

Texte complet

Introduction

À la Révolution, la saisie des biens du clergé fit entrer au « Museum » créé en 1793 à Poitiers, trente-six tableaux provenant de l'abbaye Sainte-Croix, vingt-huit peints sur cuivre et huit sur bois. Ils furent restitués à la communauté des « Dames de la Charité » en 1808. Cependant on n'en dénombrait plus que vingt-neuf en 1965 lorsque les religieuses, déménageant à La Cossonière, les remirent au musée municipal, sauf trois qu'elles conservent à titre de dépôt.

Leur importance historique et leur qualité esthétique n'ont été soulignées que tardivement car, installés à l'intérieur de la clôture du couvent, ils n'étaient pas visibles du public. Jean-Marie Moulin, conservateur des musées de Poitiers dans les années 1960, a pu en attribuer vingt à un peintre hollandais, Everard Quirijnsz van der Maes, actif dans la première moitié du XVII^e siècle. Ils auraient été offerts à l'abbesse Flandrine de Nassau, dans les années 1630, et se placent ainsi à la frontière entre deux mondes opposés, protestant et catholique.

Un peintre hollandais méconnu

Les sujets choisis représentent des épisodes de la vie du Christ, hormis *Le sacrifice d'Abraham* qui préfigure la Crucifixion ; ils constituent donc un cycle consacré aux Mystères de la vie du Christ. L'attribution de vingt d'entre eux à Everard Quirijnsz van der Maes s'appuie sur la signature et le monogramme de l'artiste, apposés sur onze œuvres. De plus, huit portent des dates écrites, qui s'échelonnent entre 1618 et 1632. Maes était né à La Haye en 1577, dans une famille de peintres verriers. Il aurait été l'élève de Karel van Mander, artiste surtout connu par son ouvrage consacré aux peintres nordiques contemporains, *Het Schilderboek*, publié en 1604. On sait qu'il se rendit à Rome ; il était de retour dans sa ville natale avant 1604, date à laquelle il appartenait déjà à la confrérie de Saint-Luc, et semble y avoir poursuivi sa carrière jusqu'à sa mort en 1656. Il travailla à plusieurs reprises pour la municipalité et pour les États-Généraux de Hollande, réalisant des vitraux et des armoiries. Sa renommée dans ce domaine s'étendit même à la cour de Danemark : vers 1620, il reçut commande des cartons des verrières de l'oratoire royal du château de Frederiksbörg, pour lequel il livra cent huit dessins, aujourd'hui disparus, tout comme les vitraux.

Les tableaux de Sainte-Croix révèlent un artiste aimant le travail en pâte, choisissant des coloris lumineux dans une palette contrastée. La composition, au dessin parfois hésitant, témoigne d'un héritage maniériste qu'on décèle notamment dans les personnages massés au premier plan. Les apports contemporains de la Réforme catholique sont sensibles dans le choix de sujets clairement identifiables, disposés en registres distincts. Les fonds de paysage et les intérieurs qui servent de cadre aux épisodes décrits inscrivent l'art de Maes dans la tradition hollandaise.

Cadeau personnel d'un prince protestant ?

Les vingt tableaux peints sur cuivre par Van der Maes sont vraisemblablement arrivés à Poitiers pendant l'abbatiat de Flandrine de Nassau, qui succéda à sa tante Jeanne de Bourbon en 1604 et dirigea le couvent jusqu'à sa mort en 1640. Née en 1579 du mariage de Guillaume d'Orange-Nassau dit « le Taciturne » et de sa troisième épouse Charlotte de Bourbon, elle avait été élevée en France par sa tante, et avait abjuré la religion calviniste en 1588. Malgré la rupture officielle de toute relation avec sa famille paternelle pour des motifs religieux, elle aurait toutefois gardé des contacts personnels avec elle ; la tradition veut que les tableaux des Mystères de la vie du Christ lui aient été envoyés par son demi-frère, Frédéric-Henri de Nassau, prince d'Orange, stathouder de Hollande de 1625 à sa mort en 1647.

Aux tableaux de Van der Maes s'ajoutent six compositions anonymes ou attribuées à des peintres des Pays-Bas du Nord et du Sud de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, deux autres qui pourraient être dues à des peintres poitevins contemporains, et enfin une dernière sans doute adjointe au cycle après la mort de Flandrine.

Cadeau spontané ou commande de l'abbesse, la question reste ouverte ; l'intention semble claire toutefois de réunir un cycle iconographique cohérent, peut-être autour d'un noyau initial composé d'œuvres disparates dues à des mains différentes, qui se serait étoffé au fil des commandes passées à Van der Maes entre 1618 et 1632.

Restaurations anciennes

Les supports en cuivre des tableaux ont été rognés à une date inconnue, peut-être lors de leur arrivée au couvent, probablement pour les adapter à un encadrement (boiseries ?) dans le chœur de l'église où ils étaient jusqu'à la Révolution. Quelques décennies plus tard, ils furent placés dans des cadres en bois doré que l'on peut dater du règne de Louis XIV ; il fallut alors les agrandir au format des nouveaux cadres qu'ils ont, pour la plupart, conservés jusqu'à nos jours.

Ces opérations successives ont laissé des traces, tandis que la couche picturale, par ailleurs, subissait un vieillissement important : on déplore des dégradations sur un certain nombre de compositions, encrassement profond, chancis, lacunes et soulèvements... Sept ont pu être restaurées dans les années 1970.

Galerie des tableaux

Le Sacrifice d'Abraham

Everard Quirijnsz van der Maes (1632)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté en bas à droite

Selon le texte du chapitre 22 de la Genèse, Abraham s'apprête à sacrifier son fils Isaac, sur le commandement de Dieu, lorsqu'un ange arrête sa main et lui dit : « N'étends pas la main contre l'enfant ! Ne lui fais aucun mal ! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique ». Abraham offrira alors en holocauste le bœuf qui s'est pris les cornes dans un buisson, à sa gauche. Cette scène ouvre le cycle des Mystères de la vie du Christ : le sacrifice d'Isaac préfigure celui du Christ.

L'Annonciation

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1618)

Huile sur cuivre

L'ange Gabriel vient annoncer à Marie qu'elle enfantera Jésus, fils de Dieu. Les rayons lumineux émanant de la colombe du Saint Esprit, vers la Vierge, matérialisent le moment de l'Incarnation, où Dieu se fait chair. Marie répond : « Je suis la servante du Seigneur. Qu'il advienne selon sa parole ».

La Visitation

Flandres (17^e siècle)

Huile sur bois

Cet épisode est tiré de l'Évangile selon saint Jean, qui rapporte la visite faite par la Vierge Marie, enceinte, à sa cousine Élisabeth, qui elle-même porte un enfant, le futur saint Jean Baptiste. Alors qu'elles se saluent, l'enfant porté par Élisabeth tressaille en son sein, et elle s'exclame alors que Marie est bénie entre les femmes, et « béni le fruit de [son] sein ».

La Nativité

Everard Quirijnsz van der Maes (1618)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté

Le cycle comporte deux tableaux illustrant la Nativité. Celui-ci, un des premiers réalisés par E. Q. van der Maes, représente la Vierge Marie et saint Joseph adorant l'Enfant, seuls, alors que l'autre composition, une œuvre antérieure, d'un peintre hollandais actif dans la seconde moitié du XVI^e siècle, convie autour des parents deux anges, l'âne et le bœuf, et trois spectateurs (inv. 967.22.22). Le mauvais état de conservation rend difficile la lecture de l'œuvre. L'éclairage latéral appuyé met en valeur les visages de Marie et de Joseph ainsi que l'Enfant emmailloté, dans un décor d'architecture qui évoque l'étable de Bethléem.

La Nativité

Pays-Bas (2^e moitié du XVI^e siècle)

Huile sur bois

Cette composition à l'huile sur panneau de chêne, sans doute exécutée par un peintre hollandais actif dans la seconde moitié du XVI^e siècle, était peut-être en possession de l'abbaye avant l'arrivée des œuvres peintes par E. van der Maes. Elle fut ensuite, comme l'ensemble du cycle, réencadrée pour s'intégrer harmonieusement dans l'ensemble. La Vierge et saint Joseph, accompagnés de deux anges, adorent l'Enfant posé sur un pli du manteau de sa mère. L'âne et le bœuf, selon la tradition, complètent la scène, sous les yeux de trois « spectateurs » qui se massent dans une ouverture du fond d'architecture.

L'Annonce aux bergers

Everard Quirijnsz van der Maes (1631)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté en bas à droite

La naissance de Jésus fut d'abord annoncée à des bergers qui passaient la nuit dans les champs avec leurs troupeaux. Fidèle au texte de l'évangile selon saint Luc (chap. 2, 8-14), E. van der Maes représente l'ange qui leur apparaît dans un halo de lumière, vers lequel deux lèvent les yeux, éblouis, tandis qu'un troisième sommeille encore à l'arrière-plan, devant les moutons parqués dans l'obscurité. Au premier plan, deux moutons et un chien inscrivent cette scène dans une atmosphère familière.

La Présentation de Jésus au Temple

Attribué à Jan Tegnagel (Amsterdam, 1584 - Amsterdam, 1635)

(1^{er} tiers du XVII^e siècle)

Huile sur cuivre

Le peintre a suivi avec précision le texte des évangiles synoptiques : quarante jours après sa naissance, Jésus fut emmené par ses parents au Temple de Jérusalem pour y être consacré, selon la loi de Moïse. La Vierge et saint Joseph ont apporté en offrande un couple de tourterelles posées au premier plan près d'une cage. Ils écoutent, agenouillés, les paroles du vieillard Syméon : ayant reçu la révélation qu'il verrait le Messie avant sa mort, il reconnaît dans l'Enfant le sauveur du monde. À sa droite se tient la prophétesse Anne, servante dans le Temple, qui « parlait de l'enfant à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem ».

Enfance du Christ : l'atelier de Saint Joseph

Everard Quirijnsz van der Maes (avant 1640)

Huile sur cuivre

La représentation de Jésus enfant dans l'atelier de son père nourricier s'appuie sur la tradition de l'Église et sur les textes qui rapportent que saint Joseph était charpentier (notamment l'évangile selon Matthieu chap. 13, 55). E. van der Maes place l'épisode dans un intérieur traité selon les codes de la scène de genre hollandaise : une première pièce, où la Vierge Marie file la laine, s'ouvre sur une seconde où saint Joseph et l'Enfant s'activent. Des baies ouvertes sur l'extérieur font entrer un éclairage violent qui tombe sur les personnages et ponctue la composition. Les outils et ustensiles de

la vie quotidienne sont décrits avec minutie. Le chien qui traverse le premier plan contribue à créer une atmosphère familière. Les angelots au registre supérieur, seule concession au sacré, rappellent que l'Enfant qui apprend les gestes du charpentier en imitant son père est en réalité le Fils de Dieu. Le mauvais état de conservation de la peinture empêche actuellement sa présentation au public.

L'Enfant Jésus à genoux devant les instruments de la Passion

France (XVII^e siècle)

Huile sur bois

Cette composition a probablement été commandée à un peintre local, dans le courant du XVII^e siècle, par l'abbesse Flandrine ou par une autre abbesse lui ayant succédé, afin de compléter l'ensemble. Bien que non répertorié dans le catalogue de l'exposition de 1966, le panneau fait bien partie du cycle : il n'a été retrouvé qu'après l'exposition, et n'avait pas été inventorié par Jean-Marie Moulin. Il figure cependant dans les listes révolutionnaires, notamment dans l'inventaire du Museum dressé en l'an IX (n°3), et ses dimensions, homogènes avec celles des autres tableaux, confirme son appartenance à l'ensemble. Son iconographie complète la série des "mystères douloureux". Vêtu d'une sobre robe blanche, l'Enfant Jésus agenouillé contemple les instruments de sa Passion : la croix, la lance, l'éponge imbibée de vinaigre, les clous, mais aussi les dés des soldats qui tireront au sort sa tunique, une lanterne...

La citation reproduite sur le phylactère est tirée du Psaume 38, verset 18 : « Quoniam ego in flagella paratus sum [et dolor meus in conspectu meo semper] », « Car je suis près de tomber, [et ma douleur est toujours devant moi] ». Attribué au roi David, ce psaume fait partie des sept psaumes pénitentiels. Le texte ainsi reproduit annonce la Passion de Jésus et souligne encore la gravité de la scène de méditation de l'Enfant.

Jésus et la femme adultère

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1629 -1632)

Huile sur cuivre

L'évangile de Jean (8, 1-22) rapporte un épisode de la vie publique du Christ qui se passe dans le Temple de Jérusalem : on amène à Jésus une femme surprise en flagrant délit d'adultère. La loi de Moïse ordonne de la lapider. Jésus se penche alors et trace des signes sur le sol. Les apôtres qui l'accompagnent sont massés derrière lui, les accusateurs de la femme, tous la tête couverte, se tiennent autour d'elle sur la gauche. Jésus s'apprête à demander que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre : tous s'éloigneront sans condamner la femme.

Jésus au jardin des Oliviers

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1618 -1620)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté

L'épisode de l'agonie du Christ au jardin des Oliviers, tiré des évangiles synoptiques (Matthieu, Marc, Luc), ouvre la série de tableaux consacrés à la Passion. Fidèle aux sources scripturaires et à la tradition iconographique, E. van der Maes représente Jésus agenouillé dans le jardin. L'ange venu le reconforter, selon le texte de saint Luc, lui présente un calice, symbole des souffrances qu'il va endurer jusqu'à la mort et qui rappelle les paroles de Jésus à son père le priant de « détourner ce

calice [de lui] ». Sur la droite, les trois apôtres (Pierre, Jacques et Jean) qui l'accompagnaient sont endormis. À l'arrière-plan, quelques silhouettes s'avancent, annonçant l'épisode suivant, le baiser de Judas et l'arrestation de Jésus.

L'artiste s'empare de cet épisode nocturne et rythme la composition de violents contrastes de lumière, selon un procédé qu'il affectionne au début de sa carrière. Cette dramatisation de la scène s'accorde avec le sujet de l'agonie du Christ et l'entrée dans la Passion.

L'Arrestation de Jésus

Everard Quirijnsz van der Maes (1620)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté

Selon le récit des quatre évangiles, après avoir prié dans le jardin des Oliviers, Jésus est rejoint par son disciple Judas accompagné de soldats qui viennent l'arrêter pour le conduire devant le grand prêtre. E. van der Maes gomme toute allusion au jardin et rassemble autour du Christ une troupe dense de soldats qui occupe toute la largeur de la composition et pousse Jésus vers la gauche. Une lanterne brandie par un personnage plus petit en avant du groupe éclaire les visages et les fait sortir de l'ombre. À l'arrière-plan, un des apôtres, l'épée levée, s'apprête à couper l'oreille d'un serviteur du grand prêtre, selon le récit des évangiles.

La Flagellation du Christ

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1629 - 1632)

Huile sur cuivre

Monogrammé en bas à gauche

Cet épisode de la Passion se situe dans le palais du grand prêtre, Caïphe, à qui on a amené Jésus : accusé de blasphème, il est frappé par des soldats. Malgré le sang qui coule sur son flanc droit et les gesticulations des deux soldats de part et d'autre, le Christ est dépeint avec sérénité, déjà en gloire malgré son supplice.

Le Couronnement d'épines

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1625 - 1630)

Huile sur cuivre

Monogrammé en bas à droite

Deux épisodes sont représentés simultanément dans cette composition. Au premier plan, dans le palais du gouverneur romain en Palestine, des soldats coiffent Jésus d'une couronne d'épines qu'ils manipulent à l'aide de petites fourches. Dans l'ouverture d'une baie éclairée à l'arrière-plan à gauche, Jésus est présenté au gouverneur, Pilate, qui l'interroge pour savoir s'il est le roi des Juifs.

Le Christ aux outrages

Flandres, (2^e moitié du XVI^e siècle)

Huile sur bois

Cette composition est à rapprocher stylistiquement du *Portement de Croix* (inventorié 965.22.24), sans doute de la même main. Elle représente les outrages faits à Jésus alors qu'il est livré aux soldats par le gouverneur Ponce Pilate, selon les évangiles (Jean, chap. 19, 1-2) : les soldats lui posent une

couronne d'épines sur la tête, le revêtent d'un manteau de pourpre, et lui tendent un roseau en guise de sceptre. Un autre tableau du cycle, de la main de Van der Maes, représente également la scène du Couronnement d'épines (inv. 965.22.10), ce qui souligne la constitution complexe du cycle des Mystères qui comporte plusieurs doublons iconographiques.

Ecce Homo

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1620 - 1630)

Huile sur cuivre

Le titre de cet épisode reprend les paroles du gouverneur Pilate qui, s'adressant à la foule massée devant son palais, lui présente Jésus dont elle réclame la mort : « Ecce Homo » (Voici l'homme), comme le relate l'évangile selon saint Jean (19, 1-5). À l'arrière-plan à droite, sous un arc de l'enceinte du palais, s'élève la croix qu'on apporte pour la crucifixion.

Le Portement de croix

Flandres (2^e moitié du XVI^e siècle)

Huile sur cuivre

Le cycle comporte deux scènes du Portement de croix, l'autre étant aussi une œuvre anonyme flamande de la seconde moitié du XVI^e siècle (inv. 965.22.24). Cette composition représente l'épisode de la rencontre avec sainte Véronique : après sa condamnation à mort, Jésus est emmené en dehors de Jérusalem, dont l'enceinte et une porte se dressent à l'arrière-plan. Il doit porter la croix sur laquelle il sera crucifié, et tombe plusieurs fois en chemin. La tradition rapporte qu'une femme, Véronique, s'approche alors pour lui éponger le visage : sur le linge s'imprimera le premier « portrait » du Christ, portrait acheiropoïète c'est-à-dire non fait de main d'homme. Les deux larrons qui seront crucifiés de part et d'autre de Jésus emportent leurs propres croix à l'arrière-plan à droite.

Le Portement de croix

Flandres (2^e moitié du XVI^e siècle)

Huile sur bois

Le cycle comporte deux tableaux représentant le Portement de croix (l'autre étant également une composition anonyme flamande de la fin du XVI^e siècle, inv. 965.22.23). Celui-ci est à rapprocher stylistiquement du *Christ aux outrages* (inventorié 965.22.25), sans doute de la même main. Il représente certainement l'épisode de la troisième chute du Christ, les soldats obligeant alors Simon de Cyrène à aider Jésus, selon le texte de l'évangile de saint Luc (23, 26).

Jésus est cloué sur la croix

Everard Quirijnsz van der Maes (1630)

Huile sur cuivre

Daté en bas à droite

Sous un ciel bas et sombre qui annonce les ténèbres qui recouvriront la Terre au moment de sa mort, Jésus est allongé sur la croix, son corps baigné de lumière : un jeune homme enfonce un clou dans son poignet, tandis qu'au premier plan, un autre creuse le trou dans lequel la croix sera plantée. La scène est encadrée par deux figures formant repoussoirs : un dignitaire en manteau rouge, sur la droite, fait pendant au centurion en armure sur la gauche, qui, après la mort de Jésus, reconnaîtra qu'il était fils de Dieu. À l'arrière-plan, la Vierge s'évanouit, retenue par saint Jean, entre deux saintes

femmes qui l'accompagnaient et qui étaient, selon l'évangile de Jean, Marie femme de Cléophas et Marie Madeleine.

La Crucifixion

Everard Quirijnsz van der Maes (1629)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté en bas à droite

La symétrie de cette composition – le Christ en croix se dresse entre la Vierge et saint Jean, tous deux vêtus de manteaux gris – renforce le sentiment d'hiératisme et de gravité qui en émane. Les accents de lumière sur le corps de Jésus comme sur son disciple contrastent avec le ciel de ténèbres qui a recouvert la Terre de midi à quinze heures, selon les évangiles ; entre les nuages s'aperçoit, dans l'angle supérieur gauche, une éclipse de lune. Le crâne au pied de la croix figure celui d'Adam, le premier homme, qui sera sauvé par la mort et la résurrection de Jésus, appelé le nouvel Adam.

Le Crucifix aux anges

d'après Charles Le Brun (1619 - 1690)

Huile sur bois

Bien que le copiste ait réduit la composition originale, mesurant 174 cm de haut et 128 cm de large, à un format beaucoup plus réduit, il s'est attaché à reproduire fidèlement le modèle.

Le Brun a transcrit le récit d'une vision de la reine : au pied d'un Christ en croix adoré par des anges est posée une couronne royale en ex-voto. La toile du maître était destinée à l'oratoire d'Anne d'Autriche dans son appartement d'hiver au Louvre.

L'insertion d'une telle composition dans le cycle des Mystères se comprend aisément si l'on considère que l'abbaye Sainte-Croix était une abbaye royale : la symbolique puissante de cette couronne royale posée en ex-voto aux pieds du Christ en croix résonne fortement avec l'identité de l'abbaye, qui détenait depuis le VI^e siècle des reliques de la vraie croix. D'une facture soignée, cette copie a sans doute été exécutée peu de temps après l'original, peut-être par un des nombreux élèves actifs dans l'atelier de Charles Le Brun, pour l'abbaye.

La Déposition de croix

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1620 - 1630)

Huile sur cuivre

Monogrammé au bas de la croix

La mort du crucifié ayant été constatée par le centurion, Pilate a autorisé Joseph d'Arimatee, un membre du conseil devenu secrètement un disciple de Jésus, à récupérer le corps pour lui offrir une sépulture avant que ne débutent les fêtes de la Pâque juive. Le corps retenu par un linceul forme une grande diagonale jusqu'à la figure de Joseph, debout sur la droite, la tête auréolée. La Vierge, ses compagnes et saint Jean se tiennent à gauche.

La Mise au tombeau

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1620 - 1630)

Huile sur cuivre

Avant la tombée de la nuit, le corps de Jésus est déposé dans un caveau creusé dans le roc, représenté sous la forme d'une cuve. Au centre de la composition, Joseph d'Arimathie, à qui appartenait le tombeau, retient les bords du linceul, aidé de Nicodème venu apporter le pot d'aromates que présente Marie Madeleine, à gauche, pour embaumer le corps selon la tradition juive.

La Descente du Christ aux limbes

Everard Quirijnsz van der Maes (avant 1640)

Huile sur cuivre

L'épisode de la descente aux limbes, peu représenté dans l'art occidental - mais au contraire très fréquent dans les églises d'Orient - tire sa source de textes anciens dont l'évangile apocryphe de Nicodème, rédigé vers le IV^e siècle, mais aussi du Symbole des Apôtres, profession de foi récitée pendant la messe. Après sa crucifixion et sa mise au tombeau, Jésus descend dans le « séjour des morts », les limbes. Il brandit l'étendard crucifère et tend la main vers Adam, le premier homme, figuré comme un vieillard barbu aux cheveux blancs. En le faisant sortir du séjour des morts, le Christ entraîne Adam et avec lui toute l'humanité, vers la résurrection et la vie éternelle. Des démons, êtres hybrides à tête de monstre, et la fournaise qui crépite à l'arrière-plan, où demeureront les damnés, donnent à ce monde souterrain sa dimension infernale.

La Résurrection

Everard Quirijnsz van der Maes (1619)

Huile sur cuivre

Monogrammé et daté

Cet épisode souvent représenté tire sa source de l'évangile de Matthieu : après la mise au tombeau de Jésus, les grands prêtres et les Pharisiens, soucieux d'empêcher les disciples du Christ de ravir le corps, obtiennent de Pilate qu'il place des gardes à l'entrée du sépulcre. Certains se sont assoupis et d'autres assistent, effrayés, à la résurrection : le Christ nu, en gloire, s'élève dans un halo de lumière, tenant un étendard.

Le Repas d'Emmaüs

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1620 - 1630)

Huile sur cuivre

Signé en bas à droite

Après la résurrection, Jésus apparaît à deux de ses disciples qui cheminent vers le village d'Emmaüs. Lors du repas qu'il partage avec eux, il bénit et rompt le pain ; c'est alors qu'ils le reconnaissent. Malgré la présence familière d'un chien, symbole de fidélité, au premier plan, de nombreux éléments établissent un parallèle avec l'Eucharistie : le pain et le vin, sur la nappe blanche, le décor d'architecture qui n'est pas sans évoquer un intérieur d'église, et même la cavité au premier plan qui, plutôt qu'un escalier, rappelle davantage le tombeau du Christ.

L'Incrédulité de saint Thomas

Everard Quirijnsz van der Maes (1631)

Huile sur cuivre

Signé et daté en bas à droite

L'évangile selon saint Jean rapporte que Thomas, l'un des disciples, n'a pas voulu croire ses compagnons lorsqu'ils lui racontèrent que Jésus leur était apparu après sa résurrection. Huit jours plus tard, Jésus se manifeste à nouveau à eux, et demande à Thomas, présent ce soir-là, de mettre le doigt dans ses blessures. Thomas reconnaît Jésus ressuscité, qui prononce alors ces paroles : « Heureux ceux qui croient sans avoir vu ». Un soin particulier est apporté par le peintre à la différenciation des onze apôtres réunis en frise autour du Christ.

La Pentecôte

Everard Quirijnsz van der Maes (vers 1620 - 1630)

Huile sur cuivre

Quarante jours après la Résurrection selon le récit des Actes des Apôtres, alors que les disciples de Jésus sont réunis autour de la Vierge, des langues de feu se posent sur eux dans un grand vacarme ; ils reçoivent le don des langues, qui leur permettra de s'adresser à tous les peuples. L'Esprit Saint dont ils sont remplis est matérialisé sous la forme d'une colombe qui descend du ciel.

Apparition du Christ à sainte Radegonde

France (XVII^e siècle)

Huile sur bois

Cette composition a probablement été commandée à un peintre local, dans le courant du XVII^e siècle, par l'abbesse Flandrine ou par une autre abbessse lui ayant succédé, afin de compléter l'ensemble. Elle représente un épisode majeur de l'histoire de la fondatrice de l'abbaye : l'apparition du Christ à Radegonde, dans sa cellule du couvent Sainte-Croix. Le Christ aurait laissé l'empreinte de son pied sur un banc de pierre, d'où le titre donné à cette apparition : « le Pas de Dieu ». L'iconographie de ce tableau, si elle est intimement liée à l'abbaye et à sa fondatrice, s'insère toutefois logiquement dans un cycle consacré aux Mystères de la vie du Christ : cette apparition du Christ ressuscité enrichit la suite canonique des Mystères glorieux.

Générique

Rédaction et conseil scientifique :

Anne Bénéteau Péan, conservatrice des [musées de Poitiers](#).

Conception graphique et intégration

Grégory Legeais, Conseil des musées de Poitou-Charentes.

Remerciements :

Christian Vignaud, photographe des [musées de Poitiers](#).