

Un raphaélesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone: Pedro Seraphín

Nicole Dacos

Directeur de recherches du Fonds National
de la Recherche Scientifique de Belgique
Professeur à l'Université Libre de Bruxelles
via Francesco Dall'Ongaro, 38
00152 Roma
nicodaco@tiscali.it

RÉSUMÉ

À la cathédrale de Barcelone, les peintures des volets des grandes orgues, exécutées par Pedro Seraphín, ou Pere Serafi, surnommé "lo Grech" (qui fut aussi poète), trahissent nombre d'emprunts aux compositions de la *Scuola nuova* et du *Grand Scipion*. Ceux-ci n'apparaissent cependant pas dans le sens des tapisseries, mais bien dans celui, inversé, des cartons qui en furent préparés à Bruxelles, où ils restèrent. La main de Seraphín se reconnaît en outre, à côté de celle de Tommaso Vincidor, dans une partie de ce qui subsiste de ces cartons ainsi que dans des dessins préparatoires à la tenture des *Jeux d'enfants*. Seraphín a donc dû accompagner Vincidor à Bruxelles quand celui-ci y fut envoyé par Raphaël en 1520.

On retrouve Seraphín à Rome dans les fresques du palais d'Andrea della Valle, exécutées peu avant la mort du cardinal en 1534, ainsi qu'à la Trinité-des-Monts, à la voûte de la chapelle Turchi, que Vasari attribue à un peintre calabrais, en précisant que ce n'était pas Marco Cardisco: une définition convenant parfaitement à celui qui était surnommé "lo Grech". Seraphín est également l'auteur des gravures monogrammées PS qui furent exécutées à Rome entre 1535 et 1538. Il dut, par conséquent, revenir, sans doute plusieurs fois, dans cette ville après son mariage à Barcelone en 1534. Les toiles des grandes orgues de la cathédrale laissent aussi percer la première formation que le peintre-poète dut recevoir à Naples, permettant de lui rendre à titre d'hypothèse l'*Adoration des mages* du Musée San Martino, attribuée erronément à Marco Cardisco.

Mots clé:

cartons, dessins, gravures, tapisseries, *Grand Scipion*, *Scuola nuova*, *Jeux d'enfants*, Raphaël, Pedro Seraphín, Pere Serafi, Tommaso Vincidor, Marco Cardisco, Monogrammist PS.

ABSTRACT

A Calabrian Raphaelist in Rome, in Brussels and in Barcelona: Pedro Seraphín

In the cathedral of Barcelona, the paintings of the shutters of the organ, made by Pedro Seraphín, or Pere Serafi, nicknamed 'lo Grech' (who was also a poet), reveal several borrowings from the *Scuola Nuova* and the *Grand Scipion* compositions. However, the borrowings do not appear in the sense of the tapestries, but rather in the inverted sense of the cartoons, prepared in Brussels, where they remained. Seraphín's hand can also be found, moreover, together with that of Tommaso Vincidor, in part of what remains of the cartoons themselves, as well as in some preparatory drawings for the *Giochi di putti* tapestries. Therefore we can assume that Seraphín accompanied Vincidor when Raphael sent his pupil to Brussels in 1520.

Seraphín reappears in Rome in the frescoes for Andrea della Valle's palace, executed shortly before the cardinal's death in 1534, and in Trinità dei Monti, on the vault of the Turchi chapel, attributed by Vasari to a Calabrian painter, but specifically not Marco Cardisco: a definition that fits perfectly the man nicknamed 'lo Grech'. Seraphín was also the author of the engravings monogrammed 'PS', made in Rome between 1535 and 1538. Accordingly, he must have returned there, perhaps several times, after his wedding in Barcelona in 1534. The canvases for the organ of the Cathedral also reveal some remains of his first Neapolitan training, allowing to attribute to him, hypothetically, the *Adoration of the Magi* of the San Martino Museum, erroneously given to Marco Cardisco.

Key words:

cartoons, drawings, engravings, tapestries, *Grand Scipion*, *Scuola nuova*, *Giochi di putti*, Raphael, Pedro Seraphín, Pere Serafi, Tommaso Vincidor, Marco Cardisco, PS Monogrammist.

Le présent article anticipe l'un des chapitres du livre que je prépare sur *Les premiers peintres romanistes flamands*. Pour m'avoir aidée, encore récemment, dans mes recherches bibliographiques à Barcelone et pour m'avoir accompagnée à Arenys de Munt lors d'une excursion mémorable, je remercie très vivement Bonaventura Bassegoda et Joaquim Garriga.

1. L'ensemble des documents est repris dans J. GARRIGA, *L'època del Renaixement, s. xvi*, Barcelona, 1986 (*Història de l'art català, IV*), p. 145-146, et note 134, p. 229-230. Voir aussi J. ROMEU I FIGUERAS, *Poesia en el context cultural del segle xvi al xviii*, I, Barcelona, 1991 (*Biblioteca de Cultura Catalana*, 68), p. 139-146. Ces données ont été reproduites récemment de manière détaillée par J. BOSCH I BALBONA dans *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona. Girona, Museu d'Art, novembre 1998 - abril 1999*, cat. de l'expos., p. 227-229. Plus récemment, voir *Pere Serafi, Poesies catalanes*, éd. J. ROMEU I FIGUERAS, Barcelona, 2001, p. 7-12.

2. La proposition que j'ai faite d'identifier la production de Pedro Nunyes pendant son séjour en Italie avec le groupe de tableaux réuni par Federico Zeri sous le nom de « Maître de la Madone di Manchester » (N. DACOS, « Il 'criado' portoghese di Michelangelo: il Maestro della Madonna di Manchester, ossia Pedro Nunyes », *Bollettino d'Arte*, 77 (1993), p. 29-46) a été rejetée par M. HIRST dans le catalogue de l'exp. *Making and meaning the young Michelangelo*, London, National Gallery, 1994-1995, p. 76, note 12. La position de Hirst s'explique aisément quand on sait que l'un des principaux objectifs de cette exposition consistait à

Dans la peinture du XVI^e siècle en Catalogne, une place particulière revient à Pedro Seraphín, selon la forme dont il signait, ou Serafín, ou encore Pere Serafi, comme il est mentionné dans d'autres pièces d'archives¹. Autour de 1550 c'était le peintre le plus demandé à Barcelone où, en accord avec l'air du temps, il avait répandu une riche culture italianisante. Il était apparu dans la ville en novembre 1534, quand il y avait épousé une Catalane, y est signalé en 1537 pour l'exécution d'un retable en collaboration avec un peintre local, Francesc Ribes, puis en 1539 comme témoin de la remise d'une dette. Les documents qui le concernent se multiplient à partir de 1541, lorsqu'il entame un retable pour l'église de Santa Engracia, à Montcada, sa première œuvre autonome qui soit mentionnée. Il se met alors à produire quantité de peintures, parfois en société avec d'autres artistes, comme Pedro Nunyes, le Portugais qui s'était formé lui aussi en Italie avant d'aller s'établir à Barcelone². Peu de chose en subsiste. On peut néanmoins se rendre compte de l'art de Seraphín dans les panneaux du retable de saint Martin qu'il a exécutés en 1543-1546 pour l'église du même nom à Arenys de Munt³ et dans celui de saint Romain à Lloret de Mar⁴. Sans doute quand la mode avait changé, le succès semble l'avoir abandonné au cours des dernières années de sa vie, et c'est dans l'indigence qu'il est mort, en janvier 1567.

Des peintures que l'on possède encore de l'artiste, le groupe le plus notable est cependant celui des toiles qui décoraient les volets des grandes orgues de la cathédrale de Barcelone et sont accrochées aujourd'hui en pièces détachées dans une salle attenante au cloître, si haut toutefois qu'il est difficile d'apprécier l'ensemble impressionnant qu'elles devaient composer (figures 1, 4, 6). Bien

que les documents relatifs à la commande de ces toiles ne soient pas conservés et qu'il y soit à peine fait allusion dans une pièce d'archives plus tardive, leur attribution traditionnelle à Pedro Seraphín ne peut être mise en doute. Elles révèlent en effet la même main que les peintures mieux documentées sous son nom dans les archives, telles que les panneaux du retable de saint Martin dans l'église d'Arenys de Munt.

Seraphín était aussi poète. Les *Dos libres de Pedro Seraphín, de poesia vulgar en lengua catalana*, ont paru à Barcelone en 1565⁵. Peut-être était-il même musicien. Dans l'inventaire de ses biens que son épouse fit dresser quelques années après sa mort figurent un luth, une guitare, deux mandores et une épinette⁶.

Quand les volets des orgues de la cathédrale de Barcelone étaient ouverts, on y voyait une grande *Adoration des mages* dans des tons vifs, surtout rouges et bleus, avec de vigoureux effets de clair-obscur. Tandis que le cortège se déroule à perte de vue sous les stries orangées du crépuscule, l'un des rois indique le chemin à ses deux compagnons, qui marchent à pas lents vers la cabane au toit de chaume abritant la Vierge et l'enfant, à côté de saint Joseph (figure 1). Au registre inférieur des volets prenaient place deux compositions plus petites, figurant des prophètes dans la même gamme brillante et fortement ombrée.

Une vieille photographie montre les revers avant qu'ils n'aient été démontés⁷. On y voit en grisaille deux grandes scènes de l'histoire de sainte Hélène, la *Découverte des trois croix* (figure 4) et l'*Invention de la vraie croix*, conçues sous l'influence évidente du retable de Pedro Fernández dans la cathédrale de Gérone. On sait que ce peintre originaire de Murcie s'était formé en Lombardie



Figure 1.
Adoration des mages, toiles des grandes orgues. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Instituto Amatller d'Arte Hispanico.



dad de Barcelona, Madrid, 1947, figure 205.

8. Sur cet artiste, cf., entre autres, P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, «Forastieri e regnicoli». *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli, 1985 (2^e éd., 1988), p. 3-29; R. NALDI dans *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale. Padula (Salerno)*, Certosa di San Lorenzo, 1986, cat. de l'expos. sous la dir. de G. PREVITALI, Firenze, 1986, p. 236-240.

9. Pour le saint Joseph, cf. *The Illustrated Bartsch*, 26, *The Works of Marcantonio Raimondi*, éd. K. OBERHUBER, New York, 1978, n° 55, p. 82.

10. Le prophète Balaam, en particulier, est en relation avec le Zacharie de Michel-Ange.

11. Dans la *Découverte de la vraie Croix*, l'homme qui tient la pioche à bout de bras est tiré, inversé, de *Horatius Cocles sur le pont Sublicius* qui se trouvait, comme le raconte Vasari, sur une façade «in Montecalvo, vicino a Sant'Agata» (L. RAVELLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio. I. Disegni di Polidoro. II. Copie da Polidoro*, Bergamo, 1978, n° 352-354, p. 247-249), et celui qui tient la croix, à gauche, est dérivé d'une composition du palais Gaddi (*ibid.*, n° 630, p. 352). La figure debout, à droite de sainte Hélène, grand-prêtre de la frise de Niobé au palais Milesi (Ravelli, cit., n° 711-730, p. 389-395) et, pour le geste de la main, peut-être d'une autre figure du palais Gaddi (*ibid.*, n° 660, p. 364-365). L'artiste reprend aussi le Jupiter de Montecalvo, dont il fait son prophète *Isaïe* (*ibid.*, n° 481, p. 297-299).

12. Ill. dans P. P. BOBER; R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London, 1986, n° 165.

13. Pour le modèle de la Vierge, cf. un dessin de Perino: Vienne, Akademie, n° 2357, ill. dans E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Genova, 1986, figure 197, p. 165. Cet auteur, p. 164, a mis le projet en relation avec la *Sainte famille* de Chantilly (*ibid.*, figure 200, p. 168), où l'enfant est effectivement assez semblable.

et avait travaillé dans toute l'Italie jusqu'à Naples⁸. Ces histoires étaient surmontées de deux petits compartiments montrant un ange sonnante de la trompette. Plus bas, deux autres compartiments présentaient un prophète surmonté d'une banderole. À l'ensemble devait se rattacher encore une toile qui n'apparaît pas sur la photo, comprenant trois figures féminines en pied, portant le nimbe: au centre, sur un socle, sainte Hélène tenant la croix et la palme du martyr, de part et d'autre, une sainte sans doute Marie-Madeleine.

Le peintre s'est servi de gravures. Pour l'attitude de saint Joseph, il semble avoir recouru à une planche de Marcantonio Raimondi⁹. Il connaît le Michel-Ange de la Sixtine, dont il s'est inspiré dans les figures de prophètes, peut-être par l'intermédiaire de Daniele da Volterra¹⁰. Il affectionne les clairs-obscurs, sans doute parce qu'il a vu sur les façades des palais romains les sgraffites de Polidoro, qui pourraient être à l'origine de ses grisailles¹¹. Au fait du répertoire antique, il a revêtu saint Joseph de curieuses braies, à la mode des prisonniers daces qui décoraient le forum de Trajan¹². Il a subi surtout l'emprise du jeune Perin del Vaga, auquel il doit les rythmes théâtraux de ses figures, le goût des drapés qui les enveloppent et, peut-être *via* un dessin, l'attitude de la Vierge¹³. Mais il reste étranger au maniérisme du Florentin et affectionne un classicisme encore dans la ligne de Raphaël ou de Peruzzi. Tout indique qu'il vient de Rome.

démontrer la totale autographe du tableau de la National Gallery appelé «Madone de Manchester»: une tâche plutôt ardue, à vrai dire, quand on examine en particulier les deux enfants, leurs physiologies, leur anatomie et la toison de saint Jean Baptiste, absolument étrangères à Michel-Ange. À part ce tableau, l'auteur anglais n'a d'ailleurs pas touché au groupe réuni par Federico Zeri dans son essai exemplaire, et n'a pas tenu compte de la *Vierge à l'enfant avec saint Joseph et saint Jean* de la collection de Chair à Londres qu'y a jointe entre-temps Everet Fahy (DACOS, «Il "criado"...», cit., pl. en couleurs II). Or celle-ci porte une inscription ancienne en espagnol qui vient apporter un important indice en faveur de l'identification de son auteur avec Pedro Nuyes: œuvre la plus récente du groupe, elle a peut-être été peinte par l'artiste lors de son arrivée à Barcelone. La faiblesse des arguments de M. Hirst a été soulignée entre autres par P. BAROLSKY, pour qui ce que l'auteur «refers to as "information" is much more problematic, if not uncertain, than he would have us to believe» (dans son compte-rendu à l'exposition, «The Mysteries of Michelangelo: Michael Hirst and Jill Dunkerton, Making and Meaning the young Michelangelo», *Sources*, 14, 1995, 3, p. 37-40, spécialement p. 40). Ma proposition a été réfutée ensuite par J. BOSCH I BALBONA dans *De Flandres à l'Italia*, cit., p. 215 et note 5, p. 217-218, en se reportant au texte de Hirst, et en ne prenant donc en compte que le tableau de la Madone de Manchester (sans

toucher au reste du groupe, dont la cohérence n'est pas mise en question). En faveur de l'identification du Maître de la Madone de Manchester avec Nuyes, le retable attribué récemment à Nuyes, de manière tout à fait convaincante, par le même auteur, «Un "Miracle" per a Pere Nuyes», *Locus Amœnus*, 6, 2002-2003, p. 229-256, apporte à mon avis des éléments supplémentaires. Le type de la Vierge (figure 3, p. 240) y est aisément comparable à celui du Maître de la Madone de Manchester passé en vente chez Semenzato (ill. dans mon article, figure 8, p. 35) ainsi qu'à celle de la collection de Chair (*ibid.*, pl. coul. II) dont le saint Joseph se rattache par ailleurs au saint Thomas du retable de Miracle de Riner (figure 4, p. 241).

3. Voir *De Flandres à l'Italia*, cit., n° 16, p. 117-121 (J. BOSCH I BALBONA).

4. *Ibid.*, n° 15, p. 111-116 (J. BOSCH I BALBONA).

5. Voir plus loin, note 143.

6. ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., p. 146; ID., *Pere Serafi*, cit., p. 12. Dans ce même inventaire figurent cependant aussi des armes, qui servaient sans doute de modèles à l'artiste pour ses peintures: il n'est pas impossible qu'il en fut de même pour les instruments de musique.

7. Barcelone, Archivo Mas, n° CB 620. Publiée par J. AINAUD, J. GUDIOL, F.-P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciu-*



Figure 2.
Maître de Paul et Barnabé, *Adoration des mages (inversé)*. Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figure 3.
Adoration des mages. Naples, Museo di San Martino.

14. Voir plus loin, note 149.

15. Cf. N. DACOS, «Cartons et dessins raphaëlesques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas», dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Bollettino d'Arte, Supplemento al n. 100* (1997), 1999, p. 1-22.

Les peintures des grandes orgues sont d'une haute qualité picturale. Seule la moitié droite des revers trahit un rendu un peu sec, dû sans doute à l'intervention d'un aide. Mais comparé aux œuvres italiennes dont il est imprégné, l'ensemble laisse percer une tendance à la régression. Sous leurs drapés qui se raidissent, les personnages n'ont plus la force plastique de leurs modèles, leurs bras se figent, leurs mains semblent de cire. Les prophètes constituent, il est vrai, des types humains d'une grande noblesse, parmi les plus belles créations de l'artiste, mais leurs formes se cristallisent et les banderoles tendues au-dessus de leur tête sont en contradiction avec le monde classique auquel l'artiste prétend appartenir. Partout perce un accent archaïque que l'on serait tenté de ramener à la peinture napolitaine. *L'Adoration des mages* n'est d'ailleurs pas sans rappeler un autre tableau de même sujet, attribué à Marco Cardisco. Conservé au Musée San Martino à Naples, il a été exécuté vers 1519 pour la chapelle Sainte-Barbe au Maschio Angioino (figure 3)¹⁴.

À l'instar d'un peintre plus illustre, Pedro Serraphin est surnommé dans les documents «lo Grech» ou «el Greco», ce qui a fait divaguer quelquefois sur ses origines en lui prêtant d'absurdes racines byzantines. Il ne faut pas perdre de vue, et il faudra y revenir, que des communautés grecques existaient dans le Sud du pays, en particulier en Calabre.

Les grandes orgues de Barcelone révèlent un élément plus déroutant. Les dimensions des figures et, plus encore, le trait sombre dont elles sont soulignées évoquent des cartons de tapisserie, en particulier ceux qui ont été exécutés à Bruxelles après les *Actes des apôtres*, toujours à partir de modèles issus de l'atelier de Raphaël. Il en va de même de la palette des toiles, dominée par les rouges et les bleus. On y décèle en outre des souvenirs immédiats de la *Scuola nuova*, la tenture faisant suite aux *Actes des apôtres*: c'est de son *Adoration des mages* que sortent tout droit le roi noir des grandes orgues, dont le mouvement est répété, à la manière de Perin del Vaga, dans celui qui le précède, ainsi que les montures des cavaliers dans le cortège. De toute la suite, ce roi est la figure qui a retenu le plus l'attention des artistes du Nord dans les années vingt et trente du XVI^e siècle, quand ils partaient des quatre coins des Pays-Bas pour aller voir à Bruxelles les modèles venus d'Italie. Mais il se trouve qu'elle apparaît ici inversée par rapport au dessin et à la tapisserie: dans le sens du carton, ce qui méritera que l'on s'y attarde. Détail inattendu, enfin, ce roi est noir, alors que sur le modèle comme dans la tapisserie, il a la peau blanche. Il n'a changé de couleur que dans les petits tableaux qui ont été tirés du dessin à Bruxelles: en témoigne entre autres, au Museu Nacional d'Art de Catalunya, l'une des plus belles pièces du groupe, due au Maître de Paul et Barnabé (figure 2)¹⁵.



Figure 4.
Découverte des trois croix, toile des grandes orgues, revers. Barcelone, cathédrale, Barcelone, Instituto Amatller d'Arte Hispanico.

Seraphín était donc familier du milieu bruxellois, dont on peut déceler d'autres souvenirs dans les toiles des grandes orgues. Les ruines et l'obélisque surmonté d'une sphère dans le paysage, derrière la Vierge, ne sont pas sans rapports avec les monuments évoqués par un autre peintre qui s'y est formé, Léonard Thiry. On les retrouve en effet dans le triptyque de Furnes (dans les Flandres), daté de 1534, qui a pu lui être rendu, puis dans le recueil de gravures basé sur ses modèles et intitulé *Fragments d'architecture antique*¹⁶.

Dans la *Découverte des trois croix* (figure 4), la silhouette debout à l'extrême droite est inspirée de celle du grand-prêtre dans la *Présentation au temple* de la *Scuola nuova* (figure 9). Dans l'*Invention de la vraie croix*, l'homme qui se baisse est repris à celui qui a frappé l'imagination des artistes du Nord, au même titre que le roi mage de la *Scuola nuova*, dans une autre tenture encore qui fut tissée à Bruxelles: il dérive de la *Contenance de Scipion* qui faisait partie du *Grand Scipion* (figure 5). Et dans ce cas aussi, la figure apparaît inversée par rapport au modèle ou à la tapisserie: une autre anomalie qu'il s'agira d'expliquer.

Il en va de même dans la *Flagellation*, aujourd'hui au Museo Nacional d'Art de Catalunya à Barcelone, que Seraphín a peinte pour la prédelle du retable de saint Martin à Arenys de Munt¹⁷. Si l'attitude du Christ et sa position dans l'axe de la colonne dérivent de la très célèbre peinture de

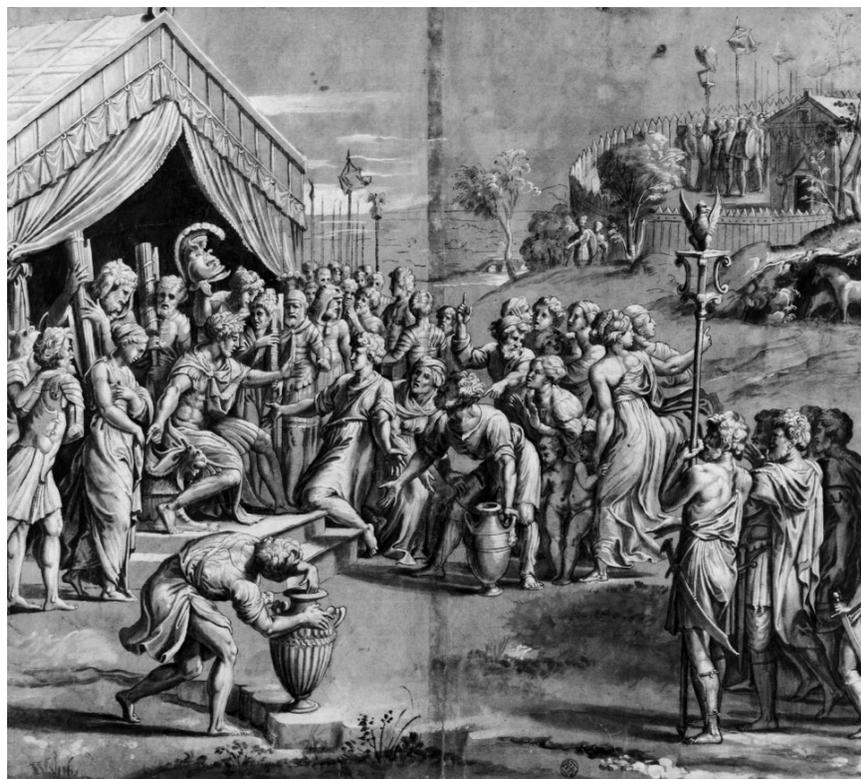


Figure 5.
Atelier de Giulio Romano, *Contenance de Scipion*, dessin (inversé). Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

Sebastiano del Piombo à la chapelle Borgherini à Rome et si le bourreau de gauche semble faire écho à la *Lapidation de saint Étienne* de Giulio Romano à Gênes, celui de droite est emprunté à la *Montée au calvaire* de Raphaël, le fameux *Spasimo di Sicilia*. Mais ce n'est pas *via* la gravure d'Agostino Veneziano, que l'artiste aurait dû inverser. Comme le prouve la variante de son costume —un manteau laissant une épaule libre, et non un pourpoint avec des braies—, Seraphín est parti de la composition qui en a été tirée pour la tapisserie du cardinal Bibbiena. Celle-ci a été réalisée à Bruxelles, et c'est encore dans le sens du carton qu'il l'a reprise¹⁸.

Les documents de Barcelone ne fournissent aucun renseignement sur l'activité de Pedro Seraphín antérieure à son arrivée à Barcelone ni sur son origine, restée mystérieuse. Il n'y a rien à tirer d'une hypothèse avancée récemment. On a proposé en effet de reconnaître Pedro Seraphín dans un certain «Petrus Grech», jeune Chypriote de 16 ans présent à Barcelone en 1526, quand il entre dans l'atelier du peintre Pere Terré (dont la production est inconnue à ce jour)¹⁹. Le fait même de prendre en considération pareille hypothèse, ne fût-ce qu'avec prudence, est vouée à l'échec puisqu'elle signifie privilégier un document par rapport aux œuvres qui, elles, à condition de savoir les lire, ne mettent jamais sur une fausse piste. Pour tirer au clair les débuts de Seraphín, c'est d'abord à Bruxelles que les œuvres nous portent.

16. Ill. dans N. DACOS, «Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles», *Gazette des Beaux-Arts*, 138 (1996), juillet-août, p. 25. Thiry s'étant formé quelques années plus tôt à Bruxelles, il n'est pas impossible que Seraphín ait pu connaître des antécédents de ces motifs.

17. J. BOSCH I BALBONA, dans *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, 99, p. 351-353.

18. Sur la tapisserie, aujourd'hui aux palais du Vatican, Appartamento Pontificio, inv. n° 3840, cf. C. Adelson, dans *Raffaello in Vaticano. Città del Vaticano, 1984-1985*, cat. de l'expos., n° 104, p. 277-280. La gravure d'Agostino Veneziano a été proposée comme source par J. BOSCH I BALBONA, qui a également pensé à une pièce de Marcantonio Raimondi pour l'autre bourreau (voir note précédente).

19. S. TORRAS TILLÓ, «El Retable de santa Bàrbara de Castellat del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2001, p. 187.



Figure 6.
Adoration des mages, détail. Naples, Museo di San Martino.

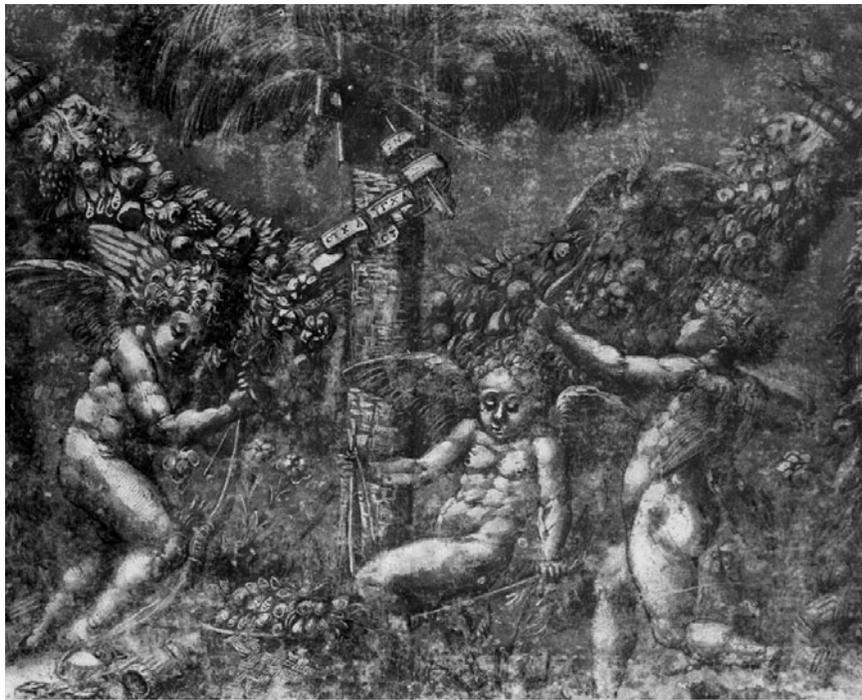


Figure 7.
Gioco di putti, modèle pour la tapisserie. Florence, Musée des Offices, Gabinetto dei disegni.

Avec Tommaso Vincidor à Bruxelles

Le 21 mai 1520 Raphaël envoya à Bruxelles son élève Tommaso Vincidor, qu'il avait employé à Rome à la salle d'Héliodore et aux Loges²⁰. C'était pour apporter des dessins à traduire en tapisseries et sans doute pour diriger la préparation des cartons²¹. L'année suivante Vincidor rendit compte de sa mission dans une lettre qu'il adressa au pape. Il avait fini les modèles des *Giocchi di putti* pour les vingt pièces de la tenture qui devait couvrir le sou-bassement de la salle de Constantin et avait commencé à préparer les modèles du «lit» de Sa Sainteté, entendant par là le trône de la salle du Consistoire. Pour pouvoir les achever, il demandait que lui fussent dépêchés le portrait de Léon X et celui du cardinal Médicis, qu'il devait y insérer. L'artiste rappelait aussi au pape une requête qu'il avait dû avancer auparavant, concernant le maintien d'une petite pension pendant son absence. Il s'apprêtait donc à rentrer en Italie, comme le révèle aussi le post-scriptum qu'il ajoute à sa lettre: «O gran patientia con barbari strani luntani». [J'ai beaucoup de patience avec les étranges barbares qui sont loin.]

La tapisserie de l'*Adoration des bergers* est perdue, mais le musée du Louvre en possède un projet qui a pu servir de base à la reconstitution de l'œuvre de l'artiste car on y reconnaît les portraits mentionnés par Vincidor. Un autre dessin pour la com-

position, également au Louvre, est dû à un Flamand dans lequel on peut reconnaître le Maître du fils prodigue²². À Boughton House en Angleterre sont conservés en outre deux cartons, l'un avec la *Vision d'Ézéchiël* d'après Raphaël pour le ciel du trône, l'autre avec une *Sainte famille* entourée de plusieurs figures, dont la destination est moins certaine, mais qui pourrait s'y rapporter également²³. Ces deux pièces révèlent deux autres mains encore, également flamandes. Sans doute parce qu'il fallait faire vite, comme Raphaël aux Loges, Vincidor s'appuyait sur plusieurs collaborateurs.

Si l'on tient compte à la fois des dessins préparatoires et de leurs copies ainsi que des dérivations qui en sont conservées en gravure et en tapisserie, on connaît, semble-t-il, l'ensemble des vingt inventions des *Giocchi di putti* (figures 7, 18), tirées à l'origine d'un croquis de Raphaël illustrant les *Amours* décrits par Philostrate²⁴. Ensuite a dû intervenir Giovanni da Udine. Vasari rapporte qu'il a mis au point la formule des tapisseries: chaque fois devant des festons (inspirés de sarcophages romains), trois ou quatre putti avec des animaux, surtout des oiseaux, dans le goût de la Farnésine et des Loges et avec des éléments symboliques faisant allusion à Léon X et à son pontificat.

Puis Vincidor a développé les projets de Giovanni da Udine à Bruxelles, en préparant les modèles des tapisseries. Celles-ci sont malheureusement perdues, mais six copies ayant fait partie d'une réédition du XVII^e siècle permettent de se faire une idée de l'effet qu'elles devaient produire,



Figure 8.
Prophète Balaam, toile des grandes orgues. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Instituto Amattler d'Arte Hispanico.

avec leurs couleurs vives se détachant sur le fond d'or. Quant aux modèles, seuls quelques-uns trahissent la main de Vincidor: quatre à la Graphische Sammlung à Munich, un au musée du Louvre, un autre au British Museum, exécutés tous dans une même facture où figures, festons, animaux et emblèmes se révèlent proches de Giulio Romano et sont cernés d'un trait sombre, avec des rehauts de blanc et des effets de clair-obscur²⁵.

Les autres modèles appartiennent à des mains différentes. Dans sa missive au pape Vincidor ne cache d'ailleurs pas qu'il avait dû recourir à des aides quand il précise: «Vere che non porne esertute lavorate de mia mani» [Il est vrai qu'ils ne peuvent pas être exécutés tous de ma main]. L'un de ces aides se reconnaît dans cinq feuilles du musée de

20. C'est en effet à Tommaso Vincidor qui il faut rendre les grotesques des embrasures des fenêtres de la Salle d'Héliodore. Pour le simple motif qu'il s'agit de grotesques, ces compositions ont été données à Giovanni da Udine par K. OBERHUBER, *Raffaello, dans La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, éd. R. CASSANELLI, Milano, 1998, p. 257-272. Or elles n'ont rien à voir avec cet artiste, comme suffit à le prouver la confrontation avec les candélabres peints par Giovanni da Udine à la Loggetta du cardinal Bibbiena ou avec le dessin de la Graphische Samm-

lung à Munich dont l'autographie est étayée par l'annotation «Recamador». Le dessin a été publié par N. DACOS, «Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas», dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome, 1980, p. 67 et figure 3. A. NESSELRATH, «Giovanni da Udine disegnatore», *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 9, 2, 1989, p. 237-291, a prétendu, p. 249, note 38, qu'il aurait été le premier à faire cette attribution lors d'une conférence qu'il aurait donnée et

Budapest qui ne manquent ni de vivacité ni de finesse, mais dont le trait est sec, surtout au niveau des articulations, donnant aux figures des allures de pantin, comme c'était inévitable de la part d'un homme du Nord, nouveau à la culture italienne et au monde de Raphaël²⁶. Ces dessins ont pu être rendus au peintre bourguignon Pierre Malet²⁷.

Deux autres modèles encore, conservés aux Offices à Florence (figures 7, 18)²⁸, présentent un trait plus fort, bien qu'un peu lourd, avec des contours épais et d'abondants rehauts de blanc conformes à la technique italienne, alors inusitée aux Pays-Bas, moins nets cependant que ceux de Vincidor et moins nerveux. Quatre gravures de *Giochi di putti* dues au Maître au dé semblent avoir été dessinées par le même artiste²⁹. Quoique la musculature y témoigne de moins de sûreté par rapport aux feuilles de Vincidor et que les visages n'y rayonnent pas de la même joie souriante, la relative maîtrise de l'anatomie qu'elles révèlent ne peut être imputée à un jeune peintre local. Cet autre collaborateur devait être italien et avait probablement accompagné Vincidor depuis Rome. On le retrouvera dans plusieurs autres entreprises que celui-ci a dirigées à Bruxelles. Avant de passer ces feuilles au crible, il faut cependant s'arrêter sur les étonnantes similitudes qui unissent les deux dessins des Offices aux peintures des grandes orgues de Barcelone, où les enfants présentent des silhouettes très semblables, un peu raides et bedonnantes, et les mêmes visages allongés au regard grave (figure 8). Les griffes des revers des grandes orgues, plus apparentées à des œuvres graphiques, permettent de saisir d'autres ressemblances avec les dessins: une manière de composer et surtout une tendance à souligner les formes avec des taches de blanc, dans un jeu très particulier de clair-obscur, qui sont identiques. On en vient à se demander si l'auteur de ces feuilles ne pourrait pas être Seraphin, cet artiste négligé dans les études sur les élèves de Raphaël et toujours omis dans l'histoire de la diffusion de son art, sans doute parce qu'on n'a jamais pris en compte le rayonnement lointain que le maître a eu à Barcelone.

dont il ne précise ni titre, ni lieu, ni date, et que je la lui aurais reprise, sans le citer. Il faut savoir que cet auteur avait tenté de s'insérer dans la monographie que j'ai écrite sur l'artiste en collaboration avec Caterina Furlan en s'adressant directement à l'éditeur, à l'insu des auteurs: mais en vain, ce qui explique sa réaction, et cette affirmation absurde.

21. Je repars ici de ma vieille étude, «Tommaso Vincidor...», cit.

22. N. DACOS, «Autour de l'Adoration des bergers de Tomma-

so Vincidor: Léonard Thiry, le Maître du fils prodigue et les autres», dans *Mélanges en l'honneur de Raphaël de Smedt*, Leuven, 2001, III, figure 8, p. 106.

23. Les cartons ont été publiés comme œuvre de «Tommaso Vincidor and assistants after Raphael», par T. CAMPBELL, «Pope Leo's Consistorial "letto di paramento" and the Boughton House Cartoons», *The Burlington Magazine*, 138 (1996), p. 69-78. Pour l'état de la question, voir maintenant T. CAMPBELL, dans *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. New York, *The Me-*

tropolitan Museum of Art, 2002, cat. de l'expos. sous la dir. de T. CAMPBELL, p. 233-236 (cité plus loin comme *Tapestry*, cit.).

24. Pour l'état de la question sur les différents avis concernant la distinction des mains et l'iconographie, cf. CAMPBELL, dans *Tapestry*, cit., p. 229-233, et n° 27-28, p. 253-257.

25. Les dessins sûrs sont: Munich, Graphische Sammlung, inv. n° 2552, 2553, 2554 a et 2554 b, Londres, British Museum, inv. n° 1957-4-13-5, 6, et Paris, Musée du Louvre, inv. n° 11140. Des dessins douteux sont ceux de Vienne, Albertine, S.R. 443, et Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, FN 382 (13284). D'une main différente est une feuille conservée à Londres, Victoria and Albert Museum, inv. n° D 8-1885. L'iconographie des différentes pièces a été étudiée par R. QUEDNAU, «Zeremonie und Festdekor - Ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X», dans *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Vorträge und Referate Wolfenbüttel*, II, Hamburg, 1981, p. 349-358. Voir aussi Id., dans *Raffaello in Vaticano*, cit., p. 357-363, n° 125.

26. Budapest, Musée des Beaux-Arts, inv. n° 2264 à 2268. Sur une première tentative de distinction des mains dans les dessins de *Giochi di putti*, voir DACOS, *Tommaso Vincidor*, cit., p. 65-66, note 25. Pour une hypothèse fondée sur le seul examen des encres, voir S. PROSPERI VALENTI RODINO, dans AA.VV., *I grandi disegni italiani del Gabinetto Nazionale delle stampe a Roma*, Roma, 1980, n° 19, s. p., qui cite l'avis de A. Nesselrath. Une liste des différentes compositions liées aux modèles des *Giochi di putti* est proposée dans D. CORDELLIER; B. PY, *Raffaël, son atelier, ses copistes (Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens, V)*, Paris, 1992, p. 606-613, mais elle ne propose aucune analyse stylistique des mains. Pour l'identification de l'auteur des dessins de Budapest, voir N. DACOS, «Un Bourguignon à Bruxelles, à Aix-en-Provence et à Rome: Pierre Malet», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 1 (2003), p. 25-48.

27. *Ibid.*

28. Florence, Uffizi, Gabinetto dei disegni, inv. n° S 305 et S 306.

29. On y voit deux putti qui présentent des coupes remplies de monnaies d'or au dieu de la richesse, trois autres qui jouent avec une autruche, deux putti qui se moquent d'un singe tenant dans les bras un bébé emmaillotté et deux autres qui en frappent un troisième en train d'immobiliser un enfant. Cf. *The Illustrated Bartsch*, 29, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, éd. S. Boorsch, New York, 1982, cit., n° 32-II (208), p. 189, 33-II (208), p. 190, 34-II (208), p. 191, et 35-II (209), p. 192.



Figure 9. *Présentation au temple*, tapisserie (inversée) de la *Scuola nuova* sur modèle de l'école de Raphaël. Cité du Vatican, Galeries et Musées pontificaux.

30. Ill. dans *Tapestry*, cit., n° 26, p. 246-252. Il n'est pas vraisemblable, comme le propose CAMPBELL, *ibid.*, p. 225-229, que les cartons des tapisseries aient été préparés à Rome. Les copies que l'on connaît de la tenture laissent entendre que les compositions étaient inspirées directement de celles de la Loggetta du cardinal Bibbiena, sans remonter au répertoire de la Domus Aurea. Mais celui qui les a mises au point n'a pas saisi les jeux subtils d'équilibre instable qui caractérisent l'ensemble de la Loggetta. Il ne peut donc s'agir de Giovanni da Udine, et les cartons ont dû être préparés à Bruxelles. Certains traits de la tenture de Henri VIII, la plus ancienne dérivation que l'on en connaisse, semblent par ailleurs révéler la manière de Tommaso Vincidor.

31. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. n° W 3265. Cf. B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris-Lille, 1997, n° 899, p. 351-352. La figure debout pourrait être en rapport avec l'un des projets pour les divinités dans les temples, tandis que celle qui est assise rappelle celles qui prennent place sous le temple d'Apollon. Pour la photo d'une tapisserie qui dérivée de l'*editio princeps*, cf. *Tapestry*, cit., figure 91, p. 227.

32. Les documents relatifs aux paiements ont été publiés par W.

Outre les deux séries auxquelles il fait allusion dans sa lettre, toujours pour Léon X, Vincidor dut préparer les cartons d'une suite de *Grotesques* où ces ornements accompagnaient la représentation de dieux antiques. Les huit pièces de la tenture sont mentionnées dans les inventaires pontificaux de Clément VII puis se sont perdues, de même que les cartons et les dessins préparatoires. Seules subsistent pour s'en faire une idée quelques copies, basées sur des cartons refaits et au dessin médiocre, mais qui permettent de se rendre compte que chaque divinité devait apparaître dans une grande construction animée de petites scènes mythologiques: Minerve sur des gradins au sommet d'une rotonde, Bacchus dans une pergola, devant une fontaine versant du vin, Vénus dans un vaisseau fendant les flots, au milieu de créatures marines³⁰. Peut-être faut-il mettre en relation avec cette suite un dessin du musée de Lille comprenant pêle-mêle plusieurs figures: un Bacchus debout, accompagné d'un satyre, comme l'a représenté Michel-Ange, une femme casquée, assise, tenant en main une petite Victoire, le buste d'une autre jouant de la lyre, un enfant endormi³¹. La feuille semble révéler en tout cas la même main que les deux dessins de *Giochi di putti* de Florence.

Peu après durent arriver de Rome des modèles pour une autre tenture encore destinée aux palais apostoliques, où elle est toujours conservée, à l'ex-

ception d'une pièce, qui est perdue. Réalisés par les élèves de Raphaël sans doute après la mort du maître, bon nombre de ces modèles sont connus par des copies. La suite représente des épisodes du Nouveau Testament et s'inscrit dans le prolongement de celle des *Actes des apôtres*. Afin de la distinguer de la première, dénommée *Scuola vecchia*, on l'appelle la *Scuola nuova*. Pour le tissage des douze pièces qui la composent (illustrant dix histoires, dont une en trois parties), Pieter van Aelst reçut un premier paiement des caisses pontificales le 8 octobre 1524, puis d'autres en 1525 et en 1526. Mais sans doute à cause de la catastrophe qui s'abattit sur Rome avec le sac, en mai 1527, la livraison de la suite fut retardée et ne parvint à Rome qu'en 1531³². Des cartons, à part une pièce restée entière, mais complètement repeinte, ne subsistent aujourd'hui qu'une trentaine de fragments représentant surtout des têtes, des pieds et des mains³³. Ces fragments viennent confirmer l'impression que l'on ressent à la vue des tapisseries, d'une grande disparité dans l'exécution, révélant l'intervention de bien six artistes: en plus de Vincidor, entre autres Léonard Thiry (déjà mentionné à propos des grisailles des grandes orgues de Barcelone)³⁴, le Maître de Paul et Barnabé (cité à propos du roi noir) et le Maître du fils prodigue (identifié à propos de l'*Adoration des bergers* du «lit» du pape). L'équipe s'était donc élargie³⁵.

La main de Vincidor, encore liée à celle de Raphaël, est bien reconnaissable dans quelques fragments pour la moitié gauche de la *Présentation au temple* (figure 9)³⁶. En revanche, le fragment pour la tête de l'homme qui ferme le cortège du côté droit (figure 10)³⁷ est peint de manière plus épaisse, avec beaucoup de blanc et de grandes hachures. Dégageant une force indéniable, il montre un visage impassible et une chevelure si ordonnée qu'elle ressemble à une perruque, dénonçant la main d'un autre artiste.

Si l'on revient maintenant à la tapisserie de la *Présentation au temple* et qu'on la confronte aux fragments conservés du carton, on se rend compte que le lissier a été très fidèle dans la transposition, et l'on peut y retrouver les deux mains décelées dans les fragments du carton, l'aide ayant dû exécuter la partie droite, y compris le saint Joseph. À côté de Vincidor a donc travaillé un membre de l'atelier, sans doute son collaborateur italien, déjà identifié dans les modèles des *Giochi di putti*. Or la tête de l'homme qui ferme le cortège est très caractéristique: les ondulations régulières que dessinent les cheveux, la moustache et la barbe, le nez busqué et l'œil grand ouvert, souligné par les accents des cils et la ligne des sourcils, sont en rapport étroit avec les têtes des figures dans les grandes orgues de Barcelone. La ressemblance est particulièrement frappante avec celle du personnage debout face à sainte Hélène dans la *Découverte des trois croix*

(figure 14) ainsi qu'avec celle de Balaam et celle de saint Joseph (figure 17). L'identification du collaborateur italien de Vincidor avec Seraphin se précise, et l'on verra que le type de profil dont il est l'auteur se retrouve tout au long de ce que l'on peut reconstituer de son œuvre (figures 11, 12, 13).

Les grandes suites de tapisseries étaient souvent produites en plusieurs exemplaires, et il fallait alors en refaire les cartons, qui souffraient lors du tissage. On sait que, pour le métier de basse lisse, ils étaient découpés en bandes dont chacune était placée devant l'ouvrier responsable de la partie correspondante de la tapisserie. C'est ainsi que pour les *Actes des apôtres* sont conservés, en plus des célèbres originaux de la reine d'Angleterre, à Chantilly trois fragments d'une *Vocation de saint Pierre*³⁸ et au musée de Dublin deux pièces entières pour la *Guérison du paralytique* (figure 15) et l'*Aveuglement d'Élymas*. Les fragments de Chantilly trahissent la main d'un collaborateur flamand de Vincidor, probablement le Maître du fils prodigue. Les cartons de Dublin, de quelques centimètres plus grands que les originaux, révèlent celle d'un autre artiste³⁹. Étant donné qu'ils ont été troués le long des contours, ils ont dû être utilisés, sans doute pour le tissage d'une tenture de quelques années plus récente que la première. On pense à celle qui fut acquise par François I^{er} et à laquelle on mit le feu à la Révolution française pour en récupérer les fils d'or.

Sans doute parce qu'ils doivent être de peu postérieurs aux originaux, et ont donc été réalisés à Bruxelles, peut-être aussi parce qu'ils dénoncent une facture moins sensible que celle des exemplaires du Victoria and Albert Museum, ces cartons ont été considérés comme flamands⁴⁰. Mais leur technique, qui n'a rien de minutieux, ne révèle aucun élément qui ne soit italien. Les contours des figures et les traits des visages sont accusés, conférant aux personnages une indéniable vitalité en même temps qu'un aspect statique, comme c'est le cas des deux dessins de *Giochi di putti* de Florence et de la tête d'homme de la *Présentation au temple*: on reconnaît le collaborateur italien de Vincidor.

Bien que les pièces en question se trouvent dans un état précaire, elles conservent leur peinture originelle, et c'est bien la même technique que l'on y retrouve, moins vive que celle de Raphaël et de ses élèves directs, avec un trait large et fixe, bien reconnaissable dans le rendu des chevelures et des yeux. Il se fait, de surcroît, que le détail d'une tête de profil, derrière saint Pierre dans la *Guérison du paralytique* (figure 16), offre une parfaite correspondance avec la tête d'homme de la *Présentation au temple* (figure 10). Les compositions d'ensemble présentent également d'autres caractéristiques de cet artiste, comme le rendu moins sûr de l'anatomie et la raideur des drapés ainsi que l'ampleur des corps, dont émane la même aisance. Il faut ajouter que le profil du personnage situé derrière saint Pierre dans la *Guérison du paralytique* est tout à fait semblable à celui du saint Joseph (figure 17) dans les grandes orgues de la cathédrale de Barcelone, au point que l'on croirait presque à la répétition d'un même modèle. Dans cette pièce, enfin, l'enfant qui gambade sur la colonne torse (figure 18) semble sorti de l'un des *Giochi di putti* (figure 19) exécuté par le collaborateur italien de Vincidor. Les cartons de Dublin semblent bien dus à Seraphin.

Au dossier du même artiste peut être versé une tapisserie représentant deux faits de la vie de saint Pierre, la *Conversion du centurion Cornélius de Césarée* et, au registre supérieur, la *Vision des animaux impurs*. Conservée aux musées du Vatican, elle porte les armes du cardinal milanais Andrea Trivulzio (figure 20)⁴¹, qui en fit don à sa mort à la cour pontificale.

Pour ce qui est de l'invention, la pièce portait une attribution traditionnelle à Giulio Romano qui a été justement modifiée en faveur d'un suiveur de Raphaël actif à Rome au début des années vingt, Gianfrancesco Penni ou un anonyme⁴². La composition manque en effet de la fougue qui caractérise Giulio, mais la tendance à la stylisation qu'elle trahit ne peut pas être imputée davantage à Penni. Les emprunts clairement perceptibles aux *Actes des apôtres*⁴³, aux *Loges de*

in the Ashmolean Museum, II, Oxford, 1956, n^{os} 609, 612 et 610, p. 328-329. L'attribution de ces fragments remonte à DACOS, «Tommaso Vincidor...», cit., p. 82-83.

37. Oxford, The Christ Church Picture Gallery, inv. n^o 1969. La tête a été découpée et collée sur un fond neutre. Cf. BORENIUS, cit., n^o 80, p. 44-45 et pl. XXX; BYAM SHAW, cit., n^o 459, p. 136; DACOS, «Vincidor», cit., p. 83 et figure 24. Voir en dernier lieu N. DACOS, dans *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Bruxelles-Rome, 1995*, cat. de l'expos. sous la dir. de N. DACOS et B. MEIJER, éd. franç., Bruxelles-Gand, n^{os} 228-231, p. 388-392, éd. it., Milano, 1995, n^o 230, p. 306-309 (où ce collaborateur est encore considéré comme peut-être flamand).

38. Chantilly, Musée Condé, inv. Peinture 40 A, 40 B et 40 C. Cf. *Dessins italiens du musée Condé à Chantilly. II. Raphaël et son cercle. Château de Chantilly, Musée Condé, 1997*, cat. de l'expos. par B. PERONNET, n^{os} 15-17, p. 76-80, comme atelier de Raphaël. Il y est proposé que ces fragments seraient intermédiaires entre ceux du Victoria and Albert Museum et le tissage, ce qui n'est pas possible: il s'agit de copies, bien entendu interprétées, du carton initial, destinées à une édition postérieure de la tenture et dont le caractère flamand est indéniable.

39. Dublin, The National Gallery of Ireland, inv. n^{os} 172 et 173. 3,76 x 5, 41 m. et 3,76 x 4, 52 m. Peinture à l'huile sur de petites feuilles de papier fixées par la suite sur une toile. Provenant de la collection de Joshua Reynolds, qui les découvrit au cours d'un voyage aux Pays-Bas. Cf. *The Art Journal*, 1849, p. 163; T. MCGREGOR, *Catalogue of Pictures of the Italian Schools*, Dublin, 1956, p. 59. Citées par J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London, 1972, p. 145, qui les considère comme l'œuvre d'un artiste des Pays-Bas.

40. SHEARMAN, *ibid.*

41. Cité du Vatican, Gallerie e Musei Pontifici, Arazzi, n^o 77. Cf. N. FORTI GRAZZINI, dans AA. VV., *Giulio Romano. Mantova, 1989*, cat. de l'expos., p. 466-467, avec la bibliographie antérieure et une reproduction inversée.

42. *Ibid.* Plus récemment CAMPBELL, dans *Tapestry*, cit., figure 188, p. 397, a avancé pour la pièce une attribution insoutenable à Michiel Coxcié, alors que la composition n'a rien de flamand, et a proposé une date trop tardive, 1530-1535.

43. Dans les gestes de stupéfaction, repris un peu naïvement de la *Mort d'Élymas*, et pour la figure quia les deux bras en avant, inspirée peut-être de celle de saint Paul dans le *Sacrifice à Lystra*.

BOMBE, «Raffaels Teppiche und Pieter van Aelst», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 50 (1929), p. 15-29. Sur le problème voir maintenant CAMPBELL, dans *Tapestry*, cit., p. 237-241.

33. Les fragments de cartons, répartis notamment entre Londres, British Museum et Foundling Hospital, New York, Metropolitan Museum of Art, Oxford, Ashmolean Museum et Christ Church, les musées d'Édimbourg et de Stockholm ainsi que des collections privées, ont fait l'objet d'une thèse de C. HOPE, *The*

tapestries» of the «Scuola nuova» in the Vatican Museum, M. A. report, Courtauld Institute, University of London, 1968. Voir aussi Id., dans *Raffaello in Vaticano*, cit., p. 326-331, n^o 124, à laquelle il faut ajouter maintenant Ottawa, National Gallery of Art, inv. n^o 5574. Cf. A.E. POPHAM; K.M. FENWICK, *European Drawings (and two Asian Drawings) in the Collection of the National Gallery of Canada*, Toronto, 1965, p. 14-15, n^o 17. Deux fragments pour l'*Adoration des mages*, dont un inédit, ont été présentés à l'exposition *Tapestry*,

cit., mais n'apparaissent pas dans le catalogue.

34. N. DACOS, «Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome», *Gazette des Beaux-Arts*, 138 (1996, mai-juin), p. 199-212, et Id., «Léonard Thiry...», cit.

35. Cette analyse a fait l'objet de la communication «The Cartoons of the Scuola nuova. Vincidor's workshop in Brussels and the diffusion of Raphaelism» que j'ai présentée en juin 2002 au Me-

tropolitan Museum of Art à New York, au colloque international organisé à l'occasion de l'exposition *Tapestry*, cit.

36. Oxford, The Christ Church Picture Gallery, inv. n^o 1970. Cf. T. BORENIUS, *Pictures by Old Masters in the Library of Christ Church*, Oxford, 1916, n^o 79, p. 44, et pl. XXIX; J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, n^o 458, p. 136. Oxford, Ashmolean Museum, n^{os} 609, 612 et 610. Cf. K. T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings*

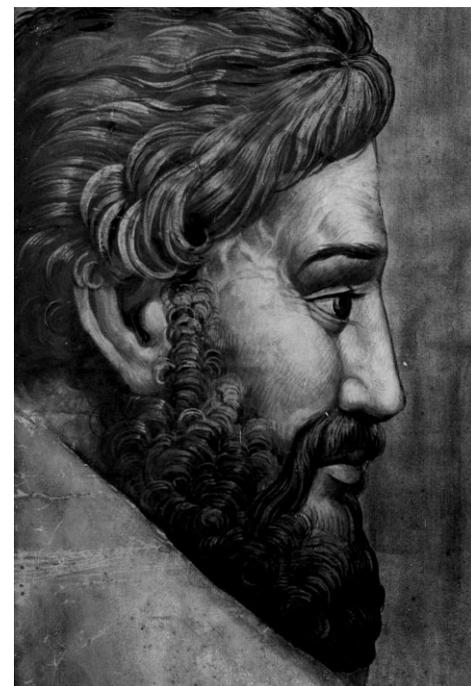


Figure 10.
Tête masculine, fragment de carton de la *Présentation au temple*. Oxford, The Christ Church Picture Gallery.



Figure 11.
Le roi Syphax, détail d'un carton pour les Gestes de Scipion. Paris, Musée du Louvre.



Figure 12.
Licteur, détail d'un carton pour le *Triomphe de Scipion*, détail d'un lecteur. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

44. Le personnage tenant la main appuyée sur l'épaule, emprunté à Léa dans la scène de *Jacob et Rachel* (N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, 2^e éd. mise à jour, Roma, 1986, pl. XXVI a).

45. Les deux guerriers à l'avant-plan à gauche sont tirés de *L'Uresse de Noé*.

46. FORTI GRAZZINI, cit., p. 467.

47. Et à voir les couvre-chefs exotiques des figures du second plan, qui évoquent la peinture napolitaine, on pourrait même se demander s'ils ne sont pas dus à une intervention du second.

48. Une liste de ces différentes tentures (avec celle des tapisseries flamandes envoyées en Italie), y compris les documents ou les copies se rapportant à celles qui ont disparu, a été dressée par N. FORTI GRAZZINI, «Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Tracce per un catalogo», dans AA. VV., *Gli arazzi del cardinale Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, Trento, 1990, p. 35-71. D'une manière générale, cf. maintenant aussi T. CAMPBELL, dans *Tapistry*, cit., *passim*.

49. Pour l'état de la question sur les recherches concernant le *Grand Scipion*, voir maintenant *Tapistry*, cit., p. 341-349 et n^{os} 41-43, p. 364-370 (T. CAMPBELL et, pour le dernier numéro, ID. et L. KARAFEL).

50. Brantôme, dans son histoire de François I^{er} (faisant partie de sa série des grands capitaines fran-

*Raphaël*⁴⁴ et à la chapelle Sixtine⁴⁵ indiquent une culture arrêtée à la fin de la deuxième décennie du siècle, tandis que la grecque de la bordure dérive des fresques de Raphaël à la chambre de la Signature et a été reprise par Vincidor dans les tapisseries des *Giochi di putti*⁴⁶. Autant d'éléments qui convergent pour voir peut-être dans ce dernier le concepteur de la pièce, à Bruxelles. Quant au carton, avec la gamme des têtes barbues, très caractéristiques, que l'on y distingue et la raideur des drapés, il pourrait être l'œuvre de Seraphin⁴⁷.

Le sac de Rome vint mettre fin en mai 1527 aux grandes commandes pontificales de tapisseries⁴⁸. Sans interrompre, toutefois, les rapports que Bruxelles entretenait avec l'école de Raphaël. De Mantoue Giulio Romano prit la relève. Avec l'aide de Gianfrancesco Penni, le plus ancien élève de Raphaël, qui l'avait rejoint à la cour des Gonzague, il mit au point les projets d'une tenture double, beaucoup plus ambitieuse que les précédentes, qui devait illustrer en 22 pièces les gestes de Scipion et son triomphe⁴⁹. Les dessins durent en parvenir à Bruxelles encore dans les années vingt, et l'on se mit aussitôt à en préparer les cartons, pour passer au tissage de quelques pièces. Le 11 juillet 1532 le marché fut conclu avec François I^{er}: le roi passa commande d'une tenture tissée d'or et d'argent de 400 aunes carrées à la mesure de Paris, devant comprendre en conséquence près de 566 m², qu'il s'agissait d'achever en dix-huit mois. Et l'accord fut presque respecté: alors qu'elle avait atteint la sur-

face inouïe de 680 m² ou presque, la *Belle Tapisserie du Roy*, comme on l'appela, ou le *Grand Scipion*, fut livrée en avril 1535, remportant un succès sans égal. Même un homme aussi peu enthousiaste d'art que Brantôme n'a pas tari d'éloges à son sujet, pour conclure en affirmant: «[...] Quant à moi je puis dire que c'est la plus belle tapisserie que j'aye jamais vue [...]»⁵⁰. C'était la tenture des grands jours, qui fut longtemps témoin des «sommets» les plus prestigieux réunissant souverains, princes et pontifes⁵¹. Ce ne fut pas moins pour connaître une fin misérable quand, toujours en quête de fils d'or, les révolutionnaires la brûlèrent⁵².

Pour tenter de reconstituer les 22 pièces du *Grand Scipion*, on dispose d'abord de dessins sortis de l'atelier de Giulio Romano: quelques esquisses et des modèles, dont les compositions sont connues parfois en plus d'un exemplaire, avec des variantes et des copies. On possède aussi des rééditions de la suite, toujours partielles, il est vrai, ainsi que quelques cartons, mais ne remontant pas nécessairement au premier tissage.

Vincidor n'a pas dû prendre une grande part à l'entreprise. Sa main n'est reconnaissable que dans quelques fragments d'un seul carton: un *Triomphe de Scipion*, connu par une tapisserie du début du XVII^e siècle, produite sur un carton refait (figure 21)⁵³. À l'inverse de celle dont sont conservés les dessins préparatoires de Giulio Romano et une version tissée, dérivée de celle de l'*editio princeps*⁵⁴, le cortège s'y dirige vers la droite et montre le héros assis sur son char, entouré de soldats et suivi de pri-



Figure 13. Monogramme PS (Pedro Seraphín), portrait de l'Arétin. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



Figure 14. *Découverte des trois croix*, détail. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Instituto Amatller d'Arte Hispanico.

sonniers, mais sans les Victoires qui le couronnent. La piètre qualité du dessin empêche à première vue d'apprécier l'originalité de la composition, où le groupe du héros est encadré de deux cavaliers vus de dos, à la manière de repoussoirs.

Si l'on inverse la tapisserie, en remontant donc au sens des cartons, et que l'on part de la gauche, les fragments subsistants comprennent successivement la tête du cavalier qui se retourne et se protège le buste au moyen de son bouclier au début du cortège (figure 22)⁵⁵, celle du cavalier qui regarde en arrière, au second plan (figure 23)⁵⁶, celle du palefrenier qui tient les rênes du cheval (figure 24)⁵⁷ et celle du cavalier qui suit le char (figure 25)⁵⁸ ainsi que la tête de sa monture (figure 26)⁵⁹. Plus loin se reconnaissent la tête d'un soldat tenant un vase sur la tête (figure 27)⁶⁰, celles, baissées, de trois prisonniers (figure 28)⁶¹ et celles des trois soldats qui ferment le cortège, dont celui de l'avant-plan coiffé d'un turban et couronné de laurier (figure 29)⁶².

Les cinq fragments relatifs à la première partie du cortège, y compris celui du cavalier qui s'avance derrière le char, présentent la correction du dessin et la peinture mousseuse de Vincidor, dont le nom est étayé par une inscription: sur l'ancienne monture, qui est conservée, de la tête du cavalier avec son bouclier se lit en effet «Tommaso Vincidor».

Les trois autres fragments dénotent un dessin plus rude et une technique picturale plus épaisse, avec un vigoureux jeu de hachures: on retrouve le collaborateur italien de Vincidor, donc sans doute Seraphín, qui a dû partager l'exécution du carton avec l'élève de Raphaël comme il l'avait fait dans la *Présentation au temple*. Mais, cette fois, il s'en distingue plus nettement: les traits des figures qu'il a dessinées se simplifient et s'ankylosent comme on le verra de manière plus patente notamment à Arenys del Munt (figure 30). Il semble n'y avoir plus de doute: l'auteur est bien Pedro Seraphín.

seum, inv. n° 619. Cf. PARKER, cit., n° 619, p. 330.

58. Christie's, Londres, 26-3-1968, lot 69 (comme école de Raphaël).

59. Jadis coll. Harks, T. Banks, R. Cosway, H. B. Willing, Mr. and Mrs. W. Spooner (avec une attribution à Bernard van Orley). Photo à Londres à la Witt Library.

60. Christie's, Londres, 26-3-68, lot 71 («suggested attribution: Vincidor»); Sotheby's, *Old Master Drawings*, Londres, 14-4-1986, lot 283 (qui réunissait trois fragments de carton sans attribution) où le fragment qui nous intéresse et celui mentionné plus bas, note 62, sont donnés comme préparatoires à la tapisserie des Mattens, alors que celle-ci est basée sur un carton refait (voir plus haut, note 53), Galerie Kekko, Toronto; collection privée.

61. Oxford, Ashmolean Museum, inv. n° 617. Cf. PARKER, cit., p. 330.

62. Sotheby's, *Old Master Drawings*, Londres, 14-4-1986, lot 283 (avec ill. pl. 1); Galerie Kekko, Toronto; collection Hill-Stone à New York. Je remercie Monsieur Alan Stone pour m'en avoir fait parvenir l'ektagramme. La vente de ce fragment ainsi que de celui mentionné à la note 60 fut annoncée en mars 1986 dans la *Sotheby's European Newsletter*, où a été établi pour les deux pièces le rapport avec la tapisserie des Mattens.

çais, écrite vers 1604), cité par D'ASTIER, *La Belle Tapisserie du Roy (1532-1797) et les Tentures de Scipion l'Africain*, Paris, 1907, p. 61-62.

51. La merveilleuse histoire de ces présences a été retracée magistralement par D'ASTIER, cit.

52. Le point de départ à ce sujet reste Jules Romain. *L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*. Paris, 1978, cat. de l'expos. par B.

JESTAZ, avec la collab. de R. BACOU, Paris, 1978, auquel on se référera ici pour les différentes pièces mentionnées. Pour l'histoire de la tenture, on peut revenir aussi au brillant récit du colonel D'ASTIER, cit. Pour les dessins, cf. *Giulio Romano*, cit., notamment p. 92 et p. 262-264, où est proposée une répartition trop rigide entre les rôles joués par Giulio Romano et par Gianfrancesco Penni, auquel est accordé trop d'importance.

53. Madrid, Patrimonio Nacional. Cf. D'ASTIER, cit., pl. XXXII; P. JUNQUERA DE VEGA; C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, I. Siglo XVI, Madrid, 1986, série 28, n° VI, p. 204-205. La tapisserie, datée 1607 ou 1617, a été tissée dans l'atelier des Mattens à Bruxelles. Quelques figures de la composition, celles des captifs, apparaissent également dans une gravure du Maître au dé, tirée probablement d'un projet écarté

(ill. dans *The Illustrated Bartsch*, 29, cit., p. 226, n° 74).

54. JESTAZ, cit., n° XXII, p. 135-141.

55. Londres, Witt Collection, n° 4775 (comme école de Raphaël).

56. Christie's, Londres, 26-3-1968, lot 67 (comme école de Raphaël).

57. Oxford, Ashmolean Mu-

63. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n° RF 44339. À ma connaissance, le carton a fait uniquement l'objet d'un feuillet disponible dans la salle du musée, où il est considéré comme préparatoire à la réédition partielle de la tenture du maréchal de Saint-André (voir ci-dessous).

64. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n° LP 127¹.

65. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n° 3534. Présenté par JESTAZ dans *Jules Romain*, cit., n° XVII 2, p. 124-125, qui donne l'état de la question sur l'attribution de la pièce. Voir aussi C. SCAILLIÉREZ, dans *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, cat. de l'expos., Paris, 1992, n° 50, p. 120-121. Le carton a également fait l'objet du feuillet disponible dans la salle du musée, où il est présenté comme préparatoire au *Grand Scipion*.

66. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. n° 3542. Cf. BACOU, dans *Jules Romain*, cit., n° XVII 1, p. 122-123.

67. La scène a été prolongée à l'avant par la bande comprenant les deux premiers personnages du cortège, le pont porte les lettres S. P. Q. R. inversées et l'appareillage en a été précisé, le château a été supprimé sur l'enseigne et les figures sont situées dans un paysage. Déjà noté par D'ASTIER, cit., p. 99-100 (qui parle cependant de trois figures, et non deux, à l'avant-plan), et repris par JESTAZ dans *Jules Romain*, cit., p. 125.

68. Le carton du Musée du Louvre pour *l'Arrivée en Afrique* (inv. n° RF 51923) est actuellement en restauration. Celui de l'Ermitage à Saint-Petersbourg pour *Les bœufs et les éléphants* est illustré par JESTAZ dans *Jules Romain*, cit., p. 118.

69. Oxford, Ashmolean Museum, inv. n° 618. Cf. PARKER, cit., n° 618, p. 330.

70. Pour l'homme couronné de laurier devant la colonne corinthienne, à la fin du cortège, voir l'ensemble de la composition dans *Jules Romain*, cit., p. 126-127.

71. Christie's, Londres, 19-4-94, lot 10 (comme cercle de Giulio Romano). J'ai pu examiner et identifier le fragment lorsqu'il m'a été montré avant d'être présenté à la vente. Certains morceaux, manquants, en ont été intégrés. La gamme de coloris va des roses aux orangés clairs, avec une note verte pour le ruban dans les cheveux blonds. Sur le modèle, devant la colonne torse, au fond de la composition, à gauche, cf. l'ensemble de la composition dans *Jules Romain*, cit., p. 142-145.

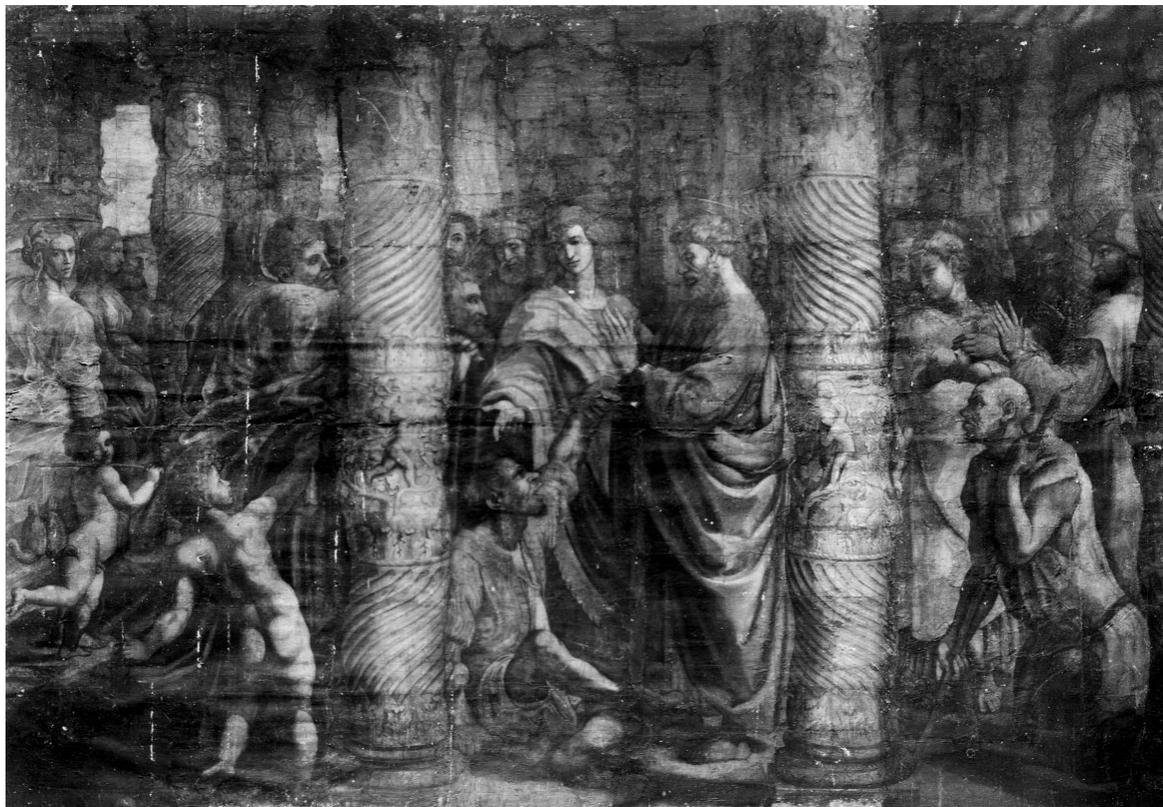


Figure 15.
Guérison du paralytique, copie du carton de Raphaël. Dublin, National Gallery of Ireland.

La main de ce peintre se reconnaît en outre dans trois cartons entiers du musée du Louvre: de la série des *Gestes*, ceux de la *Bataille du Tessin* (figure 31)⁶³ et du *Repas chez Syphax* (figure 32)⁶⁴, de celle du *Triomphe*, celui montrant *Les licteurs et les musiciens* (figure 33)⁶⁵. Les trois pièces révèlent la manière ample et un peu heurtée de Seraphín, ses corps robustes aux mouvements lents et aux drapés amidonnés, ses couleurs vives, ici dominées spécialement par les rouges, ses visages aux yeux grands ouverts, aux pommettes saillantes et au nez busqué ainsi que les ciels striés de ses paysages, avec les feuillages drus des arbres qui les émaillent: autant d'éléments désormais familiers qui se laissent confronter de manière convaincante à ceux des grandes orgues de Barcelone.

La pièce représentant *Les licteurs et les musiciens*, la seule pour laquelle soit conservé le modèle⁶⁶, permet de noter les nombreuses variantes par lesquelles elle s'en distingue, offrant l'occasion de préciser le rôle du dessinateur du carton⁶⁷. Or tant les figures ajoutées à l'avant-plan que le paysage dans lequel la scène a été située s'accordent parfaitement avec les éléments comparables des toiles des grandes orgues. Par la clarté de sa composition et son étonnant luminisme, la pièce la plus impressionnante est celle du *Repas chez Syphax*, qui est aussi la plus originale. Il se fait que la tête du serviteur coiffé du bonnet phrygien, dont le grand front

s'anime de boucles en cascade, est identique à celle du roi noir de Barcelone.

Il sort du cadre de cet essai d'analyser d'autres cartons en rapport avec la tenture (dont *l'Arrivée en Afrique* au Musée du Louvre) ainsi que des fragments qui sont étrangers aux deux Italiens⁶⁸. Il suffit de mentionner encore deux fragments qui révèlent la main de Seraphín, l'un pour la tête d'une figure barbue et couronnée de laurier⁶⁹ dans la *Dérision des prisonniers*⁷⁰, l'autre pour celles de deux figures assistant au *Banquet*⁷¹.

Comparés à ceux du *Triomphe de Scipion* et surtout aux fragments de la *Scuola nuova*, les trois cartons du Louvre révèlent une unité qui, de prime abord, peut surprendre. Rien ne permet cependant d'affirmer que ces pièces aient été destinées au tissage originel de la *Belle Tapisserye du Roy*: peut-être s'agissait-il de copies, comparables à celles de Dublin, qu'il était plus aisé de confier à un seul artiste.

Parmi les tentures tissées ultérieurement d'après des cartons du *Grand Scipion*, l'attention des chercheurs a été retenue par l'édition partielle des *Gestes* réalisée peu après le milieu du siècle pour le favori de Henri II, Jacques d'Albon, maréchal de Saint-André. Quelques pièces en sont conservées au Hearst Castle à San Simeon, en Californie, et au Cincinnati Art Museum. Il en existe en outre une copie faite aux Gobelins au XVII^e siècle.



Figure 16.
Guérison du paralytique, copie du carton de Raphaël, détail. Dublin, National Gallery of Ireland.

On sait que des dix pièces que comptait la tenture, quatre étaient étrangères au premier tissage et une cinquième, celle de la *Conférence*, avait été modifiée par rapport au prototype. Dans son étude classique sur le *Grand Scipion*, Bertrand Jestaz a établi que les quatre pièces ajoutées devaient être *l'Arrivée en Afrique*, *la Bataille sur le plateau*, *l'Incendie du camp* et *la Réception des envoyés de Carthage*⁷². Mais il a souligné à juste titre que les compositions en sont si semblables à celles de l'*editio princeps* que l'on a peine à imaginer qu'elles aient été conçues après coup.

Plus récemment les quatre cartons ajoutés ont été identifiés avec d'autres et considérés comme directement préparatoires à la tenture du maréchal de Saint-André⁷³. Ils ont été datés en conséquence des années 1550-1559 et l'on a proposé d'en attribuer les modèles à l'élève de Giulio Romano, Fermo Ghisoni. Ces pièces seraient «le *Combat du Tessin*, le *Repas chez Syphax*, le *Bataille de Zama* et *l'Arrivée en Afrique*». Le problème est d'importance puisqu'il met en cause la date des cartons du Louvre et, partant, leur attribution à Seraphín. À leur sujet a même été prononcé plus récemment le nom de Michiel Coxcié⁷⁴. Mais ces hypothèses ont été avancées sans argument et sont irrecevables.

Pour commencer, il aurait été étrange que la *Bataille de Zama*, point culminant des *Gestes*, n'ait pas figuré dans la suite originelle. Or elle fait partie de la plus ancienne réédition connue du *Grand Scipion*, la tenture en sept pièces que Marie de Hongrie acquit en 1544, à un moment où il n'était pas encore question de celle du maréchal de Saint-André⁷⁵. Le carton devait donc en exister.



Figure 17.
Adoration des mages, détail de saint Joseph. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Instituto Amatller d'Arte Hispanico.

Il y a davantage. Lorsque la *Belle Tapisserie du Roy* a été commandée, en juillet 1532, trois pièces en étaient déjà prêtes. Le contrat précise en effet que l'histoire de Scipion devait être de même «qualité, bonté, sorte et façon de troys pieces d'icelle tapisserie qui lui ont été montrées». Une quatrième pièce fut présentée au roi aussitôt après, au mois d'août⁷⁶. Si l'on tient compte du temps qu'il fallait pour le tissage et, avant cela, pour la préparation des cartons, le travail a dû commencer au plus tard à la fin des années vingt.

Étant donné, d'autre part, l'investissement considérable qu'impliquait pour un marchand la confection de pièces tissées de fils d'or et d'argent, le doute surgit que la tenture ait été destinée d'abord à un autre propriétaire et que celui-ci se soit rétracté pour un motif que l'on ignore, peut-être par manque de fonds. On a même pensé à Charles Quint, bien que la chose soit peu vraisemblable⁷⁷. Dans de telles conditions, il n'est pas impossible que François I^{er} ait fait exécuter une tenture plus grande, ou du moins partiellement différente de celle qui avait été prévue à l'origine: une hypothèse qui permettrait d'expliquer le voyage que le Primatice fit à Bruxelles en 1532 ou 1533. Un document précise en effet que l'Italien s'y rendit pour apporter un «petit patron» de l'histoire de Scipion: le but aurait été d'inclure dans la suite un projet sorti dans un second temps de l'atelier de Giulio Romano⁷⁸.

On sait, enfin, que Bernard van Orley était attentif aux cartons qui se préparaient à Bruxelles sur des modèles italiens⁷⁹. Or dans la fameuse tenture des *Chasses de Maximilien*, dont le contrat date de 1533 (quand une pièce était déjà tissée)⁸⁰, le

72. Précisément *l'Arrivée en Afrique*, la *Bataille sur le plateau*, *l'Incendie du camp* et la *Réception des envoyés* (JESTAZ dans *Jules Romain*, cit., p. 11).

73. D. CORDELLIER, «L'Arrivée en Afrique: un carton pour la tenture de Scipion offert par les Amis du Louvre», *Revue du Louvre*, 50 (2000), p. 17.

74. CAMPBELL, dans *Tapestry*, cit., p. 400-401, mais sans note.

75. La tenture appartient au Patrimonio Nacional espagnol (JUNQUERA DE VEGA; HERRERO CARRETERO, cit., série 26, p. 176-184, n° V, p. 182, pour la *Bataille de Zama*).

76. Paiement à Baldi le 22 août 1532: cf. D'ASTIER, cit., p. 16.

77. Une allusion y est faite par Brantôme, le bruit en circulait nettement au XVIII^e siècle (G. BRICE, *Description nouvelle de la Ville de Paris*, Paris, 1752, p. 128, cité par D'ASTIER, cit., p. 21, qui va dans le même sens). L'idée a été reprise par G. DELMARCEL dans son compte-rendu à l'exposition, *Bulletin Monumental*, 136 (1978), p. 368-370, spécialement p. 369.

78. Publié par L. DE LABORDE, *Les comptes des Bâtimens du roi...*, II, Paris, 1880, p. 366. JESTAZ, dans *Jules Romain*, cit., p. 13-14, pense également qu'il ne devait pas s'agir d'un projet fait par Le Primatice à la cour de France, mais bien d'un dessin de Giulio, qu'il apportait de Mantoue.

79. C'est ainsi que dès 1524 Van Orley avait intégré dans l'un de ses projets pour l'histoire de Romulus un emprunt à l'*Adoration des mages* de la *Scuola nuova*. Sur tout le problème, voir DACOS, «Cartons et dessins raphaëlesques», cit., p. 2-3.

80. Sur la chronologie des *Chasses*, cf. AA. VV., *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993, II, p. 38-41; CAMPBELL, dans *Tapestry*, cit., p. 335-337.

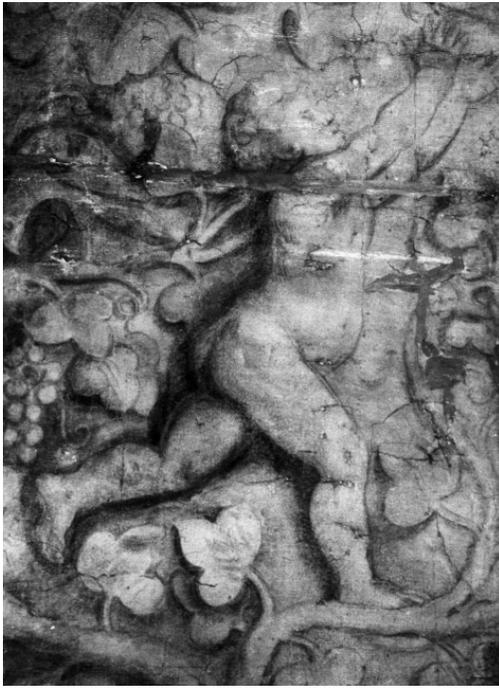


Figure 18. *Gioco di putti*, modèle pour la tapisserie. Florence, Musée des Offices, Gabinetto dei disegni.

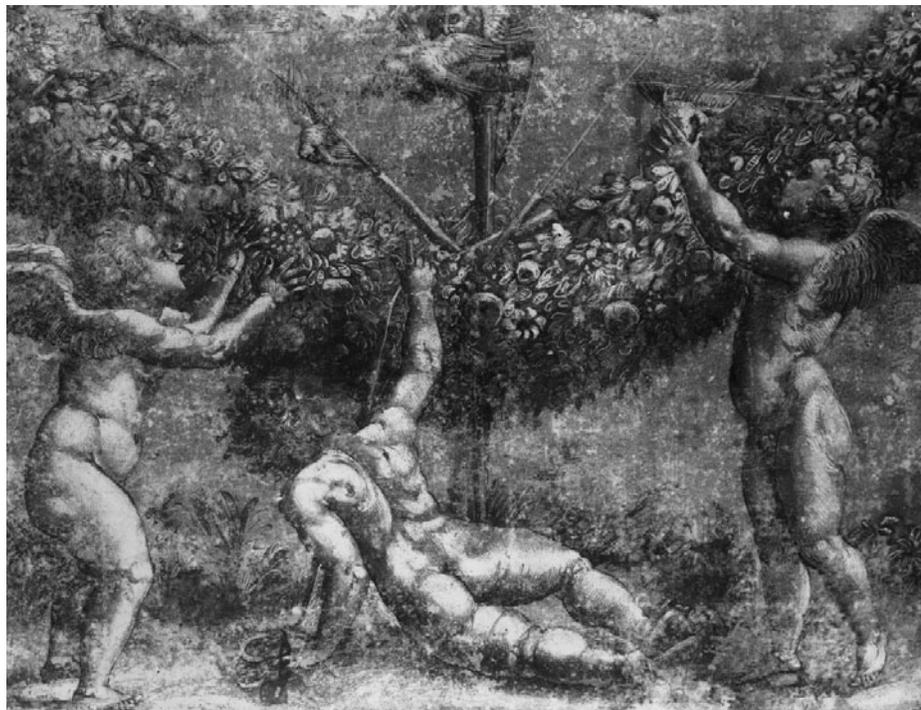


Figure 19. *Guérison du paralytique*, copie du carton de Raphaël, détail. Dublin, National Gallery of Ireland.

81. Ill. *ibid.*, p. 22-23. De l'*Arrivée en Afrique* semble tirée la figure du personnage debout devant le chien et, de la *Réception des envoyés de Carthage* celle, qui se dirige vers les cavaliers, plus à gauche. Campbell, dans *Tapestry in the Renaissance*, cit., propose de voir une influence du modèle de cette pièce dans l'un des dessins de Bernard van Orley pour la suite de Romulus et Rémus, celle de *Romulus édictant les lois*.

82. C'est ainsi que la connaissance de la *Réception des envoyés de Carthage* est évidente dans l'une des fresques que Posthumus a peintes à Landshut peu après 1540, suite au voyage qu'il fit aux Pays-Bas. Cf. N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, 2^e éd. revue et augmentée, Roma, 2001, figure 123.

83. Dans la tapisserie de la *Bataille de Zama*, à part l'absence de l'inscription AFRICA sur la bannière, on peut noter entre autres que les visages sont toujours beaucoup plus statiques et que le paysage n'est pas semblable. Seule l'*Arrivée en Afrique* du Louvre présente une certaine mollesse des formes et une inexpressivité des visages qui se retrouvent dans la réédition.

84. DACOS, «Tommaso Vincidor...», cit., p. 90-91.

Mois de juillet comprend une figure tirée de l'*Arrivée en Afrique* et une autre empruntée à la *Réception des envoyés de Carthage*⁸¹. Les compositions en étaient donc visibles, et elles n'ont pas été conçues pour la tenture du maréchal de Saint-André. D'autres faits encore, si besoin en était, pourraient témoigner en faveur de la préparation précoce des modèles, sinon des cartons qui ont été considérés comme tardifs⁸².

En l'absence de données précises sur les dimensions que devait avoir chacune des pièces du *Grand Scipion*, il n'est pas possible de se prononcer sur le rapport précis qui les unissaient aux cartons parisiens. Le nombre de variantes qui les distinguent de la tenture du maréchal de Saint-André et le ton différent qu'y prennent les compositions semblent en tout cas suffire pour pouvoir exclure que ces cartons lui aient été préparatoires⁸³. Ce problème n'entre d'ailleurs pas dans notre propos, qui est de démontrer que les trois cartons du Louvre ont été conçus au moment de l'entreprise initiale du *Grand Scipion* et qu'ils sont l'œuvre de Seraphin.

De retour à Rome

La mort de Léon X, que suivit l'avènement d'Adrien VI, puis le sac de Rome vinrent bouleverser les projets de Tommaso Vincidor, qui semble n'avoir jamais regagné l'Italie. En 1531 il quitta Bruxelles, où son atelier se dépeupla, et alla s'éta-

blir à Bréda, à la cour du comte Henri de Nassau⁸⁴. Seraphin, au contraire, dut faire retour à Rome, chargé peut-être la même année de la livraison de la *Scuola nuova*. Mais quand cette tenture parvint à la cour pontificale, elle fut loin d'obtenir le succès qu'avait remporté les *Actes des apôtres*. Le goût avait changé, tout comme la ville, que Seraphin dut à peine reconnaître au bout de sa longue absence.

Après la mort de Raphaël en 1520, les élèves avaient continué à travailler aux œuvres que le maître avait laissées inachevées, notamment aux palais apostoliques et à la Villa Madama. L'art de Raphaël avait été modifié surtout par les jeunes de l'atelier, Perin del Vaga et Polidoro da Caravaggio, le Florentin et le Lombard qui l'avaient affiné dans un sens intellectuel pour en faire la *maniera*, encouragés bientôt dans cette voie par Le Parmesan et Le Rosso, deux des créateurs du nouveau style qui étaient descendus à Rome. Perino réalisa notamment de grandes décorations murales; Polidoro couvrit entre autres les palais de sgraffites en compagnie de Maturino. Du côté des tenants de Michel-Ange, Sebastiano del Piombo termina la chapelle Borgherini à San Pietro in Montorio. Mais cet élan créateur, qu'avait freiné une première fois l'avènement d'Adrien VI, fut coupé net par le sac en mai 1527, quand les lansquenets ravagèrent églises et palais, provoquant la fuite des artistes.

Au début des années trente Rome ne se remettait pas de ses blessures. L'activité avait à peine repris à Santa Maria dell'Anima, l'église fraîchement reconstruite des Allemands, où Michiel



Figure 20. *Conversion du centurion*, tapisserie d'après un modèle de Tommaso Vincidor ou Pedro Seraphín et un carton de Pedro Seraphín. Cité du Vatican, Gallerie e Musei Pontifici.

Coxcie avait été chargé de peindre la chapelle Sainte-Barbe en remplacement de Sebastiano del Piombo. On travaillait aussi à San Pietro in Montorio, qu'avaient fait bâtir les souverains espagnols. Il fallait surtout restaurer. À la Trinité-des-Monts, édifiée depuis peu par les rois de France pour saint François de Paule (de Paola, en Calabre), à côté de la chapelle Pucci, chef-d'œuvre laissé inachevé par Perino en 1527, une chapelle fut confiée à Giovan Battista Turchi, qui la fit décorer sur le thème de la Conception.

La voûte comprend quatre histoires de Joachim dans des tapisseries en trompe-l'œil, selon la formule de la chambre d'Héliodore. Les rappels des cartons raphaélesques y sont fréquents. La scène de *Joachim chassé du temple* (figure 34), la plus belle et la plus ambitieuse, est basée sur des cartons raphaélesques: elle se déroule devant des colonnes torsées illuminées de flambeaux, qui dérivent de la *Guérison du paralytique*, et montre des figures drapées dominant la scène du haut des gradins, sur le modèle de la *Mort d'Ananias*. Mais le carton de Raphaël n'y est pas interprété selon sa grande manière. Le geste expéditif du grand-prêtre, qui n'hésite pas à pousser Joachim de la main, et la hâte avec laquelle celui-ci dévale les marches quatre à quatre, appartiennent à un autre registre. L'histoire la plus éloignée du ton des tapisseries est celle de *l'Annonce de l'ange à Anne*. Alors que la scène se situe d'ordinaire dans un jardin, elle a lieu ici dans une pauvre chambre dallée, où l'ancêtre se désole en s'essuyant les yeux avec un grand mouchoir, le pied

posé sur un humble escabeau. La fraîcheur de la narration est accentuée par la palette éclatante, bien que peu nuancée, du peintre: l'or des festons des fausses tapisseries, les taches rouges et blanches du carrelage, le rouge encore plus vif du manteau de Joachim et l'or étincelant de celui du grand-prêtre.

L'auteur de ces histoires a dû fréquenter les artistes qui ont gravité autour de Raphaël au moment des Loges, quand se précisait la réaction au ton théâtral des *Stanze* et des *Actes des apôtres*. Dans *Joachim chassé du temple* la manière caricaturale, parfois grotesque, de fixer les expressions, entre autres celles des deux vieillards qui chuchotent dans le coin gauche, rappelle Machuca, tandis que les têtes aux boucles blondes des deux figures fermant le groupe central sont inspirées de Polidoro. Ces deux éléments semblent permettre de situer l'auteur des fresques à Naples, où Machuca a peut-être peint la *Vierge du suffrage* de 1517 et où Polidoro s'est installé quelques années après la mort de Raphaël. Les rapports sont flagrants avec les fresques réalisées par Agostino Tesauro à la chapelle Tocco, dans le dôme de Naples⁸⁵: on en vient à se demander si ce n'est pas lui l'auteur des fresques en question, qu'il aurait exécutées lors de l'un de ses séjours ultérieurs à Rome.

Des modèles raphaélesques sont également à l'origine des lunettes de la chapelle, en particulier de la *Rencontre à la Porte d'or* (figure 35), véritable collage de deux pièces de la *Scuola nuova*, la *Présentation au temple* et l'*Adoration des bergers*⁸⁶. Mais le ton plus solennel indique un autre artiste. Or il se fait que la clarté des compositions, les physionomies et les paysages rappellent fortement les peintures des grandes orgues de la cathédrale de Barcelone. La suivante qui accompagne Anne dans la *Rencontre à la Porte d'or* a le même profil au menton prononcé et les mêmes cheveux en bandeaux que celles qui se tiennent derrière sainte Hélène, et se meut dans des draperies dessinant un mouvement semblable. Tant le saint Jean que l'on voit à Patmos (figure 38) que le vieillard, sans doute un prophète, qui semble en répéter la figure dans la troisième lunette, sont identiques à l'un des rois mages des grandes orgues de Barcelone (figure 39). On reconnaît aussi les ciels aux longs nuages et les bouquets d'arbres épais. Les figures rappellent également celles des cartons du *Grand Scipion* rendues ici à Seraphín, le saint Jean à Patmos (figure 38) ayant les mêmes traits rudes qu'Hasdrubal dans le *Repas chez Syphax* (figure 37). S'agirait-il de Seraphín?

Grâce aux recherches menées par Fourier Bonnard dans les archives des Pieux Établissements de France à Rome et à Lorette (actuellement inaccessibles aux chercheurs), on sait que la chapelle confiée à Giovan Battista Turchi fut très endommagée lors du sac: il la fit réparer et, dans son testament du 12 février 1532, choisit d'y être

85. D'après les documents, de 1501 à 1546. Sur Tesauro, voir GIUSTI; LEONE DE CASTRIS, cit., p. 201-242. Avec leurs silhouettes courtaudes, leurs visages mutins aux traits fortement marqués et au raccourci parfois inattendu, les draperies un peu raides et les gestes gauches, la verve des histoires de Joachim est bien celle de la chapelle Tocco, dans le dôme de Naples, et celle du chœur de San Francesco à Eboli. La confrontation de l'une des histoires de saint Aspren de Naples montre suffisamment la grande ressemblance des figures, jusque dans la silhouette de la vieille sainte au front couvert, en tout semblable à la sainte Anne de la chapelle Turchi. Il faut ajouter que, tout en étant empruntées à un répertoire plus aristocratique, les grotesques de l'archivolte révèlent la même nervosité dans la touche et la même matière. Il est vrai que la chapelle Tocco, dont la date n'est pas connue, remonte probablement aux débuts des années vingt. Une dizaine d'années doit donc la séparer de la chapelle Turchi. Mais dès ce moment le style de Tesauro est fixé, si ce n'est que le dernier ensemble que l'on connaisse de l'artiste le montre au retour d'un voyage à Rome, au fait des grotesques et des festons de Giovanni da Udine. Il s'agit de l'entrée de l'église de San Gennaro extra moenia, peint pour un Carafa qui est sans doute l'archevêque Francesco, dont on sait qu'il remplit cette fonction de 1534 à 1549 (ill. *ibid.*, figure 8.35, p. 225). Or pareille nouveauté s'explique sans problème une fois admise la participation de l'artiste à la chapelle Turchi.

86. L'artiste a utilisé le premier groupe dans le sens du modèle, et donc de la tapisserie, tandis que le berger apparaît inversé, et donc dans le sens du carton.

87. F. BONNARD, *Histoire du couvent royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome-Paris, 1933, p. 31-33, avec mention des sources consultées aux Pieux Établissements (*Liber ecclesiae et cappellarum*, n° 250, *Inventaires*, n° 238 et 250, et *Catasti*, reg. 236 et 237).

88. P. PECCHIAI, *La Trinità dei Monti*, Roma, 1965, p. 75.

89. G. VASARI, *Le vite...*, éd. R. BETTARINI; P. BAROCCHI, IV (Firenze, 1976), p. 527.

90. P. LEONE DE CASTRIS, dans GIUSTI; LEONE DE CASTRIS, cit., p. 249-250 et p. 254, figure 9.11.

91. «Marco Calavrese pittore; il quale uscito dalla sua patria, elesse come ameno e pieno di dolcezza per sua abitazione Napoli, se bene indirizzato aveva il cammino per venirsene a Roma et in quella ultimare il fine che si cava dallo studio della pittura. Ma si gli fu dolce il canto della Serena, dilettandosi egli massimamente di sonare di liuto, e si le molli onde del Sebeto lo liquefecero, ch'e' restò prigionie col corpo di quel sito finché rese lo spirito al cielo, et alla terra il mortale» (VASARI, cit., IV, p. 525-526). Le texte a été déjà relevé par D. SINIGALLIESI dans *Andrea da Salerno*, cit., p. 216-220.

92. F. ROMEI; A. DELL'AGLI, «Santissima Trinità dei Monti», *Roma Sacra. Guida alle chiese della Città Eterna*, 6 (1996), figure 32, p. 11, et p. 12, tout en proposant de voir une deuxième main dans la scène de *Saint Jean à Patmos*.

93. Voir plus haut, note 20.

94. Les grotesques qui courent sur les arêtes sont tirées des petits pilastres qui les flanquent (par exemple à côté du pilastre I; cf. DACOS, *Le Logge*, cit., pl. LXXXVII a).

95. Les deux putti qui jouent dans un petit compartiment arqué sont tirés du pilastre VIII (ill. dans DACOS, *Le Logge*, cit., pl. XCI b), les angelots face à face ainsi que les atlantes supportant une petite construction, au pilastre extérieur XIII A (*ibid.*, pl. XCVII c), la Victoire assise sur le monde, munie d'une trompette, au pilastre IV (*ibid.*, pl. LXXXIX b).



Figure 21. *Triomphe de Scipion*, tapisserie (inversée), sur carton de Tommaso Vincidor et Pedro Seraphin. Madrid, Patrimonio Nacional.

enterré en lui assignant pour dotation une vigna située près de la via Flaminia. Le même auteur attribue les fresques à un certain «Marco di Calabria», qui doit désigner Marco Cardisco⁸⁷. Mais cette information n'est pas tirée de documents d'archives. Pio Pecchiai a fait noter dans un ouvrage plus récent qu'elle sort d'un manuscrit du XVII^e siècle. Écrite par un certain père Le Clerc, cette pièce avait un but administratif⁸⁸, et il n'y a pas lieu de s'y fier davantage qu'à Vasari. Or celui-ci écrit à propos de la chapelle, dans la vie qu'il a consacrée au peintre calabrais Marco Cardisco⁸⁹:

Fu compagno di Marco un altro calavrese, del quale non so il nome, il quale in Roma lavorò con Giovanni da Udine lungo tempo, e fece da per sé molte opere in Roma, e particolarmente facciate di chiaro scuro. Fece anche nella chiesa della Trinità la capella della Concezzione a fresco, con molta pratica e diligenza. [Marco eut pour compagnon un autre Calabrais dont je ne connais pas le nom. Celui-ci travailla longtemps avec Giovanni da Udine et fit à lui seul de nombreuses œuvres à Rome, surtout des façades en grisaille. Il peignit aussi à fresque la chapelle de la Conception dans l'église de la Trinité, avec beaucoup d'habileté et de diligence].

Le texte est clair: la chapelle Turchi a été peinte par un Calabrais qui n'est pas Marco Cardisco, ce qui n'a d'ailleurs pas empêché de passer outre quelquefois et de rendre les fresques à cet artiste⁹⁰. Or, indépendamment de cette affirmation, les œuvres que l'on a pu grouper autour de son nom appartiennent à une culture différente, qui n'a jamais été imprégnée de raphaélisme. Vasari observe d'ailleurs

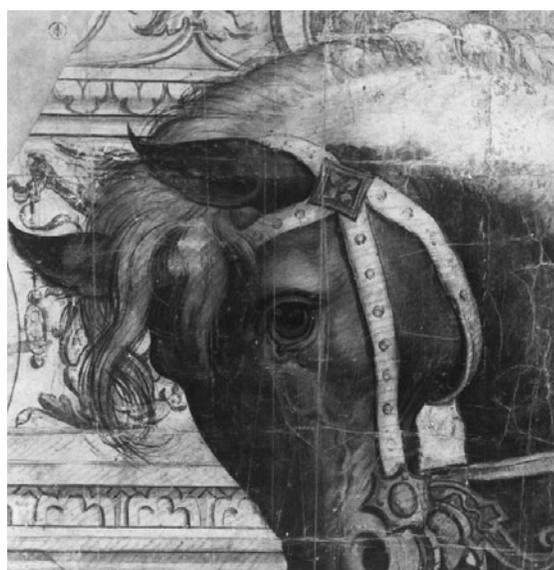
que si Cardisco n'a pas atteint le niveau auquel il aurait pu prétendre, c'est parce qu'il est resté à Naples, sans venir parfaire sa formation à Rome⁹¹. Pecchiai a cherché alors, en se basant sur son texte, le nom d'un autre Calabrais, pour finir par proposer le seul qu'il connaissait, celui de Pietro Negroni, auquel on est revenu encore récemment⁹². Sans trop de conviction, toutefois, étant donné le caractère également différent de cet artiste.

Il faut s'arrêter à ce point sur le portrait dressé par Vasari du Calabrais dont il ignore le nom: un artiste qui, à ses dires, aurait travaillé longtemps à Rome avec Giovanni da Udine et aurait peint des sgraffites sur les façades. On pense à Tommaso Vincidor, qui peignit des grotesques à la salle d'Héliodore⁹³ et développa les *Giochi di putti* sur une idée de Giovanni da Udine. Il se trouve en effet que la chapelle Turchi montre des emprunts directs à cet artiste. Les grotesques sur fond blanc peintes dans les arêtes de la voûte sont inspirées des Loges de Raphaël, plus exactement des compositions des petits pilastres⁹⁴, et celles sur fond rouge qui couvrent l'arc séparant la chapelle de la nef sont empruntées fidèlement à plusieurs pilastres des Loges⁹⁵. Quant au bord des lunettes, il est décoré de festons de fleurs qui rappellent ceux de la Farnésine et se retrouvent dans les tapisseries bruxelloises: on en vient à se demander si ces motifs n'y ont pas été apportés par Vincidor et Seraphin. Les sgraffites des façades, enfin, auxquels il est fait allusion pourraient expliquer les grisailles des grandes orgues de Barcelone, ce qui ramène à notre artiste.

Si l'on considère à la fois la voûte et les lunettes de la chapelle Turchi, il pourrait apparaître que la première ait été peinte par un Napolitain, peut-être



Tesauro, en qualité d'aide de celui qui avait conçu l'ensemble et s'était limité à peindre les lunettes, c'est-à-dire Seraphín, qui devait s'appeler en Italie Pietro Serafino ou Serafini. À son arrivée à Rome, celui-ci serait entré en rapport avec Giovanni da Udine et Vincidor, auquel il aurait été confié pour l'accompagner au Brabant. Mal informé, comme de coutume, de ce qui se passait hors d'Italie, Vasari aurait confondu Giovanni da Udine et Vincidor et situé à Rome ce qui avait eu lieu à Bruxelles. Il faut ajouter que la présence à la chapelle Turchi de deux peintres originaires du Sud de l'Italie n'a rien d'étonnant si l'on se rappelle que la Trinité-des-Monts avait été construite pour un saint calabrais. Celui-ci, de surcroît, avait fondé l'ordre des Minimes, qui affluèrent bientôt dans le nouveau sanctuaire. Or, aux dires de Fourier Bonnard, ces moines étaient protégés par Giovan Battista Turchi.



Figures 22-26.
Tommaso Vincidor, fragments de carton pour le *Triomphe de Scipion*. Londres, Courtauld Institute of Art; jadis sur le marché; Oxford, Ashmolean Museum; jadis sur le marché.



96. C. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, I, p. 49-50, et III, p. 148-155.

97. La liste a été publiée par J. BONAPARTE, *Sac de Rome*, Florence, 1830, p. 83-91.

98. J'ai eu l'occasion d'étudier les décors du palais et d'en analyser les différentes mains, mais sans identifier celui que j'appelais encore le collaborateur italien de Vincidor, dans N. DACOS, «Perin del Vaga et trois peintres de Bruxelles au palais Della Valle», *Prospettiva*, 91-92 (1998), p. 159-170.

99. Cf. *The Illustrated Bartsch*, 27. *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, éd. K. OBERHUBER, New York, 1978, n° 538, p. 221.

100. On sait que deux artistes provenant de ce milieu furent actifs au palais della Valle. VASARI, cit., V, éd. Firenze, 1984, p. 63-64, rapporte dans la vie de Giulio Romano que l'élève de ce dernier, Raffaellino del Colle, avait peint dans l'entrée du palais une Vierge à l'enfant entre deux saints. Mais le style de ce peintre est trop étranger à celui du salon pour qu'il puisse être pris en considération comme auteur des fresques. Vasari a évoqué également le rôle joué dans la création du jardin d'antiques que le cardinal s'était aménagé par Lorenzetto, en précisant que le sculpteur avait dessiné la façade intérieure du palais et en avait construit les écuries, aujourd'hui disparues. Le même artiste semble être aussi l'auteur de stucs avec des sacrifices de Mithra répétés en frise dans une autre pièce (ill. dans FROMMEL, cit., III, pl. 151 d). Mais Lorenzetto n'était pas peintre, si bien que sa candidature tombe également d'elle-même. Cf. H. NOBIS, *Lorenzetto als Bildhauer*, Diss. Bonn 1977, Bonn, 1979, et le tombeau de B. Capella à Santo Stefano Rotondo.

101. Voir notamment RAVELLI,



cit., n° 419, p. 270-271. Voir aussi celles du palais Gaddi, *ibid.*, n° 612, p. 344 et p. 348.

102. Pareille dérivation permettrait d'expliquer le système des ombres portées qui apparaissent dans chaque niche, même si l'application n'en est pas identique. Voir *ibid.*, nos 480-490, p. 297-302. À un examen attentif, seule la silhouette de Saturne semble avoir inspiré l'attitude de deux des soldats, la tête de côté et le corps hanché, mais le rapport reste lointain.

103. «[...] di sopra S. Rocco a Ripetta un'altra [façade], che è un fregio di mostri marini» (VASARI, cit., IV, p. 457). Il n'en est malheureusement conservé aucune copie, à l'exception peut-être d'un dessin de Vasari en personne, mais n'offrant pas de relation avec la frise du palais della Valle: Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. n° L 2159. Cf. C. MONBEIG GOGUEL, *Maîtres toscans nés après 1500, morts avant*



Figures 27-29. Fragments de carton pour le *Triomphe de Scipion*. Jadis sur le marché; Oxford, Ashmolean Museum; New York, collection Hill-Stone.

Du sac eut à souffrir également le vieux cardinal Andrea della Valle. Ce prélat s'était fait bâtir une nouvelle demeure qui fut détruite au XVIII^e siècle, mais avait aussi fait reconstruire et agrandir le palais familial, le seul qui subsiste aujourd'hui, au coin de corso del Rinascimento et corso Vittorio Emanuele⁹⁶. Quand le pillage fut imminent, le cardinal fit entrer chez lui 400 personnes, dans l'espoir qu'une riche rançon l'aurait préservé. Mais en vain. La liste, que l'on a conservée, de celles qu'il a hébergées va des membres du clergé au petit peuple en passant par des artistes comme Le Rosso et Jacopo Sansovino⁹⁷.

Andrea della Valle avait réuni dans son palais une célèbre collection d'antiques, qu'il n'est plus possible de voir sur place. En revanche, on peut encore y admirer les fresques, imitant des façades de marbre, dont il l'avait fait décorer au salon de l'étage noble, dans la tradition de la salle des Perspectives à la Farnésine⁹⁸ (figure 40). Entre des figures massives d'atlantes et de caryatides, des portes en trompe-l'oeil y font écho aux fenêtres qui s'ouvrent sur la rue et laissent entrevoir, au-delà d'une balustrade, une campagne parfois émaillée de ruines. Au-dessus de la cheminée une grande fresque montre deux hommes qui procèdent à l'invention du feu entre Mercure et Flore. Plus haut court une frise de tritons, néréides et monstres marins. Au registre supérieur se répondent, deux par deux, entre d'autres fenêtres et fausses fenêtres, des figures en pied représentant une Vertu cardinale et, tourné vers elle, un guerrier antique couronné de laurier.

Pour la chronologie de cet ensemble un *terminus post quem* est fourni par l'inscription que l'on peut lire sur la cheminée en beaux caractères antiques: Andrea della Valle y porte le titre d'évêque de Santa Prisca, qu'il obtint le 27 mars

1550, Paris, 1972, n° 300, p. 203. Cette feuille a été mise en relation avec le texte de Vasari par Ravelli, cit., n° 930, p. 458. Plus que d'une bataille, il s'agit cependant d'un thiasse, bien que l'on y trouve aussi des affrontements (cf. photo 19). Il vaut la peine de remarquer, par ailleurs, que celui-ci comprend une figure masculine de profil que l'on retrouve presque trait pour trait dans la photo 12 du palais della Valle.

104. VASARI, cit., V, 1984, p. 117-118, mentionne celui qu'il a réalisé pour l'archevêque de Chypre à Rome autour d'un jardin rempli d'antiquités, puis celui qu'il a créé, à l'instar du premier, pour les Fugger, dans une cour et une loggia de leur maison romaine.

105. PARMA ARMANI, cit., figure 21, p. 30, figure 27, p. 32, et figures 29-30, p. 32-33.

106. *Ibid.*, figures 233-235, p. 191-193.



Figure 30.
Histoire de saint Martin. Arenys de Munt, San Martin.



Figures 31.
Bataille du Tessin, carton. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

1525. La décoration du salon se situe donc entre cette date et celle de la mort du prélat, le 8 août 1534. Tout élément documentaire faisant défaut, on ne peut en identifier l'auteur que par voie stylistique, en notant tout d'abord qu'atlantes et caryatides apparaissent en relation étroite avec une planche de Marcantonio Raimondi⁹⁹. Celle-ci ne semble pourtant pas avoir servi de modèle aux fresques et pourrait dériver plutôt d'un dessin préparatoire au décor, réalisé dans l'atelier des élèves de Raphaël¹⁰⁰.

Le système décoratif des atlantes et des caryatides pourrait être inspiré de sgraffites peints par Polidoro da Caravaggio et son compagnon Maturino (dont on sait qu'il avait des rapports familiaux avec Peruzzi)¹⁰¹: une hypothèse d'autant plus vraisemblable que les figures en pied du registre supérieur ne sont pas sans rappeler celles des huit divinités que les deux artistes avaient exécutées à Montecavallo¹⁰² et que la frise de divinités marines pourrait dériver d'une façade où Polidoro avait traité le même thème¹⁰³.

Le décor offre cependant des ressemblances plus fortes avec les œuvres de Perin del Vaga. L'ensemble du salon du palais Baldassini, le seul qui subsiste de ceux qu'il a créés au début des années vingt¹⁰⁴, présente de nombreux points communs avec le salon della Valle: la répartition des éléments sur la paroi, l'emploi des niches occupées par des figures en pied et le recours aux caryatides¹⁰⁵, dont l'artiste a d'ailleurs repris la formule plus tard, au soubassement de la chambre de la Signature¹⁰⁶. Les rapports qui peuvent être instaurés avec l'œuvre de Perino concernent toujours des décors réalisés peu avant son départ de Rome à la suite du sac ou peu après son arrivée à Gênes:

Andrea della Valle pourrait lui avoir confié la décoration de son salon après avoir été nommé évêque de Santa Prisca, à la fin du mois de mars 1525, et le travail pourrait avoir été interrompu par le sac. Tel qu'il a été réalisé, l'ensemble n'est cependant pas à la hauteur d'un tel projet et se révèle de qualité inégale. Mais ces écarts aident à en percer l'énigme: les fresques ont dû être exécutées par des artistes venus de loin, qui n'étaient pas rompus à la culture romaine. On peut les identifier avec trois peintres venus de Bruxelles.

Au premier d'entre eux reviennent la *Découverte du feu* sur la cheminée, les atlantes et les caryatides et peut-être les paysages. Avec le Mercure faisant écho à l'Apollon du Parnasse à la Signature et la figure féminine reprenant celle de Calliope, la *Découverte du feu* (figure 41) est plus nettement raphaëlesque que le reste du décor. Les rapports y sont flagrants avec les Évangélistes de San Marcello al Corso, datant de la fin du séjour romain de Perino¹⁰⁷, et avec les figures qu'il a réalisées ensuite à Gênes au palais Doria, dans la voûte de l'entrée et dans la Loggia degli Eroi¹⁰⁸. Typiquement périnesque est aussi le visage de Flore (figure 42), presque identique à celui de la *Foi* dans une des lunettes de la chapelle Pucci à la Trinité-des-Monts, décorée par le Florentin en 1525-1527¹⁰⁹.

Le responsable de l'exécution des fresques della Valle est cependant moins graphique et recourt à un trait plus large, qui confère à ses figures une grande énergie en même temps qu'un classicisme plutôt figé, comme les œuvres de Seraphín à Bruxelles¹¹⁰. Si l'on confronte la *Découverte du feu* aux peintures des grandes orgues de Barcelone, les rapports qui unissent ces œuvres sont étroits: la figure de Flore s'apparente

107. PARMA ARMANI, cit., figure 62, p. 65.

108. *Ibid.*, figure 89, p. 88, et figures 115-116, p. 104-105.

109. *Ibid.*, figure 50, p. 58, et p. 55.

110. Voir les rapprochements opérés avec le fragment de carton de la *Scuola nuova* et avec un morceau de carton de l'*Aveuglement d'Élymas* à Dublin dans DACOS, «Perin del Vaga et trois peintres...», cit., p. 160-161.



Figure 32.
Repas chez Syphax, carton. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.



Figure 33.
Lecteurs et musiciens, carton. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.



Figure 34.
Pedro Seraphín et Agostino Tesauro (?), voûte. Rome, Trinité-des-Monts, chapelle Turchi.



Figure 35.
Rencontre à la Porte d'or. Rome, Trinité-des-Monts, chapelle Turchi.

111. *Ibid.*, p. 163-165. J'ai précisé la participation du Maître du fils prodigue aux cartons de la Scuola nuova dans la communication sur *The Cartoons of the Scuola nuova*, cit., que j'ai donnée en juin 2002 à New York.

112. N. DACOS, «Léonard Thierry...», cit.

113. *Ibid.* Auparavant les cartons de ces trois suites ont oscillé auprès des chercheurs entre les noms de Pieter Coecke et de Jan Vermeyen. Une erreur s'est glissée dans le catalogue de l'exposition *Tapestry*, cit., n° 49, p. 424-428, texte de C. PAREDES revu par T. CAMPBELL, à propos de l'une des «poésies», celle de *Persée libérant Andromède* conservée au Palacio Real à Ma-

drid, où c'est à propos des tenants de l'attribution à Jan Vermeyen qu'est cité mon article dans lequel je les rends en réalité à Thiry.

114. La frise a été également photographiée presque entièrement par le Gabinetto fotografico de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. La séquence des négatifs est la suivante: 1) 89523, 2) 89525, 3) 89524, 4) 89527, 5) 89526 (long côté), 6) 89491 (petit côté), 7) 89499, 8) 89500, 9) 89520, 10) 89521, 11) 89522 (long côté).

115. C'est à peine si l'on peut déceler des souvenirs de quatre dessins: le modèle au lapin a inspiré un putto étendu et un autre penché en avant, celui au lion couronné

né d'une tiare est à l'origine d'un putto debout, l'on retrouve un bambin vu de dos dans la ronde autour du palmier et un autre dans la composition avec l'échelle.

116. Le compte est mentionné pour la première fois par B. PODESTÀ, «Carlo V a Roma», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1 (1877-1878), p. 303-317, spécialement p. 312-313.

117. Sur l'entrée, cf. DACOS, *Roma quanta fuit*, cit., p. 71-81, spécialement p. 117, note 29.

118. Sur le monogrammiste PS, voir *The Illustrated Bartsch*, 31, *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York, 1986, éd. S. BOORSCH; J. SPIKE, p. 357-360.

à celle de la Vierge (figure 43) et son visage fait écho à ceux de sainte Hélène et de sa suivante dans la *Découverte des trois croix*. Il en va de même des paysages que l'on découvre entre les éléments architecturaux, très semblables à ceux de la chapelle Turchi à la Trinité-des-Monts, mais aussi à celui de l'*Adoration des mages* à Barcelone. Quant aux atlantes et aux caryatides, cernés d'un épais trait noir et exécutés dans de puissants contrastes, tout en trahissant la connaissance de la grisaille et des sgraffites, ils rappellent surtout les revers des grandes orgues de Barcelone. Tout indique la présence de Seraphín.

Au registre supérieur du salon della Valle, surtout dans les arrangements des coiffures et les

courbes des draperies, les figures de guerriers et de Vertus laissent percer le souvenir des dessins que Perino a dû en fournir. Le peintre en a fait des silhouettes gauches au visage disgracieux, mais si caractéristiques qu'elles permettent d'en identifier l'auteur avec celui, anonyme, que l'on est convenu d'appeler le Maître du fils prodigue. On a vu qu'il a travaillé dans l'atelier de Vincidor à Bruxelles¹¹¹. Plus tard il a dirigé un atelier prospère à Anvers.

Un troisième peintre issu du même milieu, mais d'une autre envergure, se reconnaît dans la frise de divinités marines, malheureusement peu lisible sous les repeints, au registre médian du salon. C'est à lui qu'il faut imputer l'humeur gouailleuse du thiasse, avec son léger érotisme: on reconnaît Léonard Thiry, cet autre «Flamand» qui se retrouve, lui aussi, dans les cartons de la *Scuola nuova*. Après son voyage en Italie, il ne revint d'abord que brièvement dans sa patrie pour passer à Fontainebleau et y devenir le collaborateur du Rosso¹¹². Rentré définitivement au pays dans les années quarante, il donna les projets de quelques-unes des plus belles tapisseries bruxelloises¹¹³.

Thiry est également présent dans une pièce voisine du salon della Valle, décorée d'une frise de festons entremêlés d'enfants¹¹⁴. Celle-ci n'a plus de rapports avec Perino et s'apparente aux projets de Vincidor pour les *Giochi di putti*¹¹⁵. L'artiste pouvait donc les connaître depuis Bruxelles, et il est probable qu'il en soit à la fois l'inventeur et l'exécuteur.

Pour préciser la chronologie du décor du salon, Thiry apparaît comme la figure clé du groupe. Il devait se trouver à Bruxelles encore en 1528, date des histoires de sainte Anne au musée d'art ancien à Bruxelles qui ont pu lui être rendues, et était de retour au Brabant en octobre 1533, quand il s'est inscrit à la gilde d'Anvers. Son activité au palais della Valle permet donc de restreindre le temps de la décoration aux années 1532-1533. Après l'interruption du sac, le cardinal a dû être l'un des premiers à engager des jeunes venus du Nord: des romanistes, qui auraient uni leurs efforts en équipe comme ils l'avaient fait dans les cartons à Bruxelles. Mais celui qui s'était joint à eux et n'était pas étranger, sur lequel le cardinal dut s'appuyer, quitta bientôt la ville: en novembre 1534 Pedro Seraphín se mariait à Barcelone.

Encore à Rome

On ignore tout des circonstances dans lesquelles notre artiste se rendit en Catalogne. Peut-être fut-il attiré par l'entourage de l'empereur, qui s'apprêtait alors à partir pour Tunis. Quand, au terme de cette campagne, Charles Quint fit son entrée triomphale à Rome le 5 avril 1536, un certain «Pietro calabrese» participa aux décors et reçut 240 ducats



Figure 36.
Saint Jean à Patmos. Rome, Trinité-des-Monts, chapelle Turchi.

avec Pietro da Siena, le frère de Peruzzi, «per le pit-ture fatte sopra la porta di S.° Pietro et del palazzo et III arme per la porta del palazzo» [«pour les peintures faites au-dessus de la porte de Saint-Pierre et pour trois armes pour la porte du palais pontifical»]¹¹⁶. S'agirait-il du Calabrais Pietro Negroni ou de Pedro Seraphín?

L'artiste anonyme mentionné dans le document dut se familiariser alors avec les grisailles peintes pour l'entrée de l'empereur à la porte de Saint-Sébastien et à l'arc de Saint-Marc, prenant contact avec une nouvelle génération d'artistes, dont Francesco Salviati et Battista Franco, ainsi qu'avec d'autres jeunes venus du Nord, dont Posthumus et son équipe¹¹⁷. Rien ne transparaît cependant de ces nouveautés dans les peintures de Barcelone, ce qui empêche d'éclaircir qui était Pietro calabrese.

C'est avec Seraphín, en tout cas, qu'il faut identifier le graveur qui a signé ses planches des lettres entrelacées P et S¹¹⁸. Son dessin se reconnaît clairement dans celle qui montre l'Arétin de profil, à l'intérieur d'un médaillon circulaire qu'entourent onze médaillons plus petits, probables allusions aux œuvres du poète (figure 13). Il ne s'agit pas d'un portrait au sens strict. Nez busqué, œil grand ouvert, lèvres charnues, cheveux plats, tout appartient au type de profil mis au point par Seraphín dans les cartons de la *Scuola nuova* (figure 10) et du *Grand Scipion* (figures 11-12) et repris dans les toiles des grandes orgues de Barcelone (figure 14). Il faut donc imaginer que l'artiste a dû être également l'inventeur de la planche. Sa manière se retrouve dans l'allure et la moue des deux *Caryatides* (figure 44), effectivement semblables à sainte Hélène et à ses suivantes dans la *Découverte des trois croix* (figure 4) et l'*Invention de la vraie croix* à Barcelone.

119. Sur Jacques Prévost, cf. H. ZERNER, dans *L'École de Fontainebleau*. Paris, Grand Palais, 1972, cat. de l'expos. sous la dir. de S. BÉGUIN, p. 327.

120. A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre graveur français*, 8, Paris, 1850, p. 1-9.

121. J.-D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, VI, Leipzig, 1864, p. 127-129, qui annonce dans sa liste un total de 25 pièces, mais n'en cite que 24.

122. *The Illustrated Bartsch*, 31, cit., p. 357-360, nos 1-4 (496-497).

123. F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes* [Paris, 1817], nouvelle éd., I, Munich, 1832, n° 3050 pour le monogramme ici étudié. Le n° 3049 concerne celui composé des lettres PS écrites l'une à côté de l'autre, qui est identifié avec celui de Pierre Serwouter.

124. J. RENOUVIER, *Des types et des Manières des Maîtres Graveurs...*, Montpellier, II, 1854, p. 181-182.

125. F. HERBET, *Les graveurs de l'école de Fontainebleau*, IV. *Les eaux-fortes nommées ou marquées*, Fontainebleau, 1901, p. 52-53.

126. ZERNER, dans *L'École de Fontainebleau*, cit., p. 327, et n° 425, *ibid.*, à propos du portrait de François I^{er}. Id., dans *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France*, cat. de l'expos., Paris, 1995, n° 30, p. 226, à propos de la même gravure.

127. «Perjconter en 1539, dont la marque est composée d'un S et d'un P.». Cf. M. DE MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, 1666, p. 137.

128. Dans un premier temps ce nom a été cependant accepté. Cf. P. A. ORLANDI, *Abecedarium pittorico*, Bologna, 1704, p. 413: «Marca di Periecuter in molti termini in piedi, tagliati nel 1535». Dans l'édition corrigée et augmentée par P. GUARIENTI, Napoli, 1763, le nom est massacré ultérieurement en «Pericouter». Afin de compléter l'histoire de l'étonnante transformation d'un mot mystérieux pour le rendre intelligible, on peut noter que BRULLIOT, cit., n° 3052, mentionne un autre monogramme PS à propos duquel il écrit (en citant J. F. CHRIST, *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum*, Leipzig, 1747): «Christ, p. 342, attribue la première de ces marques à un certain PERECUTEUR ou PERIECUTEUR qui n'est que le nom estropié de Pierre Serwouter».

129. *The Illustrated Bartsch*, 27, cit., p. 64, n° 373 (284) (sans la planche monogrammée).

130. *The Illustrated Bartsch*, 26, cit., p. 255, n° 262 (210), et, pour la planche monogrammée, p. 256, n° 262 b (210).



Figure 37
Repas chez Syphax, détail d'Hasdrubal. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.



Figure 39.
Adoration des mages, détail. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Institut Amatller d'Arte Hispanico.



Figure 38.
Saint Jean à Patmos, détail. Rome, Trinité-des-Monts, chapelle Turchi.

Les planches du monogramme PS sont datées de 1535 à 1538 et ont dû être exécutées à Rome. Or on a vu que Seraphin est attesté brièvement à Barcelone en 1537 et en 1539, mais sans y recevoir alors de contrat personnel: sans doute l'artiste dut-il faire plusieurs fois la navette entre les deux villes.

Mariette a été le premier à proposer un nom pour le monogramme, mais il est inacceptable. En lisant les deux lettres, pourtant claires, JP, il les a associées à celui du Français Jacques Prévost dont sont connues quelques estampes signées de son nom entier avec les dates 1546 et 1547. Celles-ci appartiennent cependant à une main différente et relèvent d'un autre milieu¹¹⁹.

La théorie de Mariette n'en a pas moins été adoptée par Robert-Dumesnil, qui a élaboré un premier catalogue de l'artiste s'élevant à 24 numéros¹²⁰, puis par Passavant¹²¹ et même par Bartsch, qui a répertorié les quatre planches qu'il connaissait du monogramme sous le nom de Jacques Prévost, tout en le faisant suivre d'un point d'interrogation¹²². Mais tous les auteurs n'ont pas été convaincus par cette hypothèse. Brulliot voyait dans le monogramme PS un graveur italien «dont le nom n'est pas encore découvert»¹²³, Renouvier émettait des doutes sur son identification avec Jacques Prévost¹²⁴ et Herbet s'y montrait résolument contraire¹²⁵.

Dernier à exprimer son scepticisme¹²⁶, Zerner a rappelé la donnée la plus ancienne relative au



Figure 40.
Pedro Seraphín, Léonard Thiry et le Maître du fils prodigue sur projet de Perin del Vaga (?), décor du salon. Rome, palais della Valle.

monogrammiste: en 1666 l'abbé de Marolles le nommait «Perjeconter»¹²⁷. Bien que cette information fût dépourvue de tout commentaire, dans un premier temps, elle emporta la conviction¹²⁸. Or, comme il arrive fréquemment, la tradition ancienne contenait effectivement la solution du problème: «Perjeconter» doit résulter d'une lecture fautive de «Per Serafin», où le s allongé vers le bas a été lu j et les deux dernières syllabes ont été mal transcrites. La transcription du nom en cursive permet de comprendre aisément l'erreur.

La production du monogrammiste PS, qui ne manque pas de qualités, semble appartenir, au moins en bonne partie, à la gravure de reproduction. Deux planches sont reprises à des estampes antérieures, la *Femme aux deux éponges*, à Marcantonio Raimondi¹²⁹, l'*Eurydice sauvée des enfers*, à un prototype attribué à Marc de Ravenne qui est présenté en contre-partie¹³⁰. Au répertoire raphaélesque se rattache également l'*Hercule vainqueur de l'hydre*. Quant à la série la plus fournie, elle offre des pièces d'architecture corinthienne: des chapiteaux et des bases de colonnes contenant chaque fois les dimensions, dans le goût d'Agostino Veneziano. Passavant en annonce 14, mais n'en décrit que 13¹³¹ dont 11 sont conservées à la Bibliothèque Nationale à Paris¹³². Les quatre planches mentionnées par Bartsch montrent des termes, trois paires masculines, la quatrième féminine (figure 44), rappe-

lant de loin les figures du soubassement de la salle d'Héliodore. Bartsch les croyait dérivées de modèles de Polidoro da Caravaggio, Passavant penchait pour un artiste proche du Rosso. Les rapports sont plus étroits avec Cornelis Floris, qui a souvent utilisé de semblables atlantes et caryatides pour ses projets de tombes. La tête sculptée, provenant de la Maison communale d'Anvers, qui sort de son atelier¹³³ se révèle très proche de celle de l'un des termes: d'autant plus que sa présence est attestée à Rome en 1538, le Flamand aurait pu fournir des dessins à Seraphín.

L'une des planches les plus étonnantes et dont le modèle, sans doute nordique, est inconnu, montre François I^{er} en buste de trois quart, fixant le spectateur (figure 45)¹³⁴. Coiffé d'un chapeau à plumes orné d'une médaille à l'effigie de saint François et combiné avec la couronne à pointes, le roi apparaît en harnais. Portant au cou le cordon de saint Michel, il tient en main la masse d'armes, à côté de son heaume qui luit dans la pénombre avec la cuirasse et le manteau¹³⁵. Un portrait unique et saisissant.

Pietro calabrese est encore mentionné à Rome dans un document de 1541, sans que la date ne soit précisée, quand il perçoit à l'Académie de Saint-Luc une partie de la redevance de Daniele da Volterra¹³⁶. La même année Seraphín se retrouve à Barcelone, terre d'adoption qu'il semble n'avoir plus quittée.

131. «12-25. Diverses pièces d'architecture corinthienne avec les mesures. Ces pièces portent le monogramme et, à l'exception de la première avec le millésime de 1535, portent également la date de 1537. On trouve, en outre, comme appartenant à cette suite, des chapiteaux et piédestaux de colonnes en deux planches imprimées sur une seule feuille in folio.» La liste se constitue comme suit: 12: chapiteau emprunté aux thermes d'Antonin; 13: chapiteau emprunté au Colisée; 14: base ornée d'une colonne au palais Baldassini; 15: entablement provenant des thermes; 16: entablement provenant de Sainte-Agnès; 17: entablement provenant du Capitole; 18: entablement provenant du temple d'Antonin et Faustine; 19: entablement et frise provenant du temple d'Antonin et Faustine; 20: entablements provenant de l'église de sainte Pudentienne et de la Minerve; 21: entablement provenant d'anciens édifices romains; 22: entablement provenant de Sainte Bibiane; 23: entablement provenant du Capitole; 24: deux chapiteaux antiques à Rome (il s'agit de la planche ajoutée au catalogue de Robert-Dumesnil); aucun numéro 25 dans la liste.

132. J. ADHÉMAR, *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du xv^e siècle*, II (L-W), Paris, 1938, p. 57-59 (sous Prévost).

133. Ill. dans *Fiamminghi a Roma*, cit., n° 85, éd. française, Bruxelles-Gand, 1996, p. 184 (C. VAN DE VELDE), éd. italienne, Milano, 1996, p. 155-156.

134. Datée de 1536. Voir note 126.

135. Je remercie vivement Jean-Marie de Moreau pour avoir identifié l'arme en question et m'en avoir expliqué l'histoire.

136. Rome, Accademia di San Luca, Libro degli Introiti, carta 15 v. Mentionné par R. GUERRINI, «Il "creato", di Baldassarre Peruzzi. Testimonianze su Francesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento)», *Bullettino Senese di Storia Patria*, 79 (1982), p. 157, note 7.

137. GARRIGA, cit., p. 145.

138. Le cheval de l'Adoration des mages et une figure de la Résurrection dans la Charité du manteau, le Massacre des innocents dans Saint Martin fuyant devant ses persécuteurs. Mais le saint ne tient évidemment plus un enfant dans les bras, comme la mère dont il est tiré. Pour indiquer la fuite, le geste des mains dirigées vers le haut, inspiré à l'origine par Daphné se transformant en laurier, était devenu conventionnel. Voir à ce propos DACOS, *Le Logge*, cit., p. 180 et pl. XXIX b, à propos de Joseph et la femme de Putiphar.

139. TORRAS TILLÓ, cit., p. 181-189. Dans cet article l'épisode de Sainte Eulalie devant le préteur romain, d'Ordóñez à la cathédrale de Barcelone est proposé comme source pour l'histoire de Sainte Barbe refusant le prétendant, alors qu'il n'a d'autre rapport avec la composition de Seraphin que de montrer des personnages debout devant un autre, assis sur un trône. En réalité, la présentation du trône de biais renvoie encore aux histoires de Scipion, en particulier à la Remise des couronnes (ill. dans Jules Romain, cit., p. 44-45), tandis que la figure qui apparaît le bras ouvert en signe d'étonnement, au premier plan, est tirée probablement de celle de Scipion dans la Réception des envoyés de Carthage (*ibid.*, p. 84-85). Tout à fait juste, par contre, est la relation proposée entre le bourreau du Martyre de sainte Barbe et l'une des figures d'une gravure de Giorgio Ghisi d'après Raphaël.

140. Document cité par ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., I, p. 142; *Id.*, *Pere Serafi*, cit., p. 9.

141. C'est le cas de la Naissance de la Vierge dans les portes de l'orgue de la cathédrale de Tarragone, peint en 1563 avec la collaboration de Pietro Paolo da Montalbergo (ill. dans GARRIGA, cit., p. 147). La composition se ressent encore de celle de la Scuola nuova, combinée peut-être à celle de Vincidor pour le «lit» du pape (voir *supra*, note 13), mais repropoosée sans plus dominer les règles de l'anatomie et en ajoutant, pour faire moderne, des architectures plus imposantes.

142. On peut néanmoins se faire une idée de son répertoire en castillan grâce aux poèmes qui lui ont été attribués: cf. ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., I, p. 163-202, républié dans *Id.*, *Pere Serafi*, cit., p. 415-441.



Figure 41.
Découverte du feu sur projet de Perin del Vaga (?). Rome, palais della Valle, salon.

De retour à Barcelone

Étant donné que la seule allusion aux peintures des grandes orgues de la cathédrale de Barcelone apparaît dans un document de 1563, on en a déduit trop rapidement que Seraphin avait dû les exécuter quelques années plus tôt, donc à la fin de sa vie¹³⁷. Or il s'agit de son œuvre la plus italianisante à Barcelone, qu'il ne peut avoir réalisée que dans l'élan de son installation dans la ville, quand il a voulu s'y imposer, sans doute autour de 1540. Ainsi s'expliquent les souvenirs de Michel-Ange, de Daniele da Volterra et de Polidoro da Caravaggio, ceux de Perin del Vaga et de l'antique, remontant au palais della Valle, ainsi que les citations plus anciennes de cartons réalisés à Bruxelles. Après avoir passé des années à copier, à mettre à l'échelle et à reproduire, l'artiste pouvait finalement inventer. En dépit des emprunts, ses compositions sont nouvelles, et certaines des figures témoignent d'une indéniable originalité. Jamais n'avait été représenté un roi mage qui pointe le doigt vers la crèche, tourné vers le spectateur. Dans sa vocation classiciste et sa maîtrise du clair-obscur, l'ensemble est empreint d'une réelle grandeur.

Mais coupé de la peinture italienne, Seraphin ne maintient pas ce niveau. Le retour en arrière est déjà évident dans le retable de saint Martin à Arenys de Munt, où seuls subsistent quelques rappels de la Scuola nuova¹³⁸, puis dans celui de Lloret de Mar. La tendance s'accroît dans celui, aujourd'hui disparu, qu'il peignit en 1548 pour Castellar del Vallès¹³⁹. Dans les cartons de tapisse-

ries sur l'histoire de la Madeleine qu'il a fournies en 1552 à la Commune de Barcelone¹⁴⁰, rien ne permet de savoir s'il s'est encore souvenu des patrons italiens.

Les histoires de saint Martin montrent un répertoire résolument rétrograde. Même la conception de l'espace assimilée dans le milieu de Raphaël y a disparu et, au registre inférieur, dans leurs larges manteaux, les saints en pied sur fond d'or sont redevenus gothiques. Comme il était advenu à Vincidor aux Pays-Bas, et plus nettement encore, Seraphin abandonne son bagage romain¹⁴¹ et ne peut plus compter que sur son talent de narrateur.

De «Petri Seraphini, pintor» on sait aussi que, le 27 mars 1564, Philippe II lui octroya licence de publier trois ouvrages: l'«Arte poetica en romance castellano, y otros dos libros en poesia de sonetos y otras rimas, en diversos sujetos, el uno en romance castellano y el otro en lengua catalana». Le 16 juin 1565 l'artiste passa contrat pour faire imprimer à la fois son Art poétique, la Silva de ses poésies en castillan et celles en catalan. Seul le dernier livre sortit de presse¹⁴². Les pièces spirituelles qui le composent et surtout celles, plus nombreuses, qui sont liées à l'amour courtois, dans la veine du néo-pétrarquisme, font de Seraphin l'un des créateurs de la poésie catalane¹⁴³.

L'inspiration en est, il est vrai, conventionnelle, mêlée cependant quelquefois d'accents d'une grande fraîcheur. La jolie composition «Qui vol oyr la gesta d'un jove enamorat»¹⁴⁴ illustre bien l'orientation populaire de l'artiste, et a d'ailleurs été mise en musique par Pere Alberch Vila, le célèbre organiste



Figure 42.
Découverte du feu, détail de Flore. Rome, palais della Valle, salon.

de la cathédrale de Barcelone. Le poème n'en reste pas moins imprégné de culture classique, les infortunes de l'amoureux dédaigné par sa dame n'étant autres que celles d'Orphée telles que les ont chantées Ovide et Virgile¹⁴⁵. Car ce sont ces auteurs qui ont marqué Seraphín, de même, entre autres, qu'Horace, l'Arétin, Maurice Scève, Garcilaso et le Catalan Ausias March.

Dans son «Capítol moral» l'artiste évoque les égarements de sa jeunesse¹⁴⁶:

Yo-m record bé, puix comte cosa vera,
que per ma sort y experiència feta,
me deportí un temps fora carrera.

Pour chanter les joies d'une vie tranquille, au foyer conjugal:

y per repòs de ma ventura bona,
yo-m só casat ab una gentil dama,
que de virtuts mereix portar corona...
Sans plus nourrir de trop grandes ambitions:

Basta'm a mi la vida concertada,
sols per passar sens tembre la fortuna;
dels grans estats la vida no m'[a]grada...

Mais ce serait faire fausse route que de voir dans ces vers un souvenir de l'itinérance de Seraphín. Sans doute est-ce encore Horace qui l'inspire, en même temps que les Catalans.



Figure 43.
Adoration des mages, détail de la Vierge à l'enfant. Barcelone, cathédrale. Barcelone, Instituto Amatller d'Arte Hispanico.

Sur le pays dont venait Seraphín, seul l'inventaire de ses biens fournit un maigre indice. Parmi ses livres figurent en effet un Dante et un Ovide en italien¹⁴⁷: peu de chose, il est vrai, et rien sur ses racines méridionales. Quant à ses instruments de musique, sans vouloir écarter tout à fait l'hypothèse qu'ils lui servaient pour ses peintures, on ne peut s'empêcher de se rappeler un détail fourni par Vasari: à Naples Marco Cardisco jouait du luth¹⁴⁸. Les peintures de Seraphín restent en définitive les seules qui laissent percer sa culture napolitaine.

Une clé pour connaître les débuts de l'artiste est offerte par la grande *Adoration des mages* déjà citée, provenant du Maschio Angioino à Naples (figure 3). Une œuvre chargée de signification politique: avec le jeune Charles Quint, bien reconnaissable en roi d'Espagne (sans avoir encore la couronne d'empereur), y sont représentés, semble-t-il, Alphonse II et Ferrante I^{er} d'Aragon, dont seraient ainsi réaffirmées les prétentions dynastiques.

Après avoir porté les noms les plus variés, le tableau a été rattaché à l'œuvre de Cardisco dans l'ouvrage pionnier de Ferdinando Bologna sur la peinture napolitaine¹⁴⁹. Mais Cardisco apparaît toujours imprégné de Polidoro da Caravaggio, auprès duquel il a dû se former à Naples, alors que l'*Adoration des mages* n'en trahit pas la moindre trace. Pour accepter l'attribution, il faudrait postuler une phase précédente de son œuvre, où l'artiste aurait été porteur d'une autre culture dont rien n'aurait subsisté par la suite.

143. Cf. ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., et ID., *Pere Serafi*, cit., avec d'amples commentaires et des hypothèses sur la production de l'artiste en castillan. Cf. aussi M. DE RIQUER; A. COMAS, *Història de la literatura catalana*, III, Barcelone, 1964, p. 594-615. Pour des aspects particuliers, cf. E. CAMÓN FERNÁNDEZ DE AVILA, «Motius horacians al "Capítol moral" de Pere Serafi», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 31 (1990-1991), p. 131-140; J. ALÉGRET, «Pietro Aretino, font literària de Pere Serafi», *Estudi General*, 11, Girona, 1991, p. 81-89.

144. *Dos llibres de Pedro Seraphín*, Barcelone, 1565, fol. 32-33. Cité par ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., I, p. 253-254, et republié maintenant dans l'édition critique qu'en a donnée le même auteur.

145. ROMEU I FIGUERAS, *Poesia*, cit., I, p. 252-264.

146. Cité par DE RIQUER; COMAS, cit., p. 605-606. Voir maintenant ROMEU I FIGUERAS, *Pere Serafi*, cit., p. 131.

147. *Ibid.*, p. 146.

148. Voir plus haut, note 91.

149. F. BOLOGNA, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959, p. 78. Voir aussi G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino, 1978, p. 29-30. Pour un aperçu de la littérature ancienne, cf. cat. de l'exposé sous la dir. d'A. VEZZOSI, n° 392, p. 187-188; GIUSTI; LEONE DE CASTRIS, «Forastieri e regnicoli...», cit., figure 9.1, p. 244, et p. 245; D. SINGALLIESI dans *Andrea da Salerno*, cit., p. 216-220.

150. Ill. notamment dans, GIUSTI; LEONE DE CASTRIS, cit., figure 6.13, p. 149.

151. Tiré de la grande *Sainte famille de François 1er* Ill. notamment dans PREVITALI, cit., figure 40. Par rapport à l'âge apparent de Charles Quint, qui pourrait convenir pour une date légèrement antérieure, c'est cet élément qui permet de retarder le tableau à l'année 1519.



Figure 44.
Monogrammiste PS (Pedro Seraphín), *Caryatides*. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Le tableau révèle en effet une riche gamme de composantes qu'il était possible d'assimiler à Naples à la fin de la deuxième décennie du siècle: la perspective lombarde qui y fut introduite par Pedro Fernández (celui que Longhi avait baptisé jadis Pseudo-Bramantino, quand l'identité n'en était pas connue), l'autre facette du monde lombard que constitue le léonardisme transmis par Cesare da Sesto, un certain goût pour l'*estofado* apporté peut-être par Yañez de la Almedina, dont l'action pourrait d'ailleurs expliquer aussi le léonardisme. La composition du tableau dépend du relief que Bartolomé Ordóñez venait d'exécuter dans la chapelle Caracciolo di Vico à San Giovanni a Carbonara¹⁵⁰, mais sans la charge expressive qui le caractérise. L'artiste est engagé dans une voie plus traditionnelle, comparable au raphaélisme d'Andrea da Salerno, avec lequel le tableau présente une certaine parenté. On y décèle en outre une citation directe de Raphaël dans le saint Joseph¹⁵¹.

L'attribution de l'*Adoration des mages* à Cardisco a constitué un progrès manifeste par rapport aux propositions précédentes, mais sans convaincre. Les nombreux emprunts que l'on y perçoit correspondent à une culture trop éloignée des œuvres de cet artiste. Or les rapports y sont frappants avec l'*Adoration des mages* de la cathédrale de Barcelone —en dépit de la distance chronologique qui sépare les deux œuvres (figure 8). Les composantes du décor architectural —jus-



Figure 45.
Monogrammiste PS (Pedro Seraphín), portrait de François I^{er}. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

qu'aux détails du hibou et de la pie sur le toit de la cabane—, l'ampleur des figures et la fixité de leurs expressions, les différents éléments de leurs physionomies (figure 6), les mouvements des draperies et les stries des nuages, les coloris, enfin, semblent trahir le même auteur. Dans le large manteau qui la couvre, la Vierge au léger sourire du tableau napolitain paraît annoncer celle de la toile catalane, tandis que l'enfant qu'elle porte (figure 7) a déjà l'anatomie massive et imprécise des *putti* rendus à Seraphín, avec le faciès au front haut. L'*Adoration des mages* de la chapelle Sainte-Barbe ne serait-elle pas sa première œuvre connue? Plus qu'aux sgraffites de Polidoro, le clair-obscur qui caractérise l'artiste au fil de sa carrière remonterait au léonardisme de sa jeunesse, et le saint Joseph tiré de Raphaël témoignerait d'un premier contact avec ce maître.

Quand il est monté à Rome, Seraphín a dû entrer en relation avec Giovanni da Udine puis entamer avec Tommaso Vincidor sa longue aventure bruxelloise. Vaines ont été au retour ses tentatives de s'insérer dans le milieu romain, et sans doute en fut-il de même dans le monde de la gravure. À Rome s'était imposé un goût différent, lié à la *maniera*. Loin du vice-royaume où il a dû naître — et où, sans doute, on parlait grec—, c'est à Barcelone que Seraphín a pu s'exprimer et qu'il a laissé son chef-d'œuvre, dans une ultime vague de raphaélisme.