

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2014.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117\\_2014\\_000\\_36\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2014_000_36_f.pdf)

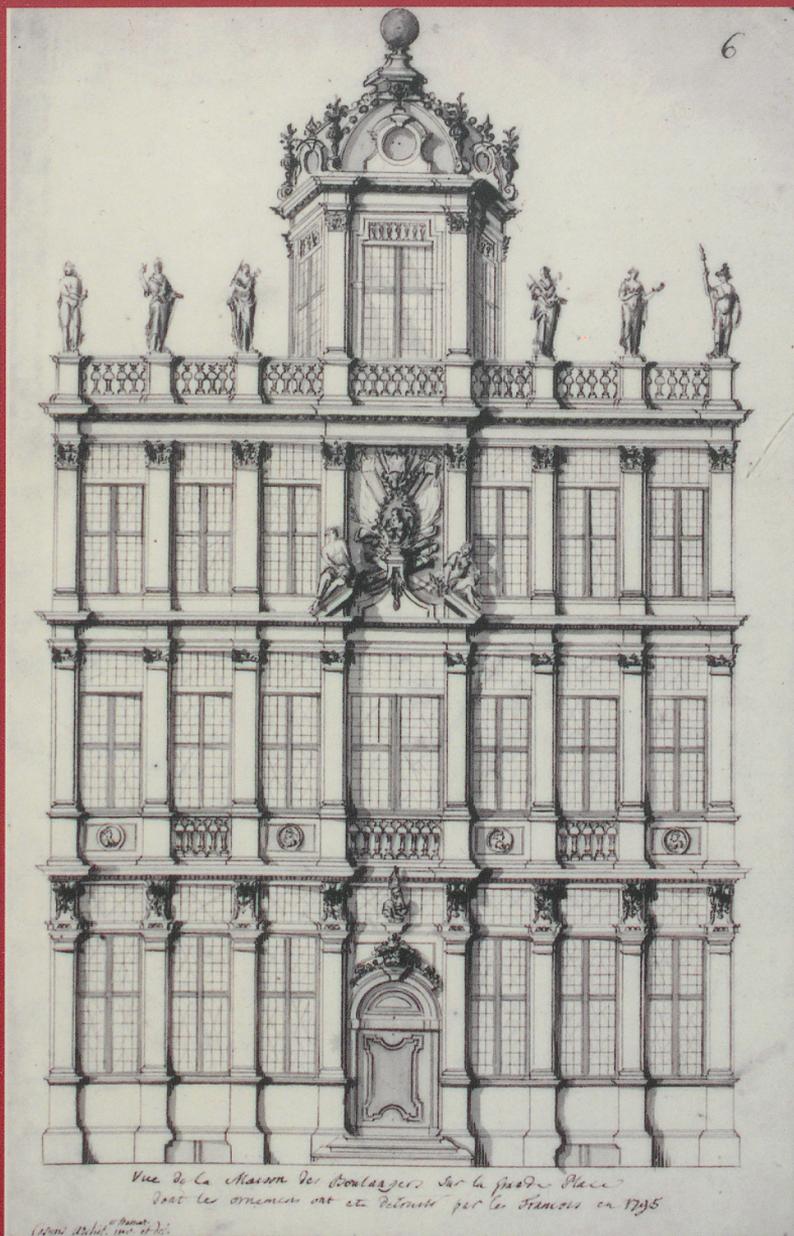
---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été mise à disposition par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



ANNALES d'HISTOIRE  
de l'ART &  
d'ARCHÉOLOGIE

XXXVI  
2014



XXXVI  
2014

ANNALES d'HISTOIRE  
de l'ART &  
d'ARCHÉOLOGIE

Publication annuelle  
de la Filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
de l'Université libre de Bruxelles

*Directeur*

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

*Comité de rédaction*

Didier MARTENS, en collaboration avec Véronique BÜCKEN, Anne DELVINGT,  
Alain DIERKENS, Nicole GESCHÉ et Nathalie NYST

*Comité de lecture*

Marc GROENEN (Préhistoire), Cécile EVERS (Antiquité),  
Jacqueline LECLERCQ-MARX (Moyen Âge / Temps Modernes),  
Sébastien CLERBOIS (Art contemporain),  
Peter EECKHOUT (Civilisations non-européennes), Valérie DUFOUR (Musicologie),  
Cécile DULIÈRE (Fondation Sulzberger)

*Comité scientifique international*

Maria Clelia GALASSI (Istituto di Storia dell'Arte, Gênes, Italie),  
Fabienne JOUBERT (Université Paris IV Sorbonne, France),  
Stephan KEMPERDICK (Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne),  
Victor STOICHITA (Université de Fribourg, Suisse),  
María Dolores TEIJEIRA PABLOS (Université de Léon, Espagne)

Le présent volume a été réalisé avec le soutien

de la Fondation Universitaire



de la Fédération wallonie-Bruxelles (Patrimoine culturel),

de la Fondation Sulzberger (Bruxelles),

de l'Association du Patrimoine artistique (Bruxelles),

du CReA-Patrimoine (ULB),

du Département d'Histoire, Arts et Archéologie et

de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB

Publié avec l'aide financière du Fonds de la  
Recherche Scientifique - FNRS de Belgique

ISSN 0771-2723

Les articles des AHAA sont mentionnés dans le  
répertoire bibliographique BHA  
(Bibliographie d'Histoire de l'Art).

JACQUES DE LANDSBERG

La représentation de Pilate dans l'œuvre de Pierre Paul Rubens

p. 7

ERIKA BASSO

Contribution à l'étude des couronnes aux XII-XIII<sup>ème</sup> siècles :  
le cas d'un exemplaire en argent

p. 23

NOBUKO SUZUKI

*Le Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg de l'entourage de Robert Campin  
dans le contexte de la tradition du diptyque

p. 43

CAMILLA COLZANI

*Un tournoi dans une des cours du Vatican à Rome* :  
analyse iconographique et histoire d'un tableau méconnu

p. 61

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix

p. 71

GÉRALDINE PATIGNY

Le sculpteur, le peintre et l'architecte.

Le cas de Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle

p. 95

MARIE GRAPPASONNI

Les modèles de Joseph van der Veken  
dans le triptyque de la *Déposition* Gulbenkian

p. 111

ANNE DUBOIS

Joseph Van der Veken, Émile Renders :  
quatre tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles

p. 127



## LA REPRESENTATION DE PILATE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE PAUL RUBENS

JACQUES DE LANDSBERG

Sur les 1403 œuvres que Michel Jaffé attribue à Pierre Paul Rubens<sup>1</sup>, près de la moitié sont des œuvres à sujet religieux et, si on fait abstraction des *modelli*, *bozzetti* et autres *disegni*, ce sont environ 400 compositions religieuses à part entière que le maître anversois (1577-1640) a produites. Parmi ces œuvres, quatre mettent en scène Pilate : le *Couronnement d'épines* de la cathédrale de Grasse, l'*Ecce Homo* du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, le *Christ montré au peuple* du musée des Beaux-Arts de Bruxelles et de la collection G. Cramer de La Haye.

La première composition peut être datée de 1602 et on y découvre à l'arrière-plan un Pilate d'apparence juive en toge romaine. La deuxième remonte aux années 1610 et présente un Pilate de type oriental, alors que les deux dernières, des années 1632-35, nous montrent un Pilate en fonctionnaire impérial romain. Comment expliquer ces variantes ?

### Ponce Pilate historique

Préfet de la province de Judée, Ponce Pilate n'aurait pu être qu'un obscur fonctionnaire romain condamnant un tout aussi obscur agitateur juif. Mais le personnage est mentionné dans les quatre évangiles<sup>2</sup> comme le « procura-

---

<sup>1</sup> Michel JAFFÉ, *Rubens, Catalogo completo*, Milan, 1989.

<sup>2</sup> Se référer à *La Bible de Jérusalem*, Paris, 1992 : *Matthieu*, XXVII, 2, 11-26, 58 ; *Marc*, XV, 1-15, 44-45 ; *Luc*, XXIII, 1-25, 52 ; *Jean*, XVIII, 28-38, XIX, 1-22.

teur »<sup>3</sup> qui est amené à juger Jésus de Nazareth, fils de Dieu, et à le condamner à mourir sur la croix. Les auteurs font du procureur un représentant du pouvoir séculier, un païen, mais un homme bon qui fait tout pour sauver Jésus des mains des Juifs et ne pas céder à leurs injonctions. Il est le seul personnage historique cité dans le Credo des chrétiens et repris dans les symboles de Nicée (325) : « [Jésus..qui..]...a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli » et de Constantinople (381) : « ...Crucifié pour nous sous Ponce Pilate, il [Jésus] souffrit sa passion et fut mis au tombeau.... ».

Les sources juives de l'époque comme Philon d'Alexandrie<sup>4</sup> et Flavius Josèphe<sup>5</sup> dépeignent Pilate comme un personnage vil, indécis, têtue, brutal, cruel, dévoué à l'empereur Tibère et de plus maladroit avec les Juifs. Flavius Josèphe, seul, donne des précisions sur la condamnation du Christ par Pilate dans quelques lignes qu'on trouve dans ses *Antiquités* : le *Testimonium flavianum*<sup>6</sup>.

Les sources romaines ne citent pas Pilate, à part Tacite en 115 qui, évoquant les chrétiens, le nomme brièvement<sup>7</sup>.

Au sein de la première Église, les apologistes comme Irénée de Lyon<sup>8</sup>, Justin<sup>9</sup>, Tertullien<sup>10</sup>, Eusèbe de Césarée<sup>11</sup> font part de lettres échangées entre Pilate et l'empereur Tibère et dressent un portrait de Pilate plutôt nuancé et empreint de compréhension. Les premières communautés chrétiennes se passionnent pour savoir qui était réellement ce Pilate et sur le rôle qu'il avait vraiment joué. D'autres textes apocryphes<sup>12</sup> réécrivent la Passion de Jésus

---

<sup>3</sup> D'un point de vue purement historique, Ponce Pilate, de 26 à 36, est préfet comme l'étaient ses prédécesseurs et comme l'atteste une pierre découverte dans les ruines de Césarée (ancienne capitale administrative de la Palestine) en 1961, qui porte l'inscription plus ou moins complète de *Pilatus Praefectus*. Ce n'est en effet que dans les années 40 après J.-C. que le mot « procureur » (ayant une connotation plutôt financière) remplacera le mot préfet (à connotation plutôt militaire). Les *Évangiles* datant des années 60-100 reprendront tout naturellement le mot de « procureur ».

<sup>4</sup> Voir PHILON D'ALEXANDRIE, *Legatio ad Caium*, dans: [www.remacle.org/philon](http://www.remacle.org/philon), § 298-305.

<sup>5</sup> Voir FLAVIUS JOSÈPHE, *Guerre des Juifs*, livre II, IX, 2, 3 et 4 et *Antiquités judaïques*, livre XVIII, III,1-2 dans: [www.remacle.org/flavius\\_josephe](http://www.remacle.org/flavius_josephe).

<sup>6</sup> Voir, à ce propos, Serge BARBET, *Le Testimonium Flavianum. Examen historique*, Paris, 2002. Ce témoignage a fait l'objet au cours du siècle précédent de nombreuses discussions, certains auteurs y décelant une interpolation datant du III<sup>ème</sup> siècle. Aujourd'hui, débarrassé de ces mentions controversées, ce témoignage est largement admis comme authentique. Il faut avoir présent à l'esprit que lorsque Josèphe écrit ce texte, 70 ans ont passé depuis la mort du Christ.

<sup>7</sup> TACITE, évoquant les chrétiens, écrit « *Leur nom vient de Christ que, sous le principat de Tibère, le procureur Ponce Pilate avait livré au supplice* » dans: *Annales*, XV, 44 (trad. H. GOELZER, Paris, 1925). Voir aussi : [www.remacle.org/tacite](http://www.remacle.org/tacite).

<sup>8</sup> IRÉNÉE de Lyon, *Adversus haereses*, Livre I, 27, 2, dans: coll. *Sources chrétiennes*, n° 264, Paris, 1974, pp. 350-351.

<sup>9</sup> JUSTIN de Naplouse, *Apologie pour les chrétiens I*, XXXV, 9, dans: coll. *Sources chrétiennes*, n° 507, Paris, 2006, pp. 160-161.

<sup>10</sup> TERTULLIEN, *Apologétique*, V, 2 dans: [www.remacle.org/bloodwolf/eglise/tertullien](http://www.remacle.org/bloodwolf/eglise/tertullien).

<sup>11</sup> EUSÈBE de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, IX, 5-7, dans: [www.remacle.org/bloodwolf/historiciens/eusebe](http://www.remacle.org/bloodwolf/historiciens/eusebe).

<sup>12</sup> Voir, à ce propos, *Écrits apocryphes chrétiens* publiés sous la direction de Jean-Daniel KAESTLI, Paris, 2005.

et vont combler les « blancs » du récit évangélique et tenter d'apporter une certaine épaisseur au personnage de Ponce Pilate.

Au début du IV<sup>ème</sup> siècle voient le jour les *Actes de Pilate*<sup>13</sup>, une série de textes qui seront à l'origine d'écrits chrétiens qui deviendront les plus célèbres récits de la Passion du Christ et qui prendront vers le VI<sup>ème</sup> siècle le nom d'*Évangile de Nicodème*. Pilate y apparaît comme un représentant du pouvoir impérial, un païen devant qui Jésus témoigne de sa foi et qui se montre convaincu de l'innocence de celui-ci et de sa divinité. La tradition patristique insistera sur la responsabilité juive et diminuera celle de Pilate, allant jusqu'à en faire un chrétien car, en ordonnant la crucifixion de Jésus, le procureur a offert à l'humanité son sauveur.

Jusqu'au XIII<sup>ème</sup> siècle, différentes « biographies » de Pilate circulent, faisant du procureur un lâche rongé par le remords<sup>14</sup>. Celles-ci seront reprises au XIII<sup>ème</sup> siècle dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine<sup>15</sup>.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, la *Légende dorée* fait l'objet de critiques sévères de la part des humanistes qui lui reprochent son peu de sérieux et son manque d'érudition. Sa popularité s'étiolle puis disparaît pour être remplacée au XIX<sup>ème</sup> siècle par des romans<sup>16</sup> qui condamnent ou réhabilitent Pilate et par des biographies modernes<sup>17</sup>.

## Iconographie de Pilate

L'iconographie chrétienne a privilégié trois grands moments où Pilate joue un rôle : Pilate interroge Jésus, Pilate présente à la foule Jésus qui a été flagellé et couronné d'épines et, après l'avoir condamné à mort, Pilate se lave les mains.

Jésus, condamné à mort par le tribunal religieux juif, est livré à Pilate pour être exécuté<sup>18</sup>. Pilate interroge un Jésus silencieux face aux accusations por-

---

<sup>13</sup> Évangile apocryphe, écrit en grec, dont la première partie (1-9) fait l'apologie de Pilate qui est « le témoin privilégié de l'innocence et de la divinité de Jésus ». Voir, à ce sujet, France QUÉRÉ, *Évangiles apocryphes*, Paris, 1983, pp. 125-152.

<sup>14</sup> Voir, à ce sujet, Anne-Catherine BAUDOIN, *Ponce Pilate: la construction d'une figure dans la littérature patristique et apocryphe* (thèse), École pratique des hautes études (EPHE), Paris, 2012.

<sup>15</sup> Moine dominicain devenu archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, compila entre 1260 et 1270, en 180 chapitres, sous le nom de *Legenda aurea*, les divers écrits du christianisme des premiers siècles retraçant la vie des saints. Dans le chapitre consacré à la *Passion du Seigneur*, l'auteur relate le procès de Pilate instruit par Tibère et le sort qui est réservé au procureur. Voir Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. de J.-B. M. ROZE, Paris, 1967, pp. 267-269.

<sup>16</sup> On retrouve des auteurs comme Alexandre DUMAS, Gustave FLAUBERT, Anatole FRANCE, Paul CLAUDEL, Blaise CENDRARS, Mikhaïl BOULGAKOV et, plus récemment, Eric-Emmanuel SCHMITT.

<sup>17</sup> Citons entre autres: Helen K. BOND, *Pontius Pilatus in History and Interpretation*, Cambridge, 1998 ; Warren CARTER, *Pontius Pilate. Portraits of a Roman Governor*, Collegeville/Pennsylvanie, 2003 et Jean-Pierre LÉMONON, *Pilate*, Paris, 2007.

<sup>18</sup> Voir *Matthieu*, XXVII, 11-26, *Marc*, XV, 1-15, *Luc*, XXIII, 1-7, 13-25 et *Jean* XVIII, 28-40.



Fig. 1. Sarcophage de Junius Bassus, *Pilate se lave les mains*. 359. Vatican, Basilique Saint-Pierre.

tées contre lui par les autorités juives qui veulent obliger le procureur à le condamner à la mort sur la croix. Pilate l'interroge: « Es-tu le roi des Juifs ? », question à laquelle Jésus répond de manière équivoque en déclarant que son royaume n'est pas de ce monde car, autrement, il ne se serait pas laissé arrêter et qu'il est sur terre pour attester de la vérité divine. Ces propos laissent un Pilate perplexe qui, selon Jean, clôt l'interrogatoire par un « Qu'est-ce la vérité ? »<sup>19</sup>.

« *Ecce Homo* » (« Voici l'homme ») sont les paroles qu'adresse Pilate à la foule des Juifs rassemblés devant le prétoire quand il lui présente le Christ qu'il a fait flageller. Jésus, la tête coiffée d'une couronne d'épines, est revêtu d'un manteau pourpre et tient dans la main un roseau en guise de sceptre, insignes de sa prétendue royauté<sup>20</sup>. La foule hurle « *Crucifige, crucifige eum* » (« crucifie-le »). Le thème de l'*Ecce Homo* apparaît à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle. Propre à une tradition spécifiquement septentrionale qui a commencé avec les images de dévotion, une nouvelle représentation de l'*Ecce Homo* voit le jour : la scène avec une multitude de personnages se limite dorénavant à des figures à mi-corps, deux ou le plus souvent trois, montrant un Pilate tout à côté du Christ qui vient d'être flagellé et couronné<sup>21</sup>.

Seul l'évangéliste Matthieu<sup>22</sup> rapporte que Pilate, ayant cédé à la foule vociférante réclamant la mort de Jésus, se dégagait publiquement de toute responsabilité de cette condamnation. Il se fit apporter de l'eau et se lava les mains en déclarant : « Je suis innocent du sang de ce juste ». Ce geste fameux fera passer Pilate à la postérité. Aux premiers temps du christianisme, faisant

<sup>19</sup> Cf. Jean, XVIII, 38.

<sup>20</sup> L'évangéliste Jean est seul à relater cet épisode: voir Jean, XIX, 4-6.

<sup>21</sup> Voir, à ce sujet, Sixten RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris 1997, pp. 163-169.

<sup>22</sup> Cf. Matthieu, XXVII, 24-25.

un parallèle avec le lavement des pieds des apôtres par Jésus, ce geste fut assimilé par des apologistes comme Tertullien et Eusèbe<sup>23</sup>, et repris par les *Actes de Pilate*, à un acte de conversion pareil au rituel du baptême : en se lavant les mains, Pilate se débarrassait du péché d'avoir condamné le Christ et était absout de celui-ci.

La figure de Pilate, vue par les artistes, qui s'en feront une idée à la lecture des évangiles et des textes chrétiens, sera celle d'un personnage complexe, souvent déconcertant voire énigmatique. Elle sera représentée de diverses manières qui évolueront au cours des siècles.

Curieusement, les spécialistes de l'iconographie de l'art chrétien comme Émile Mâle<sup>24</sup>, Louis Réau<sup>25</sup>, Gertrud Schiller<sup>26</sup>, James Marrow<sup>27</sup> et autres<sup>28</sup> ne parlent pas de cette évolution ou ils se bornent à en faire un simple constat, sans autre explication. Il faudra attendre 2009, pour voir Colum Hourihane, historien de l'art à la Princeton University, nous offrir un regard quasi exhaustif sur les représentations écrites et visuelles de Pilate depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à la fin du Moyen Âge<sup>29</sup>.

## Historiographie de *Pilate* avant Rubens

La perception du personnage de Pilate et la représentation qui en découle sera en constante mutation au cours des siècles en fonction des facteurs religieux, politiques ou sociaux de chaque époque. En tirer dès lors des généralisations peut se révéler téméraire.

C'est au IV<sup>ème</sup> siècle que Pilate est représenté pour la première fois. Il figure sur un sarcophage romain<sup>30</sup> interrogeant Jésus, puis se lavant les mains (fig. 1). L'image s'en tient au récit biblique et donc Pilate est figuré en préfet romain, portant la toge, le visage glabre, la tête ornée d'une couronne de laurier, emblème de l'autorité impériale. Du VI<sup>ème</sup> au IX<sup>ème</sup> siècle, Pilate est

---

<sup>23</sup> Voir notes 11 et 12.

<sup>24</sup> Emile MÂLE, *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1922, 1951, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, 1972.

<sup>25</sup> Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957

<sup>26</sup> Gertrud SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1991.

<sup>27</sup> James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Courtrai, 1979.

<sup>28</sup> Comme le Dr. Karl KÜNSTLE, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Fribourg, 1928, le jésuite Engelbert von KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg, 1968-1974.

<sup>29</sup> Colum HOURIHANE, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 2009. L'auteur étudie les changements de la figuration de Pilate depuis le début du christianisme jusqu'au 1<sup>er</sup> quart du XV<sup>ème</sup> siècle au travers des écrits et œuvres d'art (sarcophages, ivoires, sculptures, fresques, peintures, textiles, manuscrits, gravures) et s'attache à montrer comment les côtés négatifs de Pilate ont été amplifiés à des fins politiques et religieuses révélant l'antisémitisme de l'époque médiévale.

<sup>30</sup> Sarcophage de Junius Bassus, *Le Christ devant Pilate*, 359. Marbre, 141 x 243 x 144 cm. Rome, Vatican, Basilique Saint-Pierre.



Fig 2. Codex Purpureus rossanensis, *Le jugement de Pilate*. V<sup>ème</sup> siècle. Rossano, Museo Diocesano.



Et factus sum sicut homo non audiens  
 & non habens in ore suo redargutiones  
 Quoniam in te domine speravi  
 tu exaudies domine deus meus  
 quia dixi nequando super gaudeant mihi  
 inimici mei:  
 & dum commoventur pedes mei super  
 me magna locuti sunt  
 Quoniam ego inflagella paratus  
 & dolor meus in conspectu meo semper  
 Quoniam iniquitatem meam adnunciabo  
 & cogitabo pro peccato meo  
 Inimici autem uiuunt & confirmati sunt  
 super me: & multiplicati sunt quod erant  
 mei inique

Fig. 3. Psautier d'Utrecht, *Le Christ devant Pilate*. Vers 820. Utrecht, Bibliothèque de l'Université.

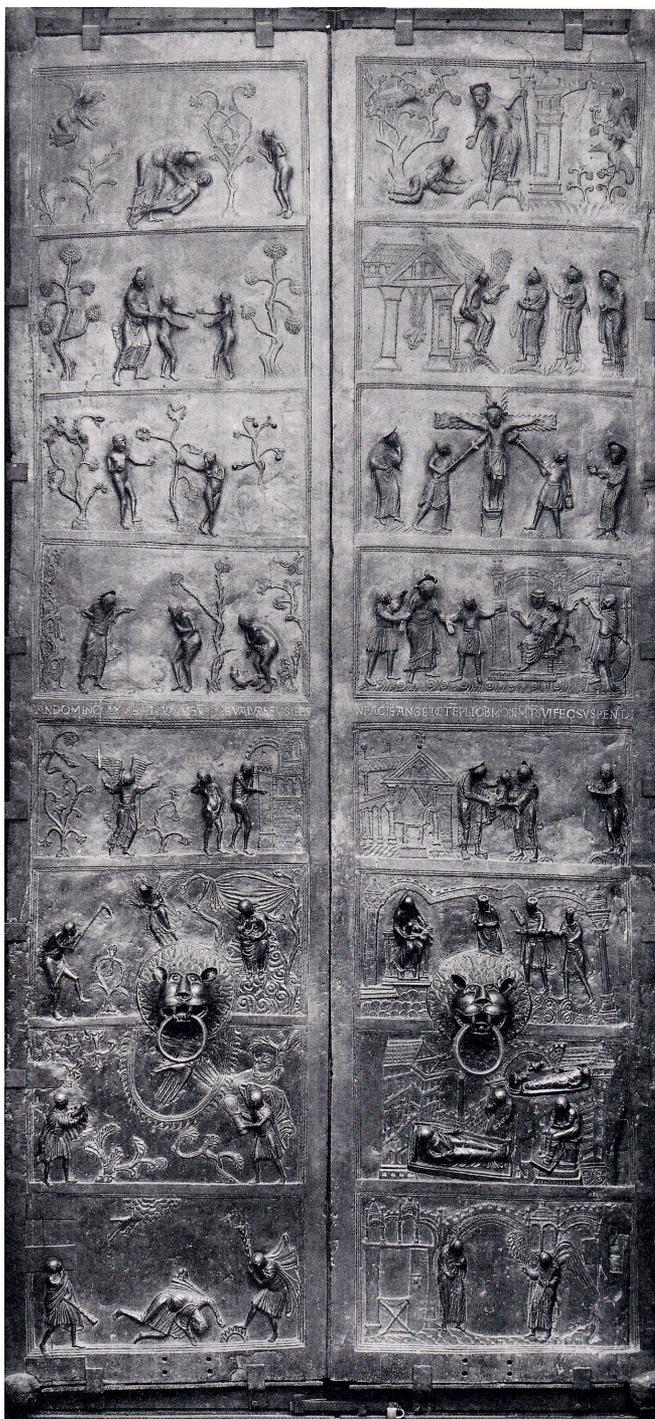


Fig. 4. Maître anonyme allemand, *Jésus devant Pilate*. 1015. Hildesheim, cathédrale (porte de bronze).

généralement encore représenté en fonctionnaire impérial. Mais si, en Orient, Pilate sera rapidement considéré comme un saint (fêté le 25 juin)<sup>31</sup>, en Occident, quand il juge le Christ (fig.2)<sup>32</sup>, le procureur sera perçu comme un personnage de caractère faible qui s'est fait manipuler par les Juifs. Au IX<sup>ème</sup> siècle, faisant allusion à l'autorité dont il fut dépositaire, Pilate est tour à tour représenté en roi (fig.3)<sup>33</sup> rendant la justice, tenant parfois dans la main un sceptre ou une épée, ou en juge portant une longue robe et serrant en main une baguette, assis face au Christ, dans un rôle de magistrat inique, parfois conseillé par le diable (fig.4)<sup>34</sup>. Pilate n'est plus un Romain et, à la fin du X<sup>ème</sup> siècle, le procureur devient un sujet de controverse : de chrétien qu'il avait été considéré jusqu'alors, il va être assimilé aux grands prêtres juifs qui ont fait condamner Jésus, à savoir « ces méchants Juifs »<sup>35</sup>. Le procureur est alors figuré en « méchant », en Juif qui, comme tous les Juifs, n'a pas cru en Jésus et à partir du siècle suivant, il sera désormais personnifié en Juif âgé, au nez crochu<sup>36</sup> et à la barbe foncée, portant un chapeau pointu et vêtu d'habits orientaux somptueux<sup>37</sup> qui n'ont plus rien à voir avec la tenue d'un préfet ou d'un officier romain du temps de Tibère. À la suite des légendes et textes qui lui sont consacrés au XIII<sup>ème</sup> siècle, cette image (fig.5)<sup>38</sup> se généralise les siècles suivants, à l'exception de l'Italie où les artistes jusqu'au début du *quattrocento* demeurent sous l'influence de l'art byzantin et continuent à représenter Pilate sous les traits d'un haut fonctionnaire romain<sup>39</sup>. À partir du XVI<sup>ème</sup> siècle, se juxtapose maintes fois une nouvelle image : Pilate est montré

<sup>31</sup> À la différence des Églises éthiopienne et copte, l'Église grecque n'exaltera pas la figure de Pilate, mais vénérera la sainteté de sa femme, appelée Procla, le 27 octobre.

<sup>32</sup> Codex Purpureus rossanensis, *Jugement de Pilate*. V<sup>ème</sup> siècle. Parchemin pourpre et lettres d'argent, fol.16, 307 x 260 mm. Rossano, Museo Diocesano.

<sup>33</sup> Psautier d'Utrecht, *Christ devant Pilate*. Vers 820-835. Ms. 32 f°. 49 r°, 300 x 250 mm. Utrecht, Bibliothèque de l'Université.

<sup>34</sup> Maître anonyme allemand, *Jésus devant Pilate*. 1015. Bronze, 67,5 x 115 cm, élément du battant droit d'une porte, Hildesheim, Cathédrale.

<sup>35</sup> Ces Juifs « félons », ainsi qualifiés dans les drames (*Passions*) joués au Moyen Âge ou « perfides », ainsi dénommés dans l'oraison *Oremus et pro perfidis Judæis* de la prière du vendredi saint introduite au VII<sup>ème</sup> siècle et qui sera retirée du culte en 1959 par le pape Jean XXIII et supprimée lors du concile de Vatican II en 1963.

<sup>36</sup> En Allemagne, la peinture est plus narrative et certains artistes du XV<sup>ème</sup> siècle iront jusqu'à caricaturer Pilate, le présentant vêtu à l'orientale, portant un énorme turban, laid, le visage grimaçant ou déformé, aux traits cruels, les yeux exorbités, le menton proéminent.

<sup>37</sup> Voir à ce sujet Cor ENGLELEN, *Miroir du Moyen Âge* (trad. par B. Boëllens van Waesberghe), Louvain, 1999, pp. 276 à 315.

<sup>38</sup> Quentin Metsys, *Ecce Homo*. Vers 1515. Huile sur bois, 160 x 120 cm. Madrid, Museo del Prado.

<sup>39</sup> Par exemple Duccio di Buoninsegna (*Maestà*, 1308, Sienne, Museo dell'Opera), Giotto (*Le Christ bafoué*, 1305, Padoue, Cappella degli Scrovegni), et plus tard, unique pour l'époque, Titien (*Ecce Homo*, 1543, Vienne, Kunsthistorisches Museum). Mentionnons aussi la *Flagellation du Christ*, peinte par Piero della Francesca (1450, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) où Pilate est représenté sous l'aspect de l'empereur byzantin. (Voir, à titre documentaire, Antonio PALUCCI, *Piero della Francesca*, Paris, 1992, p. 192).

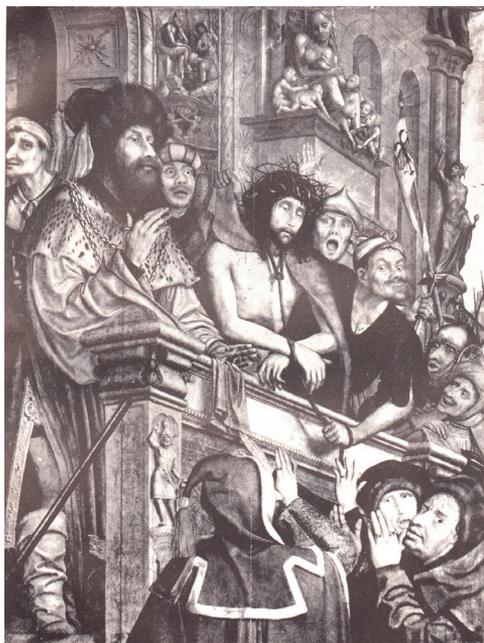


Fig. 5. Quentin Metsys, *Ecce Homo*. Vers 1516. Madrid, Musée du Prado. (photo musée).



Fig. 6. Albrecht Dürer, *Le Christ devant Pilate*, *La Passion* gravée sur cuivre. 1507.

en officier turc, la tête couverte d'un turban (fig.6)<sup>40</sup>, personnifiant ainsi le Turc, ennemi des chrétiens, qui occupe depuis trois siècles les lieux saints de Jérusalem et qui maintenant menace l'empire habsbourgeois.

Il faudra attendre le XIX<sup>ème</sup> siècle pour voir les artistes s'en retourner à l'énoncé des textes bibliques et représenter à nouveau Pilate en préfet romain.

### **Le Couronnement d'épines (Grasse)**

Quand Rubens en 1601 peint ce tableau (fig.7)<sup>41</sup>, il a 24 ans. C'est sa première commande publique<sup>42</sup>. Le sujet en est Jésus qui, après avoir été flagellé par des légionnaires romains dans les sous-sols du palais, est coiffé d'une couronne

<sup>40</sup> Dürer, *La Passion gravée*, 1507-1513, *Le Christ devant Pilate*. Gravure sur cuivre, 117 x 75 mm. New York, Metropolitan Museum.

<sup>41</sup> Huile sur bois, 224 x 180 cm. Grasse, Cathédrale. Voir M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 148, n° 18. Voir sur cette œuvre Nicole DACOS, *Le Voyage à Rome*, Bruxelles, 2012, p. 196.

<sup>42</sup> C'est à la demande de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, que Rubens peint ce tableau qui doit encadrer, avec une *Élévation de la croix*, le tableau d'autel *l'Exaltation de sainte Hélène* destiné à la chapelle souterraine de Santa Croce in Gerusalemme à Rome dont le cardinal-archiduc, avant son mariage avec l'infante Isabelle, avait eu la titulature.



Fig. 7. P.P. Rubens, *Le Couronnement d'épines*. 1601. Grasse, Cathédrale.



Fig. 8. P.P. Rubens, *Ecce Homo*. 1610. Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage (photo musée).

d'épines. Il porte un pagne blanc. Pilate se trouve en haut sur la terrasse, attendant de présenter le Christ à la foule. Il se tient debout, vêtu d'une toge pourpre symbole de l'autorité impériale, qui fait écho au manteau pourpre (à main gauche dans le tableau) qui va être jeté sur les épaules de celui que les soldats ont appelé « roi des Juifs ». Le procureur est affublé d'un couvre-chef oriental et d'une barbe qui n'avait pas cours dans l'empire romain à l'époque des Julio-Claudiens. Manifestement, Rubens n'a pas osé déroger à l'habitude de son temps qui était de représenter Pilate en Juif barbu.

### **L'Ecce Homo (Saint-Petersbourg)**

Cet *Ecce Homo* (fig.8)<sup>43</sup> fut peint par Rubens vers 1610-1612 à Anvers après son retour d'Italie où il avait pu observer l'*Ecce Homo* de Ludovico Cigoli (1559-1613) (fig.9) dont il s'inspira<sup>44</sup>. Trois personnages athlétiques figurent

<sup>43</sup> Huile sur bois, 125 x 96,5 cm. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. n° 3778. Voir, à ce propos, M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 172, n° 125. et J.Richard JUDSON, *Rubens, The Passion of Christ*, dans *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VI, Turnhout, 2000, p. 65, n° 13.

<sup>44</sup> Lodovico Cigoli. 1604-1606. *Ecce Homo*. Huile sur toile, 175 x 135 cm. Florence, Galleria Palatina. Voir, sur cette œuvre : [www.wga.hu/html.c/cigoli/eccehomo.html](http://www.wga.hu/html.c/cigoli/eccehomo.html).



Fig. 9. Lodovico Cigoli, *Ecce Homo*.  
1604. Florence, Galleria Palatina.  
(photo musée).



Fig. 10. P. P. Rubens, *Christ montré au peuple*.  
Vers 1632. Bruxelles, Musées royaux de Belgique (photo musée).

à mi-corps sur ce tableau et semblent avoir pris place sur une terrasse sans balustrade. Au centre, se tient le « Roi des Juifs », le Christ vu de face, portant une couronne d'épines, vêtu uniquement d'un pagne ceignant ses reins, les mains liées derrière le dos et serrant un roseau ébréché en guise de sceptre. Son visage n'exprime aucune souffrance et son regard semble dédaigneux. À sa droite, un personnage portant un casque romain découvre le corps marqué de coups de fouet. Il est aidé par un personnage qui se tient de l'autre côté et qui n'est autre que Pilate sous l'apparence d'un prêtre juif. Le procureur est nu-tête, cheveux noirs et bouclés. Il porte une grande barbe blanche et est vêtu d'une robe foncée. De la main droite, il désigne le Christ à la foule.

### **Christ montré au peuple (Bruxelles)**

La scène (fig.10) est dessinée sur une feuille<sup>45</sup> qui présente au recto deux scènes de la mythologie grecque. Au verso, à gauche du *Christ montré au peuple*, on découvre l'esquisse des bourreaux qui apparaissent dans le tableau de la *Montée au calvaire*<sup>46</sup> que l'on peut voir dans ce même musée, ce qui permet de dater ce dessin des années 1634. La scène du *Christ montré au peuple* s'apparente à un *Ecce Homo*. Le Christ est au centre du dessin, au bas d'un escalier. Il est presque nu, les reins ceints d'un pagne et les épaules recouvertes d'un drap. Pilate est à la droite du Christ, de profil, la tête tournée vers la foule et les bras tendus. Le procureur est nu-tête, les cheveux courts, imberbe et porte une toge. Un soldat portant un casque ôte le manteau du Christ. En bas, à droite, en plus petit, Pilate est représenté à nouveau, assis sur un trône. D'autres personnages sont esquissés tels un lecteur barbu qui prend place entre Pilate et le Christ et porte des faisceaux. Les trois personnages du Christ, de Pilate et du soldat casqué seront repris presque tels quels dans le tableau de La Haye (voir *infra*).

### **Le Christ montré au peuple (La Haye)**

Ce tableau (fig.11)<sup>47</sup> a été probablement exécuté à l'époque où Rubens réalisa le dessin du musée de Bruxelles (voir *supra*)<sup>48</sup>. Vêtu d'un pagne blanc, les poignets attachés, la tête coiffée d'une couronne d'épines, un roseau dans la main gauche, le Christ se tient debout au sommet d'une volée de marches et

---

<sup>45</sup> 1630-1634. Sanguine et pierre noire, crayon et rehaut de gouache blanche, 310,1 x 464,7 mm. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 12257. Voir: J.R. JUDSON, *op. cit.*, p. 68, n° 14a.

<sup>46</sup> 1634. Huile sur toile, 569 x 355 cm. Inv n° 163 Voir: J.R. JUDSON, *op. cit.*, p. 69, n° 14b.

<sup>47</sup> 1632-1635. Huile sur bois, 47,5 x 35,5 cm. La Haye, Collection G. Cramer. Depuis 1998, localisé à Los Angeles (Getty Research Institute). Voir, sur cette œuvre, M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 333, n° 1088 et J.R. JUDSON, *op. cit.*, p. 69, n° 14b.

<sup>48</sup> Voir J.R. JUDSON, *op. cit.*, p. 70.



Fig. 11. P.P.Rubens, *Le Christ montré au peuple*. Vers 1634. La Haye, collection G.Cramer.



Fig. 12. Titien, *Le Couronnement d'épines*. 1542. Paris, Musée du Louvre (photo musée)

fait face à Pilate. Deux soldats lui ôtent le manteau pourpre dont il a été revêtu après la flagellation. Le procureur se lève de son trône, tournant le dos à ses conseillers qui n'apparaissent pas sur le dessin de Bruxelles. Cheveux courts, imberbe, il porte la toge pourpre symbole de ses hautes fonctions en Judée et désigne de sa main gauche le Christ à la foule hurlante et de la droite Barrabas amené par un soldat et drapé d'un linge noir recouvrant les reins et les cuisses, les bras enchaînés derrière le dos. À main gauche, un lecteur vu de profil et un soldat sont assis sur les marches. Au premier plan, des Juifs manifestent leur hostilité au Christ. On retrouve les trois principaux personnages figurant dans le dessin du musée de Bruxelles (voir *supra*), mais Pilate est vêtu d'une toge ample laissant voir ses sandales et prend une posture un peu différente.

## Conclusion

Quand en 1601, Rubens reçoit la commande d'un *Cristo deriso* nommé aujourd'hui *Couronnement d'épines* (Grasse), il connaît de mémoire les



Fig. 13. Titien., *Ecce Homo*. 1543 Vienne, Kunsthistorisches Museum. (photo musée).

*Ecce Homo* de Jérôme Bosch (1470)<sup>49</sup>, Quentin Metsys (1520)<sup>50</sup>, Mantegna (1500)<sup>51</sup>, Dürer (1507)<sup>52</sup> et bien d'autres. Mais il découvre à Milan, en la chapelle de la Santa Corona de Santa Maria delle Grazie, lors de son séjour à la cour des Gonzague à Mantoue, un tableau du Titien, le *Couronnement d'épines* (fig.12) conservé de nos jours au Louvre<sup>53</sup>. Il en reprend la composition, y ajoute un Pilate qu'il représente en Juif tel qu'on le figure à cette époque mais lui fait porter une toge romaine.

En 1610, il peint un *Ecce Homo* (Saint Petersburg) composé seulement de trois figures de trois-quarts face: le Christ, Pilate et un soldat qui découvre le corps du condamné. Il semble que Rubens se soit inspiré d'un tableau homonyme

<sup>49</sup> Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut.

<sup>50</sup> Venise, Palazzo ducale.

<sup>51</sup> Paris, Musée Jacquemart-André.

<sup>52</sup> Petite Passion et Grande Passion.

<sup>53</sup> 1542-1544. Huile sur bois, 303 x 180 cm. Paris, Musée du Louvre. Voir, sur cette œuvre, Francesco VALCANOVER, *Tout l'Œuvre peint de Titien*, Paris, 1970, p. 115, n° 243.

de Lodovico Cigoli (fig.9), tableau qui serait sorti gagnant d'une compétition organisée en 1604 entre ce peintre, le Caravage et Domenico Pagnano<sup>54</sup>, et que Rubens aurait vu l'année suivante à Rome.

Quelques vingt ans plus tard, Rubens est amené à peindre la scène du Christ présenté par Pilate à la foule des Juifs, dont d'abord il fera une esquisse (Bruxelles), puis le tableau du *Christ devant Pilate* (La Haye), inspiré de l'*Ecce Homo* que Titien (fig.13)<sup>55</sup> avait peint pour un marchand flamand résidant à Venise et que le jeune Rubens a pu voir lors de son passage dans cette ville. Il situe lui aussi la scène devant le palais du gouverneur au sommet de l'escalier. Pilate est en général romain. L'inébranlable foi du maître anversois et sa connaissance approfondie des textes bibliques l'ont poussé à rétablir la vérité historique de l'événement : Pilate est redevenu un officier romain.

---

<sup>54</sup> Voir, à ce propos, Angela OTTINO DELLA CHIESA, *Caravage*, Paris, 1967, p. 96, n° 46; J. R. JUDSON, *op. cit.*, p. 65.

<sup>55</sup> 1543. Huile sur toile, 242 x 361 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum. Voir, sur cette œuvre, F. VALCANOVER, *op. cit.*, p. 113, n° 237; Rodolfo PALLUCCHINI, *Profilo di Tiziano*, Florence, 1977, p. 38.

## CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES COURONNES AUX XII-XIII<sup>ème</sup> SIÈCLES: LE CAS D'UN EXEMPLAIRE EN ARGENT<sup>1</sup>.

ERIKA BASSO

Une collection privée bruxelloise<sup>2</sup> conserve depuis quelques années une couronne jusqu'à ce jour inédite. La pièce<sup>3</sup> est composée d'un large bandeau unique en argent unifié par une soudure (fig. 1), dont les arêtes sont rabattues vers l'extérieur sur tout le pourtour et enjolivées de motifs gravés et d'une décoration en torsade. Une série de dix colonnettes, composées d'un fût torsadé en argent et en or jaune, rythme le pourtour ainsi subdivisé en dix sections, chacune occupée au centre par un grenat ou une améthyste. Ces gemmes, taillées en cabochon, sont fixées au bandeau au moyen d'une monture en bâte<sup>4</sup> ornée d'un motif de cercles ciselés, et percée par quatre rivets en cuivre (fig. 2). La couronne présente des percements d'environ 1 mm de diamètre, situés juste au-dessus des colonnettes et à proximité de chaque gemme, en-dessous du sertissage. Contrairement à la partie externe, la face intérieure de la pièce est moins soignée et ne présente aucun motif décoratif appliqué ou ciselé. Seules sont visibles les parties postérieures des rivets des sertissages et,

---

<sup>1</sup> Le présent article a pour base la recherche réalisée pour notre Mémoire de fin d'études, présenté en septembre 2012 à l'Université Libre de Bruxelles sous la direction de Madame Valentine Henderiks: « *Les couronnes du VIII<sup>ème</sup> au XIII<sup>ème</sup> siècle : mise en contexte d'un exemplaire conservé dans une collection privée au travers de son étude stylistique et technologique* ».

<sup>2</sup> Nous souhaitons présenter nos plus vifs remerciements au propriétaire pour avoir mis la couronne à notre disposition et avoir partagé avec nous ses vastes connaissances dans le domaine de l'orfèvrerie.

<sup>3</sup> La couronne mesure 18,7 centimètres de diamètre, 3,4 centimètres de hauteur, et pèse 302 grammes.

<sup>4</sup> Ce type de sertissage consiste à insérer la pierre dans une sorte de petit réceptacle en métal dont les bords sont rabattus perpendiculairement ou bien sont formés d'un ruban de métal rapporté.



Fig. 1. Couronne. Bruxelles, Collection Particulière. Dimensions : diamètre 18,7 cm, hauteur 3,4 cm. Poids : 302 grammes. Matériaux : argent, or, grenats et améthystes. © Coll. Privée.



Fig. 2. Couronne en argent, détail du grenat plus grand. © Coll. Privée.

aux quatre points qui correspondent aux axes du cercle, quatre encoches de forme presque rectangulaire, soudées aux côtés et présentant un percement au centre. Plusieurs éléments laissent supposer que cette œuvre n'est pas dans un bon état de conservation: les encoches à l'intérieur du bandeau et les percements suggèrent l'existence d'autres éléments aujourd'hui disparus. En outre, sur un total de dix pierres, seules sept sont encore conservées : la huitième est cassée, la neuvième manque et ne présente plus que le sertissage, quant à la dernière, elle a disparu avec la totalité de sa structure de fixation. Des rayures plus accentuées à proximité des deux pierres manquantes font supposer qu'une action mécanique a été menée avec un instrument pour forcer le détachement de certaines parties. De même, une partie des petits rubans d'or qui composent les fûts des colonnettes est perdu. Aucun document ou trace écrite n'est associé à cette couronne et la structure ne porte aucune inscription ou poinçon susceptible de fournir des indications quant à sa fonction, son origine ou sa période de création. Elle a été longtemps conservée dans une collection particulière située dans le sud de la France, mais la date de son acquisition et sa provenance antérieure demeurent inconnues.

Lors de son arrivée dans la collection bruxelloise, la couronne a fait l'objet d'observations plus approfondies. Des analyses de laboratoire<sup>5</sup> ont été réalisées et, comme nous le développerons plus loin, ces examens ont porté sur la composition de l'argent et la nature des grenats. Ces études, combinées avec un premier examen général de la pièce, ont révélé que ses particularités techniques et esthétiques - la structure du cercle, la disposition et le type d'ornements, la technique de fixation et les matériaux employés - semblent caractéristiques

<sup>5</sup> Analyses réalisées dans le centre CIRAM, Centre d'Innovation et de Recherche pour l'Analyse et le Marquage, Pessac Cedex, France. Les analyses ont été effectuées en avril 2011 par Monsieur Olivier Bobin.

des orfèvreries créées entre le IX<sup>ème</sup> et la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle, excluant ainsi une production moderne. Il a donc été décidé de comparer le style et la technique d'exécution avec des œuvres réalisées dans ce laps de temps, afin de pouvoir confirmer son ancienneté et d'émettre des hypothèses quant à sa fonction originelle. Dans un premier temps, nous focaliserons notre attention sur les seules informations techniques en notre possession, c'est-à-dire les résultats des examens de laboratoire concernant la composition de l'argent et des gemmes. Ensuite, nous développerons une série de réflexions centrées sur la forme de la couronne et sur les éléments décoratifs qui l'ornent. Pour conclure, l'observation de toutes ces caractéristiques techniques et stylistiques permettra d'envisager des hypothèses quant à son usage. On procédera aussi à des comparaisons avec d'autres couronnes présentant les mêmes spécificités.

## L'argent

L'analyse de deux échantillons de métal<sup>6</sup> provenant d'un trou situé sur le bandeau a permis de déterminer que la pièce est composée d'un argent très pur - 99,5 % -, avec des traces de mercure, d'or, de cuivre, de zinc, de fer et de plomb (fig. 3 a). Un tel degré de pureté est une donnée très importante, du moment que l'aloi<sup>7</sup> de l'argent connaît une certaine variation au fil des siècles et une teneur aussi élevée semble spécifique des productions situées entre le XI<sup>ème</sup> et le XIII<sup>ème</sup> siècles<sup>8</sup>. Ensuite, pour diminuer le coût de la production des pièces et rendre le métal plus résistant, le pourcentage d'argent pur est réduit en faveur d'un autre métal moins onéreux et l'aloi ne monte généralement jamais au-dessus de 95 %<sup>9</sup>. Les autres substances

---

<sup>6</sup> Analyse par méthode PIXE, Particle Induced X-ray Emission. Elle a été réalisée avec faisceau d'ions H<sup>+</sup> et une tension d'accélération V=3 MeV sur une zone de 500 x 500 µm.

<sup>7</sup> L'aloi d'un métal indique le pourcentage de métal pur présent par rapport à d'autres substances. Il est exprimé généralement en millièmes.

<sup>8</sup> Information transmise par Madame Hélène Wouters et Madame Amandine Crabbé de l'IRPA (Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles), que nous remercions (Rencontre du 04.04.2012).

<sup>9</sup> Trois exemples témoignent de cette évolution: sur la *Grande Châsse* de la Cathédrale de Sion (2<sup>ème</sup> moitié du XI<sup>ème</sup> siècle) les valeurs d'argent le plus pur - entre 96.9 et 98.9% - proviennent des plaques principales; d'autres parties probablement postérieures montrent une teneur en argent inférieure. Dans les feuilles d'argent utilisées pour le *Trésor de saint Maurice* (vers 1115), la teneur de l'argent est de 96% . Encore plus basse est la teneur de l'argent dans le cas de la châsse et du reliquaire du chef-reliquaire de Saint Vincent de Soignies (XIII<sup>ème</sup> siècle) - avec 94% d'argent et 6% de cuivre. Voir François SCHWEIZER / Denise WITSCHARD, *Étude et restauration de la Grande Châsse de la Cathédrale de Sion (XI<sup>e</sup> siècle)*, dans : *Medieval reliquary shrines and precious metalwork*, Actes du colloque au Musée d'art et d'histoire, Genève, 12-15 septembre 2001, pp. 1-8. Daniel THURRE, *L'atelier romain d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint Maurice*, Sierre, 1992, p. 326, note 42. Gilberte DEWANCKEL, *La restauration de la châsse et du reliquaire du chef de saint Vincent de Soignies (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, dans : *Reliques et châsses de la collégiale de Soignies. Objets, cultes et traditions*, Soignies, 2001, p. 159.

	Copeau 1		Copeau 2	
	Wt %	ppm	Wt %	ppm
<b>Ag</b>	<b>99,5</b>		<b>99,5</b>	
Hg		1800		1770
<b>Pb</b>		<b>520</b>		<b>560</b>
<b>Au</b>		< 100		<b>150</b>
As		< 40		< 30
<b>Fe</b>		<b>740</b>		<b>1200</b>
Ni		50		50
<b>Cu</b>		<b>480</b>		<b>920</b>
<b>Zn</b>		<b>140</b>		<b>200</b>

Fig. 3a. Composition des copeaux 1 et 2 de l'échantillon P1. Les résultats présentés sont exprimés en concentrations massiques relatives. Les éléments majeurs sont exprimés en % et les éléments mineurs et traces en ppm.

détectées n'apportent aucune information supplémentaire<sup>10</sup>, vu que leur faible quantité présente permet de les identifier comme des résidus de l'extraction de l'argent<sup>11</sup>. L'absence d'aluminium et de cadmium est intéressante, puisque ces deux éléments sont présents dans l'argent seulement à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>12</sup>. Cela plaide en faveur de l'hypothèse que le métal de la couronne soit un produit ancien, mais il pourrait provenir soit directement d'une mine, soit de monnaies ou d'autres orfèvreries plus anciennes fondues par nécessité<sup>13</sup>. Il est donc d'autant plus intéressant de noter que sur la pièce, aucune trace de

<sup>10</sup> Nous avons exclu, dans le cadre de cette étude, de prendre en compte l'analyse des isotopes du plomb : elle pourrait permettre de mettre en relation l'argent avec une mine spécifique, mais les études sur les mines exploitées au Moyen Âge en Europe ne sont pas suffisamment développées pour permettre des comparaisons suffisantes. Un travail de ce type a été réalisé pour les mines de Melle, très exploitées durant la période carolingienne, et pour celles du Valais. Florian TÉREYGEOL, *Les mines d'argent carolingiennes de Melle*, Thèse, Université de Paris I, 3 vol., 2001. Voir le Colloque organisé par l'École Pratique des hautes Études de Paris : *Mine, métal, monnaie. Autour du cas de Melle, les voies de la quantification de l'histoire monétaire du haut Moyen Âge*, Paris, 12-14 septembre 2011. Citons à ce sujet la Thèse (inédiée) de Barbara GUÉNETTE-BECK, *Minerais, métaux, isotopes: recherches archéométriques sur les mines de plomb et d'argent en Valais, Suisse*, Université de Lausanne, 2005.

<sup>11</sup> Plusieurs techniques de nettoyage ont été développées au fil des siècles afin d'obtenir de l'argent assez pur, puisque ce métal provient généralement de gisements naturels où il se trouve mêlé à d'autres substances. Cependant, même le processus appelé «coupellation», le meilleur et le plus répandu jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, ne permettait pas d'éliminer complètement les traces des substances présentes à l'origine. Pierre J. GROOSSENS, *Métaux et minerais industriels: produits miniers*, Liège, 2004, p. 32 - p. 38.

<sup>12</sup> L'aluminium a été produit pour la première fois industriellement en 1825. GROOSSENS, *op.cit.*, 2004, p. 10. Le Cadmium n'existe pas à l'état natif et a été identifié pour la première fois en 1817 par Stromeyer. *Ibid.*, p. 99.

<sup>13</sup> Citons le cas de l'argent utilisé pour la réalisation du *Trésor de saint Maurice* : les deux chasses du XII<sup>ème</sup> siècle, du *Buste de saint Candide* et le bras-reliquaire ont été réalisés avec le métal donné par Amédée III, un seigneur local. Il s'agissait probablement d'argent provenant d'un ensemble de monnaies de périodes diverses. THURRE, *op.cit.*, 1992, p. 59.

poinçons n'a été identifiée. Ce système de certification de la provenance et de la qualité de l'exécution des œuvres en argent et en or se développe dans les pays européens à partir du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Vu la pureté du métal, l'absence de ces marques sur la couronne<sup>15</sup> pourrait être l'indice d'une réalisation antérieure au développement de ce système.

## Les gemmes

La deuxième analyse de laboratoire a concerné l'une des gemmes foncées - déjà cassée - étudiée par Spectrométrie Raman<sup>16</sup>. L'examen a permis d'exclure la présence de verre coloré et de reconnaître la gemme comme un grenat, sous la forme almandin (fig. 3 b)<sup>17</sup>. Du point de vue technologique, cette information n'a pas apporté une grande aide à la recherche car les gisements de grenats sont présents dans plusieurs territoires d'Europe, depuis les premiers siècles du Moyen Âge. Toutefois, la présence de ces deux gemmes augmente les liens de la couronne avec les matériaux employés dans les orfèvreries médiévales. Elles ornent de nombreux reliquaires, reliures, coffrets, croix et bijoux réalisés entre le VIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, ainsi que plusieurs couronnes. Citons ainsi celles du *Trésor de Guarrazar*, *La couronne de Fer*<sup>18</sup>, la *Couronne de la reine Cunégonde*<sup>19</sup> ou encore celle dite du *Saint*

---

<sup>14</sup> Le développement du système de poinçonnage dans les territoires européens est un sujet très complexe. Les poinçons commencent à être utilisés à des dates différentes, et chaque pays évolue vers des règlements divers. Pour un aperçu général, voir les exemples présentés dans Marc ROSEMBERG, *Der Goldschmiede Merkzeichen. Dritte, erweiterte und illustrierte Auflage*, vol. I-IV, Berlin, 1928.

<sup>15</sup> Nous excluons que des poinçons aient été apposés sur un élément aujourd'hui perdu. Vu leur importance, les orfèvres choisissaient toujours de les apposer sur des endroits sûrs et, dans le cas présent, il serait logique de les trouver situés sur le bandeau.

<sup>16</sup> Micro-Spectromètre Raman, source laser verte à 514 nm et réseau holographique à 1800 traits/mm.

<sup>17</sup> Parmi les six formes que présente le grenat, les deux plus connues sont le pyrope et l'almandin. Ces deux variétés étaient les plus utilisées dans l'Antiquité et connues sous le nom de « escarboucles », suite à une légende selon laquelle dans la nuit elles émettaient de la lumière rouge, comme les charbons allumés. De nombreuses sources médiévales citent cette légende. Pour les informations principales sur cette pierre voir : Angelo LIPINSKY, *Oro, argento, gemme e smalti, tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Florence, 1975, pp. 305-313. Pascale LAHOUE / Katrien DE CORT (Dir.), *Quand la pierre se fait précieuse*, Catalogue d'exposition [Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire], Bruxelles, 1995, p. 45.

<sup>18</sup> Fin VIII<sup>e</sup> début IX<sup>e</sup> siècle, Monza, Trésor du Dôme. Dimensions: diamètre interne 16,3 cm, diamètre externe 16,5-17,2 cm, hauteur 5,3-5,5 cm. Matériaux: or, gemmes, émaux et cercle intérieur en fer. Pour des informations plus approfondies voir Margaret FRAZER, *Oreficerie medievali*, dans : *Il Duomo di Monza. I tesori*, Roberto CONTI (Dir.), Milan, 1989, p. 47.

<sup>19</sup> XI<sup>e</sup> siècle, Munich, Schatzkammer der Residenz. Dimensions : diamètre 19 cm, hauteur 5 cm. Matériaux: or, pierres précieuses, gemmes, perles. Voir Percy-Ernst SCHRAMM / Florentine MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur deutschen Geschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II, 768-1250*, Munich, 1962, p. 347.

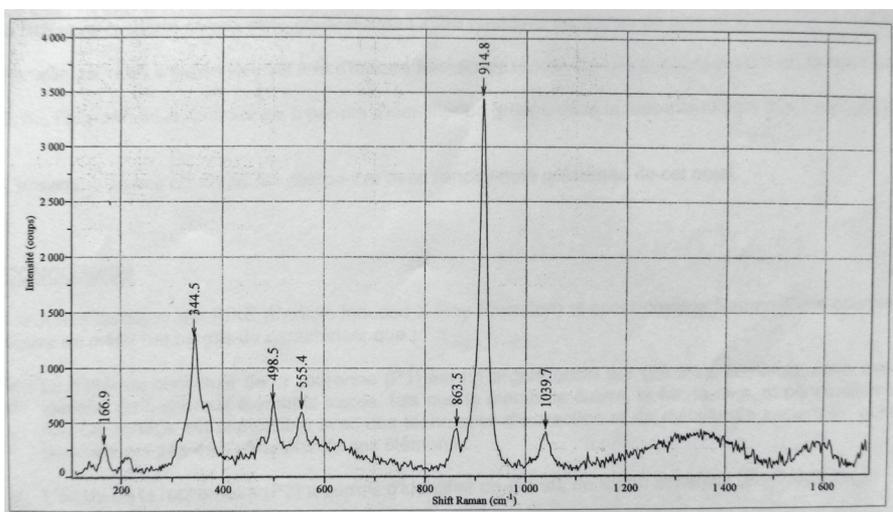


Fig. 3b. Spectre Raman de la roche foncée. Les signaux centrés vers 1040, 915, 863, 555, 345 et 167  $\text{cm}^{-1}$  correspondent à un grenat du type almandin.

*Empire*<sup>20</sup>. Nous savons que le grenat, dont la couleur rappelle celle du sang, symbolise généralement la Passion du Christ et son martyre<sup>21</sup>. L'améthyste et le cristal, vu leur transparence, sont considérés comme symboles de pureté et de chasteté, justifiant ainsi leur usage dans l'ornementation des figures de la Vierge ou de saints<sup>22</sup>. Cependant, le choix d'employer ces deux gemmes semble le plus souvent être simplement déterminé par leur couleur, surtout dans le cas des grenats. Avant la diffusion du rubis, ceux-ci étaient particulièrement appréciés pour leur couleur rouge foncé et trouvaient ainsi généralement place au centre des compositions. Probablement le choix et la disposition des cabochons sur la couronne sont motivés par leur couleur. La pièce présente

<sup>20</sup> Xème siècle, avec des ajoutes postérieures. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. No. SK WS XIII 1. Dimensions : diamètre 20 cm, hauteur des plaques 14,9 cm. Matériaux : Or, gemmes, perles, émaux.

<sup>21</sup> Cinq grenats sont souvent positionnés sur le crucifix, pour indiquer les cinq plaies que le Christ reçoit pendant sa crucifixion. George FERGUSON, *Signs and symbols in Christian Art*, New York, 1954, p. 41.

<sup>22</sup> Le cristal de roche est employé assez souvent comme élément décoratif en forme de cabochon : petits, moyens ou grands ils peuvent orner des châsses d'époque romaine et d'autres objets d'orfèvrerie de la période carolingienne au XIIIème siècle. Ils peuvent prendre également place sur des sculptures, pour leur conférer l'apparence de l'orfèvrerie. Voir Albert LEMEUNIER, *Le cristal de roche au Moyen Âge*, dans : *Pierre de lumière. Le cristal de roche dans l'art et l'archéologie*, Jacques TOUSSAINT (Dir.), Catalogue d'exposition [Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 07.09.2007-03.02.2008], Namur, 2007, pp. 127-144, en particulier pp. 133-135.

trois grenats dont celui du centre est le plus grand, suivis par des améthystes et par un quatrième grenat situé exactement du côté opposé par rapport à la gemme la plus grande. Cette disposition suggère que les trois grenats constituent le point de vue privilégié de la couronne, caractéristique sur laquelle nous reviendrons quand nous aborderons la question de la fonction de la pièce.

La couleur sombre des grenats et des améthystes empêche d'observer la présence d'un éventuel percement à l'intérieur<sup>23</sup> ou d'une feuille de métal placée en-dessous<sup>24</sup>, deux caractéristiques assez typiques des orfèvreries médiévales et qui pourraient constituer une preuve importante de l'ancienneté des gemmes. Malgré cela, l'observation de leur taille et de la monture qui les assure au bandeau permet de mettre en évidence plusieurs liens avec les techniques employées en orfèvrerie entre le XI<sup>ème</sup> et la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle. Les cabochons de la couronne n'ont pas une dimension et un diamètre uniformes, mais le polissage de la surface est très soigné. Nous retrouvons en partie ces caractéristiques sur les pierres et les gemmes réalisées avant le X<sup>ème</sup> siècle, quand le travail des pierres précieuses et semi-précieuses avait pour but principal d'obtenir une forme adaptée pour les insérer dans une structure donnée, en conservant la plus grande quantité de matière possible. Par conséquent, ces pièces gardent souvent les traces des irrégularités naturelles de la pierre d'origine<sup>25</sup>. Cependant, à partir du X<sup>ème</sup> siècle le travail de taille et de polissage devient plus précis et il atteint une certaine finesse au XI<sup>ème</sup> siècle, avec des cabochons de forme plus régulière. Après le développement de nouvelles techniques de taille des gemmes et des pierres précieuses au XIV<sup>ème</sup> siècle<sup>26</sup>, la taille en cabochon devint de moins en moins répandue, se limitant aux pierres opaques et de moindre valeur.

---

<sup>23</sup> Au Moyen Âge, le remploi de gemmes et de pierres précieuses et semi-précieuses provenant de bijoux plus anciens était assez commun, pour des pièces d'usage profane ainsi que pour des objets destinés au culte religieux. Danielle GABORIT-CHOPIN / Elisabeth TABURET-DELAHAYE, *Le trésor de Conques*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée du Louvre, 02.11.2001-11.03.2002], Paris, 2001, pp. 22-23. Voir aussi les exemples cités en relation à la création de la statue de sainte Foy et d'un parement d'autel à saint Denis, dans THURRE, *op.cit.*, 1992, p. 340, note 108.

<sup>24</sup> Cette pratique était déjà présente à la période mérovingienne et s'est transmise ensuite jusqu'à la naissance de bâtes ouvertes derrière, afin de permettre le passage de la lumière. Par exemple, lorsque les grenats présentaient une couleur trop foncée, ils étaient creusés au-dessous et on venait y insérer une feuille d'argent. Julia de FONTANELLE, *Manuel complet du bijoutier, de l'orfèvre, du joaillier, du graveur sur métaux et du changeur*, t. 2, Paris, 1832, p. 89.

<sup>25</sup> La taille qui convenait le plus à cette fin était celle en cabochon, demi-sphérique ou légèrement bombée, avec une face inférieure plate: les imperfections ou les inclusions superficielles pouvaient être éliminées, mais la surface était généralement travaillée de manière très grossière par simple polissage.

<sup>26</sup> Notamment, le développement de ces techniques est associé à la taille du diamant, dont la brillance et le scintillement en sont accentués. Selon une légende, il paraît que le premier exemplaire fut réalisé à Bruges en 1465, par un certain Louis Berquem. Voir Anne-Françoise CANNELLA, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre du «Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses» de Jean d'Outremeuse (1338-1400)*, Liège, 2006, pp. 264-267.



Fig. 4. *Reliquaire de la Vraie Croix*, 3<sup>ème</sup> quart du XIII<sup>ème</sup> siècle. Église de Chateauponsac, classé M. H. 20.06.1891. Cuivre gravé, ciselé, filigrané et doré, ivoire, cristal de roche, émail champlevé. Dimensions : Hauteur 30,2 cm, Diamètre de la base 11 cm. © E. Basso.

Bien que le sertissage du type en bâte soit largement employé en orfèvrerie du VIII<sup>ème</sup> au XV<sup>ème</sup> siècle<sup>27</sup>, le pourtour du ruban qui enserre les gemmes de la couronne est lisse, selon un modèle qu'on trouve jusqu'au XI<sup>ème</sup> siècle. À partir de ce moment, cette bordure apparaît de plus en plus souvent ornée de motifs en dents de scie ou moulurés, ou bien de fils de métal enroulés. Le côté vertical de la monture, sans aucune décoration et assez élevé, se rapproche de ceux utilisés jusqu'à la période carolingienne. Ensuite, cette partie tend à gagner de l'importance en hauteur, avec une série de galeries qui lui donnent un aspect presque architectural<sup>28</sup>. Cette tendance vers la monumentalité atteint son sommet entre la fin du X<sup>ème</sup> et le XI<sup>ème</sup> siècle, suivie par un retour à des formes plus simples. La base de la monture s'élargit, en recouvrant légèrement le bandeau, et offre une surface qui est ornée par des cercles ciselés répétés avec symétrie et régularité. Ce motif, utilisé déjà dans les productions d'orfèvrerie de la période mérovingienne<sup>29</sup>, se retrouve aussi sur de nombreuses œuvres datées des XI-XII<sup>ème</sup> siècles. Dans l'état actuel

<sup>27</sup> Suite au développement des pierres précieuses taillées, un modèle ouvert sur les côtés résulte meilleur afin de favoriser le passage de la lumière.

<sup>28</sup> Ce sertissage - appelé « en bâte sur galerie » - permet un plus grand apport de lumière derrière la pierre. Catherine ARMINJON / Michèle BILIMOFF, *L'art du métal*, Paris, 1998, p. 344. Parmi les nombreux exemples, citons la couverture du *Codex Aureus* de saint Emmeram, 870, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000.

<sup>29</sup> La ciselure étant une technique employée dans les bijoux à côté du cloisonné de grenats et d'autres gemmes. Plusieurs exemples sont présents dans Gabriele GRAENERT, *Merowingerzeitliche Filigranscheibenfibeln westlich des Rheins*, Montagnac, 2007, en particulier p. 313, n° 11-18.

de la recherche, nous n'avons retrouvé qu'un exemple d'application de ces ciselures sur des sertissages : il s'agit d'un ensemble d'œuvres en cuivre du Limousin, réalisées au XIII<sup>ème</sup> siècle (fig. 4)<sup>30</sup>. L'emploi des rivets pour fixer la monture des gemmes à une surface est une technique bien connue depuis les premiers siècles de la période médiévale<sup>31</sup>. Ils étaient toujours réalisés dans un matériau différent de celui qui composait la pièce ou le sertissage, et cela pour des raisons fondamentalement pratiques<sup>32</sup>. Cependant, ils pouvaient avoir aussi une fonction décorative due à la différence de couleur : comme dans la couronne, leur présence n'est pas masquée et rien n'exclut qu'à l'origine ils n'aient été rehaussés de dorure. Cette mise en évidence des rivets sur les montures caractérise plusieurs productions entre le XI<sup>ème</sup> et le XIII<sup>ème</sup> siècle, et la base du *Buste-reliquaire de saint Yrieix* (1200-1240) conservé à New York<sup>33</sup>, en est un exemple intéressant.

## Une Lilienkrone ?

Les premiers modèles de couronnes portées comme symbole de pouvoir, développés après la fin de l'Empire Romain, étaient des bandeaux de tissus ornés de pierres précieuses, dont l'une, plus grande, était située en position frontale<sup>34</sup>. Plus tard, l'étoffe fut remplacée par une structure plus rigide en métal, composée de plaquettes ou de deux demi-cercles unifiés au moyen de charnières<sup>35</sup>, sur lesquelles étaient apposés des éléments décoratifs. Contrairement à ces réalisations, la présente couronne se compose d'un cercle unique, soudé d'un côté. Il s'agit d'une caractéristique assez inhabituelle dont nous avons les premiers témoignages aux alentours du IX<sup>ème</sup> siècle. Les encoches à l'intérieur du pourtour suggèrent qu'y étaient insérés d'autres éléments actuellement disparus. À partir du IX<sup>ème</sup> siècle, notons que les couronnes – avec bandeau unique ou pas - portent, saillants par rapport au

---

<sup>30</sup> Véronique NOTIN, *Cuivres d'orfèvres, Catalogue des œuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin*, Limoges, 1996, en particulier cat. n° 4.

<sup>31</sup> *Evangélaire de Théodelinde*, début du VII<sup>ème</sup> siècle. Monza, Trésor du Dôme.

<sup>32</sup> Afin d'unifier deux parties sans les abimer - surtout si la monture présentait une certaine forme de décoration - les rivets devaient être réalisés dans un métal suffisamment malléable mais résistant.

<sup>33</sup> Limoges, France, 1200-1240. New York, Metropolitan Museum of Art, No. Inv. 17.190.352a,b. Dimensions : 38,1 x 23,4 x 26,1 cm. Matériaux : argent et argent doré, cristal de roche, gemmes et verre.

<sup>34</sup> Sur la naissance et le développement des couronnes dans le monde ancien voir Goffredo BANDINELLI, Couronne, dans: *Enciclopedia Italiana*, Istituto Giovanni Treccani, tome XI, Milan, 1931, pp. 447- 452.

<sup>35</sup> Les représentations des couronnes de type byzantin - dans les peintures et mosaïques - montrent des structures composées de plaquettes, les couronnes du *Trésor de Guarrazar* (VII<sup>ème</sup> siècle) se composent de deux demi-cercles ou de treillages, la *Couronne de Fer* (VIII<sup>ème</sup> siècle), est structurée en plaquettes unifiées au moyen de charnières.



Fig. 5 *Couronne (funéraire ?) des Ducs de Bourgogne*, France, vers 1404-1419. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, No. Inv. CA 1467. Dimensions: diamètre 22 cm, hauteur 15 cm. Matériaux: cuivre doré et argenté, fleurons en argent et cabochons de pierres ou verre colorés. © Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Fig. 6 *Couronne de Blanche de Lancaster*, vers 1370-1380. Munich, Schatzkammer der Residenz, Trésor de Wittelsbach. Dimensions : diamètre 18 cm, hauteur maximale 18 cm. Matériaux : or, rubis, émeraudes, diamantes, saphirs, émaux. © Image disponible en ligne : [www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pic11.htm](http://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pic11.htm).

bandeau, des ornements en forme de croix ou bien de fleur de lys<sup>36</sup>. Ceux-ci étaient fixés à l'aide d'encoches situées à l'intérieur du pourtour, aux quatre axes du cercle, comme la *Couronne des Ducs de Bourgogne*<sup>37</sup> (fig. 5). La typologie de couronne qui en dérive est appelée *Lilienkrone* et connaît un énorme succès en Europe pendant plusieurs siècles<sup>38</sup>. Si, au départ, les ornements sont au nombre de quatre, fixés à un bandeau simple, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ce nombre tend à augmenter : huit ou même plus, avec des fleurs plus grandes alternant parfois avec d'autres plus petites, comme dans la *Couronne de Blanche de Lancaster*<sup>39</sup>, vers 1370-1380 (fig. 6). Peu à peu, le bandeau développe un pourtour de plus en plus mouluré, au point que depuis le XV<sup>e</sup> siècle, les fleurs ne seront plus des ajouts à la structure mais deviendront partie intégrante de celle-ci<sup>40</sup>. Les encoches de la pièce bruxelloise paraissent très proches de celles employées dans cette typologie de couronne et sont disposées de la même façon. Cette analogie permettrait d'identifier la couronne comme un exemple de *Lilienkrone*, ce qui suggérerait une date *post-quem*. En fait, les exemplaires les plus anciens datent de la deuxième moitié du IX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup> et, comme dans la pièce de Bruxelles, ils étaient constitués d'un pourtour supérieur lisse et simple, associé à quatre fleurs.

## Les motifs décoratifs

La plupart des couronnes du XI<sup>e</sup> à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle présentent un pourtour orné de pierres précieuses, de gemmes et de perles disposées de manière harmonieuse et régulière. L'espace entre ces parties est le plus souvent rempli par des émaux, ou bien occupé par des filigranes et des rinceaux en métal précieux. Dans les exemplaires constitués d'un bandeau unique, la décoration tend généralement à subdiviser la structure en compartiments,

---

<sup>36</sup> Nous savons qu'à l'origine, ces ornements étaient des trèfles, suivant une tradition provenant de l'Empire Byzantin. Le centre du *stemma* impérial byzantine était orné d'un trèfle de pierres précieuses. Ronald LIGHTBOWN, *Mediaeval european jewellery*, Londres, 1992, pp. 121-122.

<sup>37</sup> France, vers 1404-1419. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, No. Inv. CA 1467. Dimensions: diamètre 22 cm, hauteur 15 cm. Matériaux: cuivre doré et argenté, fleurons en argent et cabochons de pierres ou verre colorés. Diana SCARISBRICK, *Parures du pouvoir*, Bruxelles, 2007, p. 50.

<sup>38</sup> Pour des excellents exemples de cette évolution, voir le chapitre « Coronets, coronals and crowns » dans LIGHTBOWN, *op.cit.*, 1992, pp. 121-131.

<sup>39</sup> Munich, Schatzkammer der Residenz, Trésor des Wittelsbach. Dimensions: diamètre 18 cm, hauteur maximale 18 cm. Matériaux : or, rubis, émeraudes, diamantes, saphirs, émaux.

<sup>40</sup> Voir les exemples présentés dans LIGHTBOWN, *op.cit.*, 1992, pp. 127-128.

<sup>41</sup> En Occident le témoignage le plus ancien de cette décoration se trouve dans une enluminure représentant Charles le Chauve, datée vers 846-849. Herbert BRUNNER, *Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer der Residenz München*, Munich, 1971, pp. 4-5. Ensuite, elle se répand d'abord parmi les souverains carolingiens, et successivement dans les autres royaumes, comme en témoignent une enluminure du roi Edgar (959-975) en Angleterre, et une autre enluminure en Castille, qui représente le roi Ferdinand I (1035-1065).



Fig. 7. Détail d'un reliquaire-monstrance, Hugo d'Oignies ou atelier, vers 1230-1240. Paris, Coll. Brimo de Laroussilhe. Dimensions : hauteur 29 cm. Matériaux : Argent, argent, doré, niellé, crystal de roche.©

grâce à l'application de fils torsadés ou à des gemmes ou perles disposées selon un axe vertical. Les colonnettes de la couronne bruxelloise s'insèrent parfaitement dans ce contexte stylistique, puisqu'elles rythment le pourtour et fournissent un encadrement spatial pour les gemmes. De plus, comme elles sont composées d'or, l'éclat léger de ce matériau contribue à l'élégance de la pièce. La provenance de ce motif est difficile à cerner. L'emploi de la colonne torsadée, le plus souvent en peinture, n'est pas étranger aux architectures de l'époque carolingienne et ottonienne. H. Harvard note qu'à partir du IX<sup>ème</sup> siècle, cette tendance commence à exercer une influence visible sur les arts somptuaires<sup>42</sup>. Ceci est particulièrement évident pour des objets tels que les châsses reliquaires<sup>43</sup> et les bases des bustes-reliquaires, mais également pour d'autres objets, comme l'illustre un calice en argent de Fritzlar<sup>44</sup>. La couronne pourrait avoir été inspirée par cette tendance, ce qui autorise à la rapprocher des réalisations datées d'entre le XI<sup>ème</sup> et le XIII<sup>ème</sup> siècle<sup>45</sup>. Trois exemples permettent de mettre en évidence la présence de la combinaison d'argent et d'or dans une torsade: une paire de chandeliers du IX<sup>ème</sup> siècle provenant de la Cathédrale de Hildesheim<sup>46</sup>, un reliquaire réalisé vers 1230-1240 et attribué à

<sup>42</sup> Henri HAVARD, *Histoire de l'orfèvrerie française*, Paris, 1986, pp. 102-103.

<sup>43</sup> Pour une bibliographie récente sur les études concernant les châsses reliquaires et des exemples, nous renvoyons à THURRE, *op.cit.*, 1992, pp. 81-84.

<sup>44</sup> Calice, vers 1170-1180. Fritzlar, Trésor de l'église Saint Pierre. Dimensions: hauteur 25 cm. Matériaux: argent doré. Helen C. EVANS, William D. WIXON, *The glory of Byzantium. Art and culture of the Middle Byzantine era: A.D. 843-1261*, New York, 1997, p. 458, n°297.

<sup>45</sup> Communication personnelle du regretté Albert Lemeunier, Professeur à l'Université de Liège, spécialiste en Histoire de l'art mosane et Président de la Fondation Liège Patrimoine. Nous le remercions très vivement pour la disponibilité dont il a fait preuve (rencontre du 13.02.2012).

<sup>46</sup> Michael BRANDT / Arne EGGBRECHT (Eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, vol. II, Hildesheim, 1993, p. 308, V 41.

l'atelier d'Hugo d'Oignies<sup>47</sup> (fig. 7), et un calice, daté de 1230-1250, provenant du monastère bénédictin de saint Trudpert - en Allemagne - et conservé au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>48</sup>. Malheureusement, à part la *Couronne d'Agilulf*<sup>49</sup>, nous n'avons pas trouvé d'autre cas de couronne ornée de colonnettes torsadées, telles qu'elles apparaissent sur celle de Bruxelles.

La présence des percements sur le bandeau permet d'imaginer que la couronne possédait d'autres éléments, puisqu'ils ne sont jamais utilisés comme des simples motifs décoratifs. Toutefois, leur fonction est difficile à cerner. Nous excluons qu'il y ait eu des applications, telles que des perles ou des ornements en métal, puisqu'elles auraient surchargé la pièce. Il est plus probable que les percements aient été utilisés à un certain moment pour fixer du cuir ou du tissu à la pièce<sup>50</sup> (voir les exemples de la *Couronne d'Agilulf*<sup>51</sup>, celle de la reine Cunégonde<sup>52</sup> et de la *Couronne de Fer*<sup>53</sup>), ou bien, employés pour fixer la couronne à la tête d'une sculpture ou d'un reliquaire à l'aide de rivets ou de clous<sup>54</sup>. La bordure supérieure de la couronne, repliée sur le bandeau, grâce à des petits mouvements de ciselure présente l'aspect d'un motif torsadé. Le choix d'une décoration comme celle-ci était probablement inspiré par les nombreuses torsades qui ornaient les bordures de reliures et de bas-reliefs

---

<sup>47</sup> Ici, les colonnettes entourant la monstre sont formées d'argent niellé et doré, une décoration qui paraît être une caractéristique spécifique de cet atelier. Paris, Coll. Brimo de Laroussilhe. Dimensions : hauteur 29 cm. Matériaux : Argent, argent, doré, niellé, cristal de roche. Robert DIDIER / Jacques TOUSSAINT, *Actes du colloque autour de Hugo d'Oignies*, 20-21 octobre 2003, Namur, 2004, p. 314.

<sup>48</sup> Les colonnettes sont le résultat d'une dorure sur argent, qui crée un motif à torsade. New York, Metropolitan Museum of Art, No. Inv. 47.101.26. Dimensions : hauteur 20,3 cm, largeur de la coupe 17,5 cm. Matériaux : Argent, argent doré, niellé.

<sup>49</sup> Dans cette couronne des colonnettes torsadées rythment le pourtour encadrant les figures d'anges et de prophètes (ou saints ?), et soutiennent des éléments végétaux qui esquissent un motif d'arcades. Malheureusement, nous ignorons comment ces parties étaient réalisées, dans quels matériaux et avec quel effet chromatique. LABARTE, Jules, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, vol. I, Paris, 1874, p. 282.

<sup>50</sup> Lorsque les couronnes étaient portées, elles pouvaient avoir une doublure qui les rendait plus confortables, ou un voile qui complétait esthétiquement la pièce.

<sup>51</sup> La couronne d'Agilulf était doublée d'un tissu, qui la rendait probablement plus confortable quand elle était utilisée par le roi, avant d'être donnée à l'Église de Monza. Henri LECLERCQ / Fernand CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1934, t. XI, p. 2770.

<sup>52</sup> La couronne de la reine Cunégonde montre des percements sur le pourtour inférieur, qui sont considérés comme des traces du voile qui était fixé à la structure à l'origine. Voir SCHRAMM / MÜTHERICH, *op.cit.*, 1962, n° 129, pp. 162-163.

<sup>53</sup> La couronne de Fer présente aussi des percements, mais dans ce cas, des hypothèses différentes existent en ce qui concerne leur fonction: soit ils ont servi à coudre une étoffe qui formait la coiffe de la couronne, soit il y avait des pendeloques qui pendaient vers le bas, soit il s'agit de trous réalisés en période moderne pour fixer la couronne à un coussin (cette dernière hypothèse est celle qui semble actuellement la plus valable) LECLERCQ / CABROL, t. XI, *op.cit.*, 1934, p. 2774. FRAZER, *op.cit.*, pp. 47-48.

<sup>54</sup> Par exemple, lors du démontage de la couronne qui orne le reliquaire de saint Candide, à saint Maurice, trois genres de clous ont été répertoriés. THURRE, *op.cit.*, 1992, p. 55.

médiévaux<sup>55</sup>. La bordure inférieure est, elle aussi, formée par le pourtour du bandeau replié à l'extérieur : cependant, dans ce cas, nous observons un motif géométrique répété, qui nous rappelle un « S » ou bien, parfois, un « M ». Ces motifs étaient réalisés selon une technique appelée estampage, à l'aide d'une matrice et d'un marteau pour mieux imprimer la décoration. L'exécution ne nous paraît pas soignée, car l'outil a été parfois inversé ou légèrement déplacé, en outre, l'espace entre un décor et l'autre n'est pas parfaitement régulier. Jusqu'à présent, nous n'avons pu retracer aucun produit d'orfèvrerie présentant un motif identique : il s'agit en général de motifs en forme de fleurs ou en perles. La décoration de petits objets comme une situle en ivoire conservée à Milan<sup>56</sup> et un petit coffre en argent<sup>57</sup>, montre l'emploi d'ornements de type géométrique, mais les témoignages les plus intéressants proviennent de la peinture et de l'enluminure. Durant la période ottonienne spécialement, des bordures formées de sortes de « grecques » sont souvent présentes : voir par exemple les peintures dans les églises de *San Vincenzo a Galliano*, Côme (début du XI<sup>e</sup> siècle), et à *Saint Georges d'Oberzell*, Reichenau (fin du X<sup>e</sup> siècle). Ces ornements sont généralement situés à la base d'architectures ou comme bandeau horizontal, et pourraient avoir inspiré l'orfèvre qui a réalisé la couronne. Nous avons noté qu'après la division de l'Empire carolingien, l'emploi de décors plus géométriques et rigides est principalement associé à l'art des territoires allemands. Dans les territoires français, le goût esthétique tend à préférer les formes plus courbes, sinueuses, aux motifs végétaux et aux rinceaux. De manière générale, les objets plus ornés et décorés appartiennent aux régions françaises, alors que dans les provinces allemandes, il y avait la tendance vers une plus grande simplicité.

## La fonction

Pour essayer de comprendre quelle était la fonction de la couronne bruxelloise, les détails de la structure et de la décoration ont été mis en relation avec ceux d'autres couronnes réalisées entre le VIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle. Trois éléments ont guidé les réflexions et le choix des comparaisons : le diamètre (18,7 cm), la disposition des encoches et des percements, et les matériaux utilisés.

---

<sup>55</sup> Parmi les nombreux cas que nous avons noté, citons la reliure du *Psautier de Charles le Chauve*, réalisée en ivoire et en orfèvrerie, avant 869. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 1152, plat inférieur.

<sup>56</sup> Situle, vers 979. Milan, Trésor du Dôme. Dimensions: hauteur 18,5 cm, diamètre 12,4 cm. Matériaux: ivoire. HILDESHEIM / BRANDT / EGGBRECHT, *op.cit.*, 1993, p. 74.

<sup>57</sup> *Coffret reliquaire*, milieu du XII<sup>e</sup> siècle, Cologne ou Bas-Rhin. Xanten, Trésor de la Cathédrale. Dimensions: hauteur 11 cm, largeur 19 cm. Matériaux: coffret en bois, revêtu en argent rabattu. Voir *Trésors du Moyen Âge allemand*, Catalogue d'exposition [Bruxelles, Palais des beaux-arts], Bruxelles, 1949, planche XXXVII, n<sup>o</sup>cat. 59.

L'ensemble de ces caractéristiques permet d'exclure que cette œuvre ait été une couronne funéraire<sup>58</sup>, une couronne de lumière<sup>59</sup> ou une couronne eucharistique<sup>60</sup>. En outre, l'absence d'inscription ou de niches pour la conservation de petits objets ou reliques, nous permet d'éliminer également l'hypothèse d'un emploi comme reliquaire<sup>61</sup>. Au début de nos recherches, il semblait possible d'être en présence d'un exemplaire de couronne votive<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> L'état de conservation assez bon suggère que la couronne n'ait pas été enterrée pendant longtemps. Pour des exemples de couronnes funéraires au XII<sup>e</sup> siècle, dans les territoires de l'Empire, voir SCHRAMM, MÜTHERICH, *op.cit.*, 1962, p. 37. Pour le développement des couronnes funéraires en France voir Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1975, pp. 38-41.

<sup>59</sup> Il s'agit de couronnes en métal, suspendue dans les églises et contribuant à l'illumination des lieux, dont les dimensions étaient assez grandes et la morphologie tendait à rappeler les murs de la Jérusalem céleste. Les deux seuls exemplaires encore conservés actuellement sont celle de la *Chapelle Palatine* d'Aix-la-Chapelle - donnée vers 1166 par Frédéric Ier de Hohenstaufen, dit Barberousse (1122-1190) - et celle de la *Cathédrale Sainte-Marie* de Hildesheim - 18 mt de diamètre, réalisée entre 1055-1065 - . Voir Bernard GALLISTIL, *Bedeutung und Gebrauch der großen Lichterkrone im Hildesheimer Dom*, dans: *Concilium medii aevi*, 12, 2009, pp. 43-88.

<sup>60</sup> À partir de la fin du X<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons dans l'Europe Occidentale les témoignages de colombes eucharistiques et pyxides, suspendues au-dessus des autels avec un système formé de chaînettes et d'une couronne en métal. Pour ce sujet, nous faisons principalement référence à l'article de Jacques FOUCART-BORVILLE, *Essai sur les suspenses eucharistiques comme mode d'adoration privilégié du saint sacrement*, dans : *Bulletin Monumental*, n°145, 3, 1987, pp. 267-289. Deux seuls exemplaires de couronne eucharistique sont connus aujourd'hui : celle du dais d'une colombe, Limoges, deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle (Paris, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny. Inv. Cl. 14027. Mesures : diamètre 26,7 cm, hauteur 6,3 cm. Matériaux : cuivre champlévé, émaillé, estampé, doré). Et celles dite de *Saint Nicola* : Limoges, 1230-1250 (Bari, Trésor de l'Église de saint Nicola. Dimensions : diamètre 26,5. Matériaux : cuivre doré, émaux champlévé, pierres précieuses, verres).

<sup>61</sup> Les couronnes reliquaires font leur apparition dans l'Europe médiévale au XIII<sup>e</sup> siècle. SCHRAMM / MÜTHERICH, *op.cit.*, 1962, p. 34. Sur cette typologie voir aussi: Danielle GABORIT-CHOPIN, *Couronne*, dans : *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, André VAUCHEZ, (Dir.), t. I, Paris, 1997, pp. 406-407. Trois exemplaires sont aujourd'hui encore conservés : celle dite des *Dominicains de Liège*, vers 1270-1280 (Paris, Musée du Louvre, No. Inv. OA 9445. Dimensions : diamètre 21 cm. Matériaux : Argent doré, pierres précieuses). Celle dite de *Paraquet*, vers 1320-1330 (Amiens, Trésor de la Cathédrale. Dimensions : diamètre 20 cm, hauteur 11 cm. Matériaux : cuivre doré, émaux, pierres). Pour cette dernière voir Philippe GEORGE (Dir.), *Trésors des cathédrales d'Europe, Liège à Beaune*, Catalogue d'exposition [Beaune, Hôtel-Dieu, Hospices de Beaune, 19.11 2005 - 19.03 2006: Beaune, Musée des Beaux-Arts, 19.11 2005 - 19.03 2005: Beaune, Collégiale Notre-Dame, 19.11 2005 - 19.03 2006], Paris, 2005, p. 31. Et enfin, la *Couronne de Namur*, du début du XIII<sup>e</sup> siècle (Namur, Musée diocésain. Diamètre 21,5 cm, hauteur 8,5 cm. Matériaux : Or, filigranes nervurées estampées, perles et pierres sur bâtes). Winfried WILHELMY, *Die Kaiserkrone des Musée diocésain in Namur: Entstehung, Funktion und Stiftungsumstände*, dans : *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, novembre 2003, pp. 203-208.

<sup>62</sup> Durant la période médiévale, les églises étaient ornées de couronnes votives, suspendues au-dessus des autels ou accrochées à la couple des grands baldaquins dits ciborium. L'ensemble plus fameux de couronnes votives est celui du Trésor de Guarrazar, qui date entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle et dont ce qui reste est partagé entre le Musée du Moyen Âge et Thermes de Cluny à Paris et le Musée Archéologique National à Madrid. Voir Alicia PEREA (Ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, avec bibliographie précédente et complète.



Fig. 8. *Buste reliquaire de sainte Ursule*, Paris ou Avignon, moitié du XIVème siècle. Castiglione Fiorentino, Musée Communal. Dimensions : hauteur 42,5 x 32,2 x 16 cm. Matériaux : Argent, en partie doré, émaux, perles, pierres précieuses et verre coloré. © E. Basso.



Fig. 9. *Chef-reliquaire de saint Eustache*, vers 1210, probablement Bale. Londres, British Museum, No. Inv. M&ME 1850,11-27,1. Dimensions : 35 x 16,6 x 18,4 cm. Matériaux : Argent doré sur bois, crystal de roche, calcédoine, améthystes, perles, verre coloré © British Museum.



Fig. 10. *Couronne d'un buste reliquaire*. Bohmen, deuxième moitié du XIVème siècle. Zisterziensnerinnenabtei St. Marienstern, Panschwitz-Kuckau. Dimensions : diamètre 18,5 cm, hauteur totale 6,5 cm, hauteur du bandeau 3 cm. Matériaux : Argent, argent doré, améthystes. © E. Basso.

Toutefois, rien ne semble indiquer que la pièce ait été suspendue : les encoches présentes sont destinées à des éléments décoratifs, et le nombre de percements - douze - nous semble excessif pour avoir servi à fixer des chaînes de suspension - qui sont généralement au nombre de quatre - . Les couronnes votives ont presque toujours des pendeloques ornant la partie inférieure mais les percements présents sur la couronne sont trop élevés par rapport à la bordure et un anneau fixé à cette hauteur tomberait au-dessus de la bordure estampée, ce qui serait peu élégant.

Dès lors, la seule typologie qui semble correspondre au cas présent est celle des couronnes portées comme ornements pour la tête. Le diamètre en est une donnée très importante et permet d'associer la pièce aux exemplaires utilisés par des femmes. En effet, le diamètre des couronnes féminines et des diadèmes se situe généralement entre 17 et 20 cm, alors que pour les hommes il est entre 20 et 24 cm. Même si la couronne semble légèrement trop grande par rapport à la dimension d'une tête, il faut souligner qu'au Moyen Âge ces ornements étaient portés sur le front et non pas sur le sommet de la tête, et que parfois les pièces comportaient du tissu à l'intérieur pour les rendre plus confortables. Si, comme il a été dit auparavant, nous considérons que le grenat le plus important correspond à une vision frontale de la couronne, cette pierre aurait alors été surmontée par une fleur de lys centrale et trois autres fleurs aux côtés et à l'arrière. Il s'agit dans ce cas d'un modèle bien attesté sur les enluminures et les ivoires dès le X<sup>e</sup> siècle, qui souligne un « avant » et un « arrière » de la pièce, et qui s'adapte parfaitement à une pièce portée et donc destinée à avoir un point de vue privilégié. Toutefois, la question demeure de savoir qui a pu porter une telle couronne. Entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, les couronnes ornaient des personnes - comme symboles de richesse ou de pouvoir, ou simplement comme accessoires, dont la richesse changeait selon le niveau social<sup>63</sup> - mais également des sculptures ou des bustes-reliquaires (fig. 8, fig. 9, fig. 10). Si, souvent, les ornements étaient réalisés dans la même matière que l'œuvre - bois ou pierre, par exemple - , il existe aussi des accessoires en métal appliqués aux sculptures. Malgré la richesse de ses matériaux, la couronne bruxelloise est nettement plus simple que les exemplaires connus ayant appartenu à des rois ou à des reines. Les lois somptuaires promulguées au cours de la période médiévale permettent de remarquer combien l'emploi de bijoux et de couronnes en or et en argent était largement répandu parmi les nobles et les personnes les plus aisées. Ainsi, il est tout à fait possible qu'elle ait appartenu à une personne de rang inférieur et que sa fonction ait été de simple ornementation. Lightbown<sup>64</sup> nous présente

---

<sup>63</sup> Les couronnes sont, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, des objets qui symbolisent un statut social noble mais leur emploi se répand largement (pp.130-131). Plusieurs restrictions et lois somptuaires au cours du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle témoignent comment la pratique de porter ces objets était bien présente, parmi les hommes et les femmes, de familles riches mais pas forcément nobles. Voir les exemples cités par LIGHTBOWN, *op.cit.*, 1992, pp. 124-126.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 125-126.

plusieurs exemples de documents qui témoignent de nombreuses couronnes offertes aux épouses, ainsi que de couronnes portées simplement comme ornements. Au-delà de la dimension du diamètre, il est difficile d'identifier des caractéristiques techniques qui permettent de distinguer entre couronnes portées par des personnes et couronnes destinées à orner des statues. En effet, la seconde typologie est assez souvent un réemploi, un ornement ensuite offert à une sculpture, à un reliquaire ou bien à une église<sup>65</sup>. Suite au développement de la sculpture et d'une attention de plus en plus forte vers la représentation de la figure humaine – notamment dans la sculpture religieuse et funéraire –, dès le XI<sup>ème</sup> siècle les sculptures et bustes reliquaires acquièrent des dimensions assez proches de celles des personnes réelles. Cela rendait plus facile le remploi d'une couronne portée précédemment, même si dans certains cas il était possible de manipuler la couronne pour l'adapter à une sculpture<sup>66</sup>. Un possible réemploi dans ce sens pourrait expliquer les percements réalisés pour permettre le passage de clous dont le but était d'assurer la couronne à la statue.

## Conclusion

L'analyse stylistique et technologique de la couronne conservée dans une collection privée bruxelloise s'est révélé assez complexe. Elle a toutefois permis de déterminer un nombre important de correspondances avec des pièces réalisées du XI<sup>ème</sup> au début du XIII<sup>ème</sup> siècle. Tout d'abord, le degré de pureté de l'argent, de même que la typologie et que la quantité des traces mineures présentes, permettent de mettre en relation ce métal avec ceux produits aux XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècles. D'ailleurs, l'absence de poinçons et le style de l'ensemble confirmeraient l'appartenance de la pièce aux orfèvreries réalisées durant cette période. L'emploi de grenats et d'améthystes, assurés au bandeau grâce à une monture en bâte avec des rivets, ainsi que la présence de

---

<sup>65</sup> Il est parfois possible de retracer des exemples de donations de couronnes pour un reliquaire ou une sculpture : les objets concernés dans ce cas sont le plus souvent des couronnes appartenant à des personnages importants, tels que des souverains. Le plus ancien exemple de donation semble être celui du roi Boson (roi de Provence, 879-887), qui fit réaliser, en l'honneur de saint Maurice, un chef-reliquaire, coiffé d'or et de perles. Christian BEUTLER, *Documents sur la sculpture carolingienne*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1962, 60, p. 451. Les deux autres exemples plus connus sont sans doute celui de la Vierge d'Essen et de la Majesté de Conques. Voir, avec bibliographie précédente Danielle GABORIT-CHOPIN / Elisabeth TABURET-DELAHAYE, *Le trésor de Conques*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée du Louvre, 02.11.2001-11.03.2002], Paris, 2001, pp. 22-24.

<sup>66</sup> Citons-en ici un exemple : la couronne qui était fixée sur la tête d'une statue de la Vierge dans la Cathédrale d'Essen fut probablement, à l'origine, utilisée pour le couronnement d'Otton III à l'âge de deux ans en 983. En fait, les examens réalisés ont démontré que l'objet avait été réduit afin de l'adapter à la tête de la Madone. Une série d'études et de comparaisons avec les productions d'Essen, font supposer que la couronne a été réalisée effectivement pour un enfant, et ensuite donnée à la statue de la Vierge. Lors de son rétrécissement, des éléments décoratifs qui n'appartiennent pas au vocabulaire du X<sup>ème</sup> siècle ont été ajoutés. Voir HILDESHEIM / BRANDT, EGGBRECHT, *op.cit.*, 1993, p. 79.

ciselures, se retrouvent sur plusieurs croix, reliquaires et reliures du XI<sup>ème</sup> au XIII<sup>ème</sup> siècles. De plus, la présence du bandeau lisse, agrémenté de quatre éléments décoratifs, situe clairement cette œuvre bien avant le développement de structures plus complexes, telles que nous les retrouvons sur les couronnes du milieu du XIII<sup>ème</sup> siècle. En observant la forme et la disposition des décorations, nous estimons qu'elle a été conçue pour être portée probablement par une femme. Cependant, cela n'exclut pas son réemploi pour orner un buste reliquaire ou bien une sculpture, selon une tradition qui est assez bien documentée. Grâce aux résultats de cette recherche, il est possible d'avancer des hypothèses au sujet de la chronologie et de la fonction de la couronne bruxelloise. Toutefois, rien ne permet de la mettre en relation avec une région spécifique. La qualité d'exécution peu précise est probablement l'indice d'un travail provenant d'un centre de production périphérique, s'inspirant des œuvres réalisées dans des grands centres de production artistique. Cette œuvre est un témoignage intéressant du travail de l'argent, peu connu pour l'époque médiévale à cause de nombreuses pertes. Son étude a permis de contribuer à la connaissance des matériaux et des éléments stylistiques de l'orfèvrerie médiévale et fournit sans doute une comparaison intéressante pour des futures découvertes.



LE TRÔNE DE GRÂCE DE SAINT-PÉTERSBOURG  
DE L'ENTOURAGE DE ROBERT CAMPIN  
DANS LE CONTEXTE DE LA TRADITION DU DIPTYQUE

NOBUKO SUZUKI

Robert Campin (vers 1375-1444 / 45) est un peintre des anciens Pays-Bas qui avait son atelier à Tournai et qui peut probablement être identifié avec le Maître de Flémalle<sup>1</sup>. On attribue à son entourage immédiat un diptyque conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg<sup>2</sup>. Il s'agit d'une représentation du

---

\* J'exprime ma plus vive gratitude à Didier Martens, professeur de l'Université Libre de Bruxelles, ainsi qu'à Mikinosuke Tanabe, professeur de l'Université des Arts de Tokyo, pour leurs conseils. Je suis très reconnaissant à Ron Spronk, professeur de la Queen's University, qui m'a donné des renseignements sur le *Trône de Grâce* de Saint-Pétersbourg. Je reste très obligée à Sibylla Goegebuer du Sint-Janshospitaal de Bruges, Moniek Nagels et Veerle Verhasselt du Museum voor Schone Kunsten Gent, qui m'ont aidé dans mes recherches, ainsi qu'à Seong-Jun Ko du Niigata Prefectural Museum of Modern Art et Akiko Fujii, qui m'ont traduit des articles du russe. Je remercie Junko Ninagawa, professeur de la Kansai University, ainsi que Koichi Koshi, professeur honoraire de l'Université des Arts de Tokyo. Je suis grandement redevable à la Kajima Foundation for the Arts.

<sup>1</sup> Même si le problème « Flémalle-Campin » continue à donner matière à discussion, dans cet article, nous avons estimé pouvoir accepter l'identification traditionnelle du Maître de Flémalle avec Robert Campin. Voir *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2008-2009, Ostfildern, 2009, pp. 285-290.

<sup>2</sup> Voir, sur le *Trône de Grâce* de Saint-Pétersbourg, Hugo VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle*, dans : *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 19, 1898, pp. 8-34, 89-116, esp. pp. 96-99 ; Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting : Its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge (Mass.), 1953, pp. 172-173 ; Vladimir LOEWINSON-LESSING et Nicolas NICOULINE, *Le Musée de l'Ermitage, Leningrad (=Les Primitifs flamands, 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 8)*, Bruxelles, 1965, pp. 5-20 ; Nikolai NIKULIN, *Netherlandish Painting : Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Florence, 1989, pp. 52-57 ;



Fig. 1. Entourage de Robert CAMPIN, Diptyque de Saint-Petersbourg, vers 1430 (?), Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage. (© KIK-IRPA, Brussels).

*Trône de Grâce*, ou *Trinité* et de la *Vierge à l'Enfant* (fig. 1). Ce diptyque sera dénommé ci-après le *Trône de Grâce*.

Dans cet article, nous tenterons de démontrer que le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg a été conçu dès l'origine comme un véritable diptyque. Nous l'analyserons d'un point de vue stylistique et iconographique. Nous le replacerons dans le contexte de la tradition du diptyque. Il apparaîtra finalement que l'œuvre occupe une place privilégiée dans l'histoire de ce type de support à la fin du Moyen Âge.

---

Albert CHÂTELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle : la fascination du quotidien*, Anvers, 1996, pp. 124-129, 297-298, cat. n° 9 ; Stephan KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle : Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weydens (=Ars nova, 2)*, Turnhout, 1997, pp. 126-128 ; Felix THÜRLEMANN, *Robert Campin : A Monographic Study with Critical Catalogue*, Munich / Berlin / Londres / New York, 2002, pp. 197-199, 323-324, cat. n° III.F.3 ; *Prayers and Portraits : Unfolding the Netherlandish Diptych*, cat. exp., Washington, D. C., National Gallery of Art, 2006-2007 / Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2007, Washington, D. C., 2006, pp. 62-63, 311, cat. n° 6 ; *The Master...*, cat., exp., *op. cit.*, pp. 238-242, cat. n° 11.

La valve gauche (ou droite) est occupée par une représentation de la *Trinité*. Une tente à baldaquin, ouverte, rappelle le tabernacle où l'hostie est conservée. Dieu le Père est assis sur un trône dont les bras sont ornés de statuette. À gauche, on aperçoit un pélican, nourrissant ses petits en se perçant du bec la poitrine et, à droite, une lionne ranimant sa portée de son souffle. Ces représentations dérivent du *Physiologus*. Elles évoquent symboliquement la mort et la Résurrection du Christ<sup>3</sup>. Sur le Trône de Dieu, on aperçoit aussi, dans une niche, du côté droit, la Synagogue, personnifiée par une femme aux yeux bandés tenant en main les tables de la Loi mosaïque et une hampe de lance brisée. Du côté gauche se trouve l'Église, représentée par une femme brandissant une croix et un calice au-dessus duquel flotte une hostie. Ces deux figures allégoriques renvoient symboliquement au passage du judaïsme au christianisme<sup>4</sup>.

Le second panneau accueille une *Vierge à l'Enfant*. Marie est représentée en tant que *Vierge d'humilité*. Assise à même le sol, sur deux coussins, elle tend sa main droite vers le feu de la cheminée. La Vierge semble ainsi vouloir protéger son Fils de la chaleur de l'âtre. Mais peut-être cherche-t-elle aussi à lui cacher l'image du Christ mort figurant sur la valve gauche<sup>5</sup>. Un bassin et une aiguière posés sur un tabouret à trois pieds ainsi qu'une serviette blanche suspendue au-dessus constituent des symboles renvoyant à la pureté de la Vierge et au *Baptême du Christ*<sup>6</sup>. Ainsi, le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg évoquerait tout à la fois l'Incarnation, sur la valve droite, et la Rédemption, sur la valve gauche<sup>7</sup>.

Le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg ne comporte ni signature ni date. En outre, on ignore tout de sa provenance. Après avoir appartenu au diplomate russe Dimitri Tatistcheff (1767-1845), il est entré au Musée de l'Ermitage en 1845<sup>8</sup>. On trouve deux sceaux en cire aux armes de Dimitri Tatistcheff au

---

<sup>3</sup> Karl KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Fribourg-en-Brisgau, 1928, p. 123 ; J. J. M. TIMMERS, *Symboliek en iconografie der christelijke kunst*, 1947, pp. 144-146, 301 ; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1, Paris, 1955, pp. 92-96 ; LOEWINSON-LESSING et NICOLINE, *op. cit.*, pp. 8-11 ; NIKULIN, *op. cit.* (1989), pp. 54-55 ; CHÂTELET, *op. cit.* (1996), p. 126 ; François BËSPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460) : sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, 2000 (2<sup>ème</sup> éd., Strasbourg, 2006), pp. 84-89 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 62 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>4</sup> LOEWINSON-LESSING et NICOLINE, *op. cit.*, pp. 8-11 ; NIKULIN, *op. cit.* (1989), pp. 54-55 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 62 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>5</sup> PANOFKY, *op. cit.* (1953), pp. 172-173 ; LOEWINSON-LESSING et NICOLINE, *op. cit.*, pp. 10-11 ; NIKULIN, *op. cit.* (1989), p. 55 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 241.

<sup>6</sup> LOEWINSON-LESSING et NICOLINE, *op. cit.*, pp. 8-12 ; NIKULIN, *op. cit.* (1989), pp. 54-55 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 62 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> LOEWINSON-LESSING et NICOLINE, *op. cit.*, pp. 6, 12-14 ; NIKULIN, *op. cit.* (1989), *op. cit.*, p. 57 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 311 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 240.

revers des panneaux. Ces revers sont recouverts par une marbrure brun-rouge de qualité médiocre<sup>9</sup>.

En 1953, Panofsky a avancé l'hypothèse que les deux panneaux auraient constitué à l'origine des compositions indépendantes. Les cadres actuellement visibles auraient été ajoutés. L'auteur s'appuyait sur les mesures des deux panneaux reprises dans le catalogue des collections de l'Ermitage publié en 1908 : 36 sur 25 cm pour la *Trinité* et 34 sur 24 cm pour la *Vierge à l'Enfant*<sup>10</sup>. Depuis lors, des investigations scientifiques ont été menées par le musée. D'une part, il est apparu, grâce au microscope, que les deux panneaux avaient été sciés dans le même chêne<sup>11</sup>. D'autre part, on a remarqué que les cadres présentaient un réseau de craquelures différent de celui des panneaux<sup>12</sup>. En outre, des nettoyages ont permis de constater que les encadrements étaient enduits d'une colle qui ne correspond pas à celles utilisées au XV<sup>e</sup> siècle. On peut en conclure que l'encadrement actuel n'est pas original<sup>13</sup>.

Les panneaux présentent un bord non peint sur les quatre côtés. Ceci suggère qu'ils comportaient à l'origine un encadrement mouluré taillé dans la masse du bois. Cet encadrement aurait été raboté lors d'une restauration ancienne<sup>14</sup>. De plus, les nettoyages ont mis en évidence des cavités laissées par des clous et des charnières sur les revers<sup>15</sup>. Ces traces montrent que les deux panneaux pouvaient être refermés en les rabattant. Le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg constituait donc bien un diptyque portable. Ouvert, il opposait l'image de la *Trinité* à celle de la *Vierge à l'Enfant*. Même s'il fut remanié à une époque inconnue, il aurait conservé son agencement originel. C'est en tout cas l'opinion partagée aujourd'hui par la majorité des historiens de l'art<sup>16</sup>.

---

<sup>9</sup> Н. НИКУЛИН, *О первоначальном виде Мадонны с младенцем и Троицы флемальского мастера*, dans : *Сообщения : Государственного Эрмитажа*, 14, 1958, pp. 32-34, particulièrement p. 34 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.*, pp. 8, 12-13 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 311 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 240-242. Chez les Primitifs flamands, les revers de diptyque sont souvent recouverts d'une marbrure, comme dans le diptyque de l'*Annonciation* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) de Jan van Eyck (vers 1390 / 1400-1441). Voir Frank Jewett MATHER, *Three Early Flemish Tomb Pictures*, dans : *Art in America*, 3, 1915, p. 261-272.

<sup>10</sup> Les mesures du diptyque de Saint-Petersbourg dans le catalogue de 1908, que Panofsky a cité, étaient erronées. PANOFSKY, *op. cit.* (1953), p. 172, note 2 ; А. СОМОВ, *Краткий каталог картинной галереи императорского Эрмитажа*, Спб, 1908 ; НИКУЛИН, *op. cit.* (1989), p. 54.

<sup>11</sup> Никулин, *op. cit.* (1958), p. 32 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.*, p. 6 ; НИКУЛИН, *op. cit.* (1989), p. 52.

<sup>12</sup> Никулин, *op. cit.* (1958), p. 32 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.*, p. 5.

<sup>13</sup> PANOFSKY, *op. cit.* (1953), p. 172, note 2 ; Никулин, *op. cit.* (1958), p. 33 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.* pp. 5-6 ; НИКУЛИН, *op. cit.* (1989), pp. 52-54 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 63.

<sup>14</sup> Никулин, *op. cit.* (1958), p. 33 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.*, pp. 6-7 ; НИКУЛИН, *op. cit.* (1989), p. 52.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Никулин, *op. cit.* (1958), pp. 33-34 ; LOEWINSON-LESSING et NICOULINE, *op. cit.*, pp. 6-7 ; НИКУЛИН, *op. cit.* (1989), pp. 52-54.



Fig. 2. Diptyque bohémien, vers 1360, Karlsruhe, Kunsthalle. (© Musée).

Ces investigations scientifiques sont importantes, car elles ont permis de réfuter la théorie de Panofsky, tout en accréditant l'hypothèse que le *Trône de Grâce* aurait constitué dès l'origine un véritable diptyque. Certes, il faut remarquer qu'aucune étude scientifique nouvelle n'a été réalisée depuis 1965<sup>17</sup> et que l'état actuel du diptyque empêche tout jugement définitif sur l'ancienneté de son agencement<sup>18</sup>. Il serait néanmoins très étonnant que les deux panneaux n'aient pas formé dès l'origine un diptyque. Ce sera le point de départ de notre interprétation.

Considérons tout d'abord le *Trône de Grâce* dans le contexte de l'histoire du diptyque en Occident. Wolfgang Kermer a consacré en 1967 une thèse à ce sujet. Son étude a beaucoup servi depuis lors aux historiens de l'art. Selon Kermer, l'origine du diptyque remonte à la fin de l'Antiquité<sup>19</sup>. Dès le Trecento, on observe l'usage suivant, attesté par exemple dans un diptyque

<sup>17</sup> Lors de l'exposition *Prayers and Portraits : Unfolding the Netherlandish Diptych* (2006-2007), aucune étude scientifique n'a été consacrée à notre diptyque. Je suis reconnaissante au docteur Ron Spronk, qui fut un des concepteurs de cette exposition, de m'avoir communiqué ses vues.

<sup>18</sup> *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> Wolfgang KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei : von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog* (thèse de doctorat), Eberhard-Karl-Universität, Tübingen, 1967.



Fig. 3. Diptyque du *Christ de Pitié* et de la *Vierge à l'Enfant*, vers 1400, Bâle, Kunstmuseum. (© Musée).

de Bohême remontant aux années 1360 (Carlsruhe, Kunsthalle) (fig. 2)<sup>20</sup>, et dans un autre, un plus tardif, datant des années 1400 (Bâle, Kunstmuseum) (fig. 3)<sup>21</sup> : l'Incarnation, représentée par la Vierge à l'Enfant, le plus souvent à main gauche, est opposée à la *Passion*, représentée par le *Christ de Pitié*, le plus souvent à main droite. L'histoire sacrée, telle que résumée dans le diptyque, s'achève par le sacrifice du Christ<sup>22</sup>.

Cette formule s'est maintenue dans le Nord, en Bohême, en Allemagne et en France. Dans le Grand Diptyque Carrand (Florence, Museo Nazionale del

<sup>20</sup> Sur le diptyque bohémien, voir Hans BELTING, *The Image and Its Public in the Middle Ages : Form and Function of Early Paintings of the Passion*, Nouvelle-Rochelle, 1990 (*Id.*, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981), pp. 29-40 et passim ; *Karl IV. : Kaiser von Gottes Gnaden : Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005-2006 / Bildergalerie der Prager Burg, Prague, 2006, Munich, 2006, pp. 162-163.

<sup>21</sup> Robert SUCKALE, *Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel*, dans : *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43, 1986, pp. 103-112 ; *The Master...*, cat. exp. *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>22</sup> KERMER, *op. cit.*, passim ; Victor M. SCHMIDT, *Diptychs and Supplicants : Precedents and Contexts of Fifteenth-Century Devotional Diptych*, dans : John Oliver HAND, Catherine A. METZGER et Ron SPRONK éd., *Essays in Context : Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge (Mass.) / New Haven / Londres, 2006, pp. 14-31, esp. pp. 16-17.



Fig. 4. Grand Diptyque Carrand, vers 1400, Florence, Museo Nazionale del Bargello. (© KIK-IRPA, Brussels).

Bargello) (fig. 4)<sup>23</sup>, une œuvre franco-flamande des années 1400, apparaît un nouveau type de composition : la *Vierge à l'Enfant*, accompagnée de sainte Catherine et d'autres figures, fait face cette fois à la *Crucifixion*<sup>24</sup>.

Au même moment, vers la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle, apparaît la formule du diptyque combinant, sur les deux panneaux intérieurs, une effigie de donateur et une représentation sacrée. Le donateur agenouillé, les mains jointes en prière, est

<sup>23</sup> Sur le Grand Diptyque Carrand, voir Albert CHÂTELET, *Des roses et un lys : Le grand diptyque du Bargello*, dans : *Art, objets d'art, collections : études sur l'art du Moyen âge et de la Renaissance sur l'histoire du goût et des collections : hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, pp. 57-61 ; Cyriel STROO, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries (=Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 9)*, 2 vols., Bruxelles, 2009, passim.

<sup>24</sup> KERMER, *op. cit.*, passim ; SCHMIDT, *op. cit.*, passim.



Fig. 5. MAÎTRE DE 1499, Diptyque de Christian de Hondt, vers 1499 (?), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. (© KIK-IRPA, Brussels).

tout d'abord peint plus petit que la Vierge à l'Enfant. Ensuite, il sera représenté au même format. Parfois même, le donateur a manifesté le désir d'occuper le même espace que la *Vierge à l'Enfant*<sup>25</sup>.

C'est avec les Primitifs flamands que le diptyque comportant un portrait de donateur s'est généralisé. La valve gauche du diptyque de Christian de Hondt, peint par le Maître de 1499 (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone

<sup>25</sup> KERMER, *op. cit.* ; Jane B. FRIEDMAN, *An Iconological Examination of the Half-Length Devotional Portrait Diptych in the Netherlands, 1460-1530* (thèse de doctorat), University of California, Los Angeles, 1977 ; Laura Deborah GELFLAND, *Fifteenth-Century Netherlandish Devotional Portrait Diptychs : Origins and Function* (thèse de doctorat), Case Western Reserve University, 1994.

Kunsten) (fig. 5), constitue une copie de la *Madone dans l'église* (Berlin, Staatliche Museen) de Jan van Eyck. Celle-ci, peinte vers 1437-1438, fut probablement elle-même un volet de diptyque. Le Maître de 1499 aurait inséré un nouveau donateur dans le diptyque original de Jan van Eyck<sup>26</sup>.

Avec Rogier de le Pasture (1399 / 1400-1464) apparaît dans les anciens Pays-Bas la formule du diptyque opposant un donateur à une représentation de Marie, l'un et l'autre vus à mi-corps<sup>27</sup>. Cette formule connut le succès et se diversifia, puisque l'on vit par exemple se développer le diptyque marial à donateurs multiples. Il s'agissait souvent de couples. Comme Kermer l'a observé, les deux panneaux du diptyque, de manière générale, s'opposent et se font face : le diptyque constitue tout à la fois une antithèse et une synthèse<sup>28</sup>.

Le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg, dans la mesure où il combine le thème de l'Incarnation (à travers la *Vierge de l'Humilité*) et celui de la *Passion* (à travers le *Trône de Grâce* précisément), s'inscrit parfaitement dans la tradition du diptyque médiéval, telle qu'elle s'est constituée durant le Trecento<sup>29</sup>. Pourtant, si l'œuvre présente un caractère traditionnel, elle est également novatrice. Ce sont ces aspects novateurs qui vont maintenant retenir notre attention.

Dans le diptyque traditionnel, lorsque la Vierge arrête son regard sur le *Christ de Pitié*, la relation visuelle qui les unit est tout au plus suggérée<sup>30</sup>. En revanche, dans le diptyque de Saint-Petersbourg, comme nous l'avons fait remarquer, l'Enfant Jésus semble vouloir échapper à la Trinité. Il s'en détourne délibérément. Une relation optique entre les personnages des deux valves est clairement indiquée.

En outre, dans le diptyque médiéval traditionnel, l'Enfant Jésus regarde soit le spectateur soit sa Mère. Il ne tourne pas ses regards vers l'extérieur du panneau, comme c'est le cas dans le diptyque de Saint-Petersbourg. La même formule se retrouve dans un panneau de la National Gallery de Londres, également attribué à l'entourage de Robert Campin<sup>31</sup>. Elle présente un caractère plutôt

---

<sup>26</sup> GELFAND, *op. cit.*, pp. 55-77 ; Otto PÄCHT, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Maria Schmidt-Dengler éd. et David Britt tr., Londres, 1994 (*Id.*, *Van Eyck : die Begründer der altniederländischen Malerei*, Munich, 1989), pp. 79-117 ; *Prayers...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 140-149, cat. n° 21.

<sup>27</sup> Cf. Le diptyque de la *Vierge à l'Enfant avec le donateur Laurent Froimont*, démembré (Caen, Musée des Beaux-Arts, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique) par Rogier de le Pasture.

<sup>28</sup> KERMER, *op. cit.*, p. 4 ; FRIEDMAN, *op. cit.*, passim ; GELFAND, *op. cit.*, passim.

<sup>29</sup> SCHMIDT, *op. cit.*, p. 16.

<sup>30</sup> BELTING, *op. cit.*, pp. 29-40.

<sup>31</sup> Dans cet article, nous attribuons la *Vierge à l'Enfant* à l'entourage de Campin. Hans BELTING et Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes : Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, pp. 164-166, cat. n° 68 ; KEMPERDICK, *op. cit.*, pp. 131-132 ; Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 83-91 ; CHÂTELET, *op. cit.* (1996), p. 330, cat. n° AR6 ; THÜRLEMANN, *op. cit.*, pp. 326-327, cat. n° III.F.6b.

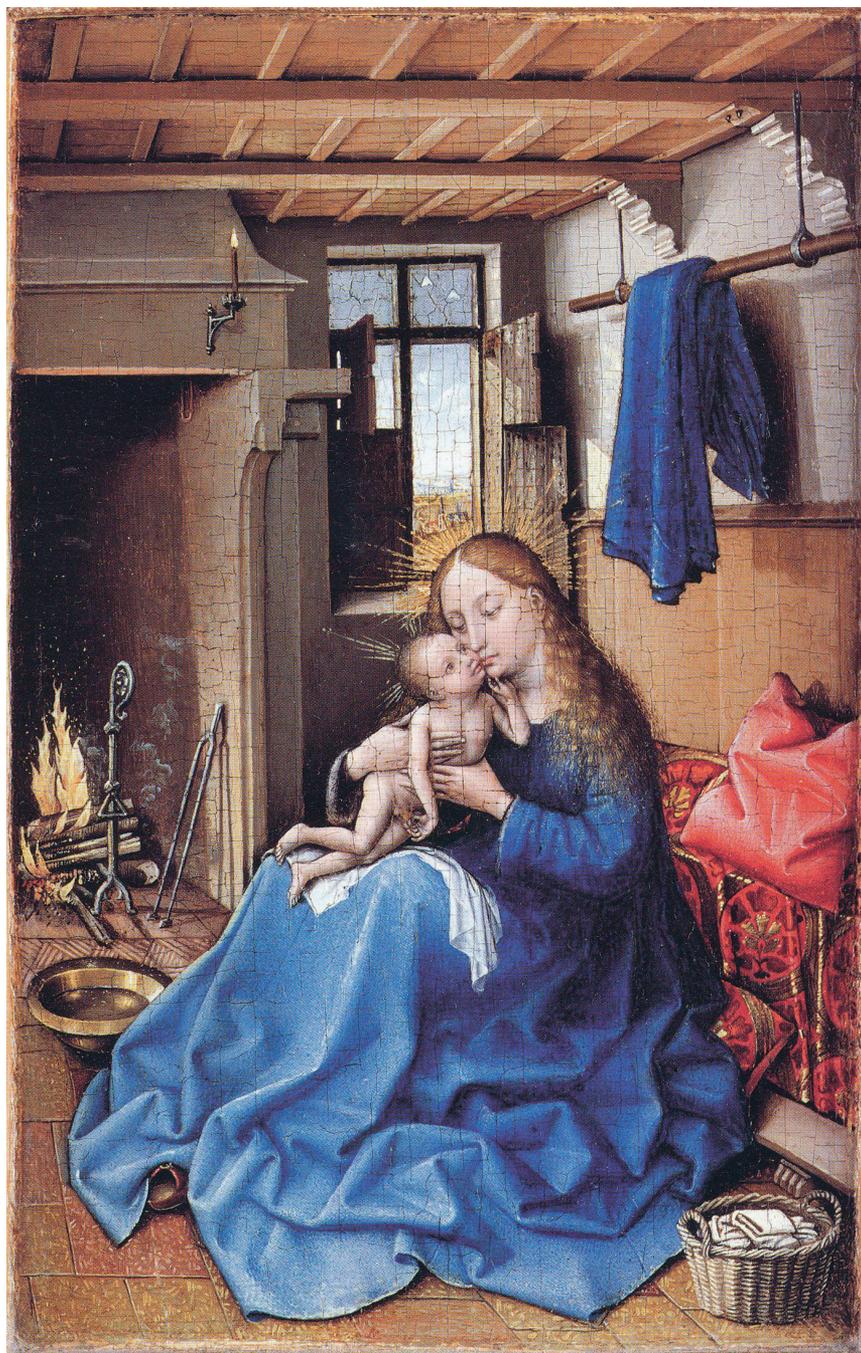


Fig. 6. Entourage de Robert CAMPIN, *Vierge à l'Enfant*, vers 1445 / 1450 (?), Londres, National Gallery. (© KIK-IRPA, Brussels).

exceptionnel. Ainsi que l'ont relevé Hans Belting et Christine Kruse, elle n'a pas pour origine l'iconographie traditionnelle de la *Vierge à l'Enfant*<sup>32</sup>. Mais d'où provient alors cette image de l'Enfant Jésus apeuré ?

La *Vierge à l'Enfant* de Londres (fig. 6), qui vient d'être citée et qui ressemble beaucoup à celle du diptyque de Saint-Petersbourg, évoque, selon Suzanne Urbach, la *Circoncision*<sup>33</sup>. L'évangile de Luc (II, 21) rapporte que le Christ a été circoncis le huitième jour après sa naissance<sup>34</sup>. Dans les *Méditations sur la Vie du Christ* (deuxième quart du XIV<sup>ème</sup> siècle), on peut lire qu'après la *Circoncision*, la Vierge aurait aperçu le sang du Christ et versé des larmes. Le Christ aurait alors caressé le visage de sa Mère pour la consoler. L'épisode serait évoqué dans la *Vierge à l'Enfant* de Londres, où l'on voit Jésus touchant à la fois son pénis et le menton de sa Mère<sup>35</sup>. La *Circoncision* constitue la première effusion de sang du Christ et préfigure de ce fait la *Passion*<sup>36</sup>.

La *Vierge à l'Enfant* de Londres pourrait ainsi être considérée comme une représentation indirecte de la *Passion*, par l'évocation de la *Circoncision*. Dans le diptyque de Saint-Petersbourg, la situation fixée par le peintre est différente. L'Enfant ne touche ni le menton de la Vierge, ni ses parties génitales. Rien, dans cette image, n'évoque la *Circoncision*<sup>37</sup>. L'Enfant Jésus semble plutôt effrayé par la vision de sa *Passion* future, telle qu'elle apparaît sur la valve gauche. Il ne paraît éprouver aucune douleur physique. C'est là une grande différence avec le panneau de Londres. Pourtant, on peut suggérer, selon

---

<sup>32</sup> BELTING et KRUSE, *op. cit.*, pp. 164-166 ; *The Master...*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>33</sup> Susan URBACH, *On the Iconography of Campin's Virgin and Child in Interior : The Child Jesus comforting his Mother after Circumcision*, dans : Maurits SMEYERS et Bert CARDON éd., *Flanders in a European Perspective : Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad : Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*, Louvain, 1995, pp. 557-568. Urbach fait référence à l'ouvrage de Steinberg. Voir Leo STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, New York, 1983, pp. 1-6, 110-116 et passim. Voir aussi Catherine REYNOLDS, *Reality and Image : Interpreting Three Paintings of the Virgin and Child in an Interior associated with Campin*, dans : Susan FOISTER et Susie NASH éd., *Robert Campin : New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, pp.183-191 ; CAMPBELL, *op. cit.*, p. 86.

<sup>34</sup> Voir Alexander Walker éd., *Apocryphal Gospels, Acts and Revelations*, Édimbourg, 1870, pp. 33-34. Voir aussi *The Apocryphal New Testament : Being all the Gospels, Epistles, and Other Pieces now extant attributed in the First Four Centuries to Jesus Christ, his Apostles and their Companions, and not included in the New Testament by its Compilers*, Londres, 1820, p. 39.

<sup>35</sup> Isa RAGUSA et Rosalie B. GREEN éd., *Meditations on the Life of Christ : An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century* (Paris, Bibliothèque nationale, MS. Ital. 115), Princeton, 1977, p. 42, ill. 34, text pp. 44, 411. Voir URBACH, *op. cit.*, pp. 560-561.

<sup>36</sup> Otto SCHMITT et al. éd., *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 2, Stuttgart, 1948, pp. 327-331 ; Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Gütersloh, 1966, pp. 99-100 ; Engelbert KIRSCHBAUM et al. éd., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, Rome / Fribourg-en-Brisgau / Bâle / Vienne, 1968, pp. 271-273.

<sup>37</sup> Selon Campbell, il n'y a pas de larme sur le visage de la Vierge dans la *Vierge à l'Enfant* de Londres. La *Circoncision* ne se rapporte pas nécessairement à la Vierge dans la *Vierge à l'Enfant* de Londres. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 86 ; STEINBERG, *op. cit.*, pp. 110-116 ; REYNOLDS, *op. cit.*

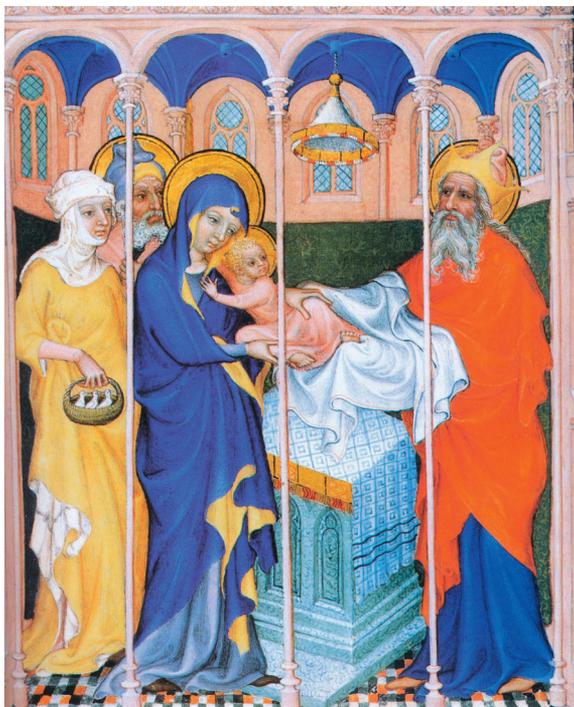


Fig. 7. MAÎTRE DU PAREMENT DE NARBONNE, *Très Belles Heures de Notre-Dame*, *Présentation de Jésus au Temple*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle-début du XV<sup>e</sup> siècle (?), Paris, Bibliothèque nationale de France, fol. 34v. (© BNF, Paris).



Fig. 8. GROUPE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, RETOUCHÉ PAR UNE MAIN EYCKIENNE, *Missel de Turin-Milan*, *Présentation de Jésus au Temple*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle-première moitié du XV<sup>e</sup> siècle (?), Turin, Museo Civico, fol. 16v. (© Musée).

nous, que l'image de l'Enfant Jésus, dans le diptyque de Saint-Pétersbourg, trouve son origine dans l'iconographie de la *Présentation au Temple*, et plus particulièrement dans des enluminures des années 1400.

La *Présentation de Jésus au Temple* a pour source le texte de Luc II, 22-39, où la Vierge Marie reçoit la prophétie de Syméon: « ...cet enfant doit amener la chute et le relèvement d'un grand nombre en Israël ; il doit être un signe en butte à la contradiction, et toi-même, une épée te transpercera l'âme, afin que se révèlent les pensées intimes de bien des cœurs » (II, 34-35)<sup>38</sup>. Ce thème était populaire au Moyen Âge. Il existe des représentations dans lesquelles Syméon pose l'Enfant Jésus sur un autel et d'autres dans lesquelles l'Enfant Jésus bénit Syméon<sup>39</sup>. On peut relever une ressemblance entre l'Enfant Jésus de notre diptyque et certaines *Présentation au Temple* figurant dans des livres d'heures français ou bourguignons du début du XV<sup>e</sup> siècle, lesquels ont influencé les Primitifs flamands. Ainsi, le motif de l'Enfant Jésus apeuré, essayant d'échapper à Syméon et de revenir dans les bras de sa Mère, s'observe dans deux *Présentation au Temple* : celle des *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Paris, Bibliothèque nationale de France) (fig. 7) et celle du *Missel de Turin-Milan* (Turin, Museo Civico) (fig. 8)<sup>40</sup>.

On peut considérer que, dans le diptyque de Saint-Pétersbourg, c'est fondamentalement la prophétie de Syméon qui est représentée sur les deux panneaux. L'Enfant Jésus du volet droit tenterait d'échapper à la vision de la *Passion*, telle qu'il aurait pu l'entrevoir dès la *Circoncision*. On remarquera que la *Vierge d'humilité au banc de fleurs*<sup>41</sup> (Berlin, Staatliche Museen) (fig. 9), attribuée à l'entourage de Campin, aurait également fait partie d'un diptyque perdu. Sur ce tableau, l'Enfant Jésus semble aussi effrayé. Il est tentant de considérer que la valve manquante représentait la *Trinité* ou le *Christ de Pitié*<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Luc II, 22-39.

<sup>39</sup> Otto SCHMITT et al. éd., *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 3, Stuttgart, 1954, pp. 1057-1076 ; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, II, Paris, 1957, pp. 261-266 ; Engelbert KIRSCHBAUM et al. éd., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 1, Rome / Fribourg / Bâle / Vienne, 1968, pp. 473-477 ; Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Gütersloh, 1966, pp. 100-104.

<sup>40</sup> Voir François BESPFLUG et Eberhard KÖNIG, *Les Très belles heures du Jean de France, duc de Berry : un chef-d'œuvre au sortir du moyen âge*, Paris, 1998, pp. 24-25, 162-163, 246.

<sup>41</sup> Dans cet article, nous attribuons la *Vierge d'humilité au banc de fleur* à l'entourage de Campin. Voir J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER et al., *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle, 1992, pp. 12, 76-78, cat. n° F6 ; Jochen SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550*, Mayence, 1993, p. 120 ; CHÂTELET, *op. cit.* (1996), pp. 179-180, cat. n° D1 ; KEMPERDICK, *op. cit.*, pp. 74-76 ; THÜRLEMANN, *op. cit.*, p. 190, 314, cat. n° III.E.1 ; *The Master...*, cat. exp., *op.cit.*, pp. 183-187, cat. n° 2.

<sup>42</sup> Sur la reconstruction de la *Vierge d'humilité au banc de fleurs*, voir SANDER, 1993, *op. cit.*, p. 120. Voir aussi KEMPERDICK, *op. cit.*, pp. 74-75 ; THÜRLEMANN, *op. cit.*, p. 314.



Fig. 9. Entourage de Robert CAMPIN, *Vierge d'humilité au banc de fleurs*, vers 1420 (?), Berlin, Staatliche Museen. (© KIK-IRPA, Brussels).



Fig. 10. Icône biface de la *Passion*, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, Castoria, Byzantine Museum. (© Musée).

Ainsi, nous considérons le *Trône de Grâce* de Saint-Pétersbourg comme une visualisation en deux panneaux de la prophétie de Syméon. Dans les lignes qui vont suivre, nous allons nous attacher à mettre en évidence le lien qui unit celle-ci à la forme même du diptyque, en nous appuyant sur Hans Belting.

Cet auteur a étudié le développement des représentations de la *Passion* dans un ouvrage qui a exercé une influence profonde sur les historiens d'art<sup>43</sup>. Selon Belting, ces représentations trouvent leur origine dans la liturgie byzantine. En Occident, elles donneront naissance à l'*Andachtsbild*, à l'image de dévotion faisant appel à la subjectivité du spectateur. Dans l'icône biface byzantine traditionnelle, la prophétie de Syméon est évoquée par la combinaison du *Christ de Pitié* et de la Vierge se lamentant. Cette image constitue la source du diptyque opposant l'Incarnation et la *Passion*<sup>44</sup>.

Belting a attiré l'attention sur une icône biface de la *Passion* (Castoria, Byzantine Museum) (fig. 10)<sup>45</sup>. Sur une face est figurée l'*Hodigitria*, la

<sup>43</sup> BELTING, *op. cit.*

<sup>44</sup> BELTING, *op. cit.*, passim.

<sup>45</sup> Sur l'icône biface de la *Passion*, voir Manolis CHATZIDAKI, *L'Évolution de l'icône aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et la transformation du templon*, dans : *Actes du XV<sup>e</sup> congrès international d'études byzantines [...]*, III: *Art et archéologie, Byzance de 1071 à 1261*, Athènes, 1979, pp. 159-191 ; BELTING, *op. cit.*, pp. 91-94.

Vierge désignant de la main droite l'Enfant Jésus, sur l'autre, on aperçoit le Christ mort, les yeux clos. Cette Vierge présente une expression douloureuse, elle plisse le front. Elle peut de ce fait être considérée également comme une *Eleousa*, une Vierge qui pressent la *Passion*, telle qu'annoncée par Syméon<sup>46</sup>. L'icône biface de la *Passion* de Castoria combine donc fondamentalement le thème du Christ mort à celui de la douleur de la Vierge.

La prophétie de Syméon a inspiré également des diptyques en Occident, et ce dès le XIV<sup>ème</sup> siècle. On a déjà mentionné le diptyque de Carlsruhe (fig. 2). Dans cette œuvre sont en quelque sorte jumelés la *Vierge à l'Enfant* et le *Christ de Pitié*. La Vierge, à gauche, tient son Fils dans les bras et fixe son regard sur le Christ mort, représenté à droite. Le chagrin de la Mère n'est pas exprimé avec autant d'insistance que dans l'icône biface de Castoria. Dans le diptyque de Carlsruhe, les deux panneaux sont simplement unis par le regard de la Vierge, non par une expression attristée, comme dans l'icône de Castoria<sup>47</sup>. Enfin, dans le diptyque du *Christ de Pitié* et de la *Vierge à l'Enfant* (Bâle, Kunstmuseum) (fig. 3), la Vierge du panneau droit semble diriger son regard vers le *Christ de Pitié* du panneau gauche. Le Sauveur porte la couronne d'épines et met en évidence, par ses mains, sa blessure au côté<sup>48</sup>. On le voit : la prédiction de Syméon prend, au cours des années, un aspect toujours plus concret dans les diptyques.

Dans le diptyque de Saint-Petersbourg, l'effroi de l'Enfant Jésus est tout aussi manifeste que dans le panneau de Londres. Toutefois, cet effroi ne s'explique sans doute pas par la *Circoncision*, mais bien plutôt par la vision de la *Trinité*, qui évoque directement la *Passion*. La tradition du diptyque, qui unit deux panneaux par le regard que la *Vierge à l'Enfant* pose sur le *Christ de Pitié*, présente ici une dimension clairement prophétique : l'Enfant essaie d'échapper à sa *Passion*, qui doit advenir. La cohérence théologique de l'ensemble, telle que nous venons de la mettre en évidence, indique clairement que le *Trône de Grâce* a bien été conçu dès l'origine comme un diptyque.

Intéressons-nous maintenant à la dimension proprement esthétique de l'œuvre. Dans les diptyques du XIV<sup>ème</sup> siècle (fig. 2), chaque panneau présente un fond doré abstrait<sup>49</sup>. Par contre, dans le *Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg, la *Vierge à l'Enfant* et le *Christ de Pitié* ont été placés dans deux intérieurs, comme l'indique la présence de pavements. Robert Campin a fréquemment eu recours à la formule des fonds d'intérieur. Ainsi, dans le Triptyque de Mérode

---

<sup>46</sup> BELTING, *op. cit.*, pp. 32, 91-129.

<sup>47</sup> BELTING, *op. cit.*, pp. 29-40, 103-124.

<sup>48</sup> SUCKALE, *op. cit.*, pp. 103-112 ; *The Master...*, cat. exp. *op. cit.*, pp. 183-184.

<sup>49</sup> PÄCHT, *op. cit.* (1994), passim ; Otto PÄCHT, *Design Principles of Fifteenth-Century Northern Paintings*, dans : Jacqueline E. JUNG tr. et Christopher S. WOOD éd., *The Vienna School Reader : Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000 (*Id.*, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, dans : *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 2, 1933, Berlin, pp. 75-100), pp. 243-321.

(New York, The Metropolitan Museum of Art), il reproduit la chambre à coucher de la Vierge dans le panneau central et l'atelier de Joseph sur le volet droit.

Dans le diptyque de Saint-Petersbourg, le peintre innove non seulement dans les fonds, mais aussi dans la représentation de la *Trinité*. À la fin du Moyen Âge, celle-ci présente certaines caractéristiques de l'*Imago Pietatis* par l'intégration de l'image du Christ mort-vivant. Dès lors, l'ancienne image schématique et dogmatique de la Trinité se transforme en un *Andachtsbild*, visant à stimuler chez le spectateur une attitude de compassion<sup>50</sup>. C'est ainsi que, dans la *Trinité* campinienne, Dieu le Père supporte son Fils, qui vient d'être descendu de la croix. Son corps, sans force, semble se replier sur lui-même. Toutefois, le Christ montre sa plaie sur le côté. Il est donc tout à la fois et paradoxalement mort et vivant. En outre, le Christ et Dieu le Père sont représentés de la même taille. Il en résulte une nouvelle image de la *Trinité*, particulièrement émouvante<sup>51</sup>.

Le diptyque de Saint-Petersbourg propose ainsi une image des plus concrètes de la prophétie de Syméon. Il se distingue nettement des diptyques antérieurs, proposant une iconographie similaire. Une œuvre aussi nouvelle ne pouvait passer inaperçue. A-t-elle exercé une influence ?

De prime abord, on est tenté de répondre par la négative. On ne trouve aucun écho ni du *Trône de Grâce* du volet gauche, ni de l'Enfant Jésus effrayé du volet droit dans les diptyques flamands postérieurs. Cependant, si on prend en considération les deux panneaux du diptyque de Saint-Petersbourg, une influence peut être envisagée.

Comme nous l'avons vu précédemment, dans la tradition du diptyque sur fond doré byzantin, le lien entre les deux panneaux est suggéré par l'intermédiaire du visage douloureux de la Vierge et par le regard qu'elle lance sur le Christ (fig. 2, 3)<sup>52</sup>. Par contre, dans le diptyque de Saint-Petersbourg, on observe une expression de peur chez l'Enfant, accompagnée d'une attitude dynamique, suggérant un mouvement de fuite. C'est cette réaction de Jésus qui lie étroitement les deux panneaux. La *Trinité* présente de ce fait le caractère d'une vision reçue par ce dernier et le spectateur, regardant cette *Trinité*, peut avoir le sentiment de la voir au travers des yeux du Fils.

---

<sup>50</sup> Erwin PANOFKY, *Imago Pietatis, Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmannes' und der 'Maria Mediatrix'*, dans : *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, pp. 255-277 ; Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative : The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Turku, 1965 (2<sup>e</sup> éd., Doornspijk, 1984), pp. 11-71 ; BELTING, *op. cit.*, passim.

<sup>51</sup> BELTING, *op. cit.*, passim ; Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. 2, Gütersloh, 1968, pp. 210-238 ; PÄCHT, *op. cit.* (1994), pp. 35-41 ; BESPFLUG, *op. cit.* (2006), pp. 79-84 et passim ; François BESPFLUG, *Dieu et ses images : une histoire de l'éternel dans l'art*, Montrouge, 2008, pp. 263-265.

<sup>52</sup> BELTING, *op. cit.*, pp. 29-40.

À la suite du diptyque fragmentaire de Jan van Eyck, dont on ne conserve que la valve gauche, la fameuse *Madone dans l'église*, s'impose un autre type de diptyque dans les anciens Pays-Bas : il oppose une représentation de la Vierge à celle d'un donateur (fig. 5). C'est le cas, par exemple, dans le diptyque de Martin van Nieuwenhove (Bruges, Sint-Janshospitaal) de Hans Memling (vers 1430 / 1440-1494). Dans ce genre d'images, le peintre a cherché à donner une forme visible au désir du donateur de se retrouver dans le même espace que la Vierge et son Fils. Le spectateur extérieur peut lui aussi voir la Vierge Marie, à travers la vision qu'en a le donateur. Une continuité par rapport au diptyque campinien apparaît ainsi : sur le volet gauche est représentée une vision, celle de l'Enfant Jésus ou du donateur, une vision que le spectateur extérieur peut en quelque sorte s'approprier.

La représentation de l'intérieur, dans le diptyque de Saint-Pétersbourg et dans celui de Maerten van Nieuwenhove, appuie cette conclusion. Dans le second, la *Vierge à l'Enfant* et le donateur sont situés dans un espace réaliste, un intérieur bourgeois. Cet intérieur est comme préfiguré dans le *Trône de Grâce*, où la *Vierge d'humilité* et la *Trinité* se font face dans un espace naturel et réaliste.

On peut donc situer le *Trône de Grâce* de Saint-Pétersbourg au sein de la tradition des diptyques résumant l'histoire sacrée par la Passion et l'Incarnation. Il constitue comme un aboutissement. En outre, l'intérieur et la vision, qui sont fréquentes dans le diptyque flamand postérieur, ont déjà pris forme dans cette œuvre-clé. Elle se trouve donc à l'origine de développements futurs.

© KIK IRPA, Brussels : fig. 1 ; Hans BELTING et Christine KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes : Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994 : fig. 4 ; François BÆSPFLUG et Eberhard KÖNIG, *Les Très belles heures de Jean de France, duc de Berry : un chef-d'œuvre au sortir du moyen âge*, Paris, 1998 : fig. 7-8 ; Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998 : fig. 6 ; *Karl IV. : Kaiser von Gottes Gnaden : Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005-2006 / Bildergalerie der Prager Burg, Prague, 2006, Munich, 2006 : fig. 2 ; *Prayers and Portraits : Unfolding the Netherlandish Diptych*, cat. exp., Washington, D. C., National Gallery of Art, 2006-2007 / Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2007, Washington, D. C., 2006 : fig. 5 ; *The Glory of Byzantium : Art and Culture of the Middle Byzantine Era : A.D. 843-126*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, New York, 1997 : fig. 10 ; *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2008-2009, Ostfildern, 2009 : fig. 3, 9.

UN TOURNOI DANS UNE DES COURS DU VATICAN À ROME :  
ANALYSE ICONOGRAPHIQUE ET HISTOIRE D'UN TABLEAU MÉCONNU

CAMILLA COLZANI

Le Musée d'Ixelles conserve une grande peinture à l'huile d'un mètre et demi de haut sur quasi trois mètres de large représentant un tournoi dans la cour du Vatican<sup>1</sup> (fig.1). Les seules données dont on dispose à propos de ce tableau figurent sur une étiquette collée au revers. Elle nous donne un titre vague "*Un tournoi dans une des cours du Vatican à Rome*" et un nom d'auteur : Acquasparta. *A priori*, rien ne laisse présager l'intérêt particulier de la toile. Pourtant, une chose étonne à son propos : en lisant les anciens guides de Rome, on trouve mention dès 1650 d'une représentation du même tournoi dans les collections de la *Galleria Borghese* à Rome<sup>2</sup>. Peut-on imaginer qu'il s'agit du tableau conservé aujourd'hui à Ixelles ? Peut-on déterminer précisément le sujet représenté ? C'est à ces questions que le présent article se propose de répondre.

La grande toile montre un tournoi se déroulant dans la cour du Belvédère, à Rome. La scène est délimitée sur les côtés par les appartements du Vatican, transformés pour l'occasion en tribunes. Au premier plan, dans le bord inférieur du tableau, se trouve l'escalier qui conduit à la tour Borgia. Le peintre ne l'a pas représenté mais on devine sa présence. Dans le fond, à droite, on aperçoit la basilique Saint-Pierre inachevée. De très nombreux spectateurs remplissent la cour. Ils se sont entassés partout où ils ont pu trouver de la place. Sur le terrain aménagé pour la joute, les équipes se sont disposées sur les extrémités d'un quadrilatère. Les cavaliers se reconnaissent grâce aux somptueux tissus des couvertures de leurs chevaux, tandis que les fantassins portent des culottes

---

<sup>1</sup> Ixelles (Bruxelles), Musée d'Ixelles, n° d'inv. J.B.W 101 ; huile sur toile ; 152 x 284 cm.

<sup>2</sup> Voir G. MANILLI, *Villa Borghese*, Rome, 1650, pp. 53-61 : "La grande peinture du *Jugement dernier* est de Ciapelli. Celle qui est en-dessous, du *Tournoi du Belvédère* est d'Acquasparta." (Voir texte original en annexe).



Fig. 1. D'Acquasparta, *Tournoi dans la cour du Vatican*, ca.1565-1590, huile sur toile, 152 x 284 cm. Bruxelles, Musée d'Ixelles. (Photo musée).

bouffantes. Parmi les spectateurs, on remarque diverses classes sociales. Au premier plan, des personnages, qui certainement appartiennent au peuple, s'appuient sur une balustrade. Vers le fond, une exèdre est réservée aux dames des cavaliers qui s'affrontent. Juste au-dessus, un balcon accueille les cardinaux en habit rouge. La présence du Pape n'est pas clairement vérifiable, les sources écrites ne s'accordant pas sur sa présence. Néanmoins, il est fort probable que le personnage isolé à sa fenêtre, portant une calotte, représente le Pape. Au centre de la cour s'affrontent deux cavaliers.

Le décor architectural qui sert de toile de fond à la scène nous aide à circonscrire le moment où la toile a été réalisée. En haut à droite, on reconnaît la coupole de Saint-Pierre inachevée (fig. 2). En 1564, date de la mort de Michel-Ange, le tambour était terminé et on avait probablement déjà commencé à construire l'entablement. C'est la situation évoquée dans le tableau d'Aquasparta. L'année 1564 doit donc constituer un *terminus a quo*. En 1585, l'espace de la cour du Belvedere fut divisé en deux, suite à la construction de la bibliothèque de Sixte V.



Fig. 2. D'Acquasparta, *Tournoi dans la cour du Vatican*, ca. 1565-1590, détail de la coupole de Saint-Pierre. (Photo musée).

La composition du tableau d'Ixelles se retrouve dans deux autres œuvres. Il y a tout d'abord une toile, conservée à Rome, au Museo di Roma<sup>3</sup> (fig. 3). C'est une peinture à l'huile qui a les mêmes dimensions que la toile de Bruxelles. Dépourvue d'attribution, elle est située par les conservateurs du musée vers 1610. Les deux toiles représentent clairement le même sujet : au centre de la cour du Belvédère, on aperçoit la même joute. La coupole de Saint-Pierre, dans le fond à droite, n'est pas entièrement visible, mais la vue sur la cour et son public est la même. Il existe une troisième attestation de la composition : une gravure attribuée à Jakob Binck<sup>4</sup>(1494 ?-1569) (fig. 4). Dans cette image, le cadrage choisi est identique. À droite, apparaît la coupole en construction de Saint-Pierre. On retrouve à peu près les mêmes personnages

<sup>3</sup> Rome, Museo di Roma, n° d'inv. MR 1930 ; huile sur toile ; 155 x 284 cm.

<sup>4</sup> Voir, sur cette gravure, F.W.H. HOLLSTEIN, *German Engravings Etchings and Woodcuts*, Amsterdam, 1954, vol. IV, n. 261, p. 112. Il y a des doutes importants quant à l'attribution de la paternité de la gravure à Jacob Bink.



Fig. 3. Anonyme romain, *Tournoi dans la cour du Vatican*, ca. 1610 (?), huile sur toile, 155 x 284 cm. Rome, Museo di Roma. (Photo musée).

ayant pris place aux différents étages du tambour. Le point de vue adopté dans la gravure est toutefois situé plus haut que dans le tableau d'Ixelles.

Une quatrième image permet de clarifier le sujet représenté. Il s'agit d'une gravure du Français Étienne Dupérac<sup>5</sup> (1520-1604) (fig. 5). Même si elle montre la cour du Belvédère depuis l'autre petit côté du rectangle, on est clairement en présence du même événement : le tournoi au centre, la disposition des équipes et le public nombreux sont représentés de manière similaire. Dans la partie inférieure de la scène, figure une inscription : "*Dissegno del torneamento fatto il lune Carnovale in Roma nel Teatro Vaticano. per Ant. Lafreru formis 1565*"<sup>6</sup>. De nombreux documents parlent effectivement de ce célèbre tournoi qui eut

<sup>5</sup> Etienne Dupérac, *Tournoi dans la cour du Belvédère*, 1565, 510 x 370 mm. Exemplaire du British Museum, Londres.

<sup>6</sup> "Dessin du tournoi fait le lundi de carnaval à Rome dans le théâtre Vatican. Tiré des cuivres d'Antoine Lafrery 1565". Antoine Lafrery (Salins, 1512 - Rome, 1577) est un peintre, cartographe et graveur français. Son œuvre la plus importante est l'*Atlante di Lafrery*, publié à Rome en 1570, un des premiers atlas géographiques imprimés. En 1573 fut publié le *Speculum Romanæ Magnificentiæ*. Il comprend la gravure de Dupérac, ainsi que d'autres vues de Rome.

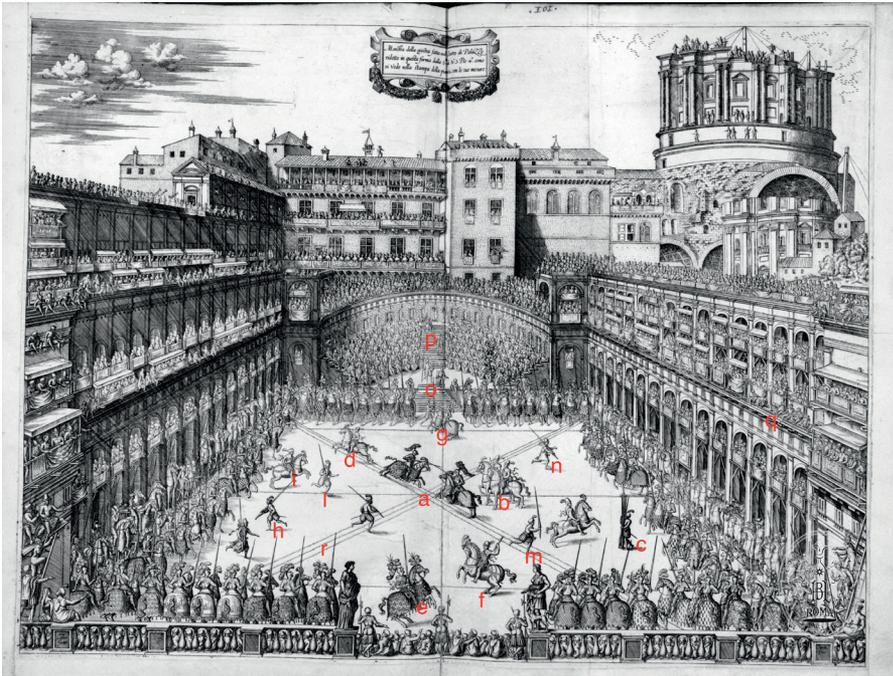


Fig. 4. Jacob Binck (?), *Tournoi dans la cour du Vatican*, 1565, 43,7 x 58 cm. Londres, British Museum. (Photo musée).

lieu dans la cour du Belvédère le 5 mars 1565. On signalera en particulier la *Narrazione del torneo fatto nella Corte di Belvedere in Vaticano a di 5 marzo 1565, in occasione delle nozze del conte Jacopo Annibale Altemps con donna Ortensia Borromeo*, chronique rédigée par Francesco Cirni<sup>7</sup>. L'événement avait quelque chose de surprenant pour l'époque. Il s'inscrivait dans une tradition en voie d'extinction, celle des grands tournois médiévaux. En outre, deux ans après la conclusion du Concile de Trente, les fêtes profanes étaient plutôt mal vues à Rome, en particulier au Vatican.

Le tournoi qui eut lieu le lundi du carnaval avait pour motif la célébration du mariage entre Annibale Altemps et Ortensia Borromeo. Cette dernière était la sœur du Cardinal Carlo Borromeo, le célèbre archevêque de Milan canonisé

<sup>7</sup> A. F. CIRNI (ed. par Alessandro Betocchi), *Narrazione del torneo fatto nella Corte di Belvedere in Vaticano a di 5 marzo 1565, in occasione delle nozze del conte Jacopo Annibale Altemps con donna Ortensia Borromeo*, Rome, 1565. "Récit du tournoi qui eut lieu dans la cour du Belvédère au Vatican le 5 mars 1565, à l'occasion des noces du comte Jacopo Annibale Altemps avec Ortensia Borromeo" : Francesco Cirni fut envoyé sur place par Grand Duc de Toscane pour faire un compte rendu de l'événement.

en 1610. Le but de ce mariage était de réconcilier les deux familles, toutes deux apparentées au Pape Pie IV, lesquelles se disputaient les faveurs du pontife. On peut expliquer le motif des deux cavaliers qui s'affrontent au centre des deux toiles et des deux gravures par un passage du comte rendu de Cirni : *“C'est ainsi qu'après trois autres tirs d'artillerie, le comte Anibale Altaemps affronta Don Giovanni d'Avalos, tout d'abord deux fois à la lance et ensuite à l'épée, en quatre coups.”*<sup>8</sup>. Après cet affrontement, les chefs des dix autres équipes s'affrontèrent encore jusqu'à la nuit <sup>9</sup>.

L'étude détaillée des motifs figurant sur les deux peintures et la gravure attribuée à Bink permet de préciser les relations entre ces différentes images. Le graphique ci-dessous met clairement en évidence le lien existant entre la gravure et les deux toiles.

	Binck (?)	Ixelles	Rome	
a	x	x	x	duel de cavaliers au centre de la cour
b	x	x	x	paire de cavaliers à droite du duel
c	x	x	x	fantassin à droite avec des lances dans les mains
d	x	x	-	cavalier qui galope vers le fond à gauche
e	x	x	x	cheval cabré avec cavalier au premier plan, au centre, tourné vers la droite
f	x	x	-	cheval cabré avec cavalier au premier plan, au centre, tourné vers la gauche
g	x	x	-	cheval cabré avec cavalier au centre vers le fond
h	x	x	x	fantassin à gauche, courant vers la gauche
i	x	x	-	cavalier à gauche, galopant vers la droite
l	x	x	x	fantassin à gauche, courant vers la droite
m	x	-	x	fantassin au centre, vers la droite, courant vers la droite
n	x	x	-	fantassin en haut à droite tourné vers la droite
o	x	x	-	paire de fantassins au centre dans l'exèdre
p	x	x	-	personnage descendant l'escalier de l'exèdre
q	x	x	-	nombreux personnages assis à droite sur l'entablement dorique
r	x	-	x	lignes noires diagonales tracées sur la lice

<sup>8</sup> A. F. CIRNI, *op. cit.*, p. 22 : *“Così dopo sentiti tre altri tiri di artiglieria, e la risposta cominciò à correre all'incontro il sig. Conte Anibale Altaemps col sig. Don Giovanni d'Avalos correndo due volte con le lance, e menandosi poi quatro colpi di spada per ciascuno.”*

<sup>9</sup> Dans le petit livre de Cirni, on trouve en annexe tout le règlement du tournoi, ainsi que les noms des Cavaliers qui y ont participé.

Fig. 5. Étienne Dupérac, *Tournoi dans la cour du Vatican*, 1565, 51 x 37 cm. Londres, British Museum. (Photo musée).



On peut supposer que la peinture d'Ixelles ait eu comme modèle la gravure. Cela expliquerait le rendu approximatif, synthétique des visages et des draperies. En effet, eu égard aux dimensions de la toile de Bruxelles, les personnages auraient pu être mieux caractérisés, de même que les visages et les vêtements. En outre, l'usage consistant à utiliser des gravures comme prototypes pour des tableaux était largement répandu à cette époque<sup>10</sup>.

Il est plus difficile de déterminer les rapports entre les deux toiles. Le peintre du tableau de Rome a-t-il pu voir celui d'Acquasparta ou la gravure ? C'est possible, puisque les dimensions des deux tableaux sont presque identiques.

<sup>10</sup> cfr. F. CAPPELLETTI- L. TESTA, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 69. L'auteur rappelle qu'un nombre considérable d'œuvres ayant pour sujet des entrées triomphales ou de grandes célébrations, en particulier celles de Giovanni Senese, étaient tirées des gravures d'Antonio Tempesta.

Toutefois, la perspective adoptée est différente : contrairement à ce que l'on observe dans la toile de Bruxelles, la coupole en construction de Saint-Pierre n'est pas complètement visible et la bande de ciel est réduite au minimum. En revanche, si les mouvements des fantassins et des chevaux sont rendus de manière plus raide que dans l'œuvre d'Acquasparta, l'image est plus riche en détails précis, reproduits avec minutie. Selon toute vraisemblance, la toile de Rome devrait également dériver de la gravure, dont elle constituerait toutefois une traduction 'enrichie' de détails supplémentaires que le peintre aurait tirés de son imagination. La toile de Rome partage avec la gravure le motif des diagonales tracées sur le sol de la lice, un motif que l'on retrouve également sur la gravure de Dupérac et dans la description de Cirmi, mais qui est absent de la version d'Ixelles<sup>11</sup>. On est tenté de conclure qu'en dépit de leur format identique, les deux toiles ont été réalisées indépendamment l'une de l'autre.

Quand on examine les anciens guides de Rome, on constate que le tableau d'Ixelles est présent sous le nom d'Acquasparta à la Galerie Borghese, à partir de 1650<sup>12</sup>. La dernière mention conservée est celle faite par Barbier de Montault en 1870<sup>13</sup>. Donc, cette année-là, l'œuvre était encore à Rome. Ensuite, en 1895, elle entra au Musée d'Ixelles avec le don Gauchez. Au revers de la toile, il y a une étiquette qui mentionne le titre et l'auteur de l'œuvre, et précise "Collection Willems". C'est le nom de la mère de Gauchez, Marie Barbara Josephine Willems.

En 1890, Léon Gauchez propose à la commune de Laeken un don de 19 tableaux, pastels, aquarelles, d'une sculpture et de 248 livres et demande en échange la construction d'un Musée-bibliothèque en hommage à son grand-père maternel Joseph-Benoît Willems. Le don sera refusé et Léon Gauchez se tournera alors vers la commune d'Ixelles qui décidera d'installer l'ensemble dans son nouveau musée communal<sup>14</sup>. Mais comment le tableau est-il arrivé à Bruxelles ?

L'étude de l'histoire de la Galerie Borghèse permet de reconstituer l'histoire antérieure du tableau. Jacopo Manilli<sup>15</sup>, dans son guide *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, avait fait une première description complète de la collection artistique créée par le Cardinal Scipione Borghese. Elle était alors installée dans le petit palais de Villa Pinciana, l'actuelle *Galleria Borghese*. Parmi les œuvres

---

<sup>11</sup> A. F. CIRNI, *op. cit.*, p. 16 : "Fecero fare li Signori Maestri di campo tre righe per linea obliqua di terra negra, che venivano à mostrare due strade d'ambe le parti de gli angoli in croce, et alquante altre per il largo della piazza, acciocché i cavalieri potessero fare il loro corso dritto senza investirsi [...]".

<sup>12</sup> G. MANILLI, *Villa Borghese*, Rome, 1650, pp. 53-61 : "Il quadro grande del Giudizio universale, è del Ciapelli. Quello che gli stà sotto, della Giostra di Belvedere, è dell'Acquasparta."

<sup>13</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *Les musées et les galeries de Rome. Catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Rome, 1870, p. 504 : "Acquasparta. Tournoi donné au XVI<sup>e</sup> siècle dans la cour du Belvédère, au Vatican ; tableau curieux qui montre la coupole de S. Pierre inachevée" (Voir annexe).

<sup>14</sup> A. CARRE- C. LEBLANC, *Musée d'Ixelles : les collections*, Milan, 2010, p. 26.

<sup>15</sup> Voir annexe.

mentionnées se trouve la toile d'Acquasparta. Dans les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, la plupart des tableaux que Scipione avait rassemblés fut transférée dans le Palais Borghèse au Campo Marzio. La toile d'Acquasparta demeura toutefois à la Villa Pinciana. En 1891, le prince Borghèse décida de ramener la collection familiale du Campo Marzio à la Villa Pinciana. On demanda pour l'occasion à quatre experts d'estimer les œuvres. Il s'agissait de Gauchez et de Bode, désignés par la famille Borghèse, de Piancastelli et d'Adolfo Venturi, nommés par le ministère italien de l'Éducation<sup>16</sup>. Voici donc le fil qui unit en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle la Galerie Borghèse au Musée d'Ixelles. La toile d'Acquasparta, au milieu des chefs-d'œuvre rassemblés au cours des siècles par les princes Borghèse, a dû sembler une œuvre de second rang. Mise à l'écart, elle fut probablement acquise par Léon Gauchez lui-même, qui amena ainsi en Belgique une immense peinture sans aucune relation avec l'histoire de ce pays. Puisse la présente étude contribuer à une meilleure compréhension de ce document éclairant une page pour le moins surprenante de l'histoire des états pontificaux.

Reste la figure d'Aquasparta, à laquelle la toile d'Ixelles est associée depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle. Qui est Aquasparta ? L'artiste est originaire d'un petit village de l'Ombrie, Aquasparta, auquel il a emprunté son nom. On ne connaît ni le patronyme d'origine du peintre, ni son entourage familial. Mancini, le fameux médecin et biographe italien, affirme que, « s'il avait vécu plus longtemps, il aurait fait de grands progrès ». Mais il mourut jeune, « tué par un Espagnol pour une affaire de femme »<sup>17</sup>. On ne dispose guère de plus d'informations sur cet artiste, qui ne semble avoir eu le temps que de réaliser la toile d'Ixelles et quelques fresques au Palais Verospi de Rome. Mancini ajoute qu'Aquasparta fut l'élève de Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin.

#### ANNEXES :

1) G. MANILLI, *Villa Borghese*, Rome, 1650, p. 60 : “*Pitture* : Viene, per ultimo luogo, ornata questa Sala da molti quadri di Pitture. Il primo dè quali sopra la porta del portico, rappresenta la Fama, opera del Cavaliere Giuseppe. La risurrezione, che segue, è del Cigoli. La storia della moglie di Putifar che vuole far forza à Giuseppe, è dell'istesso Cigoli. Il quadro grande del Giudizio universale, è del Ciapelli. Quello che gli stà sotto, della Giostra di Belvedere, è dell'Acquasparta”.

2) D. MONTELATICI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Rome, 1700, p. 202 : “E quello dall'altro lato, sopra'l cammino, esprime le Giostre, che si faceuano nel Cortile del Palazzo Pontificio nel Vaticano, alla presenza, come si vede, del Papa, de Cardinali, della Nobiltà, e del Popolo, è opera dell'Acquasparta”.

---

<sup>16</sup> Voir Collectif, *Raffaello nelle raccolte Borghese : Galleria Borghese*, Rome, 1984, p. 18.

<sup>17</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, éd. Rome, Accademia dei Lincei, 1956, p. 228.

- 3) G. P. MILANESE, *L'antichità di Roma con le cose più memorabili tanto antiche che moderne*, Vol. II, Rome, 1713, p. 79 : “giostra del belvedere dipinta da l'Acquasparta”.
- 4) G. P. ROSSINI., *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Rome, 1771, p. 94 : “[...] il quadro sopra al camino è dell'Acquasparta, che rappresenta il Carrosello, che fece Paolo V nel Cortile di Belvedere in Vaticano”.
- 5) A. NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, Rome, 1839, p. 931 : “Rappresentanza di un torneo eseguito nel palazzo Vaticano entro il cortile di Belvedere alla presenza del sommo Pontefice, quadro eseguito dall'Acquasparta : questa è un'opera che interessa molto per conoscere come si celebrassero sì fatti giuochi, e per avere indizio del vestire che usavasi nel secolo decimosesto”.
- 6) G. MORONI, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri...*, Venise, 1842, p. 233 : “[...] il torneo di Belvedere avanti il Papa, dell'Acquasparta, di grande interesse per il modo e per le vesti e armature con cui si celebravano tali giuochi cavallereschi nel secolo XVI”.
- 7) X. BARBIER DE MONTAULT, *Les musées et les galeries de Rome. Catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Rome, 1870, p. 504 : “Acquasparta. Tournoi donné au XVI<sup>e</sup> siècle dans la cour du Belvédère, au Vatican ; tableau curieux qui montre la couple de S. Pierre inachevée”.
- 8) E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs, et Graveurs*, Paris, 1911, p. 25 : “Acquaparta (da), peintre, florissait à Rome en 1590. Fussli dit que cet artiste peignit à la Ville Borghèse un tournoi ayant eu lieu dans la cour du Belvédère, au Vatican”.

## LE PEINTRE BERNABÉ DE AYALA ET AUTRES PETITS MAÎTRES ENTRE SÉVILLE ET CADIX

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Séville avait été jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle l'une des villes les plus prospères de la péninsule Ibérique<sup>1</sup>. Son port fluvial monopolisait le commerce avec les colonies espagnoles en Amérique. La ville accueillait grand nombre de négociants et d'entrepreneurs étrangers, attirés par les énormes possibilités de gains offertes par le commerce américain. Mais tout au long de la seconde moitié du siècle, le port, de plus en plus envasé par les sédiments, rendit difficile le passage des bateaux de grand tonnage. Par ailleurs, en 1649, Séville fut victime d'une épidémie de peste sans précédent qui réduisit sa population de moitié<sup>2</sup>. Après cette date, même si elle resta un centre important, rien ne fut plus jamais pareil. Petit à petit, Séville perdit sa position monopolistique en faveur du port de Cadix, situé au sud de l'embouchure du Guadalquivir<sup>3</sup>. Installée directement au bord de l'océan Atlantique, Cadix jouissait en effet d'une position géographique privilégiée entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Cette situation y rendit possible un développement économique, social et démographique remarquables dès 1650. Au siècle suivant, ce processus s'accéléra encore et dès 1717, l'organisme chargé de la gestion du

---

<sup>1</sup> La littérature sur ce sujet est large. On se bornera à citer ici les travaux suivants : P. CHAUNU, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, Paris, 1955-1960 ; Idem, *Séville et l'Amérique : XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1977.

<sup>2</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, « Murillo's Seville », dans : *Bartolomé Esteban Murillo*, Londres, 1982, pp. 28-39, ici 30.

<sup>3</sup> A. GIRARD, *La rivalité commerciale et maritime entre Séville et Cadix jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bordeaux, 1932 ; J. EVERAERT, *De internationale en koloniale handel der Vlaamse firma's te Cadiz:1670-1700*, Bruges, 1973 ; M. G. CARRASCO GONZÁLEZ, *Comerciantes y casas de negocios en Cádiz (1650-1700)*, Cadix, 1997.

commerce américain, la *Casa de Contratación*, quittait Séville pour Cadix<sup>4</sup>. Du point de vue artistique, cette situation permit l'ouverture de chantiers pour la construction de nouvelles églises, chapelles, couvents et palais, ce qui attira de nombreux artistes, tant espagnols qu'étrangers<sup>5</sup> (fig. 1).

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer l'installation à Cadix du peintre flamand Pablo Legot (1590 - 1671), qui quitta Séville en 1635<sup>6</sup>. À Cadix, il combina sa production artistique avec une activité d'agent pour le compte la *Casa de Contratación* sévillane. Son ami l'architecte de retables Miguel Cano le Jeune (1587 - apr. 1635), frère du peintre Alonso Cano, quitta également Séville pour chercher fortune dans le port atlantique<sup>7</sup>, de même que, dès 1637, le sculpteur Jacinto Pimentel (ca 1599 - 1676), actif lui aussi jusqu'alors à Séville<sup>8</sup>. En 1638, est attestée la présence du peintre Sebastián López de Arteaga (1610 - 1656), qui développa par la suite une carrière brillante au Mexique<sup>9</sup>. Autour de 1650, le sculpteur flamand José de Arce réalisa plusieurs travaux pour les couvents des Augustins et de la Merci à Cadix, mais il ne s'installa pas dans la ville<sup>10</sup>, pas plus que son compatriote Cornelis Schut III (ca 1629 - 1685), qui travailla notamment pour la cathédrale<sup>11</sup>. Plus tard, Murillo lui-même travailla à un ensemble de peintures destiné au couvent des Capucins de Cadix<sup>12</sup>. C'est d'ailleurs suite à une chute

---

<sup>4</sup> P. BUTEL, *Européens et espaces maritimes : vers 1690 - vers 1790*, Bordeaux, 1997, pp. 102-115.

<sup>5</sup> Voir notamment H. SANCHO SOPRANIS, « Artistas sevillanos en Cádiz », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 15, 1951, pp. 91-123; P. ANTÓN SOLÉ, « El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII: notas históricas sobre un grupo social gaditano », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 57, 1975, 1974, pp. 171-180 ; M. PEMÁN MEDINA, « El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz », dans : *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, I, Séville, 1982, pp. 531-538 ; J. L. ROMERO TORRES, « Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retables Alejandro de Saavedra », dans : *Laboratorio de arte*, 19, 2006, pp. 173-194, ici 182-184; J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos en Cádiz*, Cadix, 2006 ; E. HORMIGO SÁNCHEZ / J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Documentos para la historia del arte en Cádiz*, I, Cadix, 2007.

<sup>6</sup> E. VALDIVIESO / J. M. SERRERA, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 260-302.

<sup>7</sup> L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, « El taller de los Cano: Miguel Cano el Mozo », dans : *Symposium Alonso Cano y su época*, Grenade, 2002, pp. 665-668.

<sup>8</sup> F. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, « Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel », dans : *La cofradía de la Humildad y Paciencia de Cádiz en el Siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales*, <http://www.cadizcofrade.net/historia/humildadsxvii.htm> (consulté le 27/11/2013).

<sup>9</sup> En juin 1638, il prend en charge un apprenti à Cadix ; en 1642, il est déjà installé à Mexico : M. TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*, Mexico, 1990, p. 256.

<sup>10</sup> E. DE LOS RÍOS, *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*, Séville, 2007, pp. 19-20.

<sup>11</sup> L. A. DE LA SIERRA / F. QUILES, « Nuevas obras de Cornelio Schut el joven », dans : *Norba-arte*, 18-19, 1998-1999, pp. 83-105, ici 90-96.

<sup>12</sup> E. VALDIVIESO, *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 21-23.

de l'échafaudage qu'il utilisait pour peindre le grand tableau du maître-autel qu'il mourut à Séville en 1682.

### **Bernabé de Ayala (Xérès, vers 1620/25 - Cadix?, après 1689)**

Des recherches récentes menées dans les archives de Cadix nous ont permis de retrouver la trace du peintre Bernabé de Ayala dans cette ville à la fin du siècle<sup>13</sup>. Ayala est connu pour être l'un des principaux élèves et assistants de Francisco de Zurbarán (1598 - 1664), artiste dont on a pu voir tout récemment à Bruxelles la première exposition qui lui ait été consacrée en Belgique<sup>14</sup>. La vie de Bernabé de Ayala, qui sera reconstituée ci-avant, va nous servir de fil conducteur pour présenter ce que nous avons pu réunir au sujet d'autres petits maîtres qui, comme lui, quittèrent Séville pour aller chercher fortune à Cadix. Dans ce but, outre aux documents découverts dans les archives de cette ville, nous ferons également écho aux recherches effectuées par Duncan T. Kinkead dans les archives de Séville<sup>15</sup>, recherches insuffisamment diffusées, mais qui lui ont permis de mettre au jour un grand nombre d'informations nouvelles sur Bernabé de Ayala.

Palomino, le Vasari espagnol, ne reprit pas sa biographie dans son *Museo pictórico* (1715-1724). Les premiers auteurs à citer Bernabé de Ayala furent le comte d'Aguila et l'abbé Ponz<sup>16</sup>, et ce ne fut qu'en 1800 que Ceán publia sa première biographie<sup>17</sup>. Le peintre jouissait alors d'une certaine célébrité, au moins à Séville, puisqu'en 1810, dans le musée éphémère créé par le roi Joseph Bonaparte, un ensemble de non moins de quarante-neuf tableaux lui était attribué<sup>18</sup> ! Il y était le peintre le plus représenté après Zurbarán et Juan Valdés Leal (1622 - 1690). Le commissaire des Beaux-Arts chargé d'organiser le musée, l'historien d'art Frédéric Quilliet, un suiveur fidèle de Ceán, fut d'ailleurs le deuxième biographe d'Ayala<sup>19</sup>. Plus tard, douze nouveaux tableaux lui furent attribués dans la collection d'Antonio et Aniceto

---

<sup>13</sup> Cadix, Archivo Histórico Provincial.

<sup>14</sup> I. CANO RIVERO, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, cat. expo., Bruxelles, 2014.

<sup>15</sup> D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Bloomington, 2009<sup>1</sup>.

<sup>16</sup> J. DE MATA CARRIAZO, « Correspondencia de D. Antonio Ponz con el conde del Águila », dans : *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5, 1929, pp. 157-183, ici 179 ; A. PONZ, *Viage a España*, X, Madrid, 1781, p. XXXVIII ; P. GUINARD, « Los conjuntos dispersos de Zurbarán. Anotaciones a Ceán Bermúdez (III) », dans : *Archivo Español de Arte*, 1949, pp. 1-38, ici 8.

<sup>17</sup> J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, p. 85.

<sup>18</sup> M. GÓMEZ IMAZ, *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (Año de 1810)*, Séville, 1917, pp. 121-183 ; DELENDÁ, *op. cit.*, 2011, p. 26. Voir aussi à ce sujet : R. FERRÍN PARAMIO / M. MORENO ALONSO, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Séville, 2009.

<sup>19</sup> F. QUILLIET, *Dictionnaire de peintres espagnols*, Paris, 1816, p. 16.

Bravo à Séville<sup>20</sup>, ainsi que deux tableaux supplémentaires dans la collection Soult à Paris<sup>21</sup>, et deux autres encore dans la Galerie espagnole du roi Louis-Philippe au Louvre<sup>22</sup>.

Malgré l'absence d'œuvres sûres de sa main, la fortune critique du peintre resta curieusement constante tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce au sillage tracé par l'étoile montante de son maître Zurbarán. O'Neil lui réserva une entrée honorable dans son dictionnaire de peintres espagnols publié à Londres en 1833<sup>23</sup> et un bon nombre d'ouvrages généraux lui accordent toujours une place à la fin du chapitre consacré à Zurbarán<sup>24</sup>. En 1864, Théodore Lejeune s'aventurait même à proposer une analyse brève mais extrêmement précise de la technique de Bernabé de Ayala dans le cadre de son étude consacrée aux imitateurs des grands maîtres, probablement sur la base de l'étude des tableaux de la collection Soult et de la Galerie espagnole au Louvre :

« Les copies faites par ce peintre rendent parfaitement la manière de son maître. On y voit le même goût dans les draperies qu'il faisait, ainsi que lui, d'après le mannequin, et les mêmes tons bleutés. Son dessin est assez correct, mais sa touche est moins fière et souvent monotone<sup>25</sup> ».

---

<sup>20</sup> Séville, Université de Séville, Biblioteca del Laboratorio de Arte, *Copia de los catálogos de don Antonio y don Aniceto Bravo, Sevilla, 8 de junio de 1837*, sig. 9188, cat. n° 325, 328, 329, 332, 333, 336, 338, 345, 348, 349, 352 et 416. Sur ces tableaux, voir : E. VALDIVIESO, « La herencia sevillana de Zurbarán », dans : A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (dir.), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998). Textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia del Arte [Soria, del 21 al 25 de julio de 1997]*, Valladolid, 1999, pp. 161-175, ici 170-171.

<sup>21</sup> Un des tableaux de la collection Soult représentait un *Apôtre* : T. THORÉ, « Études sur la peinture espagnole. Galerie du Maréchal Soult », dans : *Revue de Paris*, 21, septembre, 1835, pp. 201-220, ici 219. L'autre tableau représentait un *Paysan préparant son repas* et il fut vendu à Paris en 1852 : H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII<sup>me</sup> et XIX<sup>me</sup> siècles*, I, Paris-Marseille, 1901, p. 81.

<sup>22</sup> Ils furent achetés par un certain Scanlan lors de la vente de la collection à Londres en 1853 : J. BATICLE / C. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre : 1838-1848*, Paris, p. 34. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on attribuait également à Ayala six tableaux au Musée des Beaux-Arts de Séville : M. BRYAN, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, I, A-K, Londres, 1886, p. 64.

<sup>23</sup> A. O'NEIL, *A dictionary of Spanish painters comprehending simply that part of their biography immediately connected with the arts; from the fourteenth century to the eighteenth*, I, Londres, 1833, pp. 18-19.

<sup>24</sup> Cette liste n'est pas exhaustive : L. VIARDOT, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, 1839, p. 80 ; Th., « Zurbarán, dit le Caravage espagnol », dans : *L'Artiste*, 9, 1840, pp. 225-226 ; P. NIBOYET, *La reine de l'Andalousie. Souvenir d'un séjour à Séville*, Leipzig, 1857, p. 230-231 ; L. VIARDOT, *Les Musées d'Espagne : guide et memento de l'artiste et du voyageur, suivi de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, 3<sup>ème</sup> éd. très augmentée, Paris, 1860, p. 243 ; P. LEFORT, *La peinture espagnole*, Paris, 1893, p. 163 ; P. LAFONT, *Ribera et Zurbarán : biographies critiques*, Paris, 1909, p. 116.

<sup>25</sup> T. LEJEUNE, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux. Études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, II, Paris, 1864, p. 219.

Par la suite, l'intérêt des historiens pour l'artiste persista malgré le peu de données sûres et plusieurs auteurs opérèrent différentes tentatives de reconstitution de son œuvre<sup>26</sup>. Très récemment, Odile Delenda, la grande spécialiste de Zurbarán, lui a consacré une nouvelle étude dans laquelle elle réunit un corpus, qu'elle analyse de manière précise<sup>27</sup>. Sa vie, par contre, est restée jusqu'ici peu connue, puisqu'on ne disposait plus d'aucune notice sur le peintre après 1675. Mais les nouvelles informations que nous présenterons ci-après permettent, entre autres, de repousser l'année de sa mort au-delà de 1689, date à laquelle il est installé et travaille à Cadix.

Pendant très longtemps, la seule donnée certaine dont nous disposions sur la vie d'Ayala était sa participation aux côtés de Murillo et de vingt-deux autres peintres à la création de l'Académie de peinture de Séville en 1660, ainsi qu'aux travaux de celle-ci jusqu'en 1671<sup>28</sup>. Paul Guinard le supposait mort après cette date<sup>29</sup>, tandis que d'autres auteurs proposaient 1672 comme date de son décès<sup>30</sup>. Cependant, les archives notariales de Séville révélèrent par la suite d'autres informations qui permirent notamment de prendre l'année 1675 comme *terminus post quem* pour sa mort<sup>31</sup>. On apprit également le nom de son épouse, Doña Leonor de Vargas, et celui de l'un de ses apprentis, Juan Asensio Tejada.

Ceán affirme dans son dictionnaire qu'Ayala était originaire de Séville, ce qu'il déduisit probablement de sa formation auprès de Zurbarán<sup>32</sup>. Cependant, nous savons à présent qu'il n'est arrivé à Séville que plus tard. Le testament qu'il y établit avec son épouse en 1664 nous fournit de précieux renseignements sur ses origines<sup>33</sup>. Ayala est né à Xérès, qui était alors un important centre urbain situé à quelque 79 kilomètres de Séville. Riche ville commerçante et viticole,

---

<sup>26</sup> A. GÓMEZ DEL CASTILLO, *Bernabé de Ayala discípulo de Zurbarán*, Séville, 1950 ; GAYA NUÑO, *op. cit.* ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.* ; J. A. GÍAZ NUÑO, « Zurbarán y los Ayala », dans : *Goya : revista de arte*, 64-65, 1965, pp. 218-223 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Bernabé de Ayala, pintor », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 55, 1972, pp. 1-28.

<sup>27</sup> O. DELENDA, « Bernabé de Ayala (Séville, vers 1620/25 - après 1675). Un élève oublié de Francisco Zurbarán », dans : *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 9, 2011, pp. 24-33. Ce travail vient compléter le chapitre qu'elle lui a consacré au sein de sa dernière monographie sur Zurbarán : O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, II, Madrid, 2010, pp. 340-365. Auparavant, le travail le plus complet sur Bernabé de Ayala était : VALDIVIESO, *op. cit.*, 1999.

<sup>28</sup> Sur cette académie de dessin, voir : P. CHERRY, « Murillo's Drawing academy », dans : *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American collections*, New-York, 2002, pp. 47-61.

<sup>29</sup> P. GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960 (éd. 1988), p. 164.

<sup>30</sup> A. DE LA BANDA Y VARGAS, « Miscelánea zurbaranesca », dans : *Anales de la Universidad Hispalense*, 1964, p. 50 ; GÍAZ NUÑO, *op. cit.*

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1972 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Obras artísticas hispalenses de los siglos de oro », dans : *Estudios de arte sevillano*, 1973, pp. 63-71.

<sup>32</sup> CEÁN, *op. cit.*, 1800, I, p. 85.

<sup>33</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 6, 1664, Libo II, f.592-594. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.



Fig. 1 Daniel Schellinks, *La frégate anglaise 'Tiger' et le bateau hollandais le 'Schakerloo' au port de Cadix le 23 février 1674*, huile sur toile, 188 x 264 cm, ca. 1675, Londres, Royal Maritime Museum.

Xérès manquait néanmoins de peintres d'importance, ce qui put déterminer notre artiste à commencer ou compléter sa formation à Séville, où l'activité artistique était rayonnante<sup>34</sup>.

Delenda a proposé judicieusement de situer la date de naissance d'Ayala autour de 1625, et non vers 1600 comme il était communément admis auparavant<sup>35</sup>. Nous savons à présent que Bernabé était le fils de Dionisio Ramayo et d'Ana de Paula de Ayala, tous deux habitants de Xérès. Des recherches dans les archives xérésanes pourraient sûrement dévoiler plus d'informations sur Ayala et ses parents, dont nous ignorons les dates de naissance et de mort. Cependant, nous savons qu'ils habitaient toujours à Xérès en 1664.

La même année 1664, Ayala se dit le frère d'un orfèvre du nom de Francisco Rendón<sup>36</sup>. Peu connu, nous savons qu'il obtint la maîtrise d'orfèvre à Séville en 1662 et qu'en 1696, il était installé au Mexique<sup>37</sup>.

Par ailleurs, une tradition historiographique propose de faire de Bernabé de Ayala un parent, soit l'oncle maternel soit le cousin, de la peintre portugaise Josefa de Ayala (1630 - 1684), mais aucune base sérieuse ne permet de l'affirmer<sup>38</sup>. En effet, Josefa de Ayala était née à Séville en 1630 et elle y passa ses premières

<sup>34</sup> E. DE LOS RÍOS, *Historia de Jerez de la Frontera: el arte en Jerez*, Xérès, 1999, pp. 11-102.

<sup>35</sup> DELENDA, *op. cit.*, 2011, p. 26.

<sup>36</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.

<sup>37</sup> M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería en la América española*, Séville, 1981, p. 298. Un autre Francisco Rendón exerçait le métier de notaire à Cadix en 1642. E. RESPETO MARTÍN, « Artífices gaditanos del siglo XVII », dans : *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, X, Séville, 1946, p. 71.

<sup>38</sup> J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Josefa de Ayala: pintora ibérica del siglo XVII*, Séville, 1967, p. 6 ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1972, p. 2 ; GÍAZ NUÑO, *op. cit.* ; E. J. SULLIVAN, « Obras de Josefa de Ayala, pintor », dans : *Archivo Español de Arte*, 44, 213, 1981, pp. 87-93. Nous signalons ici l'existence d'un peintre dénommé Diego de Ayala qui exerça son métier à Carmona, tout près de Séville, du vivant de Bernabé : E. MIRA CABALLOS / F. DE LA VILLA NOGALES, *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, Séville, 1993, pp. 145-146 ; E. MIRA CABALLOS / F. DE LA VILLA NOGALES, *Carmona en la Edad Moderna: religiosidad y arte, población y emigración a América*, Séville, 1999, pp. 141-142.

années dans l'entourage de son grand-père collectionneur de tableaux et de son parrain le peintre Francisco Herrera le Vieux (ca 1590 - ca 1654)<sup>39</sup>. Vers 1641-1643, elle quitta Séville pour s'installer définitivement au Portugal. On a souvent invoqué le lien hypothétique entre notre peintre et l'artiste portugaise pour expliquer l'influence du style de Zurbarán sur son œuvre, le plus souvent en se basant sur l'analyse de tableaux dont l'attribution à Bernabé est douteuse<sup>40</sup>.

Ainsi, dans le catalogue de la collection Essingh à Cologne, en 1865, figure une œuvre de Josefa de Ayala sous le nom de Joseph de Ayalla, maître « de l'École de Murillo », identité factice résultant d'une mauvaise lecture de la signature du tableau<sup>41</sup>. En 1901, Hippolyte Mireur identifia ce mystérieux Joseph avec Bernabé de Ayala, qu'il appelle d'ailleurs Joseph-Bernabé Ayalla, et lui attribua le tableau<sup>42</sup>. L'œuvre en question est une huile sur cuivre<sup>43</sup> dont le support, le sujet, la composition et les dimensions sont à rapprocher de deux *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* de Josefa de Ayala conservés à Lisbonne et à Porto<sup>44</sup> (fig. 2)

Bernabé de Ayala s'est marié vers 1650<sup>45</sup>. En 1664, lors de la rédaction de son testament, il avait deux filles : Ana Josepha et María Dorotea. Elles y figurent alors comme les seules héritières du couple. Sa femme Leonor de Vargas Cancelas, Xérésane elle aussi, était la fille de Benito Cancelas et de doña Leonor de Vargas. L'emploi du titre de *doña* ainsi que les héritages reçus de quelques parents laissent supposer que la famille de sa femme jouissait d'une position privilégiée à Xérès. Pour leur mariage, doña Ana de Vargas, la

---

<sup>39</sup> Sur cette artiste, voir : V. SERRÃO, *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisbonne, 1991 ; V. SERRÃO, « The painter Josefa de Ayala: a tribute to innocence », dans : *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 15-31, ici 20-21. Hairs attribua à Josefa de Ayala un tableau conservé aux MRBAB donné aujourd'hui à Joseph de Bray (ca 1605-ca 1664) : M. L. HAIRS, « Des 'Fleurs' attribuées à Josefa d'Obidos aux Musées Royaux des Beaux-Arts », dans : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15, 4, 1966, pp. 265-270.

<sup>40</sup> GÍAZ NUÑO, *op. cit.*, p. 220 ; SULLIVAN, *op. cit.*, p. 88 ; B. VON BARGHAHN, « A quest of paradise and "Dulcedo Dei": love, mysticism, and Josefa de Óbidos's secret garden of virtues », dans : *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 63-89, ici 69. Vítor Serrão, pour sa part, refuse cette hypothèse : Vítor Serrão, « Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da inocência », dans : *Josefa de Obidos e o tempo barroco*, Lisbonne, 1991, pp. 13-49, ici 37.

<sup>41</sup> *Catalogue illustré de la collection des objets d'art qui compose le cabinet de Mr Antoine Jos. Essingh [...] Vente à Cologne le 18 septembre 1865*, Cologne, 1865, p. 61, cat. 276.

<sup>42</sup> MIREUR, *op. cit.*, p. 81.

<sup>43</sup> Josefa de Ayala, *Le mariage mystique de sainte Catherine*, huile sur cuivre, 27 x 36,5 cm, signé : « Joseph[a?] de Ayalla ». Le catalogue de vente de 1865 le décrit comme suit : « Au centre, Marie, le front ceint d'une couronne, en robe rouge et manteau bleu, est représentée assise et tenant sur les genoux l'Enfant-Jésus, qui va passé [sic] l'anneau nuptial au doigt de S. Catherine agenouillée devant lui. Dans le fond, une gloire d'anges, à droite, des anges plus grands dans les nuages. À gauche sur une colonne se voit le nom en toutes lettres du peintre : *Joseph de Ayalla*. Tableau de l'École de Murillo, très finement peint et d'un splendide coloris ».

<sup>44</sup> *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 94-97.

<sup>45</sup> Dans leur testament de 1664, Bernabé de Ayala et son épouse affirment être mariés depuis il y a à peu près quatorze ans. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.



Fig. 2 Josefa de Ayala, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, huile sur cuivre, 275 x 375 mm, signé et daté en 1647, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

tante de Leonor, laissa en dot à sa nièce la coquette somme de 1.000 ducats<sup>46</sup>. En juin 1651, elle reçut aussi comme héritage une autre somme notable de son parent Juan González Cancelas, *jurado* à la Ville de Xérès<sup>47</sup>. En 1659, elle héritait encore de son oncle Pedro Cancelas<sup>48</sup>. Ce dernier héritage fut perçu par l'intermédiaire de deux parents installés à Xérès : le beau-frère de Bernabé de Ayala Miguel Benítez et son neveu Francisco Meléndez.

Il est possible que Bernabé de Ayala et sa femme se soient installés provisoirement dans la ville de Sanlúcar de Barrameda. En tout cas, c'est là que le couple contracta mariage vers 1650<sup>49</sup>. La ville était également le lieu de résidence de leur protectrice Doña Ana de Vargas. Par ailleurs, Bernabé de

<sup>46</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1651, Libro II, f. 426. KINKEAD, *op. cit.*, 2009, p. 51.

<sup>47</sup> La somme de 200 ducats de vellon. Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1651, Libro I, f. 1032. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 51. Le *jurado* se chargeait de l'approvisionnement en vivres dans les communes.

<sup>48</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 7, 1659, Libro I, f. 1418. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 53.

<sup>49</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.

Ayala y est attesté pour une maison qu'il y possédait dans la ville basse, dans le quartier de Santo Domingo<sup>50</sup>.

Sanlúcar était l'un des avant-ports de Séville, situé dans l'embouchure même du Guadalquivir, à proximité de Xérès. La ville présentait de nombreux attraits pour un jeune peintre. Plaque tournante du commerce international, notamment avec le nord de l'Europe et les Amériques, Sanlúcar avait été par ailleurs le siège d'une des cours nobiliaires les plus brillantes de la Péninsule, celle des ducs de Medina Sidonia<sup>51</sup>.

Mais s'ils ont vraiment habité Sanlúcar, ce ne fut pas pour longtemps. Leur présence à Séville est attestée peu après leur mariage : en octobre 1650, Bernabé de Ayala loue une maison voisine de l'église de San José<sup>52</sup>. Dans les années qui suivent, ils déménageront souvent. En mars 1652, ils louent une autre maison avec un magasin dans le quartier de la collégiale du Salvador<sup>53</sup>. En 1657, ils habitent le quartier de la cathédrale<sup>54</sup>, mais la même année, ils signent déjà un bail d'un an pour d'autres maisons dans le quartier de la Magdalena, et pour d'autres encore en 1659<sup>55</sup>. Plus tard, on les voit installés dans le quartier de San Vicente<sup>56</sup> et ensuite, en 1677, dans le quartier de San Marcos<sup>57</sup>.

Comme annoncé plus haut, Odile Delenda a réuni autour de Bernabé de Ayala un corpus de quarante-deux œuvres, dont dix sont considérées comme sûres et vingt-huit comme réalisées en collaboration avec son atelier<sup>58</sup>. On a proposé de lui attribuer encore d'autres œuvres<sup>59</sup>. Dans une vente organisée à Lucerne

---

<sup>50</sup> Dans la rue du Capitán Diego Benítez. Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 19, 1668, Libro II, f. 692. ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.

<sup>51</sup> Sur la cour des Medina Sidonia et leur mécénat artistique, voir : L. SALAS ALMELA, *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, 2008.

<sup>52</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1650, Libro II, f. 873. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 51.

<sup>53</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 18, 1652, Libro III, f. 579-582. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 51

<sup>54</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1657, Libro I, f. 232, KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 52.

<sup>55</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 17, 1657, Libro I, f. 429 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 52 ; Oficio 4, 1659, II, 1060 ; Hernández Díaz, *op. cit.*, 1973, p. 63.

<sup>56</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1668, Libro I, f. 1097. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 54.

<sup>57</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 16, 1677, Libro II, f. 276. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 56.

<sup>58</sup> DELENDA, *op. cit.*, 2010, pp. 344-364.

<sup>59</sup> J. CORDERO RUIZ, « Una pintura de Bernabé de Ayala en Lebrija », dans : *Boletín de Bellas Artes*, 30, 2002, pp. 101-115 ; J. A. RAMOS RUBIO / M. TOSTADO, « Obras inéditas en colecciones particulares extremeñas: Ignacio de Ries y Bernabé de Ayala », dans : *Ars et sapientia: revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, 27, 2008, pp. 45-53.

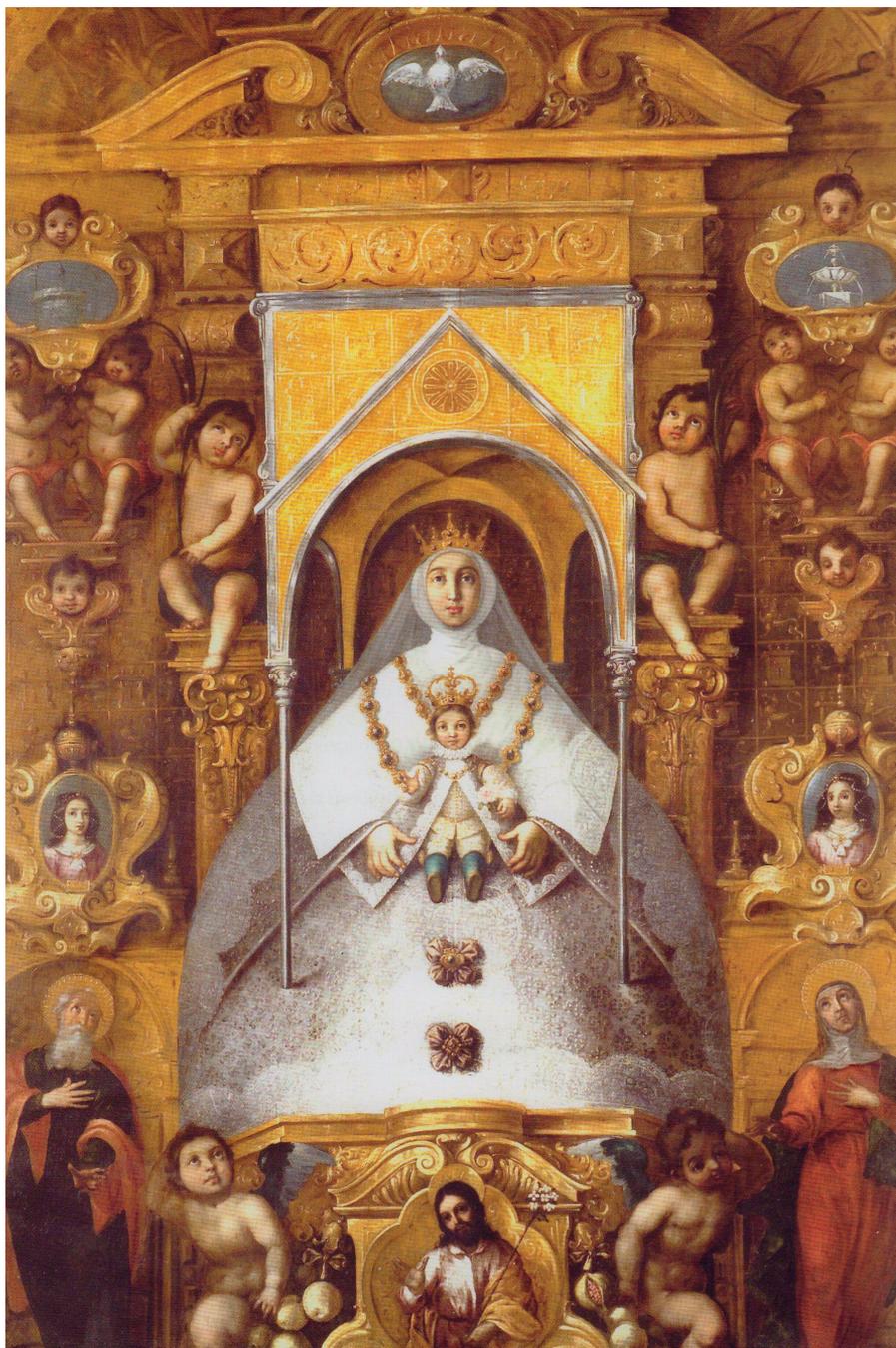


Fig. 3 Bernabé de Ayala, *La Vierge des Rois dans son autel à la cathédrale de Séville*, 240 x 176 cm, signé et daté en 1662, Lima, Tribunal Constitucional.

Fig. 4 Bernabé de Ayala, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 330 x 170, San Roque, église paroissiale de Santa María la Coronada.



en 1944, on lui attribua un *Christ guérissant les malades*<sup>60</sup>, tandis que le Musée Goya à Castres lui attribue encore une œuvre provenant de la collection Bravo<sup>61</sup>.

Parmi les œuvres certaines, il faut tout d'abord signaler la seule pièce signée : une représentation de l'image de dévotion de *Notre-Dame des Rois* dans le retable de la cathédrale de Séville, datée 1662 et conservée au Pérou (fig. 3). Nous retrouvons ensuite une série de peintures dont l'attribution remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Il s'agit d'œuvres provenant de l'église des frères hospitaliers de Saint-Jean à Séville : d'une part, de l'*Assomption* retrouvée récemment au village de San Roque près d'Algésiras<sup>63</sup> (fig. 4), d'autre part, du cycle de saints conservé à l'église Nuestra Señora de la Paz : *Saint Roch*, *Sainte Lucie*, *Sainte Agathe*, *Saint Jérôme* et *Saint Antoine Abbé*. Pour terminer, nous signalerons

<sup>60</sup> *Sammlung Henri Louis Carey, Genf, Nachlass Dr. Scherbel, Basel, aus Zürcher Privatbesitz: französische und schweizerische Möbel des 16. bis 19. Jahrhunderts, Tapiserien ... ; Versteigerung 25., 26., 27. und 28. Oktober 1944, Galerie Fischer, Luzern, Lucerne, 1944, p. 98, lot 1416.*

<sup>61</sup> J.-L. AUGÉ, *Inventaire général des collections du Musée Goya, I. Peintures hispaniques*, Castres, 2005, pp. 47-48, n° 26. Un autre tableau de ce cycle a été vendu à Madrid en 2006 : Subastas Segre, 19/12/2006, lot 83.

<sup>62</sup> PONZ, *op. cit.* ; CEÁN, *op. cit.*, 1800, I, p. 85.

<sup>63</sup> DELENDA, *op. cit.*, 2010, cat. BA-2.



Fig. 5 Bernabé de Ayala, *Sainte Lucie*, huile sur toile, 220 x 110 cm, Séville, Museo de Bellas Artes.



Fig. 6 Anonyme, *Esquisse pour un portrait de dame*, huile sur toile, 252 x 171 mm, Bruxelles, collection privée. © IRPA-KIK, Bruxelles.

aussi deux tableaux acquis en 2006 par le Musée des Beaux-Arts de Séville, lesquels constituent des versions de deux des tableaux du cycle, mais de plus grande qualité : *Saint Roch* et *Sainte Lucie*<sup>64</sup> (fig. 5). Sur la base des analogies avec les visages dans le tableau de *Notre-Dame des Rois*, on attribue au peintre un tableautin d'une collection privée de Bruxelles reproduisant le portrait d'une jeune dame<sup>65</sup> (fig. 6). Il s'agit, chose exceptionnelle, d'un *modello* pour un portrait, dans lequel le type d'habillement correspond aux années 1670<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Elles furent attribuées à Bernabé de Ayala dans : HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1978, pp. 165-166. Pour ces tableaux, voir aussi : M. V. MUÑOZ RUBIO, « Restauración de las obras de Bernabé de Ayala: San Roque y Santa Lucía », dans : *Mus-A: revista de los museos de Andalucía*, 13, 2012, pp. 162-169.

<sup>65</sup> *Portrait de dame*, huile sur toile, 252 x 171 mm, Bruxelles, collection privée.

<sup>66</sup> La tenue, quoique plus sobre, est à rapprocher de celle du *Portrait de Doña Maria de Vera y Gasca* de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), daté vers 1670 et appartenant à la collection BBVA à Madrid.

On savait déjà qu'Ayala se forma auprès de Zurbarán avant 1658, date à laquelle ce dernier quitta définitivement Séville pour s'installer à Madrid<sup>67</sup>. Il est possible de dater son entrée dans l'atelier du maître avant 1650. Dès lors, son mariage n'aurait eu lieu qu'une fois obtenue la maîtrise de peintre. Le fait qu'il loue en 1652 une maison avec un magasin tendrait à conforter cette hypothèse. Dans ce cas, comme Delenda l'a déjà proposé, Bernabé de Ayala aurait travaillé dans l'atelier de Zurbarán en tant qu'assistant pendant les années 1640-1650 et peut-être encore par la suite en tant que collaborateur<sup>68</sup>. On a même suggéré qu'il s'y trouvait dès 1638-1639, quand Zurbarán fit face à une vaste commande de tableaux pour le monastère de Guadalupe<sup>69</sup>. La présence dans son *Assomption* de San Roque d'un style très proche de celui de la dernière période de Zurbarán à Séville invite également à situer sa formation vers ce moment.

L'hypothèse de Delenda consistant à placer Ayala à la tête d'un atelier est confirmée par les documents découverts par Kinkead. Nous savons à présent qu'en 1657, Bernabé de Ayala était déjà établi comme maître indépendant et qu'il avait engagé alors un apprenti pour une durée de quatre ans et demi<sup>70</sup>. Celui-ci était un orphelin âgé de quinze ans dénommé Miguel Franco, qui venait d'arriver de Caracas à Séville. Il s'agit peut-être du sculpteur homonyme, actif dans le territoire du royaume de Séville pendant le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, et connu principalement pour son intervention dans le retable de l'église de Trigueros<sup>71</sup>. Plus tard, en 1666, Bernabé de Ayala reçut encore un élève : le peintre Juan Asencio Tejada<sup>72</sup>. Fort peu connu, cet artiste naquit vers 1650. Il était le fils de Domingo Tejada del Amor et le beau-frère du peintre Ignacio Fernández Rodríguez (av. 1670 - apr. 1698), compagnon d'Ayala à l'Académie de Séville<sup>73</sup>. La présence d'un troisième élève dans l'atelier nous est signalée

---

<sup>67</sup> J. M. SERRERA, « Ultime étape de Zurbarán à Madrid : contributions et réflexions », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 140, Octobre, 1998, pp. 177-184.

<sup>68</sup> DELENDA, *op. cit.*, 2011, p. 28.

<sup>69</sup> On lui a même attribué le tableau *La punition du cicéronien* : M. L. CATURLA / O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán*, Paris, 1994, p. 148.

<sup>70</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1657, Libro I, f. 232. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 52.

<sup>71</sup> M. J. CARRASCO TERRIZA, « El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán », dans : *Boletín oficial del Obispado de Huelva*, 254, 1985, pp. 117-124 ; 255, 1985, pp. 179-185.

<sup>72</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, pp. 61-71, ici 63-64.

<sup>73</sup> Voir, sur ce peintre : A. DE LA BANDA Y VARGAS, *El manuscrito de la Academia de Murillo*, Séville, 1982, pp. 43-45 ; F. QUILES, *Noticias de pintura (1700-1720)*, Séville, 1990, p. 83 ; F. QUILES, « Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo dato de fines del siglo XVII », dans : *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 64, 226, 1991, pp. 211-214 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 167-170.

par Ceán<sup>74</sup> : il s'agit du peintre José de Mera (1672 - ca 1734), qui avait autour de dix-sept ans à l'époque de la présence d'Ayala à Cadix en 1689<sup>75</sup>.

## Bernabé de Ayala à Cadix

Jusqu'à présent, nous n'avons plus d'informations sur Ayala à partir de 1675. Cette année-là, il habitait toujours à Séville et il figure d'ailleurs dans la documentation comme propriétaire d'une maison qu'il voulait louer<sup>76</sup>. Très probablement, le couple avait acheté cette maison en 1670, quand ils vendirent depuis Séville la maison qu'ils possédaient à Sanlúcar<sup>77</sup>. Kinkead retrouve encore la trace de l'artiste à Séville en 1677, où il habite la paroisse de San Marcos<sup>78</sup> et en 1678, quand il réalise l'inventaire et la mise à prix d'une série de peintures pour l'archidiacre de Carmona Don Luis Federigui, chanoine de la cathédrale de Séville<sup>79</sup>.

En 1689, Bernabé de Ayala est installé à Cadix avec sa femme Leonor et avec leur fils Nicolás de Ayala, né après le testament de 1664. En effet, nous avons à Cadix un document attestant leur présence dans la ville en décembre de cette année-là<sup>80</sup>. La famille habitait chez Miguel Legot, le fils du peintre flamand Pablo Legot. Celui-ci était le propriétaire de deux maisons mitoyennes proches de l'église San Francisco, là où la colonie des Flamands de Cadix était installée<sup>81</sup>.

Miguel Legot était peintre lui-même. Il était né à Séville vers 1627<sup>82</sup>, ville qu'il avait quittée avec ses parents en 1635, mais avec laquelle son père garda toujours des liens étroits. Miguel Legot dut recevoir sa formation dans l'atelier paternel en compagnie du peintre Francisco Núñez, élève de son père qui

---

<sup>74</sup> CEÁN, *op. cit.*, 1800, III, p. 133 ; O'NEIL, *op. cit.*, p. 19.

<sup>75</sup> Sur ce peintre, voir : M. T. TERRÓN REYNOLDS, « El pintor José de Mera: 1672-1734? », dans : *I Congreso internacional de pintura española del siglo XVIII : Homenaje al ilmo. sr. don José Luis Morales y Marín : Marbella, 15-18 de abril de 1998*, Marbella, 1998, pp. 89-102.

<sup>76</sup> Ayala la cédait sans loyer à Don Juan de Vidales, comptable, s'il s'engageait à la rénover : HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 56.

<sup>77</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 55.

<sup>78</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 16, 1674, Libro II, f. 276 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 56.

<sup>79</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1678, Libro II, f. 989-994 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 56.

<sup>80</sup> Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 305-310.

<sup>81</sup> H. SANCHO SOPRANIS, « Las naciones extranjeras en Cádiz durante el siglo XVII », dans : *Estudios de Historia Social de España*, 4(2), 1960, pp. 643-877.

<sup>82</sup> Dans ses testaments de 1665, de 1666 et du mois de mai 1669, Pablo Legot affirme que son fils Miguel avait autour de quarante ans. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 4415, « Testamento de Pablo Legot de 23 de julio de 1665 », f 296-301 ; CA 5994, « Testamento de Pablo Legot de 24 de diciembre de 1666 », f 611-623 ; CA 4924, « Testamento de Pablo Legot de 9 de mayo de 1669 », f 128-141.

arriva chez eux à l'âge de trois ans et grandit à ses côtés<sup>83</sup>. Mais il se pourrait qu'il n'ait pratiqué l'art de la peinture qu'en tant qu'amateur, puisque dans ses deux testaments il ne déclara pas exercer le métier de peintre. Il décéda à Cadix en 1695<sup>84</sup>.

Il est certain que Bernabé de Ayala et Miguel Legot entretenaient alors des liens étroits d'amitié. Ayala n'était pas seulement accueilli chez lui mais, en outre, il figure comme son héritier et comme son exécuteur testamentaire<sup>85</sup>. Dans son testament du mois de décembre 1689, Miguel Legot lui laissait toutes les peintures qu'il aurait réalisées avant son décès<sup>86</sup>. Mais surtout, il cédait gracieusement au peintre et à sa famille l'usufruit à vie des pièces qu'ils occupaient chez lui : il s'agissait de la pièce « qui lui sert comme atelier et d'une autre pièce mitoyenne qui est disposée à la manière d'une salle et d'une alcôve, et un balcon couvert qui se trouve sur la pièce, ainsi qu'une autre pièce dans la cour qui possède une porte donnant sur la [...] rue »<sup>87</sup>.

Pendant plusieurs années, Miguel Legot avait souffert d'une maladie qui l'avait laissé incapable et sans jugement, au moins entre 1665 et 1670<sup>88</sup>. Cependant, on le sait déjà guéri dès 1672<sup>89</sup>. En 1665, Pablo Legot, lui aussi souffrant, avait demandé à son disciple Francisco Núñez et à sa femme de s'installer gracieusement chez eux pour, en échange, s'occuper de lui et de son fils, ce qu'il dut faire temporairement<sup>90</sup>. Vraisemblablement, Bernabé de Ayala aurait pu être accueilli chez Miguel Legot dans un contexte similaire<sup>91</sup>.

---

<sup>83</sup> Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 4924, « Testamento de Pablo Legot de 9 de mayo de 1669 », f 136r.

<sup>84</sup> Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 1439, f 6-10.

<sup>85</sup> Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 310r.

<sup>86</sup> « Mando que los lienzos de pintura que tuviere hechos cuando yo fallezca se le den a Bernabé de Ayala, que así es mi voluntad », Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 306v.

<sup>87</sup> Traduction de l'auteur : « tengo hecha donación a Bernabé de Ayala, su mujer e hijo por sus vidas, de diferentes cuartos de una de las dichas casas, que es la que habito, y son el que sirve de obrador al susodicho y otro cuarto inmediato que está a la manera de sala y alcoba y un mirador que está sobre él y otro cuarto que está en el patio y tiene puerta a dicha calle », Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 306v.

<sup>88</sup> Dans ses testaments entre 1665 et 1670, Pablo Legot déclara que son fils était malade incapable, mais la nature de sa maladie était telle qu'il gardait toujours l'espoir de son rétablissement. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 5297, « Testamento de Pablo Legot de 8 de julio de 1669 » ; CA 0351, « Testamento de Pablo Legot de 10 de septiembre de 1670 », f 467-471.

<sup>89</sup> P. QUINTERO, « Noticias referentes al pintor Pablo Legot », dans : *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 5, 1933, p. 35.

<sup>90</sup> VALDIVIESO / SERRERA, *op. cit.*, 1985, p. 261. En 1666, Francisco Núñez n'habitait pas chez les Legot.

<sup>91</sup> En 1695, la famille Ayala n'est plus chez Miguel Legot. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 1439, « Testamento de Miguel Legot de 1695 », f 6-10.

Il est possible que Bernabé de Ayala soit entré en contact avec Miguel Legot à travers l'architecte de retables Bernardo Simón de Pineda, qui avait reçu sa formation à Cadix<sup>92</sup> et qui gardait peut-être encore un lien avec la ville et son milieu artistique. Ayala l'avait côtoyé à l'Académie de Séville et il entretint des rapports avec lui durant sa période sévillane<sup>93</sup>.

Dans ce cercle de relations à Cadix figure aussi le peintre Antonio Hidalgo, attesté à Séville pour une bonne partie de sa carrière<sup>94</sup>. Proche lui aussi de Miguel Legot, Hidalgo partagea avec Ayala le rôle d'exécuteur de son testament de 1689. Hidalgo et Ayala entretenaient déjà à Séville des liens étroits. Ils y fréquentèrent l'Académie simultanément entre 1668 et 1674<sup>95</sup> et Hidalgo figure comme témoin lors de l'enregistrement du testament d'Ayala en 1664.

Hidalgo est un peintre dont on ne sait que très peu de choses. En 1674, il apparaissait comme notaire de l'Académie de Séville<sup>96</sup>. Il dut être fortuné, puisqu'il contribua à soutenir les dépenses de l'institution, ainsi que celles des funérailles qu'elle voulait organiser pour son protecteur le Comte d'Arenales<sup>97</sup>. Aucune œuvre de sa main n'a été identifiée à ce jour avec certitude. Le comte de Viñaza signalait deux tableaux sur toile signés dans une collection privée à Séville, représentant des vases de fleurs<sup>98</sup>. Urrea lui attribue une *Immaculée Conception* au Musée du Prado, provenant de l'ancien Musée de la Trinidad, mais l'attribution est contestée par Valdivieso<sup>99</sup> (fig. 7).

---

<sup>92</sup> ROMERO TORRES, *op. cit.*

<sup>93</sup> Ayala y était également en rapport avec le sculpteur Pedro Roldán (1624-1699), un autre académicien : Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 19, 1674, Libro I, f. 801-805. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 55-56.

<sup>94</sup> E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, Séville, 2003, p. 469.

<sup>95</sup> M. A. CEÁN, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, pp. 154-160 ; DE LA BANDA Y VARGAS, *op. cit.*, 1982, pp. 21, 34-35, 38-39, 43 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 245-246.

<sup>96</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, 1674, Libro I, f. 569. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 246.

<sup>97</sup> C. VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez: A-L*, II, Madrid, 1889, p. 283 ; D. ANGULO, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1954, p. 385 ; VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 469.

<sup>98</sup> Traduction de l'auteur, « deux tableaux de vases à fleurs dans la collection de Mr Saturnino Dominé, voisin et commerçant de cette ville. Hidalgo est comparable par ces deux toiles à Arellano, Camprobin et d'autres peintres qui devinrent célèbres dans l'art de peindre les fleurs. Celles d'Hidalgo sont fines et ont un coloris très brillant : elles sont disposées dans deux vases en bonne composition, grande force d'empâtement et touchées avec âme et audace. La signature n'est pas datée, mais il est possible de dater les tableaux entre 1660 et 1680 » : VIÑAZA, *op. cit.*, p. 283. La notice fut reprise littéralement dans : J. CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición*, Madrid, 1936 et 1940, p. 84.

<sup>99</sup> Antonio Hidalgo (?), *Immaculée Conception*, huile sur toile, 205 x 155 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P3207. J. URREA, « El pintor José García Hidalgo », dans *Archivo Español de Arte*, 189, 1975, pp. 97-117 ici 111 ; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado : inventario general de pinturas. II, el Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Madrid, 1991, p. 231 ; VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 610.

Fig. 7 Anonyme, *Immaculée Conception*, huile sur toile, 205 x 155 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Hidalgo arriva à Cadix entre 1674 et 1680. Le 27 mars 1680, il se trouve aux côtés de dix-neuf autres peintres de la ville intentant un procès pour libérer l'art de la peinture des taxes communales<sup>100</sup>. Sa présence à Cadix avec Bernabé de Ayala suggère l'existence d'un possible réseau d'artistes sévillans gravitant autour de Miguel Legot, leur ami commun. Déménagèrent-ils ensemble à Cadix ? Ou bien Hidalgo s'y installa-t-il le premier et Ayala le suivit ?

Mais il se peut également que Bernabé de Ayala ait été attiré à Cadix par le peintre Diego Trujillo, un autre compagnon à l'Académie de Séville, au moins de 1666 à 1673<sup>101</sup>. Trujillo fut actif à Séville pendant les mêmes années qu'Ayala. Il est possible qu'ils aient eu des liens familiaux : Trujillo était le fils du maître tailleur Pedro de Trujillo et de doña Juana de Vargas<sup>102</sup>. Sa mère fut-elle une parente de la femme de Bernabé de Ayala ? C'est fort probable, lorsqu'on connaît l'habitude très répandue de tisser ce genre de liens dans le milieu des artistes. En outre, Trujillo, dont le second nom de famille était Rendón, aurait pu avoir des liens de parenté avec l'orfèvre Francisco Rendón, dont Ayala se déclarait le frère en 1664.

Trujillo est attesté à Cadix en 1667<sup>103</sup> et en 1680<sup>104</sup>. Par contre, il semblerait qu'il n'ait jamais quitté Séville définitivement. Les archives notariales de la

---

<sup>100</sup> E. RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 91-93.

<sup>101</sup> CEÁN, *op. cit.*, 1806, pp. 151 et 160.

<sup>102</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1652, Libro I, f. 275 ; 1678, Libro II, f. 902-903 et Oficio 21, 1680, Libro I, f. 765-766. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 539.

<sup>103</sup> ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*

<sup>104</sup> RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 92-93 ; ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*, p. 177.

ville l'y mentionnent encore entre 1681 et 1689<sup>105</sup> et il y fit testament le 18 mai 1700<sup>106</sup>.

Néanmoins, la documentation nous montre Trujillo particulièrement actif au sein de la gilde de peintres de Cadix. En 1667, il participe avec d'autres peintres à un procès contre l'un de leurs collègues<sup>107</sup>. En 1680, il obtient de la Ville le droit de cité et, au mois de mars de la même année, la gilde lui accorde le droit d'exercer le métier de peintre et le nomme, pour l'espace d'un an, inspecteur de la production artistique de ses collègues<sup>108</sup>. Ce mandat exigeait qu'il visitât les ateliers et les magasins des peintres, doreurs et polychromeurs de la ville et qu'il s'occupât de faire passer un examen aux artistes qui n'étaient pas en situation de lui présenter l'attestation de maîtrise. Toujours en 1680, on le trouve engagé dans divers procès pour la défense des intérêts fiscaux des peintres de Cadix, aux côtés de son collègue Antonio Hidalgo<sup>109</sup>.

### La production de peintures pour le Nouveau Monde

Les documents présentent l'activité de Trujillo comme celle d'un artiste entrepreneur, un négociant. Il était très actif dans le commerce avec l'Amérique. On lui connaît plusieurs envois de cargaisons de tableaux destinés à y être vendus. En 1673, il envoya à Saint-Domingue et à La Havane une caisse contenant un ensemble de quarante toiles, mais elles n'arrivèrent jamais à bon port<sup>110</sup>. En 1687, il accorda une procuration à trois capitaines de bateau pour recevoir en Amérique divers montants d'argent à son nom<sup>111</sup>, probablement le fruit de la vente d'autres lots de peintures expédiées là-bas. Par ailleurs, il gardait des liens étroits avec le marin Matías de Tejada, qui le nomma l'administrateur de ses biens et tuteur de ses enfants avant de partir pour « les Royaumes des Indes »<sup>112</sup>.

Ce genre d'activité commerciale avec l'Amérique est attesté pour de nombreux peintres sévillans, qui orientèrent une partie de leur production vers les colonies

---

<sup>105</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 541-542.

<sup>106</sup> A. MURO OREJÓN, « Pintores y doradores », dans : *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VIII, Séville, 1935, p. 104.

<sup>107</sup> Cadix, Archivo Diocesano, Autos de Cádiz, año 1667, *Autos por Diego Trujillo y Juan Lorenzo Cantero, pintores de esta ciudad contra Francisco Núñez, tanvien pintor desta ciudad*. Cité dans : ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>108</sup> RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, p. 93.

<sup>109</sup> RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 91-93.

<sup>110</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1676, Libro II, f. 249-250. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 541.

<sup>111</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1687, Libro I, f. 428. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 542.

<sup>112</sup> Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1680, Libro I, f. 765-766 ; et Oficio 13, 1683, Libro I, f. 1040. KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 539.

américaines<sup>113</sup>. Ayala travailla lui aussi pour le Nouveau Monde, tant dans l'atelier de son maître que comme artiste indépendant. L'envoi des œuvres de Bernabé de Ayala au Pérou de son vivant est attesté par le tableau représentant l'autel de *Notre-Dame des Rois*, conservé au Tribunal constitutionnel de Lima et provenant du couvent des sœurs augustines récollettes de Nuestra Señora del Prado<sup>114</sup>. La présence de ce tableau dans le couvent est attestée dès 1666 par un inventaire ordonné par la *Real Audiencia* de Lima<sup>115</sup>. La peinture aurait pu être acquise par l'abbesse Antonia de la Cruz ; sous son mandat, le couvent fut reconstruit et on le fit décorer avec des peintures et des sculptures achetées entre 1661 et 1662, provenant de Lima mais aussi de Séville<sup>116</sup>. Cependant, le tableau aurait pu également être acquis par l'archevêque de Lima don Pedro Villagómez (1589 - 1671), protecteur de la communauté, qui avait achetés d'autres œuvres sévillanes notamment pour la cathédrale<sup>117</sup>. Par ailleurs, on a signalé un autre tableau d'Ayala en Amérique : une peinture représentant *Notre-Dame du Soto* au couvent de Nuestra Señora de los Ángeles à Lima<sup>118</sup>. Bernabé de Ayala aurait également travaillé au sein de l'atelier de Zurbarán à un ensemble de trente-quatre peintures commandées au maître en 1647 par le couvent de l'Encarnación à Lima, lequel était la maison mère de celui de

---

<sup>113</sup> D. T. KINKEAD, « Artistic Trade between Seville and the New World in the Mid Seventeenth Century », dans : *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 25, 1983, pp. 73-101 ; D. T. KINKEAD, « El mercado de la pintura en Sevilla: 1650-1699 », dans : *Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo. Actas: Antequera, 17-21 de septiembre 2007*, Séville, 2009<sup>2</sup>, pp. 89-98 ; R. RUIZ GOMAR, « Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica », dans : *Pintura de los Reinos*, Mexico, 2009, pp. 543-641, ici 596-598 ; L. KATA, « 'With the most diligence possible': Francisco de Zurbarán and the Overseas Art Trade in the Seventeenth Century », dans : *Hispanic Research Journal*, 12, 5, October, 2011, pp. 387-396 ; B. NAVARRETE PRIETO, « L'atelier de Zurbarán comme fabrique de sainteté : prototypes, séries et commercialisation », dans I. CANO RIVERO, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, cat. expo., Bruxelles, 2014, pp. 54-65.

<sup>114</sup> J. BERNALES BALLESTEROS, « Una pintura original de Bernabé de Ayala », dans : *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 50, 153, 1969, pp. 175-179, ici 176.

<sup>115</sup> Séville, Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, leg. 67: « Inventario de rentas y bienes del Monasterio del Prado. Lima, 29 de septiembre de 1666 ». BERNALES BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 177.

<sup>116</sup> Dans les livres de comptes du monastère figure l'acquisition du tableau avec nom et date. A. SANTIBÁÑEZ SALCEDO, *El monasterio de Nuestra Señora del Prado*, Lima, 1943, p. 26 ; BERNALES BALLESTEROS, *op. cit.*, pp. 176-177 et 179.

<sup>117</sup> Pour une autre œuvre attribuée au cercle de Zurbarán dans ce couvent de Lima, voir : J. MARIAZZA FOY, « Francisco de Zurbarán y su taller en la pintura colonial peruana », dans : *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001, pp. 51-60, ici 58.

<sup>118</sup> L. E. TORD, « Francisco de Zurbarán en el Perú », dans : *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001, pp. 61-63. Par erreur, on a signalé une seconde version du tableau de *Notre-Dame des Rois* qui aurait été repérée par Soria au Mexique. En réalité, il n'en fit référence qu'à celle de Lima : M. SORIA, *The paintings of Zurbarán : complete edition*, Londres, 1953, p. 25.

Nuestra Señora del Prado<sup>119</sup>. En effet, les assistants collaborèrent à la réalisation d'une bonne partie des œuvres envoyées en Amérique durant la période où Zurbarán s'orienta vers le commerce avec les colonies<sup>120</sup>, c'est-à-dire dans les années 1640-1655<sup>121</sup>. Pour cette clientèle, ses collaborateurs produiront principalement des cycles de tableaux représentant des sybilles, des pères fondateurs d'ordres monastiques, des vierges martyres, des apôtres, des empereurs romains...<sup>122</sup>, dont les compositions étaient tirées de gravures flamandes, françaises ou italiennes<sup>123</sup>. À Lima et à Puebla, au Mexique, on conserve ainsi un cycle de tableaux représentant les patriarches des douze tribus d'Israël. Une troisième version de ces cycles, d'une qualité supérieure aux précédents, est conservée à Auckland Castle, en Angleterre, au moins depuis les années 1720<sup>124</sup>. On a suggéré qu'il avait également été destiné aux Amériques à l'origine, mais qu'il n'aurait jamais atteint sa destination. Ayant peut-être fait l'objet d'une capture par des pirates anglais, ces tableaux auraient été transportés en Angleterre<sup>125</sup>. Réalisé avant 1647, un cycle supplémentaire des *Douze Césars* destiné à Lima est mentionné dans les archives notariales à Séville<sup>126</sup>. En 1649, enfin, un document atteste un envoi de tableaux et de matériau de peintre à Buenos Aires<sup>127</sup>.

Pour Brown, c'est entre 1640 et 1650 que Zurbarán multiplia les envois des cycles picturaux vers le marché américain, précisément au moment où Ayala

---

<sup>119</sup> G. LOHMANN VILLENA, « Las pinturas de Zurbarán para el convento de la Encarnación de Lima », dans : *Revista del Archivo General de la Nación*, 19, 1999, pp. 171-182 ; KATA, *op. cit.*, p. 394.

<sup>120</sup> *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001.

<sup>121</sup> GUINARD, *op. cit.*, 1960, p. 55 ; D. T. KINKEAD, « The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán », dans : *The Art Bulletin*, 65, 2, June, 1983, pp. 305-311, ici 307.

<sup>122</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306 ; B. NAVARRETE PRIETO / O. DELENDIA, *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*, Valence, 1998 ; B. NAVARRETE PRIETO, *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, Séville, 2013.

<sup>123</sup> B. NAVARRETE PRIETO, « La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán », dans : A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (dir.), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998). Textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia del Arte [Soria, del 21 al 25 de julio de 1997]*, Valladolid, 1999, pp. 115-145, ici 141-143 ; A. JUSTO ESTEBARANZ, « Algunas fuentes grabadas desconocidas de pinturas de Zurbarán y su obrador », dans : *Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo. Actas: Antequera, 17-21 de septiembre 2007*, Séville, 2009, pp. 331-338.

<sup>124</sup> G. FINALDI, « Zurbarán's Jacob and his twelve sons. A family reunion at the National Gallery », dans : *Apollo*, 392, October, 1994, pp. 1-16.

<sup>125</sup> C. PEMÁN, « La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas », dans : *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 153-172, ici 164.

<sup>126</sup> D'autres envois réalisés plus tôt sont aussi documentés. En 1640, Zurbarán portait plainte contre un capitaine de bateau sévillan qui s'était engagé à vendre en Amérique en son nom plusieurs cycles de tableaux, mais qui les aurait utilisés pour décorer son bateau lors d'une fête organisée pendant la traversée, ce qui eut comme conséquence de les abîmer en empêchant leur vente. KATA, *op. cit.*, p. 389.

<sup>127</sup> M. L. CATURLA, « Zurbarán exporta a Buenos Aires », dans : *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, 1951, pp. 27-30.

se serait retrouvé dans son atelier<sup>128</sup>. Par la suite, ses épigones et ses imitateurs continueront cette activité<sup>129</sup>.

La popularité en Amérique de ces cycles réalisés à Séville (et ensuite aussi à Cadix ?) est démontrée par l'abondance de références à des envois de tableaux dans les archives sévillanes. La production de séries, qui débute au XVI<sup>e</sup> siècle, ne se réduit pas à celle de l'atelier de Zurbarán<sup>130</sup>. Kinkead a étudié en détail le cas du peintre Juan de Luzón (1608 - 1662), qui destina la totalité de sa production au commerce américain, mais il a également réuni de nombreux renseignements sur d'autres artistes qui consacrèrent une bonne partie de leur travail à ce genre d'activité<sup>131</sup>. Parmi eux, on trouve quatre compagnons de Bernabé de Ayala et de Diego Trujillo à l'Académie de Séville<sup>132</sup> : il s'agit de Luis Carlos Muñoz (av. 1658 - apr. 1665)<sup>133</sup>, de Juan Fajardo (ca. 1605 - ca 1693)<sup>134</sup>, de Juan López Carrasco (1622 - 1692?)<sup>135</sup> et de Juan Gómez de Arroyo (1635 - 1693)<sup>136</sup>. Les documents conservés nous montrent ces artistes comme des maîtres indépendants travaillant à la tête d'un atelier où l'on produisait des œuvres en série proches de celles élaborées par Zurbarán et ses collaborateurs<sup>137</sup>. Dans leurs tableaux destinés au marché américain, la rapidité d'exécution l'emportait sur l'originalité et, dès lors, ils répétaient des formules à succès. En général, ils ne représentaient qu'une seule figure, ce qui simplifiait le travail d'exécution et permettait de réduire les prix<sup>138</sup>. Les 108 tableaux que Muñoz s'engagea à peindre en 1665 dans un délai de quatre mois constitue un exemple représentatif : un ensemble de vingt-quatre anges,

---

<sup>128</sup> J. BROWN, « La problemática zurbaranesca », dans : *Symposium Internacional Murillo y su época*, Séville, 1982. Nous connaissons les noms des assistants de l'atelier de Zurbarán en 1636, et Bernabé de Ayala n'en fait pas partie. Ils étaient José Durán, Alonso de Flores, Diego Muñoz Naranjo (1616-?) et le Flamand Ignacio de Ries (1616-après 1675) : J. PALOMERO PÁRAMO, « Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y a Lima en el año de 1636 », dans : *Zurbarán: IV centenario del nacimiento*, Madrid, 1998, pp. 17-31.

<sup>129</sup> NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 1999, p. 117.

<sup>130</sup> J. M. SERRERA, « Zurbarán y América », dans : *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 62-83.

<sup>131</sup> D. T. KINKEAD, « Juan de Luzón and the Sevillian painting trade with the New World in the second half of seventeenth century », dans : *The Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 303-310 ; SERRERA, *op. cit.*, 1988, pp. 70-71 ; J. J. JUNQUERA Y MATO, « Zurbarán y América », dans : PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 147-160, ici 153.

<sup>132</sup> CEÁN, *op. cit.*, 1806, pp. 145, 154-155 et 161 ; BANDA Y VARGAS, *op. cit.*, 1982, pp. 21, 23-25, 29-32, 36, 40, 42, 44, 46 et 47 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 146.

<sup>133</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 305 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 374-375.

<sup>134</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 304 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 142-147.

<sup>135</sup> D. KINKEAD, « Juan López Carrasco, discípulo de Murillo: documentos nuevos », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 220, 1989, pp. 323-328 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 285-295.

<sup>136</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, pp. 304-305 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, pp. 212-216.

<sup>137</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306.

<sup>138</sup> A. MORENO MENDOZA, « La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: gremio, precios y mercado », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 258, 2002, pp. 153-175.



Fig. 8 Attribué à Bernabé de Ayala, *Saint Antoine abbé*, huile sur toile, 192 x 109 cm, Lima couvent de la Buena Muerte.

un cycle de douze « hommes célèbres », deux « jeux d'apôtres », deux « jeux de vierges », six tableaux représentant *Notre-Dame de la Soledad*, six autres de *Notre-Dame du Rosaire* et encore six de la *Madonna del Popolo*<sup>139</sup>. En 1665, Juan López Carrasco destinait au marché américain un lot similaire de 132 tableaux sur toile sans châssis. Dénombrés par douzaines, il n'y a pas de doute quant à leur statut de simple marchandise : « 2 douzaines » de vierges, « 2 douzaines de Patriarches », « 2 douzaines d'anges », « 12 Saint François », « 2 jeux d'Apôtres »...<sup>140</sup>

Les modèles durent être assez souvent similaires à ceux de Zurbarán ; ce fut notamment le cas pour Bernabé de Ayala, mais peut-être aussi pour son compagnon Diego Trujillo. Parmi les cycles conservés en Amérique, Odile Delenda attribue à Ayala et à son atelier deux ensembles conservés à Lima<sup>141</sup>. Il s'agit, d'une part, de celui du couvent de la Buena Muerte, représentant des saints pères fondateurs d'ordres monastiques<sup>142</sup> (fig. 8) et, d'autre part, celui conser-

<sup>139</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 375.

<sup>140</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>1</sup>, p. 289.

<sup>141</sup> DELENDA, *op. cit.*, 2010, cat. BA-12 à BA-26.

<sup>142</sup> Sur le cycle du couvent de la Buena Muerte à Lima, voir aussi : MARIAZZA FOY, *op. cit.*, pp. 55-56.

vé dans la sacristie du couvent de San Francisco. Ce cycle constitue ce qu'on appelle un *apostolado*, c'est-à-dire, un ensemble de quinze tableaux représentant les douze apôtres avec le *Sauveur*, la *Vierge* et *Saint Paul*<sup>143</sup>. Toujours à Lima, on a proposé également de lui attribuer un cycle des sept archanges<sup>144</sup>.

Ces peintres réalisaient des envois en Amérique à leurs risques et périls, suivant le système de vente habituel pour d'autres marchandises, mais avec l'avantage de pouvoir vendre leurs tableaux à des prix très supérieurs à ceux pratiqués à Séville<sup>145</sup>. Le peintre établissait une procuration avec un agent, généralement un capitaine de bateau ou un armateur, le chargeant de vendre au meilleur prix possible un lot de peintures de sa main<sup>146</sup>, mais parfois aussi des lots acquis à des tiers<sup>147</sup>. À son retour, l'intermédiaire payait au peintre le résultat de la vente, en touchant sa commission.

En tant que porte d'accès aux Indes occidentales et siège du commerce entre le royaume d'Espagne et ses territoires américains, Séville offrait un maximum de possibilités aux artistes désireux d'exploiter son marché international<sup>148</sup>. Bernabé de Ayala et Diego Trujillo profitèrent de ces avantages, Antonio Hidalgo peut-être aussi. Cependant, la crise du port de Séville pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle dut affecter de manière directe leurs affaires américaines. En effet, Kinkead a parlé d'un véritable effondrement du commerce sévillan de peintures vers le Nouveau Monde vers le milieu des années 1680<sup>149</sup>, crise qui dut s'amorcer dans les années précédentes. Est-ce que ce sont leurs liens commerciaux avec l'Amérique qui attirèrent Ayala, Trujillo et d'autres peintres vers Cadix, au moment où le port de Séville perdait de son importance ?

L'hypothèse est d'autant plus plausible quand on sait que ce fut justement dans ces années-là que des marchands de tableaux anversoises firent aussi le choix de s'installer à Cadix pour leurs exportations destinées à la péninsule Ibérique et ses colonies américaines. En effet, entre 1650 et 1668, Matthijs Musson et Maria Fourmenois y employèrent toute une série d'agents<sup>150</sup>.

---

<sup>143</sup> Pour ce genre de cycles dans les Pays-Bas méridionaux, voir : A. DELVINGT, « Une série d'apôtres, le Christ et saint Paul du peintre caravagesque Gérard Seghers identifiée à Saint-Ghislain », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 70, 2001, pp. 143-181.

<sup>144</sup> J. BERNALES BALLESTEROS, *El siglo de oro en la pintura sevillana*, Lima, 1985 ; MARIAZZA FOY, *op. cit.*, p. 56.

<sup>145</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>2</sup>, p. 93 ; KATA, *op. cit.*, p. 388.

<sup>146</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306 ; KATA, *op. cit.*, pp. 392-393.

<sup>147</sup> En 1649, Zurbarán envoyait à Buenos Aires un ensemble de neuf paysages flamands pour y être vendus avec une série de tableaux provenant de son atelier : CATURLA, *op. cit.*, 1951 ; SERRERA, *op. cit.*, 1988, p. 71.

<sup>148</sup> J. BROWN, « Painting in Seville and Mexico City, 1560-1660: influences and differences », dans : J. GUTIÉRREZ HACES (coor.), *Paintings of the Kingdoms: shared identities: territories of the Spanish Monarchy, 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*, Mexico, 2009, pp. 924-962.

<sup>149</sup> KINKEAD, *op. cit.*, 2009<sup>2</sup>, p. 94.

<sup>150</sup> N. DE MARCHI / H. J. VAN MIEGROET, « Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, pp. 81-111.

En 1671, le marchand Justo Forchondt s'établit directement à Cadix pour y créer une succursale de la célèbre maison anversoise, recevant la même année une cargaison de 319 tableaux provenant d'Anvers, tableaux qu'il vendit à des clients et à des marchands locaux, ainsi qu'à des agents partant vers les Indes<sup>151</sup>. Son frère Guilliam l'y rejoignit entre 1677 et 1685.

Ceci nous montre que le marché d'art vers le Nouveau Monde, s'orientant vers Cadix et son port et désertant peu à peu Séville, ne faisait que reproduire les tendances attestées pour d'autres formes de commerce. Ce phénomène aurait attiré également vers Cadix les artistes dont une partie importante de la production était destinée au marché colonial, notamment Barnabé de Ayala et ses compagnons. La concentration des chercheurs sur les archives sévillanes et l'anonymat dans lequel sont restés plongés jusqu'à très récemment la plupart des artistes impliqués pourrait expliquer que le phénomène soit resté inaperçu et qu'on ait négligé l'importance de Cadix dans la production artistique destinée au marché américain<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> S. VAN GINHOVAN, « Exports of Flemish Imagery to the New World: Guilliam Forchondt and his commercial Network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678 », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor het Schone Kunsten Antwerpen*, 2011, pp. 119-144.

<sup>152</sup> Je tiens à exprimer ma gratitude à Denis Michez, Antonio Romero, Géraldine Patigny, Anne Van Seymortier et Didier Martens pour leur aide dans la préparation de ce travail, ainsi qu'au personnel des archives et bibliothèques provinciales de Cadix et de la National Art Library de Londres. Je voudrais le dédier à la mémoire de Josefa del Pino Infantes (1922 - 2011), en souvenir des étés passés ensemble face à Cadix.

## LE SCULPTEUR, LE PEINTRE ET L'ARCHITECTE : LE CAS DE BRUXELLES AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE\*

GÉRALDINE PATIGNY

Depuis quelques années, les publications consacrées aux dessins de sculpteurs des anciens Pays-Bas se multiplient, illustrant le rôle de plus en plus important accordé à cette étape préparatoire dans l'étude du processus de création des sculptures<sup>1</sup>. F. Baudouin évoque les théoriciens de la Renaissance, pour lesquels le dessin constituait un stade nécessaire dans le processus de création artistique, permettant aux artistes de présenter aux commanditaires, à moindres frais, un avant-projet rapidement tracé. Michel Lefftz établit quant à lui une distinction judicieuse entre deux acceptions du terme *disegno* : invention (dessein) et dessin, les sculpteurs « passant évidemment par le dessein, mais pas nécessairement par le dessin »<sup>2</sup>.

Cette conception humaniste renaissante doit néanmoins être nuancée lorsque l'on envisage la sculpture. En effet, si certains artistes protéiformes, à la fois peintres, sculpteurs, architectes et théoriciens tels Michel-Ange, sont en adéquation avec ces théories, il ne faut pas oublier que la sculpture est d'abord et avant tout un art tridimensionnel, se déployant dans l'espace et dépendant

---

\* Ce texte a été présenté lors du colloque international *La sculpture du XVII<sup>e</sup> siècle des anciens Pays-Bas de Hendrick de Keyser à Jean Del Cour*, qui s'est déroulé à Bruxelles, du 13 au 15 mars 2009.

<sup>1</sup> F. BAUDOUIN, « Du concept à la sculpture. Le processus de travail du sculpteur dans les Pays-Bas méridionaux aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles », dans: D. ALLARD, C. WARNANT (dir.), *Dessins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : la collection Van Herck*, Bruxelles, 2000, pp. 25-47 ; A. Jacobs (dir.), *Sculpter au crayon : dessins de sculpteurs du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, cat. ex., Bruxelles, 2004 ; M. LEFFTZ, « Les dessins de sculpteurs baroques liégeois du Cabinet des Estampes et des dessins de la ville de Liège : études stylistiques, typologie et attributions », dans: *Bulletin de la Société Royale le Vieux-Liège*, no. 7-8, 2007, pp. 161-176.

<sup>2</sup> LEFFTZ, *op. cit.*, p. 163.

de la distribution des ombres et des lumières. Un modèle en trois dimensions semble dès lors mieux correspondre à ces caractéristiques. Ainsi, certains traités anciens, tel celui de Cellini (1500-1571) ou les considérations de Vasari (1511-1574) sur la sculpture, mentionnent-ils que les sculpteurs exécutent généralement un modèle en terre, cire ou stuc<sup>3</sup>. Ce principe sera repris par Félibien en 1699, ce dernier ne mentionnant d'ailleurs l'usage du dessin qu'en rapport avec la peinture<sup>4</sup>.

À Bruxelles, l'introduction du dessin dans les ateliers de sculpteurs a été assez lente. Différents facteurs ont concouru à cette situation.

Après l'abdication de Charles Quint en 1555, Bruxelles dut attendre l'arrivée des archiducs Albert et Isabelle, en 1599, pour voir reflourir une vie de cour fastueuse<sup>5</sup>. Entre ces deux dates, l'instabilité politique et la succession de gouverneurs résidant rarement dans la ville ont entraîné une forte diminution des commandes d'œuvres pour la cour. Le climat religieux, marqué par les querelles iconoclastes, a achevé d'affaiblir la situation des artistes. Anvers règne alors sans conteste sur la scène artistique des anciens Pays-Bas. Dans ce contexte, quelques petits ateliers de sculpteurs survivent.

La profession était régie, à Bruxelles, par la corporation des Quatre Couronnés, dont le fonctionnement constitue le premier facteur de ralentissement de la pratique du dessin par les sculpteurs. En effet, l'organisation de la vie économique en corporations de métiers fortement réglementées, impliquant une vision artisanale ou mécanique des arts, particulièrement dans le domaine de la sculpture, a largement concouru à ralentir l'introduction des conceptions artistiques renaissantes. Bien que certains de nos sculpteurs, influencés directement ou indirectement par l'approche transalpine dès le XVI<sup>e</sup> siècle, aient eu recours au dessin pour jeter les premières idées de leur création, nous devons constater que, souvent, avant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la réalisation des modèles sur papier ne faisait pas partie des pratiques des ateliers de sculpteurs<sup>6</sup>. Ces derniers travaillaient dans ces cas à partir de modèles dessinés fournis par d'autres artistes, peintres ou architectes.

La corporation des Quatre Couronnés réunissait, outre les sculpteurs, les maçons, les tailleurs de pierre et les ardoisiers. Au bout de trois années de formation, les apprentis, s'ils désiraient accéder à la maîtrise et posséder leur

---

<sup>3</sup> G. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I, Paris, 1989, p. 122 ; R. WITTKOWER, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, (trad. par B. Bonne), Paris, 1995, pp. 138-139.

<sup>4</sup> A. FÉLIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres Arts qui en dépendent*, Farnborough, reprint 1966, p. 228.

<sup>5</sup> Sur le palais de Bruxelles et la vie de cour, voir : V. HEYMANS (dir.), *Le palais du Coudenberg à Bruxelles : du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014.

<sup>6</sup> Comme nous le verrons plus loin, le fait de ne pas recourir au dessin dans le processus de création n'empêcha pas nos sculpteurs de créer leurs propres œuvres ; ceux-ci utilisaient préférentiellement les modèles en trois dimensions, en terre cuite ou, plus rarement, en cire.

propre atelier, devaient passer une épreuve, dont le contenu a été arrêté à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cet examen, commun aux sculpteurs sur bois et pierre et aux tailleurs de pierre, consistait en l'exécution d'une colonne dorique avec piédestal et soubassement, chapiteau, architrave, frise et corniche, réalisée dans les bonnes proportions<sup>7</sup>. Ils devaient, de plus, effectuer un chapiteau ionique suivant des mesures indiquées. Cet examen avait donc pour objectif l'acquisition d'un savoir-faire. Dans les quelques rares documents conservés de la corporation, il n'est nulle part question d'une formation au dessin. En outre, même après l'acquisition de la maîtrise, la corporation imposait des modèles pour certains travaux afin qu'ils soient exécutés partout de la même façon. Cette organisation du métier des sculpteurs était propre à la ville de Bruxelles. Dans la cité scaldienne, les statuaires étaient également censés s'inscrire, d'après une ordonnance octroyée par le magistrat aux maçons en 1458, au sein de la Corporation des Quatre Couronnés<sup>8</sup>. Cependant, une ordonnance antérieure (1382) accordée cette fois à la gilde des peintres (Saint-Luc), stipulait que les imagiers en bois relevaient de cette dernière institution<sup>9</sup>. Dans les faits, depuis la Renaissance, les sculpteurs et les architectes anversois étaient reçus dans la gilde des peintres. Les sculpteurs recevaient dès lors la même formation que les peintres et étaient *de facto* en contact avec la pratique du dessin.

Le second facteur qui a contribué à éloigner les sculpteurs de la pratique du dessin est lié au contexte particulier de la ville de Bruxelles, siège de la cour des archiducs. En effet, il était prévu dans l'organisation des activités du palais de confier à l'architecte et ingénieur de la cour le soin de réaliser tous les projets et modèles liés aux commandes des archiducs. Le titre d'architecte et ingénieur de la cour impliquait en effet la responsabilité pour tout ce qui relevait des constructions et ouvrages de fortifications de Bruxelles, mais également des résidences de Mariemont et de Tervuren, ainsi que des autres projets des archiducs<sup>10</sup>. La fonction requérait en outre d'être présent pour toute demande liée à l'architecture, la peinture et les autres arts<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> G. DES MAREZ, « Les transformations de la ville de Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle et les métiers de la construction », dans : G. DES MAREZ, *Études inédites publiées par un groupe de ses anciens élèves*, Bruxelles, 1936, p. 138.

<sup>8</sup> Cette corporation réunissait les maçons, les tailleurs de pierre, les couvreurs et les paveurs, voir : C. VAN CAUWENBERGHS, *La corporation des Quatre Couronnés d'Anvers ou les architectes anversois du Moyen Âge (1324-1452)*, Anvers, 1889, p. 6.

<sup>9</sup> A. HUYSMANS signale, à ce sujet, que Conrad Meit, qui sculptait le bois et la pierre, relevait également de la gilde de Saint-Luc. A. HUYSMANS, *Cornelis Floris 1514-1575. Beeldhouwer, architect, ontwerper*, Bruxelles, 1996, p. 14.

<sup>10</sup> K. DE JONGE (coord.), « Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes : the Court and its Architects », dans : W. THOMAS, L. DUERLOO, *Albert and Isabella 1598-1621. Essays*, Turnhout, 1998, pp. 204-205.

<sup>11</sup> L'architecte et ingénieur était cependant dépendant du contrôleur des travaux qui gardait toute autorité en matière de matériaux, ainsi que de la gestion du chantier en général. Voir : K. DE JONGE, « A Model Court Architect. Mary of Hungary and Jacques Du Broeucq (1545-1556) », dans : H. Vlieghe, K. VAN DER Stighele (ed.), *Sponsors of the Past. Flemish art and patronage 1550-1700*, Turnhout, 2005, p. 8.

En ce début de XVII<sup>e</sup> siècle, l'architecte de la cour de Bruxelles était généralement un peintre, ayant fait ses premières armes en Italie et repéré ensuite par les souverains. Tel fut le cas de Wensel Cobergher (1557/61-1634), engagé par Albert et Isabelle comme architecte et ingénieur dès 1605<sup>12</sup>. Il a dirigé divers travaux d'aménagement au palais de Bruxelles et dans la résidence des archiducs à Tervuren, mais aussi l'érection de différentes églises de nos régions.

Coebergher collabora ainsi avec le sculpteur Jérôme Du Quesnoy le Vieux (ca. 1560/75-1651), auquel il fournit le plan d'un tabernacle en albâtre destiné à la chapelle du Saint-Sacrement du Miracle de la cathédrale de Bruxelles<sup>13</sup>. Quelques années plus tard, vers 1616-1617, Du Quesnoy le Vieux travaille de nouveau sous la direction de Cobergher, lors de l'aménagement de la chapelle Saint-Hubert à Tervuren. L'architecte était cette fois en charge de toute la conception architecturale ainsi que de l'aménagement et de la décoration intérieure<sup>14</sup>. Du Quesnoy le Vieux a assuré la réalisation d'une pierre tombale à placer près du maître-autel ainsi que la restauration d'une image de dévotion en bois. Dans le cadre de l'aménagement du jardin palatin, Cobergher a une nouvelle fois supervisé Du Quesnoy le Vieux, accompagné de Nicolas Diodone (1621) ; ces deux sculpteurs ont alors exécuté deux lions, un dragon et deux têtes de lion pour une fontaine<sup>15</sup>.

Les fonctions occupées par Cobergher ont été peu à peu reprises par Jacques Francart (1588-1651). Également peintre de formation, Francart séjourna quelque temps en Italie où il étudia entre autres l'architecture romaine<sup>16</sup>. Il a d'abord été engagé en 1613 comme peintre mais prit également, dès cette période, la direction de grands projets architecturaux. Sa formation italienne et la publication en 1617 de son *Premier livre d'Architecture* dédié à

---

<sup>12</sup> Concernant cet artiste, voir : M. DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVII<sup>e</sup> eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, no. 9)*, Brussel, 1955, pp. 277-279; T. MEGANCK, *De kerkelijke architectuur van Wensel Cobergher (1557/61-1634) in het licht van zijn verblijf te Rome (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 60, nr. 64)*, Bruxelles, 1998.

<sup>13</sup> Bruxelles, AGR, Archives ecclésiastiques, Archives de l'église Sainte-Gudule (pastorij), comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement des Miracles, 1613-1623, fol. 145v. ; O. ROELANDTS, *De beeldhouwers Hieronymus Duquesnoy vader en zoon*, Gand, 1944, p. 18; BAUDOIN, *op. cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> MEGANCK, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>15</sup> Bruxelles, AGR, Chambre des comptes, no. 27512, fol. 31v-32 ; K. DE JONGE, « Les grands jardins princiers des anciens Pays-Bas : Bruxelles et Mariemont aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », dans : *Le Jardin dans les anciens Pays-Bas* (études réunies par L. BAUDOIN-ROUSSEAU et C. GIRY-DELOISON), (collection Histoire), Arras, 2002, pp. 35-37 ; P. LOMBAERDE, « The park and gardens », dans : HEYMANS (dir.), *op. cit.*, p. 205.

<sup>16</sup> Concernant cet artiste, voir : A. DE VOS, *Jacques Francart. Premier livre d'Architecture (1617). Studie van een Zuid-Nederlands modelboek met poortgebouwen (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 60, nr. 65)*, Bruxelles, 1998; DE JONGE, 1998, *op. cit.*, pp. 210-213.

l'archiduc Albert, lui ont permis de s'illustrer dans cette voie. Il fut finalement nommé architecte et ingénieur de la cour en juillet 1622.

Francart a été chargé de reprendre le chantier de construction de l'église du collège des Jésuites de Bruxelles. L'édification de l'église était déjà projetée en 1605. Francart en a repris la direction après plusieurs phases de construction inabouties<sup>17</sup>. Au fur et à mesure de l'avancement des travaux, ce dernier était également chargé de fournir les dessins nécessaires aux tailleurs de pierre ainsi que les modèles en plâtre des chapiteaux, socles et autres ornements<sup>18</sup>. C'est dans ce contexte que nous retrouvons une fois de plus le sculpteur Du Quesnoy le Vieux œuvrant sous la supervision de l'architecte de la cour. D'après un document conservé aux archives des Jésuites, nous savons que le sculpteur a réalisé plusieurs figures, des têtes d'anges, une épitaphe ornée des armoiries des archiducs et divers autres petits travaux ornementaux dont les modèles ont dû être fournis par Francart<sup>19</sup>.

L'exemple apporté par Du Quesnoy le Vieux, sculptant à partir des modèles réalisés par l'architecte de la cour, pourrait sembler être un cas isolé. Cette pratique paraît pourtant être fréquente : le cas de Robrecht De Nole (avant 1570-1636) est ici explicite. Ce dernier, installé à Anvers, était issu d'une dynastie de sculpteurs. Il était à la tête d'un atelier florissant, où œuvraient également ses deux frères. En 1604, cet artiste est nommé sculpteur de la cour<sup>20</sup>. Ses lettres de nomination le désignent à « l'office de sculpteur et tailleur en marbre, albâtre, bois et semblables matières [...] pour faire toutes les choses que bon et loyal sculpteur peut et doit faire [...] »<sup>21</sup>. Contrairement aux définitions faites des charges des architectes, il n'est ici nullement question de réaliser les modèles. Cela se vérifie aisément dans les faits, puisque plusieurs mentions d'archives attestent que De Nole a travaillé à partir de dessins fournis par Cobergher, entre autres dans le cadre de l'aménagement intérieur de l'église Notre-Dame de Montaigu<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> Bruxelles, Archives de la Province belge méridionale et du Luxembourg de la Compagnie de Jésus (ABML), fonds Poncelet, boîte 12, documents 20, no. 7. Sur cette église, voir notamment : B. STENUIT (dir.), *Les Collèges jésuites de Bruxelles. Histoire et pédagogie. 1604 . 1835 . 1905 . 2005*, Bruxelles, 2005 ; A. DENEFF, X. ROUSSEAU, *Quatre siècles de présence jésuite à Bruxelles – Vier eeuwen jezuieten te Brussel*, Leuven-Bruxelles, 2012.

<sup>18</sup> Bruxelles, Archives ABML, bibliothèque Charles Droeshout, vol. 39, suppression de la compagnie des Jésuites dans les provinces Flandro- et Gallo-belges en 1773, fols. 17v°-18r°.

<sup>19</sup> Bruxelles, AGR, Archives jésuitiques, Collège de Bruxelles, no. 953-970.

<sup>20</sup> À propos de ce sculpteur, voir : M. CASTEELS, *De beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, no. 16), Bruxelles, 1961.

<sup>21</sup> Bruxelles, AGR, Papiers de l'audience, no. 1166.

<sup>22</sup> CASTEELS, *op. cit.*, pp. 287-288. La situation à la cour étant particulière, nous devons signaler que De Nole a fourni lui-même, dans d'autres circonstances, les dessins préparatoires à ses œuvres, comme ce fut le cas du jubé de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale d'Anvers en 1604, voir : CASTEELS, *op. cit.*, p. 221 ; ALLARD, WARNANT (dir.), *op. cit.*, p. 27.



Fig. 1 : Antoine Sallaert, Projet d'autel pour la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à Sainte-Gudule de Bruxelles, ca. 1635, Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin (© KIK-IRPA, Bruxelles)

Dans ce contexte d'apprentissage et d'exercice du métier propre à Bruxelles au début du XVII<sup>e</sup> siècle, il était fréquent qu'un peintre réalise le dessin préparatoire d'une sculpture. Nous n'avons jusqu'à présent trouvé aucun document d'archive qui pourrait étayer les données que nous possédons sur ce genre de collaboration. De qui émanait la demande de ce type de dessin : du sculpteur lui-même ? Du commanditaire ? Les peintres avaient-ils leurs propres projets de sculptures ?

Le premier exemple de ce type de collaboration dans le contexte bruxellois est celui d'Antoine Sallaert (1594-1650) et de Jérôme Du Quesnoy le Vieux. Dans les notes laissées par Philippe Baert, conservées à la Bibliothèque royale de Belgique, l'auteur mentionne que les sculptures ornant le frontispice de l'église des Jésuites de Bruxelles furent exécutées à partir d'esquisses réalisées par Sallaert<sup>23</sup>. Ces sculptures figuraient deux angelots tenant une banderole. S'il ne nous a pas encore été donné de trouver plus d'informations relatives à ces œuvres, nous savons que Sallaert réalisa d'autres projets de sculpture<sup>24</sup>. Le Musée de l'Hôtel Sandelin de Saint-Omer possède dans ses collections une huile sur toile de l'artiste représentant un projet d'autel pour la chapelle du Saint-Sacrement du Miracle de la cathédrale de Bruxelles (fig. 1)<sup>25</sup>. Cet autel temporaire, peut-être destiné à commémorer le 50<sup>e</sup> anniversaire de la reconquête d'Anvers par Alexandre Farnèse (1585), était orné de diverses sculptures. Au vu du caractère éphémère de l'œuvre, nous pouvons aisément imaginer que les figures ont été réalisées en matériaux factices, carton-pâte ou papier mâché, imitant la pierre ou le marbre<sup>26</sup>. Une seconde esquisse de Sallaert, conservée à Heverlee, pourrait avoir constitué un modèle de sculpture : elle représente deux putti flanquant un cartouche (fig. 2)<sup>27</sup>.

Le recours à la collaboration d'un peintre pour réaliser des modèles semble avoir été l'une des caractéristiques de l'atelier du sculpteur Matthieu van Beveren (1630-1690)<sup>28</sup>. Cet artiste d'origine anversoise, formé dans l'atelier

---

<sup>23</sup> P. BAERT, *Notes diverses*, s.d., p. 207.

<sup>24</sup> Concernant la vie et l'activité de ce peintre, voir : S. VAN SPRANG, *Entre réalité et fiction : « Les Festivités du papegai en 1615 à Bruxelles » de Denijs van Alsloot (1568 ? - 1625/26) et de son collaborateur Antoon Sallaert (1594-1650), Analyse et mise en contexte d'une suite de tableaux commandée par les archiducs Albert et Isabelle*, thèse de doctorat inédite, ULB, 2006, pp. 163-191. Sallaert a en outre réalisé de nombreux cartons de tapisseries.

<sup>25</sup> Antoine SALLAERT, *Projet pour un autel pour la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à Sainte-Gudule de Bruxelles*, h/t, 72x55,5 cm, Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin, inv. no. 995.001.

<sup>26</sup> Ce fut notamment le cas pour la réalisation de la chapelle ardente de l'archiduc Albert en la cathédrale de Bruxelles. La conception en fut confiée à Jacques Francart tandis qu'une grande partie de la réalisation, en matériau imitant le marbre, fut laissée à Jérôme Du Quesnoy le Vieux.

<sup>27</sup> Antoine SALLAERT, *Cartouche avec deux putti*, gouache sur papier, 14,8x14 cm, dans: *Promptuarium pictorum* 1/20, Heverlee, Archief der Vlaamse Jezuiëten.

<sup>28</sup> Pour plus d'informations sur cet artiste, voir : C. THEURKAUFF, « Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Matthieu van Beveren um 1630-1690 », dans: *Oud Holland*, vol. 89, no. 1, 1975, pp. 19-62.



Fig. 2 : Antoine Sallaert, Cartouche avec deux putti, 1<sup>er</sup>/2 XVII<sup>e</sup> siècle, Herverlee, Archief der Vlaamse Jezuiëten (Promptuarium 19) (© KIK-IRPA, Bruxelles)



Fig. 3 : Matthieu van Beveren, Monument funéraire de Lamoral Claude François de la Tour et Tassis, 1678, Bruxelles, Notre-Dame du Sablon (chapelle Sainte-Ursule) (© KIK-IRPA, Bruxelles)

Fig. 4 : Nicolas vander Horst,  
Frontispice des *Marques d'honneur de  
la Maison de Tassis*, 1<sup>er</sup> tiers XVII<sup>e</sup>  
siècle, Bruxelles (© Bibliothèque  
Royale de Belgique)



de Pieter Verbruggen le Vieux, a été un temps actif à Bruxelles. En 1678, il réalise le monument funéraire de L.C.F. de la Tour et Tassis, destiné à la chapelle familiale dans l'église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles (fig. 3). Pour réaliser ce monument, Van Beveren s'est inspiré d'une gravure réalisée par le peintre Nicolas van der Horst vers 1645 (fig. 4). Celle-ci constitue le frontispice des *Marques d'honneur de la Maison de Tassis* paru à Anvers en 1645, ouvrage commandité par Alexandrine de Rye, mère de L.C.F. de la Tour et Tassis<sup>29</sup>. Le monument consiste en une reprise intégrale de l'œuvre de Van der Horst, excepté le trophée ornant le cartouche. On peut aisément imaginer, dans ce cas, que la demande de transcrire cette gravure en sculpture a été formulée par le commanditaire lui-même.

<sup>29</sup> Dans ce cas précis, le choix du modèle peut clairement être imputé au commanditaire. Concernant cet ouvrage, son frontispice et le monument funéraire, voir : G. PATIGNY, « La chapelle Sainte-Ursule », dans : F. BOELEN-SINTZOFF, A.-S. WALAZYC (coord.), *L'église Notre-Dame du Sablon* (coll. *Histoire et restaurations*), Bruxelles, 2004, pp. 182-191.

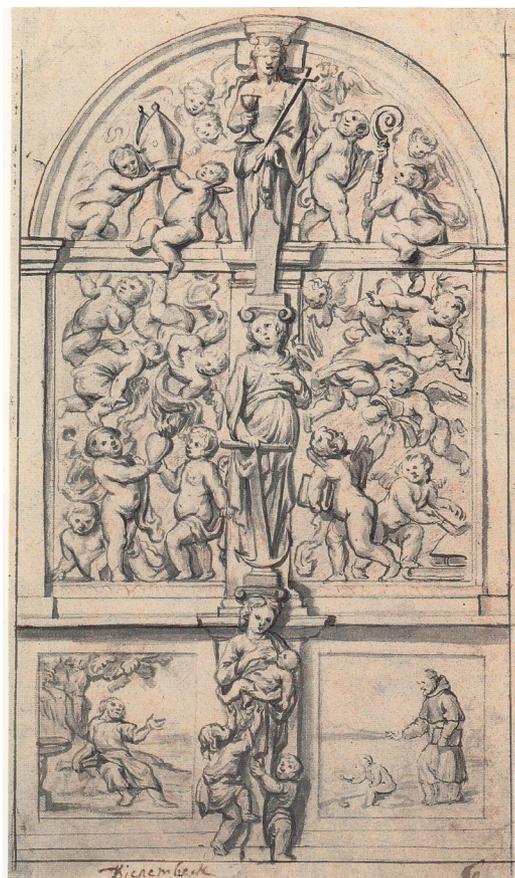


Fig. 6 : Matthieu van Beveren, Modello pour la « porte des anges » de l'église des Augustins de Tirlemont, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (© KIK-IRPA, Bruxelles)

Fig. 5 : Abraham van Diepenbeek, Etude pour la « porte des anges » de l'église des Augustins de Tirlemont, Anvers, Musée Plantin-Moretus (cabinet des estampes)

Van Beveren a également travaillé à partir de modèles dus à Abraham van Diepenbeek (1596-1675) lors de la réalisation du portail des Anges de l'ancien Couvent des Augustins de Tirlemont (figs. 5, 6)<sup>30</sup>. L'œuvre en chêne, réalisée sur cette base, est conservée au Stedelijk Museum het Toreke de Tirlemont tandis que les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles possèdent le modello en terre cuite (fig. 7)<sup>31</sup>.

Comme nous venons de le voir à travers ces divers exemples, les conditions d'exercice du métier de sculpteur, à Bruxelles, limitaient fortement les pos-

<sup>30</sup> Deux dessins sont effectivement conservés : Abraham van Diepenbeek, *Projet pour un portail*, Fondation Roi Baudouin, Collection Charles Van Herck et *Ibid.*, Szépművészeti Múzeum, Budapest. Voir : ALLARD, WARNANT (dir.), *op. cit.*, p. 68-71 (cat. no. 10).

<sup>31</sup> Matthieu VAN BEVEREN, *Le portail de anges*, chêne, 338x200 cm, Tirlemont, Stedelijk Museum het Toreke; Idem, *Le portail des anges*, terre cuite, ca. 52x43 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 7 : Matthieu van Beveren, Porte des anges de l'église des Augustins de Tirlémont, Tirlémont, Stedelijk Museum het Toreke (© KIK-IRPA, Bruxelles)



sibilités d'invention de ces derniers et la possibilité d'apprentissage du dessin. Cette situation tend toutefois à évoluer, et ce, dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

C'est en effet un sculpteur, Jérôme Du Quesnoy le Jeune (1602-1654), qui sera désigné en 1645 assistant et suppléant de Jacques Francart et qui lui succédera au poste d'architecte de la cour en 1652. Dans sa lettre de nomination, il est fait mention d'une expérience du sculpteur en matière architecturale<sup>32</sup>. Lors de la désignation définitive de Du Quesnoy au poste d'architecte, statuaire et sculpteur de la cour en 1652, les tâches explicitement confiées à l'artiste sont les suivantes : « [...] et en outre, faire les desseings et modelles pour les bastiments et aultres que par Nous ou de nostre part luy seront ordonnez [...] »<sup>33</sup>. De ces

<sup>32</sup> Bruxelles, AGR, chambre des comptes, registre 968, folio LXXVIIv<sup>o</sup>.

<sup>33</sup> Bruxelles, AGR, Conseil d'État, carton no. 281.

documents, il ressort que Du Quesnoy n'est pas, contrairement à Cobergher ou Francart, architecte et ingénieur, mais bien architecte et sculpteur. Il n'empêche, la conception des modèles et dessins lui est assignée. Cette nomination d'un sculpteur au poste d'architecte de la cour est peut-être partiellement imputable à la formation de Du Quesnoy. Ayant reçu sa première formation dans l'atelier paternel à Bruxelles, il rejoignit son frère François (1597-1643) en 1626 à Rome, alors occupé au chantier de Saint-Pierre<sup>34</sup>. C'est probablement à cette époque que Jérôme le Jeune, dans l'atelier de son frère, eut un contact direct avec la pratique de la sculpture laissant une part importante à l'*inventio* et qu'il fut confronté à la place accordée au dessin dans le monde italien au sein du processus de création. D'après ses biographes, il aurait également été appelé par Philippe IV à venir travailler à Madrid<sup>35</sup>. Ces divers voyages et l'expérience acquise, notamment en architecture, auraient alors décidé Philippe IV et le gouverneur général des Pays-Bas, l'archiduc Léopold Guillaume (1614-1662), à le nommer architecte de la cour. Malheureusement, nous ne disposons d'aucun dessin ou plan conservé de la main de Du Quesnoy le Jeune. La seule mention connue de l'activité d'architecte de l'artiste est celle de la réalisation de la chapelle Notre-Dame de la Délivrance, située à droite du chœur de la cathédrale de Bruxelles. L'érection de cette chapelle faisait partie des dernières volontés de l'archiduchesse Isabelle<sup>36</sup>. Francart avait été chargé d'en réaliser les plans, mais, faute de moyens semble-t-il, le projet fut abandonné et l'on ne sait exactement à quel stade d'aboutissement se trouvait ce projet. Ce dernier fut repris en 1649 par Léopold Guillaume, probablement dans le désir d'exécuter les dernières volontés de sa grand-tante Isabelle. La première pierre fut posée par le gouverneur général en 1649 et Jérôme Du Quesnoy le Jeune était alors son architecte. Malheureusement, les archives ne conservent aucune trace des éventuels plans réalisés par Du Quesnoy. Seule une mention nous apprend le remplacement de l'artiste en 1654, date de sa mort, par l'architecte Léo van Heil, qui mena finalement le projet à son terme. L'exemple constitué par Du Quesnoy le Jeune semble avoir donné l'impulsion ayant entraîné le changement de statut du métier de sculpteur à Bruxelles, menant à l'émergence d'un nouveau type d'artiste : le sculpteur architecte. Après le décès de Du Quesnoy le Jeune en 1654, la place qu'il occupait à la cour était vacante. Son élève, Jan Voorspoel (actif à Bruxelles ca. 1650-1670)

---

<sup>34</sup> M. BOUDON-MACHUEL, *François Du Quesnoy 1597-1643*, Paris, 2005, p. 193.

<sup>35</sup> G. PATIGNY, « Jérôme Du Quesnoy el Mozo, ¿un escultor bruselense al servicio de Felipe IV ? », dans : *Goya* (date de publication : 2016).

<sup>36</sup> Pour plus d'informations sur cette chapelle, voir notamment: I. BERTELS, K. CALLENS, D. FREDRICKX, « ... omnia excedit ingenium Marianum Archiducis. De Onze-Lieve-Vrouwkapel van de Sint-Michielskerk te Brussel », dans: K. DE JONGE, A. DE VOS, J. SNAET, *Bellisimi ingegni, grandissimo splendore. Studies over de religieuze architectuur in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de 17de eeuw*, Louvain, 2000, pp. 161-173; J. MERTENS, F. AUMANN (eds), *Krijg en kunst. Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*, cat. ex., Alden Bilzen, 2003, pp. 280-281

revendique le poste en 1664, adressant une requête datée du 20 août de cette année, dans laquelle il signale par ailleurs qu'il avait déjà travaillé au service de Léopold Guillaume et de don Juan d'Autriche (1629-1679)<sup>37</sup>. Son successeur, sculpteur et architecte, sera Jan Van Delen (ca. 1630-1703), nommé en 1675<sup>38</sup>. Elève et gendre de Lucas Fayd'herbe (1617-1697), célèbre sculpteur et architecte malinois, il apprit probablement le dessin et les bases de l'architecture chez ce maître.

En-dehors du milieu de la cour, d'autres sculpteurs commencent également à cumuler leur métier à celui d'architecte et à dessiner eux-mêmes leurs divers projets. C'est le cas de Jan Cosyns, né à Bruxelles en 1647. Après un apprentissage dans l'atelier d'Arnould Moerevelt dès 1659, il est reçu maître à la Corporation des Quatre Couronnés de Bruxelles en 1678<sup>39</sup>. Son activité connue se situe essentiellement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle on le retrouve au service des Tour et Tassis, lors de l'aménagement de la chapelle Saint-Marcou<sup>40</sup>. Cosyns s'est également illustré lors des travaux consécutifs au bombardement de Bruxelles (1695), au cours desquels il réalise six figures en pierre pour l'ancienne maison des Boulangers de la Grand-Place, dont il réalisa également le projet de la nouvelle façade (fig. 8)<sup>41</sup>. Il est en outre l'auteur des plans de la maison de la Bellone, dans la même ville, ainsi que de la sculpture représentant la déesse qui orne la façade de cette dernière<sup>42</sup>.

Cette évolution du statut du sculpteur à Bruxelles, libéré des contraintes liées au fonctionnement de la corporation et de la cour, se cristallisera, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, par la création d'une académie de dessin. La naissance de cette institution, qui vit le jour dès septembre 1711, est due à l'initiative des doyens des corporations des peintres, des tapissiers et des sculpteurs<sup>43</sup>. Le but

---

<sup>37</sup> Jan Voorspoel est probablement né à Malines dans le 2<sup>e</sup>/4 du XVII<sup>e</sup> siècle ; il est reçu maître à la Corporation des Quatre Couronnés en 1654 ; voir : P. BAERT, *Notes, documents, esquisses de travaux relatifs à l'histoire des arts ... dans les Pays-Bas. Matériaux pour l'histoire des arts et des artistes dans les Pays-Bas*, sd., p. 327 ; A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits publiés et annotés*, t. 1, Gand, 1860, p. 38 et t. 3, p. 247 ; G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles*, t. 1 *Les monuments civils et religieux*. Bruxelles, 1918, p. 296 ; E. GONZÁLEZ ASENJO, A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Don Juan de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, 2005.

<sup>38</sup> À propos de cet artiste, voir notamment : PINCHART, *op. cit.*, vol. 1, pp. 39, 123 ; H. DE NIJN, H. Vlieghe, H. DEVISSCHER (coord.), *Lucas Faydherbe 1617-1697. Mechels beeldhouwer en architect*, Malines, 1997, pp. 62-63.

<sup>39</sup> A. PINCHART, *Notes diverses*, sd., sp. (Ms KBR 1200/24) ; PINCHART, *op. cit.*, vol. 1, p. 39.

<sup>40</sup> Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, Niederlande Akten 192 ; sur cette chapelle, voir : G. PATIGNY, "La chapelle Saint-Marcou: introduction historique", dans : BOELEN-SINTZOFF, WALAZYC (coord.), *op. cit.*, pp. 184-191, 198-203.

<sup>41</sup> Vente Christie's South Kensington, *Old Master Drawing*, 21/04/1998, no. 400.

<sup>42</sup> *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. I, t. B, Pentagone E-M, Liège, 1993, pp. 53-55.

<sup>43</sup> G. PATIGNY, « Le mécénat autrichien envers la sculpture à Bruxelles », dans : J. TOUSSAINT (dir.), *Autour de Bayar - Le Roy*, Actes du colloque. Namur, 11-12/12/2006, Société archéologique de Namur, 2008, p. 209.

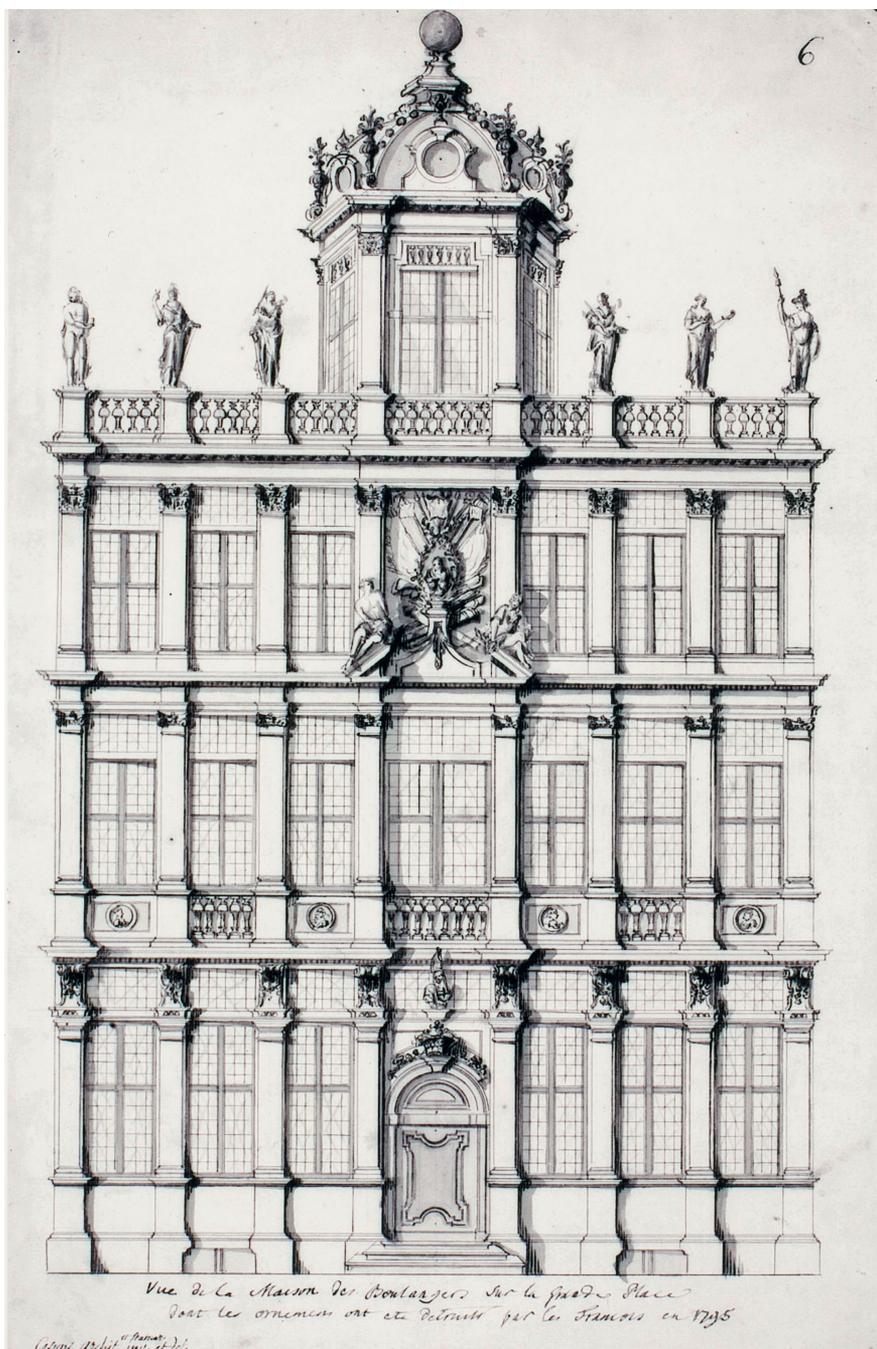


Fig. 8 : Jan Cosyns, Projet pour la façade de la maison des Boulangers de Bruxelles, ca. 1695, La Haye, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (© RKD)

de celle-ci était d'offrir une formation théorique et artistique, dont il n'était pas question, comme nous l'avons vu, au sein de la Corporation des Quatre Couronnés.

Ainsi donc, divers facteurs ont limité l'utilisation du dessin dans les ateliers de sculpteurs bruxellois. Cela tient en partie au mode de formation de ces sculpteurs, dont l'apprentissage visait plus l'acquisition d'un savoir-faire. De plus, un grand nombre de commandes étaient liées à la cour et impliquaient systématiquement l'intervention de l'architecte des souverains pour la création des modèles.

Cette situation tend à évoluer au milieu du siècle, lorsqu'un sculpteur, formé en partie en Italie, Jérôme Du Quesnoy le Jeune, est nommé sculpteur et architecte à la cour de Léopold Guillaume. La création de l'académie de dessin, dans la même ville, en 1711, achèvera la métamorphose et permettra à la sculpture d'être regardée non plus comme un art mécanique, mais bien comme un art libéral, au même titre que la peinture et l'architecture.

La mise en exergue actuelle du dessin comme stade préparatoire inhérent à la production sculptée doit être nuancée. En effet, bien plus que le dessin, l'exécution d'un *modello* en trois dimensions, en terre cuite ou, plus rarement, en cire, correspond bien plus aux coutumes du métier de sculpteur, ainsi que le soulignent divers traités contemporains. Comme l'écrivait déjà Vasari (1550) : « certains sculpteurs, peu accoutumés à tracer lignes et contours, ne peuvent dessiner sur le papier ; ils préfèrent donc travailler en relief la terre ou la cire [...], ils réalisent ainsi l'équivalent d'un excellent dessin sur papier ou sur tout autre support »<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Cité par LEFFTZ, *op. cit.*, p. 163.



## LES MODÈLES DE JOSEPH VAN DER VEKEN DANS LE TRIPTYQUE DE LA DÉPOSITION GULBENKIAN

MARIE GRAPPASONNI

Le triptyque de la *Déposition* de Joseph van der Veken (1872-1964) a été découvert par Catheline Périer-D'Ieteren en 2012 dans les réserves du Musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne<sup>1</sup> (fig. 1). Il s'agit d'un ensemble sur bois de chêne, constitué de trois volets dont les charnières sont en mauvais état. La surface picturale est couverte d'un épais vernis jaune.

L'œuvre a été acquise en 1908 chez Christie's à Londres par le collectionneur arménien Calouste Gulbenkian (1869-1955) (fig. 2). Homme d'affaires et mécène, contemporain quasi parfait de Joseph van der Veken, il réussit à rassembler une collection encyclopédique comprenant plus de 6.000 pièces de peinture et de sculpture, des manuscrits, de la céramique et des tapis. Il collectionna avec le même zèle les arts chrétien, musulman et juif. Dans le domaine flamand, il acquit notamment deux fragments de Rogier van der Weyden et un tableau attribué à Dirk Bouts.

Dans le catalogue de la vente de 1908, le triptyque est décrit comme suit : « École flamande. 79 Un triptyque, avec la Descente de Croix au centre, Saints et donateurs sur les volets. Sur panneau – panneau central 17 pouces sur 14 »<sup>2</sup>. Comme on peut le constater, l'auteur de la notice ne propose aucune attribution précise et ne se prononce pas sur l'identité des saints.

---

Abréviation : FRIEDLÄNDER = M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, I-XIV, Leyde / Bruxelles, 1967-1974.

<sup>1</sup> Oeiras (Lisbonne), Fundação Calouste Gulbenkian ; bois de chêne ; 44 x 35,5 cm (panneau central) et 44 x 14,4 cm (volets) ; n° d'inv. 369.

<sup>2</sup> *Catalogue of Ancient and Modern Pictures and Drawings (...)* (cat. de vente), Londres, Christie's, Manson and Woods, 12 décembre 1908, n° 79 : "Flemish School. 79 A Triptych, with the Descent from the Cross in the centre, Saints and donors on the wings. On panel – centre piece, 17 in. by 14 in."



Fig. 1. Joseph van der Veken, Triptyque de la *Déposition*. Oeiras (Lisbonne), Fundação Calouste Gulbenkian (photo musée).



Fig. 3 a,b,c. Joseph van der Veken, dessins préparatoires pour le Triptyque de la *Déposition*, Vieux-Genappe, collection Louise Dolphijn-Van der Veken (photo KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 2. Portrait de Calouste Gulbenkian (1877-1955).



Les dessins préparatoires des trois panneaux étaient connus : ils furent présentés lors d'une exposition en 2005 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, suite à la récupération de la *Madeleine Renders* par l'État belge<sup>3</sup>. À cette époque, toutefois, la relation entre les trois dessins préparatoires n'était pas apparue, le triptyque étant encore inédit (figg. 3a, 3b et 3c).

C'est à Catheline Périer-D'Ieteren que revient le mérite d'avoir reconnu dans le triptyque de Lisbonne la main du célèbre restaurateur et faussaire anversois Joseph van der Veken. Il s'agirait selon Jean-Luc Pypaert de l'un de ses premiers pastiches<sup>4</sup>.

Dès le premier examen, on constate que l'exécution picturale du triptyque est loin d'égaliser la perfection technique des réalisations les plus célèbres de Joseph van der Veken, qu'il s'agisse de la *Madeleine Renders* ou de sa copie des *Juges intègres* de l'*Agneau mystique*. En effet, tout est sur le même plan, les couleurs sont fades et la composition d'ensemble est trop resserrée. Les personnages paraissent entassés. Le brocart de la sainte du volet droit, le voile de la donatrice et la bordure du manteau marial trahissent la relative maladresse du faussaire. En ce qui concerne les couleurs, il est important de noter que Van der Veken n'a pas utilisé l'un des procédés qui définissent *stricto sensu* une peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle, à savoir le glacis, une couche de couleur transparente que les peintres de l'époque posaient sur le ton de fond afin de le moduler et d'en harmoniser, afin d'en harmoniser les teintes en leur donnant plus de profondeur et d'éclat.

Le panneau central représente la *Déposition*. Au premier plan apparaît le Christ mort, soutenu par sa Mère. Elle a le regard dolent et porte son traditionnel manteau bleu, relevé par le faussaire d'un galon brodé. À main gauche, saint Jean l'Évangéliste, auréolé, est vêtu de rouge. Il soutient d'une main le torse du Christ et pose l'autre main sur la tête de la Vierge. Derrière le saint, le pied de la Croix est partiellement visible. À droite, à moitié cachée par la Vierge, Marie-Madeleine est également auréolée. Des rayons dorés émanent de

<sup>3</sup> *L'Affaire Van der Veken* (cat. d'exp.), Bruxelles, 2005, nos 5 et 6.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet J.-L. PYPART, *Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 33, 2012, pp. 69-82.

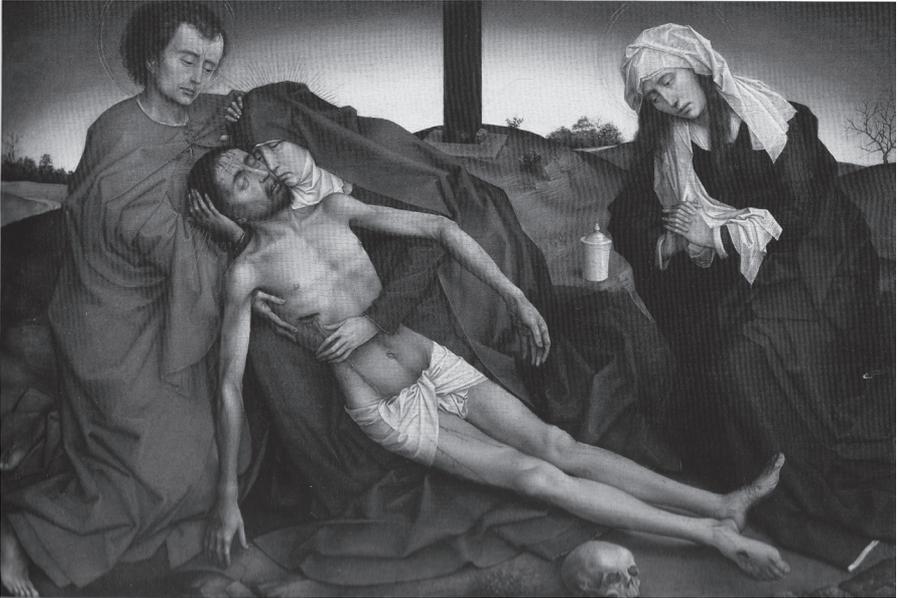


Fig. 4. Rogier van der Weyden, *Pietà*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo KIK-IRPA, Bruxelles).

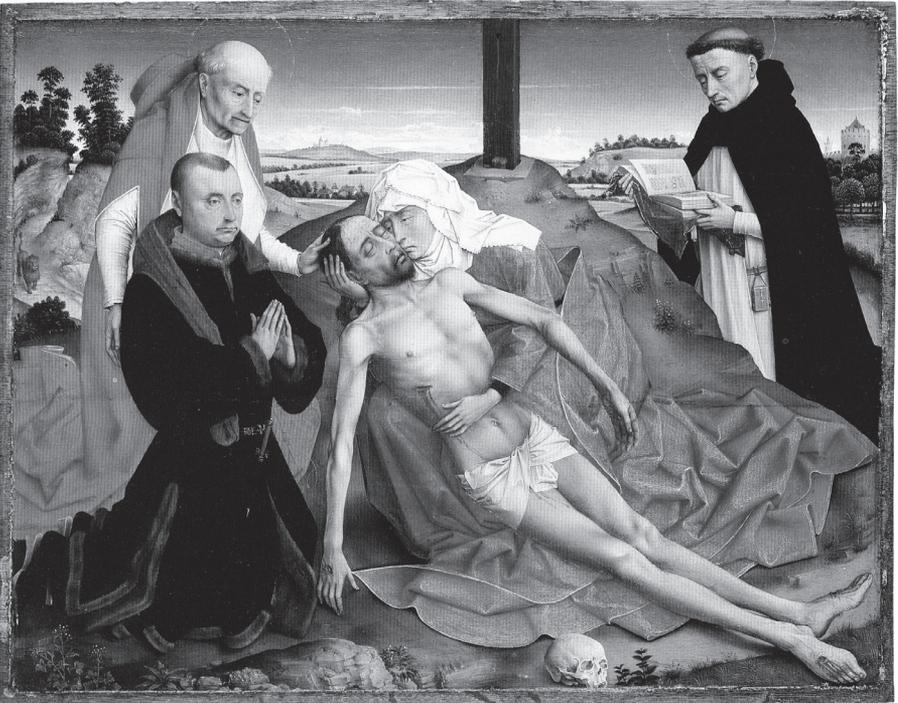


Fig. 5. Rogier van der Weyden (et atelier ?), *Pietà*. Londres, National Gallery (photo KIK-IRPA, Bruxelles).

la tête de la Mère et du Fils. Un paysage sommaire, essentiellement composé d'arbustes, se profile à l'arrière-plan.

Sur le volet gauche figure un donateur en prière, vêtu d'un habit noir et arborant le collier de l'Ordre de la Toison d'Or. À ses côtés se tient son saint protecteur, en armure. Il brandit de la main gauche un arc et est coiffé d'un casque nimbé. Sur la cuirasse est apposée une croix rouge sur fond blanc et une épée est attachée à sa hanche gauche.

Sur le volet droit figure la donatrice, elle aussi en prière. Sa coiffe est ornée d'un voile transparent. Derrière elle se trouve sa sainte patronne qui, revêtue de brocart, tient un livre entre les mains. Elle est nimbée et coiffée d'un diadème à fleurs perlées. Les compositions des trois panneaux sont unies par un paysage commun qui semble se prolonger sous les montants des encadrements.

Nombreux sont les éléments de ce triptyque empruntés aux Primitifs flamands. Joseph van der Veken a réalisé selon son habitude ce que l'on appelle un collage d'emprunts<sup>5</sup> ou un pastiche<sup>6</sup>.

Pour le panneau central, c'est la *Pietà* de Rogier van der Weyden, conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, qui a principalement servi de source d'inspiration<sup>7</sup> (fig. 4). La position des personnages et leurs gestes ont été repris par le faussaire. En revanche, le pied de la Croix a été déplacé vers la gauche et Marie-Madeleine rapprochée du groupe principal, alors qu'elle est isolée dans le tableau de Bruxelles. Notons encore que la lumière et le bleu du manteau de Marie possèdent chez Van der Weyden une intensité que l'on ne retrouve évidemment pas chez Van der Veken.

Pypaert relève une gaucherie, qu'il impute au faussaire : « le pli horizontal du manteau de la Vierge, même s'il constitue un emprunt littéral, prive la figure de la Madeleine de sa gestuelle traditionnelle, et, par là, de sa signification »<sup>8</sup>.

Le thème de la *Pietà* est fréquent dans l'art rogiérien. Outre le panneau de Bruxelles, on peut mentionner les versions d'atelier conservées à la National Gallery de Londres<sup>9</sup> (fig. 5), au Prado de Madrid<sup>10</sup> (fig. 6) et dans une collection

---

<sup>5</sup> D. VANWIJNSBERGHE (dir. et al.), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (Scientia Artis, 4), 2008, p. 178.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, pp. 19-31. Voir également H. VEROUGSTRAETE (et al.), *Fake or not fake. Restaurateurs et faussaires des Primitifs flamands*, Gand, 2004, p. 10.

<sup>7</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; huile sur bois ; 32,5 x 57,2 x 0,35 cm ; n° d'inv. 3515.

<sup>8</sup> J.-L. PYPART, *op. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> Londres, National Gallery ; huile sur bois ; 35,5 x 45 cm ; n° d'inv. 6265 ; FRIEDLÄNDER II, n° 20.

<sup>10</sup> Madrid, Museo nacional del Prado ; huile sur bois ; 46,8 x 34,5 cm ; n° d'inv. P02540 ; FRIEDLÄNDER II, n° 20d.

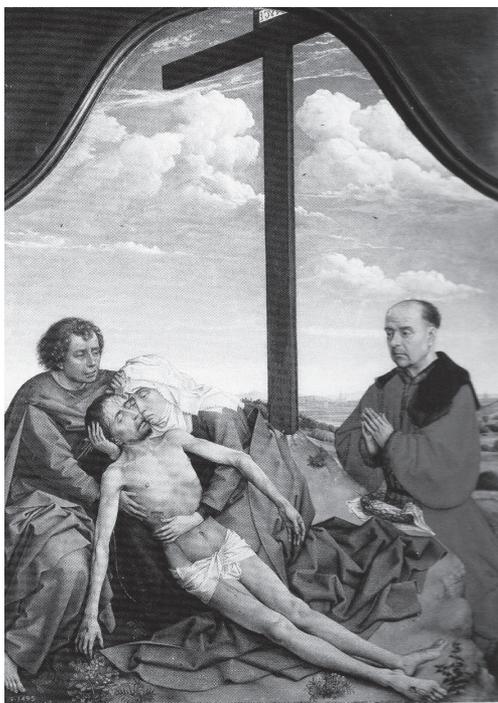


Fig. 6. Rogier van der Weyden (et atelier?), *Pietà*. Madrid, Museo nacional del Prado (photo musée).

privée napolitaine<sup>11</sup> (fig. 7). Une autre version du thème de la *Pietà*, exposée au Mauritshuis de La Haye, présente un Christ aux bras en V inversé<sup>12</sup> (fig. 8). Van der Veken aurait réalisé une copie partielle de cette œuvre<sup>13</sup> (fig. 9).

Dans le triptyque de Lisbonne, d'autres sources encore peuvent être identifiées. Ainsi, les arbres en forme de plumeau situés à l'arrière-plan sont empruntés au volet droit du triptyque Crabbe de Hans Memling, conservé à la Pierpont Morgan Library de New York<sup>14</sup> (fig. 10).

L'identification des emprunts dans les volets ne s'est pas faite sans difficulté. Tout d'abord, selon Pypaert, une seconde influence, celle de Memling, peut être relevée dans les donateurs. Leurs mains en prière, dont seuls les doigts sont visibles, constituent une reprise de celles de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges, et de son épouse Barbara van Vlaenderbergh, dans les deux portraits des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique<sup>15</sup> (figg.11 et 12).

<sup>11</sup> Naples, coll. privée ; huile sur bois ; 20 x 33 cm ; E. DHAENENS /J. DIJKSTRA, *Rogier de le Pasture – Van der Weyden*, Tournai, 1999, pp. 22-23.

<sup>12</sup> La Haye, Mauritshuis ; huile sur bois ; 80,7 x 130,3 cm ; n° d'inv. 264 ; FRIEDLÄNDER II, n° 46.

<sup>13</sup> La Haye, coll. Rademaker ; huile sur bois ; 64 x 82 cm.

<sup>14</sup> New York, Morgan Library and Museum, huile sur bois ; 83,5 x 27 cm ; n° d'inv. AZ012.2.

<sup>15</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; huile sur bois ; 39 x 29 cm (volet gauche) ; n° d'inv.1451 et 39 x 29,7 cm (volet droit) ; n° d'inv. 1452.

Fig. 7. Rogier van der Weyden (et atelier?), *Pietà*. Naples, collection privée (photo d'après E. DHANENS / J. DIJKSTRA, voir note 11).

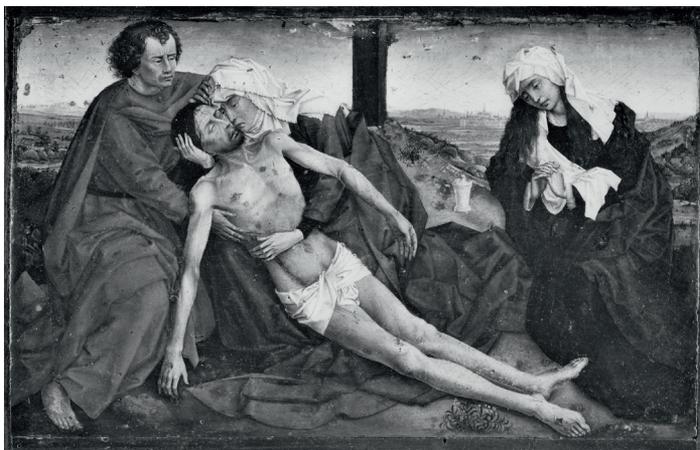


Fig. 8. Rogier van der Weyden (et atelier?), *Déposition*. La Haye, Mauritshuis (photo musée).



Fig. 9. Joseph van der Veken, *Pietà*. La Haye, collection Rademaker (anciennement).





Fig. 10. Hans Memling, volet droit de triptyque, *Donateur avec saint Guillaume*. New York, Morgan Library and Museum (photo musée).



Fig. 11. Hans Memling, *Portrait de Guillaume Moreel*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo musée).



Fig. 12. Hans Memling, *Portrait de Barbara van Vlaenderbergh*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo musée).

Dans l'œuvre de Memling, les portraits figurent à l'avant d'une loggia et d'après Angelica Dülberg, ils occupaient sans doute à l'origine les volets d'un triptyque de dévotion privée. Au centre devait se trouver une *Vierge à l'Enfant*<sup>16</sup>. Ainsi, Van der Veken aurait d'une certaine façon rétabli visuellement dans son faux la disposition originale de ce triptyque Moreel.

Le donateur du triptyque de Lisbonne exhibe le collier de la Toison d'Or, un détail que l'on ne retrouve sur aucun des portraits de Guillaume Moreel, que ce soit celui de Bruxelles ou celui du Groeningemuseum de Bruges<sup>17</sup> (fig. 13). On peut imaginer que ce motif conférait une plus-value au triptyque, en en faisant un document relatif à un ordre resté prestigieux dans le nord de l'Europe.

Outre les emprunts à Hans Memling, une référence qui semble jusqu'ici avoir échappé à l'attention des chercheurs peut être relevée : le visage du personnage masculin dérive de l'un des portraits insérés par Dirk Bouts dans l'*Exécution de l'innocent*, l'un des panneaux de la *Justice d'Othon*<sup>18</sup>. Le modèle utilisé est le personnage à l'habit rouge représenté immédiatement à droite du comte marchant vers le supplice. Hormis les yeux et les lèvres charnues, les rides sur les joues, la chevelure et la frange sont identiques (fig. 14).

Un second modèle pourrait également avoir été utilisé par Van der Veken : un portrait d'homme attribué traditionnellement à Rogier van der Weyden<sup>19</sup> (fig. 15). Ce portrait, qui n'est connu à l'heure actuelle que par une photographie, présente de grandes ressemblances avec le pseudo-donateur du triptyque, tant dans la partie inférieure du visage que dans l'habit ouvert sur la poitrine. Peut-on imaginer que le faussaire a eu le tableau entre les mains et qu'il l'a restauré ? Cela permettrait d'expliquer pourquoi il a pu trouver l'inspiration dans un portrait par ailleurs méconnu.

Pour la donatrice, il nous semble que le faussaire ait combiné des reprises à Bouts pour la coiffe et à Memling pour le vêtement et le bijou. En effet, les motifs en forme de losanges sur la coiffe ont vraisemblablement été empruntés à la veuve du comte dans le panneau de Bouts déjà cité (fig. 16). En revanche, le décolleté noir et le collier orné de pierres précieuses ont été empruntés au portrait bruxellois de Barbara van Vlaenderbergh. Quant au modèle du visage de la pseudo-donatrice du triptyque de Lisbonne, il n'a pu être identifié à ce jour.

---

<sup>16</sup> A. DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990, pp. 85, 178, n<sup>os</sup> 9 et 10. Voir également T.-H. BORCHERT (et al.), *Les Portraits de Memling*, (cat. d'exp.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 14 février - 15 mai 2005, p. 51.

<sup>17</sup> Bruges, Groeningemuseum ; huile sur bois ; 120,7 x 69 cm (volet gauche) et 121 x 68,6 cm (volet droit) ; n<sup>o</sup> d'inv.0.91.1.

<sup>18</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; panneau de chêne ; 324,5 x 182 cm (surface peinte), 343,5 x 202,7 cm (avec cadre) ; n<sup>o</sup> inv.1447.

<sup>19</sup> D. DE VOS, *Rogier van der Weyden*, Anvers, 1994, p. 399.



Fig. 13. Hans Memling, *Portrait de Guillaume Moreel et de ses fils*. Bruges, Groeningemuseum (photo musée).



Fig. 14. Dirk Bouts, *Justice d'Othon, Exécution de l'innocent* (détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo KIK-IRPA, Bruxelles).

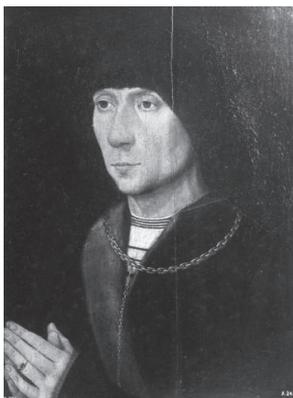


Fig. 15. Rogier van der Weyden (?), *Portrait d'homme*, localisation actuelle inconnue (photo KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 16. Dirk Bouts, *Justice d'Othon, Exécution de l'innocent* (détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo KIK-IRPA, Bruxelles).

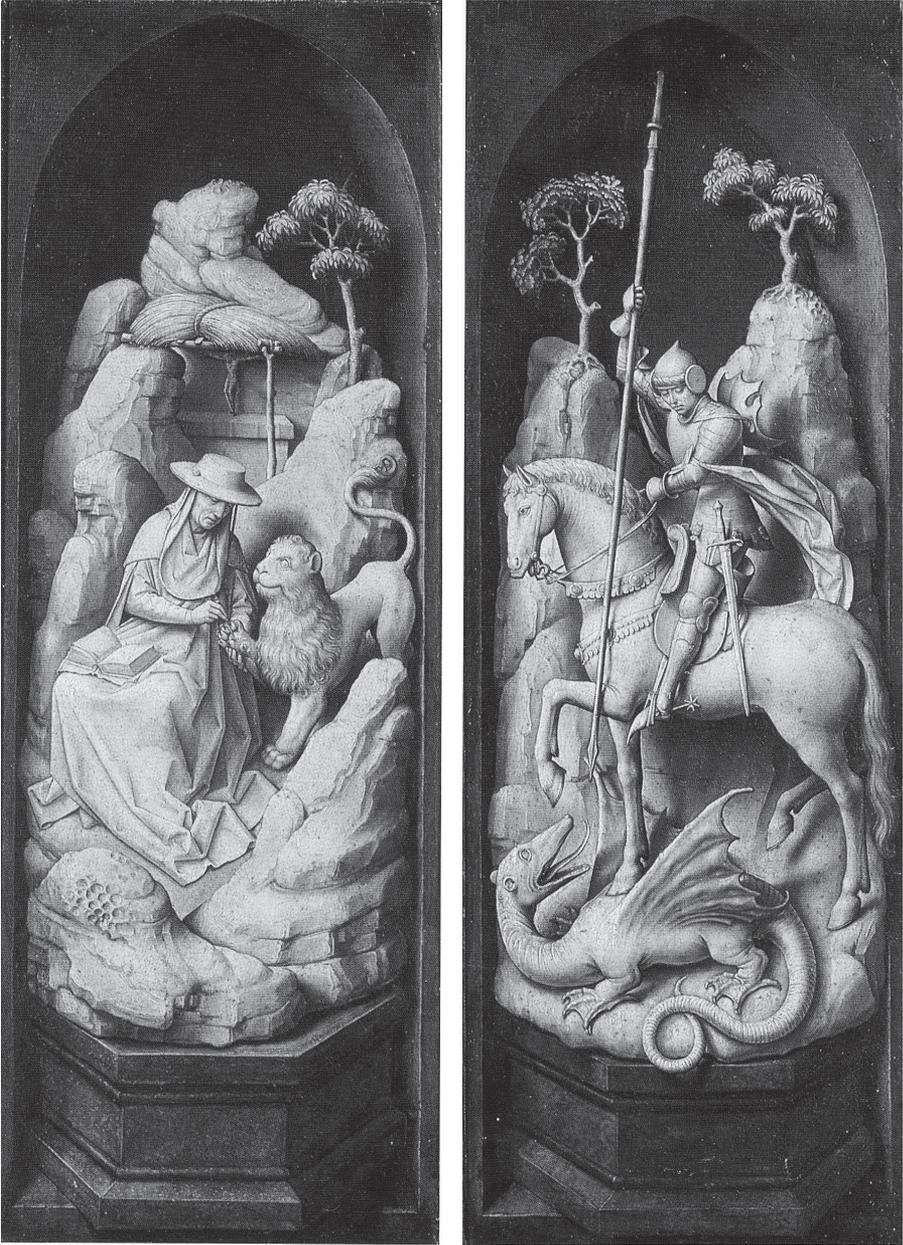


Fig. 17. Atelier de Rogier van der Weyden, Triptyque Sforza, *Saint Jérôme et saint Georges*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo musée).



Fig. 18. Hans Memling, Triptyque Moreel, *Saint Jean-Baptiste et saint Georges*. Bruges, Groeningemuseum (photo musée).

Les saints patrons, à leur tour, soulèvent plusieurs questions. Le dessin préparatoire du volet gauche montre le saint tenant de la main gauche un arc dont la corde est bien visible au-dessus de la tête. Ce détail nous laisse supposer qu'il s'agit d'un saint Sébastien, ayant subi le martyre par sagittation<sup>20</sup>. En revanche, sur le volet du triptyque de Lisbonne, l'arc a été remplacé par une lance. C'est un attribut propre à saint Georges, que l'on retrouve notamment dans le triptyque Sforza de l'atelier de Van der Weyden<sup>21</sup> (fig. 17), dans le triptyque Moreel de Memling (fig. 18), conservé à Bruges, ainsi que dans le *Bréviaire Grimani* de Venise<sup>22</sup> (fig. 19). Le saint Georges du triptyque Gulbenkian arbore la fameuse croix rouge sur son plastron, comme le veut la tradition iconographique. Il est probable que le faussaire ait changé d'avis en cours d'exécution, transformant le saint Sébastien du dessin en un saint Georges.

Si, dans le volet gauche, Van der Veken hésitait entre saint Sébastien et saint Georges, dans le droit, il semble être resté dans l'ambiguïté iconographique. Qui est la sainte au livre? Est-ce sainte Catherine, sainte Barbe ou une autre encore de ces saintes méditatives, revêtues de brocart que les Primitifs flamands aimaient insérer dans leurs tableaux? En toute honnêteté, on ne

<sup>20</sup> D. MARTENS, *Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 2001, n° 1593, pp. 121-136.

<sup>21</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; bois de chêne ; 53,7 x 44,8 cm (panneau central) et 53,7 x 19 cm (volets) ; n° d'inv. 2407.

<sup>22</sup> Pour la représentation de saint Georges dans l'une des premières oeuvres de Joseph van der Veken, voir également D. MARTENS/A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *Un faux "Primitif flamand" au Musée des Beaux-Arts de Bilbao. Analyse technologique, critique des sources et essai d'attribution*, dans : *Quest for the Original, Symposium XVI, Bruges, September 21<sup>st</sup>, 22<sup>nd</sup> and 23<sup>rd</sup> 2006*, Louvain / Paris / Walpole, 2009, p. 108.



Fig. 19. Atelier des Bening, Bréviaire Grimani, *Saint Georges terrassant le dragon*. Venise, Biblioteca Marciana (photo musée).

peut le déterminer, faute d'un attribut caractéristique. La question ne semble toutefois pas avoir préoccupé outre mesure Joseph van der Veken.

On notera que le diadème à fleurs perlées ajouté par le faussaire dans le triptyque de Lisbonne semble inspiré du volet droit des triptyques Sforza (fig. 20) et Moreel (fig. 21). En revanche, la combinaison dans une seule figure de deux robes de brocart superposées, orné de motifs différents, est tout à fait



Fig. 20. Atelier de Rogier van der Weyden, Triptyque Sforza, *Saint Jean-Baptiste, sainte Catherine et sainte Barbe*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo musée).



Fig. 21. Hans Memling, Triptyque Moreel, *Portrait de Barbara van Vlaenderbergh et de ses filles*. Bruges, Groeningemuseum (photo musée).

inusuelle. Van der Veken a vraisemblablement souhaité créer un effet décoratif intense dépassant par sa complexité ceux que l'on observe dans les panneaux des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle.

Le curieux agencement des personnages en buste au premier plan des deux volets mérite un dernier commentaire. Une formule semblable se retrouve dans un triptyque attribué au Maître de la Légende de la Madeleine. Il s'agit d'une



Fig. 22. Maître de la Légende de la Madeleine, Triptyque de la *Madone avec saint François*. Vente Christie's, Londres, 6 juillet 2011 (photo Christie's).



Copyright: © Christie's Images Limited (2011)

*Vierge à l'Enfant* avec donateurs, datée de 1533 (fig. 22). Peut-on imaginer que le faussaire ait vu ce triptyque ou une œuvre similaire et s'en soit inspiré?<sup>23</sup>

En conclusion, le triptyque de la *Déposition* Gulbenkian jette un éclairage intéressant sur l'ampleur de la culture figurative de Joseph van der Veken dès avant 1908. Celui-ci reprend des éléments à Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hans Memling et peut-être même au Maître de la Légende de la Madeleine. Il les combine dans un « collage » qui dénote ses premières années de formation à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. La technique picturale médiocre, les lacunes en iconographie chrétienne et l'absence d'un véritable glacis montrent que Van der Veken devait alors encore faire ses preuves pour atteindre le statut de faussaire de génie qu'on lui reconnaît aujourd'hui.

## Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Catheline Périer-D'Ieteren, pour ses conseils judicieux et ses encouragements. Par ailleurs, je souhaiterais remercier Bart Fransen, Valentine Henderiks et Famke Peters pour leur aimable accueil au Centre d'étude des Primitifs flamands (Bruxelles).

---

<sup>23</sup> Londres, Christie's, vente du 6 juillet 2011, n° 110. Voir, pour les triptyques avec donateurs du Maître de la Légende de sainte Madeleine, E. BERMEJO MARTÍNEZ, *Algunas obras inéditas del Maestro de la Leyenda de la Magdalena*, dans : *Liber amicorum Herman Liebaers*, Bruxelles, 1984, pp. 393-409.

JOSEPH VAN DER VEKEN, ÉMILE RENDERS: QUATRE  
TABLEAUX DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE  
BELGIQUE À BRUXELLES

ANNE DUBOIS

Depuis quelques années, la figure de Joseph (Jeff) Van der Veken est apparue à la une de l'actualité. Ce qui est parfois pompeusement appelé l'«affaire Van der Veken» a réellement commencé en 1999, lorsqu'une *Vierge et Enfant* attribuée à Rogier van der Weyden (Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 481) fut examinée par le Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques de l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve<sup>1</sup>. Les résultats de cet examen<sup>2</sup> ont démontré que l'aspect du tableau avait été fortement modifié (surpeints, zones grattées et refaites...) par Jeff Van der Veken à l'instigation du propriétaire, Émile Renders<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette étude fut réalisée en préparation d'une exposition documentaire *Rogier de le Pasture / van der Weyden. 1399-1999* organisée par le Musée des Beaux-Arts de Tournai du 11 septembre au 11 novembre 1999.

<sup>2</sup> Les premiers résultats furent présentés lors du colloque XIII pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture qui s'est déroulé à Bruges en septembre 1999. Le tableau fut réexaminé en juin-juillet 2000, afin d'affiner les conclusions des auteurs, publiées en 2001 dans les actes de ce colloque. Voir: H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *La Madone Renders et sa restauration par Joseph Van der Veken (Anvers 1872-Etterbeek 1964)*, dans *La peinture et le laboratoire. Colloque XIII pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture (Bruges, septembre 1999)*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Leuven, 2001, pp. 7-28; J. COUVERT, *La Madone Renders: identification des pigments par la microfluorescence X*, dans *La peinture et le laboratoire. Colloque XIII pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture (Bruges, septembre 1999)*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Leuven, 2001, pp. 29-33.

<sup>3</sup> Dans un article paru en 1993-1994, Hubert von Sonnenburg publia un *Homme de Douleur* conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (The Cloisters Collection, 1974.392) et qui faisait partie de la collection Renders. L'étude permit de déterminer que la peinture était en grande

Par la suite, grâce à l'apport de deux fonds d'archives provenant de la succession de Van der Veken<sup>4</sup>, divers tableaux qui semblaient avoir été fortement restaurés par celui-ci furent étudiés au laboratoire de Louvain-la-Neuve. Les résultats de ces examens menèrent à la réalisation d'une exposition sur les faux, intitulée «Fake-not fake»<sup>5</sup>. En 2004, l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) reçut pour avis un tableau de la collection Renders recherché par l'État belge depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Il se révéla être un faux, à l'exception du revers. Un ouvrage fort documenté au sujet de cette œuvre, de la collection Renders et du travail de Van der Veken fut ainsi publié en 2008<sup>6</sup>.

Le travail de faussaire et d'«hyperrestaurateur» de peintures de Jeff Van der Veken est désormais reconnu<sup>7</sup>. Nous voudrions ajouter quelques pierres à cet édifice en examinant quatre œuvres conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB) à Bruxelles. L'une d'elles, un *Portrait de Charles le Téméraire* (inv. 6224), a fait l'objet d'une donation au musée par la veuve du docteur Albert Joly en 1941. Les trois autres, une *Vierge et Enfant* attribuée à Quinten Massys (inv. 6647), un *Calvaire* attribué à l'école française (inv. 6645) et une *Déploration* attribuée au Maître de Hoogstraten (inv. 6646), ont appartenu à Émile Renders.

### ***Portrait de Charles le Téméraire (inv. 6224)***

Le *Portrait de Charles le Téméraire* (fig. 1) fut publié dans le premier volume du catalogue scientifique des peintures exécutées au XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de

---

partie un faux. Seul le Christ de douleur, la croix et le donateur sont originaux. Dans cet article, l'auteur citait déjà Van der Veken comme auteur possible de cette restauration abusive. Cependant, cette hypothèse n'eut pas le même retentissement que l'article sur la *Vierge et Enfant* de Tournai, sans doute en raison de la grande réputation de cette peinture attribuée à Van der Weyden. Voir: H. VON SONNENBURG, *A Case of Recurring Deception*, dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 51/3, 1993-1994, pp. 8-19.

<sup>4</sup> Jean-Luc Pypaert, un connaisseur passionné par les Primitifs flamands, mit le laboratoire de Louvain-la-Neuve en contact avec les détenteurs des deux fonds d'archives. Les conservateurs de grands musées belges (Anvers, Bruges et Bruxelles) se montrèrent alors intéressés par les informations contenues dans ces archives.

<sup>5</sup> L'exposition eut lieu au Groeningemuseum à Bruges du 26 novembre 2004 au 28 février 2005. Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands*, sous la direction de H. VEROUGSTRAETE, R. VAN SCHOUTE et T.-H. BORCHERT, avec la contribution de E. BRUYNS, J. COUVERT, R. PIETERS et J.-L. PYPART, Gand, 2004.

<sup>6</sup> *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008.

<sup>7</sup> Un autre article sur le sujet a été publié récemment: L. DECQ, *More on Joseph Van der Veken (1862-1964)*, dans *Underdrawing and Technology in Painting. Symposium XVI. The Quest for the Original*, éd. H. VEROUGSTRAETE et C. JANSSENS DE BISTHOVEN, avec la collaboration de J. COUVERT et A. DUBOIS, Leuven, 2009, pp. 102-106.

Fig. 1. *Portrait de Charles le Téméraire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6224. (© MRBAB).



Belgique<sup>8</sup>. En raison de son exécution assez sommaire, il fut considéré comme une copie d'après Van der Weyden qui ne pouvait avoir été exécutée avant le XVI<sup>e</sup> siècle. En 2008, Jean-Luc Pypaert y a vu un probable pastiche de la main de Van der Veken auquel il attribua toute la surface picturale du tableau<sup>9</sup>. En outre, un autre panneau ayant appartenu à la même collection s'était révélé être un faux quasi complet également de la main de Van der Veken<sup>10</sup>. Suite à ces informations, il a été décidé aux MRBAB de reprendre le dossier et de revoir l'étude du portrait à la lumière des nombreuses découvertes sur les techniques utilisées par le faussaire<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> C. STROO et P. SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives. I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 1996, pp. 228-233, no. 18.

<sup>9</sup> J.-L. PYPART, *Early Netherlandish Painting XV? Joseph Van der Veken*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008, pp. 244-245, no. 157.

<sup>10</sup> Il s'agit d'un *Portrait d'homme* (inv. 6223) dans le style du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est apparu que, non seulement la quasi-totalité de la surface picturale n'est pas originale, mais que même le cadre a été modifié, le faisant passer d'un format rectangulaire à un format carré. Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 78-85. Jean-Luc Pypaert (*op.cit.*, 2008, p. 244, no. 155) mentionne également une œuvre représentant la sainte Anne trinitaire, attribuée au Maître de la Madeleine Mansi, qui appartient à la collection d'Albert Joly et qui fut vendue le 27 mars 1974 chez Christie's à Londres (no. 102). Pypaert se demande s'il ne s'agirait pas également d'une hyperrestauration.

<sup>11</sup> Cette étude fut entamée aux Musées royaux des Beaux Arts de Belgique en 2009 dans le cadre du projet «Étude scientifique des peintures anonymes des Pays-Bas méridionaux de la fin du XIV<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique». Les



Fig. 2. *Portrait de Charles le Téméraire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6224. Photographie réalisée en 1878 par Gaston Braun, avant l'intervention de Jeff Van der Veken. (© Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, Bibliothèque, collection Jacques Doucet).



Fig. 3. *Portrait de Charles le Téméraire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6224. Radiographie. (© MRBAB).

L'étude dendrochronologique<sup>12</sup> du support a permis de déterminer que le chêne employé est probablement de provenance mosane<sup>13</sup>. L'arbre dans lequel fut découpé le support de ce portrait n'a pas pu être abattu avant 1513<sup>14</sup>. Le support de chêne date donc du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est cependant notoire que Van der Veken a généralement utilisé des tableaux anciens et les a retravaillés. Au vu des pratiques de falsification utilisées par celui-ci, il était dès lors légitime de se poser la question de l'authenticité des couches picturales.

---

photographies et autres documents scientifiques (photographies et réflectographies à l'infrarouge, photographies sous ultraviolets) ont été réalisés par Freya Maes avec le matériel des musées, à l'exception des radiographies qui ont été réalisées avec l'aide de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

<sup>12</sup> Une étude dendrochronologique du support de chêne avait été réalisée en janvier 1995 par Joseph Vynckier (IRPA), mais le panneau n'avait pu être daté sur base des chronologies disponibles à l'époque. Une réévaluation des mesures a donc été demandée à Pascale Fraiture (IRPA) à la lumière des nouvelles données disponibles dans ce champ de recherche en constante évolution.

<sup>13</sup> Rapport de Pascale Fraiture transmis aux Musées royaux des Beaux-Arts et daté de mai 2007 (étude reprise à l'IRPA sous le no. de dossier 1994.05506).

<sup>14</sup> Le cerne le plus récent est daté de 1499. Grâce à des études statistiques menées sur les arbres vivants et des bois anciens de la région mosane, il apparaît que l'aubier de ceux-ci devait compter un minimum de 14 cernes.

Des données matérielles recueillies sur le tableau attestent de l'existence de celui-ci avant la période d'activité de Van der Veken. Au revers, une étiquette indique que l'œuvre fit partie de la collection d'Alexandre Delaherche dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. À cette époque, le tableau, identifié comme étant le portrait de Philippe le Bon, fut présenté à l'exposition universelle de Paris en 1878<sup>16</sup>. Sa description sommaire dans le catalogue ne permet pas de relever des différences avec l'état actuel. Cependant, la notice mentionne qu'une photographie au charbon a été réalisée par "Mr. Braun"<sup>17</sup>. Le cliché fut retrouvé dans le fonds de photographies de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) à Paris<sup>18</sup> (fig. 2). Les différences entre cette photographie et l'état actuel de l'œuvre permettent de se rendre compte des modifications apportées par Van der Veken, ce qui est confirmé et même accentué par l'analyse au moyen des méthodes scientifiques.

Le visage du personnage a été complètement refait. À l'origine, il était plus étroit et peu modelé. Deux sillons prononcés partaient de la base du nez et la bouche était pincée. Quant aux cheveux, ils étaient constitués de bouclettes très régulières, d'un aspect factice, formant une masse importante à l'arrière de la tête. L'emplacement de cette masse de cheveux est visible sur la radiographie (fig. 3) sous la forme d'une zone de moindre densité, indiquant que la couche picturale originale a disparu. Van der Veken a probablement poncé toute la surface du visage et des cheveux, en empiétant en partie sur le fond<sup>19</sup>, afin de réaliser un nouveau visage<sup>20</sup>. Le modèle utilisé pour peindre celui-ci

---

<sup>15</sup> La large collection d'objets d'art et de tableaux (essentiellement des portraits) de ce collectionneur originaire de Beauvais a été dispersée, après sa mort, en plusieurs ventes qui se sont étalées entre 1888 et 1889. Le tableau fut vendu lors de la session du 10 mai 1889 (no. 155).

<sup>16</sup> H. JOUIN, *Exposition universelle de 1878, à Paris. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc. exposés dans les Galeries des Portraits Nationaux au Palais du Trocadéro*, Paris, 1879, p. 3, no. 7.

<sup>17</sup> Adolphe Braun fut l'un des premiers photographes d'œuvres d'art. En 1876, un an avant sa mort, il fonda la «Société Adolphe Braun et Cie». Son fils Gaston lui succéda et c'est sans aucun doute celui-ci qui réalisa la photographie du tableau.

<sup>18</sup> Nous remercions très chaleureusement pour son aide précieuse Monsieur Jérôme Delatour qui retrouva ce cliché (Photothèque peinture II, 10 - cl. Braun 18007).

<sup>19</sup> L'image sous ultraviolets révèle également ce ponçage de la surface picturale entamant le fond vert sous la forme d'une zone plus foncée le long du visage. Bien qu'en partie cachée par les motifs denses du fond, cette zone grattée est également visible sur la radiographie.

<sup>20</sup> Cette manière de faire est employée dans d'autres peintures que Van der Veken a modifiées. Par exemple, une grande partie, dont le fond, de la *Vierge et Enfant* de Tournai (Musée des Beaux-Arts, inv. 481) a été poncée jusqu'au bois du support, avant d'être complètement repeinte. Une photographie conservée dans ses archives montre cette étape du travail. Elle est publiée dans: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 66. L'ensemble de la surface de la *Madeleine Renders* a été également poncé jusqu'à la couche de préparation avant d'être complètement repeint. Voir: L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *La Madeleine Renders au Laboratoire*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008, p. 72. De même, dans *l'Annonciation* ayant appartenu à Émile



Fig. 5. *Portrait de Charles le Téméraire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6224. Détail de la main droite du personnage. (© MRBAB).

Fig. 4. *Portrait de Charles le Téméraire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6224. Réflectographie à l'infrarouge (montage). (© MRBAB).

est d'ailleurs clairement le *Portrait de Charles le Téméraire* de Rogier van der Weyden (Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, cat. no. 545), comme l'indique par exemple le modelé caractéristique à la droite de la bouche. La couche picturale des carnations du visage présente de longues craquelures verticales<sup>21</sup> ainsi que de nombreux petits écaillages. Souvent, de fines retouches claires sont placées en surface de ces altérations afin d'en atténuer l'effet, technique utilisée fréquemment par Van der Veken<sup>22</sup>.

Les mains du personnage ont subi des modifications, mais une bonne partie de cette zone présente encore la couche picturale originale. À l'origine, la main droite ne comportait pas de pouce et le petit doigt était raide (fig. 2). Cette position est d'ailleurs toujours visible sur la réflectographie à l'infrarouge (fig. 4).

---

Renders (Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, inv. 507), Van der Veken a poncé la couche picturale, notamment dans les carnations, la chasuble de l'ange et le carrelage, les griffures de cette opération étant encore visibles à certains endroits au moyen du microscope. Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 44-46, voir surtout la première illustration de la p. 46.

<sup>21</sup> Ces longues craquelures verticales ne se retrouvent pas sur les mains qui, elles, sont en partie originales (voir plus bas).

<sup>22</sup> Voir quelques exemples dans: L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, p. 60, fig. 26.

L'examen au microscope montre que le pouce a été peint sur la couche picturale relativement peu épaisse du vêtement rouge et qu'une fausse craquelure y a ensuite été dessinée avec un crayon graphite<sup>23</sup>. Les séparations entre les doigts, ainsi que le bout de ceux-ci, qui étaient probablement abîmés par l'usure, ont également été surpeints afin de les préciser et de peut-être leur donner un modelé plus subtil que celui de l'original (fig. 5). Le petit doigt a été replié en élargissant sa partie inférieure et en accentuant l'ombre au niveau de la pliure<sup>24</sup>. Ces surpeints ont ensuite été marqués de fausses craquelures tracées dans la matière picturale fraîche. Quelques retouches destinées à donner un modelé plus convaincant, mais sans modification du placement des doigts, ont également été faites sur la main gauche. L'écu portant les armoiries de Bourgogne est en grande partie original. Seules de nombreuses petites retouches ont été réalisées afin de repréciser des contours ou des éléments en partie effacés à cause de l'usure.

À l'origine, le chapeau, de forme conique tronquée, présentait des bords retournés auxquels un bijou était attaché. La radiographie laisse apparaître une zone plus dense dans le bas du chapeau (fig. 3) qui correspond au bord retourné et au bijou dont au moins une partie de la couche picturale a été conservée et surpeinte. Les ultraviolets révèlent qu'à l'exception du bord inférieur, le chapeau n'est pas original. Le vêtement a également subi des modifications importantes. Sur la photographie ancienne du tableau, la fourrure était plus développée et le col de la chemise noire ne montait pas aussi haut dans le cou. La magnification du microscope a permis de déceler dans ces zones des griffes réalisées dans la couche picturale sèche, procédé habituel de Van der Veken souvent destiné à intégrer une couche picturale neuve à une partie plus ancienne<sup>25</sup>. Il en est de même pour le bord des manches en fourrure. Le vêtement rouge a presque été complètement refait. La radiographie montre clairement une zone étendue dans le coin inférieur droit où la couche picturale originale a été éliminée (fig. 3). Cette partie, qui ne présente presque pas de craquelures, s'avance jusqu'au-dessus de la main gauche du personnage. Il est probable que Van der Veken ait voulu, en éliminant la couche picturale originale, modifier la position du bras qui paraissait trop court (fig. 2). La radiographie montre également que

---

<sup>23</sup> L'utilisation de craquelures dessinées à cet endroit plutôt que de craquelures griffées comme ailleurs sur le tableau peut s'expliquer par la finesse de la couche picturale du repeint et de la présence en-dessous d'elle d'une couche rouge probablement originale. En grattant les craquelures, c'est cette couche rouge qui serait apparue. Même remplies d'encre noire, technique souvent utilisée par Van der Veken pour les «vieillir», ces craquelures auraient pu paraître suspectes.

<sup>24</sup> Le petit doigt replié qui se détache légèrement de l'ensemble des autres doigts est courant dans la peinture des Primitifs flamands. Diverses photographies de mains de modèles vivants dans différentes poses typiques de cette école de peinture ont été retrouvées dans les archives de Joseph Van der Veken. Elles devaient l'aider à la réalisation de mains pour ses pastiches et restaurations abusives. Un certain nombre de ces photographies ont été reproduites dans le catalogue de l'exposition *Fake / Not fake (Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit., 2004, p. 25)*. L'une de ces photographies montre un détail similaire.

<sup>25</sup> Voir quelques exemples dans le catalogue de l'exposition «Fake / Not fake»: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit., 2004, p. 28, ill. d, p. 72, ill. b.*

toute la partie du vêtement située à gauche ne présente que peu de densité, ce qui semble indiquer qu'elle n'est pas originale. L'étude au microscope de cette zone permet de mettre en évidence, essentiellement dans les ombres des plis, une peinture opaque de couleur brunâtre posée sur une couche rouge. Cette couche brunâtre, visible sur la réflectographie à l'infrarouge sous forme de taches foncées (fig. 4), est particulièrement épaisse dans les ombres formées par les plis des vêtements<sup>26</sup>. Par contre, une couche rouge originale parcourue de craquelures d'âge, souvent recouverte d'un surpeint rouge moderne assez fin et du modelé brunâtre décrit plus haut, est visible dans la zone médiane au dessus de la main tenant l'écu. Cette dernière présente une densité plus forte sur la radiographie (fig. 3). À première vue, la forme du collier n'a pas été modifiée. Mais à regarder de plus près la photographie ancienne (fig. 2), on peut voir que les cabochons qui se trouvaient entre les briquets de Bourgogne étaient de couleur claire et non foncés comme actuellement. Tout le long du collier, les mêmes griffes que dans le col et le bord des manches sont visibles au microscope. Le collier a donc été également refait par Van der Veken.

Le fond est en partie original. La partie supérieure et les bords non peints originaux ont été surpeints. De même, le motif vert foncé a été ajouté par Van der Veken. En effet, il chevauche certaines parties grattées par celui-ci et même, à certains endroits, la couche picturale du visage. Il est également de forte densité sur la radiographie (fig. 3) alors que les pigments vert foncé utilisés par les peintres du XVe et XVIe siècles ne présentent jamais de forte densité sur ce genre de document.

Le *Portrait de Charles le Téméraire* a donc été fortement modifié par Jeff Van der Veken, en s'appuyant sur le portrait du duc réalisé par Rogier Van der Weyden. Cette opération a été réalisée avant 1937, date à laquelle le tableau est mentionné comme appartenant au docteur Joly dans un catalogue d'exposition<sup>27</sup>. Le tableau était à l'origine (fig. 2) de peu de qualité et sans doute en mauvais état de conservation, comme semble l'indiquer l'usure de la couche picturale originale dans les armoiries. Ces dernières permettent d'identifier un duc de Bourgogne, probablement Charles le Téméraire en raison du style du chapeau (état original) qui permet de situer l'œuvre aux alentours de 1470. Comme l'indiquent les résultats de l'étude dendrochronologique, ce portrait ne fut pas réalisé durant la vie du duc mais au début du XVIe siècle. Le modèle probable n'en est pas connu<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Dans cette partie, des lacunes le long des craquelures ne semblent pas montrer une couche originale rouge en dessous de la couche rouge opaque réalisée par Van der Veken.

<sup>27</sup> *Un Cabinet d'Amateur* (catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), Bruxelles, 1937, p. 7, no. 3.

<sup>28</sup> S. JUGIE, *Les portraits des ducs de Bourgogne*, dans *Publication du Centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe siècle)*, 37 (1997) (*Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996): images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas bourguignons et quelques régions voisines (XIVe-XVIe s.)*), pp. 49-86. L'auteur de cet article étudie le panneau de Bruxelles dans sa forme actuelle (p. 62). Cependant, même dans la forme ancienne,

## LES TABLEAUX DE LA COLLECTION RENDERS

L'étude récente de divers tableaux ayant appartenu à la collection d'Émile Renders a prouvé qu'un certain nombre de ceux-ci ont été soit restaurés de manière abusive, soit refaits complètement par Van der Veken<sup>29</sup>. Renders se bâtit donc une collection d'œuvres de Primitifs flamands à partir de tableaux sans grande valeur, principalement en raison de leur piteux état de conservation, qu'il fit «améliorer» par Van der Veken. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, la collection Renders fut achetée par Herman Goering, qui n'en conserva qu'une partie, confiant l'autre aux bons soins d'un marchand d'art de ses amis, Aloïs Miedl<sup>30</sup>. Seule une partie des œuvres de la collection Renders fut retrouvée après la guerre et rapatriée en Belgique<sup>31</sup>. Huit d'entre elles furent par la suite partagées entre quatre musées belges<sup>32</sup>. Trois œuvres furent sélectionnées pour les MRBAB: le *Calvaire* attribué à un maître franco-flamand (inv. 6445)<sup>33</sup>,

---

ce portrait ne semble pas avoir de précédent. La présence d'armoiries originales, comme sur un portrait de Jean sans Peur conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers (inv. 540), pourrait indiquer que ce panneau a fait partie d'une galerie de portraits (voir: S. JUGIE, *op. cit.*, 1997, pp. 64, 68-70).

<sup>29</sup> Il s'agit de la *Vierge et Enfant* conservée au Musée des Beaux-Arts de Tournai (inv. 481) (*Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 62-77), l'*Annonciation* du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers (inv. 5071) (*Idem*, pp. 36-49) ainsi que la *Madeleine* propriété de l'État Belge (L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, pp. 39-75). Un *Homme de Douleur avec un donateur bénédictin* conservé au Metropolitan Museum de New York (Cloisters collection, acc. nr. 1974.392), qui a également appartenu à la fameuse collection Renders, avait déjà été étudié au moyen de méthodes scientifiques au début des années 1990 et s'était révélé avoir également été restauré de façon abusive (H. VON SONNENBURG, *op. cit.*, 1993-1994).

<sup>30</sup> Goering avait acheté la collection de Renders par l'intermédiaire d'Aloïs Miedl, banquier allemand établi aux Pays-Bas en 1932 à qui fut confiée, grâce à l'intervention appuyée de Goering, la galerie de Jacques Goudstikker après la mort de son propriétaire lors de sa fuite vers les États-Unis. Goering ne voulut prendre que certains tableaux de Renders, dont les deux volets représentant une Annonciation (volets du *Triptyque Crabbe*) de Memling (Bruges, Groeningemuseum, inv. no. O.1254 et O.1255). Les œuvres refusées par Goering furent conservées par Miedl qui en revendit certaines après la guerre, comme ce fut, semble-t-il, le cas de la *Madeleine Renders*. Le lieu de conservation de certaines de ces œuvres reste aujourd'hui encore inconnu.

<sup>31</sup> Elles tinrent une place importante dans l'exposition intitulée «Chefs d'œuvres récupérés en Allemagne». Voir: *Chefs-d'œuvres récupérés en Allemagne* (catalogue d'exposition), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, novembre-décembre 1948), Bruxelles, 1948, p. 26, no. 23, p. 28, nos. 27, 29, p. 29, nos. 30, 32, p. 30, no. 33, p. 33, no. 40.

<sup>32</sup> Il s'agissait des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique de Bruxelles, le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, le Musée des Beaux-Arts de Tournai et le Groeningemuseum de Bruges. Deux autres œuvres furent vendues aux enchères au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 5 novembre 1952. Voir: J. LUST, *Grandeur et décadence d'Émile Renders. Chronique mouvementée d'une collection d'art belge*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008, pp. 135-136.

<sup>33</sup> *Les peintures primitives des XIV<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> & XVI<sup>e</sup> siècles de la collection Renders à Bruges* (*Exposition Burlington House, Londres, Janv.-Févr. 1927*), avec une introduction par G. HULIN DE LOO et des notices par E. MICHEL, Londres-Bruges, 1927, pp. 37-41. Cette publication est

la *Déploration* d'un maniériste anversois (inv. 6446)<sup>34</sup> et la *Vierge et Enfant* de Quinten Massys (inv. 6447)<sup>35</sup>. Ce sont ces trois tableaux que nous avons examinés afin de déterminer si, comme les autres œuvres de la collection Renders, Van der Veken a modifié leur apparence originale.

### La *Vierge et Enfant* attribuée à Quinten Massys (inv. 6647)

La *Vierge et Enfant* attribuée à Quinten Massys (fig. 6) est passée avec certitude dans les mains de Van der Veken, comme l'indique une photographie le montrant au travail devant elle<sup>36</sup>. Même si ce document prouve que la peinture a transité par son atelier, on ne peut savoir s'il s'agit d'une simple restauration ou si Van der Veken est allé beaucoup plus loin<sup>37</sup>.

Une lettre de Renders à M.J. Friedländer datée de 1927<sup>38</sup> prouve que l'historien de l'art allemand doutait de l'authenticité de la peinture, pensant qu'il s'agissait de l'œuvre d'un «faussaire bruxellois»<sup>39</sup>. Dans sa réponse au célèbre spécialiste des Primitifs flamands, Renders essaye de balayer les doutes de celui-ci. Dans ce but, il donne la provenance du panneau: il a été acheté pour 53000 francs chez un «petit antiquaire» de Bruxelles. Il le compare ensuite avec un autre panneau représentant le même sujet, conservé aux MRBAB à Bruxelles (inv. 377) (fig. 7) et en conclut que l'œuvre en sa possession est l'original et celle du musée une copie. Renders ajoute également que Hulin de Loo a vu les

---

considérée comme le catalogue de la collection réunie par Renders. Certaines œuvres furent cependant acquises après 1927.

<sup>34</sup> *Les peintures primitives... op. cit.*, 1927, pp. 105-107.

<sup>35</sup> Cette œuvre, bien qu'ayant fait partie de la collection Renders, n'apparaît pas dans le catalogue de l'exposition de Londres de janvier 1927.

<sup>36</sup> Cette photographie est publiée dans: *Restaurateurs ou faussaires... op. cit.*, 2004, p. 115.

<sup>37</sup> Dans son catalogue des travaux réalisés par ce personnage, Jean-Luc Pypaert (*op. cit.*, 2008, p. 240, no. 143) n'y voit qu'une simple restauration, car il a retrouvé dans les archives du restaurateur une photographie qu'il pense avoir été prise avant restauration et une autre après restauration. Il voit uniquement la main de Van der Veken dans le modelé des ombres et dans la retouche de la tête de l'Enfant. «L'une des rares œuvres de la collection Renders dans un état de conservation relativement satisfaisant (Il y a toutefois une lacune importante au niveau du bras droit de l'Enfant et un écaillage significatif dans la partie inférieure du manteau de la Vierge, autour du joint vertical), ce panneau était, dans son état original, donné à Quinten Metsijs, une attribution qui reste incertaine. L'intervention de Van der Veken est particulièrement sensible dans le traitement des ombres, auxquelles il a donné un sfumato plus proche des habitudes du maître. Il a également fortement retouché les traits du visage de l'Enfant afin de lui donner plus de caractère» (J.-L. PYPART, *op. cit.*, 2008, p. 240, no. 143).

<sup>38</sup> S. LAEMERS, 'A Matter of Character'. Max J. Friedländer et ses relations avec Émile Renders et Jef van der Veken, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008, p. 167.

<sup>39</sup> Depuis, on sait que ce faussaire bruxellois nommé par Friedländer était Jeff Van der Veken. Voir: S. LAEMERS, *op. cit.*, 2008, pp. 147-149.



Fig. 6. D'après Quinten Massys, *Vierge et Enfant*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6647. (© MRBAB).



Fig. 7. D'après Quinten Massys, *Vierge et Enfant*, Bruxelles, MRBAB, inv. 377. (© MRBAB).

petites restaurations faites sur son tableau et l'a félicité pour son intéressante acquisition.

Alors simple restauration ou restauration abusive?... L'étude est compliquée par le fait qu'en 1955, Albert Philippot restaura la peinture<sup>40</sup>. Cette intervention consista à renforcer le support de bois, affligé de grandes fentes, à fixer la couche picturale et, principalement, à «enlever des retouches et le vernis»<sup>41</sup>. Il faut donc compter avec des modifications par Philippot d'éventuelles restaurations de Van der Veken.

Aucun examen dendrochronologique n'a été mené sur le support de bois, cependant celui-ci est ancien. Il s'agissait à l'origine d'un support taillé dans la même pièce de bois que le cadre, technique qui tombe en désuétude au cours de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Les moulures du cadre ont été en grande

<sup>40</sup> Le dossier consacré à cette peinture (MRBAB) comporte une facture d'Albert Philippot datée du 10 février 1956 pour la restauration de plusieurs peintures, dont la *Vierge et Enfant* de Massys.

<sup>41</sup> Un plan des travaux de restauration à effectuer, signé Albert Philippot et daté du 15 mai 1955, mentionne les travaux que le restaurateur compte effectuer sur le panneau: «Consolidation du support, fixation générale de la couche picturale, enlèvement des nombreux surpeints et vernis, restauration». La somme mentionnée sur ce plan est celle qui apparaît sur la facture de 1956.

partie arasées. Deux longues fentes altèrent le support<sup>42</sup>. Au revers, diverses inscriptions et étiquettes indiquent les vicissitudes que connut ce tableau<sup>43</sup>. Une étiquette mentionne la collection Goudstikker<sup>44</sup>. Celle-ci a été apposée lors du passage de la collection Renders, probablement en 1941 après la vente par son propriétaire, dans la galerie alors tenue par Aloïs Miedl, avant le partage de la collection entre celui-ci et Goering<sup>45</sup>. Après la guerre, le panneau fut retrouvé à Berchtesgaden avec le reste de la collection de ce dernier<sup>46</sup>.

La radiographie (fig. 8) donne des informations importantes sur l'état de conservation de la couche picturale. Une large retouche sur un mastic de forte densité occupe une grande partie du bras droit de l'Enfant. Mais surtout, diverses constatations permettent d'attirer l'attention sur les parties qui sont à l'œil nu apparemment sans lacunes importantes. Le vêtement blanc de l'Enfant n'a presque pas de densité, de même que sa tête et celle de la Vierge. Sous le microscope, ces zones ont révélé divers types de fausses craquelures: peintes<sup>47</sup>, «griffées» dans la peinture sèche probablement au moyen d'une plume chargée

---

<sup>42</sup> L'une s'étend du bas à travers l'Enfant pour s'arrêter au niveau de l'épaule de la Vierge et une seconde s'étend sur toute la hauteur du panneau à quelques millimètres du bord gauche de la couche picturale. Cette dernière fente est renforcée au revers par une bande de toile collée sur toute sa hauteur.

<sup>43</sup> Un cachet de cire rouge portant les lettres DB entourant un lion rampant et sommant un «26» se trouve dans le coin inférieur droit. Ce sceau de cire rouge apparaît également au revers de la *Madeleine Renders* et au revers de la *Vierge et Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Tournai qui fit également partie de la collection Renders (L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, pp. 62-63). Selon ces auteurs, il s'agirait d'un cachet de cire appliqué par la douane belge lors du départ en 1926 d'un certain nombre de panneaux de la collection pour être exposés à Berne (*Exposition de l'art belge ancien et moderne. Catalogue des œuvres exposées* (Berne, Musée des Beaux-Arts-Kunsthalle, 27 mars-7 juin 1926), Berne, 1926). Cependant, ce sceau apparaît également au revers du *Calvaire* de cette collection (Bruxelles, MRBAB, inv. 6645: voir plus bas) qui ne fit pas le déplacement vers Berne. On peut alors se demander si ce sceau ne correspond pas au passage en douane lors du départ des œuvres vers l'exposition de Londres, où elles furent montrées du 8 janvier au 5 mars 1927. Les œuvres sont probablement arrivées à Londres un peu avant cette date, soit à l'extrême fin de 1926, ce qui correspondrait au numéro 26 présent sur le sceau. Cependant, la *Vierge et Enfant* attribuée à Massys n'apparaît pas dans le catalogue de cette exposition. Doit-on en conclure que le panneau, sans doute tout nouvellement restauré par Van der Veken, fit le voyage sans cependant être exposé?

<sup>44</sup> no. 6055.

<sup>45</sup> En effet, d'autres panneaux de la collection Renders, qui ne sont pas passés dans la collection de Goering, portent également cette étiquette. Voir plus bas, note 82.

<sup>46</sup> Le revers porte au crayon bleu le no. 5721 apposé par la «Division Monuments Fine Arts & Archives» (Munich) après sa découverte en 1945. Par la suite, le panneau fut dirigé vers l'ORE (Office de Récupération Économique) où il fut inventorié sous le no. 45 (au crayon au revers). Diverses inscriptions sont également à mettre en relation avec l'arrivée du tableau aux MRBAB en 1952.

<sup>47</sup> Il semble que Van der Veken ait peu utilisé des réseaux complets de craquelures peintes. Il semble avoir plutôt employé ce procédé pour rectifier des réseaux de craquelure artificielle (voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 75, ill. j). Ces réseaux de craquelures peintes dans des zones circonscrites sur la *Vierge et Enfant* de Massys pourraient donc avoir été réalisés par Albert Philippot.

Fig. 8. D'après Quinten Massys, *Vierge et Enfant*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6647. Radiographie de la partie supérieure. (© MRBAB).



d'encre<sup>48</sup> ou tremblées, typiques d'une couche picturale craquelée artificiellement<sup>49</sup>. Des surpeints clairs caractéristiques, destinés à réduire l'aspect foncé des craquelures<sup>50</sup> sont également visibles. Particulièrement intéressant est le fait que des craquelures griffées dans la couche picturale apparaissent dans les cheveux de la Vierge tout autour de son visage. Cette méthode a en effet souvent été employée par Van der Veken afin de donner l'impression d'une homogénéité entre la couche picturale originale et les parties refaites<sup>51</sup>. De ces constatations, il apparaît donc que l'Enfant et le visage de la Vierge furent complètement repeints par Van der Veken, peut-être après avoir poncé la couche picturale. Seuls les pieds de l'Enfant, à l'exception des hautes lumières, semblent montrer l'état de conservation très lacunaire de la couche picturale originale dans cette zone.

<sup>48</sup> Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 28, ill. c. De tels exemples se retrouvent, par exemple, dans le *Repos pendant la Fuite en Égypte* (Bruges, Groeningemuseum, inv. OGRO.1243.1) (*Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 59) ou encore dans la *Madonne Renders* (Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 481) (*Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 72).

<sup>49</sup> Ce craquelé «tremblé» est probablement dû à un additif dans la matière picturale. Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 28-29.

<sup>50</sup> Ce type de légers surpeints destinés à cacher un effet trop prononcé des craquelures apparaît notamment dans la *Madone Renders* (Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 481) (*Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 74, ill. d) ou dans la *Madeleine Renders* (État belge) (L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, p. 60, fig. 26).

<sup>51</sup> Ce type de craquelures se retrouve par exemple dans le *Repos pendant la fuite en Égypte* conservé au Groeningemuseum de Bruges (inv. OGRO.1243.1). Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, p. 58.

Le fond avec le drap d'honneur tenu par des anges est original, bien que retouché en divers endroits en raison de la présence de lacunes. Quant au vêtement de la Vierge, il semble original mais son état de conservation, qui présente une forte usure ayant entraîné des petites pertes de matière généralisées, a nécessité de nombreuses petites retouches<sup>52</sup>. Seuls l'Enfant et le visage de la Vierge ont donc été remaniés par Van der Veken<sup>53</sup>.

La comparaison des parties originales avec celles de la *Vierge et Enfant* du Musée de Bruxelles, dans laquelle Renders voulait faire voir une copie (inv. 377) (fig. 7), montre que les deux compositions proviennent d'un même modèle<sup>54</sup>. Même si la partie supérieure de l'inv. 377 est découpée, le décor architectural du trône imposant où est assise la Vierge ainsi que le drap d'honneur qui le recouvre sont identiques jusque dans le tracé des plis. Il est donc probable qu'à l'origine, le panneau de Renders présentait la même composition. Le visage de la Vierge devait être vu plus de face, de même que celui de l'Enfant qui regardait le spectateur. Le contour extérieur de la chevelure a d'ailleurs dû être retouché par le restaurateur, comme l'indique une fine bande de plus forte densité dans la partie supérieure de la tête sur la radiographie ainsi que sous forme d'un halo plus foncé sur la réflectographie à l'infrarouge. Afin de faire paraître l'œuvre de la main de Quinten Massys, Van der Veken a probablement pris pour modèle les personnages de la Vierge et de l'Enfant d'un autre tableau, de grandes dimensions, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 1497).

---

<sup>52</sup> Qu'en est-il alors de la photographie «avant restauration» des archives Van der Veken citée par Jean-Luc Pypaert (*op. cit.*, 2008, p. 240, no. 143)? Est-ce bien une photographie prise avant la restauration ou est-ce une photographie intermédiaire? Il s'agit peut-être d'un état de l'œuvre après qu'une grande partie de la restauration abusive ait été achevée. Renders, toujours désireux d'éviter les nombreuses critiques dont ses œuvres firent l'objet (voir entre autres: D. VANWIJNSBERGHE, *À l'ombre d'une jeune fille en pleurs. Les avatars de la Madeleine Renders*, dans *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de D. VANWIJNSBERGHE, avec la collaboration de C. BOURGUIGNON et J. DEBERGH, Bruxelles, 2008, pp. 19-37; S. LAEMERS, *op. cit.*, 2008, pp. 147-149), montra peut-être cet état intermédiaire à Hulin de Loo afin de donner un pedigree au panneau. Si cette manière de faire était avérée, l'apport des archives photographiques de Van der Veken devrait être revue à la lumière d'examen techniques systématiques sur les œuvres conservées et localisables qui sont passées entre ses mains.

<sup>53</sup> Ces parties ne peuvent donc être utilisées pour attribuer l'œuvre. Larry Silver (*The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford, 1984, p. 195, no. 3) a attribué le panneau à un imitateur de Massys, la physionomie des têtes ne présentant pas, selon lui, les caractéristiques du maître.

<sup>54</sup> La réflectographie à l'infrarouge de l'inv. 377 présente des traces d'utilisation de poncif pour transférer le dessin sous-jacent.

## Calvaire attribué à l'école française (inv. 6645)

Le *Calvaire* de la collection Renders (MRBAB, inv. 6645) (fig. 9) a fait couler beaucoup d'encre sur son attribution (italien ou franco-flamand?)<sup>55</sup>. Mais il est récemment apparu que ce *Calvaire* est passé dans les mains de Jeff Van der Veken, comme l'indique la présence d'une photographie de l'œuvre dans ses archives<sup>56</sup>. Lors de l'exposition de la collection Renders au Burlington House de Londres en 1927, l'authenticité du tableau, ainsi que celle d'autres œuvres de cette collection, avait d'ailleurs déjà été mise en doute<sup>57</sup>.

À son entrée dans la collection Renders<sup>58</sup>, le panneau a donc été restauré par Van der Veken. Huit prélèvements furent analysés en 1956 par Paul Coremans

---

<sup>55</sup> Deux avis se disputent l'attribution de ce panneau. A. Boschetto (*Dipinti italiani nei Museés royaux. I. Una Crocifissione attribuita a «stretto seguace di Simone Martini ad Avignone»*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, 4, 1953, pp. 155-162) le donne à un suiveur très proche de Simone Martini en Avignon. Cette opinion avait également été émise bien des années plus tôt par R. Fry en 1927 (*The Authenticity of the Renders Collection*, dans *Burlington Magazine*, 50, mai 1927, p. 262). Quant à B. Berenson (*Pittura italiana del Rinascimento*, Milan, 1936, p. 236), il l'attribue à un maître italien nommé le Maestro del Codice di San Giorgio. Cependant, cet auteur ne tranche pas quant à la nationalité de l'artiste et suggère qu'il pourrait être Français. Le second avis est que l'auteur du tableau est un artiste du nord, travaillant pour le duc de Berry. Dans le catalogue de la collection Renders publié en 1927 (*Les peintures primitives... op. cit.*, 1927, pp. 37-41), l'œuvre est attribuée à un «maître franco-flamand travaillant pour le duc de Berry vers 1400». Lucie Ninane (*Un Calvaire sur fond or de l'ancienne collection E. Renders peut-il être attribué à un maître italien de l'École d'Avignon?*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXIII/1-2, 1954, pp. 61-71) confirme cette attribution en argumentant sur l'identification du bois du panneau, du chêne typique des écoles du nord, ainsi que sur la présence des armoiries du duc de Berry sur le livre tenu par saint Jean à droite. R. Van Marle (*Le Scuole della Pittura italiana. II. La Scuola senese del XIV secolo*, Milan, 1934, p. 305) y voit une œuvre française de vers 1370. Le catalogue de 1984 des MRBAB (*Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 367) l'attribue à l'«École française, seconde moitié du XIVe siècle». Récemment, V.M. Schmidt (*Panel Painting in France and the Southern Netherlands and the Influence of Italy*, dans *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries. 2. Essays (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège)*, 9, éd. C. STROO, 2009, p. 192) met en évidence les traits ducques de la composition. Il met en avant la ressemblance de celle-ci avec la production de Duccio et se demande s'il ne s'agirait pas d'un pastiche moderne. Il note également que M. Boskovits lui a suggéré que le panneau est un faux (p. 215, note 47).

<sup>56</sup> J.-L. PYPART, *op. cit.*, 2008, p. 237, no. 134.

<sup>57</sup> R. FRY, *op. cit.*, 1927, pp. 261-263, 267. Fry défend l'authenticité des œuvres de la collection Renders. Ses arguments tiennent peu *a posteriori* quand on connaît la façon de procéder de Van der Veken. Les autres peintures dont l'authenticité semble avoir été mise en doute sont la *Vierge et Enfant* d'après Robert Campin (lieu de conservation inconnu), la *Vierge et Enfant* de Rogier van der Weyden (dite *Madone Renders*) (Tournai, Musée des Beaux-Arts) et la *Vierge et Enfant avec un ange* d'après Hans Memling (Marseille, collection privée).

<sup>58</sup> Le panneau aurait été acheté en 1865 à Lyon par le collectionneur bruxellois Désiré de la Rue. Il n'apparaît cependant pas dans le catalogue de vente de la collection de la Rue après la mort de son propriétaire (*Catalogue de la collection de tableaux anciens et modernes de feu Monsieur de Larue dont la vente aura lieu... à Bruxelles les lundi 13 et mardi 14 mais 1895...*, Bruxelles, 1895). De la Rue l'a légué en 1895 au collectionneur brugeois Édouard Van Speybrouck (La date de 1895 est citée par R. FRY, *op. cit.*, 1927, p. 262). Renders acquit cette œuvre, ainsi qu'un *Portrait d'homme* attribué à l'école des Pays-Bas méridionaux du début du XVIe siècle (*Catalogue*

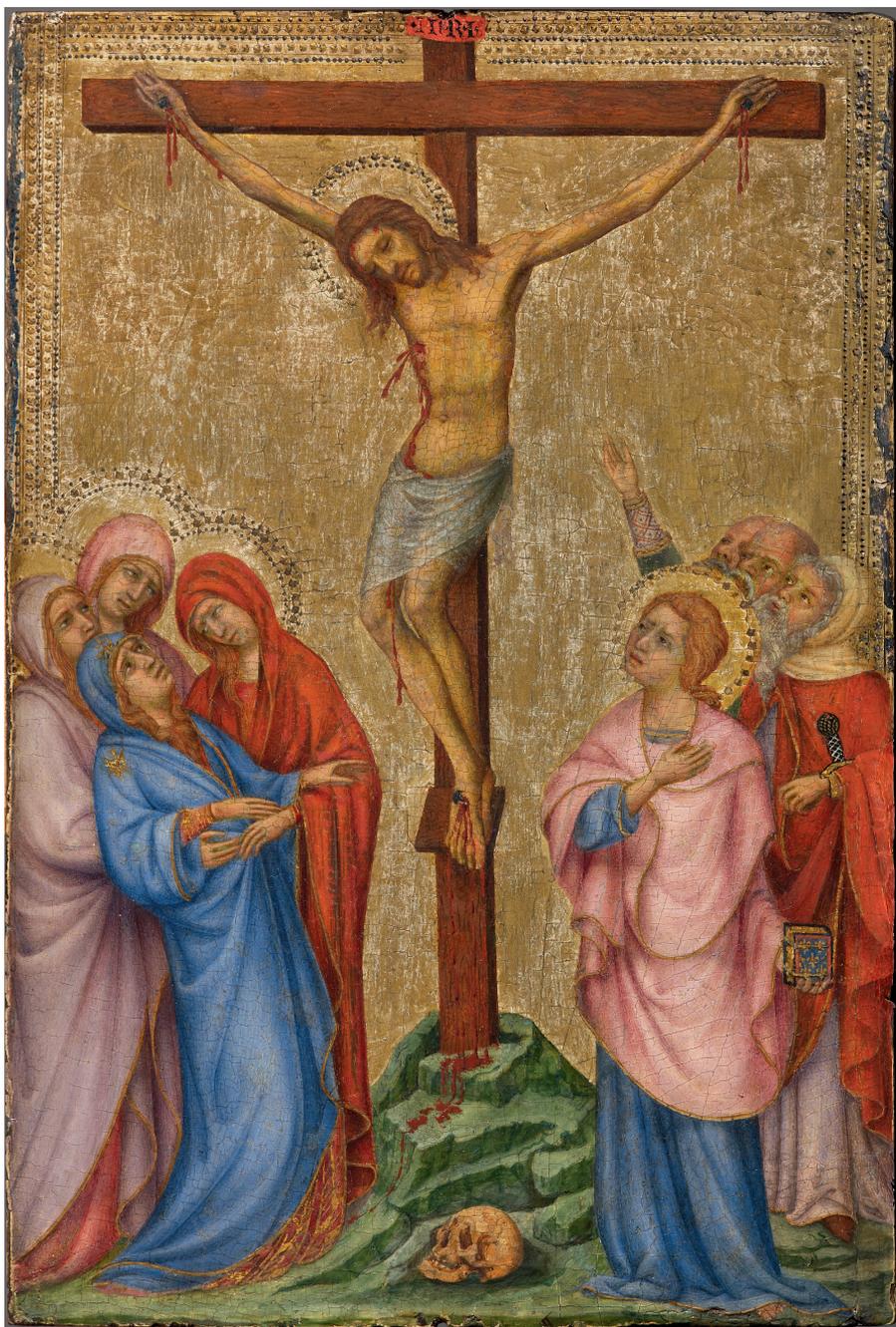


Fig. 9. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. (© MRBAB).

du Laboratoire central des Musées de Belgique (futur IRPA)<sup>59</sup>. Ce rapport conclut que la peinture a été «embellie» au cours du XXe siècle. Il met en lumière un surpeint total sur une étroite baguette non originale qui a été ajoutée sur le bord droit au moyen de cinq clous modernes visibles sur la radiographie. À la face, la composition peinte a été complétée sur la baguette, que cela soit la couche d'or et les poinçons qui l'accompagnent<sup>60</sup> ou la composition peinte<sup>61</sup>. Le bord de la couche picturale sur cette adjonction est abîmé et comporte de larges lacunes, qui pourraient avoir été provoquées puis restaurées à l'aide d'un mastic blanc grumeleux par Van der Veken lui-même<sup>62</sup>. Le revers du panneau comporte une couche de préparation blanchâtre sur laquelle a été exécutée une marbrure jaune sur un fond rouge. Bien qu'abîmée<sup>63</sup>, cette marbrure est originale sauf, bien sûr, sur la baguette ajoutée<sup>64</sup>.

---

*of the Loan Exhibition of Flemish & Belgian Art. Burlington House London 1927. A Memorial Volume*, éd. M. CONWAY, Londres, 1927, p. 72, no. 165), du vivant de Van Speybroeck. Au revers du tableau, un numéro en noir rappelle que le panneau a été récupéré en Allemagne par la Division Monuments Fine Arts & Archives après la Seconde Guerre Mondiale. Ce *Calvaire* fut retrouvé, ainsi que trois autres tableaux de la collection Renders, à savoir une *Vierge et Enfant* attribuée à l'école des Pays-Bas méridionaux du premier tiers du XVIe siècle (localisation actuelle inconnue, vendue le 5 novembre 1952 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, no. 180), un *Portement de Croix* attribué à l'école des Pays-Bas septentrionaux (localisation actuelle inconnue, vendu également en 1952 lors de la vente du Palais des Beaux-Arts, no. 181), et la *Mise au tombeau* (Bruxelles, MRBAB, inv. 6646) qui sera abordée plus bas, à la Sparkasse de Lengries (Bavière). Alois Miedl semble les y avoir mis en dépôt afin de les protéger des bombardements alliés. Ils y arrivèrent apparemment à la fin de décembre 1944 et furent retrouvés par les troupes alliées. Voir: J. LUST, *op. cit.*, 2008, pp. 131-133. Au revers du panneau se trouve également un cachet de cire rouge identique à celui déjà rencontré au revers de la *Vierge et Enfant* d'après Massys.

<sup>59</sup> Paul Coremans donne sommairement les résultats de ses analyses dans une lettre datée du 9 juin 1956. Nous remercions vivement Jana Sanyova de l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles de nous avoir fait parvenir cette lettre.

<sup>60</sup> Les poinçons ornant le fond d'or ont été appliqués alors que la planchette avait déjà été ajoutée car ils chevauchent le joint à certains endroits. Ils sont plus enfoncés que les autres poinçons situés en haut et à gauche du panneau et, sous le microscope, sont d'une forme différente. La couche d'or y est d'ailleurs moins usée qu'ailleurs sur le fond.

<sup>61</sup> La partie de la composition qui a été ajoutée est parcourue de longues craquelures horizontales qui ne sont souvent pas homogènes avec le reste de la couche picturale.

<sup>62</sup> Les études techniques réalisées sur des panneaux restaurés abusivement par Van der Veken ont montré que celui-ci prenait un soin extrême à reproduire un état de surface qui n'était pas exempt de restaurations, très probablement pour «tromper» de façon plus convaincante. Ainsi, lors de l'étude de la *Madeleine Renders* (L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, p. 70), il a été mis en évidence que de petites retouches au niveau du ciel, déjà présentes sur la photographie du tableau publiée dans le catalogue de la collection Renders en 1927, sont des interventions volontaires du restaurateur sur une couche picturale complètement repeinte, probablement pour faire croire qu'il s'agit d'une peinture ancienne. Un mastic blanc grumeleux identique à celui qui comble les lacunes du bord droit est également présent sur les bords du *Portrait de Charles le Téméraire* étudié au début de cet article.

<sup>63</sup> De nombreuses griffes, usures et lacunes allant jusqu'à la préparation sont présentes au revers.

<sup>64</sup> À droite du joint, sur la partie originale, la préparation a été abrasée afin de mettre à niveau les deux parties. Le surpeint qui couvre la baguette s'étend au-delà de celle-ci en empiétant parfois largement sur la préparation originale. Les points de la marbrure jaune y présentent une coloration différente.



Fig. 10. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. Fluorescence d'ultraviolets. Détail: buste du Christ. (© MRBAB).

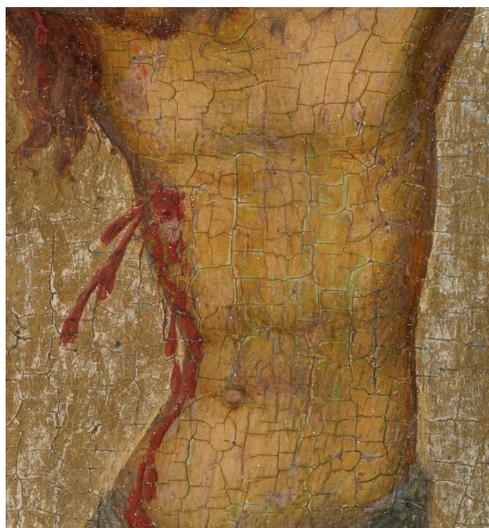


Fig. 11. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. Détail: état de conservation du buste du Christ. (© MRBAB).

Sur la radiographie, les bords originaux du panneau présentent des pointes de clous anciens restés dans leur orifice. À la face, l'examen des bords originaux montre qu'une toile a été collée sur le panneau de chêne avant d'y appliquer la préparation<sup>65</sup>. Cette dernière a été analysée par Coremans et se révèle être composée de craie et de colle animale<sup>66</sup>.

Paul Coremans fit également remarquer que le contour des personnages, surtout du groupe de droite, a été redéfini avec notamment des applications de glacis, que le monticule à la base de la croix a été complètement surpeint

<sup>65</sup> Cette technique a été appliquée sur nombre de panneaux datant du XIV<sup>e</sup> siècle et du début du XV<sup>e</sup> siècle. En Italie, des toiles fines étaient noyées dans du gesso et appliquées sur la surface du support. Lorsqu'elles étaient sèches, la préparation de gesso était alors appliquée. Voir: D. BOMFORD, J. DUNKERTON, D. GORDON et A. ROY, *Art in the Making. Italian Painting before 1400*, Londres, 1989, p. 17. Cette technique n'est cependant pas inconnue, et de loin, dans le nord de l'Europe. Par exemple, dans la *Crucifixion de Wehrden*, une œuvre réalisée probablement en France vers 1340 (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 883), ou encore sur un panneau biface pré-eyckien présentant un Couronnement de la Vierge et une Annonciation malheureusement fortement surpeints (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 516). Sur ce dernier panneau, voir: H. VEROUGSTRAETE, *Une œuvre pré-eyckienne peu connue du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers: un panneau biface avec le Couronnement de la Vierge et l'Annonciation. L'examen en laboratoire*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten*, 1988, pp. 9-22; H. VEROUGSTRAETE et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture des Pays-Bas méridionaux aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 125-126.

<sup>66</sup> La préparation au revers est de même composition. L'utilisation de craie et de colle animale, ainsi que l'utilisation de chêne, a mené Paul Coremans à placer la réalisation de la peinture dans le Nord de l'Europe.

et que les armoiries du duc de Berry sur le livre que tient saint Jean ne sont pas originales. L'examen visuel à l'aide du microscope permet d'affiner et de compléter ces remarques. Les carnations originales du Christ et des autres personnages présentent une sous-couche verte (*verdaccio*). Le corps du Christ montre un état de conservation particulièrement mauvais, comme l'indique la photographie sous ultraviolets (fig. 10), avec de nombreuses lacunes et une usure importante (fig. 11). Pour atténuer cette usure, une très fine couche transparente a été ajoutée en surface. Cependant, certaines parties, comme les bras, les contours du corps ou les trainées de sang<sup>67</sup>, sont plus lourdement surpeintes. Le pézizonium présente de nombreuses craquelures grattées dans la couche picturale, typiques de la technique de Van der Veken. Cependant, en dessous de la fine couche blanche ajoutée par le restaurateur, des traces de *verdaccio* appartenant à la couche picturale originale sont visibles, indiquant que Van der Veken n'a modifié le pézizonium qu'en surface. Des craquelures grattées sont également présentes dans la chevelure du Christ et sur certains contours de son corps, notamment sous le bras gauche, dans l'ombre qui a été remodelée. La partie supérieure de la croix, ainsi que le monticule vert sous celle-ci, ont été complètement surpeints. Sous la couche verte de la butte, quelques traces rouges et vertes sont visibles sous microscope, ce qui confirme la couleur de cette zone et la présence de sang dans la composition originale.

Les deux groupes au pied de la croix présentent également un état d'usure assez important que Van der Veken a amélioré par divers surpeints. Quant aux bordures dorées des manteaux ainsi qu'au hachurage d'or présent dans le bas du vêtement de la Vierge, ils ont été refaits puis griffés afin de les rendre homogènes avec la craquelure originale<sup>68</sup>. La zone jouxtant la baguette ajoutée devait être en plus mauvais état de conservation. En effet, la couche picturale originale du personnage vêtu d'un manteau rouge était assez abimée pour que Van der Veken la retouche de façon assez lourde. Il griffa la peinture de sa façon caractéristique, par exemple dans la barbe du personnage. La chaussure qui dépasse de son vêtement était à l'origine rouge; elle a été surpeinte en brun et ensuite griffée. Cette même technique, combinée avec des craquelures peintes, a été utilisée dans les cheveux de la Vierge. Enfin, les armoiries sur le livre que porte saint Jean présentent un surpeint dont la couche picturale, contrairement au reste de la composition, est peu craquelée.

Le fond, quant à lui, pose quelques problèmes<sup>69</sup>. Paul Coremans, après ses analyses de 1956, indiqua que cette zone fut retravaillée. La dorure semble cependant originale car, à certains endroits, elle s'enfonce sous la couche

---

<sup>67</sup> Sous ces surpeints, des traces de peinture rouge très usée correspondent à la couche picturale originale.

<sup>68</sup> Ces zones apparaissent noires sur la photographie sous ultraviolets. À certains endroits, les lignes dorées originales sont visibles au microscope sous ces surpeints.

<sup>69</sup> Cette zone est complètement noire sur la photographie sous ultraviolets. Cela indique qu'elle fut fortement retravaillée.

picturale des personnages<sup>70</sup>. L'examen au microscope révèle que la dorure est parcourue de fins microsillons qui pourraient indiquer qu'elle a été légèrement poncée, peut-être pour lui donner un aspect plus usé. Certaines retouches dorées, très légères et plus mates, apparaissent en différents endroits sur cette couche originale. En surface, des traces de couleur bleue sont visibles<sup>71</sup>. Des traces bleues sont également présentes sur la baguette ajoutée à droite; cependant, elles sont d'un bleu plus foncé, presque gris. Van der Veken a donc probablement ajouté ces touches bleues pour uniformiser la baguette avec le tableau. Il est probable que le fond original ait été à un moment donné surpeint d'un bleu uniforme qui fut enlevé peut-être par Van der Veken.

Paul Coremans fit remarquer, dans sa lettre mentionnée plus haut, que les parties originales du tableau furent peintes à l'huile, tandis que les restaurations furent faites à la détrempe. Cette dernière était pour Van der Veken la technique utilisée par les Primitifs flamands<sup>72</sup>; il affirma d'ailleurs par des démonstrations techniques que Van Eyck lui-même aurait peint à l'œuf<sup>73</sup>. C'est pourquoi la plupart de ses restaurations et copies sont exécutées à la détrempe<sup>74</sup>. Cette remarque conforte l'attribution de l'importante restauration à Jeff Van der Veken. Améliorer la qualité de l'œuvre ne semble pas avoir ici été l'objectif premier de Renders et de son restaurateur, comme cela put être le cas pour différents tableaux de cette collection tels la *Madeleine Renders* (État belge)<sup>75</sup> ou encore le *Repos pendant la Fuite en Égypte* (Bruges, Groeningemuseum, inv. OGRO.1243.I)<sup>76</sup>. C'est l'«antiquité» du panneau qui semble avoir intéressé Renders, plus que la qualité de l'œuvre, poussant les deux acolytes à réaliser les armoiries du duc de Berry, fameux bibliophile et amateur d'art, afin de situer l'exécution du panneau vers 1400 et de lui donner un «pedigree» prestigieux. Van der Veken restaura donc l'œuvre qui était en très mauvais état de conservation, comme il le fit avec la *Vierge et Enfant* de Rogier Van der Weyden (Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 481)<sup>77</sup> qui était *a priori* de bonne qualité mais dans un état de conservation déplorable.

---

<sup>70</sup> La dorure appliquée par Van der Veken sur la baguette ajoutée à droite est d'un aspect différent.

<sup>71</sup> Dans les cavités de la décoration en poinçon, cette peinture bleue est également visible.

<sup>72</sup> Pour plus de précisions sur la théorie de Van der Veken selon laquelle la technique de la détrempe à l'œuf était utilisée par les Primitifs flamands, voir: R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *Aspects de la technique des Primitifs flamands selon Joseph van der Veken*, dans *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 140-142.

<sup>73</sup> J. VAN DER VEKEN, *Experimenten met betrekking tot de Van-Eyck-techniek*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 5, 1938, pp. 5-14; J. VAN DER VEKEN, *La technique chez Van Eyck. Die Technik bei Van Eyck*, dans *Technische Mitteilungen für Malerei*, 1937, pp. 100-102.

<sup>74</sup> L'analyse du liant de la couche picturale de la *Madeleine Renders* (État belge), complètement repeinte par Van der Veken, montre qu'il s'agit bien de détrempe. Voir: L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008, p. 56.

<sup>75</sup> Voir: L. MORTIAUX, J. SANYOVA, S. SAVERWYNS et P. FRAITURE, *op. cit.*, 2008.

<sup>76</sup> Voir: *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands... op. cit.*, 2004, pp. 50-61.

<sup>77</sup> Voir: *Idem*, pp. 62-77.

Fig. 12. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. Réflectographie à l'infrarouge. Détail: groupe des saintes femmes. (© MRBAB).



Malgré les restaurations et additions de Van der Veken, quelques caractéristiques techniques de l'œuvre originale demeurent décelables. Un dessin sous-jacent assez complet est visible en certains endroits (fig. 12). Dans les parties attenantes à la couche d'or du fond, ce dessin a été incisé afin qu'une fois la feuille d'or appliquée, les contours restent visibles pour le peintre<sup>78</sup> (fig. 13). Autour du bras levé dans le groupe à droite se trouve une de ces incisions qui montre que le bras était à l'origine un peu plus large mais surtout plus

---

<sup>78</sup> Cette technique est aussi bien employée par les peintres italiens (voir: D. BOMFORD, J. DUNKERTON, D. GORDON et A. ROY, *op. cit.*, 1989, p. 21), que par les peintres du nord de l'Europe. Cette technique est visible, par exemple, dans le *Jugement dernier* réalisé par un peintre anonyme pré-eyckien conservé aux MRBAB de Bruxelles (Inv. 4658) (voir: A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, G. PATIGNY et F. PETERS, *The Flemish Primitives. V. Anonymous Masters. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2009, pp. 65-66).

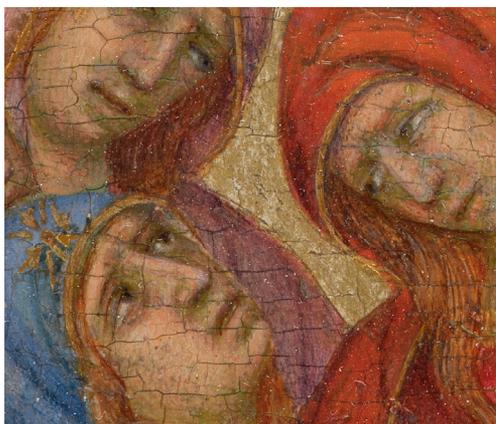


Fig. 13. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. Détail: incision déterminant le contour des personnages sur la feuille d'or. (© MRBAB).



Fig. 14. *Calvaire*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6645. Détail: main réalisée par Van der Veken. (© MRBAB).

haut (fig. 14). La main ne présente en outre pas de sous-couche verte comme les autres carnations. La main et la manche sont parcourues de craquelures griffées typiques de Van der Veken. On peut donc en déduire que celui-ci refit cette partie, comme bien souvent lors de ses restaurations abusives, afin qu'elle corresponde mieux à certains critères de qualité.

La plus importante des caractéristiques techniques, et nous y avons déjà fait allusion, est la présence d'une sous-couche verte sous les carnations. Cette façon de faire est typique de la peinture italienne<sup>79</sup>. Coremans remarqua dans la lettre citée plus haut que les parties originales de l'œuvre sont réalisées au moyen d'un liant huileux. Il est donc intéressant de remarquer, avec Coremans, que certains éléments techniques originaux, comme l'utilisation de chêne pour le support, d'une préparation de craie et de colle animale ainsi que d'huile comme liant, invitent à situer la création de l'œuvre dans le nord de l'Europe. L'utilisation d'une sous-couche verte dans les carnations, technique typiquement italienne mais pratiquée avec une peinture à l'huile, pourrait suggérer une formation de l'artiste dans le sud de l'Europe, en Italie ou en Avignon où, au XIVe siècle, la présence du pape attira nombre d'artistes italiens. Il faut également noter que le thème de cette *Crucifixion* est influencé par l'œuvre de Giotto. La composition se retrouve donc en Italie, mais également dans le Nord de l'Europe où elle apparaît pour la première fois dans les *Heures de Jeanne d'Evreux* (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, acc. nr. 54.1.2, f. 68v), réalisées à Paris par Jean Pucelle, vers 1325.

<sup>79</sup> D. BOMFORD, J. DUNKERTON, D. GORDON et A. ROY, *op. cit.*, 1989, pp. 29, 41.

## Déploration attribuée au Maître de Hoogstraten (inv. 6646)

La *Déploration* (fig. 15) attribuée au Maître de Hoogstraten<sup>80</sup> a fait partie de la collection d'Émile Renders<sup>81</sup>. Sans doute considérée comme une œuvre moins importante, elle ne fit pas le voyage vers Londres pour l'exposition au Burlington House en 1927. Vendue à Herman Goering en 1941, elle suivit le même parcours que la *Crucifixion* attribuée à un maître franco-flamand abordée ci-dessus<sup>82</sup>.

Dans le catalogue des travaux effectués par Van der Veken<sup>83</sup>, le tableau n'apparaît pas car aucune photographie n'a été retrouvée dans les archives familiales du restaurateur. Point plutôt positif pour l'œuvre, elle est cependant suspecte du fait de son appartenance à la collection Renders. Cependant, contre toute attente, ce tableau s'est révélé original et même en bon état de conservation. Seules quelques petites lacunes ont été retouchées. Un dessin sous-jacent assez libre et très cohérent est visible sur la photographie à l'infrarouge (fig. 16). Seules les longues craquelures obliques qui traversent toute la surface du tableau pouvaient paraître suspectes. Elles semblent cependant dues à des tensions internes du support.

La *Déploration* a d'abord été attribuée à un maniériste anversois actif vers 1520 provenant sans doute de l'atelier du Maître de l'Adoration Von Groote<sup>84</sup>. Le tableau fut par la suite donné au Maître de Hoogstraten<sup>85</sup>. Jean-Luc Pypaert<sup>86</sup> l'attribua quant à lui au Maître de l'Adoration Von Groote, mais met en lumière l'influence du Maître de Hoogstraten. Il serait une copie «remise au goût du jour» d'une composition du maître qui se trouvait dans les années 1980 dans la collection Grandchamp des Raux (Nice puis Lausanne)<sup>87</sup>.

---

<sup>80</sup> *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique... op. cit.*, 1984, pp. 342-343.

<sup>81</sup> *Les peintures primitives... op. cit.*, 1927, pp. 105-107. Au revers, une étiquette portant la mention manuscrite «cat. no. 12» semble correspondre avec le numéro du tableau dans la collection Renders. Dans le catalogue de cette collection, la *Déploration* arrive en effet en douzième position.

<sup>82</sup> En effet, une étiquette au revers est le témoin du passage du tableau par la firme Goudstikker (no. 6054), dirigée pendant la guerre par Aloïs Miedl. Le tableau resta ensuite dans les mains de Miedl après la sélection opérée par Goering. La *Déploration* fut retrouvée après la guerre à la Kreissparkasse à Lengries (Bavière) par la Division Monuments, Fine Arts & Archives (no. 15858, non mentionné au revers du tableau) puis transféré dans les mains de l'Office de Récupération Économique belge (no. 57, mentionné de façon manuscrite sur l'étiquette de la firme Goudstikker).

<sup>83</sup> J.-L. PYPART, *op. cit.*, 2008, pp. 197-282.

<sup>84</sup> *Les peintures primitives... op. cit.*, 1927, p. 105.

<sup>85</sup> *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique... op. cit.*, 1984, p. 342.

<sup>86</sup> Nous remercions vivement Jean-Luc Pypaert de nous avoir fait parvenir son texte destiné à supporter la préparation d'une exposition des œuvres du Maître dans l'église de Hoogstraten: J.-L. PYPART, *Le Maître d'Hoogstraten*, Bruxelles, décembre 2009, cat. no. 22 et R5.

<sup>87</sup> La base de donnée du RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) confond ces deux compositions. En effet, la photographie de l'œuvre de la collection Grandchamp des Raux accompagne la nomenclature du panneau des MRBAB. Dans la partie consacrée à l'histoire du tableau, les provenances des deux panneaux sont mélangées. Outre la mention de la collection



Fig. 15. *Déploration*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6646. (© MRBAB).



Fig. 16. *Déploration*, Bruxelles, MRBAB, inv. 6646. Photographie digitale à l'infrarouge, détail: corps du Christ. (© MRBAB).

Trois des panneaux étudiés ici ne présentent pas de grosses surprises quand on connaît l'activité de «faussaire» de Jeff Van der Veken. On y retrouve le leitmotiv qui semble avoir dirigé ses restaurations abusives: «améliorer» un tableau de qualité moindre, comme pour le *Portrait de Charles le Téméraire* et la *Vierge et Enfant* d'après Massys, ou donner à un tableau dont l'état de conservation est déplorable un aspect plus «vendable», comme pour le *Calvaire*. Au regard des analyses faites ces dernières années sur divers tableaux ayant appartenu à la collection Renders, cette dernière peut donc être considérée comme une véritable entreprise de falsification sur laquelle le banquier s'est basé pour apparaître comme un véritable connaisseur de l'art flamand des XVe et XVIe siècles<sup>88</sup>. Il a dès lors été surprenant de se rendre compte que la *Déploration* n'a pas fait l'objet des restaurations abusives caractéristiques des autres panneaux. Sans doute l'exception qui confirme la règle...

---

Renders à laquelle a appartenu le panneau des MRBAB, le commerce d'art d'Atri de Paris est indiqué comme ayant été inscrit de façon manuscrite derrière la photographie par Max J. Friedländer. Or c'est le panneau de la collection Grandchamp des Raux qui est passé dans le commerce d'art parisien.

<sup>88</sup> Après la présentation de sa collection à Londres en 1927, Émile Renders donna des conférences et publia articles et livres. À partir du milieu des années trente, ses écrits devinrent de plus en plus polémiques et il s'attira les foudres des milieux officiels de l'art en Belgique. Voir: J. LUST, *op. cit.*, 2008, pp. 80-84.



Ont collaboré à ce numéro :

Erika BASSO  
Rue des Néffiers, 23  
B-1160 Bruxelles

Camilla COLZANI  
Via Piave 14  
I-22044 Inverigo (Como)  
Italie

Jacques DE LANDSBERG  
Rue Joseph Bens, 43 ; bte 25  
B-1180 Bruxelles

Anne DUBOIS  
Université catholique de Louvain, Département d'Histoire de l'Art.  
Place Blaise Pascal, 1 ; bte L3.03.13  
B-1348 Louvain-la-Neuve

Marie GRAPPASONNI  
Avenue de Broqueville, 6 ; bte 1  
B-1150 Bruxelles

Eduardo LAMAS-DELGADO  
Institut royal du Patrimoine artistique  
Parc du Cinquanteaire, 1  
B-1000 Bruxelles

Géraldine PATIGNY  
Institut royal du Patrimoine artistique  
Parc du Cinquanteaire, 1  
B-1000 Bruxelles

Nobuko SUZUKI  
3-38-15, Hayamiya, Nerima-ku, Tokyo.  
Tokyo 179-0085  
Japon

Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

*Pour toute commande du cahier n°III, s'adresser à Conservart éditions,  
Chaussée d'Alseberg, 975 - BE - 1180 Bruxelles (Belgique)  
Tel. 32.2/332.25.38 - Fax. 32.2/375.40.40  
Paiement au compte n° 551-3620600-47*

Cahier d'études IV, 1994-1995

— **Conservation – Restauration – Technologie**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VII, 1999

— **Public et sauvegarde du Patrimoine**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.** Enseignements théoriques.

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études X, 2007

— **Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études XI, 2010

— **Etude stylistique et technologique des peintures murales et des mosaïques de Géo De Vlamynck**

- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997, VI/1997 sont épuisés

**Direction - Rédaction - Administration** (Tél. 02/650.24.19):

Filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles  
— CP 175 — Avenue Fr. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.

# Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie

## Abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: € 17,50 + € 4,50 € de port
- Etranger: € 22,50 + € 12,00 € de port

## Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 4,50 € de port
- Etranger: € 25,00 + € 12,00 € de port

---

## Bulletin de commande

A renvoyer dûment complété au Secrétariat d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (C.P. 175)  
Faculté de Philosophie et Lettres, U.L.B.  
Avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles  
Tel. 32.2/650.24.19 - Fax. 32.2/650.43.49

Nom, prénom: .....

Adresse: .....

Tel - fax .....

Prière de m'envoyer ..... exemplaire(s) des volumes .....

Je verse ce jour la somme de € ..... au compte Belfius Banque n° BE09-0680-7168-6057  
«Gérance Annales», avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles

**Pour l'étranger:** ci-après les renseignements nécessaires pour les paiements transfrontaliers en euro au sein de l'Union européenne.

**Les frais bancaires éventuels sont à charge du client.**

CODE BIC: GKCCBEBB

CODE IBAN: BE09-0680-7168-6057

Adresse de la Banque: Belfius Banque, Chaussée de Boendael, 456 - 1050 Bruxelles



Le Livre Timperman  
Chaussée d'Alseberg, 975  
B-1180 Bruxelles



JACQUES DE LANDSBERG

La représentation de Pilate dans l'œuvre de Pierre Paul Rubens

ERIKA BASSO

Contribution à l'étude des couronnes aux XII-XIII<sup>ème</sup> siècles:  
le cas d'un exemplaire en argent

NOBUKO SUZUKI

*Le Trône de Grâce* de Saint-Petersbourg de l'entourage de Robert Campin  
dans le contexte de la tradition du diptyque

CAMILLA COLZANI

*Un tournoi dans une des cours du Vatican à Rome :*  
analyse iconographique et histoire d'un tableau méconnu

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix

GÉRALDINE PATIGNY

Le sculpteur, le peintre et l'architecte : le cas de Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle

MARIE GRAPPASONNI

Les modèles de Joseph van der Veken dans le triptyque  
de la *Déposition* Gulbenkian

ANNE DUBOIS

Joseph Van der Veken, Émile Renders :  
quatre tableaux des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles

## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après BIBL., implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les BIBL. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les BIBL. ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les BIBL. déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les BIBL. ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\_du\_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les BIBL. encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les BIBL. mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

#### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux BIBL., en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser à la Direction des Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

#### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles –Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

#### **7. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des BIBL.;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Bibliothèques de l'ULB'.

### **Reproduction**

#### **8. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les BIBL.

#### **9. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

#### **10. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux BIBL. dans les copies numériques est interdite.