

Decors des hôtels de ville régionaux : découverte des tableaux du XVIIe siècle de l'hôtel de ville d'Yverdon

Autor(en): **Pradervand, Brigitte**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Monuments vaudois**

Band (Jahr): **3 (2012)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1053393>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Décors des hôtels de ville régionaux

Découverte des tableaux du XVII^e siècle de l'hôtel de ville d'Yverdon

Brigitte Pradervand

L'hôtel de ville d'Yverdon conserve plusieurs œuvres sur toiles, exposées actuellement dans la salle de la Municipalité. Elles ont jusqu'ici été généralement considérées essentiellement comme des témoignages d'une image de la ville ancienne¹. La découverte récente de six panneaux dans les combles, aux sujets très diversifiés, vient enrichir considérablement le corpus des œuvres. A la demande de Madame Catherine Guanzini, archiviste de la ville, une expertise des panneaux a été faite d'une part pour identifier les scènes représentées, qui arborent des thèmes apparemment inhabituels, références antiques ou bibliques, et d'autre part pour replacer les œuvres dans le contexte des décors d'hôtels de ville des XVI^e-XVII^e siècles². Du point de vue de la connaissance matérielle, les peintures ont fait l'objet d'un simple dépoussiérage par Madame Thérèse Mauris, conservatrice-restauratrice, et il n'a pas été procédé à l'analyse fine des objets. Nous ne savons rien pour l'instant des restaurations antérieures, bien visibles toutefois sur certaines parties des tableaux.

La période à laquelle remontent les panneaux, le XVII^e siècle, est particulièrement faste pour les décors peints et il suffira d'un petit tour d'horizon des mentions d'archives et/ou des œuvres conservées pour s'en convaincre. Les hôtels de ville régionaux conservent en effet d'intéressants témoins tant sur le plan stylistique que sur le plan symbolique, les œuvres commandées étant destinées à montrer des exemples édifiants pour les magistrats en charge du pouvoir. Les peintres que l'introduction de la Réforme avait éloignés des églises exerçaient désormais leur art dans le domaine municipal ou dans les maisons privées.

L'HÔTEL DE VILLE ET SON DÉCOR À LA FIN DU MOYEN ÂGE ET À L'ÉPOQUE MODERNE

Au Moyen Age, les séances réunissant les conseillers d'une ville se déroulaient souvent dans les églises, parfois dans les locaux de couvents d'ordres mendiants. L'exercice de la justice se pratiquait la plupart du temps en plein air³.

A la fin du Moyen Age, au fur et à mesure de l'émancipation des villes qui acquièrent de plus en plus d'autonomie, le besoin de lieux spécifiques pour l'exercice du pouvoir se précise: la grande vague de constructions des hôtels de ville commence. Au début du XVI^e siècle, de nombreux édifices voient le jour dans le territoire de l'ancienne Confédération. Ils offrent désormais aux magistrats un endroit digne de leur fonction qui leur permet de siéger dans des salles appropriées aux pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire. Dans les villes libres, les grandes cités marchandes de l'Empire et dans les villes confédérées, les bâtiments, répondant à des typologies précises, se parent aussi de décors liés aux fonctions qu'ils abritent et à vocation symbolique, emblèmes et exemples vantant le « bon gouvernement » ou taçant les écarts. Parmi les thèmes favoris, celui de la *Crucifixion* ou du *Jugement dernier* furent très en faveur dès le XV^e siècle, celui de Jan Provoost en 1525 à Bruges demeurant un des exemples les plus célèbres⁴.

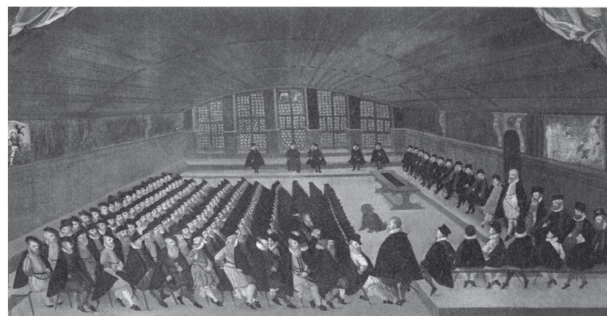
En 1501, la Ville de Bâle entre dans la Confédération⁵. Peu après, dès 1503, ses autorités décident d'édifier un hôtel de ville. Construit de 1517 à 1521, il comprend une salle pour

le Grand Conseil, autorité qui auparavant siégeait dans le réfectoire des Augustins. La décoration peinte de la salle est confiée à Hans Holbein le Jeune dès 1521. La peinture s'étendait sur une longue surface au-dessus de bancs placés contre les parois. Les thèmes choisis, peut-être avec l'aide de l'humaniste Beatus Rhenanus, illustraient des scènes de l'Antiquité, des épisodes tirés de l'Ancien Testament, des représentations des vertus ainsi que des personnages bibliques. Selon les hypothèses, formulées dans *Emblèmes de la Liberté*, s'y trouvaient les scènes suivantes : des *exempla* de l'Antiquité soit *Crésus sur le bûcher* et *L'humiliation de l'empereur Valérien*, *Le suicide de Charondas* et *L'aveuglement de Seleucos*, *Marcus Curius Dentatus refusant les présents des Samnites* surmontant le Héraut de la ville. Des scènes de l'Ancien Testament, soit *L'arrogance de Roboam* et *Samuel qui maudit Saül*, des allégories de la Justice, de la Prudence, de la Tempérance. La figure de David ainsi que le Christ et peut-être d'autres scènes et figures isolées complétaient ce programme iconographique complexe dont on ne conserve malheureusement que quelques fragments, mais fort heureusement des dessins d'Holbein ou des copies de dessins d'Holbein⁶.

Soigneusement choisis, ces sujets devaient fonctionner comme exemples pour les juges et les conseillers, les encourager à être équitables, éviter l'abus de pouvoir, gouverner en somme de manière adéquate. Ces images devaient bien sûr aussi agir comme mise en garde pour les prévenus lors des actes de justice.

Dans notre région, le peintre Hans Fries reçoit, vers 1501, une commande pour orner l'ancien hôtel de ville de Fribourg d'une scène du *Jugement dernier*. Ce panneau était destiné probablement à la salle du Grand Conseil et devait «dissuader les gens sans scrupules, capables de parjures ou de fausses déclarations, de commettre ces actes condamnables»⁷. Il y avait déjà une autre représentation du *Jugement* dans la salle du Petit Conseil de l'hôtel de ville, peinte sur toile en 1468 par maître Gabriel⁸. Lorsque le nouvel hôtel de ville est construit peu après, les sources mentionnent qu'il est orné de peintures par Hans Boden mais on ne connaît pas le détail de la commande. Les archives attestent encore qu'en 1566 «messeigneurs» firent l'acquisition d'un tableau représentant *Le jugement de Salomon*, disparu aujourd'hui⁹.

Pratiquement dans les mêmes dates, l'hôtel de ville de Genève reçoit un programme pictural ambitieux mêlant des scènes de l'Ancien Testament avec des références antiques. Bien que formée de deux étapes distinctes, la composition de l'ensemble du décor peint se déploie sur un fond décoratif rouge orné de rinceaux verts sur lequel se détachent des personnages. Une partie des figures est représentée en pied, debout sur un tertre de couleur verte,



1 La salle du Conseil de l'hôtel de ville de Berne avec les peintures d'Humbert Mareschet, anonyme, vers 1600 (© Bernisches Historisches Museum, Berne).

alors que les autres sont placées sur un sol de carrelage vu en perspective. Certaines sont assises sur un trône¹⁰. L'intérêt par rapport aux panneaux d'Yverdon est, on le verra, non seulement la présence d'un sujet commun, par ailleurs rarement représenté dans nos régions, *Les juges aux mains coupées*, appelé aussi *Le tribunal de Thèbes*, mais également les nombreuses références antiques placées sous les yeux des membres du Conseil. Depuis l'entrée se déploient ainsi les figures suivantes : le Guet (ou le Héraut), l'Ami-tié, la représentation des *Juges aux mains coupées*, ces derniers placés entre David et Moïse, les écrivains et poètes Galterus, Stace et Salluste, la Justice entourée de Lactance, Tullius (Cicéron), Aristote et Virgile, Cicéron âgé, Alain de Lille et enfin la Sybille d'Erythrée. Tous ces personnages sont accompagnés de phylactères qui portent des inscriptions en langue latine à l'exception des commentaires qui accompagnent *Le tribunal de Thèbes* (*Les juges aux mains coupées*) qui sont en français, extraits d'une bible éditée à Genève en 1588 : «Quel de nous demeurera avec les ardeurs éternelles. Di[eu assiste] en [l'assemblée, il ju] g[e au milieu des juges]», David, Ps 82 ; «Tu ne prendras point de don, car le don aveugle les prudens et renverse les paroles des justes», Moïse, Ex 23. A l'origine, cette dernière scène s'inspire d'un texte de Plutarque qui mentionne une peinture qui aurait orné un édifice de Thèbes créé par le roi Osymandyas.

Les peintures murales de la salle genevoise, qui sont habituellement attribuées à Hugues Boulard, remontent probablement à 1502, à l'exception de la scène des *Juges aux mains coupées* qui est venue compléter l'ensemble. Longtemps attribuée au peintre César Giglio, une étude récente remet en cause la datation de cette dernière et propose de la situer dans les années 1540¹¹.

Dans notre tour d'horizon et pour nous rapprocher géographiquement d'Yverdon, il faut évoquer aussi l'ancien

hôtel de ville de Payerne construit de 1564 à 1576 pour le siège des autorités de la ville. Intégrant un édifice préexistant appartenant à l'ancienne enceinte du prieuré clunisien, le bâtiment comprend à l'étage deux salles principales, l'une nommée le « petit poile » du Conseil et l'autre le « poile » du Conseil. La petite salle, dans laquelle on pénètre par une porte enrichie d'une très belle marqueterie du XVI^e siècle, conserve un plafond à caissons orné de mauresques dû au menuisier Jacob Reickle (?), exécuté en 1575. Sur les parois, des peintures murales de la main d'Humbert Mareschet, peintre lyonnais installé en Pays de Vaud, datées de 1576, retracent l'histoire de David et Goliath. La grande salle, quant à elle, a reçu d'intéressantes boiseries à hauteur d'appui ornées de thermes et de figures grotesques. Sur les parois, deux grandes peintures sur toile illustrent des thèmes liés à la justice : *Le jugement de Salomon* et l'histoire de Suzanne et des vieillards, répartie en différentes scènes¹². Jusque-là attribuées à Humbert Mareschet, sur la base des indications fournies par la lecture d'archives de la ville, qui attestent clairement pour l'année 1576 la peinture des deux « poiles » du conseil, l'une d'elle, *Le jugement de Salomon*, pourrait cependant être plus récente ou avoir été restaurée ultérieurement¹³. Ces thèmes se complètent de plusieurs figures allégoriques féminines, peut-être un peu plus tardives. L'aménagement des deux salles payernoises reflète bien la fonctionnalité des lieux, même si le plafond cintré actuel résulte d'une restauration entreprise dans les années 1930¹⁴.

L'hôtel de ville de Berne constitue également un témoignage précieux pour l'étude des décors de ce type d'édifice. On conserve en effet non seulement une grande partie des tableaux qui le décoraient mais aussi des vues anciennes qui illustrent l'aménagement de la salle. On y voit le mobilier, les tableaux disposés au-dessus des boiseries, le plafond cintré (fig. 1).

C'est le même peintre qu'à Payerne, Humbert Mareschet, qui est appelé à Berne, en 1585-1586, soit quelques années plus tard, pour décorer l'hôtel de ville de LL.EE. dont les salles du Petit Conseil et du Grand Conseil venaient d'être rénovées. Les peintures de Mareschet ont pris place sur le haut des parois, au-dessus des boiseries d'appui. Outre la représentation des porte-bannières des treize cantons, des scènes allient l'histoire de la ville avec des références bibliques et antiques : l'histoire de la fondation, de l'édification et de l'affranchissement de la ville de Berne, le *Jugement de Salomon*, le serment d'alliance des représentants des treize cantons en présence de Nicolas de Flüe et la parabole du faisceau légué par Sciluros à ses fils¹⁵.

Au Landeron, la salle du Conseil et la chambre d'avis de l'hôtel de ville, situées au-dessus de la chapelle des Dix-Mille-Martyrs, ont reçu toutes deux des peintures en lien



2 Hôtel de ville d'Yverdon, « Fondation d'Yverdon Ao 430 », détail (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).

étroit avec les fonctions du bâtiment. La grande salle, pourvue d'un beau plafond en arc surbaissé, est dotée de bancs formant boiseries à l'image de celles que nous avons pu observer dans d'autres lieux. Près de l'entrée subsiste un fragment de peinture, retrouvé en 1907 puis restauré à nouveau en 1981. Il représente la scène du *Jugement de Salomon*. Audessous devait se trouver un siège ainsi qu'en témoignent quelques traces d'ancrages dans le mur.

Dans la salle voisine, la chambre d'avis, une riche iconographie décore les parois. Ce lieu était destiné aux délibérations des « juges ou justiciers », séances qui se déroulaient à huis clos. Les images peintes devaient, là aussi, agir comme modèle et source de réflexion pour les hommes chargés de rendre la justice. Sur la paroi sud, une série de personnages, le « pauvre », le « laboureur », l'« usurier », sont surmontés de textes rimés qui décrivent leur condition. La série se clôt près de la fenêtre par la représentation d'Alexandre sur son tombeau, mise en scène d'un *memento mori*. La paroi nord, quant à elle, comprend des références bibliques, notamment *Le songe de Jacob* et un saint Christophe, le bon guide. Les peintures datent vraisemblablement des années 1520-1530¹⁶.

Dans la série des décors d'hôtels de ville, la commune de Môtiers présente un cas un peu particulier. Le centre du village abrite un beau bâtiment appelé l'hôtel des Six Communes, qui revêtait dès son origine des fonctions multiples. A la fois halles de marché, hôtel de ville et siège de justice, le bâtiment a fait l'objet de travaux importants à la fin du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle, « embellissements » qui se sont concrétisés aussi à l'intérieur par la présence de décors peints. Restés anonymes, ils remontent aux années 1620¹⁷. Ils décorent deux salles, la salle de justice et la salle d'avis. Dans la salle de justice, apparaissent des fragments d'hommes en armes, des scènes avec des personnages. L'état très dégradé des peintures empêche d'en reconnaître le sujet, malheureusement. En revanche, les textes qui

accompagnent ces peintures ont fait l'objet d'une identification par Loris Petris. Il s'agit de quatrains tirés de l'œuvre de Guy du Faur, seigneur de Pibrac, avocat du roi¹⁸. Les textes exaltent les vertus nécessaires à l'exercice de la justice, l'honnêteté, l'impartialité. Dans la salle d'avis, plus petite, des quatrains d'inspiration populaire accompagnent des scènes de taverne où aubergiste et clients évoquent une cause de justice et des questions financières.

Humbert Mareschet, déjà repéré à Berne et à Payerne, est encore appelé à Lutry en 1592, peu avant sa mort, pour décorer également l'hôtel de ville qui avait été restauré et agrandi dès 1588. Les archives de la ville décrivent la commande de peintures, disparues à la fin du XIX^e siècle, qui devaient comprendre, si l'on en croit la description donnée dans les documents, «les histoyres des prophètes David et Josiaz et Le Jugement de Salomon avecq les armories de la ville sus des tabloux de toylle». Mareschet devait en outre «escripre quelques belle sentences de la sainte escripture»¹⁹.

La grande salle de l'hôpital de Moudon, voisine de l'hôtel de ville, qui servait périodiquement aux réunions des Conseils de la Ville et des Etats de Vaud, était également ornée de peintures aujourd'hui perdues. Elles remontaient au XVI^e siècle et ne sont connues que par des descriptions plus tardives bien résumées par Monique Fontannaz²⁰. Les parois avaient reçu des scènes bibliques – *Le jugement de Salomon*, *Moïse sauvé des eaux*, *Joseph vendu par ses frères* et les combats contre les Philistins. On y voyait encore des allégories – l'Avarice et la Méchanceté sciant l'arbre de justice ainsi que deux figures surmontant l'une des portes et sur une autre les lettres P.P.P.P. (Prenez patience pauvres plaideurs).

LES PEINTURES

DE L'HÔTEL DE VILLE D'YVERDON

Ce rapide tour d'horizon des décors d'hôtels de ville régionaux montre que les peintures yverdonnoises se placent dans un contexte riche, diversifié et somme toute assez cohérent, mêlant les références exaltant les vertus jugées nécessaires pour gouverner.

Ainsi que dans tous les exemples mentionnés ci-dessus, les panneaux récemment retrouvés dans les combles de l'hôtel de ville d'Yverdon font appel à des thèmes iconographiques relevant à la fois de récits de l'Antiquité et de quelques épisodes de la Bible. Les sujets variés de ces *exempla* ne doivent rien à ceux des hôtels de ville des grandes villes de l'ancienne Confédération. Avec la récente

découverte des nouvelles peintures, onze tableaux forment désormais un ensemble homogène. Ils représentent dix sujets, un des thèmes, celui de l'Apocalypse, étant divisé en deux parties. Quatre scènes relatent la fondation mythique et l'histoire de la ville. Quatre autres décrivent des épisodes de l'Antiquité. Trois peintures illustrent des thèmes bibliques. Un titre écrit en petites capitales assure parfois leur identification.

Les archives permettent d'attribuer ces peintures à Cleradius Danguin qui honore en 1646 la commande pour «colorer et achever d'orner la salle du conseil» nouvellement aménagée. On laisse le soin au banderet, gouverneur et maisonneur de choisir et «trier» les sujets des peintures qui doivent être «rares» et «belles» selon les termes du contrat²¹. Cela signifie que le peintre avait sans doute des modèles à présenter aux autorités. Le choix est donc laissé à ces dernières mais il est précisé que cela doit être de la meilleure façon et fait avec prudence! On souhaite toutefois que l'incendie de la ville y soit représenté. Le jour où le marché est conclu, le bailli assiste à la réunion. Est-il mû par un souci de surveillance ou par un intérêt artistique, les documents ne le précisent pas. Au mois de mai, le travail est terminé et Cleradius Danguin reçoit 775 florins, une grosse somme²². Cette quittance indique qu'il a orné le «poile» neuf «tant en tabelaux que autrement», ce qui signifie probablement que des peintures murales complétaient le décor. D'autres mentions attestent la fourniture de clous ou de bois pour confectionner les châssis des tableaux. Le mobilier de la salle était constitué de bancs-dossiers, d'un fourneau en catelles surmonté d'une couronne et de lampes.

Les tableaux peuvent être répartis de la manière suivante :

Quatre panneaux, connus de longue date, évoquent l'histoire d'Yverdon et portent les inscriptions suivantes : «Fondation d'Yverdon Ao 430», «Yverdon pris par famine Ao 1260», «Construction du chasteau Ao 1261», «Prise d'Yverdon Ao 1536» et «Yverdon brule par les Turkos An 1476».

Quatre panneaux font référence à des épisodes de l'Antiquité, mais ne comprennent aucune inscription : *La fuite d'Enée et d'Anchise devant la ville de Troie en flammes*, *Mucius Scaevola devant le roi Porsenna lors du siège de Rome*, *Cimon et Pero*, *Les juges aux mains coupées* ou *Le tribunal de Thèbes*. Seul le tableau de Mucius Scaevola était exposé, les autres viennent d'être découverts.

Trois autres panneaux, également récemment retrouvés, illustrent deux thèmes bibliques : *Le jugement de Salomon*, portant l'inscription «Regum III», et deux panneaux de l'Apocalypse, un des deux tableaux portant l'inscription «Apoca. XV XVI».

DESCRIPTION ET ANALYSE DES PEINTURES

L'HISTOIRE DE LA VILLE REVISITÉE (FIG. I-IV)

Les quatre premiers panneaux font référence à l'histoire d'Yverdon, à sa fondation mythique, à la construction du château, aux assauts que la ville a subis. Ainsi que le démontre Daniel de Raemy, ces faits s'inspirent des *Chroniques du Pays de Vaud* imprimées pour la première fois à Lyon en 1614 par un éditeur qui a séjourné à Yverdon entre 1618 et 1620²³. La prudence souhaitée par les autorités lors du choix des images se concrétise notamment par l'inscription sibylline attribuant l'incendie d'Yverdon aux «Turkos», évitant ainsi de froisser LL.EE. de Berne. Si l'enceinte et les éléments défensifs sont plutôt fidèlement représentés par les peintures, les maisons et l'ensemble de l'image de la ville sont plus sommaires. Pour plus de détails, je renvoie à l'étude de Daniel de Raemy qui examine les différentes scènes et les situe dans leur contexte historique et politique.

LES RÉFÉRENCES À L'ANTIQUITÉ

La fuite d'Enée et d'Anchise devant la ville de Troie en feu (fig. V et 3)

Enée, fuyant la ville de Troie en feu, porte sur ses épaules son vieux père Anchise. Il est accompagné de son fils Ascagne qui sera le fondateur de la *gens Julia* et dont descend l'empereur Auguste. Le personnage féminin à gauche doit être la femme d'Enée, Créüse, qui le suit. Perdue dans la confusion de la fuite, elle sera tuée, ce qui explique peut-être qu'elle est placée à distance sur le panneau. Curieusement, la scène d'Enée qui porte son père est répétée, probablement pour illustrer plusieurs temps de la narration, mais peut-être aussi pour occuper l'espace très allongé du panneau.

La recherche d'exemples et de modèles a permis de mettre en évidence que Dangin s'est inspiré directement d'une œuvre de Raphaël. En effet, le tableau yverdonnois cite très exactement la partie gauche de la peinture de Raffaello Sanzio et de ses collaborateurs dans le palais du Vatican, située dans la Stanza dell'Incendio di Borgo, terminée vers 1514-1515 (fig. 4)²⁴. La position des quatre personnages, soit Enée qui porte son père accompagné de son fils, suivi de sa femme, ainsi que le fond de la représentation, avec la ville en flammes et le grand mur qui sépare cette scène de la suite de la narration, sont directement inspirés de l'exemple romain. Les vêtements sont également



3 Hôtel de Ville d'Yverdon, La fuite d'Enée et d'Anchise devant la ville de Troie en flammes, détail (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



4 Raffaello Sanzio et collaborateurs, Incendio del Borgo, Loges du Palais du Vatican, vers 1514-1515 (tiré de Julian-Mathias KLIEMANN & Michael ROHLMANN, Wandmalerei in Italien, Munich 2004, p. 169).

fidèlement reproduits. Par contre, Cleradius Dangin n'a pas jugé bon de copier l'ensemble de la scène qui est beaucoup plus complexe chez Raphaël et inclut de nombreuses figures et des détails d'architecture.

Caius Mucius Scaevola devant le roi Porsenna lors du siège de Rome (fig. VI et 5)

Cet épisode est relaté par Tite-Live dans son *Histoire romaine*, Livre II. Porsenna, roi des Etrusques, assiège Rome. De nuit, un Romain du nom de Caius Mucius Scaevola s'introduit dans le camp adverse dans le but de tuer Porsenna mais, au lieu du roi, il abat par erreur son secrétaire. Arrêté par les gardes royaux, Mucius Scaevola maintient sa main au dessus d'un brasero et jure devant Porsenna que, même s'il est exécuté, d'autres Romains, aussi intrépides que lui, viendront pour le tuer. Devant un tel courage, Porsenna le fait relâcher et finit par lever le siège. Le modèle qui a sans doute inspiré Cleradius Dangin n'a pas été retrouvé pour l'instant. Mais comme on

CLERADIUS DANGIN, PANNEAUX PEINTS DE L'HÔTEL DE VILLE D'YVERDON, 1646



I «Fondation d'Yverdon Ao 430» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



II «Yverdon pris par famine Ao 1260» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



III «Construction du chateau Ao 1261» et «Prise d'Yverdon Ao 1536» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



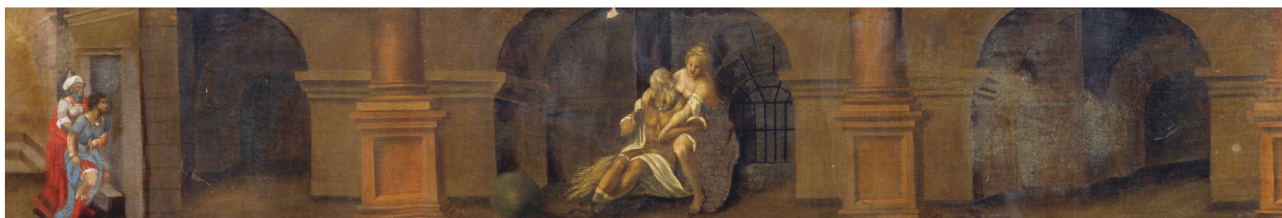
IV «Yverdon brule par les Turkos An 1476» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



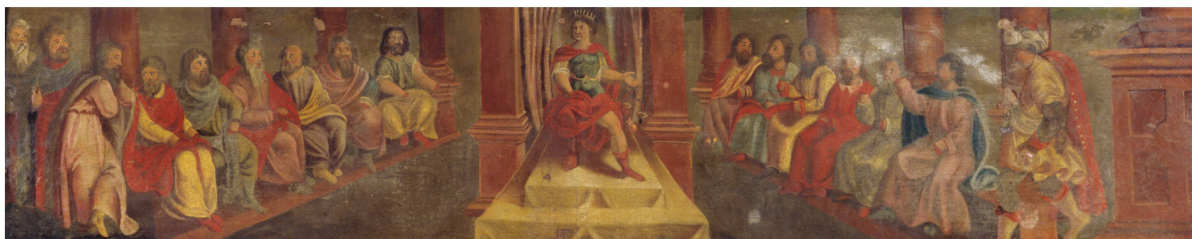
V La fuite d'Enée et d'Anchise devant la ville de Troie en flammes (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



VI Mucius Scaevola devant le roi Porsenna lors du siège de Rome (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



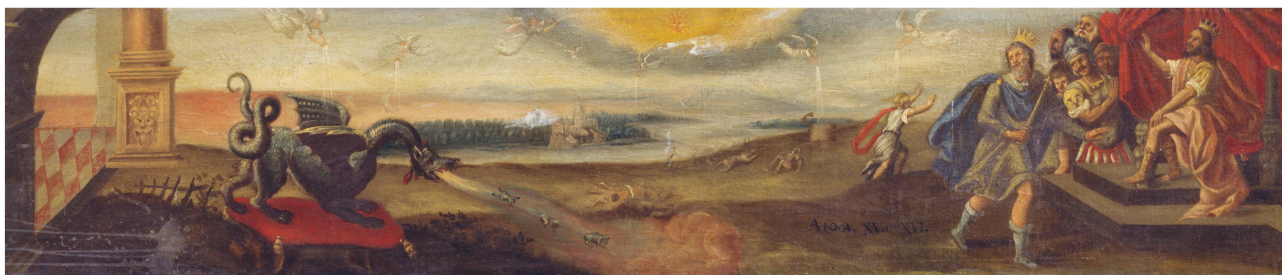
VII Cimon et Pero (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



VIII Les juges aux mains coupées ou le Tribunal de Thèbes (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



IX Le Jugement de Salomon, portant l'inscription «Regum III» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



X-XI Deux panneaux de l'Apocalypse, un des deux panneaux portant l'inscription «Apoca. XV XVI» (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).



5 Mucius Scaevola devant le roi Porsenna lors du siège de Rome, détail (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).

le verra tout au long de l'étude, le peintre s'est inspiré très directement d'œuvres existantes et a dû le faire également pour cette représentation. À titre de comparaison lointaine, la même scène peinte par Rubens vers 1630 (Budapest, Musée des Beaux-Arts) n'offre des parallèles que dans la position du roi Porsenna.

Cimon et Pero (fig. VII et 6)

Cette histoire est contée par l'historien romain Valerius Maximus. Cimon est emprisonné en attendant d'être jugé et sa fille Pero lui rend visite tous les jours. Cimon est sur le point de mourir de faim. Sa fille décide alors de le nourrir avec le lait de son sein. Cette histoire, qui illustre la piété filiale et la charité romaine, fut représentée à de nombreuses reprises depuis la Renaissance. L'un des tableaux les plus connus est de la main de Rubens (Amsterdam, Rijksmuseum). Bien que cette dernière œuvre ne puisse être véritablement considérée comme modèle, le panneau yverdonnois pourrait bien en citer quelques parties, notamment la position des personnages ou l'attitude de Pero qui offre des similitudes avec le prestigieux exemple. Il faut noter aussi l'habileté de Dangin dans la représentation du corps de Cimon. Elle semble bien supérieure à la peinture des figures sur les autres panneaux.

Les juges aux mains coupées ou Le tribunal de Thèbes (fig. VIII)

Plutarque, dans son œuvre *De Iside et Osiride*, chapitre X, mentionne l'existence d'un tableau à Thèbes qui représentait des juges sans mains avec un président aux yeux fermés, tout cela signifiant que la justice ne doit accepter ni présents ni laisser approcher quiconque d'elle. À Yverdon, douze juges aux mains coupées sont assis sur des bancs, disposés de part et d'autre d'un personnage central qui, contrairement au récit de Plutarque, n'a pas les yeux fermés.



6 Cimon et Pero (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).

La scène s'est enrichie de quelques figures annexes, trois sur la gauche et une à droite. On l'a vu plus haut, un thème identique est traité à l'hôtel de ville de Genève, dans une iconographie réduite puisque seuls six juges entourent la figure centrale munie d'un sceptre. Cette scène est attestée dans d'autres hôtels de ville, notamment à Ulm en 1562, à Prachatice (Bohème) en 1570-1571 et à Ratisbonne en 1573-1574; ces peintures ont toutes disparu²⁵. La publication du livre d'emblèmes d'André Alciat (1531 pour l'édition italienne, 1587 pour l'édition française) a sans doute constitué une des influences possibles pour les peintres. Dans l'image d'Alciat, six juges entourent un personnage juché sur un trône dans une mise en scène que reprend le tableau d'Yverdon. Le texte diffère cependant de celui d'Ulm ou de celui de Genève.

LES THÈMES BIBLIQUES

Le jugement de Salomon (fig. IX et 7)

La scène s'inspire du texte de la Bible tiré du Premier livre des Rois (1 R 3, 16-28), qui relate les faits suivants : deux prostituées viennent exposer à Salomon, roi et aussi juge, la querelle qui les oppose. Toutes deux vivent dans la même maison et ont accouché d'un garçon. L'une d'elles, ayant étouffé son enfant en se couchant sur lui, a échangé le bébé mort avec celui de l'autre femme et revendique en être la vraie mère. Salomon fait apporter une épée et demande à ce que l'on partage l'enfant vivant en deux. Une des femmes renonce à l'enfant pour qu'il vive. Salomon reconnaît en elle la mère de l'enfant et le lui restitue.

Pour la représentation de cette scène, Cleradius Dangin s'est à nouveau inspiré d'une œuvre de Raphaël dans les loges du Vatican, peinte vers 1518 (fig. 8). Comme pour le panneau de *La fuite d'Enée*, le peintre a utilisé des parties seulement de son modèle qu'il a juxtaposées dans une nouvelle composition de façon à s'adapter au support.

7 *Le Jugement de Salomon, portant l'inscription «Regum III», détail (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).*



8 *Rafaello Sanzio et collaborateurs, Le jugement de Salomon, Loges du Palais du Vatican, 1518 (tiré de Nicole DACOS, Les loges de Raphaël. Chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican, Milan 2008, p. 187).*



Ainsi la femme éplorée du premier plan est-elle en tous points semblable à celle de la peinture romaine. Les personnages observateurs de la scène se retrouvent également copiés jusque dans le détail des gestes de leur main ou les plis de leurs vêtements. De même, Salomon, transformé par Dangin en figure de la Justice, porte une couronne de forme tout à fait semblable.

Le deuxième panneau montre l'apparition de Dieu le Père et de l'ange dans le ciel en haut à gauche de l'image. Plus loin, au premier plan, l'ange tient dans une main une chaîne au bout de laquelle se trouve le dragon et dans l'autre une clé qu'il élève²⁶.

Dans ces deux passages de la Bible, il est fait allusion au gouvernement et au roi digne d'exercer un jugement, référence évidente à la bonne gouvernance des autorités.

Les scènes de l'Apocalypse (fig. X-XI, 9-10)

Le premier panneau illustre le texte des sept coupes de l'Apocalypse. On y voit les sept anges répandre le contenu de leurs coupes sur la terre. Sur la gauche de l'image, un dragon crache du feu. Son souffle exhale des crapauds et autres bêtes monstrueuses qui sont les esprits impurs allant trouver les rois du monde entier (Ap 16, 13). Ces derniers sont figurés à droite sur le panneau. A l'arrière-plan, un ange déverse sa coupe sur un homme en fuite, sans doute pour le frapper d'un «ulcère malin et pernicieux» selon le verset 2 (Ap 16, 2).

LA COMMANDE DES PEINTURES EN 1646 ET LEUR EMPLACEMENT SUPPOSÉ

Les exemples de décors d'hôtels de ville examinés en première partie de l'article, illustrés par la vue ancienne de Berne, montrent une disposition récurrente, soit des peintures fixées au-dessus de boiseries, généralement des bancs à haut dossier. L'aménagement de l'actuelle salle de



9 *Apocalypse, détail* (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).

Municipalité d'Yverdon est en partie récupéré de l'ancien hôtel de ville et l'on peut supposer avec quelque vraisemblance que les peintures étaient placées au-dessus des bancs à dorsaux conservés encore aujourd'hui, œuvres du menuisier Claude Peseux mentionné dans les archives²⁷. Les toiles devaient être situées à hauteur d'yeux ou à peine plus haut, sous un plafond dont l'image des hôtels de ville de Berne ou de Payerne donnent une idée.

La répartition des sujets en groupes de 4, 4, 2 et 1 sujets pourrait inciter à faire une proposition quant à leur disposition originale: l'on pourrait avoir placé les tableaux concernant l'histoire de la ville sur un des côtés de la salle, les références antiques sur un autre, le *Jugement de Salomon* au-dessus du siège principal du juge et les panneaux de l'Apocalypse, peut-être de part et d'autre de la porte d'entrée, ce dernier thème paraissant d'ailleurs peu souvent présent dans les hôtels de ville.

L'AUTEUR DES PEINTURES :

CLERADIUS DANGIN

Bien que des nettes différences de qualité apparaissent entre les onze toiles yverdonnoises, parfois curieusement aussi à l'intérieur d'une scène, de nombreuses similitudes permettent toutefois de les attribuer à un seul et même peintre, Cleradius Danguin. Cette hypothèse se trouve corroborée par une découverte de mes collègues français de l'Inventaire général du patrimoine culturel de Franche-Comté, qui ont attribué à Cleradius Danguin le tableau du maître-autel de l'église d'Ornans²⁸. Cette toile, qui illustre le *Martyre de saint Laurent*, est inspirée de deux tableaux de Titien, celui de l'église des Jésuites de Venise et celui du maître-autel de l'église de l'Escorial. Le maître-autel d'Ornans et les lambris seraient l'œuvre de Jean Gauthier, sculpteur à Ornans, vers 1665. La toile a été endommagée

en 1859 et restaurée à ce moment-là. Malgré cette intervention, on reconnaît bien quelques caractéristiques du peintre d'Yverdon, surtout dans les meilleures parties il est vrai, le panneau d'Ornans paraissant de qualité supérieure dans son ensemble.

On sait peu de choses sur Danguin et son parcours artistique. Il est né à Gray et reçu citoyen à Besançon en 1636²⁹. En 1646, il a donc honoré la commande des autorités d'Yverdon. Environ dix ans plus tard, il peint le tableau d'Ornans. Cette chronologie peut-elle expliquer à elle seule la nette différence de qualité entre le panneau d'Ornans et ceux d'Yverdon? En 1677, Cleradius Danguin et sa femme Jeanne Baptiste Gallois ont rédigé des testaments; le peintre, si l'on admet qu'il est reçu citoyen à l'âge de 20 ans environ, aurait donc environ 60 ans à ce moment-là³⁰.

LE STYLE DES PEINTURES DE CLERADIUS DANGIN

De nombreuses similitudes dans les toiles yverdonnoises, bien repérables dans la façon de représenter les personnages, les costumes ou les paysages, aux modelés et aux contours légèrement vaporeux, attestent la présence de la même main. Toutefois, comme cela a déjà été évoqué, de grandes différences de qualité peuvent apparaître. On a relevé la finesse de la représentation de Cimon par exemple, on pourrait aussi citer l'épisode de Caius Mucius Scaevola ou la figure de la Justice dans *Le jugement de Salomon* pour démontrer que le peintre n'était pas dénué d'habileté. Pourtant lorsqu'il représente la figure de Créüse ou le visage de Pero ou encore l'enfant du *Jugement de Salomon*, il montre un talent bien inférieur. Que s'est-il passé? Comment expliquer ces inégalités? Était-il aidé par d'autres mains? Les tableaux ont-ils souffert et subi des restaurations abusives ainsi que tendrait à le prouver un Enée moustachu probablement bien plus récent? D'après Thérèse Mauris, les panneaux yverdonnois, endommagés dans certaines parties, ont été restaurés avec vigueur³¹. De

10 *Apocalypse, détail (Photo Fibbi-Aeppli, Grandson).*

nombreuses retouches apparaissent en effet, certaines très maladroitement. Mais peuvent-elles à elles seules expliquer ces inégalités? Il s'agira d'en faire l'étude matérielle approfondie avant d'en juger. Mais la façon de procéder du peintre peut également apporter quelques explications complémentaires. Il a beaucoup pratiqué la copie, que ce soit à Ornans (copie de Titien) ou à Yverdon (copies de Raphaël et peut-être de Rubens), ce qui n'est pas étonnant en soi, c'était la règle que de s'inspirer des grands maîtres. Son art a-t-il néanmoins trouvé des limites lorsqu'il a dû adapter les œuvres copiées à d'autres formats? Si l'on examine de plus près sa façon de travailler, on peut noter qu'il n'a repris que des fragments de ses modèles et les a simplifiés. Il y a sans doute plusieurs raisons à cela. D'une part le petit format des tableaux ne se prêtait pas à des compositions trop complexes. Mais d'autre part on peut constater que le peintre a choisi les morceaux les plus faciles, diluant ainsi d'une certaine manière sa représentation par rapport aux prestigieux modèles. Il n'a pas hésité dans le cas de *La fuite d'Enée* à reproduire deux fois la même scène, sans doute pour remplir l'espace à disposition.

Lorsque Dangin copie fidèlement un modèle, il semble plus à l'aise dans la représentation de la figure humaine. Toutefois, il a dû moderniser certains détails, notamment les costumes, ses modèles datant de plus d'un siècle. L'adaptation a pu lui poser quelques soucis. Un autre facteur pourrait expliquer certaines maladresses: si l'on suit l'hypothèse d'une naissance vers 1616, il aurait trente ans lorsqu'il reçoit la commande, il serait encore un jeune peintre, qui deviendra plus expérimenté à Ornans.

Enfin, le format des panneaux doit également être pris en compte. On attachait peut-être moins d'importance à de petits panneaux qu'à une grande toile unique destinée à la dévotion des fidèles certes plus prestigieuse.

Quoi qu'il en soit, le premier bilan de l'étude des tableaux de Cleradius Dangin d'Yverdon révèle que l'on a affaire à une série d'œuvres rares par leur iconographie et fort

intéressantes pour l'art régional tant sur le plan de l'histoire de la ville et de sa représentation que du contexte dans lequel ont été produits ces panneaux. Circulation des idées, circulation des modèles, le Pays de Vaud, grâce notamment à de nombreux artistes qui venaient y séjourner, était un pays ouvert à d'autres cultures.

Une récente découverte de décors peints dans le château de Valeyres-sous-Rances, qui n'est pas sans évoquer quelque parallèle avec les œuvres de Dangin, et remonte probablement à la même époque, a révélé que des maisons privées possédaient aussi de telles ornements avec des programmes élaborés. A Valeyres, de nombreuses petites scènes peintes décoraient plusieurs salles, faisant également référence à des épisodes antiques, identifiés par de longs textes. A la faveur des transformations des maisons, ces peintures ont pour la plupart disparu, c'est une chance de les avoir conservées à Yverdon!

L'attention qu'on leur portera à l'avenir, des recherches du côté de Besançon, qui n'ont pas pu être entreprises dans le cadre de cette première étude, permettront d'affiner la connaissance et probablement de mieux cerner la personnalité de Dangin qui a peut-être laissé d'autres œuvres dans la région, pas encore identifiées à ce jour.

NOTES

¹ Daniel DE RAEMY & Carine BRUSAU, *Histoire d'Yverdon, II. De la conquête bernoise à la Révolution vaudoise*, Yverdon-les-Bains 2001; Georges KASSER, «Yverdon, les portes et ponts de Gleyre et du Cheminet du XIV^e au XVII^e siècle», in *Revue historique vaudoise* 60, 1952, pp. 173 et ss.

² Je remercie vivement Madame Catherine Guanzini, qui a œuvré à la mise en valeur des peintures, et a eu l'obligeance de me confier cette première étude juste après la découverte.

³ André MEYER, *L'architecture profane*, Disentis 1989 (Ars Helvetica 4), p. 207.

⁴ Christian-Nils ROBERT, *La justice dans ses décors (XV^e-XVI^e siècles)*, Genève 2006.

⁵ *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle* (cat. exp. Musée d'histoire de Berne / Musée des Beaux-Arts de Berne), Berne 1991, p. 148.

⁶ *Emblèmes de la liberté* 1991 (cf. note 5), p. 149. Sur ce décor, voir également: Hans Holbein the Younger. *The Basel Years 1515-1532* (cat. exp. Kunstmuseum Basel), avec des textes de Christian MÜLLER, Stephan KEMPERDICK [et al.], Munich [etc.] 2006, pp. 260-274.

⁷ Extrait d'une source contemporaine citée dans: Hans Fries, *un peintre au tournant d'une époque*, éd. par Verena VILLIGER & Alfred A. SCHMID, Lausanne 2001, p. 110.

⁸ Marcel STRUB, *La ville de Fribourg. Introduction, plan de la ville, fortifications, promenades, ponts, fontaines et édifices publics*, Bâle 1964 (MAH 50, Fribourg I), p. 248.

⁹ STRUB 1964 (cf. note 8), pp. 256-257.

¹⁰ Ces informations m'ont été communiquées par Nicolas Schätti, alors adjoint à la conservation du patrimoine du Service des monuments et sites de Genève, que je remercie. Le décor vient de faire l'objet d'une publication: *Peindre à Genève au XVI^e siècle*, dir. par Frédéric ELSIG & Nicolas SCHÄTTI, Genève 2012.

¹¹ *Peindre à Genève* 2012 (cf. note 10), pp. 129-130.

¹² Brigitte PRADERVAND, «Humbert Mareschet peintre lyonnais en Pays de Vaud», in *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*, dir. par André HOLENSTEIN, Berne 2006 (Berner Zeiten 3), p. 354.

¹³ Les archives de la ville mentionnent explicitement à plusieurs reprises que Mareschet est payé pour la peinture des deux poiles du Conseil de la ville (ACP, Manual A4, 1572-1591, f. 23, Contrat passé avec Humbert Mareschet pour peindre les deux «poiles» du Conseil, le petit et le grand). Pour la grande salle, la somme de 200 florins est prévue; le travail est en cours ou achevé: ACP, Comptes des vinatiers, 8^e compte, 1576, 20 novembre et 27 octobre; ACP, Comptes des vinatiers, 10^e compte, 1577, 27 juin; en 1638 toutefois, des travaux de peinture dits de «rembellissement» par le peintre Hans Heinrich Fehlbaum semblent affecter la salle du Conseil (ACP, Manual A 14, 12 oct. 1638). Le bâtiment et son décor vont faire l'objet d'une étude spécifique prochainement.

¹⁴ La restauration est due à l'architecte Louis Bosset. Le bâtiment fut alors exploré et les sources ne mentionnent pas l'existence d'autres décors.

¹⁵ Le décor est bien étudié dans: *Emblèmes de la liberté* 1991 (cf. note 5), pp. 341-354 (avec les références antérieures).

¹⁶ Brigitte PRADERVAND & Nicolas SCHÄTTI, «Sculptures et peintures monumentales au Landeron (XV^e-XVII^e siècles)», in *Le Landeron. Histoire d'une ville*, Hauterive 2001, p. 43.

¹⁷ Brigitte PRADERVAND, «Les décors peints de l'hôtel des Six Communes à Môtiers», in *Revue historique neuchâteloise*, 2005, 4, p. 257.

¹⁸ Loris PETRIS, «Philosophie morales et justice. Les quatrains de Pibrac à l'hôtel des Six Communes de Môtiers», in *Revue historique neuchâteloise*, 2005, 4, p. 273.

¹⁹ Brigitte PRADERVAND, «Le décor des voûtes de l'église (1577) et le peintre Humbert Mareschet», in *Lutry. Arts et monuments*, dir. par Marcel GRANDJEAN, Lutry 1990, p. 238.

²⁰ Monique FONTANNAZ, *La ville de Moudon*, Berne 2006 (MAH 107, Vaud VI), p. 189.

²¹ ACY, Manual Aa 27, 1643-1647, f. 120, 24 février 1646.

²² *Ibid.*, f. 29v, mai 1646; *Ibid.*, f. 127, 9 mai 1646.

²³ Daniel DE RAEMY, «La ville d'Yverdon soigne son image, XVII^e-XVIII^e siècle», article à paraître.

²⁴ Cette peinture est l'œuvre de plusieurs auteurs, elle a une histoire complexe qu'il n'y a pas lieu de détailler ici.

²⁵ Cité par ROBERT 2006 (cf. note 4), p. 94 et dans *Peindre à Genève* 2012 (cf. note 10), p. 120.

²⁶ Il s'agit d'une référence explicite au chapitre XX de l'Apocalypse.

²⁷ Marcel GRANDJEAN, «L'hôtel de ville d'Yverdon et son logis: architecture et architectes», in *Revue historique vaudoise*, 1984, pp. 11-72; Monique FONTANNAZ, *L'hôtel de ville d'Yverdon VD et son logis*, Berne 1990 (Guide de monuments suisses 466).

²⁸ Fiche référence IM25001032 de l'inventaire du patrimoine de l'église Saint-Laurent d'Ornans. Je remercie par ailleurs vivement Monsieur l'Abbé Benoît Decreuse qui m'a aimablement fait parvenir des photographies de la peinture du *Martyre de saint Laurent* sur le maître-autel de l'église d'Ornans.

²⁹ «Dangin, Clériadus», in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII, éd. par Ulrich THIEME & Felix BECKER, Leipzig 1913, p. 352.

³⁰ Ces documents sont mentionnés dans: Ulysse ROBERT, *Testaments de l'officialité de Besançon, 1265-1500*, Paris 1902, p. 174.

³¹ Je remercie Madame Thérèse Mauris, qui m'a communiqué les résultats de sa première analyse après dépoussiérage des panneaux.