

BIBLIOTHÈQUE D'
HUMANISME
ET
RENAISSANCE

TRAVAUX ET DOCUMENTS

TOME LXXXIII



LIBRAIRIE DROZ S.A.

GENÈVE

2021

© Copyright 2021 by Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève.

Ce fichier électronique est un tiré à part. Il ne peut en aucun cas être modifié.

L'(Les) auteur(s) de ce document a/ont l'autorisation d'en diffuser vingt-cinq exemplaires dans le cadre d'une utilisation personnelle ou à destination exclusive des membres (étudiants et chercheurs) de leur institution.

Il n'est pas permis de mettre ce PDF à disposition sur Internet, de le vendre ou de le diffuser sans autorisation écrite de l'éditeur.

Merci de contacter droz@droz.org <http://www.droz.org>

BIBLIOTHÈQUE D'
HUMANISME
ET
RENAISSANCE

TRAVAUX ET DOCUMENTS

TOME LXXXIII



LIBRAIRIE DROZ S.A.

GENÈVE

2021

GIOVANNI CAPASSINI ET ÉTIENNE DE MARTELLANGE PORTRAITISTES DE LA VALLÉE DU RHÔNE

Encore peu étudiés, le peintre Giovanni Capassini et son élève Étienne de Martellange, dont le corpus est en expansion, sont actifs dans la vallée du Rhône des années 1540 à 1580 environ et offrent, en raison d'une documentation abondante et de nombreuses œuvres signées, une chance rare d'appréhender la production artistique du Dauphiné du milieu du xvi^e siècle, largement amputée par l'iconoclasme réformé.

HISTOIRE DE DEUX REDÉCOUVERTES

Compagnon d'apprentissage de Giorgio Vasari et de Francesco Salviati, le Florentin Giovanni Capassini, dit Nannoccio, s'est établi en France dans le courant des années 1530, ou au début de la décennie suivante¹. Peintre attiré du cardinal François de Tournon (1489-1562), il participe aux préparatifs de l'Entrée du roi à Lyon en 1548, puis à Aix-en-Provence en 1564². De Tournon, où il se marie en 1553, il s'installe à Lyon, où on le sait actif de 1565 à 1568. Témoin au mariage de son élève Étienne de Martellange, on le retrouve à Tournon en 1569 où il semble être resté jusqu'à sa mort, survenue après 1579³.

Essentiellement connu jusqu'en 1978 par le *Portrait d'étudiant* du musée Calvet d'Avignon⁴, on doit sa véritable redécouverte à Marie-Paule Vial,

¹ Identifié par Dominique Thiébaud avec le peintre florentin Nannoccio da Costa San Giorgio dont parle Vasari dans ses vies d'Andrea del Sarto et de Francesco Salviati, D. Thiébaud, «Un artiste florentin au service du cardinal de Tournon: Giovanni Capassini», dans *Kunst der Cinquecento in der Toskana*, éd. M. Cämmerer, Munich, 1992, p. 176-179.

² Voir J. Boyer, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles (1530-1790)*, Lille, 1972, p. 93.

³ G. Peyron-Montagnon, *Chronique de l'église et paroisse Saint-Julien de Tournon. 1300-1900*, I, Granges-les-Valence, 1978, p. 168.

⁴ L. Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au xvi^e siècle: accompagnée d'un catalogue de tous les ouvrages subsistants en ce genre, de crayon, de peinture à l'huile, de miniature, d'émail, de tapisserie et de cire en médaillons*, Paris, 1924-1927, 2, p. 293; L. Malbos, *L'arbre et ses fruits dans les collections du musée Granet du xv^e siècle à aujourd'hui*, catalogue d'exposition (Aix-en-Provence, musée Granet, 24 juin-12 septembre 1978), Aix-en-Provence, 1978, n° 5.

Dominique Thiébaud et Sylvie Béguin⁵. Un petit corpus de peintures religieuses est alors reconstitué autour du *Triptyque de Tournon*, signé et réalisé pour le cardinal en 1555. Il comprend la *Sainte Famille* du musée de Nîmes, également signée, une *Vierge à l'Enfant au saint Jean-Baptiste endormi*, découverte par Luciano Bellosi à la Gemäldegalerie de Berlin⁶, dont deux autres versions sont apparues sur le marché⁷, la *Résurrection* de l'église Saint-Julien de Tournon et, de manière plus hypothétique, une *Crucifixion* avec donateur du musée château de la même ville⁸, ainsi qu'une *Vierge à l'Enfant* copiée d'après Giampietrino d'une collection particulière⁹.

En marge de ces œuvres de dévotion, un groupe grandissant de portraits, dont plusieurs signés, a pu être constitué : un portrait du cardinal François de Tournon, donné à Capassini par Dominique Thiébaud¹⁰, celui d'un étudiant de 1577, déjà mentionné, ainsi que le *Portrait dessiné de Nicolas Roussel*, découvert par Sylvie Béguin¹¹. Ce corpus de petites dimensions a pu être augmenté à l'occasion de la parution du volume *Peindre à Avignon aux xv^e-xv^e siècles* avec le *Portrait de Dominique de Pontizel*, qui comporte une signature grattée, attribué par Cécile Scailliérez, qui a également ajouté le *Portrait de jeune homme* de 1560 du Fuji Art Museum de Tokyo¹². Dans le même ouvrage, ont été attribués à Giovanni Capassini le portrait d'un jeune homme de 1561, de Méraud de Bonlieu de 1565 et d'une femme tenant un livre, tous trois conservés dans des collections particulières¹³.

Ayant probablement déjà reçu une formation de son père, peintre-verrier actif à Valence¹⁴, Étienne de Martellange pourrait avoir rencontré Capassini à Tournon autour de 1560, avant leur installation à Lyon. Il y est plusieurs fois attesté comme maître des métiers de la corporation des peintres entre 1573

⁵ M.-C. Léonelli, H. Pichou, M.-P. Vial, *La peinture en Provence au xv^e siècle*, catalogue d'exposition (Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 15 décembre 1987-23 février 1988), Marseille, 1987, p. 131-137 ; D. Thiébaud, « Un artiste florentin... », 1992, p. 176-185 ; S. Béguin, « Jean Capassin, au service du cardinal François de Tournon », *Antichità viva*, 33, 1994, 2-3, p. 18-26.

⁶ L. Bellosi, « Per Nannoccio Capassini », *Antichità viva*, 33, 1994, 2-3, p. 93-94.

⁷ New York, Sotheby's, 24 janvier 2002, lot 147 ; Florence, Pandolfini, 19 avril 2016, lot 7.

⁸ R. Villa, « Giovanni Capassini et Étienne de Martellange : nouvelles propositions », dans *Peindre à Avignon aux xv^e-xv^e siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 228-229.

⁹ F. Elsig (éd.), *Peindre en France à la Renaissance. I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er}*, Cinisello Balsamo, 2011, p. 252.

¹⁰ D. Thiébaud, « Un artiste florentin... », 1992, p. 182.

¹¹ S. Béguin, « Jean Capassin... », 1994, p. 23-25.

¹² C. Scailliérez, « Giovanni Capassini portraitiste à Avignon ? », dans *Peindre à Avignon...*, 2019, p. 219-223.

¹³ R. Villa, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 230-231.

¹⁴ L. Charvet, « Les Martellange », *Mémoire de la Société littéraire de Lyon, 1874-1875*, p. 160 ; A. Zvereva, *Roi, aristocrates et humanistes. Portraits de la Renaissance française*, Paris, 2019, p. 171.

et 1577, avant une dernière mention de son vivant en 1586¹⁵. On doit à Léon Charvet et à Natalis Rondot la redécouverte de cette personnalité dans les archives lyonnaises¹⁶. C'est toutefois Jean Boyer qui a reconstitué l'essentiel de son corpus comprenant presque exclusivement des portraits, parfois signés : celui d'une femme de 1566, le *Portrait d'échevin* de 1568 conservé au musée Gadagne, un *Portrait d'homme* de 1568 du musée des Beaux-Arts d'Agen, le *Portrait dit de Bianca Capello* de 1571 du musée de Versailles, le *Portrait de femme* de 1577, un dernier *Portrait dit de Michel de Montaigne* anciennement au château de Gourdon¹⁷, ainsi qu'une copie signée, mais malheureusement fragmentaire, de la *Madone Bridgewater* de Raphaël¹⁸.

Signé par Étienne de Martellange en 1572, le *Portrait de Pierre de Ferralhon*, récemment passé sur le marché¹⁹, a relancé l'intérêt pour cet artiste, permettant une nouvelle série d'attributions dans le cadre du programme de recherche *Peindre en France à la Renaissance* de l'Université de Genève. Nous lui avons rendu un portrait de femme de 1572, le *Portrait d'homme* de 1575 du musée de Saumur, le *Portrait dit de Pierre Phoenix de Lure* et, de manière plus hypothétique, celui d'une femme des années 1570²⁰.

La portraiture de Giovanni Capassini, comme celle d'Étienne de Martellange, se démarque par des morphologies particulières, répétées en dépit des différents sujets représentés. Ainsi, François de Tournon semble avoir un nez identique à celui de Dominique de Pontizel, tout comme c'est le cas de Méraud de Bonlieu et de la *Femme tenant un livre*. Chez Martellange, le nez singulièrement épaté de Pierre de Ferralhon se retrouve dans le *Portrait d'homme* de Saumur, alors que ceux arqués de Michel de Montaigne et du portrait d'Agen sont curieusement les mêmes. La méthode avec laquelle ces deux artistes conçoivent ces effigies, probablement transmise de maître à élève, permet de distinguer leur œuvre du reste de la production lyonnaise, fortement marquée par la manière de Corneille de Lyon. C'est pourtant sous ce dernier nom, ou sous celui de François Clouet, que leurs portraits sont généralement présentés sur le marché de l'art, afin de répondre à des impératifs commerciaux.

Une recherche à travers les nombreux portraits français conservés pour le XVI^e siècle, passés en vente ou parfois exposés dans des musées, nous permet de formuler de nouvelles attributions à ces deux peintres installés le long du Rhône. Présentées de manière chronologique, ces œuvres affinent notre connaissance de leur développement stylistique, illustrent la grande proximité

¹⁵ L. Charvet, « Les Martellange », 1874-1875, p. 174.

¹⁶ L. Charvet, « Les Martellange », 1874-1875 ; N. Rondot, *Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Lyon, 1884, p. 122.

¹⁷ Paris, Christie's, *Les collections du château de Gourdon*, 29 mars 2011, lot 484.

¹⁸ J. Boyer, « Deux peintres oubliés du XVI^e siècle : Étienne de Martellange et César de Nostredam », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1971, p. 14-20.

¹⁹ A. Zvereva, *Roi, aristocrates...*, 2019, p. 168-174.

²⁰ R. Villa, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 232-235.

entre leurs productions, et mettent en évidence la transmission des savoir-faire, d'un artiste formé à Florence à une personnalité issue de la tradition locale. À travers leur œuvre se dessine une production oubliée, en marge du prestigieux peintre de la reine, Corneille de Lyon, à cheval sur le Vivarais et le Dauphiné au temps de la Réforme.

LA PORTRAITURE DE GIOVANNI CAPASSINI AU SERVICE DE FRANÇOIS DE TOURNON

Le premier de ces portraits (fig. 1) appartenait au banquier bâlois Ernst Gutzwiller dont la collection, formée au milieu du xx^e siècle, était conservée à l'Hôtel de Beauharnais au Faubourg Saint-Germain²¹. De dimensions plus grandes que pour le reste du corpus (43 x 33,2 cm), ce portrait présente une figure féminine habillée à la mode des années 1540, dont on distingue le décolleté caractéristique. Assise tenant un livre dans sa main droite et un mouchoir dans sa main gauche, elle est placée devant un rideau vert servant de fond au portrait, tout en donnant l'impression de dévoiler la figure. Ce dispositif l'éloigne de la production de l'entourage de François Clouet, appellation sous laquelle ce portrait a été vendu lors de la dispersion de la collection Gutzwiller en 1996, et le rapproche de la portraiture florentine contemporaine. Les traits du visage ne présentent aucun des morphotypes habituels à François Clouet, ni l'éclat particulier des chairs et du regard propres au portraitiste de la cour. Le trois-quarts accentué de cette figure au buste imposant rappelle selon nous les œuvres de Giovanni Capassini, dont on retrouve ici la facture glacée des années antérieures au *Triptyque de Tournon*. C'est le cas de la *Sainte Famille de Nîmes* aux carnations particulièrement fermes, ou encore de la *Vierge à l'Enfant et au saint Jean-Baptiste* de Berlin. Du point de vue morphologique, le nez presque de profil, dont la narine est entièrement mise en évidence, et la forme des yeux au regard perdu dans le vide le rapprochent également de nombre de ses portraits. La plus grande proximité réside avec celui signé de Dominique de Pontizel (fig. 2) chez qui l'on retrouve le regard légèrement dirigé vers la droite, et le portrait de jeune homme du musée de Tokyo (fig. 10), dans lequel est visible une façon similaire de creuser l'orbite ou la même texture gommeuse de l'épiderme. Plus idéalisée que certains portraits de Capassini, sa définition n'en comporte pas moins la marque du Florentin, à l'image des pupilles cernées tout à fait caractéristiques, dont on reconnaît l'iris de petite dimension, l'exécution individualisée de sa chevelure ou le rideau vert de ses compositions religieuses contemporaines. Cet agencement particulier dans le paysage du portrait français illustre par ailleurs son attachement à la culture visuelle de son milieu de formation. On est en droit de se demander si l'effigie d'un personnage appartenant à un rang élevé de la société n'est pas à mettre

²¹ Londres, Sotheby's, 11 décembre 1996, lot 5.



Fig. 1. Giovanni Capassini, *Portrait de femme assise tenant un livre* (détail), vers 1545.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 2. Giovanni Capassini, *Dominique de Pontizel* (détail), vers 1550.
Genève, galerie De Jonckheere (archives des auteurs).

en relation avec les œuvres payées au peintre italien du cardinal de Tournon mentionnées en 1546 dans les comptes de Marguerite d'Angoulême²².

Nous lui attribuons un autre portrait de femme (26 x 19,3 cm) considéré jusqu'à présent comme une œuvre issue du cercle de François Clouet (fig. 3). À nouveau, ce portrait échappe à un quelconque rapprochement convaincant avec les œuvres du maître actif à Paris et partage une forte proximité avec les portraits de Giovanni Capassini exécutés dans les années 1550. Le buste occupant une partie considérable de l'espace, le trois-quarts accentué par un nez presque entièrement de profil, dont on a mis en évidence la narine, le regard dans le vide et l'ombre marquant la partie du visage présentée au spectateur illustrent les rapports étroits entre ce portrait et celui de François de Tournon (fig. 4). Le nez imposant, caractéristique des visages peints par Capassini, et les yeux, conçus de façon identique à une large majorité de ses peintures, confirment selon nous la pertinence d'un tel rapprochement. Du point de vue de l'exécution, le caractère pour ainsi dire négligé d'une partie de la tenue et de la coiffe ne s'éloigne guère des autres portraits connus du peintre. On peut par ailleurs remarquer un traitement de la chevelure tout à fait similaire à celui du portrait de femme assise déjà présenté. À nouveau, l'épiderme de la figure évoque la matière gommeuse de la *Sainte Famille* de Nîmes et du portrait de Tokyo.

Passé en vente chez Sotheby's en 2016²³, ce panneau semble avoir été largement altéré depuis l'exposition des primitifs français de 1904²⁴. On ne distingue pas sur d'anciens clichés l'agrafe de la fine collerette sans que l'on puisse déterminer si cette apparition est le fruit d'un ajout ou du retrait de repeints. De manière générale, l'ensemble pourrait avoir perdu de sa précision. On notera en particulier l'aspect diffus du contour des yeux inhabituel chez Giovanni Capassini. L'identification du modèle avec Françoise d'Orléans, née en 1549, telle que présentée en 1904, ne résiste pas à la datation plus probable de cette œuvre durant les années 1550.

Dans le domaine du portrait, la grande *Résurrection* du *Triptyque de Tournon* comporte un détail resté inexpliqué. Derrière deux soldats à droite de la tombe du Christ, apparaît le buste d'une figure masculine tenant la garde de son épée contre sa poitrine (fig. 5). On ne peut que l'imaginer à genoux face à la scène qui se joue devant ses yeux, dans la posture habituelle du donateur. Le véritable commanditaire du triptyque, le cardinal François de Tournon, n'a pourtant pas manqué de se faire peindre sur le volet droit au premier plan

²² H. de la Ferrière-Percy, *Marguerite d'Angoulême (sœur de François I^{er})*. *Son livre de dépenses (1540-1549)*, Paris, 1862, p. 168.

²³ Londres, Sotheby's, *The Property of an American Private Collector*, 27 avril 2016, lot 805.

²⁴ H. Bouchot (éd.), *Exposition des primitifs français au palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et la Bibliothèque nationale*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre et Bibliothèque nationale de France, 12 avril-14 juillet 1904), Paris, 1904, cat. 205 ; il appartient alors à Stéphane Dervillé.



Fig. 3. Giovanni Capassini, *Portrait de femme* (détail), vers 1555.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 4. Giovanni Capassini, *François de Tournon* (détail), vers 1560. Avignon,
collection particulière (archives des auteurs).

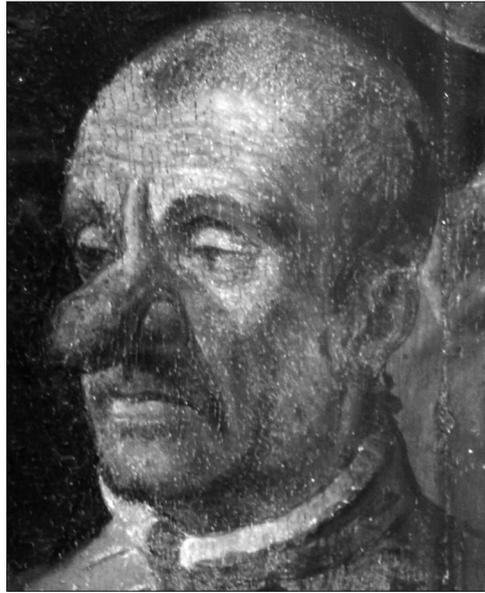


Fig. 5. Giovanni Capassini, *Triptyque de Tournon* (détail), 1555.
Tournon, musée château (© Rafaël Villa).

du *Noli me tangere*. Plus surprenant encore est le nez de cet homme souffrant manifestement d'une forme avancée de rhinophyma, à l'image du célèbre *Portrait de vieil homme et un jeune garçon* par Domenico Ghirlandaio²⁵. Si on peut y voir la présence d'un membre de l'entourage du cardinal, ce que sa tenue du milieu du XVI^e siècle tend à confirmer, il se peut également qu'il s'agisse d'une figure jouant un rôle dans la signification globale de la scène ou du retable. Il n'en fait pas moins partie des portraits connus peints par Giovanni Capassini, dont on retrouve ici toutes les particularités déjà évoquées à propos des autres panneaux des années 1540-1550. L'importante dégradation de la *Résurrection* nous empêche toutefois d'en comparer l'exécution.

L'étrangeté de ce détail, ou d'une hypothétique autre version produite par Capassini, semble avoir attiré l'attention d'un peintre. Un panneau de petites dimensions (24,5 x 18,5 cm), conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 6), reprend trait pour trait la même figure, dont on reconnaît aussi le col tout en lui ajoutant un couvre-chef à plume. Agrandi dans sa hauteur, il formait par le passé un petit diptyque avec la représentation d'un numismate. L'ensemble attribué à Adriaen Brouwer appartenait au collectionneur belge

²⁵ Paris, musée du Louvre, inv. RF 266.

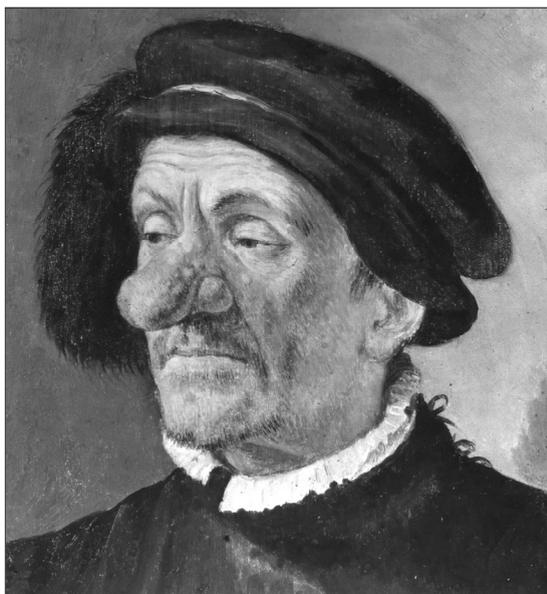


Fig. 6. Anonyme lyonnais ? (d'après Giovanni Capassini), *Portrait d'homme*, vers 1620. New York, Metropolitan Museum, inv. 25.171 (© Genève, Institut d'histoire de l'art).

Jean Paul Cels. Vendu en 1920 à Londres²⁶, le diptyque est démembré et le portrait d'homme d'après Capassini entre dans les collections du Metropolitan Museum de New York en 1925²⁷. Un temps attribué à Frans Floris puis à un anonyme flamand, il est daté des années 1560-1570 sur la base de son costume²⁸. De par ses effets de contrastes saisissants et une exécution particulièrement libre, il nous semble plus raisonnable d'envisager une datation du premier quart du XVII^e siècle²⁹. Cet exemple montre la persistance des inventions de Giovanni Capassini plusieurs décennies après sa disparition. On peut légitimement envisager sa réalisation à Lyon, cité où une autre version de l'étonnant portrait disposé dans la *Résurrection* aurait pu être conservée, à moins qu'un peintre de passage à Tournon ait décidé de reproduire cette figure jusque dans ses moindres détails.

²⁶ Londres, Christie's, Manson & Woods, *Old Pictures The Property of the Late Paul Jean Cels*, 19 novembre 1920, lot 1.

²⁷ B. Burroughs, «Adriaen Brouwer», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 21, 2, 1926, p. 51-54.

²⁸ J. L. Allen, E. E. Gardner, *A Concise Catalogue of the European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1954, p. 36.

²⁹ Nous remercions Frédéric Elsig pour son aide précieuse dans l'étude de ce panneau.

LES ANNÉES 1560 ET LA COLLABORATION AVEC MARTELLANGE

Peu avant la disparition du cardinal de Tournon en 1562, l'activité de portraitiste de Giovanni Capassini semble connaître une accélération, comme le laissent penser le portrait de Tokyo de 1560, celui de jeune homme de 1561, de Méraud de Bonlieu de 1565 et probablement celui d'une femme tenant un livre entrouvert, datable de la même décennie sur la base de son costume et de sa proximité du point de vue de l'exécution avec les précédents. À cet ensemble, il faut encore joindre un portrait de notable (20 x 15 cm), vendu en juin 2020 sous une attribution fantaisiste à Tobias Stimmer (fig. 7)³⁰. Aucun élément d'ordre stylistique ne permet de rattacher cette œuvre au corpus de cet artiste profondément ancré dans la culture visuelle des terres germaniques. Déjà passé sur le marché parisien en 1963, sous une attribution à Hans Asper³¹, et exposé à Sion en 1949, comme Tobias Stimmer³², ce portrait semble avoir été seulement envisagé à partir du costume noir qu'arbore un homme d'âge mur à l'imposante barbe, probablement confondu avec un réformateur³³. Il ne s'agit toutefois pas de la robe noire des calvinistes mais du manteau et de la barrette d'un ecclésiastique ou d'un magistrat. On peut s'en assurer sans peine en le comparant à de nombreux portraits français contemporains, comme celui de Mellin de Saint-Gelais, par Corneille de Lyon, conservé au musée du Louvre³⁴.

Du point de vue de l'invention, ce portrait montre une ressemblance frappante avec le visage de Méraud de Bonlieu (fig. 8) dont on distingue à peine une légère variation au niveau de l'arcade sourcilière et de la lèvre inférieure. La forme des yeux, du nez marqué ou encore de l'oreille renvoie directement à la grille anatomique dans laquelle Giovanni Capassini tend à fondre chacun des individus qu'il portraiture. Fortement endommagé, ce panneau permet toutefois de distinguer le travail habituel du peintre, dont on reconnaît la précision du dessin, le travail des ombres toujours plaquées sur la partie la plus visible du visage et l'exécution de la pilosité par d'épais coups de pinceaux déjà observés dans le portrait de Dominique de Pontizel, du jeune homme de 1561 ou encore dans le saint Joseph du panneau nîmois.

Dans cette même phase et parmi les rares portraits de femmes peints par Capassini, nous pouvons verser au corpus celui d'une inconnue (fig. 9) conservé au château de Pupetières (Isère). Il s'éloigne quelque peu du format

³⁰ Artcurial, *Maîtres anciens & du XIX^e siècle*, 16 juin 2020, lot 218.

³¹ Paris, Palais Galliera, 23 juin 1961, lot 7 bis; Paris, Palais Galliera, Me Libert, 4 décembre 1963, lot 179.

³² L. Rey (éd.), *200 tableaux et sculptures de grands maîtres anciens*, catalogue d'exposition (Sion, maison de la Diète, 11 juin-31 octobre 1949), Sion, 1949.

³³ Il est alors présenté comme un portrait de Jean Calvin.

³⁴ A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, 1996, p. 69 et cat. 75.



Fig. 7. Giovanni Capassini, *Portrait de notable* (détail), vers 1560.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 8. Giovanni Capassini, *Méraud de Bonlieu* (détail), 1565.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 9. Giovanni Capassini, *Portrait de femme* (détail), 1560.
Chabons, château de Pupetières (archives des auteurs).

habituel du peintre, en plaçant la figure sur une chaise de trois-quarts, mais il rappelle toutefois la composition du *Portrait de femme* des années 1540. Daté de 1560, en accord avec les vêtements de la commanditaire, il suit lui aussi une matrice chère à l'artiste. Récemment restauré, il révèle une matière picturale brillante et lisse, ainsi que certains traits morphologiques qui ne sont pas sans évoquer l'art d'Étienne de Martellange. Il rappelle notamment le portrait de femme des années 1575, en collection privée, que nous avons pu récemment rendre à ce dernier³⁵. Cette contamination entre maître et élève, observable également dans les portraits du Mead Art Museum et dans celui d'un anonyme daté de 1563³⁶, marque un moment important de collaboration au sein de l'atelier. Toutefois, nous retrouvons dans ce portrait de femme le nez typique de Capassini, large et comme de profil avec une narine proéminente, ainsi que des yeux bien ronds au regard vague. Elle s'inscrit ainsi parfaitement au sein de la chronologie, aux côtés du portrait d'homme de Tokyo (fig. 10), réalisé lui aussi en 1560³⁷, et de celui de jeune homme de 1561. Cette œuvre permet également de confirmer l'attribution du portrait de femme en collection

³⁵ R. Villa, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 234, fig. 207.

³⁶ R. Villa, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 232, fig. 203.

³⁷ C. Scaillièrez, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 222, fig. 191.



Fig. 10. Giovanni Capassini, *Portrait de jeune homme*, 1560.
Tokyo, Fuji Art Museum (archives des auteurs).

particulière³⁸. Bien que plus charnue, la femme du château de Pupetières partage avec cette dernière une expression au regard creux, une bouche un peu pincée, un nez imposant dont la narine gauche ressort fortement, ainsi qu'une certaine négligence dans l'exécution des vêtements, malgré le soin apporté aux effets de transparence du voile.

Cette problématique de la collaboration entre maître et élève se détecte également dans un portrait d'homme anciennement dans la collection Larcade (fig. 11). Fidèle aux compositions du maître florentin avec une figure de trois-quarts en buste, le tableau représente l'homme portant un chapeau à haute calotte et un col plaidant tous deux pour une datation vers 1560, ce que confirme le style composite du panneau. En effet, certains détails, comme la pilosité faciale très fournie ou le nez épaté, évoquent les portraits de Capassini de la même époque (par exemple le *Portrait de femme* de 1560), alors que d'autres relèvent de la manière de Martellange, le trait noir épais délimitant les lèvres et les yeux ovales de la figure s'inscrivant davantage dans le corpus de ce dernier, comme dans le *Portrait de Pierre de Ferralhon* (fig. 12). Dans l'ensemble, l'œuvre nous semble toutefois plus compatible avec la production d'Étienne de Martellange, à l'image des portraits des années 1560, souvent caractérisés par cette contamination entre maître et élève.

³⁸ R. Villa, «Giovanni Capassini...», 2019, p. 231, fig. 201.



Fig. 11. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme* (détail), vers 1560.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 12. Étienne de Martellange, *Pierre de Ferralhon* (détail), 1572.
Collection particulière (archives des auteurs).

LA PORTRAITURE D'ÉTIENNE DE MARTELLANGE

La familiarité de Giovanni Capassini avec les habitudes d'Étienne de Martellange, et *vice versa*, explique le caractère hybride de certaines œuvres des années 1560-1570. Cette décennie constitue en effet un jalon important dans la carrière des deux artistes. Alors que Martellange assimile les formules florentines de son maître, notamment en conférant à ses tableaux un aspect léché et lumineux, Capassini imite volontiers le côté glacé de la peau et le rendu un peu plat des œuvres de son élève. Ce moment charnière au sein de l'atelier est peut-être le mieux illustré par un portrait qui pose la question de la collaboration des deux artistes. Il s'agit d'un portrait d'homme non identifié (fig. 13) et daté de 1561 (41,8 x 29,3 cm). Autrefois dans la collection du comte Guglielmo Lochis, il est aujourd'hui conservé à l'Académie Carrara de Bergame et donné à un peintre français anonyme³⁹. Il représente le commanditaire dans un riche manteau bordé de fourrure et tenant une paire de gants dans une main ornée d'une belle bague. Stylistiquement, l'œuvre présente des caractéristiques propres à Étienne de Martellange, mais sous une forte influence du Florentin. Alors que nous reconnaissons une matrice fréquemment employée par le premier, comme dans le *Portrait d'échevin* (fig. 14), l'exécution lumineuse, conférant un certain volume à la figure, se rapproche davantage de la manière du second. Soulignons également que la graphie et l'emplacement de la date correspondent parfaitement à ce que nous connaissons de leurs productions respectives. Le portrait de Bergame constituerait alors le tout premier jalon chronologique de la carrière de Martellange.

Nous proposons également de rendre à ce dernier un portrait d'homme (localisation inconnue) dont les vêtements indiquent une datation vers la fin des années 1560 (fig. 15). Nous n'avons pas d'informations sur ses dimensions ou sa provenance. On y retrouve toutefois la sobriété habituelle de Martellange, qui place la figure en buste sur un fond uni, avec la simple addition de ce qui semble être une devise («*Q[U]OD QUI*»), non identifiée. Le visage de l'homme, lui aussi probablement réalisé d'après une matrice dans la lignée de Capassini, est ainsi très proche des portraits de Saumur et d'Agen (fig. 16). La forme des yeux fixant le spectateur, le nez proéminent, une bouche en forme de «*M*» sont en effet des éléments communs aux trois panneaux. Notons aussi la barbe rehaussée de poils clairs qui rappelle la technique employée dans le *Portrait d'échevin* de 1568 du Musée Gadagne de Lyon.

Deux curieux portraits peuvent être également attribués à cette même phase de la production d'Étienne de Martellange (fig. 17-18). Vendus à Bruxelles en 1929 sous le nom de François Clouet⁴⁰, leur localisation est à présent inconnue.

³⁹ F. Rossi (dir.), *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo, 1988, p. 140, cat. 600 (inv. 81LC00059).

⁴⁰ *Collection Régine Chales de l'Opéra de Paris et autre provenance. Catalogue de tableaux des écoles allemande, anglaise, espagnole, flamande, française, hollandaise et italienne du xv^e au xx^e siècle*, Galerie Fievez, Bruxelles 12 décembre 1929, n°17 et 18.



Fig. 13. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme* (détail), 1561. Bergame, académie Carrara (© Genève, Institut d'histoire de l'art).



Fig. 14. Étienne de Martellange, *Portrait d'échevin* (détail), 1568. Lyon, musée Gadagne (archives des auteurs).



Fig. 15. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme* (détail), vers 1565-1570.
Collection particulière (© Genève, Institut d'histoire de l'art).



Fig. 16. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme*, 1568 ?.
Agen, musée des Beaux-Arts (archives des auteurs).



Fig. 17. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme* (détail), vers 1570.
Collection particulière (© Genève, Institut d'histoire de l'art).



Fig. 18. Étienne de Martellange, *Portrait d'homme* (détail), vers 1570.
Collection particulière (archives des auteurs).

Visiblement conçus pour former un diptyque, les portraits représentent deux hommes aux visages presque identiques, peut-être des frères, et sont chacun datés de 1556. Cette datation paraît toutefois suspecte au vu de leurs costumes typiques de la seconde moitié des années 1560 et que l'on retrouve dans le portrait à la devise. Ne correspondant pas à la graphie habituelle du peintre (les barres horizontales du 1 et du 5 sont ici manquantes), il est vraisemblable qu'elle ait été ajoutée ultérieurement à la réalisation des portraits ou qu'elle se réfère à un événement spécifique de la vie des deux hommes. Ces œuvres s'apparentent par ailleurs parfaitement aux tableaux contemporains du maître, comme le *Portrait de Pierre Phoenix de Lure*, daté de 1565⁴¹, ou le *Portrait d'échevin*. Remarquons, par exemple, l'aspect léché des épidermes ou encore les fraises réalisées presque sans aucun volume, caractéristiques récurrentes chez le peintre actif à Lyon.

Enfin, toujours dans cette même période s'inscrit un portrait vendu en mars 2014 sous une attribution à l'entourage d'Étienne Dumonstier vers 1570 (fig. 19)⁴². D'un format ovale inhabituel (21 x 16 cm), il est toutefois à rendre à Martellange en raison de ses fortes similarités avec sa production. Sa pose de trois-quarts ainsi que ses traits sont à rapprocher de plusieurs portraits de l'artiste, notamment celui de Saumur, avec lequel il partage une morphologie très similaire, notamment de grands yeux aux larges paupières fixant le spectateur, de longs et fins sourcils et une pilosité faciale éparse. Le format singulier de l'œuvre (à moins qu'il ne soit le résultat d'une intervention ultérieure), conjugué à la disposition en diptyque des deux portraits précédents, ouvre des pistes de recherche stimulantes sur les différents types de compositions pratiqués par Étienne de Martellange.

Les nombreux portraits ici mis en évidence illustrent la diversité et le dynamisme de la production lyonnaise encore largement occultée par l'imposant corpus de Corneille de Lyon. Les œuvres de Capassini permettent également de mieux saisir le rôle qu'il a joué à Tournon. Au-delà de quelques commandes destinées aux chapelles des seigneurs du lieu, il semble avoir offert une alternative à la grande cité rhodanienne pour une noblesse et une bourgeoisie locale désireuse de se faire portraiturer. Un autre panneau conservé au château de Pupetières pourrait illustrer ce phénomène. Il s'agit du portrait d'un certain Bernardin Guigo (fig. 20) dans son cadre original, lequel révèle le nom du commanditaire, âgé de 60 ans, et la date de 1554. Nous avons pu trouver un homme du même nom cité comme essayeur de la monnaie à Romans-sur-Isère (Drôme) en 1530⁴³, et en 1558-1559, alors qu'il est opposé aux consuls voisins de Montélier pour une question de « péréquation des tailles

⁴¹ R. Villa, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 234-235, fig. 208.

⁴² Interencheres, *Galerie de portraits à Morlaix*, 4 mars 2014.

⁴³ F. de Saulcy, *Recueil de documents relatifs à l'histoire des monnaies frappées par les rois de France depuis Philippe II jusqu'à François I^{er}*, t. 4, Macon, 1892, p. 271.



Fig. 19. Étienne de Martellange, *Portrait de jeune homme* (détail), vers 1575.
Collection particulière (archives des auteurs).



Fig. 20. Entourage de Capassini?, *Bernardin Guigo*, 1554.
Chabons, château de Pupetières (archives des auteurs).

sur lui faite»⁴⁴. Bien que l'œuvre soit de qualité plus modeste, ce peintre anonyme atteste stylistiquement de l'influence régionale de Capassini, par un rendu moelleux des carnations ou encore un dessin proche des matrices employées par ce dernier, et de l'existence d'une production locale éloignée du modèle lyonnais.

GIOVANNI CAPASSINI ET LA PEINTURE FLAMANDE

Sans avoir pleinement rejeté sa culture florentine, les petits portraits de Giovanni Capassini illustrent une forte assimilation du modèle importé des Pays-Bas par Corneille de Lyon, une proximité qui ne se limiterait pas à ce genre. Dominique Cordellier a déjà souligné la grande parenté entre les *Vierge à l'Enfant* de Capassini et celles de son contemporain flamand, Vincent Sellaer⁴⁵. De tels rapports se retrouvent également avec l'œuvre de Michiel Coxcie, dont la culture florentine commune transparait d'autant mieux lorsque l'on compare ses *Sainte Cécile à l'épinette*⁴⁶ avec les peintures religieuses exécutées par Giovanni Capassini.

Les similitudes, qui s'observent tant dans le cadrage et la disposition des figures, que dans une partie de leur morphologie et les *cangianti* typiques, expliquent sans doute l'attribution abusive à Giovanni Capassini de deux panneaux (88 x 38 cm chacun) passés récemment sur le marché français⁴⁷. Formant une *Annonciation* sur leurs faces extérieures, ils devaient encadrer la composition centrale d'un triptyque de petites dimensions. La présence de saint Michel et de sainte Gudule sur leurs revers indique vraisemblablement une commande bruxelloise, ce que confirme selon nous le langage du peintre que l'on peut replacer dans l'entourage de Frans Floris et Michiel Coxcie⁴⁸. Au-delà des morphotypes aux grands yeux et aux mains particulièrement larges, incompatibles avec l'œuvre de Capassini, on retrouve dans l'*Annonciation* un décor architecturé proche de celui des *Sainte Cécile à l'épinette* de Coxcie. Si les séjours florentins de nombreux maîtres des Pays-Bas peuvent expliquer les ressemblances que leur production présente avec celle de Giovanni Capassini, on est néanmoins en droit de se demander si des contacts directs avec l'importante diaspora flamande active dans le royaume de France a également pu avoir un impact sur ses œuvres.

⁴⁴ A. Lacroix, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Drôme. Archives civiles. Série E, n° 2671 à 4706*, t. 3, Valence, 1879, p. 252.

⁴⁵ D. Cordellier, «Précisions sur quelques apports des peintres florentins à l'art en France : Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Andrea Sguazzella, Giovanni Capassini», dans F. Elsig (éd.), *Peindre en France...*, 2011, p. 298.

⁴⁶ En particulier celle du château de Chenonceau attribuée à un anonyme florentin.

⁴⁷ Deburax Du Plessis, Paris, Drouot, 9 octobre 2020.

⁴⁸ Voir par exemple deux œuvres passées en vente sous l'appellation «entourage de Frans Floris» : Paris, Ader, 21 juin 2017, lot 9 ; Genève, Koller, 22 septembre 2017, lot 3014.

La mention chez un marchand génois du XVII^e siècle d'une œuvre signée *Johanes Capassinus Faciebat* représentant *Bacchus, Vénus et un petit satyre* nous mène également sur la piste de potentiels échanges italo-flamands le long du Rhône⁴⁹. Dans le contexte français du milieu du XVI^e siècle, une telle description ne manque pas de faire penser à la célèbre composition que Giorgio Vasari attribue à Rosso Fiorentino et que Sylvie Béguin a reconnu avec vraisemblance dans la toile conservée au musée de Luxembourg⁵⁰. Malgré l'intérêt connu de Giovanni Capassini pour les œuvres de Rosso, c'est un panneau (94 x 119 cm), récemment passé sur le marché sous une attribution peu convaincante à Hendrick de Clerck, qui a attiré notre attention (fig. 21)⁵¹. On y distingue une figure, généralement confondue avec Vénus, enlaçant une divinité masculine que l'on identifie grâce à son instrument à cordes. Dans le paysage qui s'ouvre derrière le couple s'avance un satyre, les bras écartés, qui permet de reconnaître le sujet de la composition comme étant le mythe d'Apollon et Marsyas. Bien des éléments rappellent le classicisme serein de Giovanni Capassini, loin d'adhérer aux formulations les plus excentriques du maniérisme de ses compagnons d'apprentissage Salviati et Vasari. La musculature d'Apollon, tout comme sa posture, ne s'éloigne guère des propositions du *Triptyque de Tournon*. Le visage de Vénus (plus probablement une muse), ne se retrouve que peu dans les Madones du Florentin. Ce n'est pas le cas de celui d'Apollon qui n'est pas sans rappeler celui des enfants des panneaux de Nîmes et de Berlin. La définition du décor, qu'il s'agisse des drapés, des rochers et du paysage, paraît à nouveau compatible avec son art, dont on reconnaît également la palette atténuée. Lors de sa présentation au public à la Galerie Wildenstein en 1940, sous l'appellation «école de Fontainebleau», René Huyghe, tout en le considérant comme une œuvre française, ne manqua pas de souligner un rapport étroit avec la production contemporaine des Pays-Bas⁵², une observation qui correspond aux similitudes relevées entre l'art de Capassini et celui de plusieurs peintres flamands.

Ce panneau, dont l'iconographie est parfois mal interprétée⁵³, pourrait selon nous correspondre à l'œuvre mentionnée à Gênes. Une potentielle dissimulation de la signature ne serait pas une première dans le corpus de Giovanni Capassini, comme le montrent les cas de la *Sainte Famille* de Nîmes

⁴⁹ M. Migliorini, A. Assini, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro, 2000, p. 45.

⁵⁰ S. Béguin, «New evidence for Rosso in France», *The Burlington Magazine*, 131, 1041, 1989, p. 828-238 ; R. Villa, «Giovanni Capassini...», 2019, p. 235. L'œuvre de Rosso semble avoir connu une certaine diffusion comme l'atteste un dessin conservé à l'Albertina de Vienne (inv. 7864) permettant de distinguer des éléments aujourd'hui disparus sur la toile du musée national d'histoire et d'art de Luxembourg.

⁵¹ Boisgirard et Associés, Paris, Drouot, 19 octobre 2011.

⁵² R. Huyghe, «L'École de Fontainebleau», *Beaux-Arts*, 1 décembre 1931, p. 13.

⁵³ La fiche de la Frick Collection (b10200708) mentionne *Apollon et une nymphe surpris par un Satyre* ; René Huyghe l'intitule *Apollon et Marsyas* et il portait le titre *Apollon et Vénus* lors de la vente de 2011.



Fig. 21. Giovanni Capassini ?, *Apollon et une muse surpris par Marsyas*, milieu du XVI^e siècle. Collection particulière (archives des auteurs).

et du *Portrait de Dominique de Pontizel*⁵⁴. Une hypothèse qu'un examen minutieux pourrait à l'avenir confirmer.

À l'issue de cette étude, on constate à quel point la portraiture était une composante essentielle des carrières de Giovanni Capassini et d'Étienne de Martellange. Les nombreux portraits à présent retrouvés constituent en effet la plus grande partie de leurs corpus respectifs. Les matrices et les formules appliquées de façon sérielle sur de petits formats leur permettent une rapidité d'exécution, accentuée par le fait que ce type de tableau ne nécessite pas de dresser un acte notarié. Ces témoignages sont d'autant plus précieux au sein du royaume de France, dont de nombreuses régions n'ont pas encore fait l'objet d'un recensement et d'une étude précise dans le domaine du portrait.

Genève.

Camille LARRAZ et Rafaël VILLA

⁵⁴ D. Thiébaud, « Un artiste florentin... », 1992, p. 182 ; C. Scaillièrez, « Giovanni Capassini... », 2019, p. 221.