



welcke loe bin ick voer wy niet  
hant blaasbalck en is niet ducht

du alde lee is drach en vee rouwen  
ick en bins niet loch te vee rouwen

**Pays Bas du Sud vers 1530**  
**Le raccommodeur de soufflets**

112 x 151,5 cm

Inscriptions

Phylactère de gauche

*Meester soe bid ick voer my(n) nicht  
Haer blasbalch en is niet dicht<sup>1</sup>*

Phylactère de droite

*Dit alde ler is droch en verrompen  
Ick en bins niet lech te verpompen<sup>2</sup>*

Inventaire

Delen & Leclercq, s.d., p. 475  
Pion & Pion-Leblanc, 1971, n° 52

Provenance

Acquis par échange avant 1848

Exposition

Rotterdam, 2001, n° 21.22  
Tournai, 2009, p. 97

Bibliographie

Vandenbroeck, 1987, p. 85-90, pl. 29  
Le Bailly de Tillegem, 1989, p. 50  
Vandenbroeck, 2001, p. 127, fig. 102

Status quaestionis

---

<sup>1</sup> *Maître, je viens vous trouver pour ma nièce.  
Son soufflet n'est plus hermétique*

<sup>2</sup> *Ce vieux cuir est sec et ridé  
Je n'ai aucune envie de le pomper et le vider*

Le thème est d'une vulgarité crasse : une pauvre vieille femme vient demander la réparation du soufflet de sa nièce, qui n'est plus hermétique ; le raccommodeur lui rétorque que le cuir étant vieux et ridé, il n'est pas d'avis de vider le soufflet en le pompant.

Il est difficile de se prononcer sur le vêtement de la nièce, qui pourrait relever d'une communauté religieuse. Le fruit des ennuis techniques de cette dernière est parfaitement visible : un enfant en bas âge, arborant un moulinet que l'on retrouve dans l'art de cette époque<sup>3</sup>, s'immisce, le sexe à l'air, entre les protagonistes, affublé d'une absurde saucisse glissée dans la ceinture.

La représentation est particulièrement réaliste, si l'on considère les éléments relatifs à la confection de soufflet. Le terme de raccommodeur est à cet égard plutôt mal choisi, il s'agit ici bien d'un fabricant : sur la table, une alène, un gabarit, quelques clous et des cartes à jouer, dont un as de trèfle, dans une boîte à outils, un couteau. Des copeaux sur le sol, un plat manqué (?), un as de pique.

Dans les mains de l'artisan, un marteau et des bécicles pour la droite, un soufflet gravé d'une marque de propriété dans l'autre.

Les cartes à jouer, dont une est fixée sous le bonnet de l'artisan, sont toujours utilisées aujourd'hui pour la confection de la valve du soufflet, qui en obture l'âme.

Dans le même ordre d'idée, la cage du chardonneret ainsi que l'effraie nichée dans le mur du fond donne l'occasion au maître de prouver ses talents d'observateur.

L'attribution de l'œuvre à Cornelis Massys ou à Pieter Huys ne repose sur aucune base stylistique sérieuse, aucune œuvre certaine de ces deux maîtres ne pouvant être rapprochée du panneau de Tournai.

Celle à Jérôme Bosch résulte principalement de l'inscription figurant sur une gravure copiant la composition de Tournai. Ce type d'attribution était courant au XVI<sup>ème</sup> siècle, dans la mesure où l'œuvre du maître avait acquis une valeur commerciale significative, avec pour conséquence la fabrication de faux sur une échelle importante<sup>4</sup>. Le caractère nettement satirique du sujet est en fait étranger à l'esprit du maître de Bois-le-Duc : ce dernier est avant tout un peintre profondément religieux, et qui utilise la drôlerie à des fins morales. On serait bien en peine de retrouver ce sens dans la scène de Tournai, au caractère certes humoristique mais fondamentalement vulgaire.

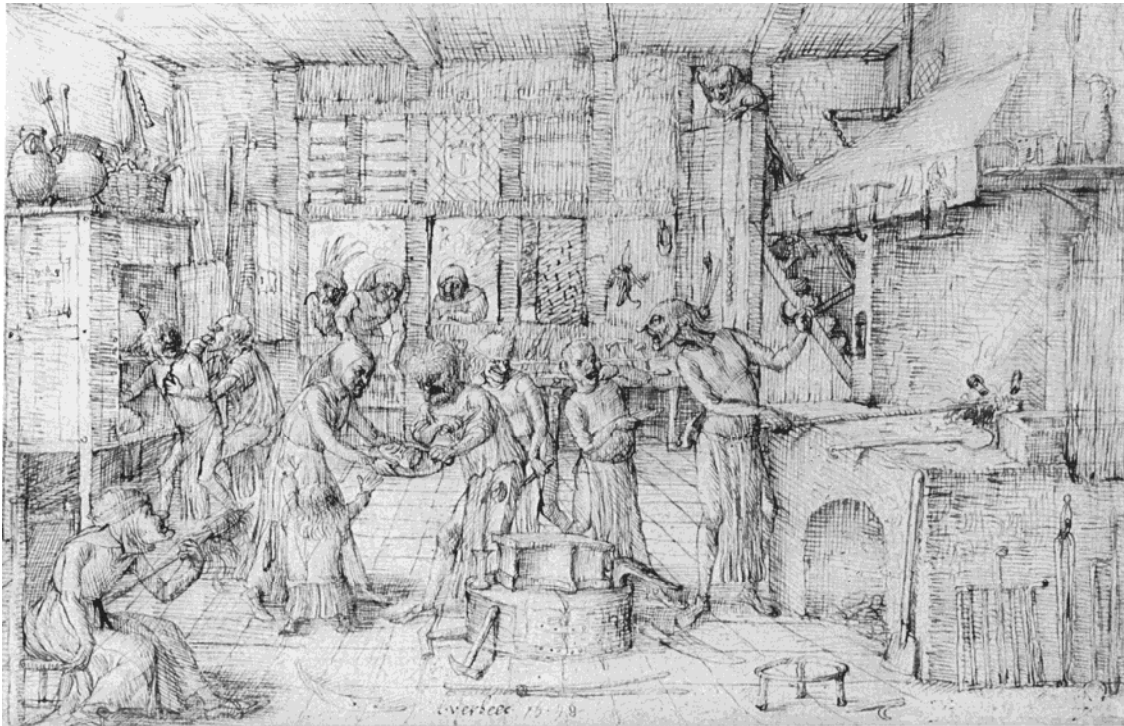
D'un point de vue stylistique, plusieurs éléments de la composition peuvent être rapprochés d'œuvres attribuées au peintre malinois Jan Verbeeck : ainsi la tête anormalement large du raccommodeur se retrouve de façon systématique dans une noce

---

<sup>3</sup> Evoquons à cet égard Jérôme Bosch, pour ce qui concerne le revers du panneau de Vienne. Cfr. M. Friedländer, V, n° 83.

<sup>4</sup> L'existence d'un faussaire et épigone de Bosch est rapportée par l'espagnol Felipe de Guevara vers 1560 dans ses « Commentarios de la pintura. »

paysanne, autrefois dans le commerce d'art suisse <sup>5</sup>; le thème de la vieille femme vêtue à l'ancienne dans une tentation de Saint Antoine connue au travers de plusieurs exemplaires<sup>6</sup>.



S'il n'existe aujourd'hui aucun tableau signé de Jan Verbeeck, deux dessins certains sont connus : une forge, signé *I Verbeec* et daté de 1548, aujourd'hui conservé au Getty Museum<sup>7</sup>, ainsi qu'une danse paysanne, signé *I. Verbeec* et daté de 1560 à l'Ashmolean Museum d'Oxford (inv. PI85).

Le dessin du Getty Museum est particulièrement proche du panneau de Tournai: il présente le même caractère satyrique, quoique moins explicite, les outils propres au métier de forgeron sont également représentés de manière très détaillée, et fait marquant, on retrouve aussi dans le mur du fond un vitrail représentant les armes parlantes de la profession, ici un marteau.

Toutefois, l'activité supposée de Jan Verbeeck, de 1545 à 1570, se situe une génération plus tard que celle du peintre de Tournai. Jan était membre d'une famille d'artistes dont l'histoire reste encore à établir<sup>8</sup>, et qui se trouve compliquée par le fait que plusieurs de

<sup>5</sup> Vandebroek, 1981, p. 51, n° 8, fig. 10

<sup>6</sup> ibidem, p. 46 à 51, n° 4 à 7, fig. 6 à 9

<sup>7</sup> 18,2 x 279 cm. Inv. 90.GA.5. Passé auparavant en vente publique chez Christie's à Londres le 19 avril 1988, sous le n° 127

<sup>8</sup> La source d'information la plus utile reste l'article de Paul Vandebroek en 1981. Jan op de Beeck a récemment tenté une mise au point dans le catalogue de l'exposition *De Zotte Schilders* tenue à Malines en 2003 mais la faible structuration de ce travail ne permet malheureusement pas de le regarder comme significatif. Il a toutefois le mérite de rapprocher également le panneau de Tournai du groupe des Verbeeck.

ses membres ont porté les mêmes prénoms Jan et Frans. Ainsi un Frans Verbeeck était inscrit auprès de la Gilde des peintres de Malines dès 1531. Il est tentant d'attribuer le panneau de Tournai à cet artiste, mais en l'absence d'élément probant, ceci reste une simple hypothèse.

Quoiqu'il en soit, il est difficile de suivre Paul Vandebroek quand il rapproche le panneau de Tournai de l'entourage de Jérôme Bosch : les textes d'archives qu'il mentionne datent tous au plutôt de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, et en tant que tels sont sujets à caution pour les raisons évoquées plus haut<sup>9</sup>.

L'interprétation qu'il donne de la scène se base entre autres sur des éléments iconographiques auquel il attribue une connotation négative : la cage du chardonneret a une signification érotique, l'effraie est un symbole de la méchanceté, les cartes à jouer font référence à la vanité humaine, etc .. Ce type de démarche reste fortement problématique, dans la mesure où un thème iconographique prend souvent des significations contradictoires en fonction du contexte<sup>10</sup>.

Paul Vandebroek conclut son analyse en attribuant à la vieille femme des intentions sexuelles vis-à-vis du fabricant de soufflet que rien dans le panneau de Tournai ne permet d'étayer. En fait, tous les éléments représentés obligent à une interprétation beaucoup plus simple, et finalement nettement plus en ligne avec l'esprit des soties et autres bouffonneries que les chambres de rhétoriques des Pays-Bas avaient l'habitude de représenter: une vieille femme vient intercéder auprès d'un artisan qualifié en faveur de sa nièce, probablement une religieuse, dont les vœux de chasteté ont manifestement soufferts.

---

<sup>9</sup> Vandebroek, 1987, p. 85

<sup>10</sup> Ibidem, p. 85. Paul Vandebroek en convient lui-même. Voir au sujet du thème du hibou son analyse dans Vandebroek, 1985, et plus particulièrement à la page 26.

## Versions

1° Gravure



28 x 29 cm

Bibliographie Vandebroek, 2001, p. 127, fig. 101

Les principaux éléments visibles sur le panneau de Tournai se retrouvent sur la gravure, après inversion. Le texte est maintenant rapporté sur le bas de la composition, avec une attribution à Jérôme Bosch : *IHERONIMUS BOSCH INVENIT*. Par contre tous les éléments réalistes ont été omis : La gravure constitue manifestement une simplification par rapport au panneau de Tournai.

2° Dessin



19,7 x 29,6 cm

Provenance Londres, British Museum, inv. 1854.62847

Exposition Rotterdam, 2001, n° 21.23

Il s'agit de toute évidence d'une réinterprétation de la gravure mentionnée plus haut ou d'une de ses dérivations: les éléments réalistes ont également disparu.

Le dessinateur, travaillant probablement dans le 3<sup>ème</sup> quart du XVI<sup>ème</sup> siècle, a rajouté des éléments qui ne figurent pas dans la composition de base : le sol dans le panneau de Tournai est pavé de carreaux de pierre ; dans la gravure, la représentation est totalement neutre ; dans la feuille du British Museum, il s'agit d'un plancher. Un homme se penche à la porte d'entrée, vêtu d'un bonnet qui attire l'attention, et contemple la scène.

Un dressoir est représenté à l'arrière-plan, ainsi qu'un miroir sur le mur de gauche. Un objet similaire se retrouve par exemple sur le portrait des Arnolfini de Jean Van Eyck, à la National Gallery de Londres. Une gravure, représentant un homme nu, est collée sur le

mur du fond. Enfin on a substitué une jarre au chien réfugié sous l'établi dans le panneau de Tournai.

Plus étrange, le thème du voyeur et du miroir se retrouve dans un panneau conservé au Musée de Leipzig, et donné à l'école allemande de la première moitié du XV<sup>ème</sup> siècle.

Le dessin fait-il référence de manière satirique à cette œuvre, qui met en exergue les sortilèges auxquels recourent les (jeunes !) femmes amoureuses ?