

LE CARTON DU MARTYRE DE SAINT PAUL DE PIETER COECKE. GENÈSE DE LA COMPOSITION, HISTOIRE MATÉRIELLE ET RAPPORTS À LA TAPISSERIE

Catheline Périer-D'Ieteren et Cecilia Paredes

Musées et Archives de la Ville de Bruxelles | « [Studia Bruxellae](#) »

2019/1 N° 13 | pages 239 à 263

ISSN 2030-5974

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1-page-239.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Musées et Archives de la Ville de Bruxelles.

© Musées et Archives de la Ville de Bruxelles. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le carton du Martyre de saint Paul de Pieter Coecke. Genèse de la composition, histoire matérielle et rapports à la tapisserie.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Cecilia PAREDES

Le carton de Pieter Coecke van Aelst conservé au Musée de la Ville de Bruxelles était resté assez inaccessible aux historiens de l'art. Les conditions d'exposition, la monumentalité et l'aspect fortement dégradé de l'œuvre en empêchaient toute lecture approfondie. Jadis, on hésita même à reconnaître le carton comme une œuvre du XVI^e siècle, le donnant pour une copie plus tardive¹.

Sa récente restauration a apporté un nouvel éclairage sur la connaissance matérielle de l'œuvre qui nous a permis de retracer son histoire, à savoir son « vécu » depuis sa création². Les différentes phases d'exécution du carton seront ainsi examinées depuis la mise en place de la composition jusqu'à son transfert en tapisserie.

Son usage comme outil dans l'élaboration d'une ou de plusieurs éditions de tapisseries apparentées retiendra particulièrement notre attention.

¹ L'aspect matériel du carton a été évoqué à deux reprises au cours de son histoire. En 1865, l'historien Alexandre Pinchart examine l'œuvre dans l'atelier de restauration du peintre François Wilbrant, cf. PINCHART A., *Notice sur deux tapisseries de haute-lisse du XVI^e siècle, conservées au musée royal d'antiquités, à Bruxelles*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 4^e année, 1865, pp. 322-338 (p. 326) ; En 1944, le carton est étudié par la conservatrice des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Marthe Crick-Kuntziger, il se trouvait alors exposé dans le vestibule de l'Hôtel de Ville. Il faut ensuite attendre 2014, pour que les premières études matérielles conséquentes soient conduites sur le carton à l'occasion des examens préalables à sa restauration. L'étude de l'œuvre de Pieter Coecke, publiée la même année, a bénéficié de ces apports. cf. CLELAND E. (éd.), *Grand Design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2014.

² Le projet de restauration a été mené entre décembre 2015 et avril 2017 à la Maison du Roi, sous la direction d'Hélène Bartelloni (restauratrice) et la coordination de Bérengère de Laveleye, conservatrice. Sur le chantier de restauration, voir BARTELLONI-CASCIO H. et DRIEU LA ROCHELLE I., *La restauration du carton "Le Martyre de saint Paul". Choisir c'est s'engager* et DE LAVELEYE B., *La restauration du carton de tapisserie de Pieter Coecke : un chantier d'envergure dans ce même ouvrage*.

Contexte historique

Le carton du *Martyre de saint Paul* illustre le dernier épisode du cycle de tapisseries consacré à l'histoire du saint. Sa conception et l'essentiel de son exécution sont données à Pieter Coecke van Aelst. L'œuvre est datée pour des raisons stylistiques des années 1535³.

Durant le XVI^e siècle, la vie de saint Paul, qui était une figure de référence pour la chrétienté en Europe⁴, a fait l'objet d'au moins neuf séries de tapisseries dont seules six, pour la plupart très incomplètes, sont conservées⁵. Parmi ces pièces, seulement quatre figurent l'épisode du martyr et se prêtent donc à une comparaison directe avec le carton du musée (fig. 1). Il s'agit des tapisseries de Vienne, Madrid et Munich auxquelles s'ajoute la tapisserie du XVII^e siècle d'Albert Auwercx appartenant aussi au Musée de la Ville de Bruxelles⁶.

Dans le catalogue de l'exposition Pieter Coecke Van Aelst en 2014, Elizabeth Cleland et Guy Delmarcel estimaient que les pièces de Vienne et de Madrid d'une part, et celle de Munich d'autre part avaient été réalisées à quelques années d'intervalle d'après deux cartons distincts. À leurs yeux, la tapisserie de Madrid présentait la composition la plus proche du carton du *Martyre de saint Paul*⁷. Pour nous au contraire, c'est celle de Vienne qui lui est le plus étroitement liée, comme le révèle son étude matérielle et stylistique.

³ La datation approximative du carton est fondée sur l'évolution stylistique établie pour l'œuvre de l'artiste et sur le style des tapisseries apparentées. CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 171-175. Nous renvoyons à l'article de Louise Longneaux pour l'examen des 37 filigranes relevés et son rapport à la datation de l'œuvre, voir BARTELLONI-CASCIO H. et LONGNEAUX L., *Les filigranes du Martyre de saint Paul : une découverte exceptionnelle en cours de restauration* dans ce même ouvrage.

⁴ Dans le cadre des conflits politiques et religieux qui agitaient la scène européenne, l'histoire de saint Paul s'est prêtée à des interprétations variées qui peuvent expliquer son succès.

⁵ La chronologie des tentures de saint Paul a été établie par Guy Delmarcel dans : CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 127-133. Deux autres tapisseries, représentant le *Martyre de saint Paul* ont été signalées lors du colloque. Ingrid de Meûter a mentionné une pièce conservée jadis à Callaly Castle et vendue chez Christie's à Londres en 1986. De son côté, Jean Vittet a attiré l'attention sur une pièce repérée dans des catalogues de vente parisiens en 1920 et en 1929, cf. VITTET J., *Les tapisseries « nordiques » de François I^{er}*, dans SCAILLIÈREZ C. (dir.), *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, Paris, 2017, p. 324.

⁶ Tapisserie du *Martyre de saint Paul*, atelier du tapissier Paul Van Oppenem, laine et soie, 420 x 666 cm, avant 1558, Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A. 225-6159 ; *Tapisserie du Martyre de saint Paul*, atelier du tapissier Paulus van Oppenem, laine et soie, 680 x 417 cm, c. 1535. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. III/4 ; *Tapisserie du Martyre de saint Paul*, atelier du tapissier Frans van der Bossche, laine, soie, or et argent, 416 x 737 cm, avant 1563, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, T3856 ; *Martyre de saint Paul*, atelier du tapissier Albert Auwercx, laine et soie, 280 x 420 cm, vers 1678, Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, E1921/1.

⁷ Guy Delmarcel dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 171-175.

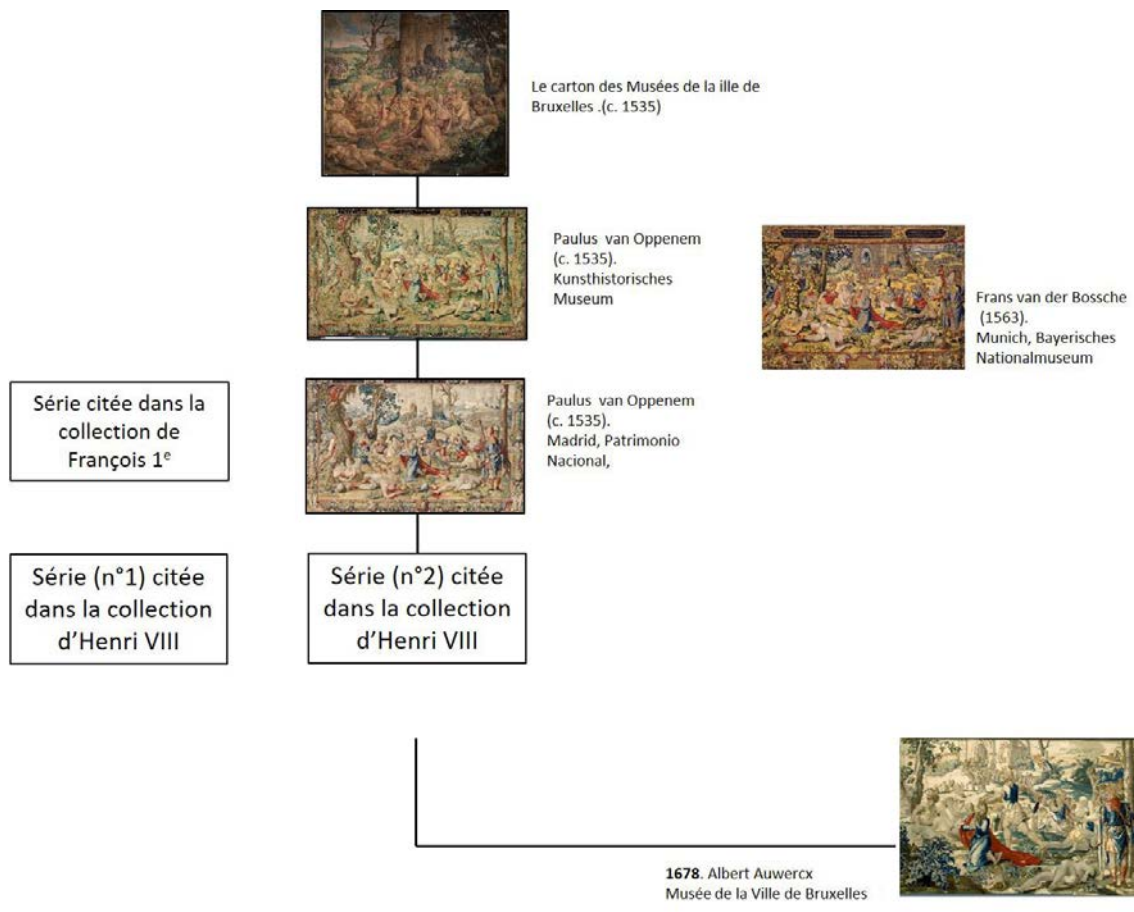


fig. 1. Tapisseries de l'histoire de Saint Paul apparentées au carton du Musée de la Ville de Bruxelles, encore conservées de nos jours. Ce schéma les situe par rapport aux séries antérieures et contemporaines disparues ou incomplètes.

Examen stylistique du carton

Une atmosphère dramatique et une impression de dynamisme sous-tendent toute la composition. L'attention immédiate est drainée, comme toujours chez Coecke, sur le groupe central de saint Paul et de son bourreau, figuré dans un *contraposto* violent. À ce mouvement répond l'ample courbe dessinée par le manteau du saint et les attitudes agitées des groupes latéraux de personnages.

L'impact émotionnel de cette scène brutale est encore renforcé par le rendu en perspective accélérée des hommes morts couchés sur le sol, innovation audacieuse que Pieter Coecke pourrait avoir empruntée à Mantegna dans son *Christ Mort* des années 1490⁸ ou encore, plus proche dans la mise en scène et dans le temps, à Albert Dürer dans son tableau du *Martyre des dix mille chrétiens*, daté de 1508⁹.

⁸ Andrea Mantegna, *Christ mort*, vers 1490. Détrempe, 68 x 81 cm. Milan, Pinacothèque de Brera, inv. Reg. Cron. 352.

⁹ Albrecht Dürer, le *Martyre des 10.000 chrétiens*, 1508, huile sur bois, 99 x 87 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Le rendu macabre des corps suppliciés à l'avant-plan de la tapisserie paraît basé sur le groupe central du tableau de Dürer, cf. PAREDES C., *Renaissance d'une œuvre d'exception. Le carton de tapisserie de Pieter Coecke : autour de la restauration du carton des Musées de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Musées de la Ville de Bruxelles, 11 décembre 2015 – 1^{er} avril 2017 ; BUCHANAN I., *Habsburg tapestries* (Studies in Western Tapestry, 4), Turnhout, 2015, p. 40.

À l'arrière-plan, les scènes secondaires peintes à petite échelle déroulent les temps de la narration qui explicitent l'action principale. Les figures ne sont qu'ébauchées et l'impression de foule est rendue par la multiplication des contours des têtes réduits à une simple ligne.

Une expression énergique et personnalisée marque l'attitude des personnages (fig. 2) et des principaux visages aux linéaments exécutés avec précision.

Un large trait à l'encre noire, mis au pinceau, cerne les formes qui sont apparentées par leur tridimensionnalité à celles des *Actes des Apôtres* de Raphaël, dont les cartons de tapisserie ont exercé une forte influence sur le maître anversois.

L'écriture picturale de Coecke est sûre, libre et rapide, nous y reviendrons en détails plus loin.



fig. 2. Carton du *Martyre de saint Paul*, détail d'un soldat (après restauration).
© KIK-IRPA, Bruxelles

Étude technologique du carton

Avant d'entamer l'étude technologique proprement dite du carton, il convient de s'assurer de la compréhension des termes qui seront utilisés et qui souvent prêtent à confusion.

Le carton se définit comme « un modèle à grandeur d'exécution destiné à être reproduit sur un autre support ou dans une autre technique » à savoir ici la tapisserie, on parle alors de *carton de tapisserie*. Ces cartons étaient réalisés sur toile de lin ou sur papier d'après un dessin préparatoire appelé *modello*¹⁰ fourni par un peintre.

Le carton qui nous occupe est de grand format (340 x 383 cm). C'est en réalité un fragment constitué d'un assemblage de 60 feuilles de papier originales montées en 5 bandes ou *lés tapisier*. À l'origine, l'œuvre en comptait huit¹¹. La composition dans son ensemble est fidèle à celle du *modello* de Pieter Coecke conservé à la Kunsthalle de Hambourg, dessin préparatoire¹¹ qui nous permet par ailleurs de visualiser les parties manquantes : un lé à gauche et deux à droite.

Ces lés étaient destinés à être placés en-dessous du métier lorsqu'il s'agissait de tissage à *basse lisse* engendrant des manipulations des papiers et des pressions qui expliquent leurs fréquentes altérations.

L'examen technologique du carton de Coecke n'a révélé ni trace de coupure, ni de surépaisseur à la jointure des lés. Cette observation indique que, contrairement à l'usage connu pour ce type de carton de grande dimension, celui de Coecke n'a pas été conçu initialement comme un ensemble destiné à être découpé ensuite en bandes verticales pour servir au tissage, comme l'ont été, par exemple, les cartons de Raphaël¹². Au contraire, il a toujours été constitué de bandes indépendantes, fixées temporairement, le temps de l'exécution picturale. Les lés du carton ont été assemblés sans doute dès le XVII^e siècle et certainement lors de leur marouflage sur toile au XIX^e siècle, époque à laquelle l'œuvre a été lourdement restaurée.

Perforations et dessin sous-jacent

Toute la surface du carton présente un réseau dense de perforations, révélé lors de la pré-étude¹³. Plusieurs hypothèses ont été émises en vue de comprendre la fonction et l'usage de ces perforations¹⁴. Nous avançons ici notre point de vue¹⁵.

¹⁰ BERGEON LANGLE S. et CURIE P., *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, 1, Paris, 2009, pp. 230-231. Sur l'usage des cartons à la Renaissance, voir principalement, cf. CAMPBELL T. (éd.), *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 287-340 et BUCHANAN I., *Habsburg tapestries... op. cit.*, pp. 25-43 et DEMETER S., MEGANCK M. et PAREDES C., *Bruxelles à la Renaissance. La tapisserie et ses espaces, quelques images urbaines* dans ce même ouvrage.

¹¹ BARTELLONI H., *Étude de l'état de conservation du carton de Pieter Coecke Van Aelst, inv. L.1898-3, conservé au Musée de la Ville de Bruxelles*, 2014 (rapport).

¹² FERMOR S. et DERBYSHIRE A., *Raphael Tapestry Cartoons Re-Examined*, dans *The Burlington Magazine*, 1141, avril 1998, pp. 236-250.

¹³ Le réseau de perforation est particulièrement visible sur les photographies en lumière rasante et en lumière transmise.

¹⁴ Guy Delmarcel et Elizabeth Cleland, dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁵ Quelques auteurs ont évoqué, sans autres explication, la possibilité que le dessin du carton soit

Les perforations du carton de Pieter Coecke ont été obtenues soit à la *molette à poncif*, qui est une roulette à dents se reconnaissant par l'espacement tout-à-fait régulier entre les trous, soit à l'*aiguille* (ou l'*alène*)¹⁶. Les piqûres très apparentes en lumière transmise comme au revers des feuilles (fig. 3) sont soit régulières, soit non.



fig. 3. Perforations d'une feuille du carton visibles sur le revers et en lumière transmise.

Les trous, de divers diamètres en fonction de l'outil utilisé, sont plus petits et plus serrés dans les détails des visages et sur les contours des formes notamment ceux des doigts des mains et des pieds (fig. 4).

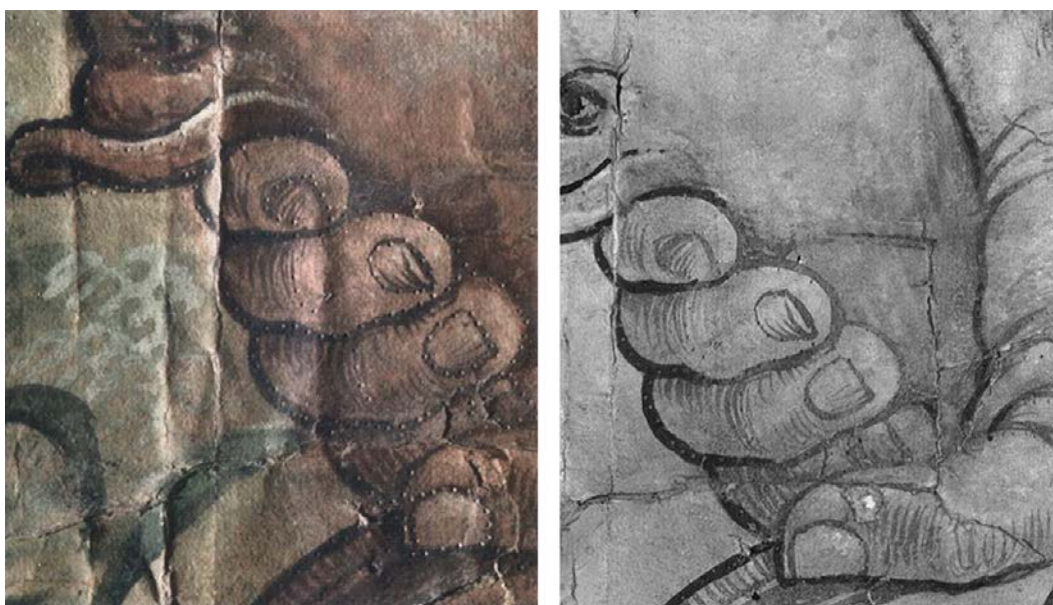


fig. 4. Détail de la main du bourreau en lumière ordinaire et en RIR. © KIK-IRPA, Bruxelles

transposé sur les fils de chaîne pour guider le travail des lissiers. MALLORY S., *Designing and defining tapestries. The three stages of the tapestries production*, dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 110-111 ; DE STROBEL A.M., *Weaving the Sixtine Chapel Tapestries*, dans EVANS M. (éd.), *Raphaël, Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 2014, p. 33.

¹⁶ BERGEON LANGLE S. et CURIE P., *Peinture et dessin... op. cit.*, p. 350.

Par ailleurs, l'examen de ces perforations, une fois les feuilles placées en prolongement l'une de l'autre, montre qu'elles passent sur la jonction des différentes bandes verticales en poursuivant le tracé des formes d'un papier à l'autre, ce qui révèle que les trous ont été réalisés après l'assemblage en lés des feuilles indépendantes (fig. 5).



fig. 5. Détail d'une feuille après nettoyage, montrant la poursuite des perforations.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Dans l'ensemble, l'exécution des perforations est soignée. Elles sont très nombreuses et détaillent tous les éléments, à l'instar de ce qui se fait le plus souvent en peinture¹⁷.

Au stade du dessin sous-jacent ces lignes perforées ne sont cependant pas toutes suivies, reliées ou recouvertes par un trait. Le dos des mains fournit de beaux exemples de ces abandons de tracés (fig. 6) de même que les édifices des villes dont tous les contours sont perforés et laissés dans l'état pour n'être repris qu'à la phase picturale.



fig. 6. Détail d'une main en lumière ordinaire et en RIR (en cours de restauration).
© KIK-IRPA, Bruxelles

¹⁷ PÉRIER-D'ETEREN C., *Contribution à l'étude du poncif. Une Adoration des Mages maniériste anversoise conservée à Diest*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° 16, 1976-1977, pp. 96-113 et *idem*, *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas du XV^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° 20, 1984, pp. 39-46.

Un grand nombre de contours ont aussi été repassés ultérieurement avec de larges cernes qui masquent les tracés originaux (fig. 7).

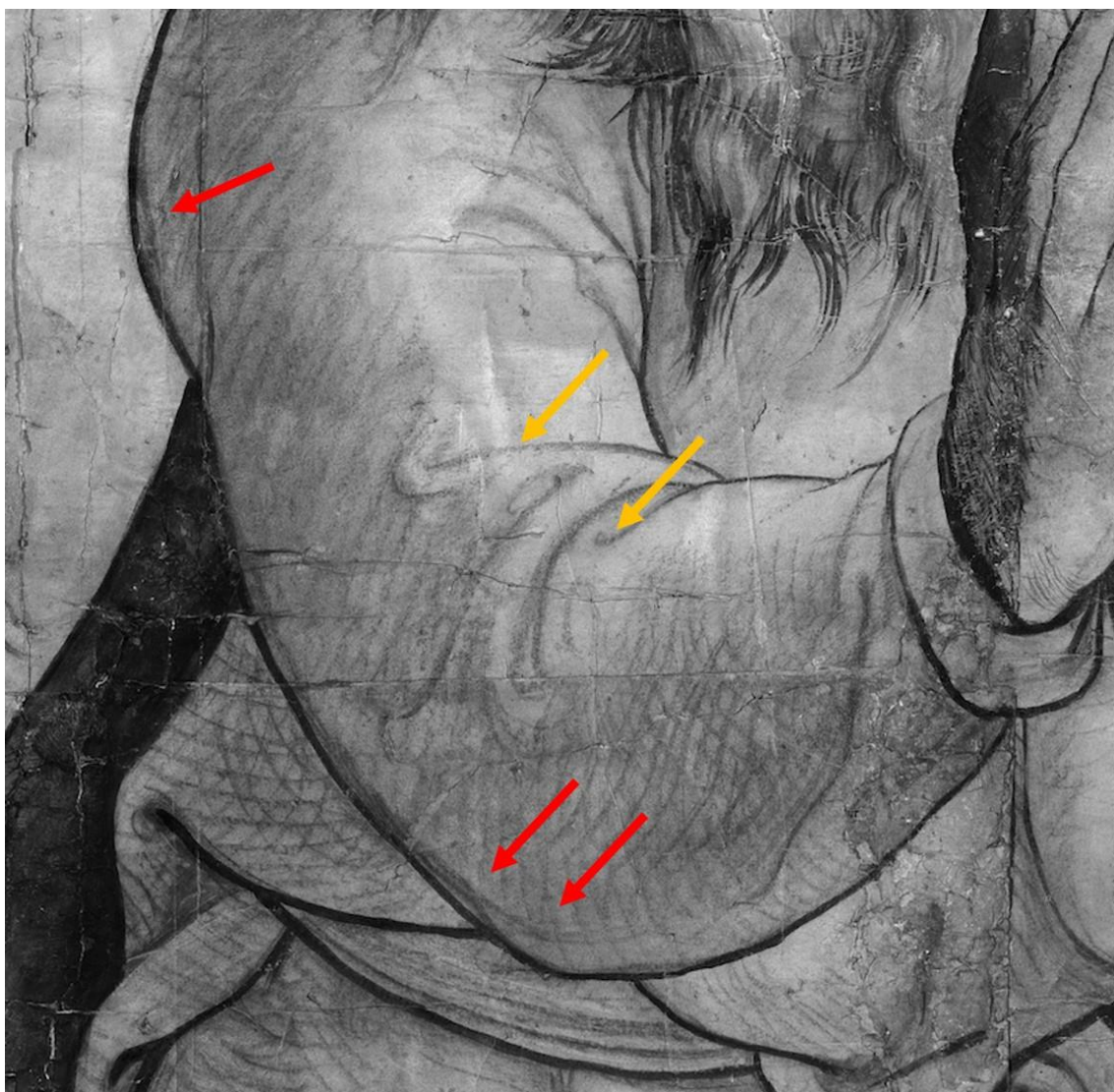


fig. 7. Détail en RIR des cernes et lavis dans le dessin de saint Paul. © KIK-IRPA, Bruxelles

Leur exécution moins fluide et la lourdeur des traits les révèlent à un œil attentif. Le dessin montrant une exécution initiale serrée, dévoilant la volonté de Coecke de mettre en évidence le volume des figures, n'apparaît donc plus que là où les premiers tracés n'ont pas été touchés ou encore ont été abandonnés, déviés ou corrigés. On remarquera, en outre, dans le traitement des visages, un système comparable à celui utilisé dans les portraits peints (figs. 8a, 8b).



fig. 8a. Détail en RIR du visage de saint Paul. © KIK-IRPA, Bruxelles
 fig. 8b. Lucas Cranach (d'après), *carton perforé de Luther*, Weimar.

Il consiste à délimiter les plans d'ombre entre-autres sur les joues, sous les yeux, autour des paupières et de la bouche en les cernant par des lignes perforées. Les petits plans d'ombre animant les carnations des mains (fig. 9) et des corps sont également indiqués par de simples alignements de trous non reliés entre eux par une ligne dessinée. Par contre, l'étendue de ces zones est définie par de brèves hachures parallèles perpendiculaires aux perforations qui sont mises au pinceau, certaines étant encore accentuées au stade pictural.



fig. 9. Détail d'une main en RIR, indication des plans d'ombres par les perforations.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Toutes ces observations sur les perforations renforcent l'hypothèse que les abandons relevés de tracés percés seraient un indice de l'existence d'un premier carton qui aurait été utilisé comme modèle pour dupliquer la composition. Ainsi, le carton du Musée de la Ville, sur lequel Pieter Coecke a travaillé, serait lui-même le résultat d'un transfert au départ d'un *carton princeps* de sa main ayant servi à d'autres éditions de *l'Histoire de saint Paul*. Il s'agit là d'une hypothèse de travail inédite qui demande à être approfondie.

À l'appui de celle-ci on notera en sus des lignes perforées non reprises, un décalage marqué et inhabituel lors des reports mécaniques (fig. 10), entre les alignements de perforations et le dessin qui les jouxte très librement, en particulier dans les visages, coiffes et barbes des personnages qui nous paraissent autographes.



fig. 10. Détail en RIR de la tête d'un bourreau, décalage entre les alignements de perforations et le dessin. © KIK-IRPA, Bruxelles

Les perforations que nous venons de décrire, quoique très nombreuses, ne recouvrent néanmoins pas la totalité de la surface du carton. Elles sont absentes, entre autres dans la partie supérieure de l'architecture au centre de la composition. À cet endroit, on constate que le cadrage de la porte de ville et sa hauteur correspondent à ceux du *modello* de Hambourg alors que sa situation spatiale diffère de manière significative d'une tapisserie à l'autre. Seule celle de la version de Vienne est comparable, ce qui constitue un premier élément révélant la parenté directe qui lie cette tapisserie au carton perforé de Bruxelles.

Une telle proximité de détails perforés, entre autres pour les visages, se comprend aisément en peinture dans des œuvres de petit format. En tapisserie, par contre, ce souci du détail paraît plus étonnant vu la dimension des pièces et le matériau utilisé. Par ailleurs, un examen attentif des contours perforés du carton ne révèle aucun dédoublement dans le dessin piqué mettant en place les formes ce qui prouve que le *carton* de Bruxelles n'a été perforé qu'une seule fois. La composition originale n'a donc subi aucune modification apportée par le tapissier ou le peintre dans le but de réaliser des versions un peu différentes ou des copies partielles¹⁸.

¹⁸ Un nouveau carton a été réalisé pour la tapisserie de Munich. La composition y est comprimée en hauteur. Ce remaniement n'est pas visible sur le carton de Bruxelles.

Phases d'exécution

Une fois le *modello* réalisé il est reporté à échelle 1/1 par un moyen de reproduction mécanique sur un *carton princeps* et un poncif est obtenu par perforations, poncif qui permettra ensuite de dupliquer la composition en tapisserie.
Essayons de visualiser ces opérations (fig. 11)

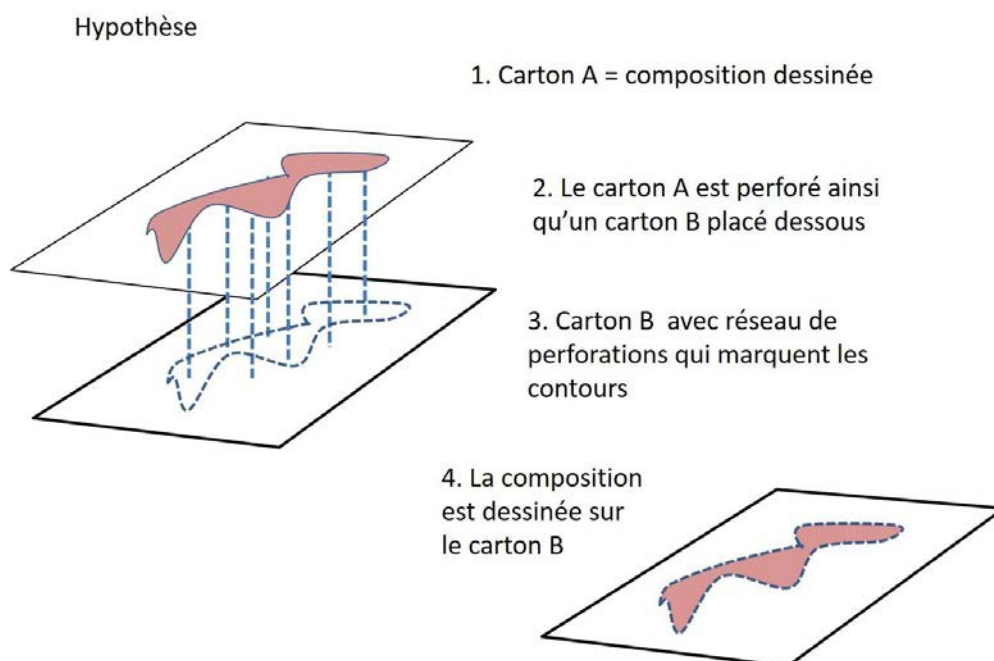


fig. 11. Schéma des phases d'exécution des cartons.

Le carton *princeps* (A) aujourd'hui disparu, est perforé en même temps qu'un élément intermédiaire de papier (B) placé sous lui et aussi percé que nous appellerons le *poncif*. En peinture, pour dupliquer la composition, on passe ensuite sur les lignes perforées une *ponce* (poudre) qui le traverse et adhère au nouveau support, reproduisant en pointillé la composition entière ou des motifs choisis. Le résultat obtenu constitue le *dessin au poncif*. Or, le RIR ou la réflectographie infrarouge du carton du Musée de la Ville de Bruxelles ne révèle aucun dessin de ce type ou même de trace de celui-ci, au cas où il aurait été effacé avant la mise en couleur. On peut dès lors supposer que ce carton B, a été employé tel quel, le peintre ayant sous les yeux une composition aux formes uniquement définies par les perforations et probablement aussi dans l'atelier le *carton princeps* comme référence. Il pose alors sur ce carton B dit poncif, le dessin préparatoire, en suivant plus ou moins librement les perforations, et s'adonne ensuite à l'exécution picturale proprement dite.

Le dessin est extraordinaire dans sa fougue et dans sa liberté par rapport aux alignements de perforations et porte clairement la marque du style de Coecke dans les principaux visages (fig. 12).



fig. 12. Détail en RIR du visage d'un bourreau, dessin sous-jacent d'une exécution enlevée due à Pieter Coecke. © KIK-IRPA, Bruxelles

Le recours au poncif comme pratique de reproduction est connu dès le XIV^e siècle. Elle devait être courante car elle est énoncée dans une ordonnance de 1525 : « lorsqu'un maître (tapissier) ferait exécuter un nouveau patron ou carton, soit d'histoire soit d'autres sujets, personne ne pourrait le contrefaire ou le faire imiter, ni piquer au travers, ni le barbouiller avec du charbon et tout cela sous peine d'une amende de 15 florins du Rhin »¹⁹. Ce document apporte ainsi la preuve que les cartons étaient dupliqués et que perforer le carton était une pratique courante comme l'était le dessin au poncif obtenu par

¹⁹ « Wanner eenich van de meesters van de voirseyden ambachte eenig nuwe patroonen selen hebben doen maken, van eenigen historien oft anderen stucken hoedanige die zyn moegen, ende y hueren dienaren oft werklieden in handen gegeven of doen geven zelen hebben, om dwerck in de selve patroonen begrepen staende te maeckene, dat de zelve werklieden ende huere cnapen, elck van hen besunder, wie zy syn, de selve patroonen nyet en selen moegen contrefeyten, doen noch laten counterfeyten, noch duersteken oft moegen ponsen met eenige coelen, ende alsoe den selven meesters die eerste patroon zelen hebben doen maken huer neringe by middele voirschreven, noch anderssins nyet en selen moegen benemen, op te pene van den costen van den zelve patroon, den meestere die tselve ierst hebben doen maken te moeten restitueren ende betaelene, zonder nochtans den geconterfeyten patroon te mogen behouden, ende daerenboven te gegevene ende te verbuerenen vijftien Rynsguldenen eens, d'een derdendeel daer aff tot behoef van den beere, d'ander tot behooff van den voirseyden ambachte ende den voertbringere ». Extrait d'une ordonnance du 24 avril 1525 : Aengaende den tappersiers ambachte binnen der stad van Brusseele. Registert der Laekengulde, f. 160 ou 460, Archives de la Ville de Bruxelles. WAUTERS A., *Les tapisseries bruxelloises, Essai historique sur les tapisseries et les tapisseries de haute et de basse-lice*, Bruxelles, 1878 (1973), p. 134, trad. p. 136.

tamponnement de poudre de charbon à travers les trous. Ce texte précieux publié par A. Wauters en 1878 ne semble pas avoir retenu l'attention qu'il mérite.

Des assistants sont visiblement intervenus dans les visages secondaires au dessin plus retenu qui suit sagement les perforations (fig. 13a) ou au dessin plus lourd dans son exécution (fig. 13b). Ils ont collaboré également à de petits éléments de la composition tels la foule de personnages, l'architecture et la végétation²⁰.



fig. 13. Détails en RIR des visages de deux soldats, probablement de la main d'assistants.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Voyons maintenant quelles sont les caractéristiques d'ensemble du dessin.

À première vue, il n'est pas aisé de séparer le dessin sous-jacent de la phase picturale qui suit car tous deux revêtent un caractère graphique et procèdent de jeux de hachures et de touches linéaires au caractère enlevé. De plus on n'observe pas de changements importants entre le dessin et l'exécution picturale.

Différents outils ont été employés pour le dessin. Les plus fréquents sont la pierre noire et le pinceau.

Le dessin linéaire de mise en place de la composition et des formes est conduit avec une grande maîtrise et avec soin si ce n'est dans l'architecture aux formes assez bâclées.

Le pinceau marque les contours et les plis des vêtements, certains étant exécutés en lavis (fig. 14).

²⁰ Ce carton est donc une « œuvre » clef pour comprendre les pratiques de Pieter Coecke et celles d'atelier. À l'exception de Stijn Alsteens qui considère le carton comme une œuvre de Pieter Coecke et de son atelier, les auteurs du catalogue de New York ont attribué l'ensemble du carton à Pieter Coecke seul. À leurs yeux, sa facture est homogène et présente bien des similitudes, tant stylistiques que techniques, avec les tableaux réalisés par l'artiste à la même époque. Cette opinion est encore renforcée par l'étude des dessins sous-jacents révélés par la photographie à l'infrarouge, Voir cf. ALSTEENS S., *The Drawings of Pieter Coecke van Aelst*, dans *Master Drawings*, 52, 3, 2014, pp. 324-330 pour l'attribution et la comparaison des dessins sous-jacents avec les peintures de Coecke et le carton, CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, p. 33.



fig. 14. Détail en RIR du drapé de saint Paul, usage du lavis. © KIK-IRPA, Bruxelles

Le peintre recourt à la même technique pour les mèches de cheveux et les boucles des barbes qui seront relevés d'accents de couleurs à la phase picturale. L'écriture est souple, sûre et mouvementée (fig. 15).



fig. 15. Détail en RIR du traitement des cheveux dans le visage du bourreau.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Pour le dessin de modelé le peintre utilise aussi le pinceau pour délimiter et intensifier les zones d'ombre par de petits réseaux serrés de lignes aux pointes effilées qui se superposent aux larges plans de hachures réalisés dans une première phase à la pierre noire (fig. 14). Très nombreux, ces plans occupent presque toute la surface des carnations et des vêtements, épousant le sens des formes ou les couvrant d'un réseau diagonal de lignes parallèles espacées. Dans une deuxième phase, une succession de brefs traits plus minces ou plus appuyés, parfois mis à la plume, indiquent les ombres des modelés. Ces plans sont posés dans des sens différents, souvent contrariés ou alors ils se recoupent, manière de procéder qui se retrouve au niveau de l'exécution picturale.

Certains éléments comme les fleurs ou les ornements vestimentaires et les bijoux ne sont pas dessinés mais directement peints. Ainsi, de petites plantes peintes dès l'origine ont été disséminées, probablement par un collaborateur du maître, dans la composition pour l'enrichir.

Elles sont campées avec une écriture très libre, parfois corrigées dans leur forme ou déplacées.

À la différence des cartons utilisés dans d'autres domaines artistiques telle la fresque, le carton d'exécution qui va servir de modèle aux tisserands est mis en couleur.

La gamme chromatique telle que perçue aujourd'hui est douce. Elle est dominée par les bleus et les verts associés à des bruns et des roses avec quelques accents blancs. À l'origine toutefois, les couleurs devaient être un peu plus vives. Légèrement affadies avec le temps, elles ont aussi été atténuées par le jaunissement du papier et par le jus de gomme arabique mis sur la peinture au XIX^e siècle pour unifier la composition.

Les tapisseries et les *Tüchlein*

L'harmonie des couleurs et leur aspect mat et opaque dû à l'absorption partielle du liant dans le support rappellent les particularités des *Tüchlein*, à savoir des peintures exécutées à la détrempe sur toile non préparée²¹. Les analogies techniques avec ces toiles très répandues sont d'ailleurs multiples. Lorsqu'elles étaient de grand format, elles faisaient souvent office de substitut à bon marché des tapisseries, notamment pour décorer des manifestations publiques telles les Joyeuses Entrées.

Tüchlein et cartons remplaçaient aussi souvent pour raisons de conservation, comme stipulé dans les archives, les précieuses tapisseries ornant les chœurs d'églises, celles-ci n'étant sorties que les jours de fêtes.

Des documents et des contrats révèlent que plusieurs cartons des XIV^e et XV^e siècles ont été peints sur toile de lin, matériau dont les Pays-Bas faisaient un fructueux commerce.

Toutefois au XVI^e siècle, la production de cartons sur papier semble s'être généralisée. On notera d'ailleurs que tous les cartons conservés connus de cette époque sont dans ce matériau. Rien d'étonnant dès lors que, fort de cette tradition, le peintre ait adopté pour les cartons de l'*Histoire de saint Paul*, une technique picturale comparable à celle des toiles, à savoir un liant aqueux, en utilisant de la craie et des lavis de gouache posés directement sur le support non préparé mais

²¹ WOLFTHAL D., *The beginnings of Netherlandish canvas painting : 1400-1530*, Cambridge, 1989 et PÉRIER-D'IETEREN C., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, pp. 162-177.

encollé. Les pigments sont liés avec cette même colle de peau et forment une espèce de jus coloré peu épais. Cette technique présente ainsi des avantages identiques à ceux des *Tüchlein*, notamment celui de la minceur de la couche picturale aux pigments très dilués, permettant de garder sa souplesse au carton au moment du placement sur le métier à tisser et d'éviter par là son altération ou même sa destruction.

Si le carton de saint Paul porte les traces d'un dessin conçu pour être reporté, sa forme et le soin apporté à son exécution le situent néanmoins dans la catégorie de cartons ou de dessins préparatoires monumentaux, encensés par les théoriciens et les artistes de la Haute Renaissance italienne comme l'expression la plus absolue du génie artistique²².

Par ailleurs, les peintres étaient certainement conscients que les œuvres de première qualité exécutées pour des commanditaires de renom pourraient devenir des cartons de collection, comme ce fut le cas pour les *Actes des Apôtres* de Raphaël²³. Ainsi, ils devaient en soigner tout particulièrement l'exécution et, pour la même raison, les marchands ou tapissiers propriétaires des cartons, devaient probablement se prémunir contre les facteurs de dégradation. Une des mesures prise pouvait être de transférer la composition du carton original sur un autre carton destiné au travail du tapissier. C'est, pensons-nous, le sort qui a été réservé au carton de Bruxelles qui, après avoir servi de carton d'exécution, notamment pour l'édition de la tapisserie de Vienne, aurait acquis au XVII^e siècle ce statut d'œuvre de collection. Ce dernier aurait été maintenu au XIX^e siècle ce qui expliquerait les restaurations invasives et le marouflage sur toile.

Les inscriptions

En 1865, Pinchart avait déchiffré sur le carton du *Martyre de saint Paul*, trois mentions (« *gout* », « *blaeuw* » et « *grys* »), interprétées depuis comme des indications de couleurs destinées au tapissier²⁴.

À la lumière de la restauration, cette question s'est révélée beaucoup plus complexe, ouvrant la porte à plusieurs questions. Onze inscriptions éparses à l'encre brune, ont été relevées (fig. 16). En les comparant, il est apparu qu'elles présentaient deux types de graphies, sans doute dues à des moments d'intervention distincts.

²² PAREDES C., *Entre peinture, tapisserie et restauration. Autour du carton de saint Paul des Musées de la Ville de Bruxelles*, dans GESCHÉ N., HENDERIKS V., ROSIER F. et ZDANOV S. (éd.), *Catheline Périer-D'Ieteren : étudier, enseigner et préserver l'œuvre d'art. Éloge de l'interdisciplinarité. Liber amicorum*, Bruxelles, 2016, pp. 55-68.

²³ EVANS M. (éd.), *Raphaël, Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 2014, pp. 48-53 et pp. 57-63

²⁴ PINCHART A., *Notice sur deux tapisseries... op. cit.*, p. 326.



fig. 16. Cartographie des inscriptions relevées sur le carton.

D'autre part, leur localisation systématique dans des zones non colorées du carton permet de les lire et ainsi de les rapprocher des couleurs employées aux mêmes endroits dans les tapisseries.

C'est le cas, par exemple, de l'inscription « *blaeuw-bleu* » sur le col du personnage placé à l'extrême gauche du carton (fig. 17), qui correspond à la couleur bleue utilisée en tapisserie.

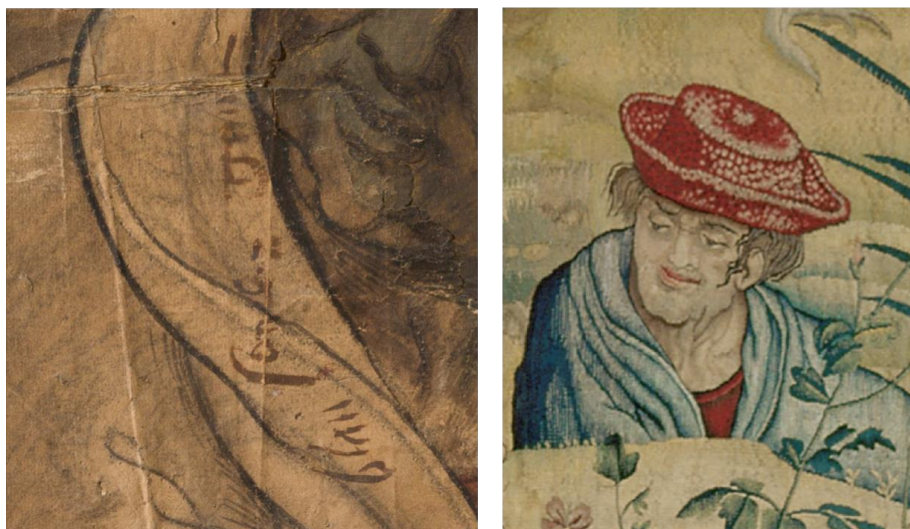


fig. 17. Comparaison des inscriptions de couleur du carton avec les couleurs des tapisseries de Vienne. © KIK-IRPA, Bruxelles © KHM-Museumsverband.

On peut s'interroger sur les destinataires de ces notations et sur la raison pour laquelle elles n'apparaissent qu'à certains endroits. Sont-elles présentes pour aider le peintre lors de la mise en couleur du carton qui n'est habituellement pas réalisée par la même main ou pour le tisserand qui travaille dans un autre atelier ? Concernent-elles les parties jugées par le concepteur comme plus importantes au sein de la hiérarchie de la composition tissée ou demandant un traitement particulier pour les rendre plus précieuses ? À l'appui de cette dernière hypothèse, que nous avançons, nous observons que la plupart des inscriptions comprennent le même mot or (« *goud* »)²⁵ et que justement, dans la tapisserie de Vienne, les zones portant cette notation correspondent aux surfaces tissées de fils de métal précieux (fig. 18).

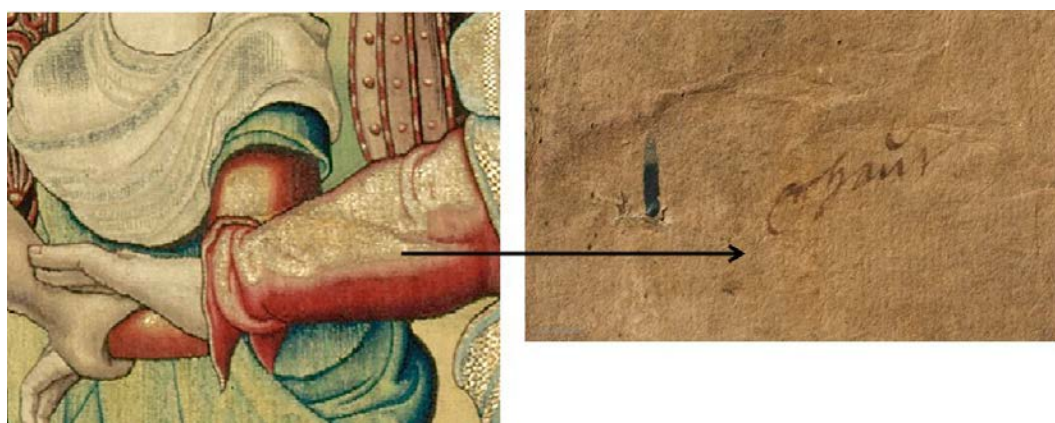


fig. 18. Exemple de correspondance entre l'inscription « *goud* » et les parties tissées or dans la tapisserie de Vienne. © KHM-Museumsverband, © KIK-IRPA, Bruxelles

L'interprétation du carton par le tapissier

Nous avons vu qu'à Vienne et à Madrid sont conservées deux tapisseries dérivées du carton de Coecke conservé au Musée de la Ville Bruxelles qui lui sont étroitement apparentées. Toutes deux ont été produites par le même atelier de tapisseries bruxellois, celui de Paulus van Oppenem²⁶, actif vers 1535. La qualité des pièces n'est cependant pas identique, la version de Vienne comptant des fils de métal précieux, celle de Madrid en étant dépourvue.

Les deux tissages, très proches du carton, proposent néanmoins une interprétation de la composition à la fois fidèle et distincte. Un examen comparé montre que le lissier retranscrit précisément le travail qui lui a été préparé par le peintre. Chaque nuance du dessin est respectée lors du tissage, notamment pour les modelés des visages et des mains (figs. 19, 20).

²⁵ Orthographié différemment : *ghaüt* ou *ghoüt* ou *goüt*. Nous remercions Harry Lelièvre pour la transcription des inscriptions.

²⁶ L'activité du tapissier Paulus Van Oppenem est peu documentée. Seules, les deux tapisseries de saint Paul peuvent lui être attribuées. Voir Guy Delmarcel dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design...* *op. cit.*, pp. 127-128.



fig. 19. Comparaison du visage du bourreau dans le carton et la tapisserie de Madrid (inversée), nuances dans l'écriture du dessin et le modelé du visage. © KIK-IRPA, Bruxelles, © Patrimonio Nacional, Madrid



fig. 20. Comparaison des mains de saint Paul dans le carton et la tapisserie de Madrid (inversée), nuances dans l'écriture du dessin et le modelé.
© KIK-IRPA, Bruxelles, © Patrimonio Nacional, Madrid

Les séries de hachures qui marquent les ombres (fig. 21) et l'ondulation dynamique des mèches de cheveux sont aussi textuellement copiées.

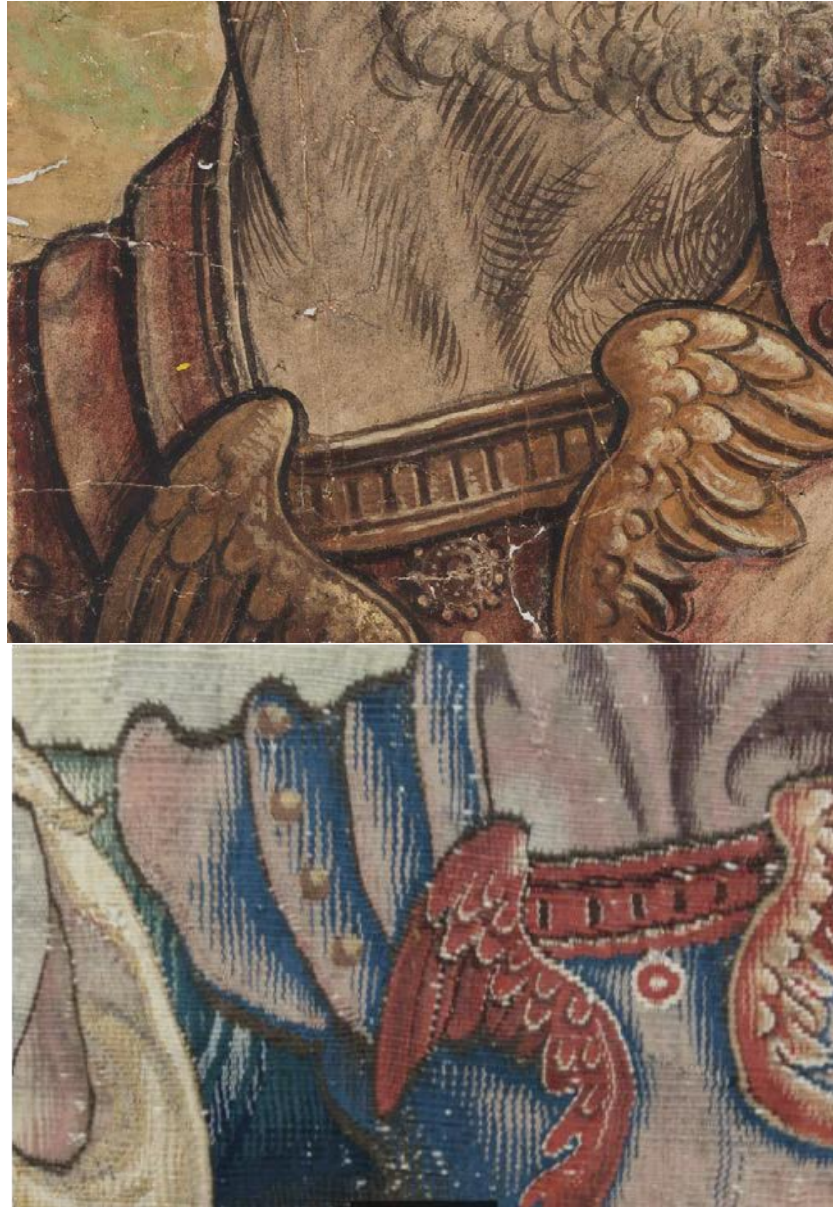


fig. 21. Comparaison du cou d'un bourreau dans le carton et la tapisserie de Madrid (inversée).
 © KIK-IRPA, Bruxelles, © Patrimonio Nacional, Madrid

Toutes ces comparaisons nous amènent une fois encore à constater que c'est à la tapisserie du Kunsthistorisches Museum de Vienne que la composition et le style du carton de Bruxelles s'apparentent le plus étroitement. On retrouve dans les deux œuvres la même construction très sensible des modelés, la gradation subtile des passages de l'ombre profonde à la lumière et la précision des traits. Autant de facteurs qui révèlent la complicité et la collaboration très étroite entre les peintres et les tapissiers.

Sur le plan de la couleur, la comparaison de ces deux tapisseries avec le carton doit être menée avec prudence, la lumière ayant affecté fortement les teintes originales sur l'endroit des pièces (fig. 22). On peut néanmoins observer que les coloris sont identiques à ceux du carton, quoique plus intenses et rendus différemment par les techniques de tissage.



fig. 22. Détail montrant la décoloration de la tapisserie de Madrid, comparaison de l'endroit et du revers. © Patrimonio Nacional, Madrid

Les tapisseries montrent également de petites variations dans le cadrage de la composition, comme nous l'avons vu pour la porte de la ville, et dans les détails de certains ornements tels les bracelets. Le rendu des expressions et les physionomies des personnages diffèrent aussi un peu d'une version à l'autre, celle de Vienne partageant le plus d'analogies avec le carton (fig. 23).



fig. 23. Comparaison de l'expression des soldats sur le carton (au centre) et les tapisseries de Vienne (à gauche) et de Madrid (à droite). © KHM-Museumsverband, © KIK-IRPA, Bruxelles, © Patrimonio Nacional, Madrid

Additions et reprises tardives

Au cours de son histoire, le carton a connu plusieurs restaurations, remaniements et additions, les plus importants se situant dans le ciel (rose) et la végétation²⁷. Nous n'évoquons ici que certains d'entre eux pour essayer d'en comprendre les objectifs, en particulier les contours repris par un large trait à l'encre noire, malaisés à distinguer des tracés originaux. Le but de ces contours était certainement, dans un premier temps, de bien définir les volumes dans l'espace, ensuite de mettre en évidence les éléments essentiels à suivre par les tisserands et, enfin, lorsque le carton change de statut, de cacher les lignes perforées inesthétiques pour rendre l'œuvre plus attractive.

Il y a également dans les carnations quelques séries de hachures aux graphismes confus non originaux venant renforcer les plages d'ombre.

Toutefois, les interventions tardives les plus spectaculaires concernent les têtes coupées des cadavres gisants sur le sol (fig. 24).

²⁷ Voir BARTELLONI-CASCIO H. et DRIEU LA ROCHELLE I., *La restauration du carton "Le Martyre de saint Paul"*. Choisir c'est s'engager dans ce même ouvrage.

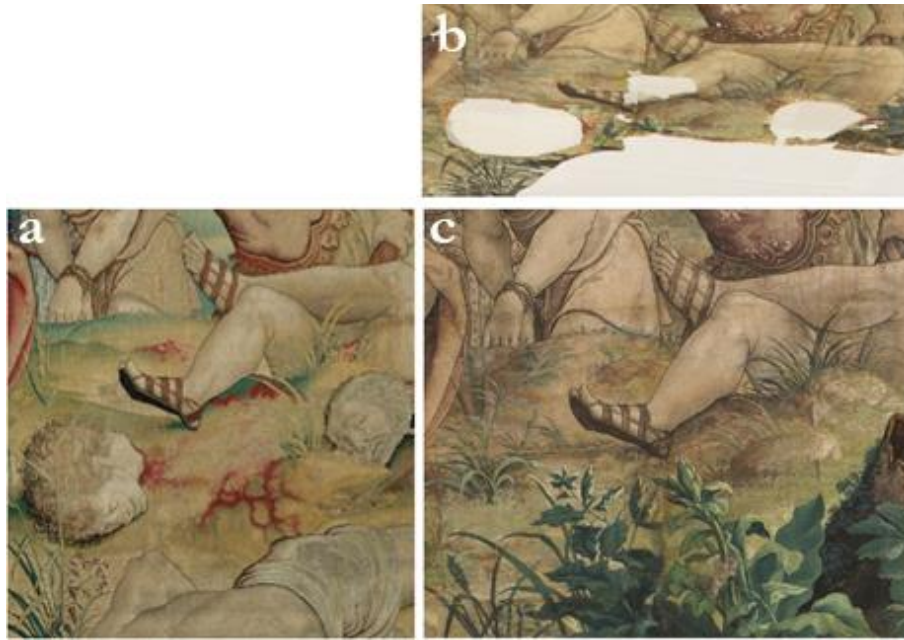


fig. 24a, b et c. Suppression et remplacement des parties dérangeantes dans le carton. Comparaison de la tapisserie de Madrid (inversée) et du carton (pendant et après la restauration).
© KIK-IRPA, Bruxelles, © Patrimonio Nacional, Madrid

Celles-ci ayant choqué la sensibilité des spectateurs (fig. 24a), sont soit cachées par des plantes ou des plans de couleur, soit carrément découpées dans le carton (fig. 24b). La partie lacunaire est alors comblée, comme ici, par l'insertion d'un fragment de papier orné de végétation peinte (fig. 24c). Il s'agit de *repeints de pudeur* tel que définis en histoire de l'art, démarche tout-à-fait caractéristique des attitudes pudibondes propres aux amateurs d'art des XVIII^e et XIX^e siècles. Cette attitude est à l'origine, dans l'histoire de la peinture européenne, de nombreux surpeints, souvent maladroits, masquant les parties dérangeantes et modifiant la perception de la composition.

Ainsi, dans *l'Exécution de l'Innocent*, un des deux grands tableaux de la *Justice d'Otton* de Thierry Bouts (1464), la tête décollée du comte et le sang qui en jaillit ont été recouverts d'une plante à haute tige oblitérant par là le message que le peintre voulait transmettre aux citoyens qui dérogeaient à la règle²⁸.

Une comparaison du carton de Pieter Coecke avec les copies en tapisserie de Munich et de Bruxelles²⁹ nous permet de formuler une hypothèse de datation pour ces modifications apportées à la composition. En effet, dans la tapisserie de la *Décollation de saint Paul* conservée au Bayerisches Nationalmuseum de Munich, exécutée autour de 1563³⁰, les têtes coupées sont encore présentes. Elles disparaissent par contre dans la version du Musée de la Ville de Bruxelles exécutée en 1678. La suppression de ces parties choquantes, découpées ou surpeintes, se situe donc entre 1563 et 1678.

C'est vraisemblablement aussi à cette époque que le carton va devenir une pièce de

²⁸ PÉRIER-D'IETEREN C., *Thierry Bouts... op. cit.*, pp. 45-57.

²⁹ Voir Guy Delmarcel dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, pp. 130-131, p. 175 et fig. 143.

³⁰ La tenture de Munich peut être identifiée avec une série de tapisseries en vente à Anvers en 1563, cf. Guy Delmarcel dans CLELAND E. (éd.), *Grand Design... op. cit.*, p. 175.

collection selon un sort qui, nous l'avons vu, depuis le XVI^e siècle et les cartons des *Actes des Apôtres*, fut souvent réservé à ce type d'œuvres, par analogie également avec les cartons des fresques de Michel Ange et de Léonard de Vinci³¹. Ce statut se confirmera au XIX^e siècle avec le marouflage de l'œuvre et de nouvelles interventions picturales. Parmi celles-ci on notera l'important remaniement mené en 1865 par François Wilbrant qui remplace les têtes coupées par des plantes volumineuses. Elles se distinguent aisément des plantes antérieures par la lourdeur de leur exécution et la tonalité des verts à l'aspect un peu « bouché ».

Conclusion

En conclusion, l'examen technologique réalisé à l'occasion de la restauration du carton de Pieter Coecke a permis de bien progresser dans son étude. Les modifications matérielles subies par l'œuvre et les additions au cours du temps ont été relevées et partiellement explicitées. Les pratiques de transfert de la composition pour sa reproduction ont été revues et de nouvelles hypothèses sur les phases d'intervention formulées. Le dessin comme la technique picturale du carton ont été analysés et des rapprochements ont été établis avec l'exécution des peintures. Il faut toutefois admettre que beaucoup d'inconnues subsistent encore dans cette étude et d'ailleurs en général dans la connaissance des cartons. Les frontières restent souvent floues entre l'*objet matériel*, à savoir la réalisation du carton et son vécu liés à sa fonction, son *statut de document historique* en tant que témoin d'une époque et enfin, d'*œuvre d'art* comme expression de la personnalité d'un peintre.

Il conviendrait dorénavant d'examiner simultanément ces trois paramètres, ce qui constitue un véritable défi pour les historiens de l'art. Dans cette optique, l'apport des chantiers de restauration est vital car il prête au dialogue entre les restaurateurs, les historiens de l'art et les scientifiques et aide à constituer, à la lumière de ces collaborations, une banque de données indispensables à des études comparées, principales sources de renouveau dans la réflexion.

À ce jour, aucun travail de synthèse sur les cartons flamands prenant en compte les trois paramètres énoncés n'a été mené³², mais comme de nombreux cartons attendent d'être restaurés, la recherche interdisciplinaire devrait rapidement progresser et enrichir les connaissances³³.

³² La restauration du carton de saint Paul donna l'occasion de révéler l'intérêt de ces objets d'art pour l'étude des pratiques artistiques à Bruxelles au XVI^e siècle, voir à ce sujet PAREDES C., *Entre peinture, tapisserie et restauration... op. cit.*, pp. 55-68 ; *idem*, *Une Renaissance de papier. Les cartons de tapisserie : un corpus à explorer*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 39, 2017, pp. 123-144. Une thèse de doctorat sur le sujet : *Les cartons de tapisserie à Bruxelles au XVI^e siècle. Genèse et usages d'un modèle peint* a été entreprise fin 2017 par Louise Longneaux sous la direction de Valentine Henderiks et Cecilia Paredes (Université Libre de Bruxelles). Cette recherche a reçu le soutien de la Fondation Périer-D'Ieteren.

³³ L'étude présentée est le fruit d'un étroit travail de collaboration enrichi par les observations d'ordre technique fournies par les restauratrices, Hélène Bartelloni et Isabelle Drieux. Nous remercions vivement Sacha Zdanov et Valentine Henderiks pour les discussions enrichissantes sur les différentes phases d'exécution du carton et pour leur relecture critique du texte. Nous remercions également pour leur aide et renseignements précieux Concha Herrero Carretero (Madrid, Patrimonio Nacional) et Katja Schmitz-von Ledebur (Kunsthistorisches Museum).