De nouveaux témoignages iconographiques des coffrets à estampes

Novel depictions of coffrets à estampes

Séverine Lepape et Michel Huynh

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/462>

DOI : 10.4000/estampe.462

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2016

Pagination : 4-18

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Séverine Lepape et Michel Huynh, « De nouveaux témoignages iconographiques des coffrets à estampes », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 256 | 2016, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/462> ; DOI : 10.4000/estampe.462

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

DE NOUVEAUX TÉMOIGNAGES ICONOGRAPHIQUES DES COFFRETS À ESTAMPES

Séverine Lepape et Michel Huynh

L'observateur attentif aura peut-être remarqué à la foire de Maastricht de 2016 un intéressant tableau en vente dans la galerie P. De Boer¹. Il s'agit d'un *Repos pendant la Fuite en Égypte*, peint sur bois par un anonyme actif à Anvers dans les années 1540, dans la tradition de Joachim Patinir (ill. 1).

La Vierge assise au premier plan allaite l'Enfant, tandis que Joseph revient vers elle avec une gourde en calebasse. Au second plan à gauche est figuré un hameau avec des villageois, tandis qu'à droite d'autres bâtiments se regroupent autour d'une maison forte. À l'arrière-plan se déroule un vaste paysage fluvial et rocheux. Au tout premier plan, devant la Vierge à l'Enfant, est représenté un coffret en cuir, légèrement entrouvert (ill. 2). Ce coffret, nous y reviendrons, s'apparente à un coffret à estampes.

Le tableau proposé par De Boer constitue un deuxième et nouveau témoignage iconographique pour ces coffrets à estampes, un premier tableau ayant été révélé peu de temps auparavant à l'occasion d'une vente par la maison Christie's à Londres le 4 décembre 2014, représentant également un *Repos pendant la Fuite en Égypte*, d'école anversoise et daté des années 1530 (ill. 3)². Il a été récemment publié par S. Hindman, qui s'est interrogée sur la signification du coffret dans le tableau³. À sa suite, nous souhaiterions mettre en perspective la présence de cet objet dans ces deux œuvres produites à Anvers entre 1530 et 1540, au sujet identique et à la composition extrêmement proche (au point qu'on puisse dire sans trop se tromper que le tableau chez de Boer est sans doute une variante ou une reprise du tableau de Christie's⁴), qui invitent à réfléchir sur ce que la représentation d'un objet peut apporter à sa connaissance.

1. Provenance : Saint Pétersbourg ; collection Henkel ; Julius Böhler Munich 1951 ; propriétaire suisse qui a vendu sa collection par Christie's Londres le 8 juillet 2015, sale 11670, lot 15 ; marchand amstellodamois P. de Boer. La collection du propriétaire suisse était essentiellement composée de tableaux de haute époque (école colonaise, flamande et française avec un Corneille de Lyon), orfèvrerie et argenterie allemande des xvi^e-xvii^e siècle, sculptures de haute époque nordiques et quelques tableaux néerlandais du xvii^e siècle.

2. Le tableau était connu des spécialistes de la peinture anversoise et notamment de l'artiste Joachim Patinir. Voir Faggini, *La Pittura ad anversa*, 1968, n° 16, p. 39, qui le documentait chez Genolini, Milan en 1902. Vente du tableau par Genolini le 29 mars 1901, lot 41, comme 'Herri met de Bles' ; vente anonyme, Christie's, London, 6 July 2006, lot 19 ; puis de nouveau vente anonyme Christie's Londres, 2 décembre 2014, lot 8. Aujourd'hui collection particulière aux États-Unis.

3. S. Hindman « Gothic travelling, coffers revisited » dans *Le Livre, la photographie, l'image et la lettre, essays in honor of André Jammes*, éd. S. Hindman, I. Jammes, B. Jammes et H. P. Kraus Junior, Paris, 2015, p. 312-327.

4. La composition du tableau chez P. de Boer est identique à celle de Christie's, et les deux scènes glosant la Fuite en Égypte, à savoir le Miracle du champ de blé, et le Massacre des innocents sont aussi représentées. La différence majeure tient à la manière de représenter le couple Vierge / Enfant ; dans le tableau de Christie's cette dernière tient sur ses genoux l'Enfant, qui mange une pomme et du pain. Dans le tableau de de Boer, la Vierge est allaitante.

III. 1. École anversoise, *Repos pendant la Fuite en Egypte*, v. 1540, huile sur panneau transférée sur toile. Amsterdam, Galerie P. de Boer, reproduit avec son autorisation.

D'ordinaire, l'historien de l'art est plus souvent confronté au problème suivant : un objet est représenté dans une œuvre (peinture, sculpture, dessin, etc.). Il cherche à identifier ledit objet avec des spécimens encore conservés pour en comprendre le cas échéant l'usage, affiner la datation ou déterminer la localisation de l'œuvre ou de l'objet.

Ici, nous sommes placés devant la situation inverse. Les coffrets à estampes forment un corpus de plus d'une centaine d'items conservés, aujourd'hui mieux connus grâce à plusieurs publications⁵

III. 2. Détail du coffret représenté au premier plan du tableau précédent.

5. Max Lehrs, « Die Dekorative Verwendung von Holzschnitten im XV. und XVI. Jahrhundert », *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIX, 1908, p. 183-193 ; Paul-André Lemoine, *Les Xylographies du xiv^e et du xv^e siècle au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927 ; WL Schreiber, *Kassetten-Holzschnitte des XV. Jahrhunderts*, Strasbourg, JHED Heitz, 1931 ; Karl Kup, « A Fifteenth-Century Coffret », *Renaissance News*, n° 9, n° 1, 1956, p. 14-19 ; Karl Kup, « Notes on a Fifteenth-Century Coffret », *Le Connoisseur*, n° 140, 1957, p. 62-66 ; *Collection Marie-Thérèse et André Jammes: Coffrets de Messagers, Images du Moyen Âge et Traditions Populaires*, Paris, Pierre Bergé et associés, 2007.

III. 3. Joachim Patinir ?, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, v. 1530, huile sur panneau. États-Unis, collection privée (ex vente Christie's 2014).

mais dont on n'avait repéré jusqu'à présent aucune représentation « contemporaine » qui aurait pu permettre de mieux cerner leur origine ou leur utilisation. Il serait dès lors tentant de prendre ces deux tableaux anversoïses comme des « preuves » documentant les coffrets à estampes. Or rien n'est moins simple.

L'ARTICLE DE 2011

À ce stade de la réflexion, il convient de revenir sur les principales caractéristiques d'un coffret à estampe telles que nous les avons dégagées en 2011⁶. Notre méthode a été la suivante : en l'absence de toute documentation écrite ou iconographique permettant de contextualiser l'existence et l'usage de ces objets, nous nous sommes livrés à un examen matériel systématique du corpus connu afin d'établir des caractéristiques communes pouvant former une structure solide à partir de laquelle valider ou invalider des hypothèses et établir une typologie.

Un coffret à estampes est constitué d'une âme en bois, le plus souvent de hêtre, recouverte de cuir noir sur tous les côtés et renforcée par des bandes métalliques fixées à l'âme par des clous forgés. Il comporte une façade ornée de plaques ajourées, encadrant une serrure à moraillon et un cache-entrée ayant souvent pour motif un dragon, plus ou moins stylisé jusqu'à figurer un élément végétal.

6. M. Huynh et S. Lepape, « De la rencontre d'une image et d'une boîte : les coffrets à estampes », *Revue du Louvre / Musées de France*, 2011-4, p. 37-50.

III. 4, 5, 6. *Coffret au Christ au Mont des Oliviers*. BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (J)-objet. Détail de la logette, devant du couvercle et clou extrait de la logette.

Il est pourvu d'un couvercle, soit taluté, soit bombé. C'est la forme du couvercle qui détermine les deux types de coffrets dans ce corpus homogène. Le couvercle taluté comporte dans l'épaisseur de son ressaut une logette rectangulaire creusée dans l'épaisseur du fond du couvercle sur un demi-centimètre de profondeur et dissimulée par la partie en ressaut venant se rabattre dessus. Ce rabat est rendu définitivement solidaire du couvercle grâce à un clou enfoncé sur le devant du couvercle si bien qu'une fois fixé il est impossible au premier coup d'œil de déceler l'existence de cette logette. Cette dernière joue donc le rôle d'un petit compartiment secret (ill. 4, 5 et 6). Deux passants en fer sont fixés de part et d'autre de chaque long côté, permettant le passage d'une sangle qui n'a été conservée sur aucun objet existant, et quelques coffrets montrent encore la trace d'un coussin garni de paille sur le dessous (ill. 7).

III. 7. Revers d'un coffret à estampes ayant conservé son coussin de paille.

Ill. 8. *Coffret à l'Entrée du Christ à Jérusalem.* Style d'Ypres. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Ill. 9 (à droite). *Coffret au Monogramme du Christ et de Marie.* Jean Bézart, France, première moitié du XVI^e siècle. BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (E)-Objet.

Au revers du couvercle se trouve une estampe collée généralement directement sur le bois laissé nu du coffret, à moins qu'elle n'ait été précédemment doublée d'un papier. La caisse du coffret se trouve garnie d'un tissu de chanvre enduit d'armure toile, appelé bougran, dont la couleur peut varier. Une bande de ce même tissu vient par-

fois recouvrir la zone du couvercle laissée libre par une estampe plus petite, signe d'une volonté manifeste d'habiller tout l'intérieur du coffret.

Les estampes collées dans les coffrets forment plusieurs ensembles stylistiques. Le plus important et cohérent est un corpus de gravures relevant du style de Jean d'Ypres, artiste parisien actif dans les années 1490-1510 (ill. 8). Les sujets représentés sont essentiellement la Passion du Christ, détaillée en de nombreux épisodes, la Vierge, des saints ou des motifs dévotionnels comme le monogramme du Christ et de Marie.

Un autre ensemble plus hétérogène est constitué d'estampes sans doute françaises au vu de la lettre gravée en langue vernaculaire sous l'estampe, que l'on peut dater largement de la première moitié du XVI^e siècle (ill. 9).

Une petite série enfin est formée de quatre gravures s'inspirant de modèles de l'école de Fontainebleau, des années 1540-1550 (ill. 10).

III. 10. *Coffret à l'Hercule.* France, 1540-1550. BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (P)-Objet.

III. 11 (à droite). *Coffret à divers médaillons représentant la Vierge et la Passion du Christ.* Paris, BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (F)-Objet.

L'(É)PREUVE DES FAITS

Les caractéristiques formelles énoncées plus haut sont en partie visibles sur les coffrets des deux tableaux. Seule absente, et de taille, l'estampe, non visible puisque le coffret est représenté à moitié ouvert. On ne peut donc exclure ici que les coffrets représentés ne soient pas des coffrets à estampes, car il existe des exemples de coffrets d'une facture quasi identique aux coffrets à estampes, mais dépourvus d'images et n'en n'ayant jamais comporté, comme l'atteste leur revêtement intérieur alternatif, généralement en parchemin teinté de rouge. Ces exemples sont cependant peu nombreux.

Dans les deux œuvres, l'objet, au couvercle plat, est représenté de trois quarts à gauche et légèrement ouvert, laissant voir sa structure, avec une façade à serrure, des bandes métalliques qui le sertissent, deux passants où a été glissée une courroie en cuir à boucle métallique. Le tissu rouge à l'intérieur correspond vraisemblablement au bougran très souvent employé pour garnir l'intérieur de la caisse. Le coffret est doté d'un rabat de cuir (représenté avec deux teintes différentes pour figurer la fleur et le revers de la peau) destiné à protéger le dessus lorsqu'il est porté en bandoulière, à la manière d'une besace. On comprend sans peine pourquoi cet élément relativement fragile n'ait survécu sur aucun des objets. Le coffret du tableau de Christie's présente la même particularité, mais avec une qualité et une précision supérieures.

La comparaison entre les objets conservés et leur représentation dans les deux tableaux laisse entrevoir néanmoins quelques dissemblances dans la morphologie des coffrets au premier plan de ces deux tableaux avec la réalité des représentants du type à toit taluté du corpus. Si leur caisse ressemble bien dans les grandes lignes, la serrure des coffrets des deux tableaux est d'un modèle différent, au palâtre central sans cantonnement des plaques ajourées permettant aux crampons de fixer l'ensemble à la face avant. Quant au moraillon, solidaire comme il se doit du couvercle, il est ici accompagné par le cache-entrée alors que celui-ci est, pour tous les coffrets à toit taluté, solidaire de la serrure. Les passants sont fixés sur les bandes métalliques, là où d'ordinaire ils sont cloués directement sur le bois. Enfin, le couvercle est représenté non pas taluté mais parfaitement plan, le rendant impropre à comporter une logette secrète. Pour des peintres rompus à la représentation du réel, il ne peut s'agir d'une simplification puisque les autres détails (cloutage périphériques, crampons de la serrure, intérieur rouge, etc.) sont figuré avec un parfait réalisme, et ce d'autant plus qu'il existe au moins un coffret à estampes approchant⁷ dans le corpus (ill. 11 et 12).

7. Coffret à divers médaillons représentant la Vierge et la Passion du Christ, Paris, BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (F)-Objet. Le tissu présent à l'intérieur n'est pas d'origine.

III. 12. *Coffret à divers médaillons représentant la Vierge et la Passion du Christ, Paris, BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (F)-Objet, détail de la façade.*

Au stade donc de l'examen des caractéristiques physiques de l'objet, il convient de conclure qu'il est vraisemblable que l'objet représenté soit un coffret à estampes, mais il faut néanmoins souli-

gner que ce dernier ne correspond pas strictement au corpus statistiquement le plus important, mais à un type représenté par un exemple. Nous reviendrons sur cette question.

Si l'on poursuit un raisonnement « documentaire », consistant à considérer que la manière dont le coffret est utilisé dans le tableau est de nature à nous renseigner sur son ou ses usages, les objets contenus à l'intérieur doivent ici retenir toute notre attention.

Avant notre article, les historiens, essentiellement spécialistes de l'estampe, qui se sont penchés sur ces objets, y ont vu des coffrets de pèlerinage, des autels portatifs, des boîtes de messagers ou encore des coffrets à missels. Chose amusante à noter, ces chercheurs ont tous souligné combien l'usage de ces estampes collées dans des coffrets était intéressant pour l'histoire de la gravure mais n'ont fait que très peu de cas du coffret lui-même. Aucun ne s'est par exemple soucié de la question de la logette dans le couvercle et Schreiber, le seul historien à leur avoir consacré une synthèse⁸ ne décrit que très rarement la boîte qui contient l'estampe.

En raison de leur fragilité structurelle, les coffrets à estampes ne nous semblent pas des objets destinés à voyager sur une longue distance. Les planches de bois qui constituent son âme sont d'une grande finesse, et leur assemblage rudimentaire ne permet en rien d'assurer la résistance de l'objet aux chocs⁹. Ils peuvent bien sûr être transportés, les attaches sur les côtés et le petit coussin de paille recouvert de cuir encore parfois présent sur certains coffrets en témoignent, mais assurément pas pour un long

8. Schreiber, *Kassetten-Holzschnitte...*, op. cit.

9. La pesée des coffrets à estampes conservés à la BnF a révélé un poids de l'objet oscillant entre 500 grammes pour les plus petits, à 1 500 grammes pour les plus grands.

voyage et certainement pas avec fréquence (comme ce serait le cas s'il s'agissait de coffrets de messagers), sauf à être enfermés dans un contenant plus grand ou à cheminer sans trop d'à-coups. De toutes les hypothèses émises sur leur fonction, la piste de la boîte à livre est sans doute la plus pertinente car ces coffrets sont l'un des rares cas dans le mobilier médiéval ou du

tout début de l'époque moderne à être plus profonds que larges. Le rapport des dimensions de l'intérieur de la caisse (profondeur/largeur = 4/3) coïncide avec les proportions du livre et du document de manière générale.

L'estampe collée à l'intérieur joue bien évidemment un rôle dans cet ensemble, et le fait que près de 90 % des gravures collées aient pour iconographie des sujets « religieux » accompagnés de quelques lignes gravées tirées de la liturgie (avec un axe fort consacré à la Passion du Christ pour les œuvres attribuables à l'atelier parisien de Jean d'Ypres) invite à y voir un support de dévotion. La faible profondeur de la logette des coffrets à couvercle plat, son système de fermeture définitif par un clou ne permettant pas une ouverture manuelle, et la volonté que l'existence de ce compartiment passe inaperçue laissent penser à un emplacement pour une relique ou quelque chose s'en approchant (« authentique », petit morceau de linge en contact avec un corps saint, médaillon). Bref, les coffrets à estampes pourraient être des boîtes à livre (pas seulement des missels comme cela a pu être suggéré¹⁰,

mais vraisemblablement des livres de dévotion, dont les différents formats pourraient expliquer l'existence de la diversité des formats des coffrets), pouvant être consacrés par la présence d'une relique, où l'estampe s'offre comme une image de méditation. Le coffret

10. Karl Kup, « Notes on a Fifteenth-Century Coffret... », art. cité.

à estampes serait donc un de ces nombreux objets qui connaissent un succès certain chez les laïcs à la fin du Moyen Âge, contribuant au développement d'une pratique de la dévotion de plus en plus orientée vers des exercices spirituels.

Les objets contenus dans le coffret du tableau de Christie's sont à l'évidence plus variés que ce que notre analyse pouvait nous laisser croire : un petit livre doté d'une reliure en cuir avec fermoirs, une petite brosse, une paire de ciseaux, un rosaire, deux anneaux¹¹ et une gaze presque transparente. Dans le deuxième tableau, ne se trouvent repris que la brosse, le livre (cette fois-ci avec une reliure de velours) et la gaze blanche qui remplit la totalité de la caisse, si bien que sont absents de ce tableau la paire de ciseaux, le rosaire et les deux anneaux. (ill. 13 et 14).

Si l'on s'en tient toujours à une analyse documentaire, ce coffret contient l'attirail nécessaire de la Vierge lors de son voyage et ne semble pas spécifiquement dévolu à un seul usage, celui du livre. De plus, il est clairement utilisé pour sa fonction de contenant voyageant à travers plusieurs centaines de kilomètres, dans le cas de la Fuite en Égypte, sur dos d'âne. Le coffret à estampes serait donc un coffret de voyage, permettant de transporter un certain nombre d'objets de petite taille. Il se trouverait représenté comme élément de *realia*, Joseph et la Vierge partant en voyage étant figurés comme des voyageurs des années 1530 sillonnant les routes. Et là s'arrêterait donc la recherche sur ces objets.

LE REPOS EN ÉGYPTE, IMAGE DE PÈLERINAGE SPIRITUEL

Il nous semble pourtant difficile de nous satisfaire d'une lecture aussi immédiate de la représentation de ces objets. Non parce que cela signifierait que les conclusions de notre étude préalable sont en grande partie fausses mais parce que ces coffrets sont figurés dans une image qui n'est pas celle d'un simple couple de pèlerins entreprenant un rude voyage, mais bien un sujet iconographique important dans l'art chrétien de la Renaissance, touchant à la représentation du Christ et de sa parenté.

Il nous revient en mémoire comme une sorte d'écho les lignes qu'avait écrites Léo Steinberg dans son introduction de son ouvrage sur la *Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*¹². L'objet de son étude était la représentation de gestes mettant l'accent sur le sexe de l'Enfant Jésus ou du Christ adulte, qu'il identifiait comme un procédé visant à mettre en valeur l'humanité et l'Incarnation du Christ et non comme une représentation trouvant son explication dans le fait qu'il s'agisse d'une pratique usuelle chez les hommes et les femmes de la fin du Moyen Âge :

Lorsque nous interprétons de prétendus motifs de genre tels que celui-ci, il nous faut donc soigneusement éviter de nous laisser abuser par la perfection de leur vraisemblance. Si le geste en question dans ces peintures est réalisé pour paraître ordinaire, imputable à tout enfant, l'intention n'était nullement d'amoindrir le mystère de l'Incarnation, mais au contraire de le confirmer. La naturalité de la représentation ne posait aucun problème : les artistes de la Renaissance considéraient la divinité de Jésus comme allant suffisamment de soi pour risquer d'être affaiblie par son humanité. Ce qu'ils

11. Selon S. Hindman, il s'agirait des deux petits objets métalliques visibles au tout premier plan à côté de la brosse. N'ayant pas pu voir le tableau original, nous ne sommes pas en mesure de confirmer cette identification.

12. Pour une analyse critique de cet ouvrage, voir J.-C. Schmitt et J. Baschet, dans *Annales. Économies, Société, Civilisation*, 1991, vol. 46/2, p. 337-346, qui approuvent le refus de l'auteur d'une lecture « naturaliste » des différentes images, mais qui soulignent aussi les limites de son analyse. Voulant à tout prix montrer l'importance que la représentation charnelle du Christ pouvait avoir pour les artistes de la fin du Moyen Âge et du xvie siècle, Léo Steinberg tend à passer sous silence l'aspect complexe de l'incarnation et de l'humanité du Christ : si le Christ est représenté homme et donc sexuel et mortel, l'assomption de la chair par le Christ est à des fins spirituelles, le Christ engendrant l'Église.

n'avaient pas prévu, c'est l'effet rétroactif que quatre siècles d'une sécularisation de plus en plus profonde allaient produire sur notre perception de l'art de la Renaissance. Et de fait, ils ne pouvaient prévoir que le processus de démythologisation affectant le christianisme devait conduire à rendre parfaitement profane notre vision de l'art sacré qui était le leur ; si bien qu'aujourd'hui la plupart des spectateurs modernes qui regardent leurs œuvres se contentent de s'arrêter à l'image démythologisée – une représentation humaine tirée selon toute apparence du monde naturel, à cent mille lieues des mystères du Credo. (...) En conséquence, lorsque nous voyons un Christ mort dont la main est portée à l'aîne, on nous dit qu'il n'y a rien d'étonnant, puisque les mourants font souvent ces gestes, comme si la fréquence alléguée de cette attitude dans les cadavres humains masculins justifiait son attribution au Christ lorsqu'il est représenté dans des monuments sacrés. De la même façon, une peinture comme la *sacra conversazione* de Véronèse – quatre saints regardant stupéfaits le petit dormeur qui touche son sexe – amène immédiatement l'explication : « c'est ce que font les petits garçons ». Et l'énormité de la gravure sur bois de Hans Baldung Grien, *La Sainte Famille*, est écartée avec un haussement d'épaule en invoquant que « c'est ce que font les grands-mères ». Peut-être, mais comment se fait-il que dans l'art occidental, le seul bébé à être ainsi représenté soit le Christ ? La gravure de Baldung montre un Enfant Jésus qui fait l'objet d'une manipulation génitale. Comment percevoir ce phénomène étrange ? (...)

Ce qui est en cause ici, c'est la méconnaissance d'une vérité fondamentale : dans l'art religieux de la Renaissance, les motifs d'ordre naturaliste ne tirent jamais leur véritable raison d'être du fait qu'on les retrouve plus particulièrement dans telle ou telle situation réelle. L'expérience ordinaire ne constitue nullement un modèle que l'art aurait à transposer automatiquement. Il y a beaucoup de choses que font les bébés – comme se traîner à quatre pattes avant de commencer à marcher – qu'aucun artiste, si enclin au réalisme qu'il ait pu être, n'eut jamais idée d'attribuer au Christ enfant. Car celui-ci dans l'art de la Renaissance comme dans l'art médiéval, n'est aucunement un enfant comme les autres. (...) En bref, le Christ représenté, même bébé, signifie toujours l'Incarnation – totalement homme, totalement Dieu. (...) C'est cette règle qu'il nous faut également appliquer dans le cas de la palpation des parties sexuelles de l'Enfant. La question n'est pas de savoir s'il s'agissait là d'une pratique courante ; elle est bien plutôt de savoir comment, courante ou non, cette pratique peut servir à distinguer le fils de Marie par rapport à la succession des fils d'Eve.

Dans l'argumentation de Steinberg, il est question de la manière dont est représenté le Christ et non des objets qui l'accompagnent, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Toutefois il nous semble important de souligner avec lui combien une interprétation à la lettre d'un élément jugé « réaliste » dans une peinture de la Renaissance peut introduire un biais dans sa compréhension. La représentation du coffret dans les deux peintures anversoises du Repos pendant la Fuite en Égypte s'inscrit dans une tradition iconographique consistant à figurer aux pieds de la Vierge un sac ou un objet destiné au transport. Une petite étude en série permet de constater en effet que les tableaux traitant de ce thème, d'une génération avant ces deux représentations montrent très souvent un petit panier en osier dotée d'une anse sur le haut du couvercle, et s'ouvrant sur le grand côté, avec une serrure. Ce panier est le plus souvent représentée fermée¹³.

13. Gérard David, *Vierge à l'Enfant*, Madrid, Prado ; Gérard David, *Vierge à l'Enfant*, Washington, NGA, A. Mellon collection 1937 ; Jan de Beer (actif à Anvers entre 1504 et 1536), *Repos pendant la Fuite en Égypte*, panneau droit du triptyque de l'*Adoration des Mages*, Milan, Brera ; Joos van Cleve, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts ; Joachim Patinir, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Madrid, Prado ; Joachim Patinir, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Berlin, Gemäldegalerie.

III. 15. Joachim Patinir, *Repos pendant la Fuite en Égypte*, vers 1515, huile sur panneau. Madrid, Museo nacional del Prado, Inv. P 1611.

Il est parfois représenté en situation de voyage, avec un long bâton de bois passé à travers la poignée. Lorsque ce panier est représenté ouvert, ce qui est rare, il révèle principalement un contenu générique de langes conforme à celui qui apparaît dans les scènes contemporaines de naissance de la Vierge par exemple ou de Nativité¹⁴, mais parfois aussi des objets qui renvoient symboliquement au Salut, comme de petites pommes et des tranches de pain symbolisant le Péché originel et l'Eucharistie.

Nous souhaitons insister ici sur le fait que dans les deux tableaux qui nous intéressent, le peintre a représenté le coffret ouvert, voulant ainsi attirer l'attention sur les objets qui y sont contenus. Il n'est donc pas superflu de se demander si les objets représentés dans les coffrets à estampes ne pourraient pas avoir une portée symbolique, comme a pu le souligner Sandra Hindman dans son article consacré au tableau de chez Christie's¹⁵.

Selon elle, les objets représentés à l'intérieur du coffret témoignent de la relation de la Vierge à l'incarnation et à la pureté. La brosse s'entendrait comme un instrument destiné à nettoyer son âme avant l'incarnation¹⁶, le livre et le rosaire sont autant d'éléments insistant sur la dévotion de Marie, la paire de ciseaux serait à mettre en rapport avec son activité de fileuse (dans le tableau de Christie's elle tient également un fuseau) qui lui occasionnerait de faire couler son sang et d'entrevoir ainsi la

14. Gérard David, *Nativité avec donateurs, saint Jérôme et saint Léonard*, NYC Metropolitan Museum.

15. S. Hindman, 2015, p. 312-327.

16. En se référant à Reindert L. Falkenburg, « The Household of the Soul : conformity in the Merode Triptych » dans M. A. Ainsworth éd., *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: a critical look at current methodologies*, New York and New Haven, 2001, p. 6.

future passion du Christ¹⁷, enfin, les deux anneaux symboliseraient le mariage mystique de la Vierge avec le Christ. Le coffret se comprendrait dès lors comme la maison ou le contenant de l'âme de la Vierge.

Le thème iconographique du Repos pendant la Fuite en Égypte tel que les artistes flamands aimaient à le représenter à la fin du XV^e siècle contient en effet une forte dimension dévotionnelle¹⁸ : la représentation de la sainte Famille faisant halte au milieu de ses pérégrinations permet de faire figurer au premier plan la Vierge à l'Enfant en « Andachtsbild » avec autour d'elle des objets ou des éléments du décor¹⁹ symbolisant l'incarnation du Christ, la pureté de la Vierge, et les souffrances futures des deux personnages²⁰. Cette image de dévotion retient l'attention du spectateur, incité à partager leurs épreuves et à entreprendre à son tour un pèlerinage spirituel²¹.

Cette interprétation apparaît d'autant plus satisfaisante si l'on s'intéresse ici à la spécificité de la représentation du thème du Repos par Patinir ou ses contemporains, qui le figurent dans un vaste paysage. Ce dernier vise à renforcer cette insistance sur la vie des hommes comme un pèlerinage, en opposant un chemin facile, les activités agricoles qui représenteraient la *civitas terrena* (ill. 16) et une route ardue au milieu d'éléments escarpés, souvent une montagne très haute, destination vertueuse de l'*homo viator* (ill. 17). Le Repos pendant la Fuite en Égypte avec son paysage est donc une invitation pour le fidèle à réaliser sa propre *Imitatio Christi* et à choisir le chemin le plus exigeant.

Le coffret à estampes représenté dans ce contexte pourrait donc être interprété non comme un élément visant à renforcer le réel de la scène mais à en accompagner la signification spirituelle : le spectateur, invité à méditer sur le voyage de la Vierge et du Christ et à entreprendre son propre chemin, reconnaît au milieu des objets représentés un coffret à estampes, précisément employé comme support de prière et petit autel portatif. Ce n'est peut-être pas tant pour ses propriétés de bagage qu'il se trouve ici représenté, mais plutôt pour ses vertus dévotionnelles.

ANVERS, 1530-1540

Il convient ici de questionner le hiatus géographique, et dans une moindre mesure, chronologique existant entre la représentation des deux coffrets à estampes et ce que l'analyse matérielle des objets avait révélé. La détermination du lieu d'exécution des coffrets à estampes repose essentiellement sur

17. S. Hindman p. 321, note 19 pour plus de bibliographie. Cela renvoie également à un épisode relaté dans les Évangiles apocryphes où la Vierge jeune fille est choisie par les grands prêtres pour tisser le voile du temple de Jérusalem. La Vierge tire au sort la couleur pourpre et écarlate, interprétée comme sa prescience de la Passion et du sacrifice du Christ. Le motif peut aussi s'entendre comme une antithèse d'Ève filant, une de ses activités une fois chassée du Paradis. Voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 1957, t. II, p. 179 et t. I ; p. 93.

18. Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir, Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, 1988.

19. La végétation luxuriante pouvant être interprétée comme le jardin du Paradis, la petite source qui coule à côté d'elle comme le *Fons signatus* du Cantique des Cantiques, considéré dans de nombreux textes maniant l'allégorie typologique comme la virginité de Marie.

20. La Fuite en Égypte constitue l'une des douleurs de la Vierge dans les traités dévotionnels traitant de cette question dès la fin du Moyen Âge et encore dans les années 1510-1520 aux Pays-Bas (Falkenburg 1988 p. 48-50).

21. Une telle idée se retrouve également dans des textes contemporains cités par Falkenburg 1988, p. 108-109, tels le *Tboeck van den Leven Ons Liefs Heeren Jhesu Christi*, Anvers 1488, qui explique que la Fuite en Égypte est un modèle dont les fidèles doivent s'inspirer pour effectuer leur propre pèlerinage à travers la vie. Dans deux traités de Jan Pascha (ca 1450-1539), carmélite de Malines, *Een devote manier om gheestelycke Pelgrimage te trecken tot den heylighen lande* (une pieuse manière de conduire un pèlerinage spirituel vers la Terre Sainte), et *Onser Liever Vrouwen Pelgrimage* (le pèlerinage de Notre Dame), il n'est pas question directement de la Fuite en Égypte mais du voyage et des lieux où le Christ et la Vierge ont souffert. Le récit est entrecoupé de prières sur leur vie et leur mort et se subdivise en voyages quotidiens, qui déterminent le rythme des exercices de piété que le lecteur doit réaliser.

l'examen des estampes collées à l'intérieur, car l'objet lui-même recèle peu d'informations susceptibles d'orienter vers un centre plus qu'un autre (à l'exception de l'essence employée qui délimite un bassin production possible dans la moitié nord de la France, les Pays-Bas et les pays germaniques, susceptibles de s'approvisionner en hêtre dont on suppose raisonnablement un usage local et non importé). Qu'il s'agisse du groupe d'estampes le plus important et le plus ancien autour de Jean d'Ypres (1490-1510), du corpus plus largement daté de la première moitié du XVI^e siècle, ou des estampes s'inspirant de gravures de l'école de Fontainebleau des années 1540-1550, tout semble orienter vers une production française et non anversoise.

Au moment où sont peints les deux tableaux, Anvers est une ville d'un grand dynamisme artistique. Du fait de la situation géographique de ce lieu qui en fait un carrefour des routes commerciales en Europe, il n'est pas exclu que les coffrets aient pu être exportés là-bas ou simplement transportés. Une autre possibilité pourrait être que les huchiers anversois se mettent à faire des coffrets à estampes à la manière française. Un élément orienterait peut-être vers cette hypothèse, celle du cartier Alain Poisson, dont le nom apparaît gravé sur une estampe collée dans un coffret, sans doute parce qu'il est soit le graveur, soit l'éditeur. Or ce dernier se trouve documenté dans un premier temps à Paris, puis à Anvers entre 1549 et 1551²². Cela pourrait expliquer que les deux coffrets représentés ne correspondent pas parfaitement à la grande majorité du corpus connu. Mais il convient de rester prudent, car le seul coffret s'apparentant le plus à ceux des deux tableaux recèle une estampe d'origine stylistique non déterminée²³.

La découverte de ces deux tableaux invite donc à regarder encore plus attentivement le détail des œuvres d'art de la première moitié du XVI^e siècle, à la recherche de coffrets à estampes dont le contexte et les modalités de représentation viendront confirmer, ou non, nos hypothèses.

22. L'estampe existe en deux exemplaires, l'un en feuille (Paris, BnF, Estampes, Réserve Ea-5 (13)-boîte écu), l'autre collé dans un coffret, localisé en 1937 mais dont on a perdu la trace aujourd'hui (Schreiber, Kassetten, n° 15, repr. comme coll. René Thiollier). Sur des documents localisant Alain Poisson, voir Marianne Grivel, « Un graveur parisien à Londres au XVI^e siècle : l'exemple de Gilles Godet (v. 1510 ?-v. 1571) » dans *Documents d'histoire parisienne*, 2012, p. 9.

23. Les gravures en médaillons s'inspirent à l'évidence de modèles germaniques de la fin du XV^e siècle, comme certaines estampes d'Israël van Meckenem (v. 1450-1503) conçues selon ce dispositif et consistant sans doute en des modèles pour l'orfèvrerie (Max Lehrs, *Geschichte und kritische Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, 1908-34, t. IX, n° 445-452).