

NOTES

pour servir à la vente d'un panneau inédit
de l'École d'Anvers
des débuts du XVII^e siècle

Le Christ pleuré par les Saintes Femmes

appartenant à

M. A. RÉGNIER

Artiste Peintre-Décorateur

3, Rue d'Avron, PARIS (XX^e Arrondissement)

où MM. les Antiquaires, Collectionneurs et

Amateurs pourront s'adresser, ainsi que

pour tous renseignements techniques

complémentaires, à l'auteur du

présent Mémoire

M. Gaston CHRISMANT

Professeur de Dessin,

Membre de la Société française d'Archéologie, Correspondant

du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,

Diplômé de l'École du Louvre

5, Villa des Lyanes (dans le même arrondissement)



Précédé d'un Rapport de M. Camille ENLART

Directeur du Musée de Sculpture du Trocadéro, et Président
de la Société des " Amis des Cathédrales "

Ce travail, admis par le Comité des Sociétés Savantes, est, en outre,
accompagné de deux illustrations (dessin et gravure) hors texte





RTp 484p

PRO ARIS ET FOCIS

POUR LA PATRIE ET LES AUTELS

NOTES

pour servir à la vente d'un panneau inédit de l'École d'Anvers
des débuts du XVII^e siècle

“ LE CHRIST PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES ”

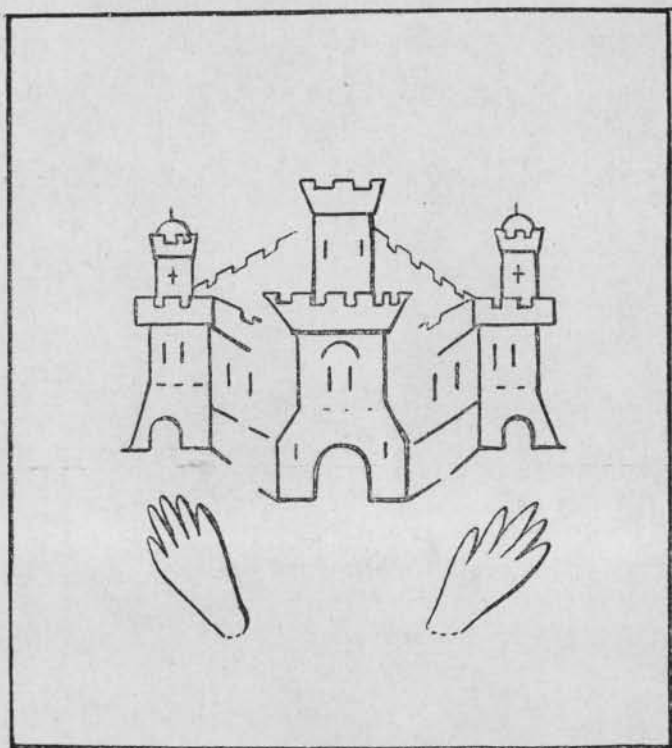
Appartenant à **M. A. RÉGNIER**, Artiste-Peintre-Décorateur, 3, rue d'Avron,
Paris (XX^e Arr^e) où MM. les Antiquaires, Collectionneurs et Amateurs
pourront s'adresser, ainsi que pour tous renseignements tech-
niques complémentaires, à l'auteur du présent Mémoire :



M. Gaston CHRISMANT.

Professeur de Dessin, Membre de la Société Française d'Archéologie, Correspondant du Comité
des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, Diplômé de l'École du Louvre,
5, Villa des Lyanes, dans le même arrondissement.

A Monsieur Salomon Reinach,
Membre de l'Institut,
Conservateur du Musée de Saint-Germain-en-Laye,
Professeur à l'École du Louvre,
souvenir de ma toujours bien vive reconnaissance et de mes sentiments respectueux
is, le Jeudi soir 26 Juin 1919. — Gaston Chrismant.



Armes de la Ville d'Anvers

*accompagnées des mains retournées représentant, au XVII^e siècle,
le sceau de la "Corporation des Peintres et Sculpteurs" de
celle localité, lequel se trouve gravé au feu au
revers du panneau intitulé :*

LE CHRIST PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES

A

Monsieur Camille Enlart,

Ancien Membre résidant de l'Ecole Française de Rome,
Directeur du Musée de Sculpture comparée, au Trocadéro,
Membre de la
Commission des Monuments Historiques
et du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des Départements,
Président de la Société des Amis des Cathédrales.

HOMMAGE TRÈS RESPECTUEUX

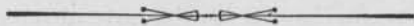
Gaston Chrismant

Paris, Janvier 1919.

Le Christ pleuré par les Saintes Femmes

PANNEAU INÉDIT DE L'ÉCOLE D'ANVERS

(Débuts du XVII^e Siècle)



Publié dans le Compte-Rendu de la 36^e Session (pp. 48 à 56), ce Mémoire a été lu à la Réunion des Société des Beaux-Arts des Départements, tenue dans l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, le Mardi 9 Avril 1912.



Extrait du Procès-verbal de la Séance du Mardi 9 Avril :
paragraphe VII du Compte-Rendu de la 36^e Session des Sociétés des Beaux-Arts des Départements et *Journal Officiel* du Samedi 13 Avril 1912 (p. 3703, col. 3).



Rapport de M. Camille ENLART :

« Cette notice décrit un panneau de la fin du
« seizième siècle ou du commencement du dix-sep-
« tième, découvert par l'auteur et qui provient certai-
« nement de l'école d'Anvers, comme en témoigne le
« poinçon aux armes de cette ville, gravé sur sa partie
« postérieure.

« Anvers, on le sait, a beaucoup exporté d'œu-
« vres de ce genre aux dix-septième et dix-huitième
« siècles.

« L'étude de M. CHRISMANT est un bon tra-
« vail de critique d'art ».

LE
Christ pleuré par les Saintes Femmes

Panneau inédit de l'Ecole d'Anvers

(Débuts du xvii^e siècle.)

Parmi les rares œuvres encore inédites, et cependant authentiques, de l'école d'Anvers qui, à travers l'espace, relie le génie de Metsys à celui de Rubens, il en est cependant quelques-unes qui, bien que n'étant pas, à proprement parler, des manifestations artistiques de tout premier ordre, n'en demeurent pas moins d'intéressants documents de la peinture flamande à l'époque des romanistes, et mériteraient d'être mentionnées dans nos catalogues illustrés ou nos répertoires archéologiques les mieux renseignés.

Mais comme mon intention n'est pas de retracer ici, en quelques pages, l'histoire de la peinture flamande à Anvers, durant cette époque de transition, mais, bien, au contraire, d'apporter une nouvelle preuve de la grande influence qu'exerça spécialement à cette époque l'Italie sur les artistes flamands de cette ville, j'arrive donc tout de suite à la partie historique du sujet qui fait l'objet de ce mémoire, lequel, comme vous le savez déjà, est intitulé : *Le Christ pleuré par les Saintes Femmes*, de cette même école d'Anvers, des débuts du dix-septième siècle.

I. — HISTORIQUE

Le sujet qui nous occupe provient de l'abbaye du Valdieu, où il devait très probablement faire partie d'une suite de sujets religieux analogues, pour la plupart aujourd'hui dispersés ou détruits.

On y remarque, outre une technique intéressante, les caractères évidents de cette influence étrangère nettement marquée, que je signalais tout à l'heure, et sur laquelle nous reviendrons par la suite.

La peinture est en très bon état et recouvre un panneau en

chêne (1) de 0 m. 75 sur un mètre, lequel ne présenterait rien de bien intéressant s'il ne portait, au revers, les armes de la ville d'Anvers, gravées au feu, et telles que je les ai figurées dans le dessin ci-contre.

C'est là, d'ailleurs, et je m'empresse de le dire, en l'absence de tout autre indice, la seule mais irréfutable preuve de son authenticité.

Par suite de quelles circonstances ce panneau vint-il d'Anvers à l'abbaye du Valdieu ?

C'est ce que nous ignorons totalement, nos recherches, tant à Alençon qu'à la Bibliothèque nationale (section des Manuscrits), étant demeurées sans résultat sur ce point (2).

Le seul fait certain est qu'il ne dut pas y séjourner bien longtemps, car après que les Chartreux qui habitaient Valdieu eurent été chassés et leur riche mobilier, manuscrits, archives, objets d'art, pillés, dispersés ou détruits, nous le retrouvons dans une petite localité de l'arrondissement de Mortagne, puis, en dernier lieu, dans la collection de M. A. Régnier, Artiste peintre-décorateur à Paris (3), à l'obligeance duquel je dois de pouvoir vous le signaler aujourd'hui.

Ajoutons, en passant, que la tradition locale veut que les richesses d'art de toutes sortes qui se trouvaient accumulées depuis des siècles dans l'abbaye du Valdieu (aujourd'hui détruite), eussent été, comme les objets similaires de sa voisine de Tinchebray, pillées définitivement en 1793 par les habitants des communes environnantes, puis reprises ou rachetées en partie par les religieux jadis expulsés ou par leurs successeurs.

Les quelques rares vestiges que l'on trouve épars dans les environs semblent d'ailleurs donner quelque créance à cette tradition.

C'est ainsi que nous avons pu noter, comme provenant du

(1) Ce panneau est constitué par trois planches relativement minces, d'inégales dimensions, s'enchaînant l'une dans l'autre, et retenues par un cadre en bois de construction moderne et sans intérêt.

La planche centrale, qui est la plus large, mesure 0 m. 28 ; les deux autres n'ont que 0 m. 23.

(2) Remarquons cependant que, du quinzième au dix-huitième siècle, Anvers exporta beaucoup de tableaux portant ce seau caractéristique (avec les mains retournées) de la corporation des peintres et sculpteurs. Un certain nombre de ces œuvres ainsi estampillées existent encore, notamment dans les églises et les collections particulières du Boulonnais.

(3) Rue d'Avron, 3 (XX^e arrond.), où, comme on l'a vu, MM. les amateurs devront s'adresser, ainsi qu'à l'auteur du présent mémoire, 5, villa des Lyanes, dans le même arrondissement, pour tous autres renseignements complémentaires, conditions de vente et arrangements.

Valdieu, les magnifiques armoires, ainsi que la plupart des tableaux de la bibliothèque d'Alençon et les boiseries sculptées qui décorent l'abside de l'église Notre-Dame, de Mortagne.

II. — DESCRIPTION

Ceci dit, j'aborde la seconde partie de ce travail, qui est réservée à l'iconographie, ou à la description de notre panneau.

L'épisode représenté ici doit, comme on sait, prendre place entre les deux scènes bien connues de la *Déposition de Croix* et de la *Mise au tombeau*.

Il comprend neuf personnages que, pour la plupart, nous sommes habitués à rencontrer dans les compositions de ce genre.

Le Christ, qui occupe la partie centrale de la scène, repose sur un linceul immaculé dont les nombreux plis sont rendus avec une délicatesse de touche vraiment étonnante.

Son corps, blanc d'ivoire, est bien observé et dénote, de la part de l'artiste, une connaissance approfondie de l'anatomie.

Aucun détail ne paraît, en outre, négligé.

Les membres, également bien proportionnés, ne sont pas encore tout à fait rigides, comme l'attestent les deux avant-bras croisés sur sa poitrine.

Seule, la tête du Christ paraît inférieure : mais peut être que l'artiste, voulant atteindre à un plus haut degré de perfection, l'aura trop retouchée ?

La face exsangue, le front sans rides et les yeux fermés dénotent que le Christ est mort en toute sérénité d'âme et d'esprit, et, sans la petite blessure des clous, maintenant enlevés, qui le retenaient crucifié sur le Golgotha, c'est à peine si l'on jugerait qu'il a souffert.

Déjà détaché des choses de ce monde, l'Homme-Dieu n'est pas encore enseveli qu'il semble déjà sur le point de ressusciter.

Tout près de lui, les mains croisées sur la poitrine, la Vierge est debout, admirable de résignation, dans l'attitude de la prière.

Elle paraît absorbée dans la pieuse contemplation de ce beau corps maintenant sans vie.

Il est vrai qu'elle a tant souffert et sera-ce la dernière station de son affreux calvaire !...

Derrière elle, au second plan, vêtu selon les données de l'hagiographie, l'apôtre saint-Jean, en prière, l'admire dans sa douleur muette.



Non loin du groupe de la Vierge et de l'apôtre saint Jean, par conséquent dans l'angle gauche de la composition, se trouve la Madeleine, pécheresse repentie, agenouillée aux pieds du Christ, un vase d'aromates devant elle.

Les mains jointes et portées à la hauteur de ses lèvres, comme pour arrêter les soupirs et les sanglots qui l'oppressent, elle représente certainement la plus belle carnation de ce panneau.

De l'autre côté maintenant, c'est-à-dire à la gauche du Christ, l'artiste a figuré les deux Saintes Femmes de l'Évangile : Marie-Cléopée et sa fille Salomé. Cette dernière, vue de trois-quarts, est également voilée et tourne le dos au Christ, ce qui est assez singulier.

Sa figure, moins belle que celle de la Madeleine, rappelle cependant certains traits des madones de Raphaël ou du Corrège.

Toujours du même côté, mais cette fois plus près de la tête du Christ, se trouve Marie-Cléopée, mère de la précédente et de physionomie beaucoup plus âgée.

Enfin, complétant cet ensemble, l'artiste a reproduit sous les traits de jeunes adolescents aux cheveux demi-longs et bouclés, les anges que la tradition fait généralement assister à cette scène douloureuse.

Deux d'entre eux, affrontés et situés de part et d'autre du Christ, portent un long cierge allumé.

Leurs ailes, longues et soyeuses, sont encore déployées, comme celles des chérubins de Fra Angelico ou des Putti de Mantegna.

Le plus intéressant, de figure très jeune, est situé tout près de la Vierge. C'est véritablement un portrait d'enfant.

De sa main gauche restée libre, il essuie une larme.

L'autre, à la physionomie plus âgée, est placé du même côté que Marie-Cléopée et à droite de celle-ci.

L'artiste nous le représente au moment où, s'appêtant à regarder les nues, il écarte une tenture devant lui livrer passage.

Le dernier ange, que nous apercevons à genoux et les mains jointes, disparaît presque totalement dans l'ombre.

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte par la photographie ci-jointe, toute cette scène est admirablement composée et dénote de la part de son auteur un art consommé.

Mais l'artiste nous présente ici ses sujets sous un aspect quelque peu différent de celui que nous sommes habitués à rencontrer chez les maîtres italiens ou allemands.

A la place de personnages en proie à une douleur poignante,

qu'attestent leurs gestes et leurs attitudes tourmentés, il nous fait, au contraire, assister à une véritable scène d'intérieur, beaucoup plus calme, moins affectée, plus touchante au fond et dans laquelle l'angoisse a fait place à la résignation.

Mais, où l'influence de l'Italie semble surtout prédominer, c'est dans la pureté du dessin et le choix des formes qui paraissent inspirées de l'idéal gréco-romain, si cher aux artistes de la Renaissance.

Remarquons aussi l'extrême patience dont l'artiste a dû faire preuve pour rendre aussi exactement et de façon si minutieuse jusqu'aux moindres détails de sa composition.

Quant au clair-obscur, nous le voyons déjà se manifester ici, mais dans les limites que permettait à l'artiste l'éclairage d'une scène semblable par la leur vacillante des cierges.

C'est ainsi que la partie du voile recouvrant la belle tête de la Vierge, de même que la joue droite de l'ange placé à côté d'elle, reflètent de façon très heureuse la lumière du cierge que celui-ci tient dans sa main droite.

La même remarque peut s'appliquer également pour la partie supérieure des ailes de l'autre ange qui, de ce fait, semblent émerger du fond de la composition.

Notons aussi qu'à part les trois anges dont nous venons de parler, tous les autres personnages qui entourent le Christ, y compris saint Jean, sont couronnés de l'auréole qui les sanctifie.

Mais, où cette réminiscence des maîtres de la Renaissance italienne devient particulièrement intéressante à analyser, indépendamment du fonds flamand et de la couleur locale qui subsistent, c'est lorsque, n'ayant en main d'autres moyens d'investigation que l'iconographie et l'authenticité du sujet, comme c'est d'ailleurs ici le cas, elle nous permet de faire remonter aux premières années du dix-septième siècle, l'époque de son exécution.

D'autre part, dans l'impossibilité où nous sommes de faire une étude approfondie des registres de l'Académie de Saint-Luc et aussi dans le but d'éviter les trop longues considérations où nous conduirait l'étude comparée des œuvres similaires contemporaines de la nôtre (1) et pouvant présenter une signature, nous nous contenterons donc d'en attribuer l'exécution à l'un des nom-

(1) Nous n'osons l'attribuer à l'atelier de Jan Schoorl ou Schooreel, dont elle s'apparente pourtant d'assez près, et notamment par l'ordonnance, dans son originale composition de la " Mort de la Vierge ".

breux artistes qu'avaient attirés dans l'Italie du Nord, les chefs-d'œuvre de la Renaissance, et qui, de retour à Anvers, dès les débuts du dix-septième siècle, illustrèrent néanmoins leur patrie tout en préparant l'avènement et la gloire du grand maître Rubens.

GASTON CHRISMANT,

Professeur de Dessin,

Membre de la " Société Française d'Archéologie ",

Correspondant du

" Comité des Société des Beaux-Arts des Départements ",

Diplômé de " l'Ecole du Louvre ".



PIÈCES JUSTIFICATIVES

Notes tirées des *Fragments historiques sur le Perche*. (Statistique par commune et par ordre alphabétique), par M. M.-J. PITARD (1866). — Feings (Orne) (Perche), pp. 201, 202, 203.

Chartreuse du Valdieu, fondée en 1170. (Commune du canton et de l'arrondissement de Mortagne).

A 15 kilomètres à l'est de Mortagne et à 5 kilomètres de Longny, au sein de la forêt de Réno, dans la commune de Feings, au fond d'un vallon profond et solitaire, le comte Rotrou IV, se faisant gloire de marcher sur les traces de son illustre père, le fondateur de la Trappe, jeta, suivant les conseils de son beau-frère, Guillaume de Champagne, archevêque de Sens et tout à la fois évêque de Chartres, les fondements d'un monastère de l'ordre des Chartreux, fondé par saint Bruno, dans le siècle précédent.

Le pieux souverain du Perche, voulant avoir des religieux du nouvel institut, choisit, pour bâtir un monastère, sa forêt de Réno où il avait un château. Les moines choisirent eux-mêmes l'emplacement de leur couvent : l'endroit choisi par ces derniers était tellement désert, marécageux, sauvage et inabordable, qu'on le nommait aux alentours la Vallée du Diable, non seulement à cause de lui-même, mais surtout parce qu'il servait de retraite à plusieurs brigands. Après la cérémonie de la pose de la première pierre par Rotrou, la vallée inféconde, maudite et naguère si redoutable, changea son premier nom en celui de Valdieu.

Le Valdieu eut beaucoup à souffrir pendant l'invasion du pays par les Anglais et les Navarrais.

Le comte du Perche, Pierre II, se retira au Valdieu vers la fin de sa carrière. Ce prince modèle fit, en grande partie, rétablir les bâtiments de la Chartreuse et notamment le grand portail de l'église (portail du comte Pierre), qui fut démoli en 1760 pour faire place à celui qui existe encore aujourd'hui.

Nouveau pillage du Valdieu en 1417, par les Anglais.

Un acte daté du 13 décembre 1424, émanant du duc de Bedford, régent du jeune Henri VI, roi d'Angleterre, que l'on nommait aussi roi de France, à cette époque, remit les Chartreux du Valdieu en possession de tous leurs biens.

Après le sac de Mortagne par les hordes calvinistes, au mois de mars 1562, le Valdieu subit le même sort.

La maison fut mise au pillage, l'église ravagée, les vases sacrés, profanés et volés, avec tous les ornements et autres objets que les brigands purent trouver.

Mais, nouveau rétablissement de la Chartreuse du Valdieu, en 1740, par Marie de la Vove, dame de Bellegarde, fille de Pierre de la Vove et veuve de Pierre le Bailleur, chevalier.

Dom Jean-Baptiste Soucarie, co-visiteur de la province de France et prieur de cette maison, la gouverna pendant trente-deux ans et mourut en 1755. Il renouvela, pour ainsi dire, les bâtimens du Val-dieu.

Malgré ces réparations, le prieur qui lui succéda forma le projet de rebâtir la Chartreuse à neuf. Un bénédictin fort habile, dom Miseray, en dressa le plan qu'on voit encore chez plusieurs particuliers. On commença par le portail actuel : cet édifice, le seul qui ait échappé à la dévastation du monastère, fut commencé en 1760, sur l'emplacement du précédent qu'on nommait portail du comte Pierre. L'église, les cloîtres et tous les autres lieux réguliers furent commencés en 1769 et étaient à peine achevés quand arriva la révolution de 1790, qui priva la province de l'un de ses plus beaux monuments. Le grand cloître avait 140 mètres de long sur 30 mètres de large.

L'église et les autres édifices portaient partout le cachet du bon goût et de la magnificence.

On admirait surtout les boiseries sculptées, les chandeliers, etc.

On peut s'en convaincre encore en visitant le chœur de l'église Notre-Dame de Mortagne, où se trouvent quelques parties de ces chefs-d'œuvre de l'art d'un fini parfait.

La bibliothèque avait 19 mètres de longueur.

On remarquait, dans le grand salon, deux beaux tableaux historiques, l'un représentant Rotrou IV dans le costume du temps, et communiquant à ses fils, Geoffroy, Guillaume et Etienne, le plan de la Chartreuse qu'il voulait fonder ; l'autre offrant une vue de la forêt du Val-dieu, représentant Pierre II de Valois, restaurateur de la maison, montrant à Mme Jeanne, sa fille, l'ensemble de la Chartreuse.

Ces deux précieux tableaux furent transportés, en 1798, à la bibliothèque d'Alençon où on les voit encore.

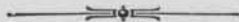
Le Val-dieu possédait encore plusieurs autres tableaux qui sont également à la bibliothèque d'Alençon.

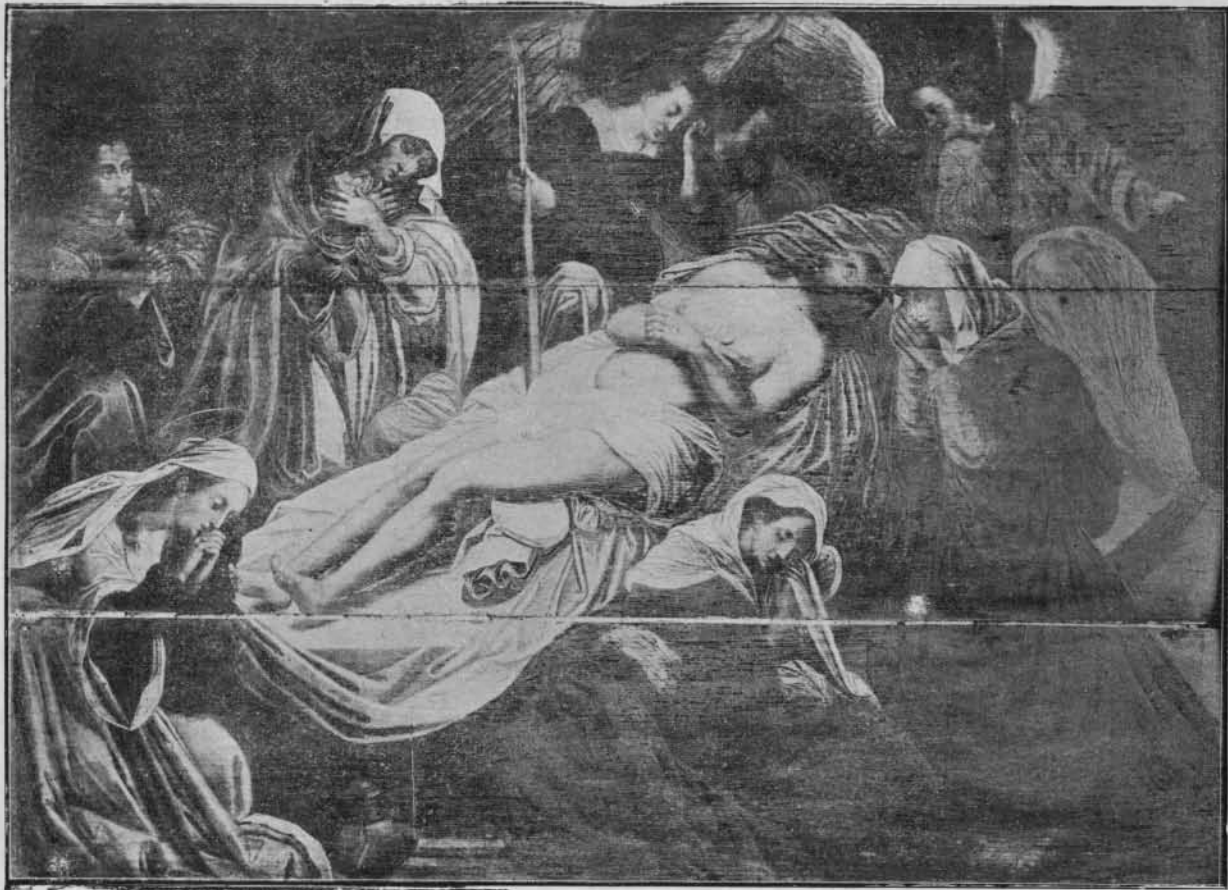
Il ne reste plus aujourd'hui que quelques ruines provenant de la Chartreuse du Val-dieu, et notamment le portail.

Dans une niche pratiquée au-dessus de la grande porte d'entrée ou vestibule, on voit encore une Vierge colossale et élégante tenant l'Enfant Jésus sur son bras. Cette majestueuse madone, exécutée de main de maître, comme tout ce qui était au Val-dieu, n'offre pas la moindre trace de mutilation.

On ne saurait dire par quel heureux hasard elle a pu échapper aux destructeurs de 1793.

Le Val-dieu appartient aujourd'hui à M. Jean Bouvier-Desnos, ancien administrateur de l'hospice de Mortagne, qui en a fait une jolie habitation de campagne.





Le Christ pleuré par les Saintes Femmes

