

Une apothéose baroque profane en Hongrie

György Rózsa

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/484>

DOI : 10.4000/baroque.484

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 20 janvier 1976

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

György Rózsa, « Une apothéose baroque profane en Hongrie », *Baroque* [En ligne], 8 | 1976, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/484> ; DOI : 10.4000/baroque.484

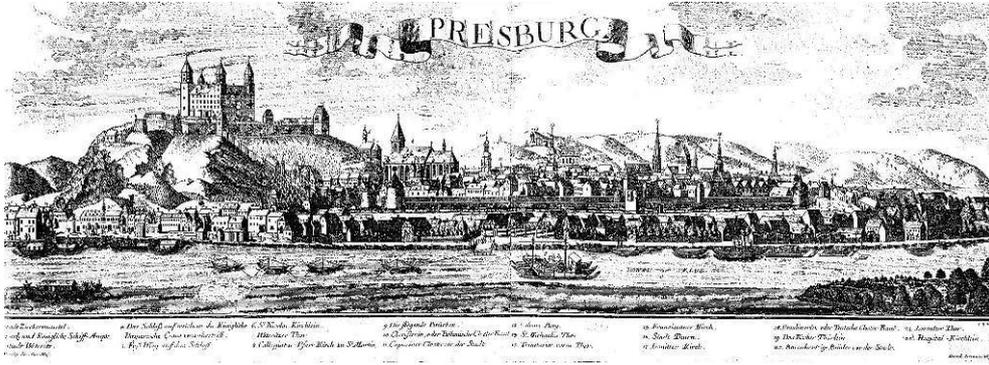
Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

© Tous droits réservés

Une apothéose baroque profane en Hongrie

György Rózsa

- 1 L'apothéose profane – porter les mortels en des sphères plus élevées et, au sens plus large, les héroïser – a atteint son plein épanouissement au cours de la période de style du baroque. C'est une de ses particularités de présenter les participants d'événements effectifs au même niveau que des figures allégoriques, bibliques, mythologiques. Son appréciation dépend non seulement de la tournure des circonstances politiques, mais aussi de l'évolution idéologique. Le cas rare et heureux est lorsque celui qui commande une apothéose profane trouve un artiste capable de remplir de vie ce genre spécial. À l'échelle universelle de l'histoire de l'art, le meilleur exemple en est la série Médicis de Rubens qu'un coup du sort a bien voulu nous conserver¹. Dans ce qui suit, nous nous proposons de présenter un exemple de ce genre en Hongrie ; sinon pour ses qualités artistiques, du moins pour sa datation, il est proche de la Galerie du Luxembourg.
- 2 La ville de Pozsony (Bratislava) a joué, de par sa situation géographique favorable, un rôle important dans la Hongrie au Moyen Âge. Cependant, c'est sous l'occupation turque, aux XVII^e et XVIII^e siècles qu'elle a assumé sa véritable tâche, en devenant, à la place de Buda sous le Croissant, la capitale du pays. Longtemps, ce fut ici qu'on sacra les rois hongrois et qu'on conserva la couronne royale. Les travaux de réfection du château, rendus nécessaires, à la suite des campagnes au début du XVII^e siècle furent menés de 1635 à 1646.

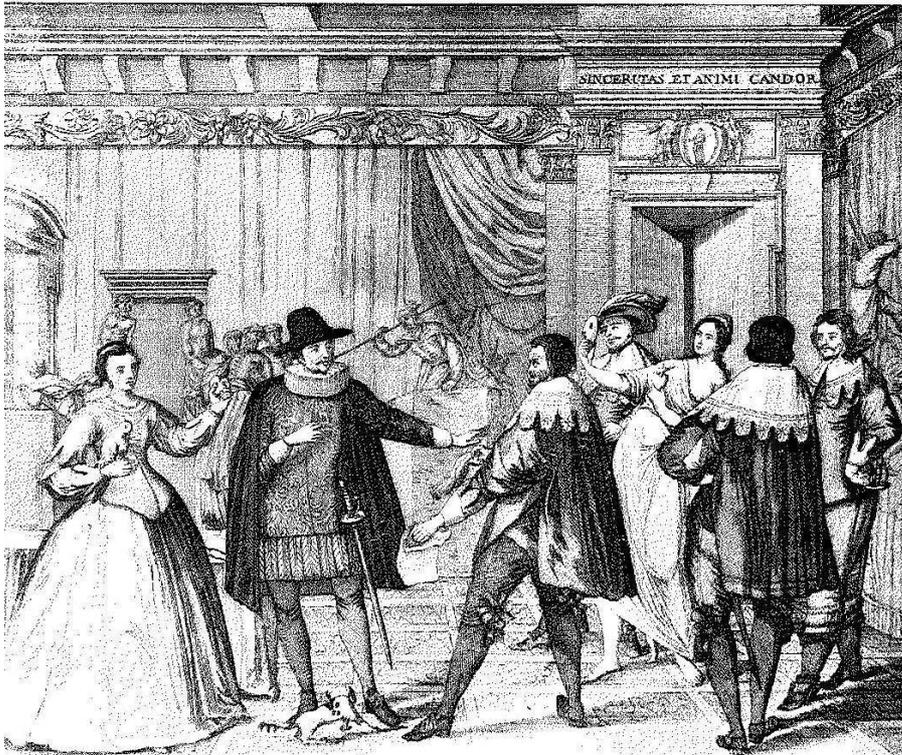


La ville de Pozsony (Bratislava)

- 3 L'édifice à plan carré et à quatre étages, flanqué d'une tour à chaque coin – celle du Sud-Ouest contenant la couronne – fut confié aux soins – selon les données – des architectes Giovanni Battista Carlone et Johann Albertal, tandis que les décorations intérieures revinrent à Paul Juvenel et Christian Kner, ce dernier réalisant les tableaux d'autel de la chapelle aussi².
- 4 Les plafonds qui nous intéressent en premier lieu, ornaient, au premier étage du château, les appartements du roi et de la reine. Malheureusement, ils ont totalement disparu. Leur perte est rangée, par la littérature spécialisée, parmi les plus cruelles de l'art de la Hongrie. De 1647 à 1741, plusieurs voyageurs étrangers ont décrit ces plafonds³. Mátyás Bél, le célèbre topographe nous a laissé – très probablement, en mettant à profit la tradition orale locale aussi - une description dont la minutie est insolite, à l'époque, en Hongrie⁴. C'est en prenant appui sur ce texte que Mme Klára Garas a parlé de ces plafonds dans sa monographie consacrée à la peinture de Hongrie du XVII^e siècle⁵. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les informations sur ces œuvres d'art cessent, si bien que nous pouvons supposer qu'elles ont été détruites non par l'incendie de 1811, mais au cours des travaux de reconstruction commencés en 1760, alors que Marie-Thérèse se proposait d'y installer la cour du prince Albert de Saxe-Teschen ; celle-ci y séjourna de 1766 à 1781⁶.
- 5 Mais une description plus exacte et plus détaillée de ces œuvres d'art nous est parvenue encore, document qui, de façon incompréhensible, n'a pas attiré, jusqu'à ce jour, l'attention des chercheurs hongrois, slovaques ou autrichiens. De plus, ce qui accroît encore son prix, ce texte est accompagné d'illustrations gravées sur cuivre nous rendant accessible, sous forme de reproductions, le monument artistique dans son intégralité.
- 6 Cette source de valeur exceptionnelle se trouve dans l'énorme in-folio de Marquard Herrgott (de naissance fribourgeoise ; 1694-1762) traitant l'iconographie de la Maison des Habsbourg⁷. Ce très érudit Bénédictin représenta, après des études en France et à partir de 1728, les Ordres de Breisgau à la cour de Vienne, où il reçut le titre de conseiller aulique et d'historien de la cour. Cependant, en 1748, il tomba en disgrâce et dut quitter la capitale autrichienne⁸. L'ouvrage parut en 1760 en tant que troisième volume de l'édition des sources relatives à l'histoire des Habsbourg, rédigée par Herrgott⁹. Il y communiqua, dans l'ordre chronologique, le résultat de ses recherches iconographiques sur les divers souverains issus de cette Maison. Les données biographiques de l'auteur nous poussent à présumer qu'il a dû terminer le rassemblement des matières avant 1748, qu'il a donc dû voir, lui aussi, le Château de Pozsony encore avant les remaniements ordonnés par Marie-

Thérèse. En effet, son introduction nous dit qu'il a procédé, en compagnie du célèbre dessinateur Salomon Kleiner, à des études sur place – entre autres, à Pozsony (Bratislava) aussi. Cependant, les reproductions ne sont pas de Kleiner, mais de Franz Rosenstingl qui a également œuvré en Autriche. Selon les signatures, les gravures sont de Georg Nicolai et l'un des membres de la famille Rugendas – selon toute probabilité : Jeremias Gottlob.

- 7 Sur la base des sources écrites et reproduites, nous pouvons imaginer comme suit les dix-huit grandes compositions et les huit emblèmes plus petits. Des deux compositions de la salle de garde, la première porte l'inscription *PRUDENTIA ET GUBERNANDI RATIO* ; elle représente Ferdinand II, roi de Hongrie de 1619 à 1637, assis, en conversation avec un prélat, dont les traits nous laissent penser qu'il s'agit de la figure de proue de la Contre-Réforme en Hongrie : Péter Pázmány.



Scène des plafonds du château de Pozsony (Bratislava)

Le roi est entouré de trois femmes allégoriques : *Prudentia*, *Justitia* et *Fides*. Dans sa main droite, Pázmány tient un livre ouvert, dans la gauche un lionceau, un chiot et un louveteau. Nous pouvons interpréter les trois animaux comme *Fortitudo*, *Vigilantia* et *Providentia* ou, conformément à Cesare Ripa, comme le symbole du bon conseil, *Bonum Consilium*. La figure féminine en armure et casque qui se tient près de Pázmány est la personnification de la *Gubernandi Ratio* que, quelque peu librement, nous pourrions rendre par bon gouvernement. À l'arrière-plan de la composition, une scène de la Bible : Esther devant Assuérus (*Esther*, 5, 2). Cette scène est une image dans l'image, une tapisserie ou peinture murale faisant partie de la décoration intérieure de la pièce dans laquelle se trouvent les figures à l'avant-plan.

- 8 La deuxième composition montre Ferdinand II recevant une délégation des Ordres de Bohême, ces sujets faisant montre d'humilité, mais, en réalité, hostiles ; il esquisse, en leur direction, un élégant geste de refus.



Scène des plafonds du château de Pozsony (Bratislava)

Nous pouvons déduire les véritables sentiments de cette ambassade de la queue de renard que le porte-parole a à la main et du masque de *Fraus* qui se tient derrière lui, tandis que, du côté du roi, c'est *Sinceritas* qui tient ses attributs, les mêmes que *Fraus*, mais cette fois-ci d'importance positive et non négative : un cœur et une colombe. À l'arrière-plan, nous voyons, ici aussi, une préfiguration biblique : Saül voulant tuer, de sa lance, David qui est plus populaire aux yeux du peuple (*Rois*, I, 18, 10-11). Il est intéressant de remarquer, sur cette position et sur la précédente, que les ombres vont en directions opposées ; ainsi, si le dessinateur a été fidèle à ses modèles, les deux plafonds de cette salle de garde devaient être disposés l'un en face de l'autre. C'est d'ailleurs le seul cas où nous avons un repère valable quant à la disposition des compositions à l'intérieur de la salle. Sur cette deuxième, au-dessus d'une porte à l'arrière-plan, nous avons l'inscription SINCERITAS ET ANIMI CANDOR.

- 9 Les parallèles empruntés à l'Ancien Testament des plafonds ornant la salle de garde étayent la signification des scènes de la vie de Ferdinand II. Esther que la conception médiévale considérait comme une préfiguration de la Vierge – *gentis suae Liberatrix* – symbolise également l'Église et, en ce sens, son mariage avec Assuérus doit être compris comme l'alliance indéfectible entre le pouvoir temporel et spirituel. Par contre, Saül, pourchassant David, est une préfiguration de la trahison de Judas et le symbole de la haine, c'est ainsi que l'arrière-plan se rattache au thème principal.
- 10 Les appartements royaux, suivant la salle de garde, se trouvaient dans l'aile méridionale, donnant sur le Danube du château. Les locaux étaient disposés en deux files ; côté cour, les salles de la Diète ; à l'opposé, les chambres des souverains avec leurs plafonds peints. Les deux files étaient séparées par un mur peu épais. L'antichambre était ornée de deux plafonds de moindre dimension et de trois plus grands. La première grande composition

porte l'inscription CONSTANTIA IN // ADVERSIS. // AEQUE AC PRO // SPERIS. Le roi sur son trône étudie des papiers. À gauche, *Constantia* en armure et casque tient, de sa droite, un glaive au-dessus du feu ; de l'autre main, elle s'appuie à une colonne. À l'arrière-plan : deux figures féminines. Celle de gauche, aux vêtements négligés tient une brebis ; Herrgott y voit *Patientia* ou *Mansuetudo*, mais nous croyons plutôt reconnaître *Humilitas*. Celle de droite est *Fortuna* sur un globe ailé ; de la main gauche, elle élève haut sa roue. Devant le roi, dans le champ de droite du tableau, un homme se tient à genoux et lui tend une lettre. Son visage est nettement rendu comme un portrait et rappelle le personnage dans la même posture sur le tableau *Sinceritas* précédent. Selon les explications, il s'agit, là, de la remise de la déclaration de guerre. La définition de l'adversaire est facilitée par la femme en armure qui se tient derrière l'homme à genoux : ses armes à lion nous permettent de reconnaître la Bohême, avec – dans sa droite et à côté de l'écu – une couronne et – dans sa gauche – une palme et un mors. Cette scène est une allusion encore plus ouverte à l'insurrection tchèque que la précédente. Les attributs renvoient à ce que feraient les rebelles, si la victoire leur revenait (palme, couronne) et à ce qu'il faudrait leur faire après les avoir vaincus (mors).

- 11 Sur la deuxième grande composition de l'antichambre, Ferdinand II est à sa table, il lit un livre ; à côté de la table, un Génie ailé dirige l'attention, grâce à un sablier et un crâne, sur la fragilité humaine. Au bord de la nappe couvrant la table, l'inscription CONTEMPTUS HONORUM ET OPUM, ce qui renvoie au penchant à l'ascétisme plusieurs fois mentionné dans les biographies du souverain. Dans le champ de droite, nous voyons son épouse, l'impératrice Eléonore qui dépose, en signe de son mépris à l'égard des richesses, une couronne et un rang de perles. À l'arrière-plan, nous voyons l'intérieur d'un palais, un dégagement à voûte en berceau menant dans une autre salle. Sur le mur (en face du passage) de celle-ci, des peintures ou reliefs malaisés à discerner. À gauche, une ménade (?) danse, à droite, sur un tableau plus petit, on tient un masque devant une femme assise par terre. Il s'agit peut-être de la Réalité, ou de la dualité du Bien et du Mal.
- 12 L'inscription de la troisième grande composition est HUMANITAS ET BENIGNITAS // IN OMNES. Le roi se tient dans son cabinet de travail, il s'appuie, de la droite, sur des papiers sur sa table. Derrière lui, deux figures féminines représentent ses vertus : *Humanitas* tenant un bouquet de fleurs et une chaîne d'or, *Benignitas* a la couronne ornée d'un soleil, un lys dans la main droite, l'autre étant ouverte. Dans l'autre champ de la composition, les personnifications des faiblesses opposées à ces vertus. Tout devant, nous avons une femme plus âgée, dont les pieds nus sont entravés ; son visage et son geste expriment le désespoir. C'est *Desperatio*. Derrière elle, une femme plus jeune tourne ses yeux vers le ciel, tandis que, dans sa main droite, elle tient une balance sur un cœur et, dans la gauche, un soufflet. Ces insignes renvoient à *Superbia*, *Inconstantia* et *Jactantia*. Tout à fait derrière, se tient un homme qui est revêtu d'une peau de mouton, mais, sous ses pieds ailés, il y a un renard ; c'est *Astucia* ou *Mendacium*. Le sens de cette scène est que le juste souverain se détourne, aussi bien du désespoir que de l'orgueil, car il est généreux avec tous, mais démasque le mensonge.
- 13 Les deux emblèmes plus petits, contenus dans des cadres ovales qui complètent la décoration du local reflètent les mêmes idées. L'un d'eux – TEMPUS CUNCTA TERIT – représente un palais en ruines, il parle donc de la fragilité des choses terrestres. Sur l'autre – TAM MALIS QVAM BONIS –, on voit une main céleste répandant des épis et des pièces d'argent. De même que les parallèles bibliques, les emblèmes renforcent le message des grandes compositions. La vertu majeure du roi est la religion, car le pouvoir terrestre

est caduc comme toutes choses en ce monde ; d'autre part, face à ses sujets, il est tenu, lui aussi, d'exercer la vertu divine, la justice.

- 14 Le plafond de la salie à manger était orné de deux tableaux plus grands, octogonaux. L'inscription du premier est HUMILITAS ET SUI IPSIUS CONTBMPTUS. Le souverain en riches ornements est assis sur son trône et fait un geste condescendant vers un homme en cape qui le salue. Parmi ces gens de cour au portrait bien net, nous reconnaissons le chancelier qui donne lecture d'un ouvrage et le chambellan qui tient un glaive. La figure allégorique féminine qui se tient près du trône et présente un volant et une balle signifie la mutabilité de l'existence¹⁰. Derrière le chancelier, il y a deux anges. Ils ne participent pas à la scène de cour, mais, avec Abraham assis à gauche, font partie d'une autre composition (*Génèse*, 18, 1-16), indépendante de ce qui se passe à l'avant-plan, et dans laquelle nous devons voir la décoration du local représenté. Le troisième ange manque, soit parce que le copiste a commis une faute, soit parce que le chancelier le cache. En haut, deux anges tiennent une tablette avec une inscription :
- 15 DOMINE NON EST EXALTATUM COR MEUM // NEQUE ELATI SUNT OCULI MEI NEQUE // AMBULAVI IN MAGNIS, NEQUE IN MI- // RABILIBUS SUPER ME. VERMIS SUM ET // NON HOMO, OPPROBRIUM HOMINUM ET // ABJECTIO PLEBIS¹¹. Selon Herrgott, en 1627, lors du couronnement de l'impératrice Eléonore, Ferdinand aurait dit à son confesseur avoir eu cette pensée en recevant, avec tous les fastes du souverain, les hommages des puissances temporelles.
- 16 L'autre composition nous montre le roi dans son cabinet de travail, en train de signer les lettres qu'une femme à robe plus simple lui soumet, tandis que, de l'autre côté, un homme cache les missives prêtes à être envoyées. Les compagnons du roi sont les personnifications des deux notions abstraites figurant au titre de la scène : LABOR ET DILIGENTIA. À l'arrière-plan, une servante remet, à Bethsabée qui commence à se vêtir après avoir pris son bain, une lettre envoyée par David qui observe la scène du toit du palais en face (*Samuel*, 2, 11, 2-3). Des deux parallèles pris à l'Ancien Testament, Abraham renvoie à l'humilité, tandis que la scène de David et de Bethsabée – au Moyen Âge, ceux-ci étaient interprétés comme l'alliance de Jésus et de l'Église – met l'accent sur les étroites relations entre l'Église catholique et le temporel.
- 17 Dans la petite salle des délibérations, il y avait un seul plafond, dont le sujet était la récompense des mérites de Tilly qui fut au service des catholiques dans la Guerre de Trente ans et qui mourut en 1632, à la suite d'une blessure. Debout près d'une table, Ferdinand II remet une bourse au capitaine accompagné de deux Jésuites et d'une personne de haut rang. De l'autre côté de la table et couronne en tête, avec, au-dessus, un aigle aux ailes déployées se tient *Liberalitas* tenant deux cornes d'abondance. L'inscription est LIBERALITAS // AC MVNIFICENTIA.
- 18 Le plafond de la chambre de repos (retirada) était orné d'une peinture en rond. Son inscription : CARITAS IN PROXIMOS ET INIMICOS. Au centre de la composition, le souverain est sur son trône, il tend un document ou un portefeuille à l'ecclésiastique – le plus vraisemblablement un Jésuite – en habits sombres qui se tient à genoux devant lui. À droite du trône : *Caritas* et, plus en arrière un homme plus âgé tenant quatre écus vides qui, selon une explication ancienne, signifieraient les provinces ayant fait sécession, puis revenues à la fidélité à l'Empire. Leur couronne de lauriers est la récompense de leur humilité¹². Derrière le roi, nous distinguons un saint qui a, dans la droite, un livre, dans la gauche, un crucifix. En haut, à travers une ouverture circulaire, nous voyons un prélat

agenouillé devant l'autel. À l'avant-plan, la femme conduisant un chien en laisse est *Invidia* ou *Vindicta* maîtrisée ; à gauche, deux femmes et un lion font leur apparition : l'une d'elles tient un rameau d'olivier et porte une couronne également d'olivier, l'autre a une lance et une hallebarde, mais, à ses pieds aussi, il y a des armes. La première est *Victoria*, la seconde *Clementia*. Herrgott identifie le prélat devant l'autel à saint Norbert, dont les reliques avaient été transportées, en 1627 et sur ordre du roi, de Magdebourg à Strahov, près de Prague. Il ne nous a pas été possible d'identifier de façon convaincante le saint derrière Ferdinand. Herrgott croit pouvoir opter pour saint Ignace qui fut canonisé par Grégoire XV, en 1622, sur une démarche du roi. Mais ses vêtements clairs et les traits de son visage infirment cette opinion.

- 19 Dans la chambre de coin suivante, il y avait deux plafonds octogonaux. *CONFORMITAS VOLUNTATIS CUM DIVINA* montre, au centre, le roi sur le trône, avec l'épée de Damoclès au-dessus de sa tête. Sur la table à côté de lui un livre ouvert, une montre, un crâne. À droite, un Mars armé semble l'attaquer tout en foulant des pieds les armoiries et couronnes symbolisant les provinces de l'Empire. À gauche, l'ancre et la voile gonflée permettent d'identifier l'Espérance. Dans toute sa largeur, l'arrière-plan est rempli par l'histoire de Job : il est torturé par Satan, ses fils sont ensevelis par un édifice qui s'écroule, mais Dieu le regarde du haut des nuages et Jésus le console en lui désignant l'étoile de l'espérance (*Job*, 2, 8-13). Selon la conception catholique, Job est une préfiguration de Jésus, ses souffrances annoncent les persécutions que l'Église catholique aura à souffrir au cours de son histoire. De la sorte et directement, la scène à l'arrière-plan ne pouvait que rappeler au spectateur de l'époque les combats de la Guerre de Trente ans, dans la première phase du règne de Ferdinand II.
- 20 L'inscription du second plafond est *FIDES ET CATHOLICAE // RELIGIONIS ZELUS, PIA // SACRAMENTORUM FREQUE // NTIA AC EVCHARISTIAE CVL TVS*. À l'intérieur d'une somptueuse église baroque, Ferdinand reçoit la communion des mains d'un prélat dans tous ses ornements. À gauche, grâce à leurs attributs, nous reconnaissons les quatre Évangélistes, tandis qu'à droite, quatre docteurs de l'Église disputent des articles de foi.
- 21 Côté Est, en se dirigeant vers le Nord, nous arrivons à la chambre à coucher. Trois compositions plus petites et deux autres plus grandes, toutes octogonales, occupaient le plafond. L'emblème de dimension réduite portant l'inscription *PREMITUR SED NON OPPRIMITUR* représente le palmier se renforçant sous les charges¹³. La première des grandes compositions présente le roi dans sa chambre : il est en prière devant le crucifix ; à travers la porte ouverte, deux hommes l'observent. Cette scène évoque le fait que le confesseur du roi, lorsque les troupes insurgées tchèques, sous la direction de Thurn, menaçaient déjà Vienne, trouva le souverain, dans sa chambre, plongé dans ses prières – puisqu'il ne pouvait plus compter sur les hommes, mais seulement sur l'aide céleste. À ce moment, selon la légende, le crucifix parla : « Mon Ferdinand, je ne t'abandonnerai point ! »... À l'arrière-plan, ressemblant à une tapisserie, une scène montrant le roi David qui chante des psaumes en s'accompagnant du luth.
- 22 Le tout est surmonté d'une apparition dans la flamme d'une bougie de l'autel : entouré de la Vierge et des armées célestes, Jésus regarde avec bienveillance le pieux souverain. Cette composition ne porte pas d'inscription¹⁴.
- 23 L'emblème suivant montre le soleil perçant les nuages et une girouette au sommet d'un clocher. Son inscription : *POST NUBILA PHOEBUS* n'a trait qu'au premier élément allégorique¹⁵.

- 24 Sur le deuxième plafond plus grand, le souverain, assis dans sa chambre, parle avec son confesseur. Le prêtre est probablement Guillaume de Lamormaini (1570-1648), un Jésuite très influent, le champion invincible de la Contre-Réforme, qui était encore en vie lors de la réalisation des peintures de Pozsony (Bratislava). Devant eux, sur la table, un livre ouvert, un crucifix. Le mur de l'arrière-plan présente une bataille, un ange armé d'un glaive nu et d'un bouclier s'y mêle en tant que renfort céleste. Nous pouvons lire l'inscription aux pieds du roi : SPES ET FIDUCIA IN DEUM. Enfin, cette décoration à message homogène est complétée par un petit emblème en forme de médaillon : on y voit une brebis menacée, d'en bas, par trois flèches, tandis que, parmi les nuages, l'œil divin veille sur elle. L'inscription est : DEUS PROVIDEBIT. Dans cette salle aussi, les emblèmes parient à l'unisson des grandes compositions, répètent, en le généralisant, le contenu de celles-ci. Nous devons croire dans la providence divine, les vicissitudes de la vie sont passagères, elles ne font que préparer l'âme à l'au-delà et lui permettent de glaner des mérites. Il est intéressant de noter, dans cet ensemble d'idées, le recours au clocher à girouette, puisque cela signifie constance dans les grandes choses et souplesse dans les détails.
- 25 Les cinq grandes salles suivantes ont servi d'appartement à l'impératrice-reine. Dans la plus proche de la chambre à coucher royale, il y avait une composition octogonale : BENEFICIA IN // PAUPERES, représentant le souverain lavant, le Jeudi Saint, les pieds de douze pauvres de noble origine, suivant, de la sorte, l'exemple donné par Jésus-Christ. À l'arrière-plan, une autre action de charité : la distribution de vivres. Dans la suite du roi, nous reconnaissons, cette fois encore, le portrait de Lamormaini.
- 26 Une autre composition en forme de croix grecque représente le roi en juge équitable. Un accusé dans les fers, partiellement dépouillé de ses vêtements, est agenouillé devant lui. Parmi les courtisans entourant le trône, nous distinguons deux femmes allégoriques, *Justitia* tenant la balance et le glaive nu, ainsi que *Misericordia* avec une palme.
- 27 Le plafond de la troisième chambre – une de coin – peint le souverain entouré de sa famille.



Scène des tableaux du château de Pozsony (Bratislava)

PIETAS ERGA // SUOS montre celui-ci assis de dos ; à ses côtés, sa première et sa seconde épouse, Marie-Anne et Eléonore, celle-ci tenant sur ses genoux la couronne royale hongroise et celle impériale germano-romaine. Il est très significatif que la couronne de Bohême manque. Dans le champ de gauche, debout, Ferdinand III, le fils aîné ; ses vêtements et la couronne impériale ornant sa tête le distinguent des autres membres de la famille. De plus, un ange qui plane au-dessus de lui, lui tend une couronne de lauriers et une palme. À droite de Ferdinand III, l'archiduc Léopold-Guillaume qui fut, à partir de 1646, gouverneur des Pays-Bas. Derrière les dames assises au premier rang, les deux filles de l'empereur sont debout : Marie-Anne, épouse de Maximilien, prince-électeur de Bavière, avec une couronne sur sa tête et Cécile-Renata, épouse du roi de Pologne Uladislas. Dans le champ de droite, une nourrice avec un bébé et tenant par la main un enfant plus grand qui joue avec un chien. Cette figure peut également être interprétée comme *Caritas*. Le petit-fils aîné de l'empereur – car il ne fait pas de doute que c'est de lui qu'il s'agit – est donc identique à Ferdinand IV, le bébé est probablement Marie-Anne née en 1634.

- 28 Sur le plafond suivant, le roi encourage un jeune savant aux travaux scientifiques. On se trouve dans une bibliothèque ; une table avec un livre ouvert dessus, un globe sur son support, des instruments de musique accrochés au mur. L'inscription est : STUDIUM // LITTERAS // PROMOVENDI.
- 29 La chambre à coucher de la reine était ornée du plafond intitulé *Casti/as*.



Scène des plafonds du château de Pozsony (Bratislava)

La vertu personnifiée est une femme richement vêtue et trônant sur les nuages ; elle pose sa main gauche sur son cœur, de la droite elle serre une cigogne. Ses pieds reposent sur *Luxuria* vaincue que nous pouvons reconnaître grâce à un coq et à un bouc. Sur l'un des nuages, faisant allusion à la fidélité, une colombe. Le contenu de cette composition plus importante était complété par deux emblèmes de dimension réduite. Celui portant les mots HAEC RVIT ILLA FVGIT représente la lune décroissante et une suspension ; l'autre – SIT LVMEN PERPETVVM – un disque solaire rayonnant. Les deux rappellent, face aux choses caduques, les valeurs de l'autre monde.

- 30 Au milieu de la dernière composition, nous voyons, à travers une porte ouverte, dans une sorte de *castrum doloris*, le catafalque du souverain et deux moines le veillant. (Illustration T. 12, n° 17).



Scène des plafonds du château de Pozsony (Bratislava)

Son inscription est, à l'avant-plan et au milieu : SUMMORUM VIRORUM // TESTIMONIA. *Farna* plane dans l'air et embouche l'une des trompettes qu'elle tient. Dans le champ droit de l'avant-plan, nous avons des personnalités ecclésiastiques, dans le champ gauche, celles du temporel : elles chantent les mérites du défunt ou expriment la douleur causée par sa perte. Dans ce groupe, nous devons identifier, sur la base de leur habillement et de leurs traits, les trois plus grands adversaires de Ferdinand :

- 31 Gustave-Adolphe, Gabriel Bethlen et le pacha de Buda, Mourtésa qui avaient loué la grandeur humaine du souverain par des mots frappants, devenus ensuite les topos favoris des biographes.
- 32 Après avoir passé en revue les plafonds, nous saisissons les traits fondamentaux de la conception de cette série d'œuvres d'art. Comme nous l'avons déjà dit, les « images dans l'image » aux arrière-plans et qui représentent des scènes de l'Ancien Testament, ainsi que les emblèmes servaient à mettre en évidence certains éléments des thèmes majeurs. Ce procédé était appliqué chaque fois que la salle se distinguait – soit par son affectation, soit par sa disposition – des locaux plus neutres de l'enfilade, formait, pour ainsi dire, un point de jonction, comme, par exemple, la salle de garde ou l'antichambre où l'on devait patienter. De même pour la salle à manger où le souverain se restaurait en public, ainsi que pour la chambre de coin et la chambre à coucher. Cette insistance n'est pas aussi patente dans les appartements de la reine qui étaient, certainement, moins fréquentés. D'un autre côté, il est remarquable que la chambre à coucher du roi et les locaux moins importants s'y rattachant avaient des plafonds s'occupant plutôt de la vie spirituelle de Ferdinand, tandis que, chez les gardes, dans l'antichambre et dans la salle à manger, on voyait surtout ses vertus dans ses rapports avec ses sujets avec – naturellement – de constants renvois à la religion en tant que fondation et à l'Église en tant que soutien. Il ne

fait pas de doute également que la chambre à coucher de la reine exigeait un sujet différent et plus intime que la petite salle de conseil où la composition représente la récompense d'un chef de mercenaires efficace. Les appartements de la reine mettaient en évidence les vertus plus appropriées à sa personne (pureté, fidélité conjugale) et aussi les traits plus individuels, plus humains de son époux (tableau de famille, veillée mortuaire).

- 33 Dès le XVIII^e siècle, Herrgott avait compris que le programme de ces plafonds était en étroite corrélation avec l'un des ouvrages particulièrement prisés de Lamormaini¹⁶. Les légendes des tableaux sont en effet presque mot à mot identiques aux titres de chapitre de celui-ci¹⁷. Ferdinand il était mort le 15 février 1637 ; le privilège de la première édition du livre avait été daté du 8 mars 1638. Selon Herrgott, c'est certainement celui qui a composé le programme des peintures qui a utilisé l'ouvrage comme source et ce ne sont pas celles-ci qui ont été réalisées plus tôt, car elles auraient dû, alors, être exécutées très rapidement. Même si l'argumentation de l'auteur n'est pas entièrement convaincante en soi, nous pouvons lui donner raison, car le nombre des titres de chapitre est plus élevé que celui des légendes et aussi, parce qu'à Pozsony (Bratislava) deux de ces titres ont été utilisés ensemble sur un plafond. À côté de cette source, la forme donnée aux emblèmes plus petits accompagnant les tableaux témoigne de la connaissance de la littérature emblématique de l'époque.
- 34 L'étude du programme des plafonds nous facilite la définition de la personne de leur mécène, plus précisément de celui à qui nous devons leur programme. C'est une question que Mme Klara Garas ne pouvait pas trancher avec une entière netteté¹⁸. Le Jésuite avait dédié la première édition de son ouvrage à Ferdinand III. Sur le tableau de famille que nous avons décrit plus haut, bien que le père de celui-ci soit également présent – de dos –, c'est la personne du fils qui est mise en relief par son costume, la couronne et l'ange qui plane. Sur la dernière composition, nous voyons Ferdinand II sur son catafalque ; cela aussi exclut la supposition selon laquelle il aurait commandé la série d'œuvres d'art. Mais il y a encore une circonstance qui contredit une telle conception. À propos du tableau portant l'inscription *Contemptus honorum*. Herrgott cite une déclaration du souverain : il serait prêt à abandonner volontiers le trône, si Dieu désignait à sa place une personne plus apte que lui. De Lamormaini a recueilli ces mots de Ferdinand II lui-même, en sa qualité de confesseur, et il fut prié de garder, à ce sujet, le plus profond secret. Effectivement, il n'en parla pas du vivant du souverain, mais seulement après sa mort, dans l'ouvrage consacré à son éloge et sur la base duquel a été conçue la scène adéquate de l'apothéose de Pozsony (Bratislava).
- 35 Sur la base de l'étude du programme de la série de plafond, nous pouvons désigner, le plus probablement, le mécène en la personne du fils du protagoniste : Ferdinand III. Dans cette tâche, il a dû choisir un collaborateur, selon nos suppositions, dans son entourage immédiat. Sur la base des thèmes révélant une grande pratique de la littérature théologique catholique, nous devons déduire que ce collaborateur doit être recherché, malgré le caractère profane des plafonds, dans l'un quelconque des ordres religieux. Il semble plausible que nous pensions immédiatement au très influent Jésuite, Guillaume de Lamormaini en personne, dont le portrait se retrouve, d'ailleurs, comme nous l'avons vu, sur certaines compositions.
- 36 À propos de celles-ci, la source détectée permet également de donner réponse à des questions qui n'avaient pu être, jusqu'ici, tranchées de manière satisfaisante. Commençons dès l'abord par celle de la technique. Jusqu'ici, ces plafonds perdus étaient considérés comme des fresques¹⁹. Tout d'abord, Herrgott en parle aussi en ce sens. Mais,

après la description de leur contenu, il revient à ce problème et corrige sa constatation précédente. Il déclare qu'un de ses amis lui a révélé que les tableaux étaient peints sur toile²⁰. Pour ce qui est de leurs dimensions approximatives, nous avons des points d'appui dans le journal de voyage de J.-J. Müller. Selon lui, les contemporains pleurant le souverain mort étaient grandeur nature. Il nous communique également que les salles du premier étage étaient d'une hauteur de douze coudées (environ 8,5 mètres) et que les murs étaient percés de fenêtres hautes de six coudées (environ 4,2 mètres)²¹.

- 37 Le peintre des plafonds n'a été nommé ni par Herrgott, ni par Mátyás Bél qui est pourtant reconnu comme d'une grande exactitude dans ses données²². À leur propos, Mme Klára Garas mentionne Paul Juvenel en se référant à la littérature d'histoire locale antérieure, où l'on donne effectivement ce nom – sans renvoyer, toutefois, à une source précise²³. Né d'une famille flamande, Paul Juvenel a vu le jour en 1579, à Nuremberg. Ses maîtres ont été son père, puis, en Italie, Adam Elsheimer et il fut un décorateur très recherché. Ses œuvres monumentales ornaient la façade de plusieurs maisons de Nuremberg²⁴. Comme nous le savons grâce à Doppelmayer²⁵ qui fut quasiment son contemporain et à Andreas Gulden qui compléta, au XVII^e siècle, les données antérieures de Johann Neudörfer²⁶, Juvenel s'installa en 1638 à Vienne, puis à Pozsony (Bratislava) où il mourut en 1643. Ainsi, nous n'avons aucune raison de mettre en doute l'authenticité du fait des activités de Juvenel en Hongrie. Mais aucune de nos sources ne rend compte d'œuvres picturales qu'il aurait réalisées chez nous.
- 38 Le fait que les reproductions des plafonds de Pozsony (Bratislava) aient été retrouvées permet de confronter ces compositions aux œuvres authentiques de Juvenel. En résultat d'une telle mise en comparaison, nous pouvons admettre l'habile peintre allemand comme le maître du cycle. Les arrière-plans architecturaux de style Renaissance tardive des plafonds, plusieurs sont fort proches de ceux d'une peinture à l'huile de petite dimension de Juvenel, représentant Jésus parmi les enfants et conservée à Pommersfeld²⁷, Tel est le cas des compositions portant l'inscription *Labor et Diligentia et Summorum virorum testimonia*. De notre point de vue, ce qui compte encore plus, cependant, est la décoration de la petite salle de conseil de l'hôtel de ville de Nuremberg, pour laquelle Juvenel toucha 400 florins le 29 novembre 1622²⁸. La composition plus grande qui orne le milieu du plafond représente un empereur germano-romain sur son trône et entouré de figures allégoriques ; donc, pour ce qui est de son contenu, elle est proche du cycle de Pozsony (Bratislava). Les champs ovales placés des deux côtés représentent l'acte d'héroïsme d'Horatius Cocles (Illustration : T. 12, n° 18) et cet autre épisode de l'histoire de Rome, lorsque le fils de l'empereur Trajan enlève son cheval au-dessus de l'enfant d'une veuve²⁹. Le soldat étrusque tombant du pont ressemble beaucoup à la figure de la Luxure qui s'abîme sur le tableau *Castitas*. Sur le tableau *Contemptus honorum*, les scènes mythologiques à l'arrière-plan rappellent beaucoup les ouvrages d'Adam Elsheimer, étayant de la sorte que le disciple de celui-ci, Juvenel, en est l'auteur. En guise d'arguments, qu'il me soit permis de renvoyer à la bacchante d'une gravure sur cuivre d'Elsheimer et à la scène « image dans l'image » d'un dessin datant de 1598³⁰. Notre attention est attirée encore d'un autre point de vue sur les œuvres de Nuremberg. Dans la dédicace de son ouvrage à Ferdinand III, de Lamormaini dit que le souverain contemple, en sa compagnie, avec grande admiration, une « toile » vantant les vertus de son auguste père, Ferdinand II – de même que le présent ouvrage. Cette peinture à l'huile sur toile est, très probablement, la composition centrale de la salle de conseil de l'hôtel de ville de Nuremberg. Ferdinand III et de Lamormaini ont pu la voir en 1636, en se rendant à

Francfort pour l'élection du roi romain. Il faut cependant ajouter aux paroles du Jésuite que le tableau de Nuremberg – effectivement conçu au temps du règne de l'empereur Ferdinand II – ne présente nullement, dans sa figure centrale, les traits de ce monarque. Le spectateur n'a donc pas, là, un portrait effectif, mais la personnification de *l'empereur*. Il nous faut donc placer la date de la réalisation des décors de plafond de Pozsony (Bratislava) entre 1638 – lorsque parut le livre de Lamormaini – et 1643 – quand mourut Juvenel.

- 39 Les gravures sur cuivre qui viennent d'être mises au jour enrichissent dans une mesure sérieuse l'œuvre moins connue, mais à son époque très populaire du maître de Nuremberg. Il est vrai que des gravures ne sauraient fournir qu'une image indirecte de son style, car le faible dessinateur et le graveur venus un siècle plus tard ne nous ont fourni que dans une certaine mesure des reproductions authentiques et n'ont pas su se conformer à la manière ancienne. Mais, même dans de telles circonstances, nous devons établir que certaines figures permettent de saisir nettement l'influence de l'École de Venise – ce qui découle des études en Italie de Juvenel. D'autre part, sur les compositions de Pozsony (Bratislava) aussi, les arrière-plans architecturaux sont dominants et étouffent même quelque peu les figures humaines. Mais le mécène ne s'intéressait pas tant aux formes attrayantes qu'au message à transmettre. Les sujets compliqués, exigeant pour être compris des explications en détail rendent, plus d'une fois, les tableaux surchargés, brouillés. Il est certain que le mécène a prescrit tout ce qui devait être rendu sur chaque composition ; et l'artiste a dû se conformer à ces exigences³¹.
- 40 Nous connaissons donc ce que les tableaux de Pozsony représentent et veulent dire ; grâce aux reproductions, nous pouvons tirer quelques déductions quant au style original ; nous savons également que, manquant d'artiste local convenable, le mécène a dû recourir à un étranger et que ce mécène était le fils et le successeur sur le trône du « héros » glorifié. Le public auquel était destinée cette série d'œuvres était passablement exclusif, rien que par suite de la disposition de celles-ci. Ceux qui pouvaient admirer ces plafonds étaient les personnes que leurs charges officielles amenaient au siège temporaire des empereurs Habsbourg, donc – pour l'essentiel – les représentants des Ordres hongrois. C'est à l'attente de cette couche que la thématique se conformait ; plus précisément, c'est à elle qu'elle désirait s'adresser. Les circonstances expliquent pourquoi Ferdinand II – qui ne fut pas un souverain exceptionnellement marquant parmi les Habsbourg à régner sur la Hongrie – a été distingué d'une telle apothéose monumentale. D'autre part, ces circonstances motivent aussi le choix des sujets qui n'ont pas trait au passé national, mais rappellent des événements assez récents, qui s'étaient déroulés à l'étranger.
- 41 L'insurrection des Ordres de Bohême qui avait suscité de larges échos en Hongrie aussi était encore à l'esprit de tous. Ces tableaux étaient un avertissement aux Ordres magyars : pour éviter le même sort, il valait mieux ne pas s'opposer au souverain légal. Car il est honnête, juste, sage, magnanime et patient, mais il est prêt à user de tous les moyens pour la défense de l'Église catholique, les principes de son règne étant fondés inébranlablement sur les enseignements de cette dernière. Que les Hongrois tirent donc la leçon du passé, qu'ils supportent patiemment les difficultés temporaires de l'existence terrestre en retour de la récompense de l'au-delà³².
- 42 C'est à cause de l'affectation non religieuse de l'édifice et aussi, en partie peut-être, à cause de la susceptibilité des Ordres hongrois – parmi lesquels les protestants étaient en nombre – que les titres de chapitre – si nombreux dans l'ouvrage de de Lamormaini – renvoyant à la piété excessive de Ferdinand II n'ont pas figuré aux plafonds³³. Pourtant,

un jugement d'époque très caractéristique, celui d'un voyageur français, déclare ouvertement que la politique demande d'autres règles que les monastères et critique ouvertement les plafonds, parce que, sur ceux-ci, ces règles différentes sont par trop mélangées³⁴. Un voyageur protestant futur croira découvrir, sur la composition représentant la récompense de Tilly, la marque de la rapacité jésuite³⁵.

- 43 Dans la disparition des plafonds de Pozsony – œuvres bien plus faibles que celles de Rubens –, un rôle indéniable a dû revenir au fait que leur message avait perdu toute son actualité, ce que les membres de la Maison régnante qui succédèrent à Ferdinand III durent, eux aussi, reconnaître ; De la sorte, nous ne pouvons parler d'une influence de ces peintures sur les monuments artistiques de Hongrie. Cependant, le fait qu'on ait retrouvé ces reproductions enrichit sensiblement nos connaissances sur la vie et l'œuvre de Paul Juvenel, tout en nous permettant de connaître une expression – en Hongrie – artistique et intéressante de la mentalité baroque. Enfin, les plafonds de Pozsony restent un exemple frappant de l'expansion en Europe centrale du genre de l'apothéose profane baroque.

NOTES

1. O. G. VON SIMSON : *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens*, Strasbourg, 1936.
2. L. KEMÉNY : *A pozsonyi vár és várálja* (Le château de Pozsony et sa basse-enceinte), Bratislava, 1933. – L. SÁŠKY : *K obnove Bratislavského hradu*. In « Pamiatky a múzea » 1959, pp. 4-13. – P. RATKOŠ – J. LICHNER B. POLLA – T. STEFANICOVÁ : *Bratislavský hrad*, Bratislava, 1960, pp. 95-97. – *Súpis pamiatok na Slovensku*. T. I, sous la direction de A. GÜNTHEROVÁ, Bratislava, 1967, pp. 151-153.
3. J. LE LABOUREUR : *Relation du voyage de la Roynie de Pologne et du retour de Madame la Maréchalle de Guebriant... par la Hongrie...*, Paris, 1647, III^e partie, pp. 100-101. – J.-J. MÜLLER : *Entdecktes Staats-Cabinet...*, 7^e partie, Jena, 1717, p. 121. – J. G. KEYSSELS... *Fortsetzung Neuester Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen...*, Hannover, 1741, p. 1008.
4. M. BEL : *Notitia Hungariae Novae...*, T. II, Viennae Austriae, 1736, pp. 144-146.
5. K. GARAS : *Magyarországi festészet a XVII. században* (La peinture en Hongrie au XVII^e siècle), Budapest, 1953, pp. 52-53.
6. *200 Jahre Albertina. Herzog Albert von Sachsen-Teschen ulld seine Kunstsammlung*. Catalogue d'exposition de la Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1969, pp. 52-53.
7. M. HERRGOTT – R. HEER : *Pinacotheca Principum Austriae... Monumentorum Aug. Domus Austriae* T. III, 2^e partie, Friburgi Brisgoviae, 1760, pp. 333-352. Une partie des exemplaires de la première édition fut la proie du feu ; la deuxième édition a vu le jour en 1773 par les bons soins de Martinus Gerbertus.
8. C. VON WURZBACH : *Biographisches Lerikon des Kaiserthums Österreich*, T. 8, Wien, 1862, pp. 365-368.
9. *Das Haus Habsburg*. Liste 118 du Gilhofer, Wien, s.d., n° 77.
10. Cf. : In G. ROLLENHAGEN : *Nucleus emblematum...*, paru en 1611, à Arnheim, le seizième emblème « Concussus surgo ». Cf. : *Emblemata. Handbuch der Sinnbildkunst des XVI-XVII. Jahrhunderts*, Herausgegeben von A. Henkel und A. Schone, Stuttgart, 1967, 1039.
11. Premier verset du psaume 131 et 7^e verset du psaume 21.

12. Cf. : *Empresas morales de Juan de Boria*, paru en 1581 à Prague ; p. 79 : « Victi non victores ». Publié par *Emblemata*, *op. cit.*, 207.
13. Cf. : l'emblème n° 38 « Veritas premitur sed non opprimitur » de l'ouvrage de G. Rollenhagen ; *Selectorum emblematum centuria secunda*, paru en 1613, à Utrecht. - Cf. : *Emblemata*, *op. cit.*, 193.
14. La représentation de cette scène se retrouve dans l'ouvrage historique de Khevenhiller aussi, mais les deux compositions ne présentent aucune similitude. Fr. Ch. Khevenhiller ; *Annales Ferdinandeï*, XII^e partie, Leipzig, 1726, à côté de 2337.
15. Le thème figure au 82^e emblème de l'ouvrage de Rollenhagen cité sous 13. Cf. : *Emblemata*, 25. - L'icône se retrouve sur l'emblème n° 5 de *Emblemas morales de Orasco Covarruvias*, paru en 1610, à Madrid, t. II. - Cf. : *Emblemata*, 1213.
16. G. DE LAMORMAINI : *Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes*, Viennae Austriae, 1638. - Cf. : A. BACKER - C. SOMMERVOGEL : *Bibliothèque de la compagnie de Jésus*. Bruxelles-Paris, t. IV, 1893, pp. 1429-1430. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest nous apprend que cet ouvrage a paru, à plusieurs reprises, comme *liber gradualis* aussi.
17. Deux des gravures de cuivre ne portent pas d'inscription. À propos de celle représentant le prisonnier dans des fers, on pourrait évoquer le titre du XXIII^e chapitre de l'ouvrage : *Justitia cum Clementia*. Pour ce qui est de l'image du souverain agenouillé devant un crucifix, deux titres de chapitre pourraient être retenus ; celui du XXVIII^e (*Quaedam in Ferdinando mira*) ou celui du XXIX^e (*Singularis divinae protectionis argumenta*).
18. K. GARAS : *op. cit.*, p. 54.
19. K. GARAS : *op. cit.*, pp. 52-53.
20. M. HERRGOTT - R. HEER : *op. cit.*, pp. 324 et 352. Au cas où les tableaux n'ont pas été la proie de l'incendie, mais ont été ôtés lors des travaux de réfection entrepris par Marie-Thérèse, une possibilité existe de leur éventuelle réapparition. On peut peut-être rapporter aux plafonds à Pozsony (Bratislava) de Juvenel, une donnée provenant de 1849 selon laquelle, parmi les tableaux provenant de Pozsony du Château de Buda, il y avait vingt-deux toiles sans châssis et roulées. Ces œuvres d'art ont été vendues aux enchères en 1856. La différence du nombre des toiles peut provenir du fait que les plus petites se sont perdues ou ont été détruites. Cf. : K. GARAS : *La Collection de tableaux du Château royal de Buda au XVIII^e siècle*. In : « Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts », 1969, p. 96.
21. J.-J. MÜLLER : *op. cit.*
22. M. HERRGOTT - R. HEER : *op. cit.*, p. 334.
23. K. GARAS : *op. cit.*, sous ⁵, p. 135.
24. THIEME-BECKER : *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Band XIX, Leipzig, 1926, pp. 365-366.
25. J. G. DOPPELMAYR : *Historische Nachricht von dem Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg, 1730, p. 223.
26. *Des Johannes Neudörfers... Nürnberg... Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus den Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Herausgegeben von C. W. K. LOCHNER, Wien, 1875. In : « Quellenschriften zur Kunstgeschichte », t. X, p. 199.
27. Voir sa reproduction in *Barock in Nürnberg. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Catalogue d'exposition, Nürnberg, 1962, n° 52/6.
28. E. MUMMENHOF : *Das Rathaus in Nürnberg*, Nürnberg, 1891, pp. 144-145, 290-294, 335-336.
29. Les plafonds de la petite salle de conseil de l'Hôtel de Ville de Nuremberg nous ont été conservés et ils ont été remplacés. Les trois plus importants sont sur toile, ils occupent la partie centrale du plafond. Les tableaux plus petits et sur bois sont différents aussi bien pour leur dessin que pour leur coloris plus vif, nous devons donc les attribuer à un autre pinceau. Les dix tableaux plus petits qui sont en rapport avec les illustrations de Tite-Live par Jost AMMAN représentent des sujets historiques romains : la lutte des Horaces et des Curiaces, l'intrépidité de Mucius Scaevola, la fuite de Cloelia et de ses compagnes, le saut de Marcus Curtius, la députation devant Coriolan,

Scipion remet à Allutius sa fiancée, rencontre de Scipion et Hannibal avant la bataille, la condamnation de Titus et de Tibère, Trajan avec l'épée, le coup porté à la dépouille du père.

30. Adam ELSHEIMER. *Ausstellung des Städelschen Kunstinstitutes*, Frankfurt am Main, 1966, n° 265.

- H. MÖHLE : *Die Zeichnungen Adam Elsheimers*, Berlin, 1966, n° 3.

31. Mentionnons à cette occasion que le Musée des Beaux-Arts de Budapest conserve dans son cabinet des Estampes, un dessin à la plume et au lavis attribué à Juvenel ; il représente la venue du Saint-Esprit, n° 1934-2527.

32. En 1623, Baccio del Bianco a peint Wallenstein sous les traits de Mars au plafond de la salle d'honneur du palais Waldstein, à Prague, en guise d'apothéose à la guerre de Bohême. Cf. O. J. BLAŽÍČEK : *Barockkunst in Böhmen*, Prag, 1967, pp. 10 et 12.

33. Ce sont : V. - Oratio et lectio Sacra ; VII. - Devotio erga Virginem Dei Matrem ; VIII. -- Devotio in Sanctos ; IX. - Reverentia in sacerdotes ; XIV. - Mortificatio et poenitentia ; XVI. - Patientia ; XXV. - Amor ac Beneficia in Clerum ac religiosas Familias ; XIX. - Recreationes ; enfin, soit le chapitre XXVIII, soit le suivant ; cf. note 17.

34. - J. LE LABOUREUR : *op. cit.*, pp. 100-101.

35. - J. G. KEYSSELS : *op. cit.*, p. 1008.