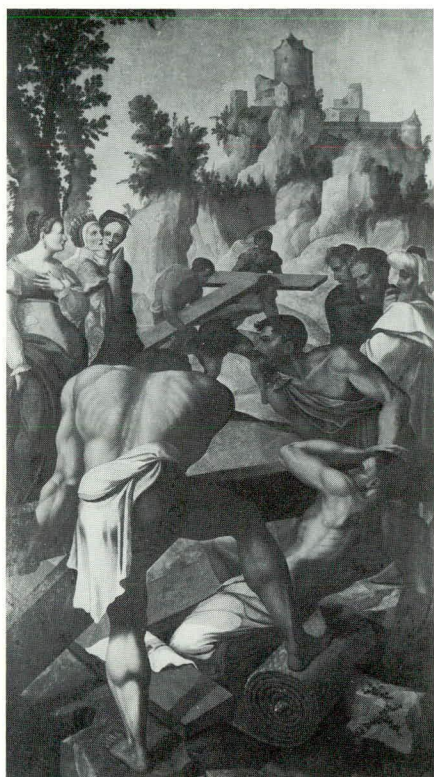
Carel Van Mander écrit en 1604, fol. 236:

'Dans la maison de Breda, il a fait aussi quelques oeuvres pour le comte Henri de Nassau et René de Chalon, prince d'Orange'.

Les oeuvres que Jan Van Scorel a faites pour Henri III de Nassau-Breda (1483-1538) et son fils René de Chalon (1518-1544) ne sont pas particulièrement connues. Le triptyque de *L'invention de la sainte croix* a très probablement été une commande de René de Chalon pour la Chapelle de la croix - une chapelle de famille des Nassau - dans la Grande Eglise de Breda. La vénération de la sainte croix était en rapport avec les reliques conservées dans l'église. Dans la Grande Eglise trois autels étaient consacrés à la sainte croix. Un d'entre eux avait été élevé en 1405 par Englebert II de Nassau dans ce qu'on appelait la Chapelle du Prince ou 'choeur des seigneurs de Breda'. *L'invention de la sainte croix* a pu être fait pour cet autel-là. Il est possible que Van Scorel ait reçu la commande d'un retable lorsqu'il se trouvait à Breda entre le 14 octobre 1541 et le 29 janvier 1542 (cf. p. 33 de ce catalogue).

La légende de l'invention de la sainte croix a été décrite par Jacques de Voragine, dans la 'Legenda Aurea'. Hélène, fille de parents simples, se maria avec l'empereur Constantin Chlorus. Elle est la mère du futur empereur Constantin Le Grand qui l'a convertie au christianisme. Vers 330 elle se rendit aux Lieux Saints en Palestine et fit construire des églises à différents endroits. D'après la légende, Hélène trouva la croix et les clous du Christ à Jérusalem, de façon miraculeuse. *L'invention des trois croix*, celle du Christ et celles des deux larrons est représentée sur le panneau central.

Sur l'aile droite on peut voir *La reconnaissance de la sainte croix*. Celle des trois croix trouvées qui était la vraie croix, celle sur laquelle le Christ mourut, put être reconnue grâce à un miracle: un mort qui toucha une des trois croix ressuscita. Cette croix-là était obligatoirement la vraie croix.



Sur l'aile gauche est peint *La victoire de l'empereur Constantin sur Maxentius au Ponte Milvio*, le pont sur le Tibre près de Rome. La bannière du Saint-Empire Romain flotte au-dessus de la mêlée des combattants. En dehors du rapport qui peut être établi entre Constantin et sa mère Hélène, on peut aussi chercher une relation avec le thème principal, la croix comme signe de la victoire divine.

Sur les côtés externes des volets on peut voir deux saints agenouillés devant la croix. À gauche *Saint-Jérôme* se châtiant dans le désert; à droite, *Saint-Hubert* rencontrant dans un bois le cerf portant un crucifix lumineux entre les cornes.

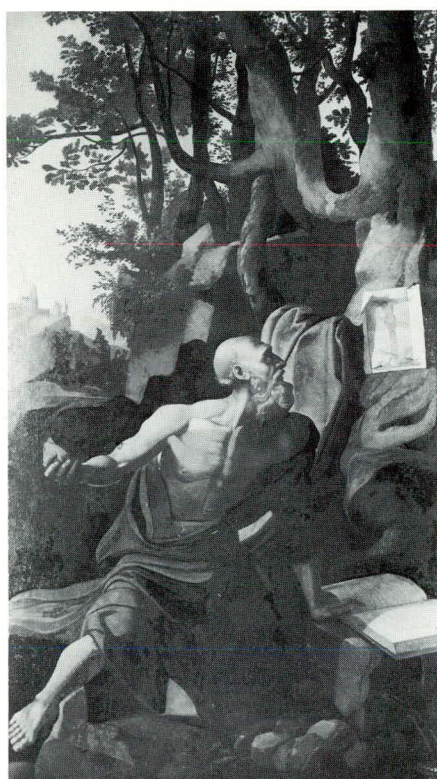


fig. 87 Van Scorel et son atelier, triptyque de *L'invention de la sainte croix*, fermé, cat. n° 46

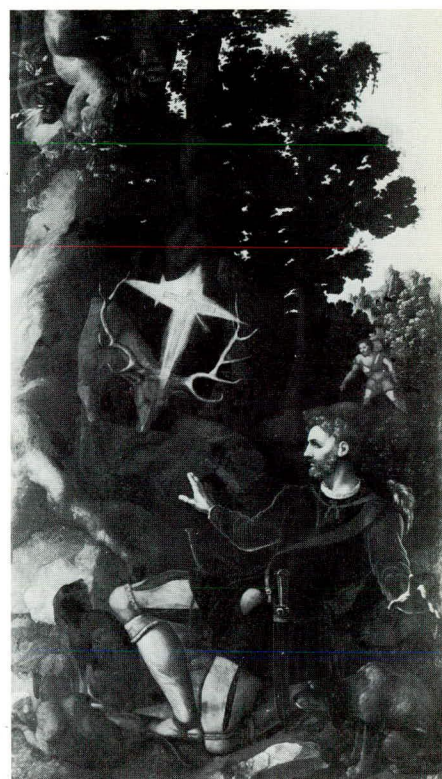
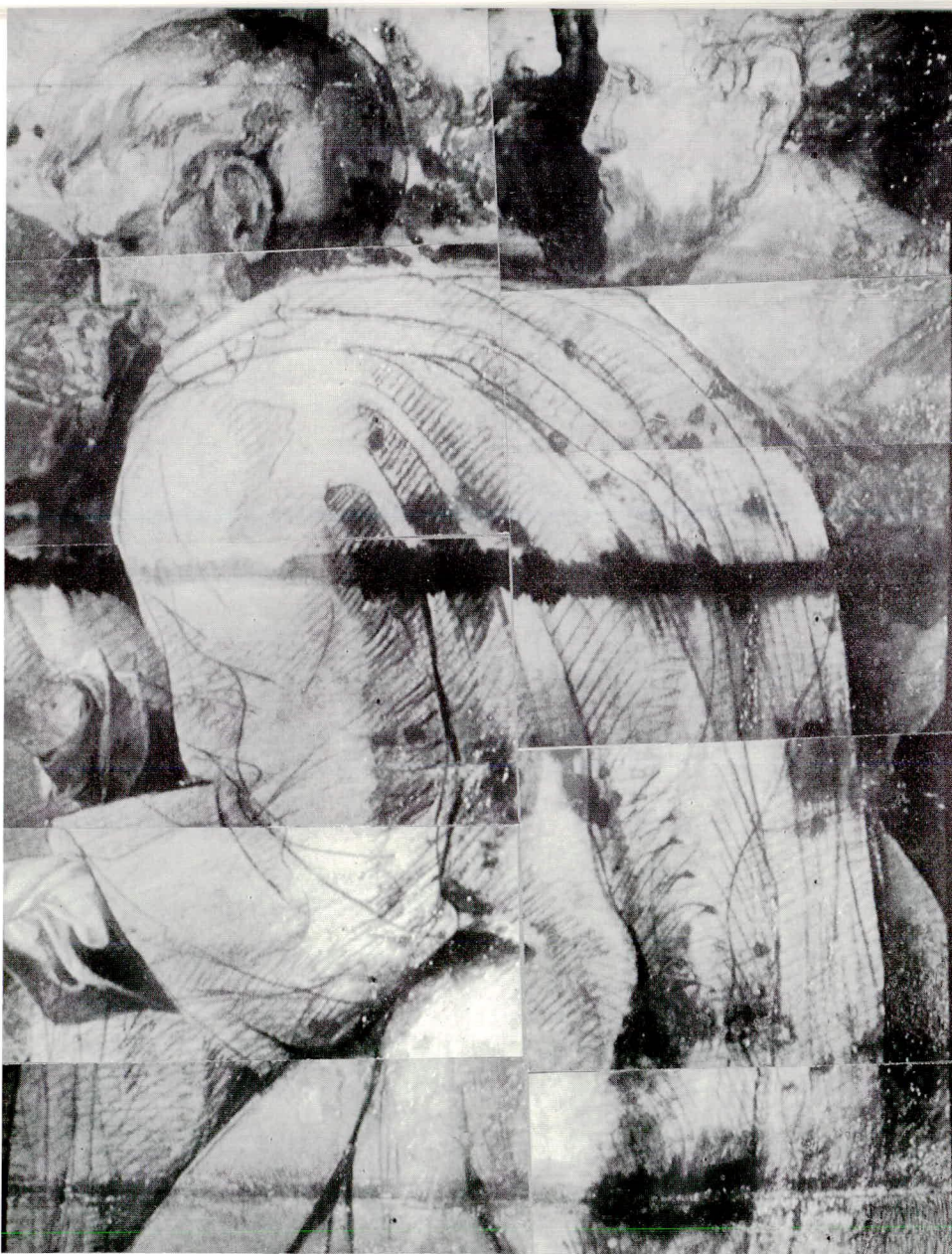


fig. 88 Montage de réflectogrammes d'un détail du panneau central, cat. n° 46



Le dessin sous-jacent

Le dessin sous-jacent des personnages du panneau central présente une combinaison de contours onduleux, de zones de hachures parallèles et de traits courts le long des contours. On remarque qu'une lance portée par un personnage au centre n'apparaît que sur le dessin sous-jacent du panneau central. Cette lance n'a pas été reprise dans la peinture.

Le style du dessin sous-jacent n'est pas le même pour tous les panneaux; on peut distinguer deux manières. *L'invention des croix* et *La reconnaissance de la sainte croix* se ressemblent. Ce style de dessin sous-jacent ressemble plus à celui du Maître du Bon Samaritain qu'à celui de Van Scorel.

Le dessin sous-jacent de *La bataille du Ponte Milvio* et celui des deux saints des volets externes se ressemblent aussi. Ce style de dessin sous-jacent a des points communs avec celui du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* de Jan Van Scorel lui-même.

fig. 89 Montage de réflectogrammes d'un détail du panneau central, cat. n° 46

Le triptyque de Breda a été restauré au 20^e siècle d'une façon telle qu'il est difficile de procéder à une interprétation du dessin sous-jacent, comme on peut le voir sur les réflectogrammes.



fig. 90 Photographie à l'infrarouge d'un détail, côté interne du volet gauche, cat. n° 46

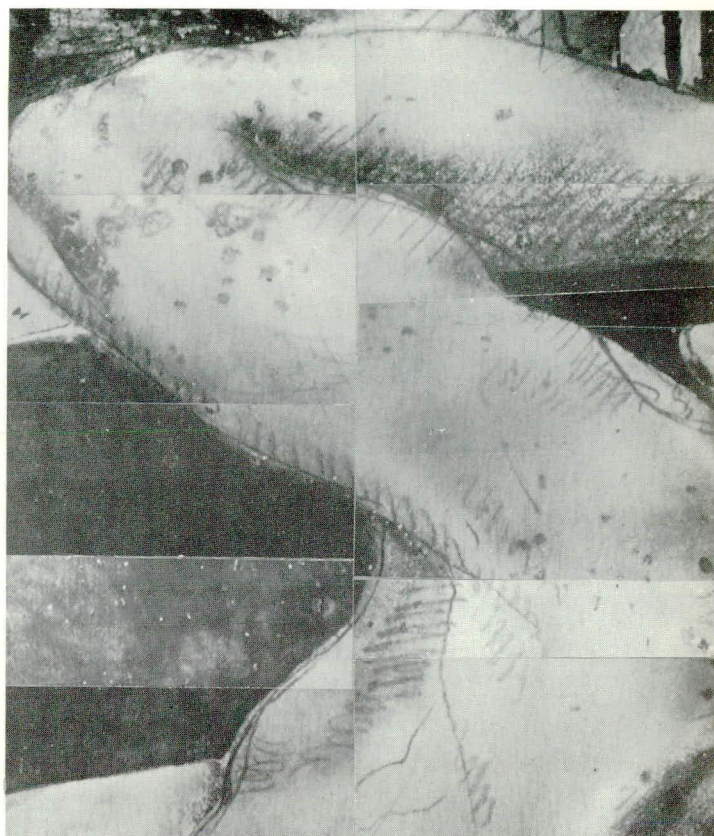


fig. 91 Montage de réflectogrammes d'un détail, côté interne du volet gauche, cat. n° 46



fig. 92 Montage de réflectogrammes d'un détail, côté externe du volet droit, cat. n° 46



fig. 93 Peruzzi, *L'invention de la sainte croix*,
Londen, British Museum

Un dessin attribué à Baldassare Peruzzi (1481-1536) sur lequel se trouve une représentation de *L'invention de la sainte croix* a des points communs avec le retable de Breda. On voit des correspondances surtout dans l'architecture à l'arrière-plan et dans les femmes groupées autour d'Hélène.

Le soldat, à gauche sur le dessin, tient une lance, comme c'est le cas sur le dessin sous-jacent du panneau central de Breda.

Conclusion

On a donné la commande à Van Scorel probablement vers 1541-1542 et le dessin sous-jacent présente des traits communs avec celui du *Retable de Saint-Etienne et Saint-Jacques* aux environs de 1540.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 60;
Friedländer 1956, 127; Van Luttervelt 1962, 64-65;
Faries 1970, 8-9; Faries 1975, 182-194;
Friedländer 1975, 77

47

Jan Van Scorel

L'invention de la sainte croix, vers 1540

dessin; plume et encre brune, lavé de gris;
216 × 302 mm

Amsterdam, Coll. Prof. Dr. J.Q. Van Regteren
Altena

Ce dessin qui, du point de vue stylistique se range dans le groupe des esquisses de projet a cependant plus de scènes dans une même représentation. *L'invention de la sainte croix* se trouve à gauche sur le dessin, *Le Ponte Milvio* en haut à gauche, *La reconnaissance de la sainte croix* en bas à droite et en haut à droite on voit Heraclius qui rapporte la vraie croix à Jérusalem. Cette dernière scène ne se trouve pas sur la peinture.

Conclusion

Ce dessin qui, du point de vue stylistique se range dans le groupe des esquisses de projet de Jan Van Scorel (cat. n^{os} 31, 37, 38 et 39) est vraisemblablement le projet du retable de Breda dans un premier stade (cat. n^o 46).

Litt. Cat. Scorel 1955, n^o 99;
Van Gelder 1966-1967, 30; Faries 1975, 160 et 185



fig. 94 Van Scorel, *L'invention de la sainte croix*,
cat. n^o 47

48 Atelier de Jan Van Scorel
Saint-Sébastien, 1542



fig. 95 Atelier de Van Scorel, *Saint-Sébastien*, cat. n° 48

chêne;
155 x 115 cm
daté en bas au milieu: 1542

Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen, inv. n° 2342

Sur le tableau de Rotterdam on peut voir un Saint-Sébastien transpercé de flèches. Ses mains sont liées.

La position de Saint-Sébastien est inspirée de celle d'un des damnés de la fresque du Jugement Dernier de Michel-Ange, achevée en 1541 à la Chapelle Sixtine à Rome. C'est très probablement un dessin ou une gravure du Jugement Dernier de Michel-Ange qui a servi de modèle pour ce Saint-Sébastien.

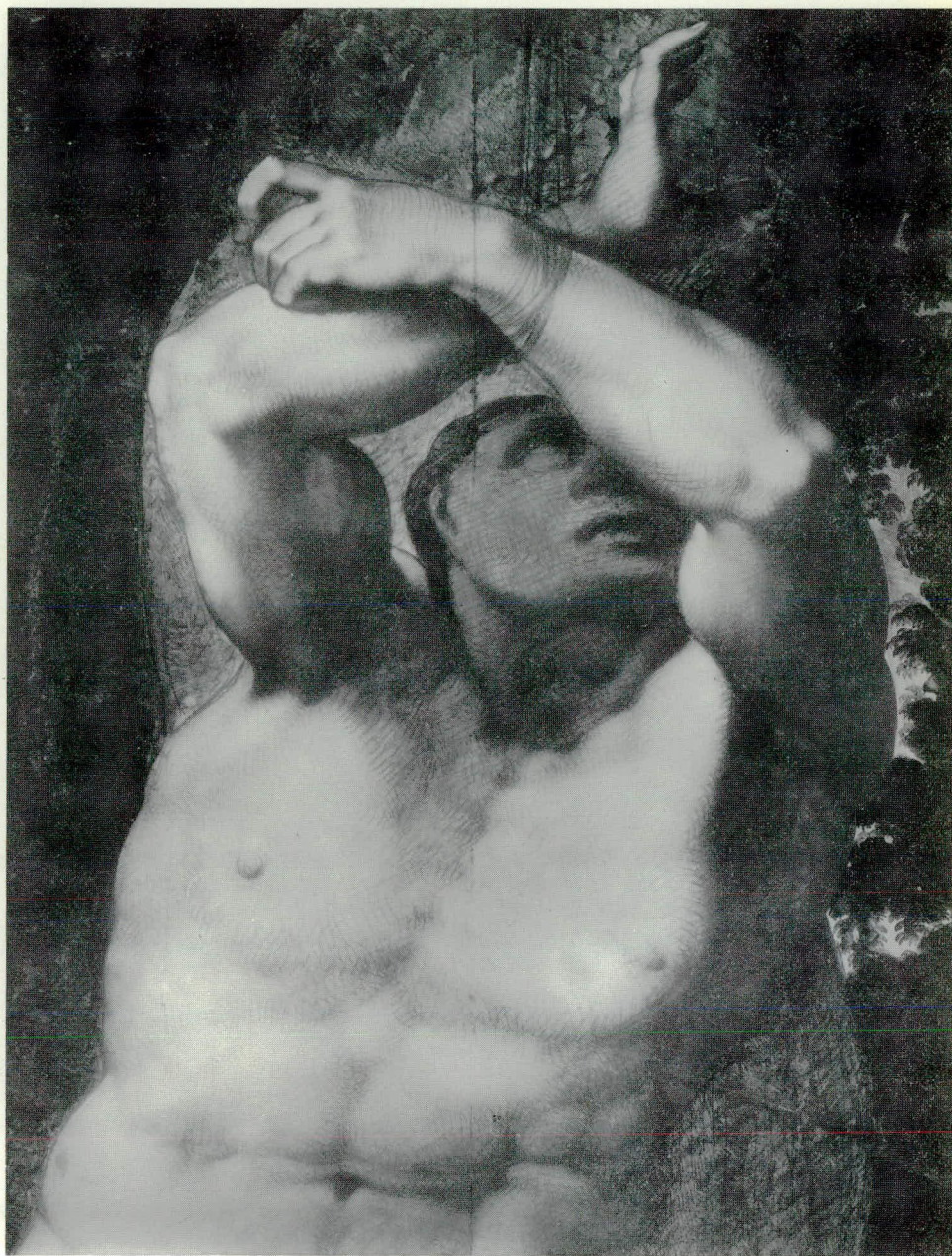
On sait, grâce à Buchelius, que Van Scorel lui-même a peint un Saint-Sébastien. Il mentionne dans 'Res pictoriae', écrit entre 1583 et 1639, que Van Scorel n'a pas utilisé de modèle vivant pour cette peinture.

Le style du dessin sous-jacent de ce panneau correspond en gros à celui du panneau central et du volet droit côté interne de *L'invention de la sainte croix* (cat. n° 46). Le dessin sous-jacent du *Saint-Sébastien* est cependant plus détaillé et plus soigné. Ce dessin sous-jacent est fait de contre-hachures très serrées qui présentent certains traits communs avec le style de dessin sous-jacent du Maître du Bon Samaritain.



fig. 96 Michel-Ange, détail du Jugement Dernier, Rome, Chapelle Sixtine

fig. 97 Photographie à l'infrarouge d'un détail de Saint-Sébastien, cat. n° 48



Conclusion

Il n'y a pas de rapport stylistique évident avec Van Scorel ni avec le Maître du Bon Samaritain. Mais il y a en dans ce cas-ci un modèle au cours du processus de création. C'est ce qui est probablement à l'origine des nombreuses contre-hachures du dessin sous-jacent de ce panneau.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 62;
Revel 1960, 81, fig. 14; Franz 1969, 64;
Von der Osten et Vey 1969, 184;
Faries 1975, 194-199

49 Jan Van Scorel
Piétà, vers 1540



fig. 98 Van Scorel, *Piétà*, cat. n° 49

chêne;
168 × 137 cm

Utrecht, Musée Central, Cat. 1952, n° 261; inv. n° 6450

Van Oudenhoven dit en 1664, dans sa description de l'Eglise St-Jean de Bois-le-Duc: 'Sur l'autel de St-Pierre et St-Paul il y avait une peinture faite par le fameux peintre Adrianum Scholerum, chanoine à Utrecht, qui représentait La descente de croix'.

Gramaye donne en 1708 une description voisine de cet autel. Kramm écrit en 1861 que la peinture de Bois-le-Duc a été perdue.

Il n'est pas certain que la *Piétà* qui se trouve au Musée Central soit le retable de Bois-le-Duc.

Au premier plan de la peinture se trouve le Christ, mort, qu'on a descendu de la croix, allongé sur les genoux de Marie. Saint-Jean la soutient. Marie-Madeleine est représentée à droite. Dans l'angle inférieur droit on voit un chanoine à genoux. On ne sait pas qui c'est. Derrière le groupe entourant le Christ, se trouvent les deux autres Marie, Joseph d'Arimathie et Nicodème.

La scène se déroule dans un paysage rocailleux où se dressent des monuments.

Le dessin sous-jacent est esquissé de façon particulièrement libre, en comparaison d'autres oeuvres de Van Scorel et son atelier. On note beaucoup de hachures parallèles et plus de contours tracés les uns à côté des autres ou les uns à travers les autres qu'habituellement. On peut voir beaucoup de différences entre le dessin sous-jacent et la peinture. Il y a dans cette peinture plus de changements de composition que dans les

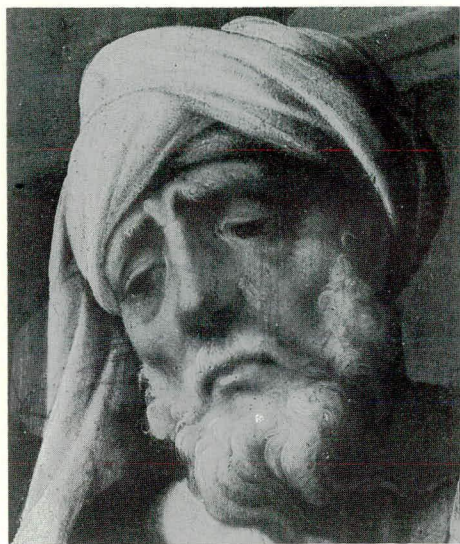


fig. 99 Détail de la Piétà, cat. n° 49



fig. 100 Montage de réflectogrammes d'un détail de la Piétà, cat. n° 49

autres oeuvres de Van Scorel et son atelier, par exemple un changement de position de la tête qui était de profil sur le dessin sous-jacent et est devenue de trois-quarts sur la peinture.

Il y a aussi des traits communs entre ce dessin sous-jacent et celui du *triptyque de Breda* (cat. n° 46), en particulier au niveau de la tête de St-Jean l'Evangeliste (fig. 102) et de St-Hubert (fig. 92).

Les résultats de l'examen ponctuel montrent que la structure de la peinture n'est pas différente de celle rencontrée habituellement chez Van Scorel (cf. p. 53 dans ce catalogue).

Conclusion

Cette peinture doit être placée dans le groupe Van Scorel et est très probablement à mettre en étroite rapport avec le retable de Breda.

Litt. Cat. Scorel 1955, n° 52; Levie 1955, 246-255;
Swillens 1957, 273-275; Panofsky 1964, 510;
Faries 1975, 199; Friedländer 1975, 76



fig. 101 Détail de la Piétà, cat. n° 49

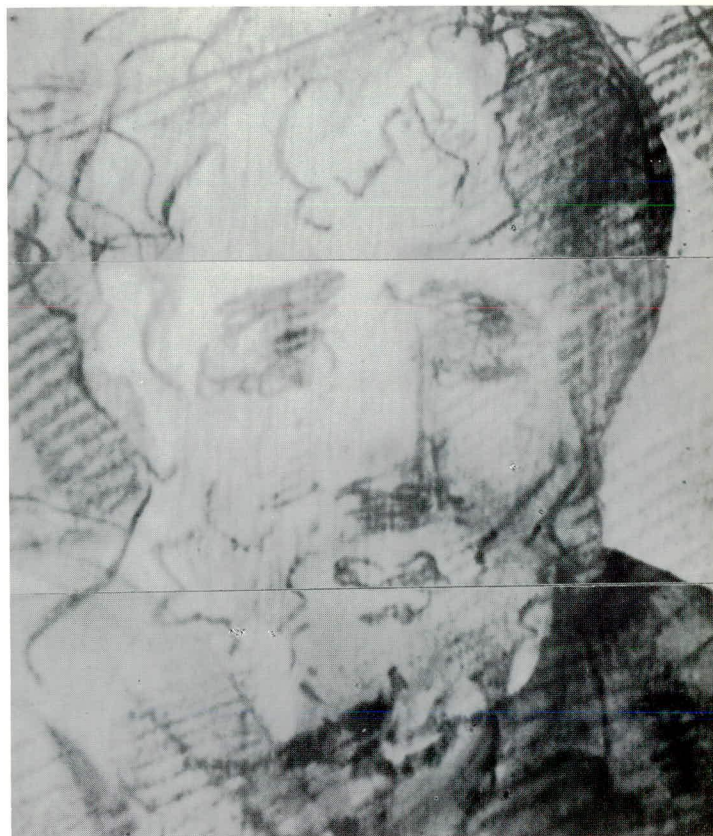


fig. 102 Montage de réflectogrammes d'un détail de la Piétà, cat. n° 49

VIII. Un problème non résolu: Anthonie Mor

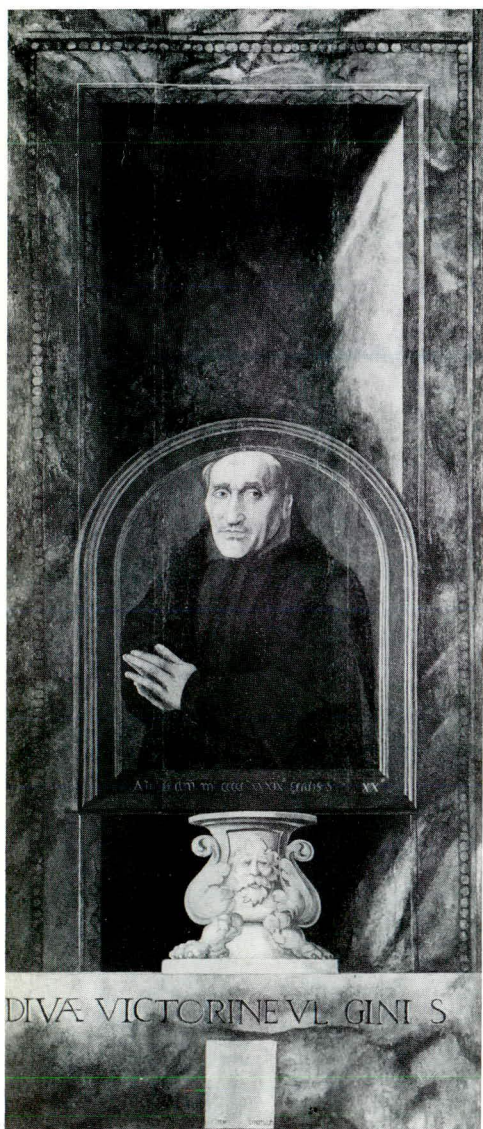


fig. 103 Mor (?), Portrait de Jacques Coene, cat. n° 32

Anthonie Mor a été, entre 1538 environ et 1544, l'un des élèves les plus importants de Jan Van Scorel. On ne peut cependant attribuer avec certitude aucune oeuvre de cette période à Mor. Arnoldus Buchelius écrit dans son 'Diarium' en mars 1584 qu'on pouvait voir à Marchiennes de très belles peintures - 'imagines' - de Mor.

On a maintes fois mis en doute le fait que Jan Van Scorel soit l'auteur de la peinture des *Portraits des cinq membres de la Confrérie de Jérusalem* (cat. n° 50). Dès 1880, Muller disait que c'était Mor qui avait peint ce panneau. Cette attribution fut reprise plus tard par Justi, Hymans et Hoogewerff. Ce dernier l'attribue plus tard à J. Vermeyen. Schneider met de nouveau cette peinture au nom de Jan Van Scorel et est suivi dans cette voie par Friedländer, Vogelsang et C.H. De Jonge.

Les recherches à propos de la question de savoir si Mor doit être considéré comme l'auteur éventuel des *Cinq membres de la Confrérie de Jérusalem* d'Utrecht ne sont pas encore terminées. L'examen ponctuel prouve que la structure des couches picturales qu'on rencontre dans les *Cinq membres de la Confrérie de Jérusalem* ainsi que dans le panneau d'*Ursule* (cat. n° 32) diffère de celle qu'on trouve habituellement chez Van Scorel. Mais cela ne veut pas dire que les deux peintures aient été faites par Mor. Il est important pour ces recherches de comparer ces peintures avec la peinture de Berlin signée par Mor et datée de 1544 représentant *Les portraits des deux chanoines* (fig 104). L'étude comparée de ces peintures peut peut-être mener à la solution.

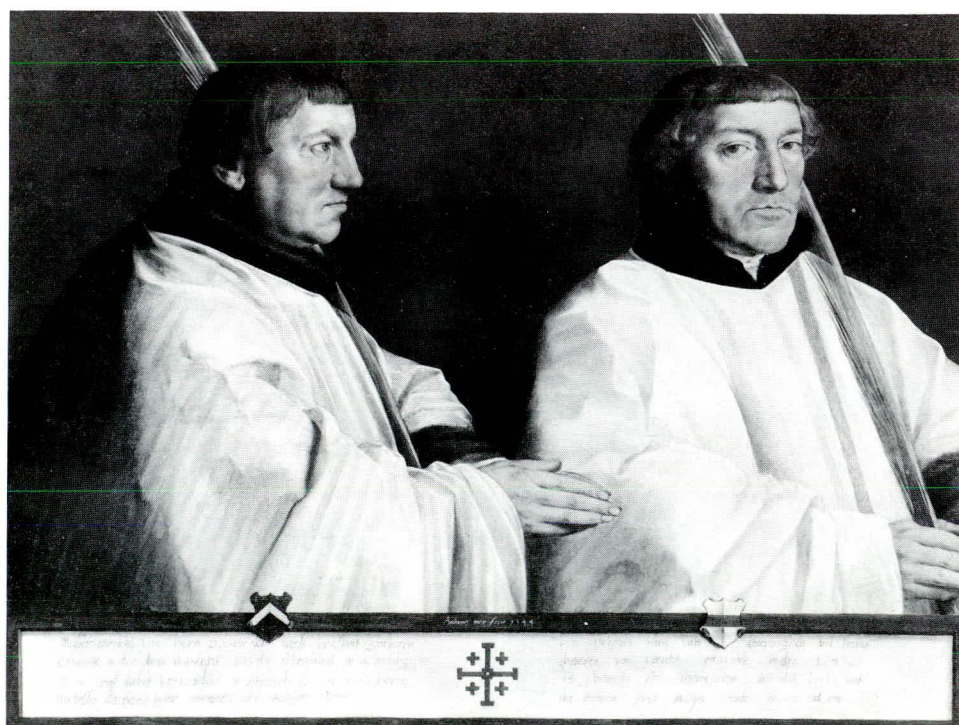


fig. 104 Mor, les portraits des deux chanoines d'Utrecht, Berlin, Staatliche Museen

50 Anthonie Mor(?)

Les portraits des cinq membres de la Confrérie de Jérusalem d'Utrecht, vers 1541



fig. 105 Mor (?), Les portraits des cinq membres de la Confrérie de Jérusalem d'Utrecht, cat. n° 50

chêne;
79 × 164 cm

Utrecht, Musée Central, Cat. 1952, n° 260

Sous chaque portrait se trouve le nom de la personne représentée, accompagné parfois de son nom et de l'année de son voyage à Jérusalem.

Heer Ian van dam vicarius then dom(m)e
hierusalem sach ic na mijn begeren
dusent vijfhondert eenenveertich alom(m)e
screefmen, na die geboort ons heeren.

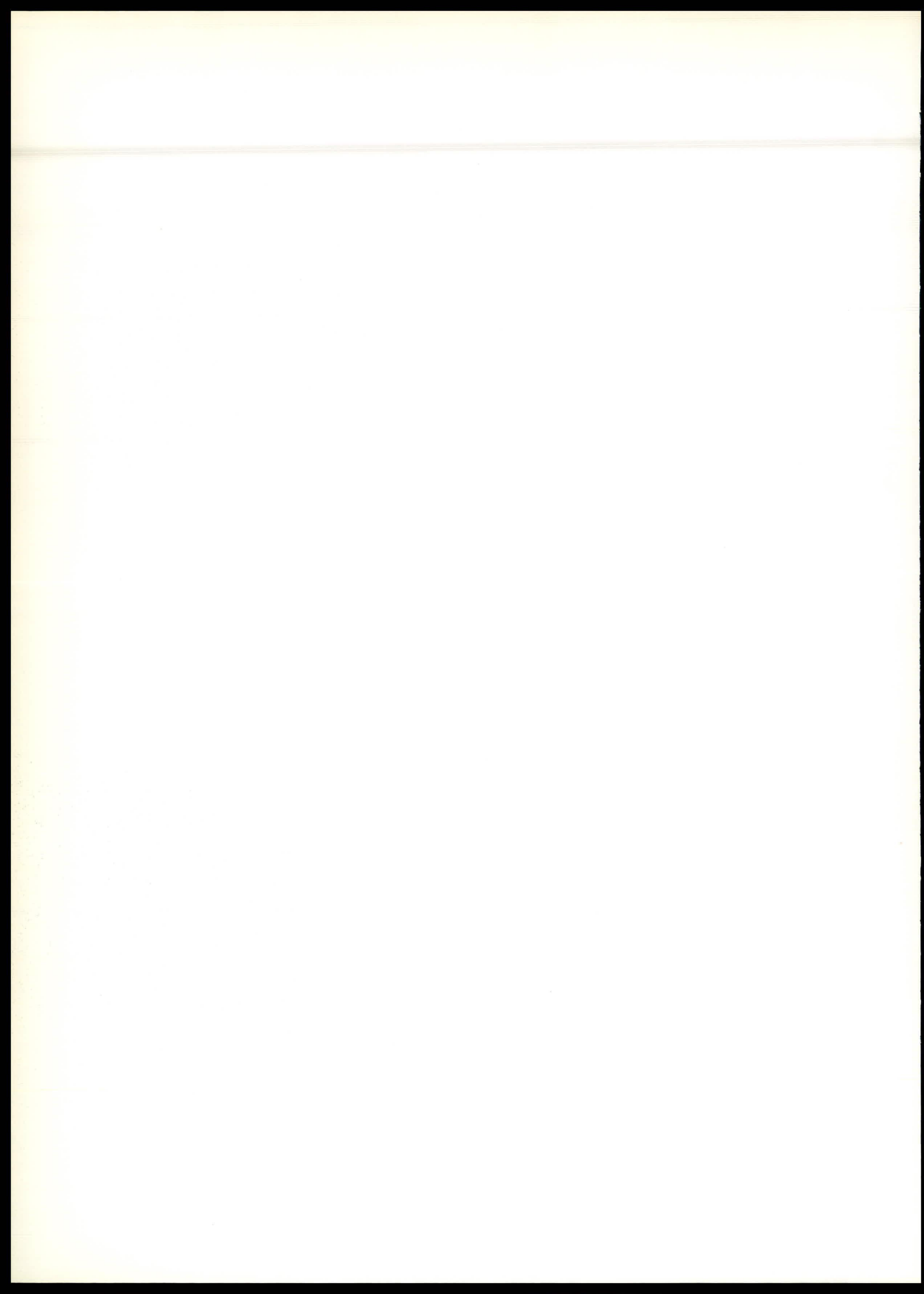
Gijsbert robberts^o van wijck te duerstede
was te ierusalem theilich graf visiteren
vijftienhondert screefmen seve(n)veertich* mede
god wil hem namaels in vreden logeren.

Steuken die wit was te hierusalem bin(n)en
alsmen dusent vijfhondert eene(n)veertich telde
na goods geboort, om deucht te win(n)en
twair goet dat hem ijgelick tot betere(n) stelde.

Van aemstel, va(n) mijnnde(n), heer tot ruweel.
bin ic Cornelis ionc van iaren
te ierusalem was ic gods hebs deel
int iair eene(n)veertich bi wairheits verclare(n).

Ian damen was oock ten heiligen lande
int iair eene(n)veertich om clair vermonden
god wil ons bewaren voir scade voir scande
ende namaels vergeue(n) ons al onse sonden.

* retouche de 'eenenveertig'



Bibliographie

Aulmann 1958

H. Aulmann, *Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett-, und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz*, Bâle 1958

Bangs 1974

J.P. Bangs, 'Het zestiende eeuwse orgel van de Pieterskerk, Leiden', *Oud Holland* 1974, 225-226

Bartsch 1870

A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, XVI, Leipzig 1870

Binder 1908

M.J. Binder, *Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan van Scorel*, [thèse de doctorat], Mayence 1908

Boon 1955

K.G. Boon, 'Tekeningen van en naar Scorel', *Oud Holland* 1955, 207-218

Bridgman et Gibson 1963

C.F. Bridgman et H.L. Gibson, 'Infrared luminiscence in the photographic examination of paintings and other art objects', *Studies in conservation* 1963, 77-83

Broer 1969

A.L. Broer, *Delft vroeger en nu*, Bussum 1969

Bruyn 1955

J. Bruyn, 'Enige gegevens over de chronologie van het werk van Jan van Scorel', *Oud Holland* 1955, 194-207

Bruyn 1966

J. Bruyn, 'De abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 1966, 145-172 et 197-227

Bruyn 1975

J. Bruyn, 'Boekbespreking Veronee-Verhaegen 1973', *Oud Holland* 1975, 290-292

Buchelius 1928

A. Buchelius, 'Res Pictoriae'. Aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken, ed. G.J. Hoogewerff et J.Q. Van Regteren Altena, La Haye 1928

Buchelius 1940

A. Van Buchel, *Notae Quotidianae*, ed. J.W.C. Van Campen, Utrecht 1940

Burmannus 1738

C. Burmannus, *Trajectum eruditum virorum doctrina inlustrum* . . . , Utrecht 1738

Bijtelaar 1963

B. Bijtelaar, 'Het hoge koor van de Oude Kerk te Amsterdam', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 1963, 33-41

Calkoen 1916-1917

G.G. Calkoen, *De Kapittelkerk van St. Marie*, [manuscrit], Utrecht 1916-1917. Archives Municipales, Utrecht

Calvete de Estrella 1552

J.C. Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje d'el . . . principe Don Philippe, hijo d'el emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España á sus tierras dela Baxa Alamana: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Anvers 1552

Cat. 1928

Catalogus van het Historisch Museum der Stad, Utrecht 1928

Cat. 1952

Catalogus der schilderijen, Centraal Museum, Utrecht 1952

Cat. Birmingham 1960

J. Woodward, *Catalogue of paintings*, City Museum and Art Gallery Birmingham, Londres et Birmingham 1960

Cat. La Haye 1903

Catalogus der Nederlandsche en op Nederland betrekking hebbende gedenkpenningen, I, Koninklijk Kabinet van Munten, Penningen en Gesneden Stenen, La Haye 1903

Cat. Munich 1973

W. Wegner, *Kataloge der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Die niederländischen Handzeichnungen 15-18. Jahrhunderts*, Berlin 1973

Cat. Nimègue 1964

Catalogue de l'exposition 'Het schildersatelier in de Nederlanden 1500-1800', De Waag, Nimègue 1964

Cat. Paris 1976

J. Baticle, P. Georgel et N. Willk-Brocard, *Technique de la peinture. L'atelier*, Musée du Louvre, Paris 1976

Cat. Scorel 1955

Catalogus tentoonstelling 'Jan van Scorel', Centraal Museum, Utrecht 1955

Clark 1946

W. Clark, *Photography by infra-red*, New York 1946

Cnattingius et Romdahl 1953

B. Cnattingius et A.L. Romdahl, *Maerten Heemskercks Laurentiusaltare; Linköpings Domkyrka*, Stockholm 1953

Cochin 1757

C.N. Cochin, *Recueil de quelque pièces concernant les arts*, Paris 1757

Coremans 1938

P. Coremans, 'Les rayons infra-rouge', *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles 1938, 87-91

Coremans et Thissen 1962

P. Coremans et J. Thissen, 'La descente de croix de Rubens. Etude préalable au traitement. Composition et structure des couches originales', Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles 1962, 119-127

De Jonge 1929

C.H. De Jonge, 'Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven', Oud Holland 1929, 267-278

De Jonge 1940

C.H. De Jonge, Jan van Scorel, La Haye [1940]

Dekker 1970-1971

A.M.M. Dekker, 'Portretten van humanisten - I. Secundiana', Hermeneus. Tijdschrift voor de antieke cultuur 1970-1971, 342-354

Desilve 1906-1907

J. Desilve, 'George d'Egmond, 71^e abbé de Saint-Amand', Revue de Lille 1906-1907, 515-544

De Vocht 1957

H. De Vocht, Cornelii Valerii ab Auwater Epistulae et Carmina, Louvain 1957

De Wild 1928

A.M. De Wild, Het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen, La Haye 1928

Dippel 1955

R.M. Dippel, 'Kanttekeningen bij Jan van Scorel's Lochorst-triptiek', Oud Holland 1955, 253-256

Eibner 1928

A. Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei, Munich 1928

Esmeijer 1955

A.C. Esmeijer, 'Een raam in de Utrechtse Mariakerk naar ontwerp van Scorel', Oud Holland 1955, 219-222

Evers 1933

G.A. Evers, 'Herman van Borculo', Maandblad van Oud Utrecht 1933, 19-21 et 93-94

Faries 1970

M.A. Faries, 'Jan van Scorel. Additional documents from the church records of Utrecht', Oud Holland 1970, 2-24

Faries 1972

M.A. Faries, Jan van Scorel, His style and its historical context, [thèse de doctorat non publiée], Bryn Mawr 1972

Faries 1975

M.A. Faries, 'Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1975, 89-228

Filedt Kok 1972-1973

J.P. Filedt Kok, 'Underdrawing and drawing in the work of Hieronymus Bosch: a provisional survey in connection with the paintings by him in Rotterdam', Simiolus 1972-1973, 133-162

Franz 1969

H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969

Friedländer 1905

M.J. Friedländer, 'Das Inventar der Sammlung Wyttenhorst', Oud Holland 1905, 63-68

Friedländer 1935

M.J. Friedländer, 'Pieter Coeck. Jan van Scorel', Die altniederländische Malerei, XII, Leyde 1935

Friedländer 1956

M.J. Friedländer, Early Netherlandish painting. From van Eyck to Bruegel, Londres 1956

Friedländer 1975

M.J. Friedländer, 'Jan van Scorel and Peter Coeck van Aelst' et 'Antonis Mor and his contemporaries', Early Netherlandish painting XII et XIII, Leyde 1975

Gay 1970

M.C. Gay, 'Essais d'identification et de localisation des liants picturaux par des colorations spécifiques sur coupes minces', Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France 1970, 8-24

Gettens et FitzHugh 1966

R.J. Gettens et E.W. FitzHugh, 'Azurite and blue verditer', Studies in conservation 1966, 54-61

Gettens et FitzHugh 1974

R.J. Gettens et E.W. FitzHugh, 'Malachite and green verditer', Studies in conservation 1974, 2-23

Goossens 1970

K. Goossens, 'Janus Secundus als medailleur', Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers 1970, 29-84

Gorissen 1973

F. Gorissen, 'Meister Matheus und die Flügel des Kalkarer Hochaltars, ein Schlüsselproblem der niederrheinlandischen Malerei', Wallraf-Richartz Jahrbuch, Cologne 1973, 152-155

Gosses 1974

I.H. Gosses, Handboek tot de staatkunde der Nederlanden, I, La Haye 1974

Gramaye 1708

J.B. Gramaye, Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae, II, Louvain-Bruxelles 1708

Guicciardini 1567

L. Guicciardini, *Descrittione di tutti Paesi Bassi*, Anvers 1567.

Traduction néerlandaise: Kiliaan, Amsterdam 1612

Guillerme 1964

J. Guillerme, *L'atelier du temps*, Paris 1964

Guillouet 1964

J. Guillouet, 'Un polyptique de Jan Van Scorel peint pour l'abbaye de Marchiennes', *Oud Holland* 1964, 89-98

Guillouet 1970

J. Guillouet, 'Un polyptique de l'abbaye de Marchiennes peint par Jan van Scorel', *Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord*, Lille 1970, 2-6

Guillouet 1972

J. Guillouet, 'Un volet retrouvé du triptyque des 'Onze mille vierges', peint par Jan van Scorel', *La revue du Louvre* 1972, 79-84

Guillouet 1973

J. Guillouet, 'La lapidation de Saint Etienne par Jan Van Scorel', *Oud Holland* 1973, 149-155

Haslinghuis et Peeters 1965

E.J. Haslinghuis et C.J.A. Peeters, *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst. De Dom van Utrecht*, La Haye 1965

Hermesdorf 1958

P.F.J.M. Hermesdorf
'Natuurwetenschappelijk onderzoek', Winkler Prins van de kunst, I, Amsterdam-Bruxelles 1958, 40-47

Hollstein III

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts 1450-1700*, III, Amsterdam s.d.

Hollstein IX

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, IX, Amsterdam s.d.

Hoogewerff 1915

G.J. Hoogewerff, 'Jan van Scorel, zijn leven en persoonlijkheid', *Onze eeuw* 1915, 209-243 et 394-432

Hoogewerff 1923

G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel, peintre de la renaissance hollandaise*, La Haye 1923

Hoogewerff 1941-1942

G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, IV, La Haye 1941-1942

Hours-Miedan 1957

M. Hours-Miedan, *A la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris 1957

Hours 1976

Analyse scientifique et conservation des peintures, Fribourg 1976

Houtzager 1967

M.E. Houtzager e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967

Huth (1923) 1967

H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, (Augsbourg 1923), édition corrigée: Darmstadt 1967

Kipp 1974

A.F.E. Kipp, *De immuniteit van St. Marie te Utrecht. De evolutie van een stadsbeeld, [mémoire des maîtrise non publiée]*, Utrecht 1974

Kockaert 1973-1974

L. Kockaert, 'Note sur les émulsions des Primitifs Flamands', *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles 1973-1974, 133-139

Kramm 1861

Chr. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onze tijd*, V, Amsterdam 1861

Kühn 1970

H. Kühn, 'Verdigris and copper resinate', *Studies in conservation* 1970, 12-36

Kühn 1974

H. Kühn, 'Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung von Gemälden mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden', *Maltechnik* 1974, 149-162

Levie 1955

S.H. Levie, 'De copie van een bewening', *Oud Holland* 1955, 246-255

Leymarie 1956

J. Leymarie, *La peinture hollandaise*, Genève 1956

Longhi 1966

R. Longhi, 'I resti di un trittico di Jan van Scorel', *Paragone*, nr 193/13 1966, 86

Lucas 1938

J.J.A. Lucas, 'Rond Jan van Scorel', *Historisch tijdschrift* 1938, 123-150

Luykx 1968

P.J.B. Luykx, 'Het huis Nieuwe Gracht 165, een overblijfsel van het voormalige Arkelklooster', *Maandblad van Oud Utrecht* 1968, 1-5

Martène 1724

E. Martène, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Paris 1724

Martin 1974

E. Martin, 'Note sur l'identification des protéines dans les liants de peinture', *Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France* 1974, 57-60

Marijnissen 1967

R.H. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art*, Bruxelles 1967

Meyer 1955

E.R. Meyer, 'Jan van Scorels 'Nieuwe Manier'', *Oud Holland* 1955, 189-193

Meijer 1974

B.W. Meijer, 'An unknown landscape drawing by Polidoro da Caravaggio and a note on Jan van Scorel's stay in Italy', *Paragone* nr 291, 1974, 62-68

Miedema 1973

H. Miedema, Karel van Mander. Den grondt der edel vrij schilder-const, Utrecht 1973

Muller 1880-1881

S. Muller, 'Jan van Scorel als ingenieur', *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis* par F.D.O. Obreen 1880-1881, 243-254

Muller 1880-1887

S. Muller, Schilders-vereenigingen te Utrecht, Utrecht 1880-1887

Muller 1904

S. Muller, Oud-Utrechtsche vertellingen, Utrecht 1904

Muller 1906

S. Muller, 'Arnoldus Buchelius, Traiecti Batavorum Descriptio', *Bijdragen en meedeelingen van het Historisch Genootschap* 1906, 131-268

Muller 1922

S. Muller, 'De medaille St. van Herwijck te Utrecht', *Oud Holland* 1922, 24-31

Mijnssen 1951

P.C.J. Mijnssen, 'René van Chalon', *Jaarboek de Oranjeboom*, 1951, 75-94

Nicolaus 1976

K. Nicolaus, 'Infrarotuntersuchung von Gemälden', *Maltechnik* 1976, 73-101

Nijhoff et Henkel 1933-1939

W. Nijhoff et M.D. Henkel, *Nederlandsche houtsneden 1500-1550*, La Haye 1933-1939

Oosterbaan 1973

D.P. Oosterbaan, *De Oude Kerk te Delft gedurende de middeleeuwen*, La Haye 1973

Oud Holland 1955

Oud Holland, [Numéro avec articles sur Jan van Scorel], 1955, 189-258

Panofsky 1964

E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, I, Cambridge Mass. 1964

Philippot 1970

P. Philippot, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Turin 1970

Puppi 1969

L. Puppi, 'Ignoto Deo', *Arte Veneta* 1969, 169-171

Reallexikon 1937

H. Döllgast, 'Atelier', et K.K. Eberleik, 'Atelierbildnis', *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart 1937, col. 1170-1172, 1175 et suivantes

Revel 1960

J.F. Revel, 'Gossaert ou l'appel du moderne 1500', *Connaissance des arts*, mars 1960, 72-81

Richter et Härlin 1976

E.L. Richter et H. Härlin, 'The 'Stuttgarter Kartenspiel' - Scientific examination of the pigments and paint layers of medieval playing cards', *Studies in conservation* 1976, 18-24

Ring 1918-1919

G. Ring, 'Nachtrag zu Jan van Scorel', *Kunstchronik* 1918-1919, 179-184

Scheller 1972

R.W. Scheller, 'Nieuwe gegevens over het St. Lukasgilde te Delft in de zestiende eeuw', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 1972, 41-48

Schoorl 1973

H. Schoorl, Zeshonderd jaar water en land. Bijdrage tot de historische geo- en hydrografie van de kop van Noord-Holland in de periode $\pm$ 1150-1750, Groningue 1973

Schopenhauer 1822

J. Schopenhauer, Johann van Eyck und seine Nachfolger, II, Francfort-sur-le-Main 1822

Schwartz 1966-1967

G. Schwartz, 'Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull', *Simiolus* 1966-1967, 69-93

Snoep 1975

D.P. Snoep, Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw, Alphen aan de Rijn 1975

Spriet 1898

L. Spriet, *Marchiennes. Son abbaye, Orchies* 1898

Sterck 1921

J.F.M. Sterck, 'Joannes Scorel en Joannes Secundus', *Het Boek* 1921, 213-224

Sterck 1934

J.F.M. Sterck, *Onder Amsterdamsche humanisten*, Hilversum/Amsterdam 1934

Sterk 1974

J.J.B.M.M. Sterk, 'Johannes de Witt Stevenszoon', *Jaarboek Oud Utrecht* 1974, 108-162

Stopp 1953

H.W. Stopp, *Kritische Beiträge zum Werk des Jan Van Scorel*, [thèse de doctorat non publiée], Cologne 1953

Struick 1969

J.E.A.L. Struick, *Utrecht door de eeuwen heen*, Utrecht 1968

Swillens 1952

P.T.A. Swillens, 'De blijde incomste in Utrecht, Jan van Scorel ontwierp de stadsversiering. Een onbekend portret', *De Tijd* 3 mai 1952

Swillens 1957

P.T.A. Swillens, 'Carel van Manders kritiek op de schilderijen van Scorel en diens tijdgenoten', *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Anvers 1957, 267-277

Taubert 1956

J. Taubert, Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, [thèse de doctorat], Marbourg 1956

Tourneur 1922

V. Tourneur, 'Steven van Herwijck; médailleur anversoïse (1557-65)', The numismatic chronicle 1922, 91-132

Van Asperen de Boer 1966

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'Infrared reflectograms of panel paintings', Studies in conservation 1966, 45-46

Van Asperen de Boer 1968

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'Infrared reflectography: a method for the examination of paintings', Applied optics 1968, 1711-1714

Van Asperen de Boer 1969

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'Reflectography of paintings using an infrared vidicon television system', Studies in Conservation 1969, 96-118

Van Asperen de Boer 1970

J.R.J. Van Asperen de Boer, Infrared reflectography, [thèse de doctorat], Amsterdam 1970

Van Asperen de Boer, Madrid 1972

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'Recent developments in infrared reflectography of paintings and its application in art history', [rapport du congrès de l'I.C.O.M.], Madrid 1972

Van Asperen de Boer 1972

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'Infraroodreflectografie van schilderijen', Spiegel historiael 1972, 416-421

Van Asperen de Boer 1975

J.R.J. Van Asperen de Boer, 'A technical examination of the frame of Engebrechtsz's 'Crucifixion' and some other 16th century frames', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1974, 73-88

Van Asperen de Boer et Wheelock 1973

J.R.J. Van Asperen de Boer et A.K. Wheelock Jr, 'Underdrawings in some paintings by Cornelis Engebrechtsz', Oud Holland 1973, 61-94

Van Balen 1903

C.L. Van Balen, De Blijde inkomst der renaissance in de Nederlanden, Leyde 1903 (réimpression 1930)

Van Bleyswijck 1667

D.E. Van Bleyswijck, Beschrijvinge der stad Delft, Delft 1667

Van Campen 1935

J.W.C. Van Campen, 'De Utrechtse Jerusalembroederschap', Jaarboekje van Oud Utrecht 1935, 52-89

Van de Ven 1959

A.J. Van de Ven, 'De zestien kwartieren van George van Egmond, Bisschop van Utrecht', Jaarboekje van Oud Utrecht 1959, 87-99

Van Gelder 1917

H.E. Van Gelder, 'Kunstenaars werkende voor bisschop George van Egmond', Oud Holland 1917, 188-191

Van Gelder 1918

H.E. Van Gelder, 'Nieuws over Jan van Scorel', Oud Holland 1918, 177-182

Van Gelder 1938

H.E. Van Gelder, 'Twee zestiende eeuwse Haagsche kunstenaars. (Corneille de la Haye - Janus Secundus)', Die Haghe Jaarboek 1938, 1-30

Van Gelder 1966-1967

J.G. Van Gelder, 'Jan van Scorel in Frankrijk en Vlaanderen', Simiolus 1966-1967, 5-36

Van Gelder 1972

J.G. Van Gelder, 'European landscape painting from 1550 to 1650, in Eastern Europe', Burlington Magazine 1972, 499-503

Van Gelder 1973

J.G. Van Gelder, 'Scorel, Mor, Bellegambe und Orley in Marchiennes', Oud Holland 1973, 156-176

Van Hasselt 1882-1883

L. Van Hasselt, 'Contract van het kapittel van St. Marie te Utrecht en Jan van Oen, over het maken van het oxaal in de kerk', Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis par F.D.O. Obreen 1882-1883, 331-333

Van Loon 1732

G. Van Loon, Hedendaagsche penningkunde, I, La Haye 1732

Van Lutervelt 1962

R. Van Lutervelt, 'Renaissancekunst in Breda. Vijf studies', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1962, 55-104

Van Lutervelt 1963

R. Van Lutervelt, 'Renaissancekunst in Breda. Vijf studies', Nederlands kunsthistorisch jaarboek 1963, 31-60

Van Mander 1604

C. Van Mander, Het schilder-boeck, Haarlem 1604

Van Oudenhoven 1664

J. Van Oudenhoven, Beschrijvinge der stad ende Meyerije van Hertogenbossche, Amsterdam 1664

Vente 1956

M.A. Vente, 'Proeve van een repertorium van de archivalia betrekking hebbende op het Nederlands orgel en zijn makers tot omstreeks 1630', Memoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts 1956

Veronee-Verhaegen 1973

N. Veronee-Verhaegen, l'Hotel-Dieu de Beaune (Les Primitifs Flamands I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle), Bruxelles 1973

Vierlingh 1920

A. Vierlingh, *Tractaet van Dyckagie*, La Haye 1920

Vogelsang 1942

W. Vogelsang, 'Jan van Scorel en de Utrechtse kunst', *Jaarboekje van Oud Utrecht* 1942, 110-125

Von der Osten et Vey 1969

G. Von der Osten et H. Vey, *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands 1500-1600*, Harmondsworth 1969

Von Wurzbach 1883

A. Von Wurzbach, 'Zur Rehabilitierung Jan Schoreels', *Zeitschrift für bildende Kunst* 1883, 46-59

Von Wurzbach 1910

A. Von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, II, Vienne/Leipzig 1910, 597-610

Vroom 1958-1959

W.H. Vroom, *Het kunstenaarscontract in de 15de en 16de eeuw in de Nederlanden*, [mémoire de maîtrise non publiée], Amsterdam 1958-1959

Wagner 1965

G. Wagner, *Infrarot Fotografie*, Stuttgart 1965

Wehlte 1955

G. Wehlte, 'Gemäldeuntersuchung im Infrarot', *Maltechnik* 1955, 52-56

Wescher 1957

P. Wescher, 'The portraits of George of Egmond', *The art quarterly* 1957, 259-265

Wolters 1938

C. Wolters, *Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*, Francfort 1938

Wolters 1970

C. Wolters, 'Naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstwissenschaft', *Enzyklopädie der Geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, Munich-Vienne 1970, 69-91

Zender 1959

M. Zender, *Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde*, Düsseldorf 1959

Terminologie

Atelier

Est employé dans le sens de 'lieu où l'artiste travaille' et aussi dans celui d'ensemble des élèves et assistants qui travaillent dans l'atelier d'un artiste'.

Autel

Dans l'église catholique l'autel a en général la forme d'une table de pierre. C'est là qu'est célébré le sacrifice de la messe. En peinture ce terme est souvent employé dans le sens de retable.

Copie

Cf. *réplique*

Dessin sous-jacent

Le dessin sous-jacent est appliqué sur la préparation de la peinture avec du charbon de bois, de la craie ou un autre matériau. Ce dessin indique la composition et sera couvert par les couches picturales.

Esquisse

Seuls les éléments les plus importants de la représentation sont dessinés sur l'esquisse. L'esquisse peut être faite, qu'elle soit à l'échelle ou non, pour être exécutée dans un autre matériau. Dans ce cas-là on l'appelle *esquisse de projet*. Une *esquisse de contrat*, appelée également *patron*, a pour but de montrer au commettant quelle l'idée l'artiste se fait de la commande dans les grandes lignes, sur papier, mais aussi parfois dans les moindres détails. C'est pourquoi un projet approuvé par le commettant s'appelle un *vidimus*.

Esquisse de contrat

Cf. *esquisse*

Esquisse de projet

Cf. *esquisse*

Modelé

Le fait de donner du relief, hauteur et profondeur en utilisant des teintes claires et foncées et des hachures.

Panneau

Support de bois, souvent composé de plusieurs planches, sur lequel on peint. Terme courant aussi pour les peintures sur bois.

Panneau central

Cf. *retable à ailes*

Patron

Cf. *esquisse*

Polyptyque

Cf. *retable à ailes*

Réplique

La reprise d'une oeuvre d'art faite par l'artiste lui-même. Une *copie* est la reprise d'une oeuvre d'art par un autre artiste que l'auteur de l'oeuvre originale.

Retable

Représentation religieuse peinte ou sculptée, placée sur l'autel. Un retable se présente souvent sous la forme d'un *retable à ailes*.

Retable à ailes

Un retable à ailes est un retable dont le *panneau central* peut être fermé par deux *volets latéraux* ou plus auxquels il tient par des charnières. L'intérieur aussi bien que l'extérieur des volets latéraux peuvent être peints. Si le panneau central a deux volets latéraux, on parle de *triptyque*; s'il a plusieurs volets latéraux, on parle de *polyptyque*.

Triptyque

Cf. *retable à ailes*

Vidimus

Cf. *esquisse*

Volet latéral

Cf. *retable à ailes*

Provenance des photographies

Amsterdam	Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap (G.J.A. Kooiman): 20, 21, 22, 23, 48, 49, 50, 55, 57, 58, 59, 75, 85, 86, 87, 90, 97, 103
Amsterdam	J.R.J. Van Asperen de Boer: 24, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 76, 84, 88, 89, 91, 92, 100, 102
Amsterdam	Rijksmuseum: 31, 60, 71, 74, 81
Berlin	Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: 4, 104
Bloomington (USA)	Molly Faries: 6, 18, 49, 67, 79
Bonn	Rheinisches Landesmuseum: 77
Boston	Courtesy Museum of Fine Arts, Francis Bartlett Fund: 63
Brême	Kunsthalle (Kriegsverlust): 72
Bruxelles	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: 17
Dresde	Staatliche Kunstsammlungen: 5, 78
Genève	Atelier Grivel: 65
La Haye	Archives Nationales: 29, 30
La Haye	Musée Municipal: 33
La Haye	Cabinet Royal des Monnaies et Médailles: 35
Londres	British Museum: 15, 68, 93
Londres	Society of Antiquaries: 1, 37
Munich	Staatliche Graphische Sammlung: 80
Paris	Fondation Custodia (coll. F. Lugt) Institut Néerlandais: 56, 64, 69
Poznan	Muzeum Narodowe w Poznaniu: 62
Rotterdam	Musée Boymans-Van Beuningen: 94, 95
Utrecht	Musée Central: 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 66, 70, 96, 98, 99, 101, 105
Utrecht	Archives Municipales: 12, 13, 16, 26, 36, 73
Utrecht	Rijksmuseum 'Het Catharijneconvent': 82, 83



