



Kasteel van Loppem

STICHTING JEAN VAN CALOEN

Magazine Web

du Château de Loppem

N° 6 — 15 janvier 2025

Plus qu'à première vue

La genèse de deux panneaux de la Passion réalisés par un maniériste anversois

Il est de notoriété publique que Jean van Caloen (Loppem, 1884 – Bruges, 1972) était un passionné d'art et un grand collectionneur. En témoigne l'impressionnante collection d'art conservée et en partie exposée au château de Loppem. Deux grand panneaux représentant la Passion pendaient aux murs de la chapelle du château, mais à un endroit hors du champ de vision des visiteurs. En les décrochant du mur on découvrit que les dos des panneaux étaient eux aussi peints. Cette agréable surprise tombait à point en pleine réorganisation des salles au premier étage : les deux panneaux reçurent une place permanente au sein du nouvel agencement de la première salle consacrée à l'art médiéval.

Ces deux grand panneaux proviennent d'un grand ensemble non connu ayant la passion de Jésus pour thème¹. Le style réfère clairement à celui des peintres des Pays-Bas méridionaux du début du 16^e siècle. L'auteur est inconnu mais est probablement quelqu'un qui était actif dans l'atelier d'Adriaen van Overbeke, ou qui en a subi son influence. Adriaen van Overbeke est un peintre Brabançon actif à Anvers. Son nom se retrouve en 1508 comme maître dans les archives de la guilde de Saint-Luc à Anvers. Des commandes documentées montrent qu'entre 1513 et 1529 il a quitté Anvers pour réaliser des commandes à Kempen (Rhénanie du Nord-Westphalie). Van Overbeke travaillait dans le style du maniérisme anversois². En 1522 son atelier comptait deux élèves. Après 1529, son nom disparaît des archives.

Les panneaux sont peints sur leur deux faces ; ainsi apparaissent quatre scènes. Étant donné qu'elles ne se suivent pas directement l'on peut en induire que des scènes manquent. Il est probable que le panneau central représentait la crucifixion, et que divers volets représentaient les scènes qui précédèrent la mort de Jésus ainsi que ce qui s'est passé après. Jean met dans ses notices que ces tableaux proviennent de ses grands-parents Charles van Caloen et Savina de Gourcy Serainchamps.

Le premier panneau représente *Le lavement des pieds*. L'histoire est mentionnée dans l'évangile de Jean (Jean 13 :1-17). Le peintre situe



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier de
Le lavement des pieds (recto) et *La résurrection* (verso)
Anvers, début 16^e siècle
Fondation Jean van Caloen, Château de Loppem (inv. 00418)

la scène dans un intérieur ayant une voûte en berceau en bois. Avant de passer à table, il était de coutume en Palestine de laver les pieds des convives, non seulement pour ôter la saleté inévitable chez les porteurs de sandales ouvertes, mais aussi en signe d'hospitalité. Jésus fit cela comme symbole de charité mais aussi en signe d'humilité, cette tâche étant attribuée aux esclaves. « (Jésus) se leva de table, ôta ses vêtements, et prit un linge, dont il se ceignit. Ensuite il versa de l'eau dans un bassin, et il se mit à laver les pieds des disciples, et à les essuyer avec le linge dont il était ceint ». (Jean 13 :4-5). En première instance, Simon Pierre, un des disciples, refusa que son maître voulu laver ses pieds. Finalement il consentit. C'est ce moment précis que le peintre représente à l'avant-plan. Les autres 11 apôtres se trouvent à l'arrière-plan.

Au dos du tableau est représenté *La résurrection*. Le peintre suit scrupuleusement l'iconographie. Jésus, ressuscité des morts, porte un pagne (le *périsonium*) et de ses épaules tombe un manteau rouge richement drapé. Les stigmates (les plaies des clous et de la lance) sont visibles. Il bénit et sa main gauche tient une crosse cruciforme avec gonfalon³. Trois gardes sont effrayés alors que la quatrième dort profondément. Il est étonnant que la tombe ne soit pas ouverte. Se pourrait-il que le peintre (ou est-ce le commanditaire ?) ai voulu par ce détail accentuer le surnaturel de la résurrection ? Le paysage montagneux devient à l'horizon un paysage ouvert et verdoyant. L'interprétation assez libre des soldats autour de la tombe est particulière. En effet, afin que les apôtres ne déroberent pas le

corps de Jésus, les grands-prêtres et les pharisiens avaient obtenu de Pilate que la tombe soit gardée. De ce fait l'on peut supposer qu'il s'agissait de soldats romains. Il est clair que l'artiste anversois n'avait aucune connaissance de l'équipement militaire des Romains du temps de Jésus. Il rassembla un amalgame de cuirasses, de vêtements, de couvre-chefs et d'armes⁴. Ainsi, il créa un ensemble exotique où l'homme à la hallebarde et son costume jaune pourvu de fentes fait plutôt penser aux mercenaires allemands ou suisses du 16^e siècle, alors que l'homme à l'avant-plan au casque pointu pourvu d'un turban, sa barbiche et son nez prononcé, est la caricature par excellence du Juif. Ce n'est pas un hasard si deux des quatre gardes portent des vêtements jaunes : le jaune étant au Moyen Âge la couleur répréhensible des marginaux tels les prostituées, les incroyants et les Juifs. De plus, pour l'homme du Moyen Âge de l'Europe de l'ouest, il est clair que la crucifixion de Jésus était due aux Juifs, d'où leur stigmatisation.

Le second panneau représente de face *Jésus priant dans le jardin de Gethsémani*, au pied du Mont des Oliviers. Il prie son père, Dieu, et lui demande de l'épargner de la souffrance imminente mais accepte sa volonté. Un calice est visible en haut du Mont des Oliviers et réfère aux mots de Jésus lorsqu'il demande « écarte de moi cette coupe » (Matthieu 26:39). Jésus est visiblement anxieux : cela se traduit par ses gestes théâtraux. Toutefois c'est une erreur de représenter le calice surmonté de l'hostie. Telle représentation renvoie à l'eucharistie ; or ici au jardin de Gethsémani, il ne s'agit pas de l'instauration de

l'eucharistie (cela s'est fait quelques heures auparavant lors de la Dernière Cène) mais de l'angoisse de Jésus et son imploration d'écarter ce calice (ou coupe). Il est possible que l'hostie ici présente n'est pas d'origine mais a été ajoutée ultérieurement par quelqu'un qui ne connaissait pas l'iconographie ou le texte exact⁵. Lors de cette agonie Jésus demanda à trois de ses disciples, Pierre, Jean et Jacques, de veiller avec lui. Les évangiles relatent comment Jésus se trouvait seul car les apôtres s'étaient endormis. À nouveau, le peintre fait preuve de sa connaissance de l'iconographie. Pierre se trouve à l'avant-plan, reconnaissable à sa tête caractéristique, une barbe pleine et grise, le front dégarni et cheveux gris. Le jeune homme dormant lui aussi, imberbe et portant une tunique rouge est Jean. Le troisième est Jacques. À l'arrière-plan l'on distingue Judas, la bourse dans la main, accompagné de soldats armés et de serviteurs munis de torches, qui pénètre le jardin par le portail pour trahir Jésus. Au dos du panneau, la scène est celle de *La mise au tombeau*. Le corps de Jésus repose dans un linceul qui est déposé par deux hommes dans la tombe. Nicodème se trouve du côté de la tête de la dépouille, et à ses pieds, Joseph d'Arimathie que l'on reconnaît à ses riches vêtements. Les évangélistes le décrivent comme un Juif riche (Matthieu 27:57), un homme influent, membre du Conseil (Marc 15:43, Luc 23:50) et disciple de Jésus (Matthieu 27:57) mais en secret par crainte des Juifs (Jean 19:38). C'est lui aussi qui demanda à Pilate, le *praefectus civitatem* de Judée qui condamna Jésus à la crucifixion, l'autorisation de pouvoir descendre Jésus de la croix et



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier de
Jésus priant dans le jardin de Gethsemani (recto) et *La mise au tombeau* (verso)
Anvers, début 16^e siècle
Fondation Jean van Caloen, Château de Loppem (inv. 00419)

de l'ensevelir. Derrière le sépulcre, nous reconnaissons la Vierge et l'apôtre Jean. À droite deux femmes dont l'une est Marie Madeleine. Toutes deux portent les coiffes typiques et imaginaires du maniérisme. À l'arrière-plan le Mont du Calvaire ou Golgotha avec quelques personnes et les croix de Jésus et des deux larrons. Au loin, mais de manière imaginaire, la ville de Jérusalem. Très frappant est la manière du peintre de représenter Joseph d'Arimathie. Il a choisi de lui donner une robe en brocart jaune-or (le jaune, comme déjà mentionné, est la couleur qui identifie les Juifs), sertie de perles, ce qui renvoie à sa position sociale d'homme respectable. Outre la tenue, les peintres des Pays-Bas méridionaux caractérisent les Juifs en les représentant avec un nez proéminent et une barbiche pointue. Certes l'homme ne porte pas le chapeau typique des Juifs (le fameux *Judenhut*) mais un turban, ce qui ici aussi nous renvoie à un certain exotisme.

Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier de
La résurrection / détail
 Anvers, début 16^e siècle
 Fondation Jean van Caloen, Château de Loppem (inv. 00418)

Le dessin sous-jacent du gonfalon montre qu'à l'origine le peintre le prévoyait deux fois plus grand. Dans le rocher l'on remarque des hachures qui indiquent les zones d'ombre.

La genèse d'un tel panneau

Les scènes de la Passion sont peintes sur des panneaux de bois. En général, dans nos contrées, l'on utilisait du chêne importé de la Baltique. C'est aussi le cas ici. En Italie, c'était plutôt le peuplier qui était utilisé. Les panneaux présentés ici ne sont pas uniquement intéressants par le choix des sujets. Grâce aux dessins sous-jacents visibles, 500 ans après date, nous sommes témoins des changements apportés lors de la création de ces quatre épisodes de la Passion. Très peu de dessins et études préliminaires sur papier ou parchemin des Primitifs flamands sont conservés. Le dessin sous-jacent sur un panneau apporte en l'occurrence une réponse d'un très grand intérêt à la genèse d'un tel tableau. Parfois le dessin n'est visible que lors d'un examen de réflectographie infrarouge. Si la peinture n'est pas trop opaque, ce qui est le cas avec ces panneaux, cela peut être vu à l'œil nu. À l'aide d'une esquisse plus ou moins rudimentaire sur la couche de préparation (cette dernière à base d'un mélange de chaux et de colle animale afin d'éliminer les imperfections du support en bois) les contours du personnage, du paysage, d'un bâtiment ou autre sujet peuvent donner une indication au peintre lors de la création de l'œuvre. Ces repères lui permettent lorsqu'il commence à peindre de retrouver facilement la position exacte du personnage, le paysage et autres sujets dans la composition. Le peintre pouvait éventuellement aller plus loin et construire le modelé à l'aide de fines hachures, dans les plis d'un vêtement ou pour indiquer les zones d'ombre. Parfois l'on voit, comme c'est le cas dans cet exemple, que pen-



dant qu'il peint, le peintre décide de modifier la position, d'ajouter un personnage, qu'il est préférable de déplacer un sujet plus vers la gauche ou vers la droite. En d'autres termes la peinture ne correspond plus toujours au dessin sous-jacent préalablement apposé. Comme pour la peinture proprement dite, les artistes avaient souvent leur propre technique pour le dessin sous-jacent, de même que les matériaux utilisés comme le pinceau et de l'encre noire ou une sorte de peinture à l'eau à base de suie ou de noir d'os⁶, du charbon de bois, le crayon ou la pierre noire.

Dans le cas présent, notre maître plaçait des petits traits parallèles pour indiquer les zones d'ombre et construire le modelé. Ils sont visibles par exemple e.a. sur le sépulcre (*La mise au tombeau*), le grand rocher à gauche et les bottes du soldat assis (*La résurrection*). Une modification (ou suppression) est perceptible dans l'emplacement de certains éléments tels que les arcs dans la voûte (*Le lavement des pieds*), les croix, le marteau et les clous, ainsi que le pied de Joseph d'Arimathie (*La mise au tombeau*), le gonfalon de Jésus (*La résurrection*).

L'auteur de ces épisodes de la passion semble éprouver parfois quelque difficulté à représenter certaines poses de ces personnages (comme la jambe de Pierre dans *Le lavement des pieds*), et même de l'anatomie en général. Ainsi les longs doigts ne passent pas inaperçus. Par contre il est un excellent coloriste et utilise intensément les rehauts pour accentuer certaines touches de lumière sur les vêtements (aussi

Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier de
La mise au tombeau / détail
Anvers, début 16^e siècle
Fondation Jean van Caloen, Château de Loppem (inv. 00419)

Détail du dessin sous-jacent du marteau, des clous, de la tombe et du pied de Joseph d'Arimathie. Le dessin sous-jacent montre que le peintre a modifié l'emplacement du marteau et des clous. Le pied de Joseph d'Arimathie a lui aussi été ajusté. Les hachures sur la tombe indiquent les zones d'ombre.



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier de
La mise au tombeau / détail
Anvers, début 16^e siècle
Fondation Jean van Caloen, Château de Loppem (inv. 00419)

Le dessin sous-jacent laisse voir que le peintre a finalement déplacé les croix vers la droite.

bien dans les textiles que dans les armures), dans les chevelures et les barbes, ou autres objets. Il maîtrise bien le modelage des plis des vêtements. Afin d'obtenir une certaine profondeur dans ces différents tableaux, il applique parfaitement la technique de la perspective des couleurs, le paysage évoluant du brun/vert foncé à l'avant-plan, par les verts, passant au bleu à l'horizon, alors que le ciel va du bleu, en haut, au blanc à l'horizon.

Benoit Kervyn de Volkaersbeke



Notes

1. Panneau *Le lavement des pieds* (recto) et *La résurrection* (verso) / h. 127,8 cm x l. 57 cm x d. 4,6 cm (encadrement incl.) / inv. nr. 00418. Panneau *Le jardin d'Gethsémani* (recto) en *La mise au tombeau* (verso) / h. 128 cm x l. 56 cm x d. 4,6 cm (encadrement incl.) / inv. nr. 00419
2. Groupe de peintres, dont une grande majorité de maîtres anonymes (ou avec un nom d'emprunt), actif à Anvers entre 1500-1530. Leur style est une transition entre le gothique et la renaissance, très coloré, les figures ont souvent des poses extravagantes, parfois avec une touche d'exotisme dans les vêtements.
3. Le gonfalon (de l'it. *gonfalone*, ou gonfanon) à deux pans est la bannière du Christ, d'argent à la croix de gueules. Nous le voyons aussi sur les représentations de l'agneau pascal, où l'animal le tient par sa patte droite, la croix cruciforme posée sur l'épaule.
4. Le fléau que tient le garde endormi est une arme utilisée au Moyen Âge et se compose d'un manche ayant au bout une chaîne à laquelle une boule en métal avec des piques. À ne pas confondre avec le *morgenstern* (all. ou 'étoile du matin') ou le fameux 'goedendag'. Le soldat derrière la tombe tient une hallebarde. Cette arme médiévale est une arme d'hast (arme blanche composée d'une lame ou d'une pointe en métal fixée à l'extrémité d'un long manche en bois) se compose d'une hampe en bois couronné par une pointe en fer, en dessous de laquelle d'un côté une hache, de l'autre d'un bec de corbin (de corbeau).
5. Bien entendu ni le fléau, ni la hallebarde, de même que les boucliers, casques et armures représentés étaient utilisés du temps de Jésus. C'est propre aux Primitifs flamands de transporter les événements de la Bible ou de l'antiquité dans leur monde à eux.
6. Dans l'iconographie de l'angoisse de Jésus, soit le calice se trouve au sommet d'un rocher du Mont des Oliviers, soit lui est présenté par un ange, mais toujours sans hostie. Une même erreur iconographique est e.a. visible sur un tableau de Jan Gossaert (1478-1532) conservé à la Gemäldegalerie de Berlin.
6. Le noir d'os (aussi noir animal ou charbon d'os) est une matière riche en carbone et est obtenue par la calcination à l'abri de l'air des os d'animaux.