

Le Nord en lumières : quelques tableaux significatifs

Le Nord entre catholicisme et protestantisme

> Anton van Dyck (Anvers, 1599–Londres 1641) et atelier,
Le miracle de la mule, entre 1627 et 1632.



Ce grand tableau, enlevé en 1794 par l'armée française dans l'église des Récollets (Franciscains) d'Anvers, est peut-être l'œuvre de van Dyck et, plus probablement de son atelier.

Anton van Dyck, né à Anvers, était le plus doué des élèves et assistants de Rubens. Comme son maître, il fit une carrière internationale, en Flandre, Italie, Angleterre. Il peignit de grandes compositions religieuses dans l'esprit de la Contre-Réforme, des scènes mythologiques et de très élégants portraits aristocratiques. Il devint d'ailleurs, en 1628, peintre officiel de l'Infante Isabelle, régente des Pays-Bas et termina sa courte carrière à la cour d'Angleterre où il réalisa de nombreux portraits de Charles Ier Stuart et de la famille royale.

Le Miracle de la mule, exécuté entre 1627 et 1632, appartient à la deuxième période anversoise de van Dyck. Au retour d'Italie, profitant de l'absence de Rubens pris par ses activités diplomatiques, il reçoit de nombreuses commandes des églises et couvents des Pays-Bas, qu'il exécute avec l'aide de son atelier. Ce tableau, peint pour les Récollets, illustre un miracle de

saint Antoine de Padoue, le plus populaire des saints franciscains après François d'Assise, qui est aussi le saint patron de van Dyck.

Saint Antoine « de Padoue » (vers 1195-1231) était en fait né à Lisbonne. Entré chez les Franciscains, il se rendit célèbre comme théologien et prédicateur ; il se consacra à la conversion des hérétiques en Italie du Nord et en France ; à Toulouse, en particulier, il prêcha contre les Cathares. Il fut canonisé dès 1232 et, au XX^e siècle, Pie XII le proclama « Docteur évangélique ». Dès le XIII^e siècle, la vie de saint Antoine fut entourée de légendes et on lui attribuait de très nombreux miracles. Ainsi à Rimini, alors qu'il prêchait devant des hérétiques, les poissons vinrent l'écouter la gueule ouverte ; à Brive, il protégea de la pluie une pauvre servante et son panier de légumes (ce qui fut à l'origine de la célèbre « Foire aux oignons ») ; à Bourges, en 1225, il convertit un juif, Zacharie Guillard, en obtenant que la mule de ce dernier, dédaignant l'avoine qu'on lui présentait, s'agenouillât devant une hostie consacrée.

Tous ces miracles du très populaire saint Antoine ont tenté des artistes comme Donatello, Pérugin, Corrège, Murillo et Rubens. Van Dyck a représenté celui de Bourges (parfois situé à Rimini, sans doute par confusion avec celui du prêche aux poissons).

La scène se passe dans la campagne au pied d'un grand arbre. Debout, de profil, saint Antoine présente l'Eucharistie à la mule qui se prosterne ; la main gauche du saint esquisse vers l'animal un geste bienveillant, très franciscain. En face se tiennent les témoins de la scène miraculeuse, stupéfaits, émerveillés et convaincus. Le Juif Zacharie Guillard, un vieillard à barbe grise, tend les bras vers l'hostie ; l'un de ses compagnons est agenouillé près de la mangeoire inutile. Tous les personnages s'inscrivent dans un ovale que prolonge le feuillage de l'arbre et qui laisse une place centrale au ciel nuageux. Les conventions de la perspective atmosphérique sont respectées avec au premier plan des tons bruns et rouges, verts et bleus ensuite. L'atmosphère du tableau est d'une douceur poétique toute franciscaine.

Mais c'est aussi un tableau apologétique. Pour les Récollets qui l'avaient commandé, il s'agissait de convaincre les fidèles et de combattre l'influence des mécréants Juifs et Protestants, encore nombreux à Anvers. Le Concile de Trente (1545 - 1563) avait affirmé solennellement la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, alors qu'elle était niée par la Réforme. *Le Miracle de la mule* utilise toute la séduction de l'art de van Dyck au service de la reconquête catholique.

> Frans II Francken dit Franken le Jeune (Anvers, 1581 – Anvers 1642), *Les Noces de Cana*.

Frans II Francken appartenait à une véritable dynastie de peintres actifs à Anvers de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle. L'atelier familial avait une activité quasi « industrielle » et connut une grande renommée. Frans II Francken, contemporain de Rubens, avait séjourné en Italie ; il y avait acquis un vocabulaire iconographique qu'il réutilisait dans ses compositions, peuplées dans la tradition flamande et le goût maniériste, de nombreuses figures. *Les Noces de Cana* en sont un exemple.

Le sujet est emprunté à l'évangile de Saint Jean (2,1-12). « Il y eut des noces à Cana de Galilée. La mère de Jésus y était. Jésus aussi fut invité à ces noces, ainsi que ses disciples. Or, il n'y avait plus de vin car le vin des noces était épuisé. La mère de Jésus lui dit : Ils n'ont plus de vin... » Opérant le premier miracle de sa vie publique, à la demande de sa mère, Jésus changea l'eau en vin. Cet épisode évangélique qui met en valeur le rôle médiateur de la Vierge est un des thèmes de prédilection de la Contre-Réforme très active dans la Flandre catholique.



Pour Frans II Francken, ce miracle de Cana est aussi l'occasion de peindre une scène de genre. Il situe ce repas de noces dans un palais à l'architecture italianisante. La salle est largement ouverte sur un jardin où se trouve le puits qui fournit l'eau du miracle. L'ameublement est celui d'un riche intérieur flamand : fauteuils sculptés, grande tapisserie tendue derrière les mariés, vaisselle de prix. Les « six jarres de pierre destinées aux rites de purification des Juifs » mentionnées par l'évangéliste, se sont transformées en aiguières orfèvrées, bien en évidence au premier plan. La grande table du banquet et la desserte sont chargées de victuailles, pâtés décorés de cygnes ou de pieds de chevreuil, gâteaux, friandises variées... Au fond de la salle, deux petits personnages désignent un amoncellement d'objets d'orfèvrerie, sans doute les cadeaux de mariage apportés par les invités. Tout cet étalage de richesses donne au peintre l'occasion de montrer sa virtuosité dans le genre de la nature morte.

Mais Frans II Francken est aussi extrêmement habile dans l'art de donner vie à de très nombreux personnages en variant les costumes, les attitudes et les expressions. Les mariés, comme la plupart de leurs invités, sont très élégamment vêtus à la mode du début du XVII^e siècle : le peintre a rendu avec minutie chapeaux, fraises, manches à crevées et broderies. Seuls quelques personnages portent des vêtements « bibliques », mais ce sont les plus importants : le Christ au centre, drapé dans un ample manteau rouge, ordonnant aux serveurs de remplir les aiguières ; la Vierge Marie, placée discrètement derrière lui, couverte d'un grand voile bleu ; le « Maître du repas », assis à l'extrémité de la table, vêtu d'une tunique rouge et coiffé d'un turban, goûtant le vin miraculeux.

Les tons chauds ocres, bruns, rouges dominant ; le peintre utilise avec goût les couleurs complémentaires, plaçant près du manteau rouge du Christ la superbe robe verte de la jeune femme qui se retourne. La richesse des couleurs, la variété des personnages et des objets font de ce tableau religieux une somptueuse scène de genre qui célèbre la société d'abondance flamande.

> Frans III Francken (1607–1667) (attribué à) et Jan van Kessel (1626–1679) (atelier de), *La Vierge du Rosaire*.



Ce tableau de dévotion est une œuvre délicate, exécutée « à deux mains ». Frans III Francken qui appartient à une célèbre dynastie de peintres flamands a réalisé les médaillons historiés tandis que Jan van Kessel (ou son atelier) a peint la couronne de fleurs.

Dans un médaillon ovale, Frans III Francken a placé une gracieuse Vierge à l'Enfant assise ; au-dessus rayonne le Saint-Esprit symbolisé par une colombe ; des angelots entourent le groupe contribuant à faire de cette image une apparition céleste.

La guirlande réalisée sur un fond blanc par Jan van Kessel et son atelier est d'une grande variété de fleurs, roses, tulipes, pivoines, campanules, œillets, etc. ; quelques insectes volent autour. Ces natures mortes sont représentées avec la méticulosité et le souci de réalisme traditionnels dans la peinture flamande ; on peut supposer que les artistes ont utilisé des planches de botanique.

Dans la guirlande, sont disposés quinze petits « tondi », tableautins exécutés avec un soin de miniaturiste par Frans III Francken sans doute. Ils représentent les « mystères (événements) joyeux », « douloureux » et « glorieux » de la vie de la Vierge qui composent le « Rosarium Virginis Mariae », le Rosaire.

Le mot Rosaire signifie « couronne de roses » et le chapelet qui lui est associé désignait autrefois un petit chapeau de fleurs ; on en couronnait les statues de la Vierge. En effet, la rose, consacrée à Vénus dans la mythologie gréco-romaine, était devenue à la fin du Moyen Age un attribut de la Vierge, « Rose mystique », « Rose sans épines » (car née sans le péché originel). Le rosaire est l'exercice de piété qui consiste à réciter des « Ave Maria » tout en méditant sur les quinze « mystères ».

L'invention du rosaire est attribuée généralement à saint Dominique (1170-1221) mais, on pense qu'il est né en fait dans le milieu des mystiques rhénans.

Quoi qu'il en soit, les Dominicains en furent les ardents propagandistes. Cet exercice de piété mariale fut particulièrement recommandé par la Contre-Réforme qui accordait une grande importance au culte de la Vierge rejeté par les Protestants. Après la bataille de Lépante (7 octobre 1571), le pape Pie V, un Dominicain, institua le 7 octobre la fête de Notre-Dame du Rosaire pour remercier la Vierge d'avoir donné la victoire à l'escadre de la Sainte Ligue sur les Turcs infidèles.

Le vainqueur de Lépante, Don Juan d'Autriche, demi-frère du roi d'Espagne Philippe II fut nommé plus tard gouverneur des Pays-Bas (1576-1578). Le Rosaire connut donc un regain de popularité dans la Flandre catholique car il était réputé « dissiper les hérésies », et particulièrement l'hérésie réformée des voisins du Nord.

L'iconographie de cette œuvre « à deux mains » n'a rien d'exceptionnel. Elle s'inspire sans doute de *La Vierge, l'Enfant Jésus et un ange au milieu d'une guirlande de fleurs*, tableau de collaboration où les figures sont de la main de Rubens et la guirlande de Brueghel de Velours¹. Mais, cette œuvre peinte pour le cardinal Frédéric Borromée, archevêque de Milan et grande figure de la Contre-Réforme, ne comporte pas la représentation des quinze mystères du Rosaire.

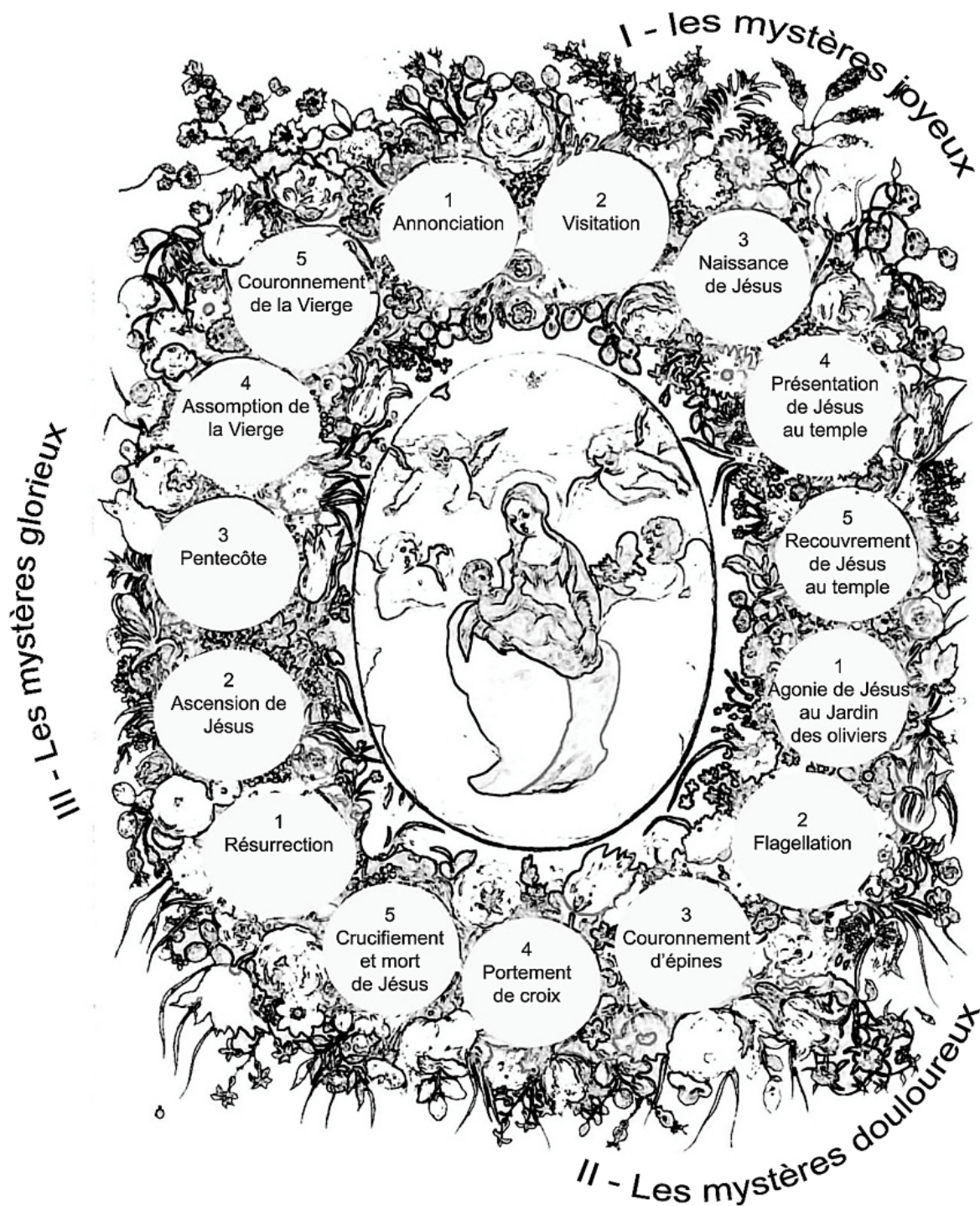
Le tableau de Frans III Francken et Jan van Kessel est donc plus didactique. C'est un support visuel destiné à faciliter la récitation, quelque peu fastidieuse, des cent cinquante Ave Maria du Rosaire. Les talents conjugués de Frans III Francken et de Jan van Kessel ont réussi à faire de ce concentré d'images pieuses une œuvre bien dans l'esprit de la Réforme catholique qui comptait sur les séductions de l'art pour persuader les fidèles.

Le rosaire, mode d'emploi (voir dessin page suivante)

La lecture se fait dans le sens des aiguilles d'une montre.

Le fidèle récite un premier chapelet (c'est à dire cinq dizaines d'*Ave Maria* – Je vous salue Marie – séparées chacune par un *Pater Noster* – Notre Père), en méditant sur les cinq mystères joyeux. Il récite un deuxième chapelet, consacré aux mystères douloureux puis un troisième, aux mystères glorieux : au total, cent cinquante *Ave Maria* ! Le « chapelet », objet de piété est composé de grains de bois, de nacre, d'or... Les grains sont enfilés sur une chaînette et disposés par groupe de dix pour faciliter cet exercice.

¹ Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et Jan Brueghel dit Brueghel de Velours (1568-1625) *La Vierge, l'Enfant Jésus et un ange au milieu d'une guirlande de fleurs*, vers 1617, Paris, musée du Louvre.



Dessin : Didier Michineau

> **Frans II Francken dit Franken le Jeune (Anvers, 1581 – Anvers 1642),
*L'Onocentaure ou Cabinet d'amateur attaqué par un âne iconoclaste.***

Ce très petit tableau sur cuivre de Frans II Francken est une étrange scène de genre où se mêlent réalisme et fantaisie. Comme dans les *Noces de Cana*, on retrouve le goût de ce peintre flamand pour les descriptions minutieuses de figures et d'objets.



Le cadre de cette scène est un cabinet d'amateur, lieu feutré où sont rassemblés des objets rares et précieux, statues et médailles antiques, tableaux contemporains (un paysage, une « scène d'histoire ») ainsi que des instruments scientifiques (comme ceux que Vermeer fera figurer dans *Le Géographe* ou *L'Astronome*). Ces musées personnels, réservés aux princes laïcs ou ecclésiastiques à la fin du Moyen Age, s'étaient développés et « démocratisés », principalement en Allemagne et dans les riches Pays-Bas². Dans ce lieu voué à l'étude et à la contemplation esthétique vient de faire irruption un personnage monstrueux, tête d'âne sur corps d'homme, un onocentaure³. Armé d'un bâton, il s'attaque aux précieuses collections sous les yeux de trois hommes rassemblés à gauche autour d'une table ; le plus âgé, sans doute le maître des lieux, car il porte un vêtement d'intérieur, se frappe le front devant cette folle entreprise ; les deux gentilshommes, des visiteurs vraisemblablement, sont paralysés par la stupéfaction. Au centre de la composition, Frans II Francken a placé un petit singe qui fait peut-être partie des collections exotiques de l'amateur ; en lui donnant cette position centrale, a-t-il voulu en faire l'image de « l'homme dégradé par les vices » ou souligner simplement la bouffonnerie de cette scène ? Derrière le singe, posé à même le sol, on peut reconnaître un tableau de Rubens, *Samson et Dalila*⁴. Cette oeuvre, très célèbre à l'époque, avait été popularisée par la gravure. L'onocentaure veut visiblement en faire sa prochaine victime ; peut-être ne pardonne-t-il pas à Samson d'avoir utilisé une mâchoire d'âne pour tuer des centaines de Philistins ? Ou bien est-il scandalisé par la sensualité violente que Rubens a apporté dans le traitement de cette scène biblique ? En effet, sur le mode tragico-burlesque, ce petit tableau de Frans II Francken fait référence aux tensions religieuses du XVI^e siècle et, en particulier, à l'iconoclasme protestant.

L'iconoclasme, le rejet et la condamnation des images et plus généralement de l'art comme forme sensible du dogme, est une tendance ancienne du Christianisme. Les Pères de l'Eglise

² « Les wunderkammern », cabinets des merveilles

³ Du grec « onos », âne. L'onocentaure est une sorte de cousin du centaure, homme-cheval. Le Littré donne la définition suivante : Nom d'un animal fabuleux et cite la Bible, Isaïe XXXIV, 14, dans la traduction de Saci : « Les démons et les onocentaures s'y rencontreront et les satyres y jeteront des cris les uns aux autres ». Les traductions contemporaines de la Bible ne mentionnent plus les onocentaures dans cette vision apocalyptique d'Isaïe.

⁴ Vers 1609, Londres, National Gallery.

condamnaient ce qu'ils considéraient comme une résurgence du paganisme, rappelant le commandement biblique : « tu ne feras pas d'images taillées ». Au Moyen Age, les crises iconoclastes agitérent l'empire byzantin pendant plus d'un siècle (730-843) ; en Occident, saint Bernard et les Cisterciens s'élevèrent à leur tour contre l'excès des images.

Au XVI^e siècle, les grands réformateurs ne s'étaient pas beaucoup préoccupés de la question des images religieuses ; il n'en était pas de même des populations nouvellement gagnées à la Réforme : pour marquer leur rupture avec « l'idolâtrie papiste » elles se livrèrent parfois à la destruction et au pillage des œuvres d'art dans les édifices religieux. Les premières manifestations de cet iconoclasme protestant se produisirent en Allemagne et en Suisse. En 1530, le Hollandais Erasme, écrivant de Fribourg à un ami, se désolait : « Il n'est pas de statue qu'on laisse debout dans les églises et les monastères ». Le mouvement gagna les Pays-Bas activé par les « Prédicateurs en plein air », les émeutes commencèrent en 1566 dans la région d'Anvers ; l'atelier familial des Francken en a-t-il été victime dans cette ville ? La répression du duc d'Albe y mis fin mais l'agitation iconoclaste s'était propagée du sud vers le nord des Pays-Bas. Eglises et monastères pillés ou détruits⁵, sculptures et vitraux brisés, tableau des primitifs hollandais brûlés, les pertes artistiques dues à ce « Beeldestorm » furent beaucoup plus importantes que dans le sud. Mais paradoxalement, cette table rase a facilité le développement d'un art national.

Le catholique flamand Frans II Francken rappelle ces événements sous la forme d'une allégorie burlesque. L'homme à tête d'âne incarne la bêtise dévastatrice des fanatiques religieux, insensibles à l'art. La scène de genre devient tableau d'histoire. Par son style précieux, la finesse des détails, l'insertion des tableaux dans le tableau, ce petit cuivre est lui aussi un élégant objet de collection digne à son tour de figurer dans un cabinet d'amateur.

> Willem de Poorter (Haarlem (?), 1608 – (?), après 1648 ou 1649), *Tarquin Collatin et ses compagnons trouvant Lucrece à l'ouvrage.*



⁵ Voir le petit tableau d'A. Van Der Croos, *Ruines de l'église de Eikenduinen*. Cet édifice, l'un des plus anciens de La Haye était le lieu d'un important pèlerinage catholique car elle abritait des reliques de la vraie croix ; elle fut détruite pendant ces troubles

Daté de 1633 et signé W. Poorter, ce petit tableau est l'œuvre de jeunesse d'un peintre dont on sait peu de choses. Son père Pieter était venu de Flandre ; était-ce un de ces nombreux protestants qui trouvèrent refuge aux Provinces-Unies après la prise d'Anvers par les troupes espagnoles en 1585 ? Willem de Poorter est peut-être né à Haarlem. On trouve sa trace dans les archives de la Guilde des peintres de la ville jusqu'en 1645, il y devint maître en 1634, un an après avoir exécuté ce tableau. Son style, proche de celui de Rembrandt jeune, a permis de supposer qu'il avait pu être son élève à Leyde. Il a produit essentiellement des œuvres de petit format, natures mortes d'armures, tableaux d'histoire, mythologique ou biblique, dont le personnage principal est souvent une femme, Esther, Dalila, la Reine de Saba...

L'héroïne de ce tableau est une matrone romaine, la vertueuse Lucrèce, dont les malheurs vont entraîner la fin de la monarchie et l'avènement de la république à Rome. Cette histoire, ou plutôt cette légende, a été rapportée par Tite-Live, Denys d'Halicarnasse et Ovide.

Sous le règne de Tarquin le Superbe, en 509 avant Jésus-Christ, les Romains assiégeaient interminablement la ville voisine d'Ardée. Sextus Tarquin, fils du roi et débauché notoire, mit en doute devant ses compagnons la vertu de leurs femmes restées seules à Rome. Tous quittèrent le camp la nuit et surprirent leurs épouses en joyeuse compagnie. Seul Tarquin Collatin trouva la sienne, Lucrèce, « occupée au fond du palais à filer de la laine et veillant au milieu de ses femmes bien avant dans la nuit »⁶. Ils rentrèrent au camp, mais Sextus Tarquin revint chez Lucrèce. Comme elle repoussait ses avances, il n'hésita pas à la violer. La malheureuse avertit son père et son mari et, ne voulant pas survivre plus longtemps à son déshonneur, se suicida en leur présence. Tarquin Collatin et son ami Junius Brutus appelèrent alors le peuple romain à se révolter contre le tyran et son fils qui furent chassés. La République fut établie avec pour premiers consuls Collatin et Brutus.

L'histoire de Lucrèce a inspiré écrivains et artistes aux XVI^e et XVII^e siècles : Shakespeare, Jules Romain, Titien, Tintoret, Cranach, Rubens... Les peintres ont généralement représenté le viol ou le suicide qui leur permettait, sous un prétexte historique, de traiter un sujet à l'érotisme à peine dissimulé. Willem de Poorter lui, a choisi un épisode beaucoup plus austère et rarement représenté : celui où Tarquin Collatin et ses compagnons trouvent Lucrèce à l'ouvrage.

Cette scène nocturne est située dans un palais à l'architecture sévère ; la chambre de Lucrèce est sobrement meublée d'un lit à baldaquin aux rideaux fermés, dont la présence annonce le futur viol. La vaste pièce carrelée baigne dans une semi-obscurité mais au premier plan un groupe de six femmes est éclairé par une lumière argentée. Au centre, assise dans un fauteuil placé sur une estrade, Lucrèce est absorbée par son ouvrage de tapisserie. Elle est vêtue d'une robe blanche et bleue, richement ornée, mais très pudique ; son visage grave, lumineux, révèle la noblesse de son âme. Ni elle ni ses suivantes n'ont remarqué qu'on les observe dans la pénombre : à l'arrière-plan, sur le seuil de la chambre, se tiennent trois hommes vêtus en guerriers antiques. D'un geste, Tarquin Collatin désigne à ses compagnons, Sextus Tarquin et Junius Brutus, l'épouse modèle.

⁶ Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre I (traduit dès 1541 aux Pays-Bas).

Pour donner plus d'intensité à cette scène, Willem de Poorter a utilisé le clair-obscur, appris peut-être auprès de Rembrandt, et une palette restreinte : les subtiles déclinaisons de gris, de blanc et de bleu pâle font de ce tableau presque un monochrome. Seuls les rouge, vert foncé ou ocre des robes des suivantes viennent le relever.

Le petit format de l'œuvre, les personnages féminins en robe du XVII^e siècle, le lit à baldaquin, le fauteuil n'évoquent guère l'Antiquité mais plutôt une scène de genre dans un intérieur hollandais d'une austère élégance. La sage Lucrece, d'où semble émaner la lumière, pourrait être un modèle de maîtresse de maison chrétienne telle que la célébraient les moralistes calvinistes :

« Une lumière vive ; un chandelier d'or

Qui toute la demeure illumine

[...]

Un beau joyau qui scintille dans la nuit ». ⁷

Cependant la présence discrète de Collatin et de ses compagnons rappelle qu'il s'agit non d'une scène de genre mais d'un tableau d'histoire. Une histoire ancienne, illustrant les valeurs morales familiales et politiques qui seront le fondement de la République romaine, sans doute. Mais peut-être aussi, de la part d'un jeune peintre hollandais, de confession, ou tout au moins de sensibilité calviniste, s'agit-il de célébrer les vertus politiques et domestiques de la République des Provinces-Unies engagée dans la « Guerre de Quatre-Vingts ans » contre la monarchie espagnole.

> Cornelis van Haarlem (Cornélis Cornélisz, dit) – Haarlem, 1562 – Haarlem, 1638, *L'humanité avant le déluge*.



Cornélis Cornélisz, qui signera Cornelis Van Haarlem, est un des derniers et des plus importants représentants du maniérisme nordique⁸. Haarlem, ville où il est né en 1562, était avec Fontainebleau et Prague un des principaux foyers européens de ce mouvement artistique venu d'Italie ; la ville fut très éprouvée au début de la Guerre de Quatre-Vingts Ans (occupation

⁷ Jacob Cats, Christelyke Huysijf (*La Maîtresse de maison chrétienne*) cité par Simon Schama, *L'embarras de richesses*, Paris, Gallimard, 1991, p. 527

⁸ Le maniérisme (de *maniera*, façon de peindre) apparaît vers 1520-1530 en Italie à la suite d'événements qui ébranlèrent profondément les esprits : la Réforme protestante à partir de 1517, le Sac de Rome par les troupes de Charles Quint en 1527. Les artistes remirent en cause les règles classiques de la Renaissance, l'harmonie, le beau platonicien ; ils compliquèrent leurs compositions, déformèrent les anatomies, utilisèrent des couleurs agressives. Le maniérisme se répandit en Europe et dura jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

par les troupes espagnoles en 1573, incendie en 1576). A cette époque, Cornélis était en apprentissage chez le peintre Pieter Aersten ; puis en 1579 il se rendit en France. Pour les jeunes peintres qui ne pouvaient ou ne voulaient pas faire le grand voyage en Italie, un séjour dans la France des Valois était un bon moyen de compléter leur formation. On sait que Cornélius est allé à Rouen, mais il a certainement été influencé par l'école maniériste de Fontainebleau. Il reprit ensuite le chemin du Nord et après un séjour à Anvers, il se fixa définitivement à Haarlem (1583).

On a une bonne connaissance de l'œuvre de Cornélis et on peut suivre son évolution avec un tableau attesté tous les ans. Artiste réputé, il reçut une importante commande de peinture d'histoire pour le Prinsenhof de Haarlem⁹. Il figurait parmi les notables de la ville puisqu'il devint Régent de l'hospice des vieillards. Cornélius s'était lié avec un peintre théoricien de l'art, Karel Van Mander (1548-1606) et avec le plus grand graveur de l'époque, Hendrick Goltzius (1558-1617) qui contribua à diffuser les œuvres maniéristes dans toute l'Europe. Tous trois constituèrent une sorte d'Académie haarlémoise qui cultivait l'humanisme et un maniérisme tardif.

La *maniera* de Cornélis est d'abord très affirmée avec des musculatures impressionnantes et des déformations corporelles presque caricaturales (*Le Massacre des Innocents*, *La Chute des Titans*...) puis il évolue, son style s'assagit et il se tourne vers des sujets plus élégiaques. *L'Humanité avant le Déluge* est une œuvre représentative de cette deuxième manière.

C'est un assez grand tableau sur bois, monogrammé CVH et daté de 1616 au centre de la composition, sur la pierre où est assis un joueur de luth. Il s'agit à première vue d'une scène de genre. Dans la nature, sous de grands arbres, des jeunes gens fort dévêtus mais élégamment coiffés s'adonnent aux plaisirs de la table, de la musique et de l'amour. Au premier plan à droite, un homme tient d'une main une coupe de vin et de l'autre l'opulente jeune femme assise sur sa jambe. Au centre, un homme joue du luth tandis que deux femmes, l'une de face, l'autre de dos déchiffrent des partitions ; en haut à gauche, deux autres musiciens jouent d'une basse de procession à hautes éclisses et d'une *lyra da braccio*¹⁰

Beaucoup d'autres personnages occupent l'arrière plan (le peintre était souvent payé au nombre de figures !) ; les plus éloignés sont en grisaille dans un paysage construit selon la perspective atmosphérique (couleurs chaudes sur le devant, pâles et froides dans le lointain).

On a longtemps cherché quel était le sujet de ce tableau. Dans les collections du duc de Brunswick chez qui il fut enlevé par l'armée napoléonienne en 1806, il était mentionné comme « une représentation de l'Age d'Or ». Cornélis avait d'ailleurs déjà traité ce sujet en 1614¹¹. On a ensuite évoqué « un Festin des Dieux », un « Fils Prodigue », des « Noces d'Amour et Psyché » ou de « Thétis et Pélée »...

Mais la présence à l'arrière plan, au fond du paysage, d'une minuscule Arche de Noé ainsi que l'inscription « Sicut autem erat in diebus Noe »¹², donnent la clé de l'œuvre. Cornélis s'est inspiré d'un passage de l'Evangile de Saint Matthieu (XXIV, 37-44) :

⁹ La Maison du Prince, c'est-à-dire du Stathouder, prince d'Orange-Nassau.

¹⁰ Instruments identifiés par AP de Mirimonde. Cf Les tableaux hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles du musée des Augustins 2004, p 56.

¹¹ Szépművészeti Múzeum, Budapest.

¹² « Tels furent les jours de Noé ».

« En ces jours qui précèdent le Déluge, on mangeait et on buvait, on prenait femme et mari, jusqu'au jour où Noé entra dans l'Arche, et les gens ne se doutèrent de rien jusqu'à l'arrivée du Déluge qui les emporta tous. Tel sera aussi l'avènement du Fils de l'Homme. »

Cette mise en garde du Christ, rappelant aux étourdis que l'on ne connaît ni le jour ni l'heure du Jugement dernier, rencontrait un écho particulier dans un pays qui vivait en permanence sous la menace de l'inondation. « La société hollandaise possède une personnalité diluvienne. [...] On peut dire qu'ils (les Hollandais) vécurent au sein d'une culture diluvienne christianisée au sens où le comportement des eaux était l'arbitre de leur sécurité et de leur liberté. Bénédiction ou malédiction, victoire ou némésis, amis ou ennemis, annonciateur ou destructeur, le flot leur permettait de savoir s'ils continuaient à jouir de la protection du Tout-Puissant. »¹³. Quand Cornélis peignit ce tableau en 1616, les Provinces-Unies connaissaient enfin un répit dans la guerre qui les opposaient à l'Espagne, grâce à la Trêve de Douze Ans signée en 1602. Les Hollandais en avaient profité pour consacrer tous leurs efforts à une expansion économique exceptionnelle dans l'Europe de l'époque : l'agriculture était très intensive : « On peut dire que notre Hollande regorge de beurre, de fromage et de lait et que nous recevons ces bienfaits des mains du Tout-Puissant » écrivait un peu plus tard Melchior Fokkens d'Amsterdam¹⁴ ; la pêche était l'industrie nationale ; le commerce maritime s'était étendu au monde entier et les Hollandais étaient devenus les « rouliers des mers » selon l'expression de l'ambassadeur anglais Sir William Temple ; la Compagnie des Indes Orientales avait été fondée en 1602 quelques temps avant la colonisation de l'Indonésie ; la banque d'Amsterdam avait été créée en 1609 ; la flotte hollandaise équivalait à elle seule à l'ensemble des flottes européennes¹⁵. Les Hollandais étaient entrain de bâtir la première société d'abondance et, en bons calvinistes, ils pouvaient voir dans cette réussite matérielle un signe d'élection religieuse, la preuve tangible de la bénédiction de Dieu¹⁶.

Mais dans les « strafpredikaties »¹⁷, les pasteurs rappelaient régulièrement au nouveau peuple élu qu'il ne devait pas se laisser dominer par les richesses ni distraire par les plaisirs terrestres. Dans ce sens on peut considérer que *L'Humanité avant le Déluge*, véritable « sermon punitif » visuel, est prémonitoire, sa réalisation précédant de peu la violente crise religieuse et politique de 1617-1619 qui mit les Provinces-Unies au bord de la guerre civile. Ce sujet biblique est un très beau tableau d'histoire à travers lequel Cornélis parle aussi de la réussite et des inquiétudes de la société hollandaise du Siècle d'Or. Il écrit un « supplément néerlandais à l'Ancien Testament » (S. Schama).

Crédits photographiques : © Toulouse, musée des Augustins – Clichés : Daniel Martin.

¹³ Simon Schama, *L'embarras de richesses*. Paris Gallimard 1991, pp 70-71.

¹⁴ Simon Schama, op. cit. p 179.

¹⁵ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle économie et capitalisme XV^e XVIII^e siècle T3*, Amsterdam. Paris, Armand Colin, 1979 p 159.

¹⁶ C'est la thèse de Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1905.

¹⁷ Sermons punitifs.