

Crick

OVERDRUK VIT OUD HOLLAND

JAARGANG XLIV
A flevoring IV



Bibliothèque Maison de l'Orient



130127

A Monsieur Salomon Reinach
Comme respectueux
M. Crick-Kuntze

L'Auteur des Cartons de „Vertumne et Pomone”

par MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

Parmi les suites célèbres de tapisseries bruxelloises du XVI^e siècle, il en est peu dont les compositions puissent rivaliser, pour la fraîcheur de l'inspiration et le charme de l'ordonnance, avec la série connue sous le nom de „galerie” ou „poésie” de Vertumne et Pomone.

Les collections nationales autrichiennes possèdent le seul exemplaire complet, en neuf pièces¹⁾, tissées de laine, soie, or et argent, de cette suite exquise, dont quatre autres versions, également du XVI^e siècle — trois avec fils de métal, et la quatrième simplement faite de laine et de soie — appartiennent à la couronne d'Espagne (Fig. 1).

Avant d'aborder la question de l'identité du cartonnier de ces tapisseries, dont les divers exemplaires portent la marque de Bruxelles, résumons en quelques mots les données que l'on possède à leur sujet.

Dans le fameux contrat²⁾ du 20 février 1548 relatif aux tapisseries de de la Conquête de Tunis, il est fait mention d'une suite de Vertumne et Pomone achetée par Marie de Hongrie à un certain Georges Wezeler.

Il semble bien qu'on puisse mettre en concordance cette mention avec l'une des séries à or de Madrid (celle à la bordure de grandes feuilles d'acanthé³⁾, ou avec la suite de Vienne (laquelle possède une admirable bordure d'entrelacs qu'il faut classer dans la catégorie des ornements dits „moresques”): en effet, ces deux séries portent une marque semblable et indéterminée de tapissier, qui est probablement soit le sigle de Georges Wezeler, dans l'hypothèse fort plausible où ce marchand aurait été en même temps un fabricant, soit, dans l'hypothèse inverse, du fabricant inconnu auquel Georges Wezeler aurait servi d'intermédiaire.

Des deux autres séries madrilènes, l'une⁴⁾ présente la même bordure

¹⁾ Voir les reproductions de ces neuf compositions, illustrant le poème d'Ovide, dans l'ouvrage de Mr. L. Baldass: Wiener Gobelins-Sammlung, Vienne, 1920; pl. 146 à 154 (pl. 146: Vertumne en moissonneur; pl. 147: en faucheur; pl. 148: en agriculteur; pl. 149: en vigneron; pl. 150: en jardinier; pl. 151: en guerrier; pl. 152: en pêcheur; pl. 153: en vieille femme racontant l'histoire d'Iphis et d'Anaxarète; pl. 154: la réunion de Vertumne et de Pomone).

²⁾ Publié par J. Houdoy: Tapisseries représentant la Conquête du Royaume de Thunes; Lille, 1873; p. 23.

³⁾ La dernière pièce (correspondant à la pl. 154 de Baldass) de cette série est reproduite dans l'ouvrage publié, sous la direction de Mr. P. M. de Artiñano, par E. Tormo Monzo y Francisco J. Sanchez Canton: Los Tapices de la Casa del Rey; Madrid 1919; pl. XXXII.

⁴⁾ Voir les reproductions de six pièces de cette série, qui est la plus belle des suites madrilènes, dans l'ouvrage du Cte de Valencia de Don Juan: Tapices de la Corona de España; Madrid, 1903; pl. 69 à 74; les sujets de ces six pièces correspondent aux pl. 150, 147, 148, 149, à la partie gauche de la pl. 153 et à la pl. 154 de l'ouvrage de Mr. Baldass.



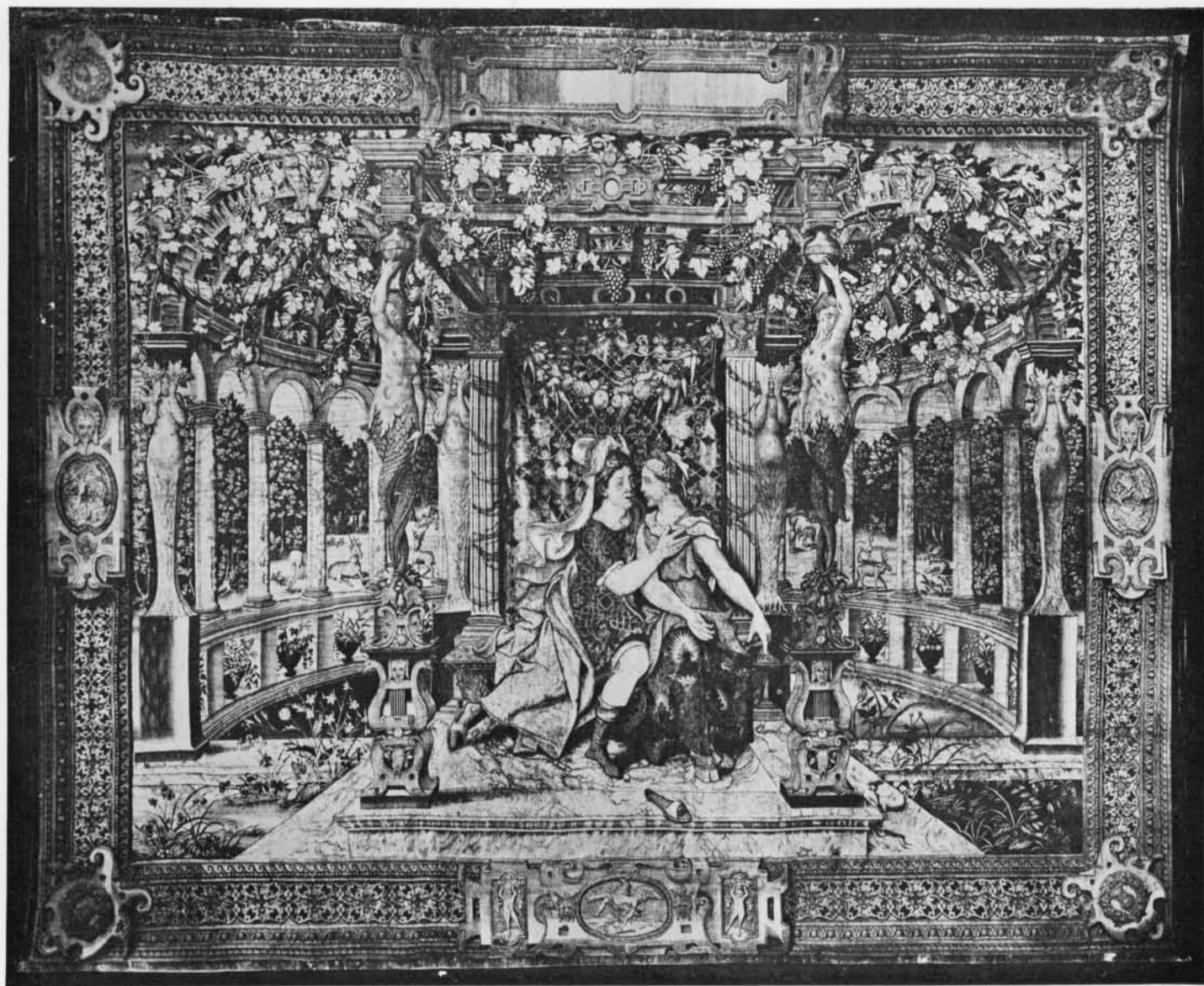


Fig. 1. TAPISSERIE REPRESENTANT LA „RÉUNION DE VERTUMNE ET DE POMONE" (MADRID).
(CONDE DE VALENCIA: TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA: PL. 74).

exceptionnelle que la suite de Vienne, tandis que l'autre ¹⁾ offre une bordure de petites feuilles d'acanthé accompagnées d'un ornement en forme de chaîne; ces deux séries ont été tissées, pour Philippe II, par Willem Pannemaker dont elles portent le sigle bien connu.

Pour exécuter ces répliques, Willem Pannemaker aura sans doute acquis du premier fabricant, ou des héritiers de celui-ci, les cartons des compositions proprement dites et ceux des bordures.

Si, grâce à la mention précitée du contrat du 20 février 1548, la date de ces cartons est fixée, au moins approximativement ²⁾, il n'en est pas ainsi du nom, ni même de la nationalité de leur auteur.

Au sujet de ce dernier, qui de l'avis unanime ne peut être qu'un artiste doué à la fois d'une originalité réelle, et du sens profond de la grande décoration textile, les opinions les plus diverses se sont fait jour. Citons-en quelques-unes parmi les plus autorisées.

Suivant Eugène Müntz ³⁾, ce maître est italien: „Les Amours de Vertumne et Pomone (sujet qui a été également traduit en tapisserie dans „l'atelier de Ferrare) sont. . . . le produit de la collaboration d'un *peintre italien* et de tapisseries flamands”.

Alexandre Pinchart ⁴⁾ était du même avis: „A quel artiste attribuer „le dessin des charmantes compositions représentant les Amours de Vertumne et Pomone? Certainement leur auteur est un *Italien*; mais il serait „téméraire d'affirmer rien de plus.”

C'est aussi à un cartonnier italien que pensent J. Guiffrey ⁵⁾, Mr. G. Migeon ⁶⁾, M. G. L. Hunter ⁷⁾, M. L. Deshairs ⁸⁾.

Le thème de ces tapisseries oriente, au contraire, le C^{te} de Valencia ⁹⁾ vers l'art flamand: „Parmi les sujets mythologiques fréquemment choisis „par les *artistes flamands* pour les compositions à champ ouvert où devaient „figurer tantôt des jardins avec des fleurs de diverses nuances, tantôt des

¹⁾ L'avant-dernier sujet (correspondant à la pl. 153 de Baldass) de cette série est reproduit dans l'ouvrage de J. Guiffrey: Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle. (Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie; t. VI); Paris, s. d.; pl. IX.

²⁾ En effet, on peut calculer approximativement la durée de fabrication des cartons et des tapisseries de la suite de Pomone (en la supposant composée des 9 pièces de la série complète de Vienne) en se basant sur la durée de confection des cartons (15 Juin 1546—20 février 1548) et des tapisseries (20 février 1548—21 avril 1554) de la Conquête de Tunis. On arrive pour la suite de Pomone (en supposant que sa fabrication ait été menée aussi rapidement que celle de la Conquête de Tunis), à un total de près de 3 ans: près de 8 mois pour la peinture des cartons et environ 26 mois pour le tissage. Par conséquent, si la tenture de Pomone était déjà achetée à la date du 20 février 1548, c'est que le cartonnier avait commencé son travail au plus tard au début de 1545.

³⁾ E. Müntz: La Tapisserie; Paris, 1892; p. 208.

⁴⁾ Guiffrey, Müntz et Pinchart: Histoire générale de la Tapisserie; Paris, 1878—1884(?); tome consacré aux Pays-Bas, chapitre relatif aux ateliers bruxellois, rédigé par J. Guiffrey, d'après les notes de Pinchart (+ 1884); p. 120.

⁵⁾ J. Guiffrey: Les tapisseries du XIIe au XVIe siècle; p. 139.

⁶⁾ G. Mignon: Les Arts du tissu; Paris, 1909; p. 243.

⁷⁾ G. L. Hunter: Tapestry, their origin, history and renaissance; New-York, London, Toronto, 1912; p. 94.

⁸⁾ André Michel: Histoire de l'art; t. V, 2e partie; p. 910.

⁹⁾ Op. cit.; p. 61.

„arbres avec des branches vertes et touffues, tantôt des lieux ombragés, „aucun n'était plus à propos que la fable poétique de Vertumne (Dieu „des métamorphoses et des transformations de la nature pendant l'année) „et de Pomone (Déesse romaine des fruits) dont Ovide a raconté les „amours.”

Cette opinion, un peu vague, est précisée dans l'ouvrage de R. Tormo „Monzo¹⁾ pour qui: „l'artiste inconnu, enivré certainement de l'esprit de „la Renaissance italienne, paraît cependant flamand et doit l'être. . . . Il est à propos „de noter le caractère franchement réaliste de la tête de Vertumnus et de „celle de Pomone; on y observe un accent personnel opposé à l'esprit „classique. Eloignées de toute beauté conventionnelle, ces têtes n'en sont „que plus intéressantes. On pensa naguère à *Frans Floris* ou à *Lambert „Lombard*; peut-être pourrait-on songer aussi à *Lancelot Blondel* (1496?—1561), „ou bien à l'un de ses disciples.”

M. Hermann Schmitz²⁾ pense à un peintre bruxellois: „Das glänzendste „Denkmal eines *Brüsseler Schülers der Florentiner Hochrenaissance* ist die „Folge der Liebesgeschichte des Vertumnus und der Pomona. . . .”

C'est aussi à un maître bruxellois que songe M. Heinrich Göbel³⁾: „Schwieriger gestaltet sich die Frage bei der Vertumnus und Pomonafolge „die, trotz des französisch-italienischen Einschlages, *einem Brüsseler Meister* „ihre Entstehung verdanken dürfte.”

Enfin, les conservateurs des Musées de Vienne, pensent plutôt à un cartonnier français. Selon M. Gustav Glück⁴⁾: „Hier verbinden sich die „Einfachheit der auf wenige Figuren beschränkten Komposition, die Be- „tonung des Landschaftlichen und des rein Ornamentalen, eine zarte, „gleichsam gehaltene Empfindung in Ausdruck und Bewegung, Eigen- „schaften, die den *wahrscheinlich französischen* Zeichner der Kartone zu „danken sind, mit den hellen, fein abgestuften und doch fast glitzernden „Farben der *Brüsseler Webekünstler* zu einem Gesamteindruck von ganz „unerhörten, märchenhaften Reiz.”

M. L. Baldass⁵⁾ est plus affirmatif: „Der Stil der Entwürfe weist „ebenso wie bei der verwandten Serie der *Gartenvedute* *deutlich nach* „*Frankreich*.”

A notre avis, l'auteur des cartons de Vertumne et Pomone, ce maître mystérieux, influencé à coup sûr par l'Italie et aussi jusqu'à un certain point par la France, n'est autre que le peintre-graveur Jan Cornelisz Vermeijen, né à Beverwijk, près de Haarlem, vers 1500, mort à Bruxelles en 1559.

1) Op. cit.; p. 99.

2) H. Schmitz: Bildteppiche, Berlin, 1921; p. 234.

3) H. Göbel: Wandteppiche, Leipzig, 1923; p. 417.

4) G. Glück: Die Ausstellung der Wiener Gobelinsammlung; der Kunstwanderer, Juin 1920; pp. 374 et 375.

5) Op. cit.; notice de la suite „Vertumnus und Pomona.”

Hâtons-nous de dire, pour circonscrire exactement notre attribution, que nous croyons Vermeyen au moins *l'auteur principal* de ces cartons, c'est-à-dire que nous reconnaissons nettement sa manière dans les deux grandes figures de Vertumne et de Pomone, ainsi que dans différents détails du décor, et que nous voyons de sérieuses raisons de lui attribuer les bordures.

Examinons tout d'abord les deux figures principales, en passant en revue les différents panneaux publiés des suites de Vienne et de Madrid.

Si nous nous pénétrons bien de l'allure générale de ces figures, et du caractère des profils, si nous suivons, par exemple, les sinuosités des lèvres un peu saillantes ou des mentons bien accusés, si nous étudions ensuite les proportions des corps, le galbe des bras courts et ronds, la forme des mains et des pieds, le dessin des vêtements, le rendu des étoffes, le tracé si particulier des longs plis, peu nombreux, des jupes qui pendent parfois légèrement à l'arrière, ou les retroussis brusques au bas des manches et des tuniques, lorsque les personnages sont en mouvement, il nous paraît que cet examen d'ensemble et de détail évoque immédiatement certains personnages de premier plan d'une suite célèbre: celle des prestigieux cartons de la Conquête de Tunis, peints par Vermeyen pour Charles Quint, et conservés dans les réserves du Kunsthistorisches Museum de Vienne ¹⁾.

Voyez, par exemple, tel détail (fig. III) du carton représentant la Prise de la Goulette: ces deux femmes qui apportent à boire aux cavaliers, l'une dressée sur la pointe des pieds, tendant sa cruche, l'autre penchée, ne sont-elles pas les soeurs de Pomone (fig. II)? Ne sont-ce pas les mêmes proportions, la même „construction” du corps, le même dessin des profils, (comparez surtout le profil de Pomone et celui de la femme penchée), des bras, des pieds, la même façon de draper les étoffes?

Et ces retroussis caractéristiques, destinés à rendre le coup de vent qui gonfle et tend l'ouverture des manches courtes et tuyaute le bas de la tunique de Vertumne (fig. IV), ne les trouve-t-on pas chez maints personnages des cartons, par exemple chez cet homme qui accourt (fig. V), brandissant une tête coupée? ²⁾

Ces rapprochements nous paraissent d'autant plus significatifs que les sujets des deux suites comparées sont aussi différents qu'il se peut l'un de l'autre: d'une part, il s'agit d'épisodes d'un combat historique, contre des personnages réels, les Maures de Tunis, d'autre part, d'un thème emprunté à un poète latin, et de personnages mythiques.

¹⁾ Nous saisissons l'occasion de remercier à nouveau M. le Dr. Glück, Directeur de la Gemälde Galerie, qui nous a fort aimablement autorisée à étudier ces cartons dont les reproductions de l'étude d'Engerth (Jahrbuch der Kunstsamml. des all. Kaiserhauses, Wien, 1889.) ne donnent qu'une idée très inférieure à la réalité.

²⁾ Comparez aussi dans les fig. IV et V, le dessin si caractéristique, si „rond” dans le sens ingriste du mot, du bras levé du cavalier et du bras gauche de Vertumne, ainsi que l'allure générale, le dessin des jambes, le caractère du profil de Vertumne et de l'homme qui accourt.

Engerth a insisté avec raison sur le caractère classique des cartons de la Conquête de Tunis où il retrouve l'influence de Raphael.

L'italianisme de la suite de Vertumne et Pomone nous paraît être de même qualité que celui des cartons précités, c'est-à-dire qu'il se marque surtout dans le grand style des compositions, l'aisance dans la distribution des masses, la notion d'équilibre, la pondération, la science du dessin aussi — voyez le beau trait continu, ferme, élégant et facile qui enveloppe les figures principales, révélant une conception toute classique de la forme humaine, — et que cet italianisme, cet académisme, si nous osons risquer ce terme devenu si péjoratif, n'empêche nullement l'artiste d'avoir des types bien à lui, et d'exprimer sa personnalité dans une foule de détails pleins de grâce ou de fantaisie.

Notons que cette compréhension du style noble n'excluant pas la verve primesautière, cette connaissance et ce respect des proportions classiques alliés au goût des singularités dans les accoutrements ou dans les physiologies, s'avèrent dans les gravures de Vermeyen tout autant que dans ses cartons.

Mais passons aux décors des aventures de Pomone.

Ces merveilleux décors en manière de pergola, ces treilles et ces

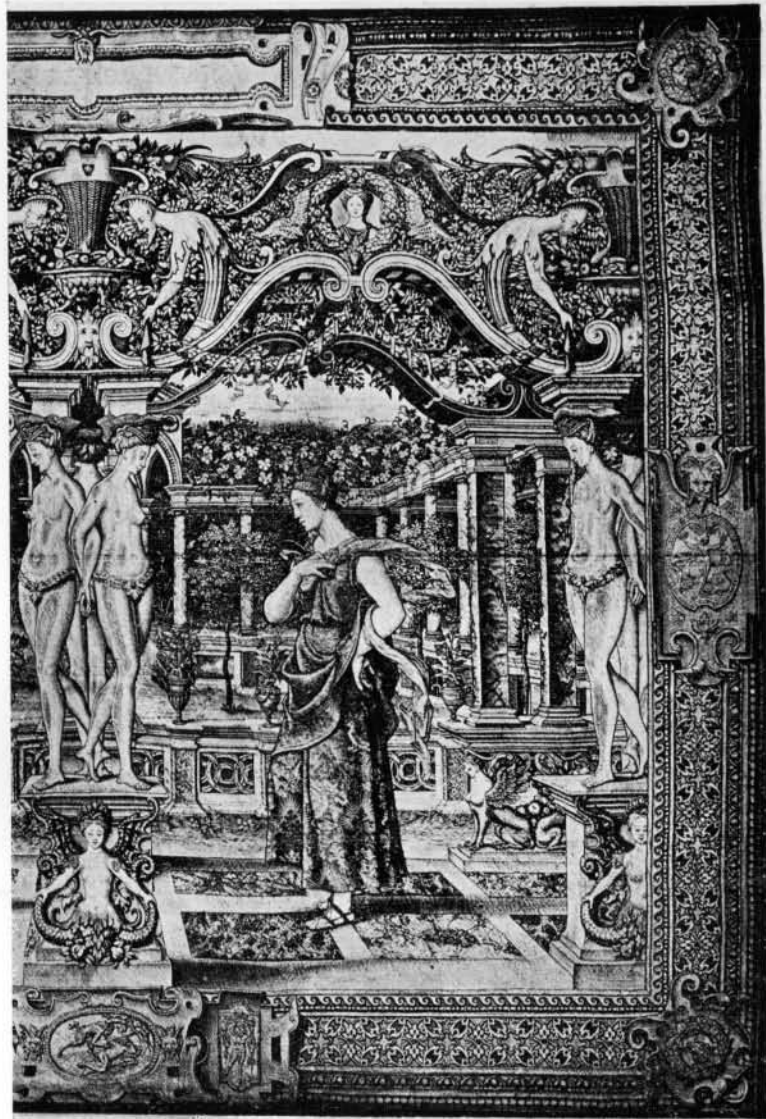


Fig. II. DÉTAIL DE LA TAPISSERIE REPRÉSENTANT „VERTUMNE EN VIGNERON" (VIENNE). (PALDASS: WIENER GOBELINS-SAMMLUNG).



Fig. III. JAN CORNELISZ VERMEYEN : DÉTAIL D'UN DES CARTONS DE LA „CONQUÊTE DE TUNIS" (VIENNE). (PHOT. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, WIEN).

arceaux de roses, de clématites ou de chèvre-feuilles supportés par des caryatides multiformes : groupe des grâces, termes couronnés de volutes ioniques et portant des fruits, femmes aux jambes liées ou remplacées par une queue bifide dont les deux éléments s'entrelacent, figures ouvrant les bras pour soutenir un entablement, faunes ceinturés de cuirs découpés et tenant des cornes d'abondance, ou encore satyres barbus drapés, serrant contre eux des instruments de musique... ces décors sont-ils aussi de Vermeyen?

Peut-on lui attribuer ces jardins enchanteurs, aux frondaisons épaisses, aux architectures à frontons et à arcades, ces personnages de second plan — faunes dansant ou femmes et enfants cueillant des fleurs ou des fruits — et ces mille détails décoratifs — vases, corbeilles, lyres, cartouches, masques et médaillons, couronnes et guir-

landes, sphynxes et grotesques, — et ces quelques animaux — oiseaux, lapins, cerfs, chiens ou tortues —, et ces balustrades formées d'entrelacs de cercles ou de lignes brisées, et ces pavements de marbre alternant avec des terrains fleuris?

La question, à première vue, est extrêmement embarrassante. En effet, aucune oeuvre authentique connue de Vermeyen ne renferme de vue de

jardin, de sorte que les points de comparaison manquent.

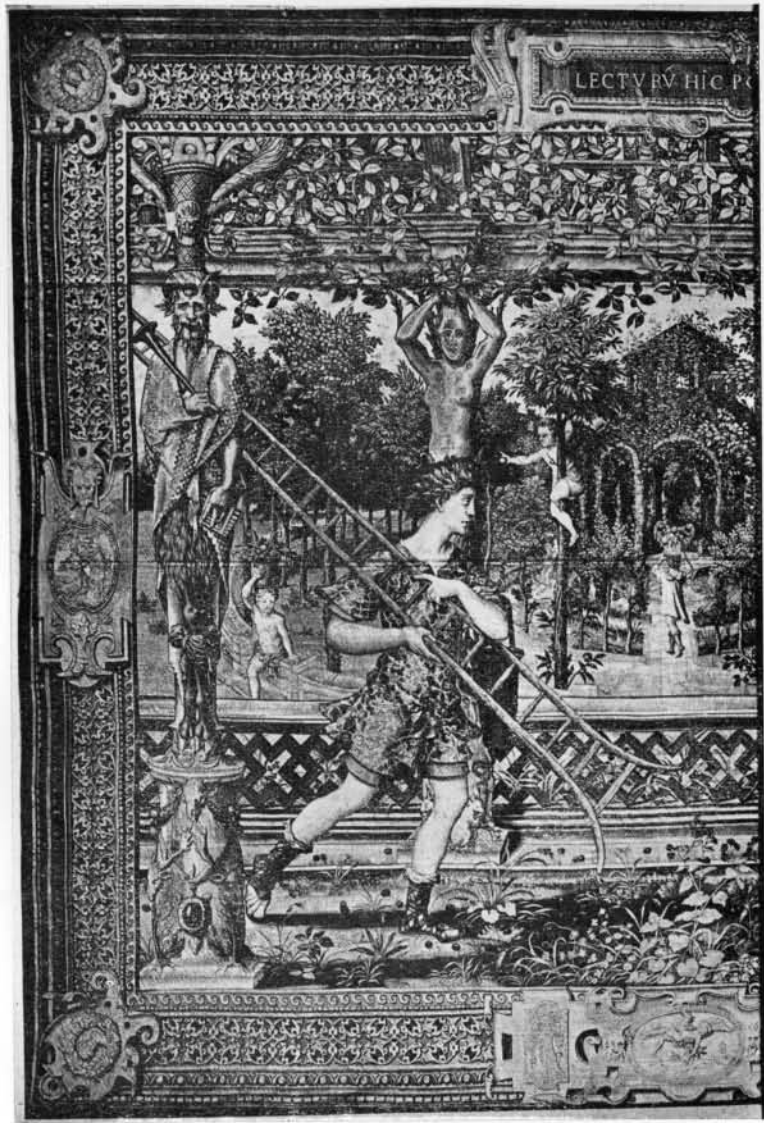
Mais examinons attentivement ces gracieux entourages : ce qui frappe en premier lieu, c'est leur caractère composite, la juxtaposition, inattendue autant qu'harmonieuse, d'éléments étrangers les uns aux autres.

Nous y voyons, par exemple, la conception toute italienne de la pergola associée à celle du jardin français¹⁾.

Assemblage plus surprenant encore, le panneau de Vertumne en pêcheur nous montre, au-dessus de chapiteaux corinthiens, des arcades dont les dentelures intérieures évoquent l'art arabe.

Quant aux détails décoratifs énumérés plus haut, ils relèvent évidemment, en dernière analyse, de la grammaire ornementale italienne adoptée dans les divers pays, suivant des modalités quelque peu différentes, mais tandis que les uns n'ont point de caractère national bien précis, d'autres sont traités à la manière flamande.

Parmi ces derniers, citons en première ligne, les „cuirs"²⁾ et les „ferrons



IV. DÉTAIL DE LA TAPISSERIE REPRÉSENTANT „VERTUMNE EN JARDINIER" (VIENNE). BALDASS: (WIENER GOBELINS-SAMMLUNG).

¹⁾ Lire notamment les pages consacrées au jardin français dans la tapisserie, par Mr. H. Göbel (op. cit. pp. 175—176) qui compare le fond du panneau de Vertumne en jardinier, au jardin royal d'Alençon.

²⁾ Exemples: Ceintures des faunes et motifs s'enroulant autour des couronnes de fruits (Baldass; op. cit. pl. 148).



V. JAN CORNELISZ VERMEYEN: DÉTAIL D'UN DES CARTONS DE LA
„CONQUÊTE DE TUNIS" (VIENNE).

neries" ¹⁾, éléments encore dispersés du système dit „Rollwerk" dont Cornelis Bos semble avoir été l'initiateur ²⁾ et qui, complètement organisé, dès 1546 ³⁾, chez ce décorateur et chez son émule Cornelis Floris, deviendra la caractéristique essentielle du style grotesque flamand.

On peut se demander si l'auteur des cartons de Vertumne et Pomone — cartons dont la composition, nous l'avons vu plus haut, ne peut être postérieure au début de 1545 — s'est inspiré des premières compositions gravées de Bos, des fameux vases en ferronnerie par exemple, estampes malheureusement non datées, mais que Mr. Hedicke place entre 1540 et 1545 ⁴⁾.

Ce n'est pas impossible; mais il se peut

aussi qu'il ait puisé directement aux sources italiennes, comme Bos, Floris et Jacob Colyn l'ont fait (puisque leur système s'est formé à Rome), et comme le feront les décorateurs français à la suite du Rosso et du Primatice.

Ce qui est certain, et important, c'est qu'il a interprété ces découpages et ces enroulements dans le même esprit que Bos et Floris, et que, par là, il nous paraît trahir son origine néerlandaise.

Parmi les ornements sans nationalité précise, bien qu'italiens d'origine,

¹⁾ Exemples: volutes à la partie supérieure de la pergola (*Baldass; op. cit. pl. 149*), vases au sommet du fronton central (*Baldass; op. cit. pl. 146 et 153*), motifs en forme de lyre à travers lesquels deux figures grotesques accroupies regardent (*Baldass; op. cit. pl. 153*).

²⁾ R. Hedicke — *Cornelis Floris und die Florisdekoration*; Berlin, 1913; p. 296.

³⁾ *Ibid*; p. 12.

⁴⁾ *Ibid*; p. 297.

nous le répétons, citons les grosses guirlandes de fruits et de légumes qu'on trouve, toutes pareilles, chez les fondateurs de l'école de Fontainebleau, puis chez Du Cerceau, autant que chez Bos ou Floris, les minces cornes d'abondance et les hautes corbeilles en vannerie, aussi fréquentes dans la décoration grotesque anversoise que dans l'ornementation française contemporaine, et qui apparaissent en Italie dès le XV^e siècle, les sphynxes qu'on voit notamment traitées de même chez Peter Flötner, les couronnes de fruits entourant un buste, les sirènes à deux queues, les masques de face et de profil, etc.

A côté de ces ornements employés partout à l'époque de la Renaissance, constatons la présence de détails caractéristiques des tapisseries bruxelloises du 2^e quart du XVI^e siècle. Parmi ces détails, de l'examen desquels on peut déduire que leur dessinateur a certainement travaillé à Bruxelles, mentionnons certains animaux, tels que le paon et sa femelle dans le panneau représentant Vertumne en Moissonneur, les deux gros vases fleuris, notamment celui de gauche contenant des branches d'iris, dans le même panneau, les feuillages des fonds, les pavements de marbre et surtout les fleurs émaillant les avant-plans; on retrouve, en effet, ces éléments dans les compositions de l'école de Bernard van Orley; on voit aussi des plantes analogues dans les cartons de la Conquête de Tunis où Engerth ¹⁾ trouve qu'elles contrastent, par leur caractère naturaliste, avec le grand style des personnages.

Que Vermeyen, ce hollandais établi à Bruxelles, peintre attitré de Marguerite d'Autriche qu'il accompagna en 1529 à Cambrai où il peignit le portrait de M^{lle} de Vendôme, peintre officiel aussi de Charles Quint dont il fit le portrait à Augsbourg en 1530, et qu'il accompagna à Tunis en 1535, que ce grand voyageur dont le Prado possédait avant l'incendie de 1608, au dire d'Argote de Molina, des vues de Londres, Naples, Valladolid et Madrid, ait été sensible, autant et plus qu'aucun autre artiste de la Renaissance, à toutes les influences, cela n'est pas douteux; son oeuvre la plus célèbre, la suite des cartons de la Conquête de Tunis, témoigne assez de l'emprise italienne sur son art, en même temps que de son orientalisme — qu'on retrouve d'ailleurs dans ses estampes — et de son attachement aux traditions bruxelloises. D'autre part, il est certain qu'au cours de ses voyages, les occasions ne lui auront pas manqué de voir et peut-être de dessiner châteaux et jardins français; enfin, il n'est pas hasardeux de supposer que, comme graveur, il aura connu les productions, multipliées par l'estampe, des principaux ornemanistes contemporains.

La présence et la combinaison d'éléments flamands, italiens, français, arabes, dans une suite de tapisseries n'est donc point de nature à infirmer

¹⁾ E. von Engerth: Jahrbuch der Kunstsammlungen des all. Kaiserh., Wien, 1884; p. 146.



une attribution des cartons de celles-ci à Vermeyen. Bien au contraire, la personnalité de celui-ci pourrait être l'explication toute naturelle de la déroutante complexité des pièces que nous analysons. Mais il y a plus.

Etudions, en effet, de près, certains détails; voyons, par exemple, s'enroulant à la partie supérieure d'une des plus jolies pièces (fig. II¹), ces spirituels grotesques formés d'une tête barbue, de profil, et d'un dos recouvert d'un feuillage, d'où sort un bras qui soutient l'extrémité d'une guirlande: ces motifs ne sont pas sans rappeler, par leur élégance précise et originale, deux figures ailées, sans membres, et terminées en feuillages, d'une conception extrêmement fine et gracieuse, qui encadrent le cartouche placé au milieu de la bordure inférieure du premier panneau¹⁾ des tapisseries, conservées à Madrid, de la Conquête de Tunis.

Voyons encore, toujours à titre d'exemple, ces amusantes caryatides (fig. II) formées d'un groupe de trois jeunes femmes nues, aux bras enlacés, à la mince ceinture de feuillage, qui sont des créations tout à fait à part, bien qu'il s'agisse d'un motif fréquemment traité; ces figures sont aussi éloignées de l'art d'un Primaticcio ou d'un Du Cerceau, que de celui d'un Peter Flötner ou d'un Corneille Floris; par contre, avec leurs corps sveltes, au contour précis, au modelé très sobre, presque sec, avec leurs profils irréguliers et leurs coiffures compliquées, elles pourraient sans inconvénient prendre place, à côté de celles de Vertumne et Pomone, parmi les inventions de Vermeyen; de même, telle figure d'enfant, vu de dos, portant sur la tête une corbeille de fruits (fig. IV) et dont la tunique aux plis caractéristiques pend un peu à l'arrière; de même, tels minces visages de satyres barbus dont le dessin rappelle celui de la tête coupée reproduite fig. V.

Pour résumer notre opinion sur la question des fonds, nous dirons que même si ces derniers sont l'oeuvre de collaborateurs, Vermeyen aura tout au moins dessiné les figures les plus caractéristiques parmi les caryatides, grotesques et personnages de second plan, et, vraisemblablement, étant donné l'unité de ces charmantes compositions, aura fourni les croquis d'ensemble.

Nous arrivons aux bordures (fig. II, IV, VI).

Constatons tout d'abord qu'elles présentent toutes le même parti décoratif que celles de la Conquête de Tunis (fig. VII), c'est-à-dire qu'elles imitent un cadre sculpté composé de moulures interrompues, au milieu des côtés et aux angles, de motifs inscrits dans des cartouches ou des couronnes. Ces ornements d'angles et de centres, qui montrent, étroitement unis, des éléments flamands (cartouches découpés) et italiens (petits sujets mythologiques inscrits dans les cartouches des bordures latérales et inférieures) sont les mêmes dans les diverses suites de Vertumne et Pomone, tandis

¹⁾ *Cte. de Valencia*; op. cit.; pl. 156.



que les bandeaux et moulures y sont de trois types différents: 1^o. à grandes feuilles d'acanthé dépourvues d'originalité et d'intérêt, dans la plus ancienne suite de Madrid ¹⁾, 2^o. à moresques, dans la suite viennoise (fig. II et IV) et dans l'une des suites madrilènes de Pannemaker (fig. I), 3^o. à petites feuilles d'acanthé accompagnant un ornement d'entrelacs imitant une chaîne, dans l'autre suite madrilène de Pannemaker (fig. VI).

Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les fig. VI et VII pour s'apercevoir de l'étroite parenté existant entre les moulures du 3^{ème} type (fig. VI) et celles de la bordure de la Conquête de Tunis (fig. VII); la seule différence entre elles consiste en ce que les maillons de la chaîne dans cette dernière suite (fig. VII) sont des cercles ²⁾, tandis qu'ils sont d'une forme plus compliquée dans l'autre (fig. VI).

Quant aux ornements d'angles et de centres des suites confrontées, ils offrent aussi de nombreux points de comparaison: forme similaire des écussons (contenant l'aigle bicéphale) des angles supérieurs de la Conquête de Tunis et des cartouches placés aux quatre angles des suites de Vertumne et Pomone (fig. II, IV, VI), même type de couronne (entourant une tête féminine) dans ces cartouches et, aux angles inférieurs de la Conquête de Tunis ³⁾, autour du Briquet de Bourgogne (fig. VII).

En voilà assez, pensons-nous, pour attribuer, sans hésiter, au même dessinateur, la bordure de cette dernière suite (fig. VII) et le type n^o. 3 de celle de Vertumne et Pomone (fig. VI).

Mais que penser du type n^o. 2, c'est-à-d des belles bordures à moresques? Elles possèdent, nous venons de le voir, les mêmes ornements d'angles et de centres que les deux autres types, et offrent ainsi, comme les tapisseries qu'elles encadrent, la rencontre savoureuse et inattendue de motifs italiens, flamands et arabes.

Quant aux bandes de moresques elles-mêmes, d'un dessin si précieux, si minutieux, et d'un type si rare en tapisserie, ce ne peut être qu'une invention de graveur, et d'un graveur ayant été mis en contact avec l'art décoratif arabe, soit



VI. DÉTAIL DE LA BORDURE
D'UNE DES SUITES DE
„VERTUMNE ET POMONE”
(MADRID).

¹⁾ *Elias Tormo Monzo* — op. cit.; pl. 52.

²⁾ Un semblable entrelac de cercles se retrouve dans les balustrades des panneaux représentant Vertumne en vigneron (fig. II) et Vertumne en moissonneur.

³⁾ *Cte. de Valencia*; op. cit.; pl. 156 à 165.



VII. J. C. VERMEYEN: DÉTAIL DE LA 1^{ère} TAPISSERIE DE LA „CONQUÊTE DE TUNIS” (MADRID).

directement, soit par l'intermédiaire de recueils de moresques dans le genre de ceux, bien connus, de Peter Flötner, de Virgile Solis, ou de celui, anonyme, de la Bibliothèque de Florence, à propos duquel Mr. Hedicke¹⁾, songeant au voyage de Constantinople de Pierre Coecke, suggère, sans autre motif que ce voyage, le nom de ce dernier.

Vermeyen a eu, tout autant que Pierre Coecke, l'occasion d'étudier cet art sur le vif, puisque, nous ne saurions assez y insister, il a connu l'Espagne, et Tunis, et il n'a pas manqué de se livrer à cette étude, ainsi qu'en témoignent maints décors rehaussant les accoutrements de ses personnages, par ex. (fig. III), les rayures si caractéristiques de certaines étoffes, les motifs d'entrelacs disposés sur la robe de la femme penchée, etc.

Ceci posé, et étant donné d'autre part les nombreuses ressemblances que nous venons de noter entre les éléments constitutifs des suites de la Conquête de Tunis et de Vertumne et Pomone, nous ne voyons pas à quel autre orientaliste on pourrait attribuer plus logiquement qu'à Vermeyen les belles bordures à moresques de cette dernière suite.

Une remarque encore au sujet de l'esthétique de toutes les bordures que

nous venons de passer en revue: celle de la Conquête de Tunis, généralement peu prisée, a souvent été taxée d'indigence; elle manque de faste, en effet, en égard à l'importance capitale de la suite qu'elle entoure, mais nous croyons que cette sobriété a été voulue, commandée qu'elle était par la sévérité des sujets; nous pensons que c'est à dessein que Vermeyen a encadré le plus simplement, le plus „sérieusement” possible les scènes militaires destinées avant tout à commémorer, à l'instar de mémoires officiels, de hauts faits historiques, tandis qu'il déployait plus de richesse, tout en conservant la même calme ordonnance, dans les belles bordures

¹⁾ R. Hedicke; op. cit.; p. 305; pl. XI.

des Amours de Vertumne, sujets brillants et gracieux, destinés uniquement à charmer et à reposer l'oeil et l'esprit.

Cette logique — qui se marque aussi dans la parfaite convenance des ornements des bordures aux sujets encadrés: motifs héraldiques autour de la Conquête de Tunis, ou petits sujets empruntés aux métamorphoses d'Ovide autour de l'histoire de Vertumne et Pomone — est assez exceptionnelle dans la tapisserie flamande de la Renaissance pour constituer une originalité digne d'être signalée; on sait, en effet, que les merveilleuses bordures bruxelloises de fleurs, de fruits, d'animaux, de grotesques ou de personnages, si admirables et si complètes en elles-mêmes, ne sont presque jamais appropriées aux scènes qu'elles encadrent, témoins la frise de divinités marines constituant la bordure inférieure des Chasses Maximiliennes, ou les riches bordures florales de la Bataille de Pavie, pour ne rappeler que ces deux exemples fameux.

Il va de soi, si notre attribution des cartons de Vertumne et Pomone à Vermeyen est fondée, que ce dernier doit être aussi l'auteur principal d'une autre suite de tapisseries dont le seul exemplaire connu appartient à la Couronne d'Espagne. C'est la série en cinq pièces¹⁾ dite des „Poésies” ou des „Fables d'Ovide” dont la parenté avec la suite de Vertumne et Pomone a été signalée déjà²⁾.

Cette parenté est évidente: il suffit de comparer les personnages principaux, par exemple Persée³⁾ et Vertumne en jardinier, pour s'en convaincre.

Quant à la bordure des Poésies (fig. VIII), bien qu'offrant des ornements d'angles plus compliqués et plus confus que ceux des suites de Vertumne et Pomone, elle est extrêmement proche de la plus belle de celles-ci (fig. II et IV), tant par le parti général, que par le caractère des bandes de moresques.

Or, si nous comparons cette suite des Poésies à celle de la Conquête de Tunis, nous trouvons aussi des analogies curieuses: nous voyons no-



VIII. DÉTAIL DE LA 5^e TAPIS-
SERIE DE LA SUITE DITE DES
„POESIES” (MADRID).

¹⁾ Les sujets de ces cinq pièces sont les suivants: 1^o. la Chute d'Icare, 2^o. Persée volant au secours d'Andromède, 3^o. l'Enlèvement de Ganymède, 4^o. Apollon prêt à écorcher Marsyas, 5^o. Le Sacrifice de Polyxène sur la tombe d'Achille.

²⁾ Notamment dans l'ouvrage de E. Tormo Monzo (op. cit.) p. 102.

³⁾ Ibid; pl. XXXIII.

tamment, dans la pièce représentant la Sacrifice de Polyxène, une figure d'homme à longue barbe (fig. VIII) qui tourne un regard pensif en dehors de la composition, vers le spectateur, et qui ressemble singulièrement au portrait de Vermeyen lui-même (fig. VII) lequel se dresse, comme on sait, à l'angle de droite de la première tapisserie de la Conquête de Tunis.

Ainsi la contre-épreuve que constitue cette dernière confrontation, apporte un argument de plus, et bien inattendu, en faveur de notre attribution à l'auteur de la Conquête de Tunis, de la suite, énigmatique et charmante entre toutes, des Amours de Vertumne et Pomone.

Certes, nous ne pouvons songer à refaire ici le catalogue — qui mériterait une sérieuse révision — de l'oeuvre de Jan Cornelisz Vermeyen, ni même à mettre en relief la qualité très particulière de cet oeuvre, et sa variété, car ceci nécessiterait avant tout la publication — infiniment désirable d'ailleurs — des principales gravures de cet artiste. Nous ne voudrions pourtant pas terminer cette étude sans en tirer au moins une conclusion au sujet de ce dernier; c'est que le seul fait d'avoir marqué de son style des suites de tapisseries aussi différentes, aussi caractéristiques et aussi importantes²⁾ à des titres divers que celles que nous venons de grouper, suffit à placer Vermeyen au tout premier rang des grands cartonniers du XVI^e siècle, c'est-à-dire, non pas comme tant d'autres (et malgré certains rapports entre la Conquête du Tunis et la Bataille de Pavie) à la suite de Bernard van Orley, mais à côté de ce maître.

¹⁾ *E. Tormo Monzo*: op. cit. pl. XXXIII.

²⁾ *E. Tormo Monzo*: op. cit.; pl. 102 remarque, avec raison que les deux suites de „Vertumne et Pomone” et des „Poésies” offrent des innovations de style „qui font date dans l'art des modèles destinés à la tapisserie”.

Synopsis of the article "L'auteur des Cartons de Vertumne et Pomone",

by *MARTHE CRICK-KUNTZIGER.*

The careful study of the various elements — figures, ornament and borders — of the story of "Vertumnus and Pomona" shows that the designer of the cartoons of this series of tapestries belongs to the school of the Low Countries, that he worked at Brussels, came under Italian and French influence, was familiar with Arabian art and that he is engraver.

Furthermore, there are striking analogies: 1) between the figures of Vertumnus and Pomona and certain characters in the cartoons of the "Conquest of Tunis", Vermeyen's most celebrated work, 2) between the portrait of Vermeyen which figures in the first tapestry of the "Conquest of Tunis" and a figure in the series called "Poetry", for long attributed to the unknown master of "Vertumnus and Pomona", 3) between the distinctive borders of these three series: "Conquest of Tunis", "Vertumnus and Pomona" and "Poetry".

It follows from these several authenticated facts that the principal designer of the cartoons of "Vertumnus and Pomona" can be no other than Jan Cornelisz Vermeyen.

