

“Large est le chemin qui conduit le pape et les fidèles à la perdition”. Une image diffamante du pontife dans l’œuvre de Jan Swart van Groningen*

Gaylen Vankan

La première moitié du XVI^e siècle coïncide, dans le Nord de l’Europe, avec une période d’intenses mutations sociales, culturelles et religieuses, au rang desquelles l’avènement de la Réforme compte assurément parmi les plus décisives. Dans ce contexte troublé, les protestants réalisèrent très tôt l’intérêt que présentait l’imprimerie non seulement dans la diffusion des idées et des écrits réformateurs, mais aussi comme instrument pouvant servir à discréditer et à calomnier l’opposant idéologique, à savoir l’Église de Rome. Furent ainsi éditées de nombreux pamphlets (*flugschriften*), qui visaient fondamentalement à persuader le lecteur, à s’assurer son soutien ou encore à provoquer sa conversion.¹ L’image, en tant que vecteur de communication universel transcendant les limites imposées par la langue et par l’écrit, joua là un rôle central. Au texte vint s’adjoindre une iconographie souvent polémique ou satirique, permettant d’élargir le public-cible et de toucher jusqu’aux analphabètes, encore majoritaires à l’époque. Destinée à susciter une émotion vive et immédiate, elle renforçait encore l’impact de ces écrits éphémères. En tant que souverain de l’Église universelle et figure de proue des catholiques, le pape fut souvent pris pour cible. Comme l’a montré A. Paravicini Bagliani, les imagiers n’hésitèrent pas à moquer, voire à diaboliser, l’image du pontife, figuré tantôt sous les traits d’un être hybride, mi-homme mi-âne (pape-âne), tantôt sous ceux d’une bête monstrueuse.² En parallèle de ces illustrations, se développa une forme iconographique plus subtile, bien qu’animée des mêmes intentions, l’objectif étant toujours de diffamer le pape et le clergé romain. Mais, contrairement à leurs homologues pamphlétaires, celles-ci ne jouèrent pas tant sur l’apparence physique du pontife, qu’elles ne procédaient par associations symboliques (négatives) avec des personnages issus des Écritures.

Il en est ainsi de deux dessins de Jan Swart van Groningen (ca. 1500-ca. 1560), vraisemblablement des modèles destinés à l’usage de peintres-verriers,³ réalisés vers 1530-35 à la plume et à l’encre noire (figs. 83-84). Conçus tel un diptyque, ils mettent en scène la parabole de la voie large et de la voie étroite, tirée du sermon sur la montagne :

“Entrer par la porte étroite. Elle est grande, la porte, il est large, le chemin qui conduit à la perdition ; et ils sont nombreux, ceux qui s’y engagent. Mais elle est étroite, la porte, il est resserré, le chemin qui conduit à la vie ; et ils sont peu nombreux, ceux qui le trouvent” (Matthieu 7, 13-14).⁴

Sur le premier dessin, un imposant cortège descend le long d'un large chemin conduisant aux flammes de l'Enfer. À sa tête, le pape est entouré d'ecclésiastiques ; cardinaux, évêques et moines représentent l'ensemble du clergé. Quelques mètres plus loin, un roi, des membres de la noblesse et de la haute bourgeoisie leur emboîtent le pas et marchent vers un destin funeste. Dans les airs, une créature hybride démoniaque et la Mort, les ailes déployées, tenant dans la main droite une flèche de la peste, accompagnent la procession, tandis que, sur le devant, deux musiciens rythment de leur tambour et de leur flute l'avancée des personnages.⁵ Ce dernier motif est emprunté à des gravures allemandes dont l'on sait qu'elles exercèrent une influence particulière sur l'art de Jan Swart. Notons que les pieds des musiciens ont été déplacés en cours d'exécution. D'abord représentés sur le devant, ils ont ensuite été placés en retrait du décor nébuleux, dont les traits et l'exécution au lavis, modelant les volumes des nuages, s'arrêtent à hauteur de la ligne horizontale inférieure, de sorte que les dimensions de la voie large correspondent exactement à celles de la voie étroite. Sur le second dessin, des hommes et des femmes, issus quant à eux du monde paysan, sont accueillis par un ange qui leur oint le sommet du crâne. Ils tentent ensuite de gravir un étroit sentier qui mène, à son sommet, à un tétragramme dont le rayonnement parvient à percer l'importante masse nébuleuse qui l'entoure. Leur parcours est semé d'embûches ; ronces, basilics et autres créatures monstrueuses entravent leur progression.

Déjà présente dans la littérature théologique des premiers temps du christianisme, la métaphore eschatologique de la voie large et de la voie étroite est récurrente dans les écrits pieux du Moyen Âge.⁶ Elle rend compte d'une *weltanschauung*, encore bien ancrée à l'Époque moderne, caractérisée par une dichotomie forte entre le bien et le mal, entre la vertu et le vice. La parabole intègre un ensemble de récits allégoriques, dont les racines remontent pour certains à l'Antiquité, qui mettent en scène l'Homme confronté au choix existentiel entre une vie vertueuse ou licencieuse. Allégorie forgée au IV^e siècle acn. par le sophiste Prodicos et rapportée par Xénophon dans ses *Memorabilia* (II, 1, 21-34), le choix d'Hercule repose sur un même principe.⁷ Assis dans un lieu isolé, le jeune héros s'interroge sur la direction à donner à sa vie, lorsqu'apparaissent deux femmes, personnifiant la Vertu et le Vice. Chacune lui décrit une route menant au bonheur ; l'une est longue, difficile et jalonnée d'épreuves, l'autre est douce, facile et célèbre les plaisirs terrestres.

Le thème de la voie large et de la voie étroite n'apparaît pourtant que tardivement dans les arts figuratifs – les premières occurrences remontent seulement au XVI^e siècle –⁸ pour ensuite connaître une longue et florissante tradition jusqu'à nos jours.⁹ Comme le soulignait à juste titre I.M. Veldman, cette parabole fut surtout prisée chez les partisans de la Réforme.¹⁰ Considérant la Voie étroite, force est de constater que certains détails sont directement inspirés de l'imaginaire visuel protestant, en particulier des pamphlets allemands qui accompagnèrent les premiers temps de la Réforme. Ainsi, le paysan à l'avant-plan, enjambant un buisson de ronces, un fléau dans sa main droite, peut être identifié comme étant "Karsthans",¹¹ personnage dont les origines

remontent au dialogue éponyme, rédigé semble-t-il à la fin de l'année 1520 et édité pour la première fois en janvier 1521.¹² Parfait représentant des classes inférieures (*gemein men*), terme jusqu'alors connoté négativement et désignant un “bloc paysan” grossier et arriéré, il incarne le type même du paysan peu éduqué et simple d'esprit. C'est d'ailleurs ce manque d'érudition, positivement caractérisé dans l'ouvrage, et sa connaissance approfondie et avisée de la Bible qui le conduisent à jouer le rôle d'arbitre, d'interlocuteur rhétorique et disputationnel suivant les principes d'une pratique discursive et argumentative pluriséculaire, entre le théologien franciscain Thomas Murner et Martin Luther. Véritable personnification des valeurs morales prônées alors par les partisans du protestantisme, Karsthans figure sur de nombreux pamphlets produits à l'époque, à l'instar du *Moulin divin*, publié par Ramminger à Augsbourg en 1521. Par ailleurs, le tétragramme, quatre lettres en hébreux formant le nom de Dieu et but ultime des fidèles engagés sur la voie étroite, semble lui aussi emprunté au répertoire iconographique réformé. Il figure pour la première fois sur une xylographie de Hans Weiditz illustrant la Passion du Christ sur un pamphlet anabaptiste (1529).¹³ Comment dès lors justifier la présence de ces motifs sur les dessins berlinois ?

De la vie de Jan Swart, l'on ne sait que peu de choses.¹⁴ Artiste aux compétences exceptionnelles, à la fois peintre et graveur, il s'illustra avant tout par ses talents de dessinateur, incarnant à merveille la figure de l'artiste-*inventor*, c'est-à-dire de concepteur de motifs et d'images qui, essaimant largement, fécondèrent le travail de nombreux autres artistes et artisans. À l'image des dessins berlinois, ses compositions rencontrèrent un vif succès auprès des maîtres-verriers. Ses œuvres, dont certaines se distinguent par leur caractère résolument anticlérical, trahissent en outre un artiste réceptif aux interrogations religieuses de son temps et entretenant des accointances particulières avec les milieux protestants. Dans les années 1520-1530, il déploya une formidable activité d'illustrateur au service de plusieurs éditeurs anversois. Comptent parmi ses principales réalisations plusieurs xylographies de la Bible Vorsterman, bien que le rôle exact joué par l'artiste dans cette entreprise demande encore à être précisé.¹⁵ Édité à Anvers en 1528, l'ouvrage, connu pour être l'une des premières traductions des Écritures en langue néerlandaise, se fonde en grande partie sur les écrits de Luther, ce qui lui vaudra notamment d'être mis à l'index par les théologiens de l'Université de Louvain dès 1546.¹⁶ De manière plus éclatante encore, certaines xylographies du maître néerlandais servirent directement d'illustrations à des pamphlets protestants. C'est le cas, par exemple, pour le *Hier beginne die Postillen oft Sermoenen op die Epistelen ende Evangelien* de Luther, publié à Bâle en 1528.¹⁷ Aussi, la proximité de Jan Swart avec les milieux réformés explique-t-elle la présence de motifs empruntés au répertoire iconographique protestant sur les dessins du *Kupferstichkabinett* de Berlin, destinés, selon toute logique, à un public acquis à la cause réformée.

Alors que les imagiers recoururent le plus souvent à la parabole de la voie large et de la voie étroite pour mettre en opposition piété et impiété, sur une seule et même feuille ou sur deux pages disposées en vis-à-vis,¹⁸ il en va autre-

ment des dessins berlinois ; Jan Swart choisit, pour sa part, de confronter l'ordre social établi par l'Église de Rome aux valeurs sociales et morales prônées par la doctrine réformée. Ils participaient, de ce fait, des nombreuses critiques, souvent virulentes, formulées à l'encontre du pape et, plus largement, à l'encontre du clergé romain.

Ces deux dessins se distinguent cependant des xylographies qui accompagnaient traditionnellement les pamphlets édités à l'époque. Destinées à susciter l'effroi, à attiser la haine et à ainsi contribuer à un sentiment de rejet à l'égard de l'Église, elles s'attaquaient le plus souvent à l'image physique même du pontife, figuré sous des traits animaliers (le pape-âne par exemple) ou sous ceux d'une créature monstrueuse tout droit sortie de l'Enfer.¹⁹ Or, la nature anticléricale des compositions imaginées par Jan Swart ne réside pas tant dans l'apparence physique du pontife, reconnaissable à sa tiare et à sa fêrule crucifère, et dépeint en toute dignité, que dans les valeurs qu'il incarne par son rôle au sein du récit biblique. Rendu acteur de la parabole de la voie large et de la voie étroite, le souverain pontife personnifie le mauvais guide spirituel qui conduit inéluctablement la chrétienté à sa perte. Ce procédé que l'on peut qualifier de "détournement iconographique" repose fondamentalement sur la fusion symbolique de deux personnages. En revêtant les attributs pontificaux, le personnage biblique devient une représentation du souverain pontife ; tous deux se confondent en un seul et même homme. Par effet de transfert, le pape acquiert alors l'ensemble des qualités, mais surtout des défauts, qui sont ceux du personnage biblique. Disposé à la tête du cortège qui descend la voie large, le souverain pontife est ainsi désigné comme le principal responsable de la perte des fidèles. Par ailleurs, en figurant aux côtés du pape des cardinaux, des évêques et des moines, c'est bien l'ensemble du clergé que Jan Swart fustige. Chacun d'entre eux, quel que soit son rang dans la hiérarchie ecclésiastique, participe de la ruine des âmes chrétiennes. En définitive, suivre le pape et le clergé revient à se damner. Il s'agit véritablement d'un appel à se détourner et à se libérer de l'influence néfaste de l'Église de Rome.

Une pratique analogue est attestée chez Cornelis Anthonisz (v. 1505-1553). Sur une gravure, troisième élément d'une suite consacrée à la parabole du fils prodigue qui en comptait six (v. 1540),²⁰ ce contemporain de Jan Swart représenta le jeune homme guidé par la Superstition, personnifiée sous les traits d'une femme habillée tel un pèlerin, vers le "Temple de Satan" (*Synagoga sathanae*). Trônant au centre de l'espace circulaire, Satan, associé à la Maladie (*morbis*), porte la tiare papale. Par un jeu d'assimilations symboliques identique à celui développé pour les dessins berlinois, le pape est ici présenté comme une incarnation du Malin.

Notons que le procédé fut promis à un bel avenir.²¹ Deux siècles plus tard, les milieux jansénistes néerlandais recoururent à leur tour à la parabole de la voie large et de la voie étroite comme support satirique contre le pape et les jésuites, comme en atteste une gravure sur ce thème, titrée *Coddige droom van de smalle en brede weg*, sixième élément d'une série de treize caricatures contre les jésuites intitulée *Roma Parturbata* (1706).²² Sur la gauche, les jansé-

nistes s’engagent sur la voie étroite, de même que quelques moines et jésuites qui, en raison de leur esprit trop étriqué, finissent par perdre l’équilibre et tomber dans les abîmes. Arrivé au terme du parcours, Pierre Codde (1648-1710), vicaire apostolique de la “mission de Hollande” avant d’être accusé de sympathies jansénistes, condamné et excommunié, est accueilli au Paradis par saint Pierre. Sur la droite, moines, nonnes, jésuites et autres clercs descendent la voie large, certains s’arrêtant un temps pour humer le parfum des rosiers qui bordent le chemin. Du haut d’une des sept collines de Rome, le pape Clément XI tente, muni de sa fêrule crucifère, de détourner Théodore de Cock (1650-1720), clerc qu’il désigna en 1702 en remplacement de Pierre Codde à la charge de vicaire apostolique, vers le Purgatoire. Dans un même temps, un démon aux jambes chevalines et coiffé d’une barrette de jésuite, guide de son crochet plusieurs membres du clergé vers les flammes de l’Enfer.

Jan Swart van Groningen semble avoir fait de la “diffamation par détournement iconographique” l’une de ses marques de fabrique. Plusieurs de ses œuvres attestent le recours à un procédé analogue. Il en est ainsi de deux dessins illustrant la parabole du Festin de noces (Matthieu 22 ; 1-14). Un premier exemplaire, faisant vraisemblablement partie d’un cycle narratif plus vaste, montre le roi et ses convives attablés sous un baldaquin, dans un intérieur qui ouvre sur l’extérieur par deux baies en plein cintre.²³ Le convive indésirable, qui se distingue par ses habits nobles à crevées et par l’épée qui flanque son côté gauche, est prié de quitter l’assemblée. En représailles pour n’avoir pas respecté le code vestimentaire exigé, il est alors jeté “dans les ténèbres du dehors”, comme illustré en arrière-plan. Une autre version de cette scène existe.²⁴ À la différence du premier dessin, c’est cette fois un moine, vêtu d’une bure et tonsuré, qui incarne le rôle du convive indésirable, de sorte que s’opère, une fois encore, une fusion symbolique entre l’ecclésiastique et le personnage néotestamentaire. La métaphore est éloquent : tel le roi chassant le moine de table, les protestants sont invités à chasser du territoire les représentants du clergé romain devenus indésirables. Aussi, à l’instar des dessins berlinois, Jan Swart usa d’une parabole qu’il détourna habilement afin d’y glisser quelque critique anticléricale. L’on citera aussi une représentation des vierges sages et des vierges folles (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), ces dernières revêtant l’apparence de nonnes.

Riche d’enseignements, le cas de Jan Swart révèle combien le genre satirique, marqué d’un renouveau exceptionnel en cette première moitié de XVII^e siècle, sur fond de conflit idéologique et politique entre factions protestante et catholique, revêtait des formes diverses. Il laisse entrevoir comment, en parallèle des xylographies qui accompagnaient traditionnellement les célèbres *flugschriften* et qui en renforçaient encore le caractère polémique, se développa une autre forme de diffamation de l’image du pape tout aussi acerbe et servant les mêmes intentions. Jan Swart trouva dans les Écritures, et en particulier dans les paraboles du Christ, une source d’inspiration privilégiée qu’il sut habilement détourner, procédant essentiellement par associations symboliques, afin de proposer une iconographie diffamante novatrice du souverain pontife

et du clergé romain. En outre, il apparaît que ces images, contrairement à leurs homologues pamphlétaires, éphémères par nature, étaient quant à elles destinées à la pérennité. Les dessins de Jan servirent vraisemblablement de modèles à la production de peintures sur verre – il est vrai que l'on n'en conserve aucune trace matérielle, ces panneaux de verre ayant probablement été détruits, victimes des affres du temps –, qui devaient ensuite orner les verrières de quelques édifices civils ou religieux. Aussi, ces œuvres au caractère anticlérical prononcé ne se limitèrent pas aux libelles protestants, mais imprégnèrent véritablement l'ensemble de la culture visuelle de l'époque.

NOTES

* Cette étude s'inscrit dans le cadre de la thèse de doctorat consacrée à la vie et à l'œuvre de Jan Swart van Groningen que nous préparons actuellement à l'Université de Liège, sous la direction de la Prof. Dominique Allart (ULiège) et à la faveur d'un mandat d'aspirant F.R.S.-FNRS.

¹ Voir notamment T. Debbagi Baranova, *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de Religion*, Geneva 2012 ; A. Laube, U. Weiss (edited by), *Flugschriften gegen die Reformation (1525-1530)*, Berlin 2000 ; A. Pettegree, *Reformation and the Culture of Persuasion*, Cambridge 2005.

² A. Paravicini Baglioni, *Il bestiario del papa*, Turin 2016, pp. 249-296.

³ Jan Swart van Groningen est connu pour avoir livré de nombreux dessins destinés à servir de modèles à des ateliers de maîtres-verriers pour la production de peintures sur verre. Bien qu'aucun panneau de verre, peint d'après ces compositions, n'ait été porté à notre connaissance, le format rectangulaire et les dimensions réduites des deux dessins berlinois suggèrent néanmoins qu'ils aient pu jadis remplir cette fonction.

⁴ Dans son Évangile, saint Luc fait écho à la même parabole, mais la situe dans un tout autre contexte (Luc 13, 24-30).

⁵ Récurrente dans l'œuvre graphique de Jan Swart, la présence de musicien est généralement synonyme de mauvais présage. En dehors des scènes de banquet, on les retrouve notamment dans les cycles consacrés à l'histoire du fils prodigue, alors que celui-ci dilapide son héritage dans les tavernes, en compagnie frivole. Ce constat nous enjoint à engager une réflexion sur le statut accordé à la musique, et plus particulièrement à la pratique musicale, dans l'œuvre du maître néerlandais.

⁶ S.C. Chew, *The Pilgrimage of Life*, New Haven-London 1962, p. 176.

⁷ E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege, und andere antieke Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin 1930, p. 42 et seq.

⁸ R. Falkenburg interprète le tableau de Patinir, Charon traversant le Styx (Madrid, Museo del Prado), comme une illustration de la métaphore de la voie large et de la voie étroite, s'appuyant notamment sur le contraste entre l'étroit canal menant au Paradis et l'entrée, légèrement plus large, qui ouvre sur l'Enfer. Ce faisant, Patinir aurait capté le moment où l'âme humaine, conduite par Charon, s'apprête à faire un choix. Cette interprétation laisse sous-entendre résolution post-mortem est encore possible. Cf. R.L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia 1988, pp. 73-82.

⁹ R.P. Zijp, *De brede en smalle weg, een alternatief door de eeuwen heen*, in "Vroomheid per Dozijn", Utrecht 1982, pp. 35-42.

¹⁰ I.M. Veldman, *Anonyme, La voie large et la voie étroite*, in *Hieronymus Cock. La gravure à la Renaissance*, Exhibition Catalogue by J. Van Grieken, G. Luijten and J. Van der Stock, (Leuven, M-Museum 14 March-9 June 2013 ; Paris, Institut Néerlandais 18 September-15 December 2013), Brussels 2013, p. 213.

¹¹ *Kunst voor de beeldenstorm*, Exhibition Catalogue by J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes and W.T. Kloek, (Amsterdam, Rijksmuseum 13 September-23 November 1986), II, Amsterdam/'s-Gravenhage 1986, p. 246.

¹² Voir notamment : T. Neukirchen, *Karsthans. Thomas Murners "Hans Karst" und seine Wirkung in sechs Texten der Reformationszeit*, Heidelberg 2011 ; T. Kaufmann, *Histoire de la Réformation : Mentalité, religion, société*, FR tr., Geneva 2014 ; ed. orig. *Geschichte der Reformation*, Frankfurt am Main 2009.

¹³ *Luther und die Folgen für die Kunst*, Exhibition Catalogue by W. Hofmann, (Hamburg, Ham-

burger Kunsthalle 11 November 1983-8 January 1984), Hamburg 1983, p. 224, no. 98. Voir aussi F. Muller, *Les Premières apparitions du tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme*, in “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, LVI (1994), 2, pp. 327-346.

¹⁴ En cours de préparation, notre thèse de doctorat (Université de Liège, promotrice Prof. Dominique Allart) est consacrée à cet artiste et à son œuvre.

¹⁵ Dans un article paru en 1914, N. Beets attribuait à l'artiste néerlandais 78 des 97 xylographies que compte la Bible Vorsterman, opérant ainsi une rupture vis-à-vis de ses prédécesseurs qui, évoquant une collaboration avec Lucas van Leyden, ne prêtaient à Jan Swart qu'un rôle secondaire. Ainsi, Dülberg ne reconnaissait la main de l'artiste que dans une vingtaine d'illustrations seulement. En 1939, G.J. Hoogenwerff se ralliait à l'hypothèse de N. Beets et proposait, pour sa part, de considérer 73 des xylographies comme des œuvres du maître. Par ailleurs, un doute persiste encore quant à savoir si Jan Swart exécuta lui-même ces xylographies ou s'il élaborait uniquement les modèles et confia à un autre la tâche de graver le bois. Dülberg, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXI (1898), p. 45 ; C. Dodgson, *Zu den Holzschnitten Jan Swarts*, in “Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste”, XXXIII (1910), pp. 33-35 ; N. Beets, *Zestiende-eeuwsche kunstenaars. I. Jan Swart*, in “Oud-Holland”, XXXII (1914), pp. 1-28 : 7, 23-28 ; G.J. Hoogenwerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, III, 's Gravenhage 1939, p. 423.

¹⁶ J.M. de Bujanda, *Index de l'Université de Louvain 1546, 1550, 1558*, Sherbrooke-Geneva 1986, pp. 67, 118. Voir aussi W. François, *The Compositors' Neglect or the True Story behind the Prohibition of Vorsterman's Dutch Bibles*, in “Ephemerides Theologicae Lovanienses”, XCI (2015), 2, pp. 239-256.

¹⁷ Un exemplaire de cette postille est actuellement conservé au Kupferstichkabinett de Berlin. L. Burchard, *Studien und Forschungen: Zu Jan Swart*, in “Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst: Beilage der Graphischen Künste”, 1914, pp. 1-5.

¹⁸ Sont conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique (inv. 89173-89174), deux gravures au burin d'un maître anonyme, éditée par Hieronymus Cock vers 1560, illustrant respectivement la voie large et la voie étroite. Cf. I.M. Veldman, *Anonyme ...*, cit., pp. 212-213. Dans les Pays-Bas, Hieronymus Wierix, Pieter Serwouters, Caspar et Jan Luycken ou encore Cornelis Huyberts sont aussi connus pour avoir exécuté et/ou édité plusieurs gravures sur ce thème pour les XVII^e et XVIII^e siècles.

¹⁹ A. Paravicini Baglioni, *Il bestiario del papa ...*, cit., pp. 249-296.

²⁰ I.M. Veldman, *Characteristics of Iconography in the Lowlands during the Period of Humanism and the Reformation: 1480 to 1560*, in *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, Exhibition Catalogue by T.B. Husband, (New York, The Metropolitan Museum of Art 23 May-20 August 1995), New York 1995, p. 27. Voir aussi B. Haeger, *The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image*, in “Simiolus”, XVI (1986), pp. 128-138.

²¹ Vers 1600, Robert de Baudous édita plusieurs gravures polémiques d'après une composition de Nicolaas Anglois montrant également, sur la voie large, le pape, assis sous un dais porté par plusieurs ecclésiastiques, précédé par un cortège composé de moines, d'évêques et de cardinaux. Cf. *Religions et traditions populaires*, Exhibition Catalogue by J. Cuisenier, F. Lautman and J. Chamarat, (Paris, Musée national des arts et traditions populaires, 4 December 1979-3 March 1980), Paris 1979, pp. 166-167.

²² London, British Museum, inv. 1871,1209.4877. La gravure est datée de 1705 par un chronogramme. Cf. F.G. Stephens, M.D. George, *Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in British Museum*, 11 vols., London 1870, no. 1441 ; F. Muller, *De Nederlandsche Geschiedenis in Platen. Beredeneerde Beschrijving van Nederlandsche Historieplaten*, Amsterdam 1863-1882, no. 3410 (6).

²³ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. Jan Swart 5 (PK). L. Von Baldass, *Notizen über holländische Zeichner des XVI. Jahrhunderts. III. Jan Swart van Groningen*, in “Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst”, Vienna 1918, p. 15, 20 ; G.J. Hoogenwerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst ...*, cit., pp. 449-451 ; C. Tümpel, *Die Reformation und die Kunst der Niederlande*, in *Luther und die Folgen für die Kunst ...*, cit. pp. 312-313. Signalons que G.J. Hoogenwerff identifiait erronément la scène comme étant Jésus est fait roi d'Israël (2 Rois 9 : 5 et 28). L'on assisterait, selon lui, à l'élection de Jésus, à l'avant-plan, et aux funérailles d'Ocozias à l'arrière-plan. Cette hypothèse est peu convaincante ; outre le caractère festif du banquet, l'on ne trouve pas trace de l'onction que reçoit Jésus lors de son intronisation. Il s'agit pourtant d'un élément décisif du récit.

²⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. F.L.154. N. Beets, *Zestiende-eeuwsche kunstenaars. I. Jan Swart...*, cit. p. 14 ; F. Lugt, J. Vallery-Radot, *Bibliothèque nationale. Inventaire général des dessins des écoles du Nord*, Paris 1936, p. 36.



83. Jan Swart van Groningen, *Parabole de la voie large*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5639 (© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider)



84. Jan Swart van Groningen, *Parabole de la voie étroite*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. kdZ 5640 (© bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider)