

# Jan Pynas

(Alkmaar ca. 1581 - 1631 Amsterdam)

## *La Lapidation de saint Étienne*



Jan Pynas,  
*La Lapidation de saint Étienne*,  
1623,  
huile sur panneau,  
52 x 64,8 cm,  
signé (en bas à gauche sur le bloc de pierre taillée) : « J. Pynas fe. 1623 ».

Composée de deux peintres d'histoire nommés Jan et Jacob, la fratrie Pynas a été peu étudiée par l'histoire de l'art. Bien qu'étant catégorisés comme des « artistes pré-rembrandtiques<sup>1</sup> » et souvent mentionnés dans les travaux des époux Tumpel et de Christian Tico Seifert<sup>2</sup>, les deux frères n'ont malheureusement pas fait l'objet d'une véritable monographie, ni d'un catalogue raisonné. Seules quelques études éparses leur sont consacrées ; les principales ayant été réalisées par Peter Schatborn qui s'est surtout concentré sur leurs œuvres dessinées<sup>3</sup>, ainsi que par Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel qui a notamment publié un important article sur leur situation sociale et familiale<sup>4</sup>.

Régulièrement confondus du fait de leurs similitudes stylistiques, mais également en raison de l'usage d'un monogramme présentant de nombreuses analogies, les deux frères semblent avoir été proches et ont vraisemblablement travaillé ensemble ou dans un étroit compagnonnage. La vie de Jan Pynas est assez bien documentée grâce à diverses sources d'archives mais aussi par les traces qu'il a laissées durant ses deux voyages en Italie. À l'instar des autres membres de sa famille, il est bien intégré aux réseaux artistiques et littéraires de son époque, comme l'atteste son mariage avec Cathalijntje Aerts Burlon, fille d'un important facteur d'instruments de musique.

1. *The Pre-Rembrandtists*, dir. Astrid Tümpel et Christian Tümpel (cat. exp., Sacramento, Crocker Art Gallery, 1974), Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery, 1974.

2. Christian Tico Seifert, *Pieter Lastman, Studien zu Leben und Werk. Mit einem kritischen Verzeichnis der Werke mit Themen aus der antiken Mythologie und Historie*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011.

3. Peter Schatborn, « Tekeningen van de gebroeders Jan en Jacob Pynas 1. Jan Pynas », *Bulletin van het Rijksmuseum*, vol. 44, n° 1, 1996, pp. 37-54.

4. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, « Pre-Rembrandtisten en Zuid-Nederlandse muziekinstrumentenmakers. De schilders Pynas en de luit- en citermakers Burlon en Coop », *Jaarboek Amstelodamum*, n° 76, 1984, pp. 13-37.



ill. 1 : Adam Elsheimer,  
*La Lapidation de saint Étienne*, ca. 1603-1604,  
huile sur cuivre, 34 x 28 cm,  
Édimbourg, National Gallery of Scotland.



ill. 2 : Raffaello Sanzio, dit Raphaël,  
*Déposition Borghèse*, 1507,  
huile sur bois, 184 x 176 cm,  
Rome, Galerie Borghèse.



ill. 3 : Pierre Paul Rubens,  
*Triptyque de saint Étienne*, 1616-1617,  
huile sur panneau, 437 x 530 cm,  
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

Cette *Lapidation de saint Étienne* par Jan Pynas reprend le modèle italien introduit par les Carrache mais aussi par Adam Elsheimer (ill. 1). Dans la continuité directe de cette lignée artistique, le peintre néerlandais représente l'instant juste avant le lancer de la première pierre. Tiré des *Actes des Apôtres* (7, 55-60), le sujet de ce tableau met en avant le martyr d'Étienne, jeune diacre de Jérusalem, lapidé par l'assemblée du Sanhédrin, le grand conseil des chefs spirituels de la communauté juive. Accusé à tort de blasphème et de complot contre les institutions de la Loi, il est jugé coupable et exécuté hors de la ville. Étienne est figuré,

conformément au texte biblique, sans défense, se tenant à genoux et invoquant le ciel face à ses agresseurs. Contrairement aux autres compositions italianisantes traitant ce sujet, l'ange apportant la palme et une couronne n'est pas visible dans la création de Jan Pynas. Seul le regard du jeune diacre perdu vers un accident lumineux laisse deviner la présence d'un élément divin dans cette scène. L'artiste montre par ailleurs l'une des conséquences les plus notables de ce célèbre épisode biblique : la conversion de Saül, le futur saint Paul. Jan Pynas choisit de le peindre dans une position assise et désignant Étienne par un geste déictique.

Outre l'inspiration évidente d'Adam Elsheimer que Jan Pynas a côtoyé à Rome, l'agencement proposé par l'artiste suggère une certaine réflexion autour du modèle de la *Déposition Borghèse* de Raphaël (ill. 2) mais également de la *Lapidation de saint Étienne* de Giulio Romano (Gênes, Chiesa di Santo Stefano). Les figures élancées et agitées, la gamme chromatique, l'éclairage incisif et la facture large évoquent aussi l'art du Tintoret. Jan Pynas est un artiste fascinant puisqu'il joue au Hollandais à Rome et au Romain en Hollande. Il présente un cas similaire à celui de Frans Badens dont Karel

van Mander avait souligné la dualité<sup>5</sup>. Notre *Lapidation* peut également être rapprochée d'un triptyque de Rubens conservé à Valenciennes (ill. 3).

La découverte de ce nouveau tableau permet de réattribuer une feuille à la pierre noire qui a longtemps été imputée à Pieter Lastman ou à Salomon Koninck (ill. 4). Actuellement conservée à Berlin, elle doit être indéniablement confrontée à l'œuvre de Jan Pynas et soulève de nombreuses questions sur son statut : est-elle une étude préparatoire du peintre ou un croquis

5. Voir Karel van Mander, *Het Schilder-boeck, waer in voor eerst de leertugstige jueght den "Grondt der edel vry schilderconst" in verscheyden deelen wort voorgehadragen...*, Haerlem, voor Paschier van Wesbusch, 1604.



ill. 4 : Jan Pynas ou Salomon de Koninck [?], *La Lapidation de saint Étienne*, 1623 [?], pierre noire sur papier, 290 x 360 mm, Berlin, Kupferstichkabinett.

reproduisant cette composition ? Est-elle une ébauche ou la simple fixation d'un modèle ? Enfin, cette feuille est-elle de la main de l'artiste ou s'agit-il d'une copie réalisée d'après son tableau ?

Le style adopté par Jan Pynas dans cette composition est similaire à celui qu'il promeut dans les années 1620. *La Lapidation de saint Étienne* est à cet égard très proche des *Ouvriers de la onzième heure* conservé au musée de Prague (ill. 5). Outre un parallélisme dans la construction de l'espace, les deux œuvres figurent le même genre de personnages élancés et partagent la même gamme chromatique. *La Lapidation de saint Étienne* présente de surcroît de nombreux échos formels avec l'ensemble de l'œuvre de Jan Pynas. Ainsi, le personnage enturbanné et portant un tissu à brocart se retrouve aussi dans un autre tableau du peintre (ill. 6).



ill. 5 : Jan Pynas, *Les Ouvriers de la onzième heure*, 1622, huile sur panneau, dimensions inconnues, Prague, Musée national.

Ce type de protagoniste en costume persan ou à la turque revient souvent dans ses réalisations. De même, le bâtiment visible au fond de la composition est un motif récurrent dans plusieurs créations de l'artiste. Cet édifice est notamment identifiable dans une feuille conservée à l'Herzog Anton Museum (ill. 7) et dans le tableau du musée de l'Ermitage représentant *Les Fils de Jacob*. Jan Pynas n'a toutefois pas l'apanage de ce genre de représentation, le même édifice apparaissant aussi dans le *Nabuchodonosor retrouvant sa dignité* de son frère Jacob. Les deux peintres utilisent plusieurs solutions formelles communes dans leurs réalisations, tel le placement du même type de statue antique au second plan. La proximité entre les deux frères est avérée et forte. Le fruit de cette relation filiale se manifeste

artistiquement dans leurs œuvres, celles-ci entretenant de nombreux liens. Six ans avant Jan, Jacob Pynas réalise lui aussi une *Lapidation de saint Étienne* (ill. 8). Elle présente plusieurs analogies avec celle de son frère mais également des différences importantes, comme le format ou la manière de construire l'espace pictural.

La découverte de ce tableau de Jan Pynas est une addition notable à son œuvre, mais aussi un précieux témoignage sur la formation du jeune Rembrandt. Par sa très grande proximité avec *La Lapidation de saint Étienne* conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon (ill. 9), cette peinture est un lien séminal entre les deux artistes et permet de repenser l'apprentissage d'un des maîtres les plus célèbres de l'histoire de l'art.

Outre les nombreuses poses formelles réutilisées, le jeune peintre adopte la même palette de couleurs brunes, caractéristique des frères Pynas ; elle atteste non seulement l'importance artistique de leurs voyages en Italie mais aussi leur connaissance de l'art vénitien. C'est peut-être en partie au contact de leurs œuvres que Rembrandt a adopté sa « manière rude » typique de ses premières années. Dans son étude consacrée à cette dernière, Nicola Suthor n'a malheureusement pas envisagé cette possibilité qui mériterait pourtant d'être approfondie<sup>6</sup>. Seul l'apport de Pieter Lastman est mentionné. Toujours sur le modèle des Pynas, Rembrandt reprend par ailleurs le même type d'édifice en ruine pour agrémenter le fond de sa composition.

6. Nicola Suthor, *Rembrandt's Roughness*, Princeton, Princeton University Press, 2018.



ill. 6 : Jan Pynas, *Joseph accusé par la femme de Potiphar*, 1629, huile sur panneau, 101 x 127 cm, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, don Alfred et Isabel Bader, 2014 (57-001.25).



ill. 7 : Jan Pynas, *Paysage avec des ruines*, 1618, pierre noire et encre noire, 230 x 330 mm, Brunswijck, Herzog Anton Ulrich Museum.



ill. 8 : Jacob Pynas,  
*La Lapidation de saint Étienne*,  
1617,  
huile sur panneau,  
74 x 73 cm,  
Kingston, Agnes Etherington Art Centre,  
Queen's University, don Alfred et Isabel  
Bader, 1983 [26-001].

Le jeune peintre n'est toutefois pas un copieur servile, il mélange et combine plusieurs sources visuelles afin de proposer une solution artistique qui lui soit propre. La partie gauche de son tableau, notamment le cavalier, est inspirée du *Coriolan* de Pieter Lastman (ill. 10), alors que la posture des bourreaux et celle du groupe de Saül sont une référence formelle directe aux œuvres de la fratrie Pynas. Dans leurs travaux respectifs, Volker Manuth puis Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel ont déjà démontré que Rembrandt s'inspirait de la *Lapidation de saint Étienne* peinte en 1617 par Jacob Pynas (ill. 8). La redécouverte du tableau de Jan invite néanmoins à réinvestir cette problématique, car il laisse supposer que Rembrandt puise aussi considérablement et très directement dans cette composition. La génétique du panneau du musée des Beaux-Arts

de Lyon (ill. 9) reste complexe à établir avec certitude puisque Jan Pynas n'a pas le monopole de ce sujet. Il existe notamment un poème de l'écrivain et avocat papiste Simon Ingels qui mentionne une composition représentant une *Lapidation de saint Étienne* réalisée par Pieter Lastman<sup>7</sup>. Ce tableau est malheureusement inconnu, mais il est permis de penser qu'il a aussi joué un rôle majeur dans la genèse de l'œuvre de Rembrandt. Les débuts de celui-ci ont été abondamment étudiés et ont fait l'objet d'une importante littérature dans le cadre de deux expositions, la première en 2001 avec *The Mystery of the Young Rembrandt*, et la seconde, intitulée *Young Rembrandt*, en 2019 au Museum de Lakenhal de Leyde et à l'Ashmolean Museum d'Oxford.

<sup>7</sup> Ibid. Ce poème revient sur le sujet du tableau et en donne une brève description.



ill. 9 : Rembrandt,  
*La Lapidation de saint Étienne*, 1625,  
huile sur panneau,  
85 x 123 cm,  
Lyon, musée des  
Beaux-Arts.



ill. 10 : Pieter Lastman,  
*Coriolan et les femmes romaines*,  
1622,  
huile sur panneau,  
81 x 132 cm,  
Dublin, Trinity College.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, Carel Vosmaer s'interroge sur la tradition qui fait de Jan Pynas le maître de Rembrandt : « Jan Pinas a droit aussi à une attention spéciale. Il est accepté par la majorité des écrivains comme un des maîtres de Rembrandt ; sa manière brune parut un des motifs pour justifier cette opinion. Cependant sur quoi se fonde-t-elle ? Je ne connais que deux sources authentiques comme biographies de Rembrandt, Orlers et Sandrart. Ni eux, ni Samuel van Hoogstraten qui de

même est véridique, ne font mention de Pinas comme maître de Rembrandt. Orlers ne cite que Swanenburch et Lastman ; Sandrart, Lastman seul. Houbraken est le premier qui dise que Rembrandt aurait "singé Pinas dans sa manière brune". [...] Par le choix des sujets, par sa manière brune et par la naïveté de quelques parties, les œuvres de Jan Pinas ont bien une analogie lointaine, non assez marquée pour le classer parmi les maîtres de Rembrandt,

mais suffisante pour le ranger parmi ceux de ses contemporains ayant droit de figurer au nombre des forces artistiques qui préparèrent le chemin à la venue du grand maître<sup>8</sup>. »

Au moment de la deuxième parution de ce texte en 1877, la *Lapidation de saint Étienne* de Jan Pynas est inconnue et celle de Rembrandt n'a pas été encore redécouverte par H. Gerson et S. J. Gudlaugsson. On comprend donc la prudence de Vosmaer, puisque seule une source écrite, *Le Grand Théâtre des peintres néerlandais* d'Houbraken, mentionne l'existence d'un lien entre les deux artistes. À la suite de Vosmaer, de nombreux auteurs s'interrogent sur cette assertion et la majorité d'entre eux vont même jusqu'à l'occulter. La situation est telle que les études récentes ne citent quasiment plus les frères Pynas mais uniquement Jacob van Swanenburgh et Pieter Lastman en tant que maîtres de Rembrandt. Dans sa thèse parue en 2006, Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel s'est penché sur ce sujet ; il s'est notamment demandé comment Houbraken a eu connaissance de cette information<sup>9</sup>. N'ayant pu vraiment connaître Rembrandt de son vivant, il est probable que l'auteur néerlandais ait obtenu ce renseignement par le biais d'un discours oral provenant d'une personne proche de l'artiste.

8. Carel Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, M. Nijhoff, 1877, pp. 75-77.

9. Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdiens en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen, Nijmegen University Press, 2006, pp. 146-147.

Dans *Le Grand Théâtre des peintres néerlandais*<sup>10</sup>, la mention de cette relation entre les frères Pynas et Rembrandt par Houbraken est malheureusement sibylline et il est difficile de savoir si l'auteur évoque distinctement Jan ou Jacob. De plus, la confusion entre les deux frères semblant tenace et déjà ancrée du temps de leur vivant, elle complexifie grandement l'étude des rapports artistiques entre les différents protagonistes de cette période. La nature ambiguë des liens de la fratrie Pynas est indéniable. Si leurs relations témoignent d'une réelle proximité, elles paraissent avoir été équivoques, variables, multilatérales et même fluctuantes.

La *Lapidation de saint Étienne* de Jan Pynas est datée de 1623, elle est donc antérieure de deux années à celle du musée des Beaux-Arts de Lyon (ill. 9). Durant cet intervalle, le jeune Rembrandt a forcément côtoyé la fratrie Pynas de près. En se fiant à Houbraken, c'est peut-être vers la fin de l'année 1625 qu'il aurait été formé par ceux-ci. L'hypothèse d'une rencontre plus précoce à Leyde pourrait également être envisagée. La trajectoire de Rembrandt durant cette période est peu documentée. En recoupant plusieurs sources, Dudok van Heel est parvenu à établir que l'artiste a séjourné plusieurs mois chez Pieter Lastman entre 1624 et 1625. Il est donc probable que le jeune peintre ait travaillé avec les frères Pynas au cours

10. Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen...*, Amsterdam, 1718-1721, 3 vol.



de la saison hivernale. Cette séduisante hypothèse est néanmoins à manier avec prudence, l'existence d'un atelier propre à cette fratrie n'étant pas avérée à cette époque. Les deux frères connaissent alors des difficultés financières : selon Dudok van Heel, Jan aurait dissous son atelier en 1623 et Jacob aurait alors travaillé chez d'autres artistes, dont Pieter Lastman. Il est plausible que ce soit par ce biais que les frères Pynas aient rencontré le jeune Rembrandt. Ce postulat amène donc à envisager également la possibilité d'un contact seulement amical avec les deux frères. Rembrandt s'est peut-être inspiré d'eux sans jamais avoir été véritablement l'élève de Jacob ou de Jan. Son apprentissage chez eux est néanmoins vraisemblable puisqu'ils ont formé plusieurs peintres dont Steven Jansz. van Goor, Gerard Pietersz van Zjil et Rombout van Troyen.

La nature des liens entre les frères Pynas et Pieter Lastman est difficile à évaluer. Ayant tous effectué le voyage à Rome, ils partagent de fait une expérience commune et le même goût pour l'art italien. S'il y a eu indubitablement une émulation et une certaine rivalité entre eux, la nature de leurs relations n'est pas univoque. Jacob aurait travaillé avec Lastman, mais les liens entre ce dernier et Jan ont l'air plus complexes. Il existe notamment des traces archivistiques d'une querelle entre eux en 1613.

Outre Rembrandt, la figure du jeune Jan Lievens a également, semble-t-il, joué un rôle dans ce jeu d'inspiration et d'émulation. Il est intéressant de noter que Lloyd de Witt, dans sa thèse consacrée à Lievens, démontre que l'art des frères Pynas est aussi une source d'inspiration pour cet autre grand maître néerlandais. Cette prestigieuse postérité atteste l'attractivité des créations de cette fratrie chez toute une nouvelle génération de jeunes peintres. Rembrandt a par ailleurs gardé cet attrait pour l'art des Pynas durant toute sa carrière, comme en témoigne son *Joseph accusant la femme de Potiphar*. De même, plusieurs tableaux de sa série consacrée à Tobit, mais aussi son *Reniement de saint Pierre* ou encore sa *Résurrection de Lazare*, révèlent une inspiration régulière d'après les créations de cette fratrie. Sa collection personnelle confirme son goût pour leurs compositions puisqu'il possède plusieurs tableaux réalisés par les deux frères. En janvier 1660, Rembrandt a notamment cherché à acquérir des œuvres de Pynas et Lastman auprès de van Ludick<sup>11</sup>. De même, il a chargé plusieurs fois Leendert Cornelisz van Beyeren, un de ses élèves, de faire des achats pour son compte. Celui-ci n'est autre que le fils d'un riche marchand de bois qui a épousé en secondes noces la veuve de Jan Pynas, démontrant ainsi encore une fois la proximité sociale et artistique qu'entretient Rembrandt avec cette famille de peintres. En 1635,

11. Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy : the Artist, his Patrons and the Art Market in Seventeenth-Century Netherlands*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 221, p. 84.



ill. 11 : Rembrandt, *La Lapidation de saint Étienne*, 1635, gravure sur cuivre, 9,5 x 8,5 cm, Lyon, Bibliothèque municipale.

le célèbre maître néerlandais a représenté une seconde fois la *Lapidation de saint Étienne* mais par le biais de la gravure (ill. 11). Dans cette autre composition sur le même sujet, Rembrandt s'inspire à nouveau de certains éléments du tableau de Jan Pynas, dont la pose de plusieurs bourreaux. Il choisit également là encore de ne pas figurer le registre céleste.

En raison des multiples enjeux qu'elle soulève, la *Lapidation de saint Étienne* est une œuvre charnière dans l'histoire de la peinture hollandaise du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce tableau, par son sujet, apporte une pièce supplémentaire à l'interrogation sur l'existence d'un art remontrant, c'est-à-dire directement lié aux partisans de Jacobus Arminius (1560-1609). Sebastien Abraham Corneille Dudok van Heel et David de Witt<sup>12</sup>

12. David de Witt, « Rembrandt and the climate of religious conflict in the 1620s. », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 51, 2009, pp. 17-24.

postulent la tangibilité de celui-ci, mais la question est d'une grande complexité et toujours sujette à débat. La découverte de la *Lapidation de saint Étienne* invite en outre à repenser de façon significative les relations entre Rembrandt, Pieter Lastman, Jan Lievens et la fratrie Pynas. Il ne reste qu'à espérer que l'étude de cette dernière se développe dans les prochaines années, permettant ainsi très certainement de mieux comprendre les jeux d'inspirations, les réseaux artistiques mais aussi les multiples dynamiques se déployant dans l'art et la culture visuelle de la Hollande de cette période.

Maxime Georges Métraux