

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2015.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2015_000_37_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/>

XXXVII
2015

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,
Alain DIERKENS, Nicole GESCHÉ, Valentine HENDERIKS et Sacha ZDANOV

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),
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 Sciences sociales 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).

CATHELINÉ PÉRIER-D'ETEREN

Un portrait peint à l'huile sur papier marouflé à attribuer
au Maître des Portraits princiers

p. 7

JULIE VERMANDELE

Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception.

Recherches sur l'attribution et l'histoire matérielle d'une œuvre méconnue

p. 31

SACHA ZDANOV

Le triptyque de la Coste Adornes : étude historique, technique et stylistique

p. 51

ANNE-SOPHIE RADERMECKER

Isabella d'Este et la sculpture *all'antica* : deux témoignages sur l'essor
du *connoisseurship* en Italie au tournant des XV^e et XVI^e siècles

p. 77

PIERRE ANAGNOSTOPOULOS

Un décor sculpté en marbre de Carrare
du château Renaissance de Boussu (XVI^e siècle) et
une clôture conservée dans l'église Saint-Martin d'Alost

p. 103

DIDIER MARTENS

La nouvelle crose de Dom Sarens, abbé contesté de Saint-Trond (1533-1558).
Iconographie et mise en contexte politico-religieux d'une œuvre d'orfèvrerie

p. 129

GÉRALDINE PATIGNY

Une vie archivée. Jérôme du Quesnoy le Vieux, sculpteur bruxellois
sous les archiducs Albert et Isabelle

p. 167

UN PORTRAIT PEINT À L'HUILE SUR PAPIER MAROUFLÉ À ATTRIBUER AU MAÎTRE DES PORTRAITS PRINCIFIERS

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

L'origine de ce *Portrait d'homme*, en dépôt à l'Ashmolean Museum d'Oxford et qui appartient aujourd'hui à une collection privée anglaise, nous est malheureusement inconnue. Ce tableau (fig. 1) constitue l'un des rares exemples connus de portrait flamand de la fin du XV^e siècle peint à l'huile sur papier¹ marouflé sur panneau de chêne².

L'œuvre à ce jour est restée anonyme. Nous pensons toutefois, comme nous allons le démontrer, pouvoir l'attribuer au Maître des Portraits princiers, peintre très actif à Bruxelles dans le dernier quart du XV^e siècle³. Après un examen détaillé, nous la comparerons à un autre portrait également peint à l'huile sur papier apparu sur le marché de l'art en 2014 et qui peut aussi être attribué au même maître. Nous tenterons ensuite de comprendre, au sein de la production de cet artiste, la fonction de ces deux œuvres exécutées sur un support assez inhabituel dans la peinture flamande de cette époque.

¹ Le type de support en papier et non en parchemin a été confirmé par l'examen en laboratoire pratiqué en septembre 2014 par Jevon Thistlewood à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Son état de conservation est bon à l'exception de deux déchirures. Les fibres du papier sont apparentes. Aucun filigrane n'a été décelé. Il n'y a pas de trace de préparation visible sur le panneau. Il faudrait toutefois faire un prélèvement pour s'assurer de son absence.

² Chêne, un seul élément très mince, 14,1 x 21,4 cm.

³ Voir sur ce peintre M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, IV, 1926, p. 106 ; IDEM, *Early Netherlandish Painting*, IV. *Hugo van der Goes*, éd. N. Veronée-Verhaegen, Leyde et Bruxelles, 1965, p. 59 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, « Une œuvre retrouvée du Maître des Portraits princiers », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 8, 1986, pp. 43-56 et V. BÜCKEN, « Maître des Portraits princiers », dans : V. BÜCKEN et G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2013 – 22 novembre 2013), Bruxelles, 2013, pp. 225-227.



Fig. 1. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, papier marouflé sur panneau, Oxford, Ashmolean Museum. © The Ashmolean Museum, Oxford.

Fig. 2. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, détail des armoiries, Oxford, Ashmolean Museum. © The Ashmolean Museum, Oxford.



Le support en bois est constitué d'un seul élément. Le cadre est taillé dans la masse et, au centre du talus, figure un blason. La dorure actuelle, réalisée à la bronzine sur une préparation de plâtre, est tardive. Elle s'interrompt à la hauteur des armes, ce qui prouve que leur emplacement était prévu à l'origine. Ces dernières ont donc été respectées par le restaurateur, qui a néanmoins décapé le reste de la polychromie du cadre, comme le révèle l'absence de traces de dorure ou de préparation ancienne dans les parties lacunaires de la nouvelle dorure.

Ces armoiries, quoique abimées, sont originales mais elles n'ont malheureusement pu être identifiées⁴ (fig. 2).

Dans l'ensemble, l'état de conservation de la surface picturale est bon. Il y a toutefois des matités dans le vernis, des griffures et quelques repeints, notamment sur le fond et dans le haut du vêtement⁵ (fig. 3). Le support en papier, dont la texture apparaît en lumière rasante, présente de légères boursoufflures dues à la colle. La feuille peinte, trop petite, laisse une surface non couverte

⁴ Christiane Pantens nous a aimablement fourni la description des armoiries. Elles se lisent comme suit : de gueules à trois roses boutonnées posées 2-1, unies par une tige ou plus probablement un lac d'amour du second, au chef de sable chargé d'une colombe passant d'argent. Elle suggère de poursuivre les recherches en consultant le projet KUNnera sur le site de l'université de Nimègue. Pour l'insigne de pèlerinage sur le chapeau, elle renvoie à l'étude de Hartmut KÜHNE, Lothar LAMBACHER et Jan HRDINA (éds.), *Wallfahrer aus dem Osten. Mittelalterliche Pilgerzeichen zwischen Ostsee, Donau und Seine. Beiträge der Tagung Perspektiven der europäischen Pilgerzeichenforschung 21. bis 24. April 2011*, dans : *Academic Research*, Francfort-sur-le-Main, 2013 (*Europäische Wallfahrtsstudien*, 10), qui s'attache aux insignes retrouvés en Hollande et Europe du Nord.

⁵ L'examen aux rayons ultraviolets révèle une plage rectangulaire incluant le visage et le haut du buste d'un aspect un peu différent du reste de la composition. C'est probablement le résultat d'une application irrégulière du vernis posé à la brosse en couche plus épaisse à cet endroit, l'outil se reconnaît à la courbe tracée dans la partie inférieure.



Fig. 3. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, schémas. © J. Thistlewood.

- a) ---- Fils de chaînes
 — Déchirures réparées
 - - - - Bord du papier

- b) ⊕ Pertes de dorure et de gesso du cadre
 ⊖ Concrétion ou décoloration du cadre
 □ Abrasion ou altération de la surface du cadre
 ■ Matités sur et dans le vernis
 ▬ Griffes sur la surface peinte



Fig. 4. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, détail de la partie inférieure du panneau, Oxford, Ashmolean Museum. © S. Zdanov.



Fig. 5a. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, détail de la coiffe, Oxford, Ashmolean Museum. © The Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 5b. Maître des Portraits princiers, *Portrait de Marguerite d'York*, musée du Louvre, Paris (inv. RF. 1938-17). On observe aussi sur la coiffe une lettre "signifiante" B munie d'une perle.

de 7 mm dans la partie inférieure du panneau. Pour combler ce manque, de la peinture noire et une portion de la main ont été appliquées directement sur le bois comme l'indiquent les fils verticaux très marqués (fig. 4). Ceci révèle que l'exécution du portrait sur papier a précédé le marouflage sur un panneau un peu trop grand et donc probablement non prévu dans un premier temps. Il doit néanmoins être d'origine, vu la construction unitaire du panneau et du cadre.

Le modelé du visage, construit avec maîtrise, est peu altéré. Seules de petites chutes de matière concentrées sous l'œil droit, le nez et autour de la bouche ont été retouchées. Le même type d'intervention ponctuelle de restauration s'observe sur la main de l'homme.

Le personnage, selon la tradition de la peinture flamande du XV^e siècle, est présenté en buste et en oblique sur un fond rouge vermillon (fig. 1). Il semble plongé dans ses pensées et tient un anneau dans la main droite, laquelle est en partie coupée par le cadre. L'homme est coiffé d'un bonnet brun recouvert d'un volumineux chapeau noir décoré en son centre d'un médaillon en métal, sans doute un insigne de pèlerinage. Un A en caractère gothique, peut-être l'initial d'un prénom ou une lettre signifiante comme nous le suggérons plus loin, est accroché à l'extrémité d'un ruban entre les deux couvre-chefs (fig. 5).

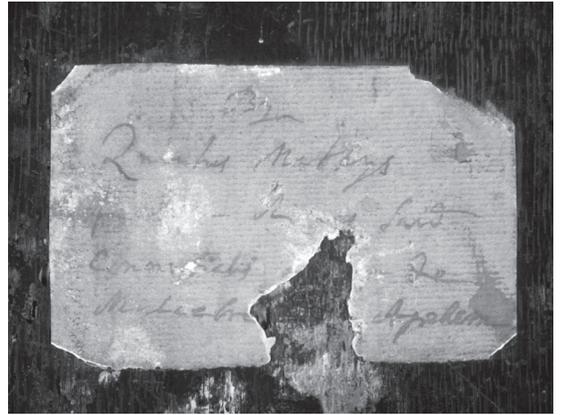
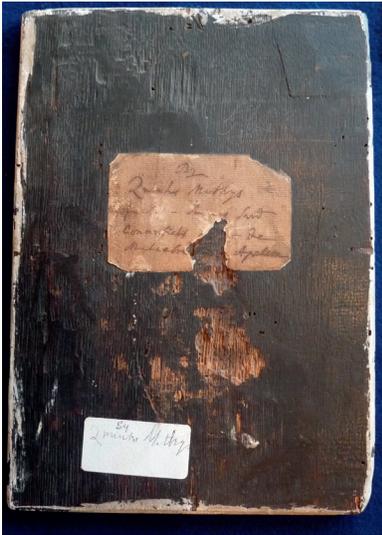


Fig. 6a-b. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, vue d'ensemble du revers et détail de l'étiquette, Oxford, Ashmolean Museum. © The Ashmolean Museum, Oxford.

Le dos du panneau est peint en noir et deux étiquettes attribuant l'œuvre à Quentin Metsys y sont collées. L'une porte le nom du peintre en latin accompagné d'une inscription écrite à l'encre⁶, l'autre présente son seul nom (fig. 6a-b).

Des traces de préparation appliquée lors de la nouvelle dorure du cadre débordent en bordure du revers.

Les analogies stylistiques avec les peintures du Maître des Portraits princiers acceptées comme autographes sont manifestes, tant pour les caractéristiques générales de la composition que pour les particularités d'écriture. Les parentés les plus importantes se relèvent dans le *Portrait de Jean Bossaert*⁷ (fig. 7).

On reconnaît en effet la même mise en page qui focalise l'attention sur le visage et les mains, bien que la figure soit plus volumineuse dans le tableau d'Oxford où elle occupe toute la largeur du panneau. La structure osseuse du visage, le nez long, la bouche à la lèvre inférieure charnue, les yeux aux paupières arquées sont autant d'autres caractéristiques communes. La technique d'exécution est aussi directement apparentée (fig. 8) même si, dans le portrait anglais, les carnations revêtent un aspect plus doux et unitaire et que la fluidité dans les passages d'un plan à l'autre semble plus marquée. Cette impression

⁶ Le texte qui suit l'identification « By Quinten Metsys » est difficile à lire.

⁷ Ce tableau était conservé à l'origine au musée de Poznań en Pologne où il a été volé. Il est actuellement dans une collection privée en Belgique. Voir PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1986.

Fig. 7. Maître des Portraits princiers, *Portrait de Jean Bossaert*, collection privée (anciennement Musée de Poznań). © Cliché Speltdoorn.



est due en grande partie à l'absence de craquelures, ce qui constitue une des spécificités des peintures exécutées sur des supports en papier. Ainsi à l'inverse de l'effet produit par le réseau de craquelures propre au bois, rien ici ne vient briser visuellement le caractère lisse de la surface picturale.

Les zones d'ombre profonde bien délimitées contrastent avec les plages de lumière qui sont distribuées selon un schéma type récurrent dans les visages peints par ce maître. Ainsi, les rehauts clairs sont posés principalement sur l'arête du nez soulignée par un cerne brun, autour des yeux et de la bouche. L'ensemble est alors relevé de quelques touches de blanc plus accentuées, participant à la construction harmonieuse des traits.



Fig. 8a. Comparaison de la technique d'exécution du *Portrait d'homme* d'Oxford (cf. fig. 1) et 8b. du *Portrait de Jean Bossaert* (cf. fig. 7).

Les parentés avec les autres portraits autographes connus sont tout aussi évidentes, en particulier avec celui d'Adolphe de Clèves peint sur le volet gauche du *Retable de la Multiplication des Pains* de Melbourne⁸ (fig. 9).

La morphologie du visage et le traitement des carnations sont similaires, même si l'effet obtenu lié au type de support est un peu différent. On notera ici que le personnage arbore sur son couvre-chef, comme dans le portrait d'Oxford, une lettre A en caractère gothique à la configuration analogue, quoique peinte plus en relief. Elle est par contre accompagnée d'un C, en référence aux initiales du duc, et ornée d'une perle, à l'instar du portrait de Philippe le Beau enfant sur le volet des *Noces de Cana* du même retable de Melbourne et sur le petit portrait autonome du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris⁹.

Les portraits de ce peintre, qu'ils soient autonomes ou inclus dans un groupe, constituent une production tout à fait cohérente, tant dans les compositions que dans le soin apporté au traitement des visages. Tous sont fortement

⁸ C. PÉRIER-D'ETEREN, « Apport à l'étude du 'Retable de la Multiplication des Pains' de Melbourne: I. Le volet des 'Noces de Cana' », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, pp. 7-25 et Eadem « Apport à l'étude du 'Retable de la Multiplication des Pains' de Melbourne: II. La 'Multiplication des Pains', la 'Résurrection de Lazare', la 'Fuite en Égypte' et 'Saint Pierre' », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 16, 1994, pp. 47-78.

⁹ C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1992, pp. 15-18.



Fig. 9. Maître des Portraits princiers, détail du volet gauche du *Retable de la Multiplication des Pains*, portrait d'Adolphe de Clèves, Melbourne, National Gallery of Victoria. © National Gallery of Victoria.

individualisés selon une tendance propre au tournant du XV^e siècle¹⁰, mais à l'intérieur d'un schéma type caractéristique du Maître des Portraits princiers. Sa prédilection pour des effigies peintes sur des panneaux de chêne de petite dimension, formant un tout avec le cadre doré à la feuille, est une constante. Il est généralement orné de points de couleurs, de lettres, d'entrelacs et de motifs tels que des violettes inspirés de l'enluminure ganto-brugeoise. Souvent, le peintre intègre une devise de part et d'autre du blason ou une sentence à la graphie aigüe au sein de la composition, autant de caractères qui évoquent l'art du livre¹¹. Le format, la manière de projeter la figure sur le plan du fond neutre, l'aspect minutieux de l'écriture, le goût prononcé pour les cadres précieux et le détail des ornements ont poussé maints auteurs à penser que le Maître des Portraits princiers, qui n'a toujours pas été identifié avec certitude à ce jour,

¹⁰ C. PÉRIER-D'IETEREN, « Le portrait à Bruxelles au tournant du XV^e siècle », dans : V. BÜCKEN et G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2013 – 22 novembre 2013), Bruxelles, 2013, pp. 67-80.

¹¹ Voir par exemple le *Portrait d'un jeune homme de la famille Fonseca*, huile sur chêne, 39 x 29,5 cm., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (dépôt), inv. 2311. Voir E. BERKHOF-HAIG *et al.*, notice, dans : *Van Eyck to Bruegel. 1400-1550. Dutch and Flemish Painting in the collection of the Museum Boijmans-van Beuningen*, Rotterdam, 1994, pp. 66-69.

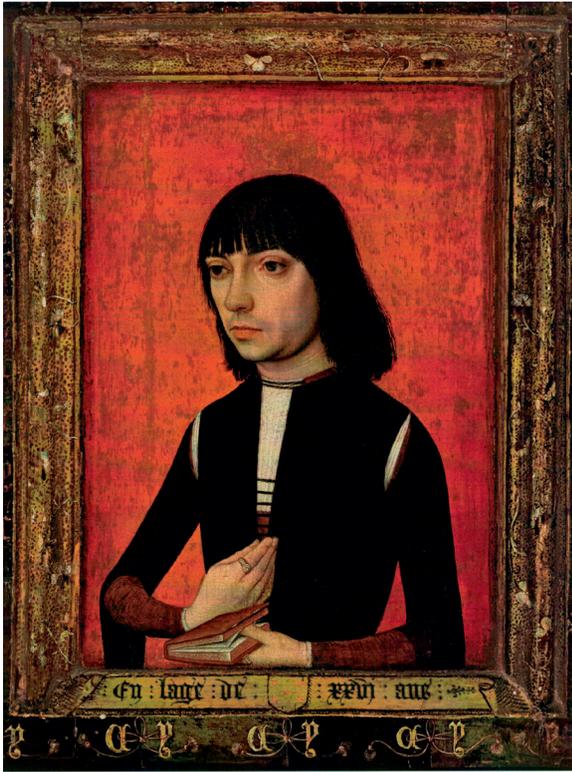


Fig. 10. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'un jeune homme de la famille Fonseca*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

© Photo du musée.

aurait eu la double formation d'enlumineur et de peintre. Nous avançons déjà en 1986 quelques arguments à l'appui de cette hypothèse¹². Plusieurs noms ont cependant été proposés pour tenter de percer son anonymat, notamment celui du peintre et enlumineur gantois Lievin van Lathem. Ce dernier nous semble le plus plausible, au vu du contexte dans lequel il a travaillé en tant qu'enlumineur et peintre à la cour de Bourgogne et artiste proche de Louis de Gruuthuse pour qui il enlumina une série de célèbres livres profanes¹³. Il ne subsiste pas d'enluminure de sa main après 1480 et, si ses activités de peintre sont mentionnées dans les textes, aucun tableau n'a pu être mis en relation avec sa production. De 1487 à 1490, il travaille au service de Maximilien I^{er}, période durant laquelle il pourrait s'être exclusivement consacré à la production

¹² C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 1986, pp. 53-55.

¹³ J. DUVERGER, « Hofschilder Lieven Van Lathem, (ca. 1430-1493) », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1969, pp. 97-104 et T. KREN, « Lieven van Lathem », dans : T. KREN et S. McKENDRICK (éds.), *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogue d'exposition (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 17 juin – 7 septembre 2003 et Londres, Royal Academy of Arts, 29 novembre 2003 – 22 février 2004), Los Angeles, 2003, p. 239.

des petites peintures sur panneaux et des portraits de personnages de la cour, attribués aujourd'hui au Maître des Portraits princiers, mais en qui il faudrait alors reconnaître Lievin van Lathem ? La question reste ouverte.

Le portrait d'Oxford se distingue néanmoins du reste de la production du Maître des Portraits princiers puisque, comme nous l'avons vu, il est peint sur papier marouflé sur bois. Par ailleurs, le décor original du cadre, à l'exception de l'armoire, a malheureusement disparu, empêchant ainsi toute comparaison de cette partie très caractéristique avec ses autres peintures.

L'existence, aux XV^e et XVI^e siècles, de tableaux flamands peints sur papier marouflé sur panneau a déjà été relevée par plusieurs historiens de l'art¹⁴. Ils ne sont toutefois que mentionnés tardivement dans des textes flamands du XVII^e siècle comme étant de petits tableaux « *op pampier geplakt op paneel* »¹⁵.

Dans une excellente étude faisant suite à celle d'H. Verougstraete, M. Ainsworth s'intéresse à cette pratique de peinture à l'huile sur papier dont l'usage, écrit elle, s'explique mal vu la fragilité intrinsèque du support. Il s'est développé à la même époque en enluminure mais à la détrempe sur parchemin et avec une autre finalité¹⁶. En se centrant sur les pratiques d'atelier, l'auteur a observé que tous les exemples « sur papier » étudiés à cette date constituent des copies de petits tableaux de dévotion et non des compositions originales.

Ainsworth s'interroge dès lors sur la raison de ce choix et sur le procédé employé. Elle propose d'y voir une manière aisée de transfert d'un dessin décalqué sur papier huilé au départ d'un modèle d'atelier dessiné ou peint et ensuite marouflé sur panneau pour être mis en couleur. Cette méthode permettait d'obtenir aisément une copie exacte peinte d'un dessin apprécié et de rivaliser ainsi avec la peinture à l'huile sur panneau. En outre, elle évoque le marouflage de peintures sur parchemin, qui était aussi largement pratiqué par les miniaturistes, comme Simon Bening, pérennisant ainsi leurs acquis techniques hors de leur contexte de production habituel et ce à un moment où la peinture prenait progressivement le pas sur l'enluminure. Selon elle, ce type d'œuvres aurait constitué pour les enlumineurs une étape intermédiaire avant de passer

¹⁴ Voir notamment H. VEROUGSTRAETE, *Frames and Supports in 15th- and 16th-Century Southern Netherlandish Painting*, Bruxelles, 2015, pp. 689-691 (site internet : <http://org.kikirpa.be/frames/>) ; R. H. MARIJNISSEN, H. VEROUGSTRAETE et A. DE SCHRYVER, « Peintures sur papier et parchemin marouffés aux XV^e et XVI^e siècles. L'exemple d'une 'Vierge et Enfant' de la suite de Gérard David », dans : *Le dessin sous-jacent dans le processus de création* (= *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, colloque 1993, vol. 10), Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 95-105.

¹⁵ R. H. MARIJNISSEN, *Tableaux. Authentiques, maquillés, faux. L'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire*, Bruxelles, 1985, pp. 78 et 79.

¹⁶ M. AINSWORTH, « Some Theories about Paper and Parchment as Supports for Early Netherlandish Paintings », dans : H. VEROUGSTRAETE, R. VAN SCHOUTE et A. DUBOIS (éds.), *La peinture dans les Pays-Bas au 16^e siècle : pratiques d'atelier, infrarouges et autres méthodes d'investigation* (= *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, colloque 1997, vol. 12), Louvain, 1999, pp. 251-260.

entièrement à la technique de la peinture à l'huile sur panneaux¹⁷. C'était certainement aussi pour eux une manière d'élargir leur production artistique tout en conservant le médium sur lequel ils étaient habitués à travailler. Enfin, la rapidité d'exécution de ce procédé de transfert a dû être un autre facteur stimulant son développement. Les mêmes raisons pourraient être, pensons nous, à l'origine de l'usage de la peinture à l'huile sur papier.

Les peintures sur papier ou parchemin alors examinées étaient essentiellement des copies de sujets religieux qui pouvaient répondre à la demande croissante au tournant du XV^e siècle d'œuvres de dévotion de petit format. Il en existe toutefois quelques exemples plus précoces, le plus célèbre étant celui de *Saint François recevant les stigmates* attribué à Van Eyck¹⁸, exécuté sur parchemin et maroufflé sur bois. Cette peinture, conservée au musée de Philadelphie, serait, comme nous l'avons proposé en 2013, une copie du tableau original sur panneau de chêne conservé à Turin et commandé par Pierre Adorne¹⁹. Son fils Anselme aurait désiré une deuxième version de cette composition, mais dans un format plus petit afin de posséder deux œuvres de thème identique à offrir à chacune de ses filles comme en témoigne son testament²⁰. Très pieux, il pourrait aussi avoir voulu l'emporter lors de son pèlerinage à Jérusalem en 1479, les dimensions réduites rendant le transport aisé. Cette copie a vraisemblablement été réalisée par l'atelier de Van Eyck²¹.

Le *Portrait d'homme* d'Oxford vient donc enrichir le groupe particulier d'œuvres réalisées au tournant du XV^e siècle sur support papier maroufflé

¹⁷ AINSWORTH, *op. cit.*, 1999, p. 259. L'auteur cite notamment des œuvres issues de la production de Simon Bening et de Gérard David comme exemples d'échanges permanents entre peintres et enlumineurs. La frontière entre ces deux modes d'expression artistique est peu définie, ainsi que l'illustre la miniature de présentation des *Chroniques de Hainaut* (1447-1448) avec les portraits de Philippe le Bon et des dignitaires de sa cour peints à l'huile sur parchemin (1430).

¹⁸ Atelier de Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, avant 1470, huile sur parchemin collé sur bois de chêne de la Baltique, 12,4 x 14,6 cm., Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection. Voir J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER *et al.* (éds.), *Jan van Eyck: Two Paintings of « Saint Francis Receiving the Stigmata »*, Philadelphie, 1997.

¹⁹ Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1440, huile sur bois de chêne de la Baltique, 29,2 x 33,4 cm., Turin, Galerie Sabauda.

²⁰ N. GEIRNAERT, « Anselm Adornes and His Daughters : Owners of the Two Paintings of Saint Francis by Jan van Eyck », dans : S. FOISTER, S. JONES et D. COOL (éds.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, pp. 163-168 et C. PÉRIER-D'ETEREN, « Deux vidimus flamands oubliés du XV^e siècle : les dessins Adornes », dans : *Revue de l'Art*, 178, no. 4, 2012, pp. 19-31.

²¹ L'examen dendrochronologique apporte un élément en faveur de cette thèse, la peinture sur parchemin étant maroufflée sur une planche de bois qui provient du même arbre que les deux portraits de Jan van Eyck conservés à la Gemäldegalerie de Berlin : *Portrait d'un homme* et *Portrait de Baudouin de Lannoy*. Voir S. KEMPERDICK et F. LAMMERTSE (éds.), *The Road to Van Eyck*, catalogue d'exposition (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 13 octobre 2012 – 10 février 2013), Rotterdam, 2012, pp. 106-107. On citera encore comme exemple de portrait peint sur parchemin et maroufflé sur bois le *Portrait d'un homme* daté de 1456, de plus grand format (51 x 41,8 cm.), Vaduz, collection des Princes de Lichtenstein, Schloss Vaduz (inv. 729). Son attribution est très controversée, il est aujourd'hui le plus souvent donné à Barthélémy d'Eyck.

sur panneau avec un thème laïc entrant dans une autre catégorie de peintures, celle du portrait individuel réaliste. Ce genre connu un vif succès à la cour de Bourgogne et auprès de la noblesse et de la haute bourgeoisie de l'époque à partir du règne de Maximilien I^{er} d'Autriche²².

Un autre portrait inédit peint à l'huile sur papier et aussi marouflé mais tardivement²³ intitulé *Portrait d'un homme barbu portant un béret* a été exposé à la Tefaf à Maastricht en 2014 (fig. 11). Il offre un nouvel exemple de ce genre de tableau qui, à ce jour, n'avait pas vraiment retenu l'attention des historiens de l'art, leurs recherches s'étant concentrées sur les tableaux de dévotion.

La peinture de Maastricht a été attribuée au même Maître des Portraits princiers par Till Borchert, à juste titre nous semble-t-il, sur la base de la comparaison entre le visage de cet homme anonyme et celui de saint André dans un tableau contemporain, conservé à Madrid²⁴, que Véronique Bücken proposait de donner aussi à ce maître bruxellois. Ce rapprochement nous convainc car il révèle une totale similitude (fig. 11-12). On retrouve en effet l'expression méditative, le même volume massif du visage, la morphologie identique des traits notamment du nez très lourd, à l'arête soulignée d'un cerne, le modelé contrasté avec une distribution similaire des ombres et le traitement graphique de la barbe et des cheveux. Autant d'éléments qui évoquent la manière du Maître des Portraits princiers. L'individualité du portrait marouflé par rapport à celui du volet de Madrid est cependant plus marquée, l'écriture des linéaments du visage étant plus serrée et les plans d'ombre rougeâtre plus soutenus.

De surplus, le personnage est également coiffé d'un bonnet noir et peint sur un fond rouge selon une convention qui semblerait bruxelloise²⁵, mais qui constitue aussi un élément répétitif dans les portraits autonomes du maître bruxellois. On notera cependant, qu'à la différence de la majorité des autres portraits qui lui sont attribués, notamment celui d'Oxford, il n'y a ici aucun

²² PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, 2013, p. 75.

²³ Huile sur papier marouflé sur toile, 14,4 x 10,4 cm. La peinture était conservée dans une collection privée française jusqu'en 2014, année où elle est exposée à la TEFAP par la galerie Bob Haboltd & Co qui nous en a aimablement donné une photographie. D'après Bob Haboltd, le marouflage sur toile et non sur bois qui nous paraissait curieux pour la peinture du XV^e siècle, daterait seulement des XIX ou XX^e siècles. Il pense, « vu la qualité quasiment parfaite du tableau », qu'il n'aurait pas été marouflé avant cette intervention tardive.

²⁴ Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme en saint André*, fragment d'un volet de dityque ou de triptyque, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, huile sur bois, 28,2 x 19,7 cm., inv. n° 251a (1977.79.a) et V. BÜCKEN, « La peinture à Bruxelles à la fin du XV^e siècle. Fortune critique et méthodologie », dans : V. BÜCKEN et G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2013 – 22 novembre 2013), Bruxelles, 2013, pp. 27-28, ill. 14 et p. 226. Au revers figure un *Saint Sébastien* en grisaille sur fond rouge.

²⁵ V. BÜCKEN, « La peinture à Bruxelles à la fin du XV^e siècle. Fortune critique et méthodologie », dans : V. BÜCKEN et G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 octobre 2013 – 22 novembre 2013), Bruxelles, 2013, pp. 27-28.



Fig. 11a-b. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'un homme barbu portant un bérêt*, avant et après restauration, TEFAF Maastricht 2014. © Bob Haboldt & Co.

motif pouvant mener à l'identification du personnage, ni inscription, ni armes - peut-être perdues avec le cadre -, ni lettre sur le bonnet.

Quelles hypothèses peuvent être formulées à la suite de ces observations?

Le petit portrait marouflé de la Tefaf serait-il celui d'un commanditaire qui se serait fait représenter une seconde fois sous les traits de saint André dans le tableau de Madrid, éventuellement par un collaborateur du Maître des Portraits princiers ayant sous les yeux le modèle conservé dans l'atelier? Ou bien s'agit-il du portrait d'un anonyme que cet assistant aurait copié de sa propre initiative pour l'intégrer dans le contexte d'une œuvre de dévotion? Cette copie au sein d'un même atelier expliquerait alors les ressemblances, mais aussi l'aspect moins serré et plus sec de l'exécution du visage de saint André.

La fonction de ce portrait pourrait dès lors être celle d'un modèle exécuté sur un support papier aisé à se procurer et gardé tel quel dans l'atelier pour être reproduit avant d'être éventuellement marouflé.

Nous pouvons nous demander si un raisonnement identique peut être tenu pour le portrait anonyme d'Oxford. À première vue, cela paraît moins plausible car il y a dans cette œuvre une volonté de personnaliser le personnage par ses armes et par l'anneau qu'il tient avec ostentation. Ce dernier renverrait au métier d'orfèvre du portraituré ou à une bague de fiançailles, ce que le lac d'amour des armoiries laisserait plutôt présumer. Il s'agirait alors d'un portrait de fiançailles. Des exemples de ce type de portrait existaient déjà depuis Van



Eyck, comme celui de *Jan de Leeuw* et de *L'Homme au chaperon bleu*²⁶. Un autre détail interpellante, à savoir la lettre A bien mise en évidence sur le bonnet et qui s'avère analogue à celle peinte dans les portraits précités d'Adolphe de Clèves. Si l'hypothèse d'une initiale ou d'un monogramme est retenue, les

²⁶ Jan van Eyck, *Portrait de Jan de Leeuw*, 1436, huile sur bois, 24,5 x 19 cm., Vienne, Kunsthistorisches Museum; Jan van Eyck, *Portrait d'homme au chaperon bleu*, vers 1430, huile sur bois, 22,5 x 16,6 cm., Sibiu, Brukenthal National Museum.

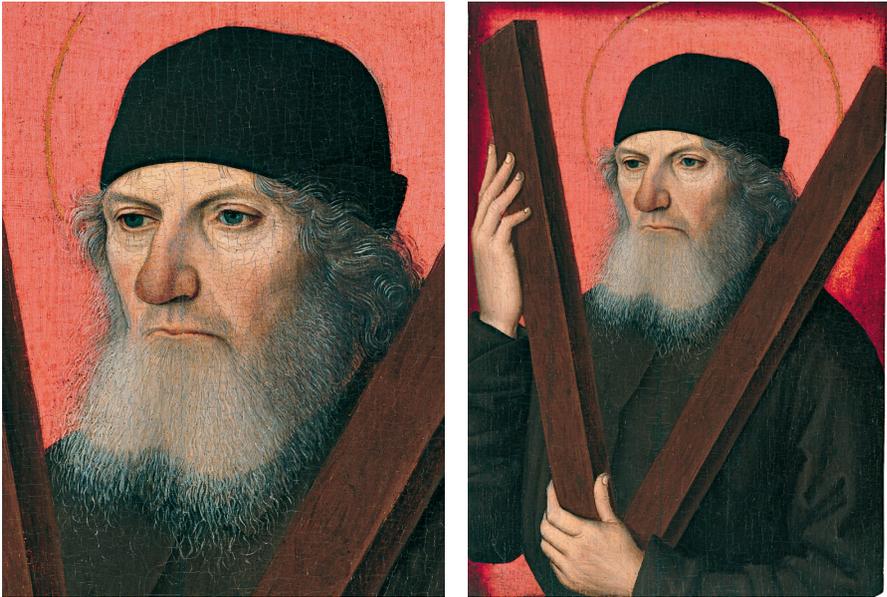


Fig. 12a-b. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme en saint André*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. © Museo Thyssen-Bornemisza.

deux hommes auraient partagé un prénom commençant par la même lettre, ce qui serait un hasard. La lettre unique A telle qu'elle apparaît à Oxford est fréquemment représentée à cette époque et serait porteuse d'une signification cachée. Il pourrait s'agir d'un signe graphique se référant à l'initiale d'une devise ou, ce qui semble plus approprié dans ce cas, l'emblème d'une maison ou d'une lignée princière. Le A signifie encore le « commencement » en tant que première lettre de l'alphabet, ce qui pourrait alors être mis symboliquement en relation avec l'idée des fiançailles?²⁷

Serions-nous en présence d'un signe distinctif propre au peintre qui opérerait sur un choix de lettres et de motifs variant en fonction de l'identité du personnage et sans doute du contexte de la commande? La lettre serait chargée alors, dans ses portraits, d'une valeur emblématique à consonance sociale ou politique. Ainsi, un B gothique apparaît sur le hennin de Marguerite d'York²⁸ ou encore

²⁷ D'après Jean-Pierre Jourdan, le langage de la lettre est double : représentation et signification souvent autres que le sens apparent. Ainsi, la lettre A peut revêtir, parmi d'autres, une signification cosmologique. En relation avec les astres, elle est gouvernée par la lune d'où son association à la perle telle qu'on la trouve sur le bonnet d'Adolphe de Clèves et de Philippe le Beau. Voir P. JOURDAN, *La lettre et l'étoffe: étude sur les lettres dans le dispositif vestimentaire à la fin du Moyen âge*, vol. 1, Saint-Denis, 1995, p. 35.

²⁸ C. PION, « Contribution à l'étude du Maître des Portraits princiers. Le portrait de Marguerite d'York du Musée du Louvre », dans : *Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des arts*, n° 70, 2013 (site internet : <http://www.koregos.com>).

une violette sur le couvre chef de Bossaert, une perle sur celui d'Adolphe de Clèves et enfin un trèfle et une perle sur celui de Philippe le Beau²⁹. On peut cependant se demander pourquoi de tels motifs ne sont présents que sur certains tableaux de la production du maître et pas sur d'autres, dont les personnages sont pourtant tout aussi importants? L'origine et surtout la signification de ces ornements dans la peinture du Maître des Portraits princiers mériteraient certainement une étude détaillée.

Les parentés étroites de physiologie que le portrait d'Oxford partage, comme nous l'avons démontré, avec celui de Jean Bossaert, sont à leur tour très troublantes dès qu'on s'interroge sur la fonction de ces peintures sur support papier. Ceci d'autant plus que les analogies s'étendent à l'exécution du dessin sous-jacent (fig. 13a-c et 14). Ainsi, on retrouve autour des yeux les étroites bandes d'ombre traitées en léger lavis qui alternent avec les plages de lumière. Un même dessin de contour du nez et de la joue est visible dans les deux portraits. Le tracé de l'arête et du bout du nez ainsi que la narine gauche sont exécutés sans reprise dans le visage de Bossaert, alors qu'il y a un petit glissement de forme dans celui d'Oxford. Le cerne qui détache du fond la joue droite du visage, un rien plus creusée dans le premier, est dépassé lors de l'exécution picturale pour élargir le volume et laisser davantage de place au nez. Cette correction est plus importante dans le portrait d'Oxford où le volume prime sur la ligne.

Y a-t-il eu copie et, dans l'affirmative, comment s'est-elle opérée? Le portrait initial d'Oxford a-t-il servi de modèle, été décalqué et ensuite adapté à une nouvelle commande? Au vu des armoiries, il ne s'agit toutefois pas du même homme³⁰. Serait-ce alors une copie partielle du seul visage par le maître qui recourt à un modèle déjà élaboré par lui, mais qu'il personnalise? Les analogies les plus évidentes, qui s'observent dans le haut du visage et dans la mise en œuvre du dessin sous-jacent, dénoteraient dès lors seulement l'empreinte stylistique du maître et non l'identité du personnage.

Si on étend la comparaison à la manière d'intégrer l'effigie dans la composition, on constate que, dans le portrait d'Oxford, elle occupe tout le champ disponible et que le buste et la main forment un volume compact. Ce n'est pas le cas du portrait de Bossaert (fig. 1 et 7), où il y a de l'espace autour de la figure et une nette disproportion entre le volume de la tête - quasi identique à celui d'Oxford - et le corps, dont l'aspect frêle est caractéristique de la majorité des peintures sur panneau du Maître des Portraits princiers.

²⁹ Maîtres des Portraits princiers, *Portrait de Philippe le Beau*, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature. Voir également le volet des *Noces de Cana* dans le triptyque de Melbourne *Triptyque des miracles du Christ*, huile sur chêne, panneau central 113,9 x 83,2 cm., volets 113,2 x 37,2 cm., Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. 1247/3.

³⁰ Pour les armes de Bossaert, qui sont peintes au revers du panneau, voir Ch. PANTENS, « Identification des armoiries du portrait de Poznań », dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 8, 1986, pp. 57-58.



Fig. 13a-c. Maître des Portraits princiers, *Portrait d'homme*, détails du visage en réflectographie infrarouge avec indication des plages ombrées et du repentir dans la position du nez (schémas J. Thistlewood), Oxford, Ashmolean Museum.

© The Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 14. Maître des Portraits princiers, *Portrait de Jean Bossaert*, dessin sous-jacent, détail du visage, collection privée (ex-coll. du Musée de Poznań).

© Cliché Speltdoorn.

Cette présentation d'un portrait qui remplit tout l'espace libre serait-elle due à une habitude des enlumineurs à la fin du XV^e siècle quand l'image commence à se substituer au texte et à occuper l'entièreté de la page³¹? La disproportion toujours relevée entre le visage et le corps dans les panneaux attribués au peintre ne trahirait-elle pas cette habitude, le visage constituant l'essentiel de la composition au détriment du reste de la figure?

De la même façon, l'aspect particulièrement fini et lisse des carnations dans les portraits à l'huile sur papier s'expliquerait-il, outre les raisons matérielles déjà énoncées, par des pratiques d'exécution différentes chez un artiste qui vient à la peinture à l'huile après avoir utilisé majoritairement la détrempe, technique propre à la miniature? Ce questionnement sur le lien que le Maître des Portraits princiers aurait entretenu avec l'activité d'enlumineur, art qu'il aurait pratiqué et ensuite abandonné pour se tourner vers la peinture à l'huile sur panneau, mérite une recherche approfondie pour tenter de rassembler des données objectives inédites qui apporteraient un éclairage neuf sur l'ambivalence de sa personnalité artistique³². Une autre hypothèse plausible pouvant expliquer l'apparition de ces portraits novateurs « en gros plan » serait leur statut de modèle réalisé par le maître d'après un dessin détaillé pris sur le vif et décalqué dans les grandes lignes sur un papier. Ce dernier est ensuite peint avec un soin particulier apporté au rendu individuel de la physionomie et à l'exécution et finalement marouflé ou non sur un support. Ce marouflage peut être contemporain ou non de l'exécution du portrait peint.

Il est intéressant dans ce contexte de penser à l'usage relevé par Marijnissen chez plusieurs peintres flamands du XV^e siècle de peindre directement à l'huile sur parchemin, papier ou feuille d'étain de petits portraits sur le vif pour les coller ensuite sur la préparation d'un panneau en cours d'exécution. Cette pratique de disposer de portraits sur support autonome a donc des antécédents. L'auteur s'interroge sur sa raison d'être et formule deux hypothèses intéressantes : l'absence du commanditaire au moment de l'exécution de l'œuvre ou une manière de s'assurer de son approbation avant que l'effigie ne soit intégrée à la composition peinte? Autant d'hypothèses débattues par plusieurs historiens de l'art laissant la question non résolue³³.

³¹ Voir à ce propos le catalogue T. KREN et S. McKENDRICK (éds.), *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogue d'exposition (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 17 juin – 7 septembre 2003 et Londres, Royal Academy of Arts, 29 novembre 2003 – 22 février 2004), Los Angeles, 2003.

³² Voir note 13 de cet article et AINSWORTH, *op. cit.*, 1999, p. 259.

³³ Voir entre autres 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: Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 1), Turnhout, 1996, p. 139, pl. 28b ; la notice de L. CAMPBELL et G. STEYAERT dans : L. CAMPBELL et J. VAN DER STOCK, *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions*, catalogue d'exposition, Louvain, 2009, pp. 530-531 ; R.H. MARIJNISSEN et G. VAN DE VOORDE, « Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joose van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling », dans : *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren*

Ainsi, on pourrait songer dans le cas du portrait de la Tefaf dont le marouflage apparaît tardif à un portrait modèle qui, une fois accepté, est copié dans un nouveau tableau et reste ensuite à disposition dans l'atelier. Il peut alors avoir été marouflé pour éviter des dégâts lors de manipulations ou pour changer sa fonction en imitant un panneau peint traditionnel. Un autre portrait, d'abord donné à l'entourage de Quentin Metsys mais aujourd'hui attribué à Jean Perréal, qui nous a aimablement été signalé par Maryan Ainsworth, nous semble pouvoir entrer dans cette catégorie au vu de son format et de son cadrage serré (fig. 15).

Comme Ainsworth l'a suggéré en 1997³⁴, il reste à trouver de nouveaux exemples pour progresser dans la connaissance de cet usage de peinture à l'huile sur papier ou parchemin maroufflés sur bois et à les soumettre à des examens de laboratoire. La distinction entre les deux supports est, en effet, malaisée à établir sans l'aide des méthodes d'investigation scientifiques et surtout la présomption d'un marouflage d'origine ne peut être confirmée que par un examen dendrochronologique du support et éventuellement du cadre s'il est taillé dans la même pièce de bois.

En ce qui concerne les deux portraits du Maître des Portraits princiers étudiés ici, un examen plus détaillé aiderait à préciser leur procédé d'exécution; le papier peint a-t-il été huilé au préalable, est-il collé sur une préparation ou directement sur le panneau simplement enduit? La peinture d'Oxford a-t-elle été exécutée à la même époque que le support sur lequel elle est maroufflée? Enfin, une comparaison poussée de la technique picturale avec celle de l'ensemble des œuvres à caractère autographe reconnu du maître bruxellois³⁵ serait aussi souhaitable afin de relever les différences qui se marquent d'un portrait à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un style général étroitement apparenté. Elles pourraient s'expliquer par l'intervention de plusieurs mains au sein d'un même atelier, les recherches menées ces dernières années ayant montré que la production du Maître des Portraits princiers ne se limitait pas à de petits portraits d'homme. Elle s'étendait également à des portraits féminins tel celui de Marguerite d'York³⁶ et encore à d'autres thèmes, notamment des

en Schone Kunsten van België, Academiae Analecta, Klasse der Schone Kunsten, 44, 1983, 2, pp. 43-51 et R.H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, 1985, pp. 347-353.

³⁴ AINSWORTH, *op. cit.*, 1999, p. 256.

³⁵ À ce jour les deux portraits ont été soumis seulement à un examen partiel, celui d'Oxford a été mené à l'Ashmolean Museum par Jevon Thistlewood à qui j'exprime toute ma reconnaissance pour les réponses qu'il a apportées à mes questions d'ordre technologique et pour avoir accepté que je publie les schémas qu'il a dessinés sur l'état de conservation du tableau. Par ailleurs un examen des pigments du tableau de la Tefaf m'a été aimablement transmis par Bob Haboldt qui m'a fait part également de ses observations sur le marouflage (voir note 23).

³⁶ Maître des Portraits princiers, *Portrait de Marguerite d'York*, vers 1468-1477, huile sur panneau de chêne, 20,5 x 12,4 cm., Paris, Musées du Louvre, inv. RF.1938-17. Voir sur cette œuvre la notice de C. PÉRIER-D'ETEREN dans le catalogue BÜCKEN et STEYAERT, *op. cit.*, 2013, p. 239.



Fig. 15. Jean Perréal (?), *Portrait d'homme*, Amsterdam, P. & N. de Boer. © De Boer.



Fig. 16. Cercle d'Hugo van der Goes, *Portrait d'homme*, New York, The Metropolitan Museum of Art. © The Metropolitan Museum of Art.

Vierge à l'Enfant qui trahissent, au vu de leur nombre et de leur qualité très variable, l'existence d'un vaste atelier³⁷.

Des données objectives nous aideraient peut-être alors à déterminer, pour les portraits d'Oxford et de la Tefaf, s'il s'agit d'une expérimentation du peintre à une période où la technique de la peinture et de l'enluminure évolue ou la production d'un artiste qui s'ingénie à exécuter sur un support « bon marché » une série de portraits modèles dans le but de les utiliser ultérieurement pour réaliser d'autres portraits peints à l'huile sur panneau, soit autonomes, soit intégrés à une composition. On notera que Quentin Metsys au XVI^e siècle a également adopté la technique du portrait peint à l'huile sur papier et maroufflé sur bois³⁸.

³⁷ A. CARLIER, « Œuvres de jeunesse du Maître de la Légende de sainte Madeleine : nouvelles attributions », dans : F. GOMBERT et D. MARTENS (éds.), *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle. Actes du colloque Lille, Palais des Beaux-Arts, 23 et 24 juin 2003*, pp. 87-98 ; BÜCKEN et STEYAERT, *op. cit.*, 2013, pp. 240-245.

³⁸ Quentin Metsys, *Portrait d'un homme vu de profil*, daté 1513, huile sur papier maroufflé sur toile, 48 x 37 cm., Paris, Institut de France, Musée Jacquemart-André, inv. 829. Voir sur cette œuvre et sa copie dans une collection privée newyorkaise : K. JONCKHEERE et T.-H. BORCHERT, *Portraits de la Renaissance aux Pays-Bas*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 2015, p. 88.

Dès lors, une hypothèse relative à cette pratique, peut-être audacieuse mais intéressante nous semble-t-il, serait de voir dans toutes ces œuvres un « motif pictural », ancêtre dans une certaine mesure des *tronies* du XVII^e siècle, type de peinture exécutée par Rembrandt et Vermeer³⁹ qui connut un vif succès. Il s'agissait notamment pour le premier d'autoportraits illustrant différents types d'expression qu'il réutilisait dans des peintures d'histoire et, pour le second, de petits portraits très aboutis de jeunes femmes tels la *Jeune fille à la perle* ou la *Femme au chapeau rouge* qui représentent autant d'études de physionomies particulières.

Dans le nombre très restreint⁴⁰ de portraits du tournant du XV^e siècle relevés à ce jour, on observe déjà des caractéristiques communes (fig. 16). Les principales sont le petit format, une exécution à l'huile sur papier marouflé sur bois, à l'exception de celui de la Tefaf, une composition mettant l'accent sur le visage volumineux et qui occupe avec le haut du buste toute la surface du papier, et enfin le fond de couleur unie.

En conclusion, la pratique au tournant du XV^e siècle de ces portraits peints sur papier et le plus souvent marouffés sur bois, qui pourraient éventuellement avoir servi de modèles à des portraits autonomes peints sur panneau, semblerait plus courante qu'on ne l'a cru à ce jour³⁷. Elle s'est développée dans les ateliers bruxellois d'où proviennent trois des rares exemples connus, alors que pour les tableaux de dévotion actuellement publiés, l'origine brugeoise est la plus courante.

Jan Perréal, qui a travaillé comme enlumineur et peintre officiel à la cours des rois de France, semble aussi avoir adopté cette technique à la même époque que le Maître des Portraits princiers. Plusieurs de ses portraits, dont celui sur papier, sont de style novateur et s'apparentent aux tableaux flamands par leur format réduit et leur cadrage serré du visage.

³⁹ C. WHITE et Q. BUVELOT (éds.), *Rembrandt par lui même*, catalogue d'exposition, Zwolle, 1999, pp. 21-23 et p. 86 ; B. BROOS et A.K. WHEELOCK jr., *Johannes Vermeer*, catalogue d'exposition, Zwolle, 1995, pp. 160-165 et 166-169.

⁴⁰ La distinction *de visu* entre une peinture à l'huile sur panneau de bois ou sur support marouffé n'est pas évidente sans l'appui d'un examen de laboratoire. Il est donc probable qu'il en existe bien davantage que les exemples relevés ces dernières années. Plusieurs portraits d'homme peints à l'huile sur papier exécutés au tournant du XV^e siècle nous ont été signalés par Maryan Ainsworth que je remercie vivement pour l'aide qu'elle a gentiment apportée à mes recherches : *Portrait d'un vieil Homme*, ca. 1470-75, 22,2 x 16,5 cm., conservé au Metropolitan Museum of New York et donné au cercle d'Hugo van der Goes (voir le site web : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/440840?rpp=30&pg=1&ft=Hugo+van+der+Goes&pos=7>) et une *Tête de moine* attribuée à Hugo van der Goes, 30 x 24,80 cm., et vendue par ARTCURIAL, *Tableaux et dessins anciens et du 19^e siècle*, Paris, 27 mars 2015, lot 169. À ces peintures flamandes s'ajoute encore le « Portrait d'Homme » attribué au peintre français Jean Perréal en possession de la Fondation P&N de Boer à Amsterdam. Nous remercions vivement Niels de Boer de nous en avoir envoyé la photographie et fait part de ses observations sur l'œuvre. Celle-ci est peinte sur papier et marouffée sur un panneau parqueté, le cadre lui ne semble pas d'origine et pourrait être contemporain du panneau. Il n'y a pas eu d'examen dendrochronologique.

Un répertoire de ces portrait tant sur papier que sur parchemin devrait être constitué progressivement et une réflexion menée sur leur fonction au sein de la production d'un maître et de son atelier. Les idées présentées dans cette étude ne sont que des hypothèses de travail qui visent à susciter de nouvelles recherches dans un domaine où les questions sont plus nombreuses que les certitudes⁴¹.

⁴¹ Je remercie vivement Sacha Zdanov pour l'aide précieuse qu'il m'a une fois encore apportée dans l'élaboration des notes de cet article mais aussi pour le rôle d'intermédiaire qu'il a joué à Oxford entre le restaurateur et moi lors de l'examen technologique de la peinture. Ma reconnaissance va aussi à Véronique Bücken, à Valentine Henderiks et encore à Sacha Zdanov pour leur relecture critique du manuscrit et leurs suggestions judicieuses venues enrichir la recherche.

LE TRIPTYQUE DE LA VIERGE DE L'IMMACULÉE CONCEPTION.
RECHERCHES SUR L'ATTRIBUTION ET L'HISTOIRE MATÉRIELLE
D'UNE ŒUVRE MÉCONNUE

JULIE VERMANDELE

Le *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception*¹ (fig. 1), provenant de la collection de Jonghe à Bruxelles, concentre en lui la plupart des questionnements liés à une œuvre de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. En effet, tant sur le plan de son histoire matérielle que de son originalité et de son attribution, ce triptyque invite à de nombreuses interrogations.

Histoire matérielle du triptyque

Les observations attentives et les analyses scientifiques menées en 2011-2012 par Johan Mayer, Charlotte Sevrin et Laura Swaluë, alors étudiantes en conservation-restauration de peinture à La Cambre, ont permis de retracer dans ses grandes lignes l'histoire matérielle de l'œuvre. Plusieurs campagnes de restauration ont ainsi été mises en évidence, dont une qui peut être qualifiée d'abusives et qui se trouve à l'origine d'une remise en question de l'authenticité de l'œuvre². Les interventions ont principalement porté sur le volet droit : divers surpeints et une couche de peinture diluée, appliquée dans le but de camoufler les usures de la couche picturale originale, recouvrent environ 90% de la surface du volet (fig. 2). Cependant, la stratigraphie des couches pictu-

¹ Bruxelles, collection privée ; huile sur bois ; 109,7 x 90,8 cm (panneau central) et 109 x 45 cm (volets).

² Pour plus d'informations sur ces différentes campagnes de restauration, voir Johan MAYER, Charlotte SEVRIN et Laura SWALUË, *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception*, École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, Conservation, restauration des Œuvres d'art, Section peinture, Rapport d'étude et de traitement, sous la direction d'Isabelle Vranckx, 2011-2012.



Fig. 1. Maître de Francfort (attribué au) : *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception*. Bruxelles, collection privée (photo Johan Mayer, Charlotte Sevrin et Laura Swaluë).

rales et la granulométrie des pigments, typiques de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, confirment l'originalité de l'ensemble du triptyque³. Malgré cela, son étude doit continuellement prendre en compte les altérations et interventions de restauration, car elles peuvent entraver l'argumentation stylistique, historique ou attributionniste.

Description iconographique

Le *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* présente, sur le panneau central, une Vierge à l'Enfant auréolée par le soleil, les pieds posés sur un croissant de lune et, sur les volets, un couple de donateurs accompagnés de leurs saints patrons. La Vierge, toute de rouge vêtue, est assise sur un muret recouvert d'un tapis végétal, qui délimite un jardin clos. Elle porte son Fils sur ses genoux et lui tend une rose. L'arrière-plan est uniquement constitué

³ *Ibid.*, p. 221.



Fig. 2. Schéma de la restauration abusive réalisée sur le volet droit du *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* (schéma Johan Mayer).

du soleil aux bords rougeoyants et aux rayons formant nimbe autour de la Madone. Cette iconographie renvoie à la Vierge de l'Immaculée Conception⁴. Le pape Sixte IV (1471-1484) aurait accordé une indulgence de onze mille ans à tous ceux qui invoqueraient la Vierge « *sine peccato concepta* » devant une image de Marie auréolée du soleil⁵.

⁴ Pour plus d'informations sur cette iconographie, voir Nancy MAYBERRY, « The controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance art, literature, and society », dans : *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 21, n° 2, 1991, pp. 207-224 et James HALL, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, 1994.

⁵ Sixten RINGBOM, « Maria in Sole and the Virgin of the Rosary », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, n° 3-4, 1962, p. 326. La prière est la suivante : « *Ave, Sanctissima Maria mater Dei, Regina Celi, porta Paradisi, Domina Mundi, pura Singularis tu es Virgo ; Tu sine peccato Concepta concepisti Ihesum sine omni macula ; Tu Peperisti creatorem et saluatorem Mundi In quo non Dubito ; Libera me Ab omni malo Et Ora pro Peccato Meo. Amen* ». « Je vous salue, sainte Marie Mère de Dieu, Reine des Cieux, porte du Paradis, Maîtresse du Monde, tu es Vierge pure et Unique, Conçue sans péché tu as engendré Jésus sans aucune tache, Tu as donné naissance au créateur et au sauveur du Monde auquel je ne doute pas, Délivre-moi de



Fig. 3. Anonyme flamand : *Vierge à l'Enfant*. Douai, Musée de la Chartreuse (photo Hugo Maertens).



Fig. 4. Maître de Francfort : *Vierge à l'Enfant dans un paysage*. Paris, Musée du Louvre (photo Site officiel du Musée du Louvre).



Fig. 5. Anonyme flamand : *Vierge à l'Enfant*. Pézenas, Musée Vulliod Saint-Germain (photo musée).

Le volet gauche présente le donateur agenouillé, les mains jointes, derrière son prie-Dieu sur lequel est posé un livre. Il est accompagné de son saint patron, Pierre, immédiatement reconnaissable à son attribut, la clé, à sa barbe courte et bouclée ainsi qu'à son crâne chauve, si l'on excepte une unique mèche de cheveux à l'avant⁶. Des initiales sont visibles sur le prie-Dieu, un P et un O réunis par des entrelacs rouges. Dans le coin supérieur droit, le blason du donateur, surmonté d'un heaume, se détache sur le ciel. L'autre volet présente la donatrice, également agenouillée et accompagnée de sa sainte patronne Odile, dont les attributs sont une épée et une pie. Le prie-Dieu de la donatrice comporte les mêmes initiales P et O entrelacées, mais également son blason, tenu par un ange que l'on imagine sculpté.

Origine flémallienne du panneau central

Une différence stylistique entre les volets, proches du Maniérisme anversoïse, et le panneau central du triptyque, qui renvoie à la première génération des Primitifs flamands, suscite l'interrogation. Elle s'expliquerait par le phénomène de la copie aux XV^e et XVI^e siècles⁷, car la composition du panneau central serait la répétition d'un original disparu, réalisé dans l'entourage du Maître de Flémalle (1375-1444)⁸. Elle présente en effet un caractère plus archaïque, comme l'indiquent les plis cassés du manteau de la Vierge, le fond abstrait et les physionomies sculpturales des personnages sacrés. En 1971, dans son étude sur les typologies de Vierge à l'Enfant issues du groupe Van der Weyden - Flémalle, Dirk De Vos mentionne le panneau central de la collection de Jonghe⁹. Il le rapproche de sept autres tableaux, rassemblés dans un groupe qu'il dénomme celui des *Madone à la fleur*, dérivé selon lui d'un prototype flémallien¹⁰. La

tout mal et Prie pour mon péché. Amen ».

⁶ Engelbert KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8, Fribourg, 1976, col. 158-174.

⁷ Pour des explications approfondies de ce phénomène de la copie, voir : Hélène MUND, « Original, copie et influence : une histoire complexe », dans : *Rogier Van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions* (cat. d'exp.), Louvain, Museum M, 2009, pp. 186-203. Voir également, au sujet du goût pour l'archaïsme lié au phénomène de la copie, Erwin PANOFSKY, *Les Primitifs flamands*, Harvard, 1953, pp. 638-653 et Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e – XVI^e siècles*, Paris, 1994, pp. 131-138.

⁸ Dirk DE VOS, « De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ *Loc. cit.* Les sept tableaux sont les suivants : Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, n° d'inv. WRM 489 ; tempera sur toile ; 57,3 x 46 cm, Douai, Musée de la Chartreuse, n° d'inv. 162 ; huile sur bois ; 103,5 x 110,5 cm, Huesca, Museo Provincial de Bellas Artes, n° d'inv. 43 ; huile sur bois ; 130 x 108 cm, Madrid, collection privée du Duque del Infantado ; dimensions et technique inconnues, Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. R.F. 1958-5 ; huile sur bois ; 77 x 46 cm, Pézenas, Musée Vulliod Saint-Germain, n° d'inv. 2001.1.19 ; huile sur bois ; 49 x 36 cm et Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, n° d'inv. 135 ; huile sur bois ; 46 x 31 cm. Pour des études plus approfondies sur ces œuvres, voir également Jeanne TOMBU, « A Flemallesque Virgin with the Flower »,

Vierge à l'Enfant conservée au Musée de la Chartreuse de Douai¹¹ (fig. 3) est la version qui a été la mieux étudiée par les historiens d'art. L'analyse dendrochronologique, qui établit une date d'abattage vers 1504, exclut toute attribution à l'entourage direct du Maître de Flémalle¹². Christian Heck la considère comme une copie « littérale » d'un original perdu de ce maître¹³. La *Vierge à l'Enfant dans un paysage* conservée au Musée du Louvre¹⁴ (fig. 4), attribuée au Maître de Francfort par Stephen Goddard¹⁵, ainsi que le tableau conservé à Pézenas, dans le sud de la France (fig. 5), contiennent un détail confirmant l'hypothèse de l'utilisation d'un modèle commun à ce groupe de la *Madone à la fleur*. En effet, il ne semble pas que l'on ait observé jusqu'ici que le drapé du manteau de la Vierge comporte le pli que crée le croissant, bien que celui-ci ne soit pas représenté. En 1961, Germain Bazin rapproche du tableau conservé au Louvre une *Vierge de l'Immaculée Conception* conservée à Schlägl en Haute-Autriche¹⁶, également attribuée au Maître de Francfort¹⁷. Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes confirment cette attribution et datent l'œuvre vers 1505¹⁸. Comme Dirk De Vos l'a souligné, toutes ces compositions comportent chacune des spécificités qui rendent impossible une reconstitution du modèle original¹⁹. C'est pourquoi il est difficile de déterminer laquelle s'en rapprocherait le plus. L'auteur suggère que le panneau central du *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* serait la version la plus proche du prototype du point de vue stylistique, car la monumentalité des figures, les plis cassés et les éléments décoratifs se retrouvent dans les œuvres attribuées au Maître de Flémalle²⁰.

L'analyse en réflectographie dans l'infrarouge du panneau central confirme son statut de copie. En effet, le tracé du dessin sous-jacent est linéaire, assez peu détaillé et on ne trouve aucune hachure préparant le modelé. Il s'agit d'un

dans : *The Burlington Magazine*, 57, n° 330, 1930, pp. 122-129 ; Philippe LORENTZ et Micheline COMBLEN-SONKES, *Musée du Louvre, Paris. III* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au XV^e siècle, 19), Bruxelles, 2001, pp. 201-208, n° 197 et Christian HECK (dir.), *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au XV^e et au début du XVI^e siècle*, (Répertoire de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 5), Bruxelles, 2005, pp. 338-346, n° 47.

¹¹ Douai, Musée de la Chartreuse, inv. n° 162 ; huile sur bois ; 103,5 x 110,5 cm (avec cadre).

¹² Peter KLEIN, « Dendrochronological Findings in Panels of the Campin Group », dans : Susan FOISTER et Susie NASH (éd.), *Robert Campin. New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, p. 86.

¹³ C. HECK, *op. cit.*, p. 343.

¹⁴ Paris, Musée du Louvre, inv. n° R.F. 1958-5 ; huile sur bois ; 77 x 46 cm (format cintré).

¹⁵ Stephen GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Bruxelles, 1984, p. 72.

¹⁶ Schlägl, Prämonstratenser-Stift, inv. n° K 1 ; huile sur bois ; 104 x 65,5 cm.

¹⁷ Germain BAZIN, « La donation Mège au Musée du Louvre. Département des peintures », dans : *La Revue du Louvre et des musées de France*, 3, 1961, p. 114.

¹⁸ P. LORENTZ et M. COMBLEN-SONKES, *op. cit.*, p. 205.

¹⁹ D. DE VOS, *op. cit.*, p. 70.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

dessin de mise en place, sans modification de la situation des formes. Parmi les autres versions reproduisant l'original perdu du Maître de Flémalle, seule celle de Douai a été analysée en réflectographie dans l'infrarouge. Le dessin sous-jacent semble également offrir les caractéristiques d'un dessin préparatoire de copie : seuls de minces traits sont visibles et il n'y a aucune hachure²¹. Se pose alors la question de l'existence d'un ou plusieurs dessins ayant servi de modèles à l'élaboration des copies de l'original perdu flémallien. En l'absence d'examen en réflectographie dans l'infrarouge des autres versions, aucune réponse ne peut être apportée pour l'instant.

Le volet droit du triptyque : original ou copie ?

En 1985, Lorne Campbell rapproche le volet droit du *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* du panneau représentant la donatrice dans le *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge*²² (fig. 6), œuvre éponyme du Maître de Hoogstraten²³. Ce rapprochement permet dans un premier temps d'avancer des hypothèses sur l'identité des donateurs du triptyque bruxellois, grâce aux recherches menées par l'archiviste Jozef Ernalsteen²⁴. Le blason du commanditaire est répertorié dans l'armorial de Rietstap comme appartenant à la famille « van der Beken, dit Hoochstraten »²⁵. Il appartient à Peter van der Beke, secrétaire et échevin de la ville d'Anvers, mort en 1517²⁶. Il était l'époux d'Oda Stecke, avec qui il était déjà marié en 1497²⁷. Oda Stecke était la fille de Gielis Stecke, secrétaire de la ville d'Anvers et de Catherine van Wechele²⁸. On ne trouve plus de traces de son nom dans les archives après 1533, ce qui laisse supposer qu'elle décède cette année-là ou peu après²⁹. Les armoiries figurées sur le volet droit du triptyque sont presque identiques à celles représentées sur le panneau du polyptyque, qui constituent le blason d'Oda Stecke³⁰. Seul l'écusson placé au centre des armoiries situées à senestre

²¹ Voir J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA et R. VAN SCHOUTE, « Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 41, 1992, p. 129.

²² Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n^{os} 383-389 ; huile sur bois ; 92 x 64,5 cm (*Portement de Croix*), 95 x 31,3 cm (*Présentation au Temple et Jésus parmi les Docteurs*), 76,4 x 61 cm (*Crucifixion*), 92,5 x 64,8 cm (*Mise au Tombeau*), 96,4 x 32 cm (*Mater Dolorosa*), et 95,5 x 32 cm (*Portrait de la donatrice*).

²³ Lorne CAMPBELL, *The early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, 1985, p. 79.

²⁴ L. PHILIPPEN et J. ERNALSTEEN, *Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk van het Antwerpsch Museum*, Brecht, 1928.

²⁵ J. B. RIETSTAP, *Armorial général*, 1, Berlin, 1934, pl. 165.

²⁶ L. PHILIPPEN et J. ERNALSTEEN, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ Cette affirmation est réalisée grâce à un document d'archives, reproduit dans *Ibid.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 30-31.



Fig. 6. Maître de Hoogstraten : *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (volet droit). Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (photo KMSKA).



Fig. 7. M. van Herck : copie du *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (Portrait de la donatrice). Hoogstraten, église Sainte-Catherine (photo auteur).

est différent puisqu'il présente trois fascés de gueules sur fond d'argent et est positionné en oblique, mais il est fort probable qu'il s'agisse d'une erreur de restauration car ce positionnement ne se retrouve jamais en héraldique³¹. Les lettres P et O entrelacées sur les prie-Dieu des commanditaires correspondent aux initiales des prénoms de Peter van der Beke et d'Oda Stecke. De plus, les saints patrons, Pierre et Odile³², renvoient également aux prénoms de ces deux personnes. Tout porte donc à croire que nous sommes bien face aux portraits de Peter van der Beke et d'Oda Stecke.

Lorne Campbell considère le volet droit du triptyque de la collection de Jonghe comme une copie du panneau figurant la donatrice du *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge*³³. Ce polyptyque, destiné à l'origine à l'église Saint-Catherine de Hoogstraten, est aujourd'hui conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten à Anvers³⁴. Une copie de l'œuvre a été réalisée en 1962

³¹ Voir Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, 2008 (5e éd.).

³² La sainte a été identifiée comme sainte Odile par Jozef Ernalsteen. Voir L. PHILIPPEN et J. ERNALSTEEN, *op. cit.*, p. 27.

³³ L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 79.

³⁴ Pour plus d'informations sur ce polyptyque, voir Paul VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*, Anvers, 1985, pp. 115-122.

par un certain M. van Herck pour une chapelle de l'église Sainte-Catherine (fig. 7). Le retable d'Anvers constitue l'œuvre de base à partir de laquelle Max J. Friedländer a élaboré le corpus du peintre anonyme anversois de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, qu'il a dénommé le Maître de Hoogstraten³⁵. Cet historien d'art date le polyptyque, d'après son style, vers 1505³⁶. En l'absence d'un volet figurant le donateur, il suggère que celui-ci pourrait avoir disparu et qu'il est dès lors dangereux de dater une œuvre sans doute incomplète, comme l'a pourtant fait Ernalsteen³⁷. Paul Vandebroek confirme cette proposition, relevant que l'autel des Sept Douleurs, sur lequel avait été érigé le retable, était également dédié à saint Pierre³⁸. Il propose alors le *terminus ante quem* de 1517, année de la mort du donateur, pour la réalisation du retable, période qui conviendrait du point de vue stylistique³⁹. Pour Campbell, le volet gauche du triptyque serait la copie du portrait manquant du donateur du polyptyque⁴⁰. Lars Hendrikman remet en cause l'appartenance au polyptyque des deux volets figurant la *Mater Dolorosa* et la donatrice⁴¹. Il émet l'hypothèse selon laquelle ceux-ci constitueraient deux panneaux issus d'un retable plus ancien devenu incomplet suite à l'incendie et aux nombreux pillages survenus à l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten⁴². Ils auraient alors été récupérés pour orner le polyptyque lors de la consécration de l'autel en 1544⁴³.

L'existence de deux panneaux quasiment identiques figurant une donatrice et sa sainte patronne peut éveiller la suspicion, surtout après considération de l'histoire matérielle problématique du volet droit bruxellois. L'hypothèse du faux peut cependant être écartée grâce à l'étude de la stratigraphie et de la granulométrie des couches picturales originales. Celles-ci apparaissent en effet typiques d'une œuvre datant de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle⁴⁴. De plus, le blason représenté sur les deux volets est identique, à l'exception de la petite erreur commise lors d'une restauration, et un faussaire n'aurait probablement pas pris le risque d'identifier précisément le personnage⁴⁵. Les deux volets possèdent des dimensions très similaires : le volet droit de Bruxelles

³⁵ Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting VII. Quentin Massys. Comments and Notes by Henri Pauwels*, Leyde/Bruxelles, 1971, pp. 51-53.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁷ *Loc. cit.* et L. PHILIPPEN et J. ERNALSTEEN, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 120.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ Pour plus d'informations, voir Peter VAN DEN BRINK et Maximiliaan P. J. MARTENS (éd.), *ExtravagAnt! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500-1530* (cat. d'exp.), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten/Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2005-2006, p. 39.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ J. MAYER, C. SEVRIN et L. SWALUË, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵ Suggestion transmise par Didier Martens lors d'une communication orale en février-mars 2014.



Fig. 8. Maître de Hoogstraten : *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (détail du volet droit). Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (photo auteur).



Fig. 9. M. van Herck : copie du *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* (détail du *Portrait de la donatrice*). Hoogstraten, église Sainte-Catherine (photo auteur).

mesure 97 x 37 cm hors cadre et celui d'Anvers 97,7 x 33,5 cm. Cependant, le format original du panneau d'Anvers était en arc brisé, alors que l'authenticité du format rectangulaire du volet droit bruxellois est prouvée par les quatre barbes visibles sur les bords. La gamme chromatique est semblable sur les deux panneaux et l'application des mêmes tons changeants sur la manche de sainte Odile suggère que les peintres ont dû avoir un même modèle sous les yeux⁴⁶. Toutefois, une différence stylistique peut s'observer, permettant de postuler deux mains différentes. Le volet droit bruxellois a en effet été exécuté dans un style proche du Maniérisme anversois, contrairement au panneau d'Anvers, plus proche de la tradition picturale du XV^e siècle⁴⁷. Ainsi, la physionomie de la sainte figurée sur le volet droit du triptyque rappelle celle des personnages féminins de Quentin Metsys, peintre actif à Anvers dans le premier quart du XVI^e siècle. Les motifs de brocart qui ornent sa robe sont plus élaborés sur le panneau bruxellois. Ce dernier présente un arrière-plan essentiellement constitué de végétation, si l'on excepte la ville dont les clochers ont été ajoutés durant la campagne de restauration. Sur le panneau d'Anvers, le paysage est plus varié et détaillé. Ces menues différences entre les deux volets, concernant les types physionomiques, les motifs de brocart et les éléments décoratifs, sont typiques des copies interprétatives des XV^e et XVI^e siècles⁴⁸.

Un élément formel pourrait apporter un indice quant à l'identification du modèle et de la copie⁴⁹. Il s'agit d'une mauvaise interprétation du drapé de la robe de la donatrice du polyptyque anversois. En effet, le tissu du vêtement forme un pli en angle droit au niveau de la marche du prie-Dieu, mais celui-ci se prolonge dans l'herbe, ce qui constitue une anomalie (fig. 8). Sur le volet droit bruxellois, ce même pli est représenté, mais cette fois en accord avec le prie-Dieu et la végétation. Une telle maladresse est intéressante car elle suggère que le panneau d'Anvers pourrait constituer la copie. Cependant, il n'est pas exclu qu'il puisse s'agir d'une erreur commise par un restaurateur. Nous manquons d'informations à ce sujet, car seule une mention du panneau dans la liste des restaurations effectuées en 1975 au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers a pu être retrouvée⁵⁰. En tout cas, l'erreur ne remonte pas à cette intervention-là, car la copie du polyptyque réalisée en 1962, actuellement dans l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten, comporte

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Nous tenons à remercier Catheline Périer-D'Ieteren (ULB) pour cette observation, formulée lors d'une communication orale en mars 2014. Paul Vandebroek souligne également que le style du Maître de Hoogstraten, dont le corpus a été établi à partir du polyptyque comprenant le volet d'Oda Stecke, est plus proche de celui du XV^e siècle que de celui des Maniéristes anversois desquels il est pourtant contemporain. Voir P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸ Voir Didier MARTENS, « La *Madone au trône arqué* et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1993, p. 173.

⁴⁹ Celui-ci a été signalé par Didier Martens lors d'un entretien en mars 2014.

⁵⁰ ANONYME, « Restauraties van kunstwerken-1975 », dans : *Jaarboek Koninklijk Museen voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, p. 354.



Fig. 10. Maître de Hoogstraten : *Triptyque de l'Adoration des Mages* (détail). Anvers, Mayer van den Bergh Museum (photo KIK-IRPA).

Fig. 11. Volet gauche du *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* en réflectographie dans l'infrarouge (photo KIK-IRPA).

la même anomalie du drapé (fig. 9). La mauvaise interprétation serait donc antérieure à 1962.

Un second indice plaçant en faveur de l'identification du panneau d'Anvers en tant que copie réside, de manière indirecte, dans la différence entre le style du volet de la donatrice et celui des autres panneaux du polyptyque⁵¹. Selon Éléonore Mekhitarian, la physionomie des personnages n'est en effet pas caractéristique du Maître de Hoogstraten. Elle rapproche néanmoins ce panneau de ce peintre car la clarté de la composition et du paysage, ainsi que le degré d'achèvement des éléments décoratifs et de la végétation se retrouvent dans les six autres panneaux⁵². De plus, le traitement des cheveux de sainte Odile, en fines mèches brunes rehaussées de légers reflets blonds, apparaît également dans la Vierge du *Triptyque de l'Adoration des Mages* attribué au Maître de Hoogstraten⁵³ (fig. 10). Enfin, le peintre cerne d'un trait foncé et épais les contours des formes⁵⁴, ce qui est particulièrement visible au niveau des visages des deux femmes du panneau anversoïis. Tous ces éléments permettent, selon nous, d'affirmer que le panneau a bien été réalisé par le maître. La différence de physionomie des deux femmes par rapport à celle des autres personnages et l'impression de raideur se dégageant du panneau anversoïis pourraient alors s'expliquer par le fait que celui-ci constitue la copie de celui de Bruxelles.

Cette hypothèse semble confirmée par les analyses technologiques effectuées sur le triptyque et le polyptyque anversoïis. En effet, la réflectographie dans l'infrarouge met en évidence un dessin sous-jacent témoignant d'une activité créatrice dans le volet gauche bruxelloïis (fig. 11). On observe un tracé libre, assez détaillé, avec des hachures dans les ombres et les modelés, et surtout un repentir au niveau du crâne de saint Pierre ainsi qu'un changement dans la position des yeux du donateur. Cette recherche de mise en place des formes témoigne du statut original du dessin préparatoire et donc de la composition picturale⁵⁵. Le lien établi entre le volet gauche du triptyque et le polyptyque anversoïis repose sur la similitude des panneaux figurant la donatrice de ces deux œuvres. Dans l'hypothèse de la présence originelle d'un volet figurant un

⁵¹ Éléonore MEKHITARIAN, *Révision critique du catalogue des œuvres attribuées au Maître de Hoogstraten*, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Section Histoire de l'Art et Archéologie, Mémoire de fin d'études, sous la direction de Valentine Henderiks, 2011-2012, p. 31.

⁵² Ce dernier élément est ajouté à ceux évoqués par Éléonore Mekhitarian, il est issu de la description du style du Maître de Hoogstraten dans Valentine HENDERIKS et Hélène MUND, « Apport à la connaissance du Maître de Hoogstraten. Le *Triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges* », dans : *Acta Artis Academica*, 2010, p. 28.

⁵³ Anvers, Mayer van den Bergh Museum, inv. n° 25 ; huile sur bois ; 83,3 x 72,8 cm (panneau central) et 85,5 x 33 cm (volets).

⁵⁴ V. HENDERIKS et H. MUND, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁵ Hélène MUND, *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Section Archéologie et Histoire de l'Art, Thèse présentée sous la direction de Roger Van Schoute, 1991-1992, p. 117.

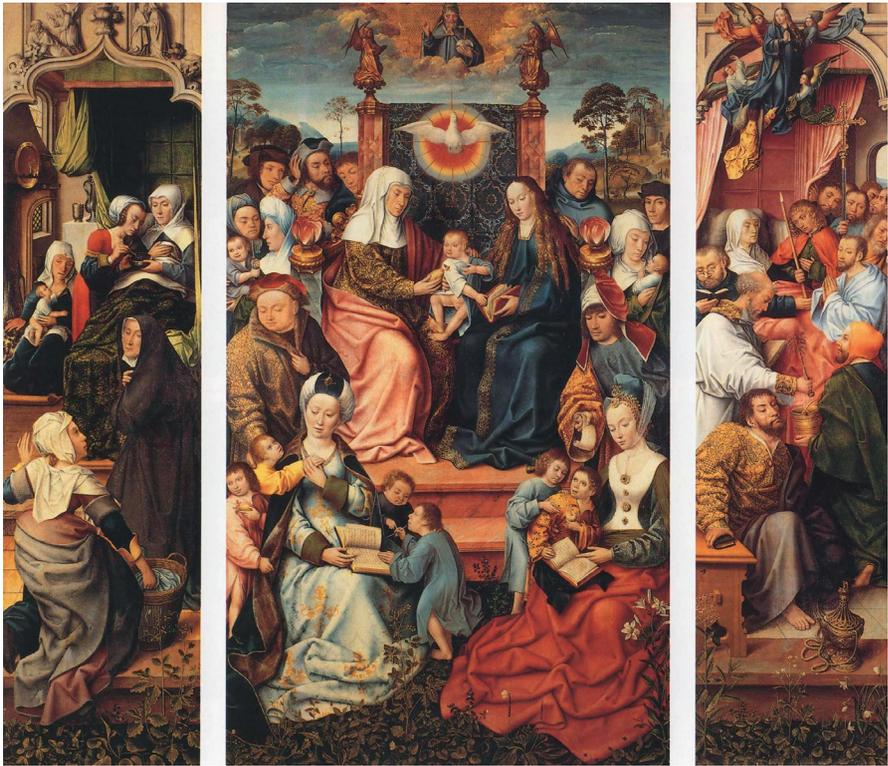


Fig. 12. Maître de Francfort : *Retable de la Parenté de la Vierge*. Francfort, Historisches Museum (photo KIK-IRPA).

donateur sur le polyptyque, on pourrait se demander si, à l’instar du volet de la donatrice, sa composition était semblable à celle du volet gauche du triptyque bruxellois. Lorne Campbell suppose que c’était le cas et considère ce dernier comme la copie du volet perdu d’Anvers⁵⁶. Or, la liberté relevée dans le dessin sous-jacent le définirait plutôt comme modèle, suggérant que le donateur du polyptyque anversois serait une copie⁵⁷.

Le dessin sous-jacent du volet droit du triptyque n’étant pas visible en réflectographie dans l’infrarouge, seule la radiographie peut être utilisée. Celle-ci présente un repentir au niveau du voile de la donatrice. Ce serait là un indice

⁵⁶ L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁷ Précisons que le volet gauche du triptyque bruxellois ne peut en aucun cas être considéré comme le volet manquant du polyptyque anversois, car quatre bords non peints attestent son format rectangulaire.

en faveur de son statut de prototype⁵⁸. Une radiographie intégrale du panneau anversoïse a été effectuée en 1969. Toutefois, la mauvaise réalisation du tirage et la présence d'un parquetage au revers entravent fortement la compréhension du document⁵⁹. Néanmoins, l'étude *de visu* permet d'affirmer qu'il n'y a aucun repentir ou changement de composition. Les photographies dans l'infrarouge de détails du panneau anversoïse, prises par les trois étudiantes de La Cambre, dévoilent un dessin sous-jacent assez sommaire, présentant uniquement des lignes de contour des formes. Or, il semblerait que les dessins préparatoires du Maître de Hoogstraten se caractérisent plutôt par des traits abondants et détaillés⁶⁰. Ces données technologiques et scientifiques semblent également conduire vers l'hypothèse selon laquelle le volet bruxellois constituerait le modèle, celui d'Anvers la copie.

Attribution du triptyque

Le Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception a été attribué au Maître de Francfort, un peintre actif à Anvers à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle⁶¹. L'auteur et la date de réalisation ne sont cependant pas connus. Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes signalent brièvement que les volets du triptyque sont de la main du Maître de Francfort, mais ne s'avancent pas sur l'attribution du panneau central⁶². Le Maître de Francfort doit sa dénomination à Heinrich Weizsäcker qui, dans un article paru en 1897, établit celle-ci d'après deux œuvres conservées à Francfort-sur-le-Main : le *Retable de la Parenté de la Vierge* dit *Retable de sainte Anne*⁶³ (fig. 12) et le *Triptyque de la Crucifixion* dit *Retable Humbracht*⁶⁴. Ils servirent ensuite de point de départ à l'élaboration

⁵⁸ Élisabeth RAVAUD, « Apport de la radiographie dans l'étude des originaux, répliques et copies », dans : *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture*, Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003, *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, Louvain/Paris/Dudley, 2006, p. 101.

⁵⁹ Cette information nous a été transmise par Catherine Fondaire, spécialiste des radiographies à l'IRPA, que nous tenons à remercier pour son accueil et ses explications enrichissantes.

⁶⁰ Voir l'analyse en réflectographie dans l'infrarouge du *Triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges* publiée dans V. HENDERIKS et H. MUND, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹ Catalogue en ligne de l'IRPA, consulté le 24.07.2014.
<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X053593&objnr=20056150>.

⁶² P. LORENTZ et M. COMBLEN-SONKES, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁶³ Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum, inv. n° B 259-261 ; huile sur bois ; 212 x 126 cm (panneau central) et 214 x 58 cm (volets). *Sainte Odile et sainte Cécile* : New York, collection privée Marei von Saher ; huile sur bois ; 101 x 56 cm. Prédelle : Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, inv. n° 1009-1010 ; huile sur bois ; 53,7 x 54,5 cm. Voir Wolfram PRINZ, *Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le-Main, 1957, pp. 50-57 et Wolfgang CILLESSEN (dir.), *Der Annenalter des Meisters von Frankfurt*, Francfort-sur-le-Main, 2012.

⁶⁴ Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. n° 715 ; huile sur bois ; 118,3 x 77,3 cm (panneau central) et 128 x 45 cm (volets). Voir Jochen SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400 – 1550*, Mayence, 1993, pp. 368-392.



Fig. 13. Quentin Metsys :
*Triptyque de la confrérie
de sainte Anne* (détail du
panneau central). Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-
Arts de Belgique
(photo KIK-IRPA).

du corpus du maître⁶⁵. Établi à Anvers au début des années 1490, vers l'âge de trente ans⁶⁶, il compte parmi ses contemporains Quentin Metsys, le Maître de Hoogstraten, ainsi que Joos van Cleve à partir des années 1510⁶⁷. Stephen Goddard, auteur de la seule monographie sur le Maître de Francfort, définit son art comme conservateur, mais il est l'un des premiers à avoir modernisé son atelier, en accord avec l'évolution de la vie artistique⁶⁸.

Le panneau central du triptyque se prête peu au jeu des attributions, puisqu'il a été réalisé dans un style très fidèle à celui du Maître de Flémalle. Cependant, l'ornementation végétale abondante visible au premier plan se retrouve de

⁶⁵ Heinrich WEIZSÄCKER, « Der Meister von Frankfurt », dans : *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10, 1897, col. 1-16.

⁶⁶ Stephen GODDARD, « The Man with a Rose by the Master of Frankfurt. Hendrik van Wueluwe reconsidered », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1983, p. 68.

⁶⁷ S. GODDARD, *The Master of Frankfurt and his Shop*, op. cit., p. 32.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

manière similaire sur le panneau central du *Retable de sainte Anne*. Le fait que la composition apparaisse dans plusieurs œuvres du Maître de Francfort ou de son entourage comme la *Vierge de l'Immaculée Conception* de Schlägl et la *Vierge à l'Enfant dans un paysage* du Louvre, mentionnées précédemment, ne confirme pas directement l'attribution, mais atteste la présence d'un modèle de cette composition dans l'atelier du peintre.

L'attribution du volet gauche du triptyque au Maître de Francfort nous semble correcte. En effet, le type des personnages masculins est tout à fait semblable à celui des hommes représentés par le peintre. On retrouve les parallèles les plus frappants avec le saint Joseph figuré dans la *Nativité* de Valenciennes⁶⁹ ainsi qu'avec un volet représentant *Saint Pierre conduisant les Élus*⁷⁰. Des caractéristiques décrites par Goddard sont également visibles, comme le profond sillon triangulaire marquant l'espace entre les yeux, l'accentuation du coin interne de ceux-ci et les mains raides aux doigts légèrement trop longs par rapport à la paume. De plus, le dessin sous-jacent présente un trait particulier relevé par Goddard et Vandebroek, à savoir les hachures dans les modelés traversant les formes sans en suivre les contours⁷¹.

Comme nous l'avons suggéré, les caractéristiques stylistiques du volet droit le rapprocheraient plutôt de la production de Quentin Metsys. En effet, les visages des deux femmes du triptyque bruxellois sont très semblables à celui de la *Vierge* du *Triptyque de la Confrérie de sainte Anne*⁷² (fig. 13). Deux possibilités s'offrent alors concernant son attribution : il proviendrait soit de l'entourage de Quentin Metsys, ce qui pose la question d'une éventuelle collaboration entre ces deux maîtres, soit il serait dû à un assistant du Maître de Francfort dont le style se rapproche de Quentin Metsys. En effet, la complexité de l'organisation des ateliers à l'époque ne permet pas d'écarter une telle hypothèse⁷³. Au contraire, il semblerait que la tendance à employer des assistants ayant travaillé dans d'autres ateliers était loin d'être exceptionnelle et que la sous-traitance constituait une pratique courante⁷⁴. Les volets du triptyque auraient donc été

⁶⁹ Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. n° P 46.1.268 ; huile sur bois ; 71,3 x 75 cm. Cette œuvre a été attribuée au Maître de Francfort par Friedländer. Voir M. J. FRIEDLÄNDER, « Der Meister von Frankfurt », dans : *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 38, 1917, p. 142. Pour de plus amples informations, voir C. HECK, *op. cit.*, pp. 347-354.

⁷⁰ Localisation inconnue ; huile sur bois ; dimensions inconnues. Friedländer l'attribue au Maître de Francfort et précise qu'il est issu d'une collection privée française, vendu à Paris en 1904. Voir M. J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 149.

⁷¹ S. GODDARD, « The Man with a Rose ... », *op. cit.*, p. 75 et P. VANDENBROECK, *op. cit.*, p. 96.

⁷² Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 2784 ; huile sur bois, 224,5 x 219 cm (panneau central) et 220 x 92 cm (volets).

⁷³ Pour des informations détaillées sur cette organisation des ateliers aux XV^e et XVI^e siècles, voir Lorne CAMPBELL, « The Early Netherlandish Painters and their Workshops », dans : *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque III, Louvain-la-Neuve, 6-8 septembre 1979, *Le problème Maître de Flémalle – van der Weyden*, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 43-62.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50, et Micha LEEFLANG, « Workshop Practices in early Sixteenth-Century

réalisés par deux mains, ce qui est attesté par l'analyse stylistique ainsi que par les documents en réflectographie dans l'infrarouge.

Un travail de collaboration avec le Maître de Hoogstraten, ou en tout cas la reprise de la représentation picturale d'Oda Stecke par l'un des deux maîtres ou leur atelier, ne paraît dès lors pas invraisemblable puisqu'ils étaient actifs durant la même période à Anvers. De plus, on retrouve des compositions très semblables ayant été attribuées à ces deux maîtres⁷⁵. Il semblerait que le Maître de Francfort et le Maître de Hoogstraten aient été deux peintres incarnant à Anvers l'attachement à la tradition picturale du XV^e siècle, coexistant avec le nouveau style maniériste dominant dans la métropole. Il ne serait donc pas impossible que les commanditaires du *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* et du *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge* aient fait successivement appel à ces deux artistes et que l'atelier d'un des deux ait copié les volets déjà réalisés par l'autre.

Hypothèse concernant la genèse du triptyque

Le *Triptyque de la Vierge de l'Immaculée Conception* serait donc bien une œuvre réalisée à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle, comme tendent à le prouver les analyses technologiques et scientifiques. Le panneau central serait une copie d'un original perdu du Maître de Flémalle, ce qui expliquerait son caractère archaïsant. Les volets du triptyque auraient servi de modèles à ceux du *Polyptyque des Sept Douleurs de la Vierge*, dont le panneau figurant le donateur serait perdu. Ces représentations étaient souvent réalisées pour des occasions particulières comme le mariage des donateurs, l'acquisition d'une charge publique importante ou un décès⁷⁶. Une datation approximative pourrait être suggérée sur la base d'éléments stylistiques. En effet, le volet gauche semble davantage se rapprocher des œuvres de jeunesse du Maître de Francfort. Le volet droit apporte également un indice favorable à cette datation : le voile de la donatrice dont les oreillettes retombent sur les épaules, alors que la mode tendait à les raccourcir à partir de 1500⁷⁷. À la lumière de ces considérations, nous pourrions suggérer que le *Triptyque de la Vierge de*

Antwerp Studios », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, pp. 242-243.

⁷⁵ Voir M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting VII ... op. cit.*, p. 79 et Édouard MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953, pp. 173-174.

⁷⁶ Hélène MUND, « La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts », dans : *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, église Saint-Pierre/église des Dominicains, 1998, p. 232.

⁷⁷ Cyriel STROO et al., *The Flemish Primitives. III. Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter, Goossen van der Weyden. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Turnhout, 2001, p. 186.

l'Immaculée Conception a été réalisé par l'atelier du Maître de Francfort à l'occasion du mariage de Peter van der Beke et d'Oda Stecke, daté de 1497 au plus tard⁷⁸. Cette hypothèse concernant la genèse du triptyque nous semble la plus plausible au vu des différents aspects de l'œuvre étudiée⁷⁹.

⁷⁸ Voir L. PHILIPPEN et J. ERNALSTEEN, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁹ Mes plus vifs remerciements vont à Valentine Henderiks, Catheline Périer-D'Ieteren et Didier Martens (Bruxelles) pour m'avoir aidée à publier le présent article. Celui-ci est issu des recherches effectuées dans le cadre de mon mémoire de fin d'études, pour lequel j'ai bénéficié de l'aide de Carole Decock (Douai), Catherine Fondaire (Bruxelles), Bart Fransen (Bruxelles), Claude Gaier (Liège), Francis Medina (Pézenas), Fleur van Paassen (Anvers) et Johan Mayer, Charlotte Sevrin et Laura Swaluë (Bruxelles). Je tiens également à remercier Jacques de Landsberg pour ses précieux conseils.

LE TRIPTYQUE DE LA COSTE ADORNES :
ÉTUDE HISTORIQUE, TECHNIQUE ET STYLISTIQUE*

SACHA ZDANOV

L'église de Jérusalem à Bruges – comme elle est communément dénommée dans la littérature – est une des rares chapelles privées de Belgique. Bâtie par Pierre et Jacques Adornes sur le modèle du Saint-Sépulcre de Jérusalem, elle fut consacrée avec l'autorisation pontificale de Martin V par la bulle du 12 mai 1427¹. Elle constitue un mausolée dédié à la famille Adornes, tant par sa décoration et les œuvres qu'elle conserve que par la présence de nombreuses tombes ou épitaphes ornés des armes et emblèmes de la famille. Anselme Adornes (1424-1483), seigneur de Corthuy et de Ronsele, ambassadeur des ducs de Bourgogne et ami proche du roi Jacques III d'Écosse, la considère bien comme telle lorsqu'il rédige son second testament en 1487². Résidant désormais en Écosse, il prévoit

* L'étude de ce triptyque s'inscrit dans un projet de recherches développé par l'a.s.b.l. Adornes, l'Université Libre de Bruxelles – CReA-Patrimoine et l'École nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre (ENSAV) (février 2010). Je tiens tout particulièrement à remercier Catheline Périer-D'Ieteren (ULB), Valentine Henderiks (ULB/IRPA), Didier Martens (ULB), Christina Currie (IRPA) et Véronique de Limburg Stirum (a.s.b.l. Adornes) pour leurs précieux commentaires et suggestions lors de la rédaction de cet article.

¹ Sur l'église de Jérusalem et les œuvres qu'elle conserve, consulter essentiellement N. GEIRNAERT et A. VANDEWALLE (éds.), *Adornes en Jeruzalem : international leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, cat. d'expo., Bruges, 1983. Voir également, en dernier lieu, S. ZDANOV, « Quelques précisions sur deux dessins de la collection Adornes et sur l'oratoire de la chapelle de Jérusalem à Bruges », dans : *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 73, 2015 (à paraître).

² De nombreuses publications sont consacrées à Anselme Adornes dont E. DE LA COSTE, *Anselme Adornes, sire de Corthuy, pèlerin de Jérusalem*, Bruxelles, 1855 ; L. ST., « Anselme Adornes, ou un voyageur brugeois au XV^e siècle », dans : *Messenger des Sciences*, 1881, pp. 1-43 ; A. MACQUARRIE, « Anselm Adornes of Bruges : Traveller in the East and Friend of James III », dans : *Innes Review*, 33, 1982, pp. 15-22 ; voir également les portraits d'Anselme et de son



Fig. 1. Disciple d'Ambrosius Benson : *Triptyque de la Crucifixion*, vers 1531-1532. Bruges, collection Adornes (© KIK-IRPA, Bruxelles).

qu'à sa mort, son cœur soit transporté à Bruges et placé aux côtés de son épouse défunte dans le tombeau central de la chapelle, dans laquelle seront également enterrés ses descendants.

Originaire de Gênes, la branche brugeoise de la famille s'éteint en 1752 suite au décès d'Antoine Augustin Adornes. Celui-ci avait épousé Marie Françoise de Draeck, dont la famille héritera les nombreuses possessions. Elle les conservera jusqu'en 1826, lorsque Astérie de Draeck épouse François-Joseph de Thiennes. Finalement, le mariage de la comtesse Astérie de Thiennes et du comte Thierry de Limburg Stirum en 1856 fera entrer ce patrimoine dans cette dernière famille, dont les descendants sont les actuels propriétaires de l'ensemble des biens. L'église de Jérusalem et les nombreuses œuvres qu'elle renferme sont aujourd'hui gérées par l'a.s.b.l. Adornes présidée par Véronique de Limburg Stirum.

Le 23 février 2010, une convention a été passée entre l'a.s.b.l. et l'Université libre de Bruxelles, afin d'étudier ce patrimoine majeur qui n'avait que très peu retenu l'attention des chercheurs jusqu'alors, si l'on excepte l'archiviste Noël Geirnaert. Parmi les trésors négligés figure un triptyque de la *Crucifixion avec*

épouse récemment redécouverts par C. PÉRIER-D'ETEREN, « Deux *vidimus* flamands oubliés du XV^e siècle : les dessins Adornes », dans : *Revue de l'Art*, 178, 2012, pp. 19-32.



Fig. 2. Vue d'ensemble, radiographie, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

donateurs, généralement donné à un artiste flamand du premier tiers du XVI^e siècle³, et qui constitue l'objet de la présente étude (fig. 1).

État de conservation

L'œuvre a conservé son encadrement d'origine⁴. Celui-ci comporte encore son mécanisme de fermeture ancien sur les volets ainsi que deux orifices dans la partie supérieure du cadre permettant de faire passer une chaîne ou une corde (?) destinée à suspendre le triptyque. Les moulures intérieures du cadre ont été repeintes en noir et à la bronzine, sans doute au XIX^e siècle. Les volets sont chacun constitués d'une planche verticale insérée dans l'encadrement. Leurs revers sont couverts d'une épaisse couche de peinture noire. La radiographie, peu lisible, ne permet pas de déterminer la présence d'un faux marbre ou de grisailles sous-jacentes, comme on en trouvait généralement au revers des volets des retables flamands lorsque ceux-ci étaient fermés (fig. 2). De petites taches

³ *Triptyque de la Crucifixion*, Bruges, coll. Adornes, inv. AD 08 013. Panneau central 69 x 49 cm, volets 72 x 21 cm.

⁴ Le triptyque a été étudié à l'Institut royal du Patrimoine artistique en juin 2012 (radiographie et réflectographie dans l'infrarouge). L'œuvre n'a pas été désencadrée lors de cette étude et aucune analyse dendrochronologique des panneaux n'a été effectuée.



Fig. 3. Détail du volet droit, radiographie, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

ou gouttes, contenant sans doute du minium ou du blanc de plomb, apparaissent à la radiographie sur l'ensemble des revers des volets (fig. 3). Peut-être s'agit-il d'une couche imperméabilisante, assurant une isolation des panneaux contre l'humidité⁵. Sur les faces des volets, la couche de préparation et les couches picturales successives ont été appliquées une fois les panneaux encadrés, comme l'atteste la présence de barbes sur chacun des côtés. Ces barbes sont absentes du panneau central. Celui-ci est composé de deux planches verticales jointes, au grain vertical, renforcées par deux tenons. Il est indépendant de l'encadrement. Dix clous disposés sur son pourtour le maintiennent solidaire du panneau central. Le revers de celui-ci comporte une inscription à la craie – 133 // *Jerusalem kerk* –

⁵ Des taches assez similaires sont présentes dans le triptyque Van der Burch attribué à Jean Provoost. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, « Une œuvre inédite de Jean Provost : le Triptyque Van der Burch et ses rapports avec le diptyque du Fogg Museum », dans : *Revue de l'Art*, 67, 1985, pp. 66-76 (particulièrement fig. 2 a-c). Catheline Périer-D'eteren les analyse comme « des taches anciennes situées au revers du panneau et qui ont été masquées par la couche de couleur apposée à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle », p. 76, note 2. Les taches sont également présentes sur le panneau central, contrairement au triptyque de la *Crucifixion*, allant à l'encontre de l'hypothèse d'un faux marbre s'il s'agit d'un type de taches similaire.

ainsi que deux morceaux de papier collés, en grande partie déchirés. Toute trace d'inscription est absente du premier, placé au centre, tandis que l'on peut lire sur le second, dans la partie supérieure gauche, *ANONYM[e] // DE LA FLANDRE OCCID[entale] // GRANDE VIT[rine ?...]*. Il s'agit d'inscriptions apposées sur le panneau lors de prêts pour des expositions.

L'état de la couche picturale est assez bon dans l'ensemble, malgré quelques pertes de matière principalement le long des joints assemblant les planches du panneau central, mais également dans le paysage à gauche de saint Jean, dans le coin supérieur gauche du ciel et dans le bras gauche du Christ sur le panneau central. D'autres lacunes sont présentes sur les volets, notamment dans les parties supérieures et inférieures le long de l'encadrement, ainsi que dans le bas du manteau de la donatrice sur le volet droit. Bien visibles sur la radiographie, les lacunes apparaissant au niveau de la tour représentée sur le manteau de la donatrice ainsi que dans sa coiffe et à droite des mains de sainte Catherine se situent en réalité sur le revers du volet, comme nous le prouve l'absence des taches relevées plus haut (fig. 3). Concernant le volet gauche, la même remarque peut être faite pour les lacunes dans le cou de saint Jean-Baptiste ainsi que dans la partie droite du visage de l'enfant situé sous son coude. Un réseau régulier de craquelures s'étend sur l'ensemble des faces des panneaux. Cependant, celles situées au niveau des mains et du visage du donateur sur le volet gauche ont une forme inhabituelle. Elles ont été provoquées par une petite fente présente dans le bois et visible à la radiographie. Un vernis très jauni recouvre l'ensemble et altère la perception des couleurs et des volumes. Un allègement des vernis a eu lieu lors d'une intervention de l'Institut royal du Patrimoine artistique dans l'église de Jérusalem en 1982⁶. Aucune autre intervention n'est documentée.

Étude technologique

L'histoire du triptyque est complexe. Les examens scientifiques menés à l'Institut royal du Patrimoine artistique ont permis de retracer les phases de son élaboration. Une couche de préparation blanche de craie et de colle, rendue visible dans certaines lacunes, semble avoir été appliquée sur l'ensemble des faces et revers des panneaux, comme traditionnellement dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles.

L'examen en réflectographie a révélé un dessin sous-jacent abondant et détaillé présent sur l'ensemble de panneaux (fig. 4). Celui-ci est déjà perceptible à l'œil nu en certains endroits, en raison de la perte du pouvoir couvrant de la matière picturale due à un assèchement du liant. Il est particulièrement visible dans les carnations plus claires et dans le manteau rouge de saint Jean Évangéliste. Ce dessin est essentiellement limité à la mise en place de la composition. Le panneau central présente très peu de repentirs. L'artiste a très probablement

⁶ Institut royal du Patrimoine artistique, dossier de restauration 2L/43 82/2455 ouvert le 6 janvier 1982.



Fig. 4. Vue d'ensemble, réflectographie infrarouge, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 5. Détail du volet gauche, réflectographie infrarouge, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

travaillé à partir d'un modèle présent sur un support indépendant. Aucun moyen de reproduction mécanique ne semble toutefois avoir été utilisé. Deux types de tracés apparaissent. L'un, au trait large, dans une matière aqueuse plus chargée en pigments, est appliqué au pinceau pour la représentation des personnages et de la croix, ainsi que pour marquer les plis des vêtements et certains détails anatomiques. Un autre trait, fin et dans une matière plus claire, met en place le paysage avec la représentation urbaine d'arrière-plan et précise quelques éléments des figures. On observe peu de modifications entre le dessin sous-jacent du panneau central et l'exécution picturale. Alors que les bras de la croix ont été rétrécis au stade peint, le visage de la Vierge et son voile ont été agrandis, de même que la partie gauche du visage de saint Jean Évangéliste. Certains pans de son manteau rouge ont également été ajoutés lors de l'exécution picturale. On peut encore déceler certaines modifications dans les pieds du Christ.

Au contraire, le dessin sous-jacent des volets comporte de nombreuses modifications. Sur le volet gauche, l'artiste semble avoir éprouvé quelques difficultés à mettre en place la figure de saint Jean-Baptiste. Il apparaît en effet une première fois au centre du panneau et a ensuite été déplacé un peu plus haut à l'endroit où il sera finalement peint (fig. 5). Son bras était initialement caché par la cuisse de l'agneau dont les pattes antérieures étaient laissées sans soutien. De nombreux changements sont également visibles dans les portraits de Jean de la Coste Adornes et de ses fils. Initialement représentés entièrement en armure, Jean de la Coste et ses fils ont par la suite été revêtus d'un surcot aux armes de la famille Adornes. Notons toutefois que le premier fils représenté sur la droite est resté en armure, contrairement aux autres. Le visage de ce fils a fait l'objet de deux déplacements successifs au stade du dessin. Le visage du dernier fils, sur la gauche, n'a pas été dessiné, tandis que celui se situant juste sous le coude de saint Jean-Baptiste semble n'avoir été ajouté que tardivement dans l'élaboration de la composition du volet (fig. 6a-b). Son dessin se superpose, en effet, aux traits placés pour souligner le vêtement du saint qui traversent le visage de l'enfant. Le médium aqueux utilisé est moins chargé en pigment que dans le panneau central.

Le dessin sous-jacent du volet droit présente moins de modifications. Il s'agit essentiellement d'agrandissements au stade peint des visages de Catherine Metteneye et de ses filles. Aucune modification dans la position de sainte Catherine n'est à relever, contrairement à ce que l'on a observé pour le saint Jean-Baptiste. La représentation d'un arbre, dessiné sur la droite, a été abandonnée lors de l'exécution picturale.

De manière générale, le dessin sous-jacent des volets est composé d'un liant aqueux moins chargé en pigment que dans le panneau central. On peut également relever la présence de traits plus fins pour souligner certains éléments. Le dessin est homogène dans l'ensemble du triptyque et pourrait donc avoir été réalisé par un seul artiste, sans intervention d'autres mains. Toutefois, le peintre semble avoir accordé moins d'attention à l'exécution du dessin sous-jacent du panneau de droite. Celui-ci apparaît plus faible, moins détaillé. On n'observe pas la même recherche dans la mise en place des figures que sur le volet gauche.



Fig. 6a-b. Détails du volet gauche, réflectographie infrarouge, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



Une couche d'impression a été appliquée sur l'ensemble des panneaux composant le triptyque. Celle-ci ressemble par endroits à ce qu'Hélène Verougstraete a appelé *imprimatura* striée et qu'elle décrit comme suit : « cette couche (est) par endroits volontairement striée au moyen d'une brosse dure pour former ainsi une surface structurée sur laquelle viennent se poser des ombres légères. Celles-ci sont réalisées au moyen d'une matière colorée brune très fluide, qui se



Fig. 7. Détail du panneau central, côté droit du corps du Christ, radiographie, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

loge dans les creux de la couche striée »⁷. Dans le triptyque de la *Crucifixion*, cette *imprimatura* striée se concentre uniquement sur certains éléments de la composition dans le panneau central. Elle est ainsi particulièrement visible sur le côté droit du corps du Christ (fig. 7). La même technique a été notamment

⁷ H. VEROUGSTRAETE-MARCQ, « L'imprimatura et la manière striée : quelques exemples dans la peinture flamande du 15^e au 17^e siècle », dans : H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Le dessin sous-jacent dans la peinture : colloque VI, 12-14 septembre 1985. Infrarouge et autres techniques d'examen*, Louvain, 1987, p. 22.



Fig. 8a. Détail du panneau central, vêtement rouge de Jean Évangéliste, cf. fig. 1
(© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 8b. Détail du volet droit, manche du vêtement rouge de sainte Catherine, cf. fig. 1
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

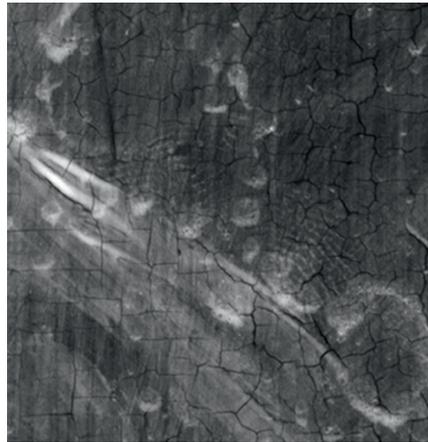
relevée dans une autre œuvre brugeoise datée vers 1500, un *Christ bénissant* conservé dans une collection privée gantoise⁸.

Plusieurs éléments de la composition du panneau central sont réservés. Il s'agit notamment des bras de la croix. La couche picturale est exécutée en glacis translucides. Les modelés trahissent un recours plus important au blanc de plomb dans les hautes lumières des visages et dans la chair du Christ. Les formes, principalement les mains, sont soulignées au pinceau d'un fin trait noir, de manière à les détacher du fond et à affirmer leur plasticité. Les ombres profondes des plis des vêtements sont renforcées par l'usage d'un large trait vermillon. Celui-ci délimite et structure les plis. Ayant foncé avec le temps, il est parfois difficile de distinguer ce glacis du dessin sous-jacent perceptible à travers la couche picturale⁹. L'utilisation de blanc de plomb sur l'extrémité des plis renforce l'impression de tridimensionnalité et de fluidité des drapés. Cette technique est particulièrement visible dans le vêtement rouge de saint Jean Évangéliste ou dans la coiffe de la Vierge. Elle est également utilisée, mais de manière plus systématique et schématique, dans les volets où, sur un aplat de couleur à peine modulé, le peintre vient véritablement créer les plis au moyen de ces traits de blanc de plomb. Cette simplification de l'exécution picturale

⁸ L'œuvre est illustrée dans VEROUGSTRAETE-MARCQ, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Voir M. SPRING et R. GROUT, « The Blackening of Vermilion : An Analytical Study of the Process in Paintings », dans : *National Gallery Technical Bulletin*, 23, 2002, pp. 50-61.

Fig. 9. Détail du volet gauche, empreintes de doigt au niveau des pattes de l'agneau, radiographie, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).



observable dans les volets est particulièrement visible lorsque l'on compare le manteau de saint Jean Évangéliste aux manches rouges du vêtement de sainte Catherine du volet droit (fig. 8a-b). On voit ici clairement l'exécution par une main moins habile qui reproduit de manière mécanique la technique subtilement utilisée dans le panneau central. De manière générale, la technique d'exécution des volets est moins aboutie que celle de la *Crucifixion*, avec une matière plus chargée en blanc de plomb et une exécution plus rapide. On a déjà signalé les modifications concernant l'agneau, les visages et les armures du volet gauche. Des changements sont également décelables sur le volet droit. Il semble que le peintre ait, dans un premier temps, souhaité représenter les figures féminines avec une sous-coiffe visible sur chaque visage dans le dessin sous-jacent. À un stade ultérieur, il est revenu sur sa décision et a abandonné cette formule. Une partie du voile de Catherine Metteneye avait déjà été peinte, de sorte que la partie supérieure de son front apparaît légèrement plus blanche que le reste de son visage. Notons encore la présence, sur le volet gauche, de deux empreintes de doigts, visibles sur la radiographie au niveau des pattes antérieures de l'agneau soutenu par le saint Jean-Baptiste (fig. 9).

Cette analyse technique indique la présence d'au moins deux peintres travaillant dans un style et une technique fort similaires, l'auteur des volets étant moins habile que celui du panneau central. Une certaine faiblesse plus marquée dans le volet de la donatrice pourrait trahir la participation d'une troisième main. Il est toutefois difficile de se prononcer, les maladresses relevées dans l'élaboration des plis et dans le rendu des mouvements des figures étant très semblables sur les deux volets. Le dessin sous-jacent présentant peu de repentirs ou de modifications au stade peint prouve que le peintre a eu recours à un modèle. La *Crucifixion* était-elle déjà présente dans le stock de l'atelier, ou bien a-t-elle été exécutée à la demande de Jean de la Coste sur la base de ce modèle ? Lors de l'élaboration de la composition des volets, l'artiste a pris soin d'unifier l'ensemble du triptyque en prolongeant la vue de Bruges du panneau central.



Fig. 10. Vue urbaine du panneau central et du volet droit, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Description iconographique

Le panneau central présente le Christ crucifié dans l'axe médian de la composition encadré de la Vierge et de saint Jean Évangéliste. Ces trois figures sont isolées, sans relation formelle ou émotive, comme si l'artiste avait souhaité donner à la contemplation et à la dévotion du fidèle, non pas le récit de la mort du Christ, mais trois images iconiques indépendantes¹⁰. L'image est toutefois contextualisée dans le récit biblique à la fois par les nuages évoquant les ténèbres qui emplirent le ciel de midi à trois heures, tels que le relatent les Évangiles synoptiques¹¹, et par le paysage urbain de l'arrière-plan, qui évoque Jérusalem s'étendant en contrebas du Golgotha. Pourtant, cette vue de ville représente la cité brugeoise, dont on reconnaît des édifices emblématiques, notamment la tour de l'église Notre-Dame, l'église Saint-Sauveur, la Maison aux sept tours dans la Hoogstraat, l'église Saint-Donatien, le Beffroi surmontant les halles et l'église de Jérusalem, là même où est conservé le triptyque¹² (fig. 10). La représentation de la ville en arrière-plan d'une iconographie religieuse est fréquente dans la peinture brugeoise de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, notamment dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie¹³, tout comme

¹⁰ Un type de représentation similaire a été relevé par Didier Martens dans d'autres triptyques brugeois. D. MARTENS, « Un *Calvaire* monogrammé d'Antoon Claeissens (vers 1536-1613) comportant un « portrait » de Jérusalem », dans : *Boletín. Museo e Instituto Camón Aznar*, 100, 2007, p. 178. Cette présentation des trois figures isolées pourrait renvoyer aux gravures de Schongauer, Dürer et Wechtlin abondamment diffusées.

¹¹ Matthieu, XXVII, 45 ; Marc, XV, 33 ; Luc, XXIII, 44-45.

¹² Le beffroi de Bruges a connu une histoire mouvementée au cours des XV^e et XVI^e siècles durant lesquels il eut quatre aspects successifs. Ceux-ci furent identifiés par Nicole Verhaegen dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie : N. VERHAEGEN, « La Maître de la Légende de sainte Lucie : précisions sur son œuvre », dans : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 2, 1959, pp. 73-82. L'aspect représenté ici indique un *terminus post quem* de 1499-1501, années au cours desquelles la toiture ornant le couronnement hexagonal fut reconstruite.

¹³ Friedländer est allé jusqu'à qualifier cette vue de Bruges de « signature » de l'artiste. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei VI. Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, p. 42. Cette vue de Bruges se retrouve par exemple dans le triptyque de la *Lamentation* du Minneapolis Institute of Arts (inv. 35.7.87).

l'est l'association entre les villes de Bruges et de Jérusalem, celle-ci se faisant non seulement dans les œuvres peintes mais également lors de Joyeuses Entrées ou à l'occasion de la procession annuelle du Saint-Sang¹⁴. Comme l'exprime Maryan Ainsworth, les paysages assument, à la fin du XV^e siècle à Bruges, une part de plus en plus importante de l'iconographie comme support à la méditation¹⁵. Ils permettent d'établir un lien entre l'espace-temps du récit biblique et celui du spectateur¹⁶ qui retrouve associés dans l'évocation de son cadre de vie les personnages et les scènes bibliques. La ville, par son assimilation à Jérusalem, sert donc ici de décor symbolique, permettant de rejoindre et rejouer le temps de la Passion. Ces « fragments d'une réalité identifiable sont utilisés comme les bases d'une expérience idéale »¹⁷ en permettant la combinaison de la réalité et de l'imaginaire. L'impact est d'autant plus fort dans ce cas que le fidèle contemplant le triptyque de la *Crucifixion* se trouvait alors physiquement dans l'église de Jérusalem à Bruges, évocation du Saint-Sépulcre de la ville sainte.

Le choix iconographique de la *Crucifixion* a une signification particulière dans le cas de la famille Adornes. En effet, depuis le pèlerinage effectué par Anselme et Jan Adornes en Terre sainte, la famille manifeste une dévotion toute particulière envers la Passion du Christ, mais également envers sainte Catherine. Anselme et Jan Adornes s'étaient en effet rendus en pèlerinage pour visiter les lieux de l'histoire biblique, dont le Saint-Sépulcre et le monastère de Sainte-Catherine au Mont Sinaï. C'est envers ces deux monuments sacrés que se cristallisera véritablement la foi des membres de la famille Adornes. À leur retour, ils reconstruisent la chapelle de Jérusalem et rapportent une relique de la Croix qui sera authentifiée le 14 avril 1519 par l'évêque de Tournai, Ludovic Guillart¹⁸. Les emblèmes de Jérusalem associés à la roue de sainte Catherine se retrouvent abondamment dans la décoration architecturale de l'église, tandis que l'autel inférieur évoque le Golgotha. De plus, l'autel supérieur de la chapelle est dédié à sainte Catherine. Il accueillait un triptyque de Jan Provoost¹⁹. Ce retable,

¹⁴ Sur les Joyeuses Entrées, voir L. GELFAND, « Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges : actual, performative and imagined pilgrimage in fifteenth-century manuscript illuminations and paintings », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 29, 2007, p. 9 ; sur la procession du Saint-Sang, voir M. TROWBRIDGE, « Jerusalem Transposed : A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market », dans : *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 1 : 1, 2009, [<http://www.jhna.org>], consulté le 22 septembre 2013.

¹⁵ M. AINSWORTH et K. CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p. 207.

¹⁶ D. MARTENS, « Identification de deux "portraits" d'église dans la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerpen)*, 1995, pp. 29-55.

¹⁷ C. HARBISON, « Fact, Symbol, Ideal : Roles for Realism in Early Netherlandish Painting », dans : M. AINSWORTH (éd.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York et Turnhout, 1995, p. 22.

¹⁸ Bruges, Archives de l'État, fonds Adornes, no. 1247, cité par R. SPRONK, « The Reconstruction of a Triptych by Jan Provoost for the Jerusalem Chapel in Bruges », dans : *Burlington Magazine*, 147, 2005, p. 109, note 1.

¹⁹ SPRONK, *op. cit.*, pp. 109-111.



Fig. 11. Détail du volet gauche, Jean de la Coste Adornes et ses fils, cf. fig. 1
(© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 12. Détail du volet droit, Catherine Metteneye et ses filles, cf. fig. 1
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

aujourd'hui démembré entre Bruges, Rotterdam et Anvers, représente sur le panneau central la *Crucifixion* et sur les volets des *Scènes de la vie de sainte Catherine*²⁰. Notons qu'une autre représentation de la *Crucifixion* se retrouve dans un petit oratoire jouxtant la chapelle supérieure. Cette fresque, représentant le Christ en croix encadré de saint Marie et de Jean Évangéliste, surmonte une lucarne permettant au fidèle d'observer depuis l'oratoire la célébration de la messe à l'autel central de la chapelle²¹.

Sur le volet gauche du triptyque de la *Crucifixion*, Jean de la Coste Adornes est agenouillé en prière. Il porte une armure surmontée d'une cotte aux armes des Adornes : d'or à la bande échiquetée d'argent et de sable à trois tires (fig. 11). Un cimier est représenté au premier plan. Fils d'André de la Coste et d'Agnès Adornes, né le 8 octobre 1494, Jean de la Coste avait obtenu l'autorisation de porter le nom de famille de sa mère et les armes d'Adornes en 1511-1512

²⁰ Jan Provoost, *Sainte Catherine et les Philosophes*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen ; Jan Provoost, *Crucifixion*, Bruges, Groeningemuseum, inv. GRO1661.I ; Jan Provoost, *Martyre de sainte Catherine*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 838.

²¹ ZDANOV, *op. cit.* (2015), à paraître.

par octroi de l'empereur Maximilien et avec le consentement d'Antoniotus et Hieronimus Adorni²². C'est en avril 1520 qu'il épouse Catherine (de) Metteneye. Jean mourut le 11 juin 1538²³, tandis que son épouse lui survécut jusqu'au 7 novembre 1547²⁴. Derrière Jean se trouvent ses sept fils, portant le même vêtement que leur père et accompagnés de saint Jean-Baptiste, tenant l'agneau sous son bras droit. Jérôme (1522-1558), le fils aîné, regarde dans la direction du spectateur.

Sur le volet droit, Catherine Metteneye et ses quatre filles sont présentées par sainte Catherine (fig. 12). La donatrice est agenouillée en prière devant un livre ouvert au fermoir ouvragé. Peut-être s'agit-il des *Petites heures de Notre-Dame* au fermoir d'argent doré, acquises par Catherine le 4 décembre 1528²⁵ ? Son manteau est orné suivant les couleurs de son blason : de gueules au chevron d'argent accompagné de trois tours d'or. Les deux plus jeunes filles portent le vêtement des sœurs du couvent carmélite de Sion à Bruges²⁶.

La composition sera reprise plus tard dans l'une des six verrières ornant les fenêtres de l'église de Jérusalem. Y figurent les différents membres de la famille Adornes²⁷. Jean de la Coste Adornes et Catherine Metteneye sont agenouillés face à face, accompagnés respectivement de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine. Comme dans le triptyque, la donatrice porte un manteau rouge orné suivant ses armoiries d'un chevron d'argent et de tours d'or²⁸. Elle a une coiffure en forme de béguin et des manches à crevés, alors que Jean est

²² Sur Jean de la Coste Adornes, consulter A. DEWITTE, « Jehan Adourne, seigneur de Nieuwenhove et de Nieuwvliet, 1494-1537 », dans : *Biekorf*, 2001/2, pp. 158-165.

²³ J.-J. GAILLIARD qui retranscrit l'inscription d'un monument conservé dans l'église de Jérusalem : *Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse*, vol. 3, Bruges, 1859, p. 115 ; J.-J. GAILLIARD, *Recherches sur l'église de Jérusalem à Bruges*, Bruges, 1843, p. 13.

²⁴ GAILLIARD, *op. cit.* (1859), p. 115 ; GAILLIARD, *op. cit.* (1843), p. 13 ; la date 1545 donnée par Geirnaert et figurant sur la plaque funéraire est très probablement erronée, l'inventaire de la succession de Catheline de Metteneye ayant eu lieu en 1548 (cf. N. GEIRNAERT, *Het archief van de familie Adornes en de Jeruzalemstichting te Brugge*, 1. *Inventaris*, Bruges, 1987, no. 94, p. 27 : *Schatting van de roerende goederen uit de nalatenschap van Kathelijne Metteneye, 1548*).

²⁵ Bruges, Archives de l'État, fonds Adornes, no. 65, fol. 8v ; cité par DEWITTE, *op. cit.*, p. 162.

²⁶ F.-V. GOETHALS, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, t. 3, « La Coste », Bruxelles, 1850 ; GEIRNAERT et VANDEWALLE, *op. cit.*, p. 119 (notice de J.-P. ESTHER).

²⁷ L'étude la plus complète concernant ces six verrières est celle présente dans le *Corpus Vitrearum Medii Aevi* : J. HELBIG, *Vitraux conservés en Belgique*, t. 2, de 1500 à 1550, Province d'Anvers et Flandres, Bruxelles, 1968, plus particulièrement les pages 99 à 128. Les vitraux représentent (1) Pierre I Adornes et Elisabeth van de Walle, (2) Pierre II Adornes et Elisabeth Braederyckx, (3) Anselme Adornes et Marguerite van der Banck, (4) Arnould Adornes et Agnès van Nieuwenhoven, (5) Jean de la Coste Adornes et Catherine Metteneye, et (6) Jérôme et Jacques Adornes.

²⁸ Helbig ne semble pas connaître l'existence du triptyque. Il ne le prend pas en considération lorsqu'il aborde les comparaisons dans les physionomies des membres de la famille Adornes. On ne sait pas si le triptyque se trouvait dans l'église de Jérusalem lorsque cet auteur réalisa l'étude des vitraux (1968).



Fig. 13. Anonyme : *Jean de la Coste Adornes et Catherine Metteneye accompagnés de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine*, fragments de dessin préparatoire à un vitrail, vers 1559-1560. Bruges, collection Adornes (© Collection Adornes, Bruges).

revêtu d'une cotte d'arme garnie aux couleurs des Adornes. Sur un document daté des années 1559-1560, préparatoire à la réalisation des vitraux (un dessin à la sanguine indique la place des meneaux et barlotières), le tympan de cette verrière porte la date de 1559²⁹ (fig. 13). C'est cette année, comme le suggère Helbig, que le vitrail aurait été commandé par Jacques Adornes à la mémoire de son père défunt, décédé vingt ans auparavant³⁰, alors que les quatre premières verrières auraient été commandées par Jean de la Coste lui-même. Le fils a peut-être suggéré à l'artiste de reprendre les modèles du triptyque pour exécuter les portraits posthumes en l'honneur de ses parents.

Ce type de composition connaîtra un certain succès dans la seconde moitié du XVI^e siècle. On le retrouve notamment dans un panneau attribué à Pierre Pourbus. Il s'agit également d'un volet gauche de triptyque représentant Juan López Gallo, diplomate et conseiller de Philippe II, et ses trois fils³¹. L'œuvre est datée 1568 dans le coin supérieur gauche. Juan López Gallo, mort en 1571, fut enterré dans l'église des Dominicains de Bruges. Le tableau est actuellement amputé de sa partie supérieure. En effet, derrière Juan López Gallo se trouvait son saint patron, saint Jean-Baptiste que l'on aperçoit sur une photographie ancienne récemment redécouverte³². La tête du saint ayant été enlevée avec la partie supérieure arrondie du panneau, son corps décapité fut surpeint et fit place au fond sombre que l'on connaît actuellement³³. Le volet a aussi été scié dans son épaisseur, le revers a disparu. Parmi les quatre fils représentés, deux étaient déjà décédés au moment de l'exécution du panneau³⁴. Pourbus exécutera leurs portraits en se basant sur des physionomies tirées de son répertoire³⁵. Le pendant représentant Catherine Pardo et ses six filles, connu par la description qu'en fit Weale, a également disparu. Ce panneau, tout comme le triptyque de

²⁹ Bruges, collection Adornes, inv. AD 12 261 D. Voir E. DEBAST, E. DEGROOTE et A. GENDRON, *Les dessins préparatoires de la chapelle de Jérusalem à Bruges*, Université Libre de Bruxelles, travail du séminaire de conservation/restauration de V. Henderiks, année académique 2012-2013. Mes remerciements vont aux auteurs de cette étude pour m'avoir fait part de leurs conclusions.

³⁰ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 126.

³¹ Pierre Pourbus, *Juan López Gallo et ses fils*, 1568, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0.227. Sur une autre œuvre commandée par la même famille, consulter D. MARTENS, « El retablo de los Gallo, un ejemplo de mestizaje cultural hispano-flamenco », dans : *De Castrojeriz a Brujas. Mecenazgo en la iglesia de San Juan*, Castrojeriz, 2010, pp. 153-227.

³² D. MARECHAL, « De portretten van Juan Lopez Gallo, zijn echtgenote Catharina Pardo, en hun kinderen door Pieter Pourbus, 1561-1568. Onbekende documentaire foto's van hun eind 19^{de}-eeuwse toestand », dans : *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 149, no. 2, 2012, pp. 233-237.

³³ P. HUVENNE, *Pierre Pourbus, peintre brugeois, 1524-1584*, cat. d'expo., Bruxelles, 1984, p. 181.

³⁴ J.-J. GAILLIARD, *Bruges et le Franc ou leur magistrature et leur noblesse*, vol. 2, Bruges, 1858-64, pp. 295-296.

³⁵ M. P. J. MARTENS, *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, II. Notices*, cat. d'expo., s.l., 1998, cat. no. 107, p. 139.

l'église de Jérusalem, constitue un témoignage de la permanence et du succès de ce type de composition « dynastique ».

Datation

L'identification des donateurs étant admise et confirmée par leurs armes, la représentation des parents et de leur descendance permettra d'affiner la datation de ce triptyque. Cette manière de présenter l'ensemble de la famille du commanditaire trouve son origine dans la peinture flamande du XV^e siècle. Ce type de composition a permis de dater plusieurs panneaux, comme par exemple le triptyque de Sir John Donne de Memling généralement situé en 1468 et qu'il faut placer vers 1480, en raison de la représentation de Margaret née vers 1478³⁶. Cela a été relevé pour la première fois par Warburg³⁷ et clairement démontré par Erwin Panofsky³⁸. Comme l'explique parfaitement McFarlane à propos du triptyque de Memling, « le but de ces portraits de dévotion étant d'invoquer la protection divine par l'intercession de saints, il serait en effet inconcevable d'exclure l'un des enfants du commanditaire de cette invocation. Les têtes sans visages qui terminent l'important groupe des filles dans le retable Moreel montrent que si celles-ci ne pouvaient pas y être toutes représentées, elles pouvaient au moins être toutes comptées »³⁹.

Malheureusement, les documents ne nous renseignent pas sur les dates de naissance et de décès des membres de la famille représentée. Si les portraits féminins du volet droit permettent de distinguer les deux religieuses situées à l'arrière-plan, Marguerite et Catherine, des deux filles du premier plan, Jeanne et Marie, on ne peut que rester prudent quant à l'identification des fils. En effet, à l'exception des deux hommes plus âgés, Jérôme et Jacques, se situant juste derrière Jean de la Coste Adornes, on ne connaît des autres personnages que leur prénom sans pouvoir y associer un visage⁴⁰. Il s'agit de Gabriel, Josse, Karel, Pieter et Pierkin. Deux de ces enfants – Pieter et Pierkin – sont morts à la naissance.

Certains historiens de l'art pensent que le triptyque a été peint en tant que monument épitaphe, peu après la mort de Catherine Metteneye en 1547, le couple étant enterré dans l'église⁴¹. Suite à un examen attentif de l'œuvre, cette hypothèse devrait aujourd'hui être revue. En effet, il apparaît qu'au moins un

³⁶ D. DE VOS, *Hans Memling. The Complete Works*, Londres, 1994, p. 180.

³⁷ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, 1932, p. 197, note 7.

³⁸ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953, p. 500.

³⁹ K. B. MCFARLANE, *Hans Memling*, Oxford, 1972, p. 3, note 17 : « since the purpose of these devotional portrait-groups was to invoke divine protection through the intercession of saints, it would be indeed inconceivable to exclude any of the donor's children from the invocation. The faceless heads that conclude the large group of daughters in the Moreel altarpiece show that if they could not all be portrayed they were at least all counted ».

⁴⁰ GEIRNAERT, *op. cit.*

⁴¹ GEIRNAERT et VANDEWALLE, *op. cit.*, pp. 118-119 (notice de J.-P. ESTHER).

des portraits présents sur le volet gauche du retable a été placé postérieurement à l'exécution du triptyque. Il s'agit du visage situé sous le coude de saint Jean-Baptiste. Il peut très certainement être identifié à Pierkin, onzième et dernier enfant de Jean de la Coste Adornes et de Catherine. Bien que représenté en jeune garçon, Pierkin est mort à la naissance, à la Pentecôte 1532⁴², ce qui constitue donc un *terminus ante quem* pour l'exécution des panneaux si l'on considère que ce portrait a été ajouté. Quant au *terminus post quem*, la date de 1531, date de naissance de Pieter dont le portrait est présent lors des premiers stades de la conception de l'œuvre, peut être retenue. L'étude du dessin sous-jacent nous a en effet montré qu'il fut ajouté au-dessus du drapé du manteau de saint Jean-Baptiste avant l'exécution picturale. Ces données permettent de situer la réalisation du triptyque vers 1531 – 1532.

Contexte de création

Le triptyque a-t-il été commandé par les époux, dans un moment de ferveur familiale, alors que Catherine Metteneye venait de perdre deux de ses enfants en couche ? Ou bien était-il destiné à surmonter la tombe du couple en tant qu'épithaphe et exécuté de son vivant ? On ne peut se prononcer sur ces questions. Selon la tradition familiale, Jean de la Coste Adornes et Catherine Metteneye ont été enterrés dans l'église de Jérusalem. Il ne reste que trois fragments, deux de la partie supérieure et un de la partie inférieure, de la plaque de cuivre qui recouvrait leur tombe⁴³. Ces restes, retrouvés dans une armoire, sont aujourd'hui placés sur le mur sud de l'église. Voici la transcription des textes⁴⁴ :

Cy Gyst Jehan Adourne Escuier En
 Son Tamps Seig^r de Nieuwenhoue &
 Nieuvliet. qui Trespassa A^o.xv^c.xxxvii
 le.ii^e.Jour.de.Juing.
 [C]y.Gyst Madamziscle.Katheline de Mettēeye
 [F]emme.et.Espeuse.de.Jehan.Adourne.Escuiir
 [S]eigneur.de.Nieuwenhoue.et.de.Nieuvliet
 [I]aquelle.tresspassa en lā MV^c 45 le 7^e de nouēbr

Cette plaque funéraire, exécutée vers 1537, a ensuite été complétée par l'inscription de la partie basse ajoutée après la mort de Catherine Metteneye (en mentionnant le millésime 1545 au lieu de 1547)⁴⁵.

⁴² GEIRNAERT et VANDEWALLE, *op. cit.*, p. 119 (notice de J.-P. ESTHER) ; N. GEIRNAERT, *op. cit.*, pp. 167-168.

⁴³ GEIRNAERT et VANDEWALLE, *op. cit.*, pp. 119-120 (notice de J.-P. ESTHER) ; R. VAN BELLE et J. C. PAGE-PHILLIPS, « The Jerusalem Church, Bruges », dans : *Transactions of the Monumental Brass Society*, 12, 5^e partie, 1979, pp. 344-347.

⁴⁴ VAN BELLE et PAGE-PHILLIPS, *op. cit.*, pp. 346-347.

⁴⁵ GEIRNAERT, *op. cit.*, no. 94, p. 27 : *Schatting van de roerende goederen uit de nalatenschap van Kathelijne Metteneye, 1548.*

L'acquisition de ce triptyque vient rejoindre d'autres œuvres à sujet religieux possédées par le couple Adornes-Metteneye. Celles-ci, placées dans la maison Adornes, sont reprises dans un inventaire dressé le 9 décembre 1548 après la mort de Catherine et conservé aux Archives de l'État à Bruges⁴⁶. Il est cité par Maximilliaen Martens que nous reprenons ici. On y mentionne dans le petit salon « ...een taeffreel Noodt Gods van watervarwe... » (*Lamentation* à l'aquarelle), une représentation à l'huile des saintes Catherine et Barbe ainsi qu'un tableau de saint François, un de saint Bernard, une statue de sainte Catherine et un relief de la Vierge, tous deux en albâtre dans le grand salon, un tableau de l'*Ecce Homo* et de la Vierge dans la garde-robe, des *Sept Douleurs* dans la « chambre verte et noire » qui comporte également un Crucifix, et même, dans la cuisine, un tableau sur toile de la Vierge.

Attribution

Alors que les historiens d'art sont unanimes à reconnaître le caractère brugeois du triptyque, la personnalité du peintre a donné lieu à plusieurs hypothèses. C'est ainsi que Penninck observe dans l'œuvre une certaine influence de Quentin Metsys⁴⁷.

C'est plutôt dans l'entourage d'Ambrosius Benson que l'on observe les similitudes les plus fortes, bien que d'autres éléments l'en écartent. Originaire de Lombardie, peut-être de Milan, ce peintre s'installe à Bruges en 1518 et entre dans l'atelier de Gerard David avant d'être reçu franc-maître le 21 août 1519. Il connut rapidement le succès et fut d'ailleurs à la tête d'un important atelier permettant l'exécution de nombreuses œuvres à caractère religieux ou profane destinées à l'exportation⁴⁸. La reconstitution de son œuvre s'est faite autour de deux tableaux monogrammés, la *Sainte Famille* du Groeningemuseum de Bruges et le triptyque de *Saint Antoine de Padoue* conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, auxquels ont été ajoutés un grand nombre de peintures de qualité inégale de sorte qu'il est aujourd'hui difficile de distinguer la main du maître de celle des membres supposés de son atelier et de ses suiveurs.

Le style de Benson se caractérise par des visages burinés et fortement typés, aux rides profondes et aux oreilles allongées pour les hommes ainsi que, pour certains personnages, une carnation plus sombre et des traits plus marqués par

⁴⁶ M. P. J. MARTENS, *op. cit.*, p. 53. Archives de l'État à Bruges, fonds Limburg-Stirum : no. 94, Inventaire des biens de Catherine de Metteneye.

⁴⁷ J. PENNINGCK, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, Bruges, 1979, p. 24.

⁴⁸ G. HULIN DE LOO, *Catalogue critique*, Gand, 1902, pp. 27-30 ; M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 11, pp. 102-107 ; G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, A. SCHOUTEET, « Dokumenten betreffende de Brugse schilder Ambrosius Benson », dans : *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, 128, 1991/3-4, pp. 225-231 ; S. ZDANOV, « Ambrosius Benson », dans : *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles (à paraître).

Fig. 14. Ambrosius Benson : *Descente de Croix*, daté 1528. Liège, Musée des Beaux-Arts (© KIK-IRPA, Bruxelles).



un traitement en clair-obscur prononcé. Les mains féminines ont les doigts longs et fins et les corps affirment une certaine sculpturalité. Les drapés, dont les plis sont soulignés par un rehaut de blanc de plomb dans les crêtes, sont exécutés de manière systématique et rigide.

Le triptyque de l'église de Jérusalem présente un caractère encore fortement empreint de la tradition picturale du XV^e siècle. Son style dénote toutefois un maniérisme naissant dans les poses et les attitudes des personnages, bien que ceux-ci soient encore très figés. Cette nouvelle tendance se trahit dans le mouvement de sainte Catherine tournée vers la donatrice et, de manière encore plus marquée, dans la position du saint Jean-Baptiste soutenant l'agneau, ou encore dans celle de saint Jean Évangéliste dont le manteau est gonflé par le vent.

La représentation des visages des personnages sacrés diffère sensiblement des portraits de Jean de la Coste Adornes et des membres de sa famille. Pour les

premiers, l'artiste a eu recours à des types physiologiques connus et bien définis dans l'œuvre d'Ambrosius Benson. C'est ainsi que le visage barbu du saint Jean-Baptiste se rapproche, dans son aspect typé et dans la force de ses traits, de celui du saint Pierre dans un triptyque de la *Lamentation* vendu récemment sur le marché de l'art⁴⁹ avec des transitions franches dans le passage de l'ombre à la lumière. La ressemblance est encore plus forte, notamment dans l'articulation et la structuration du visage et de l'épaule, avec un Christ mort conservé dans une collection privée⁵⁰. Cette manière de mettre en évidence l'épaule droite se retrouve aussi dans la *Descente de Croix* du Musée Curtius datée de 1528⁵¹ (fig. 14).

Le visage du saint Jean Évangéliste, plus jeune, a les traits plus fins et moins rudes que les autres physiologies masculines. Ses cheveux bouclés se prolongent au milieu du front par une mèche, motif que l'on retrouve dans d'autres saints Jean attribués à Benson ou à son entourage et qui provient directement de son maître Gérard David. La ressemblance est très forte avec le saint Jean du Musée Curtius dans les cheveux bouclés, la mèche du milieu du front, un visage très structuré, un modelé avec des ombres fortes creusant le côté du visage. Le rapprochement s'étend aux plis de l'encolure du vêtement rouge. Notons que le saint du panneau liégeois est revêtu d'un même vêtement dans deux tonalités de rouge au drapé marqué et dont un pan de l'étoffe est également soulevé par le vent. Par contre, le saint Jean de Bruges est barbu, ce qui constitue une particularité par rapport à l'iconographie traditionnelle le représentant plus volontiers imberbe.

Quant aux visages féminins, deux tendances sont présentes dans le triptyque. La mise en place des ombres est typique de la manière de Benson. On retrouve dans la sainte Catherine cette façon de mettre en lumière l'ovale de la physiologie en plaçant le reste du visage dans l'ombre. Ce procédé s'observe dans d'autres œuvres de Benson, comme dans la *Marie Madeleine* du Groeningemuseum⁵² avec toutefois, dans le triptyque, un rendu moins convaincant du volume du visage par rapport à la Madeleine, trahissant sans doute une œuvre de l'atelier. Pour le visage de sainte Catherine, l'artiste a recours à une manière particulière de traiter l'œil avec une ombre forte, qui s'étend de la commissure jusqu'au

⁴⁹ Ambrosius Benson, triptyque de la *Lamentation*, vers 1550, Sotheby's, 9 juillet 2008, lot no. 9. Ce triptyque a fait l'objet d'un litige entre la maison de vente et l'État espagnol faisant valoir que l'œuvre avait été volée en 1913 dans l'église Santa Cruz de Nájera (Logroño), dans la région de la Rioja, avant de réapparaître sur le marché de l'art en 1969.

⁵⁰ MARLIER, *op. cit.*, cat. no. 171. Collection privée, Barcelone.

⁵¹ Ambrosius Benson, *Descente de Croix*, datée « 1528 » en bas au centre, Liège, Grand Curtius, inv. no. 221. Voir essentiellement sur cette œuvre D. ALLARD, *Collections publiques de Liège. (=Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 6)*, Bruxelles, 2008, no. 30 et I. FALQUE, « Un témoignage des rapports entre Ambrosius Benson et l'atelier de Gérard David : la *Descente de croix* d'Ambrosius Benson conservée à Liège », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 32, 2010, pp. 27-56.

⁵² Ambrosius Benson, *Sainte Marie Madeleine*, Bruges, Groeningemuseum, inv. 72.8.1.

Fig. 15. Ambrosius Benson : *Portrait de femme*, vers 1525-1530. Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, acquis grâce au fonds de dotation Libbey, don d'Edward Drummond Libbey (© Toledo Museum of Art).



sourcil, ainsi que d'ombérer à la base la lèvre inférieure, charnue, par rapport à la fine lèvre supérieure⁵³.

Un type physiognomique caractéristique se remarque dans certains portraits féminins exécutés par Benson. Avec son front haut, l'arcature des sourcils fortement marquée se prolongeant dans un nez assez large, une forme angulaire se terminant par un petit menton, le visage de la donatrice du volet droit se rapproche du portrait d'Anne Stafford daté de 1535⁵⁴. La bouche a une lèvre supérieure fine tandis que l'inférieure est plus charnue. Cette structuration de la physiognomie se retrouve de manière encore plus frappante dans le portrait de femme du Toledo Museum⁵⁵ (fig. 15). On pourrait d'ailleurs croire que ce

⁵³ Cette caractéristique se retrouve également dans le visage de saint Jean du panneau central.

⁵⁴ Ambrosius Benson, *Portrait d'Anne Stafford*, v. 1535, Saint Louis Art Museum, inv. 154:2003.

⁵⁵ Ambrosius Benson, *Portrait de femme*, Toledo Museum of Art (Ohio), inv. 50.239 ; FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, planche 182, fig. 293. Avec quelques réserves cependant, Eisler propose de voir dans le *portrait d'homme* de Benson conservé à la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza (Madrid, inv. 1934-3) le pendant de celui-ci. Voir, C. EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection : Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989, pp. 228-31, no. 34.



Fig. 16 a-b. Détails du panneau central, réflectographie infrarouge, cf. fig. 1
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

portrait a eu le même modèle que le triptyque. Ils diffèrent cependant dans leur modelé, celui de la collection Adornes étant plus dur et moins fluide dans les transitions de l'ombre à la lumière par rapport à l'œuvre du Toledo Museum. Cette impression est sans doute accentuée par le vernis jaunis recouvrant l'ensemble du triptyque brugeois.

La profondeur du paysage, qui s'étend sur l'ensemble du triptyque ouvert, se structure par plans parallèles successifs, reprenant ainsi un schéma connu des grands maîtres flamands. Le premier plan, évoquant le Golgotha, est délimité par des rochers, suivi d'une alternance d'herbe et d'eau jusqu'au paysage urbain vu en contre-jour. Celui-ci se détache sur le fond clair du ciel, lui aussi structuré par plans de nuages, très schématiques, de différentes tonalités de bleu. Cette manière rappelle encore l'entourage de Benson, notamment dans le triptyque de la *Passion* passé en vente chez Christie's⁵⁶ ou dans le panneau liégeois précédemment évoqué. Cependant, la ligne d'horizon basse est assez inhabituelle chez le peintre. La végétation des volets est, quant à elle, fort semblable à celle présente dans le *Saint Paul* de la chapelle mozarabe à la cathédrale de Tolède⁵⁷.

Si certaines spécificités de technique picturale propres à l'œuvre de Benson sont présentes dans le triptyque, avec toutefois une qualité d'exécution plus faible, le dessin sous-jacent est par contre fort différent (fig. 16 a-b). Quelques œuvres d'Ambrosius Benson ont fait l'objet d'un examen en réflectographie

⁵⁶ Ambrosius Benson (atelier), Christie's, New York, 31 janvier 1997, lot no. 18.

⁵⁷ MARLIER, *op. cit.*, cat. no. 13, cathédrale de Tolède.

infrarouge⁵⁸. Elles présentent comme constante un dessin riche montrant une élaboration et une recherche progressive, notamment par la rapidité, la nervosité du trait et par la superposition de plusieurs lignes. Pour le panneau du Musée Curtius, l'artiste a eu recours à un médium sec, peut-être la pierre noire. De nombreux changements par rapport au stade peint ont été constatés. Très présent dans les drapés et les vêtements, plus fin dans les visages, le dessin sous-jacent est absent du paysage, à l'exception de quelques éléments architecturaux.

Il n'est toutefois pas aisé d'aller plus loin dans l'attribution à l'entourage d'Ambrosius Benson, l'œuvre de ce peintre et la distinction avec son atelier restant encore très peu étudiées d'un point de vue technique.

Par contre, certaines hypothèses peuvent être émises, notamment sur la personnalité des auteurs du triptyque de la *Crucifixion*. La pose hanchée de la Vierge et les mouvements des saints Jean Évangéliste et Jean-Baptiste trouvent peu d'échos dans la production picturale brugeoise du début du XVI^e siècle. Cette manière de représenter les figures a-t-elle un lien avec l'Italie ? Jean de la Coste ou ses descendants, eux aussi d'origine transalpine par leurs deux parents, auraient-ils confié l'exécution de leur retable à un artiste venu d'Italie ou connaissant cette « manière » italienne ? Les archives nous renseignent sur l'origine lombarde d'Ambrosius Benson. Aurait-il été influencé par ce style local avant de s'établir à Bruges ? Est-il venu seul en Flandre ou était-il accompagné d'un autre artiste ? Cela permettrait d'expliquer un style proche des œuvres de l'atelier de Benson et de la peinture brugeoise mais également très différent, typé et assez sec, certains éléments rappelant plutôt l'art méridional comme l'a souligné Fierens-Gevaert⁵⁹. Des artistes, essentiellement anversoïis, intégreront ce vocabulaire nouveau venu d'Italie dans des compositions exubérantes, marquées par la recherche d'effets décoratifs. Les auteurs de ce triptyque de la *Crucifixion* se situent ainsi à la rencontre de tendances nouvelles, dans un milieu artistique brugeois encore fortement ancré dans les schémas de composition traditionnels à l'aspect statique affirmé.

Conclusion

L'étude du triptyque de la *Crucifixion*, souvent délaissé par les historiens de l'art, pose de nombreuses questions tant sur sa genèse que sur son contexte de création. L'analyse de la radiographie et de la réflectographie dans l'infra-rouge montre que l'œuvre a probablement été exécutée en deux temps : une fois le panneau central ou son modèle approuvé par le commanditaire Jean de la Coste Adornes, des volets le représentant avec les membres de sa famille y ont été joints. Ceux-ci auraient été réalisés par un autre membre de l'atelier, moins habile que

⁵⁸ Il s'agit notamment des sept panneaux du retable de Ségovie, de la *Lamentation* de Bilbao, de la *Descente de Croix* de Liège, de la *Deipara Virgo* d'Anvers et d'une *Vierge à l'Enfant* (Sotheby's, New York, 29 janvier 2015, *Master Paintings : Part I*, lot. 4).

⁵⁹ H. FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges*, Bruxelles et Paris, 1922, p. 46.

l'auteur du panneau central. Bien que les peintres n'aient pu être identifiés, c'est sans doute avec les œuvres exécutées dans l'entourage d'Ambrosius Benson que les rapprochements sont les plus significatifs. L'ensemble, exécuté vers 1531-1532 comme le prouvent les modifications dans les visages des descendants du couple Adornes-Metteneye, montre la persistance d'une tendance archaïsante dans le milieu artistique brugeois. Ce « conservatisme », cet aspect hiératique, stéréotypé et figé malgré une certaine volonté de faire transparaître un mouvement, caractérisera la peinture brugeoise durant tout le XVI^e siècle et se retrouvera notamment dans les œuvres exécutées par les Claeissens, dynastie de peintres officiels de la ville.

Toutefois, ce style archaïsant est ici combiné à une tendance maniériste issue peut-être du milieu anversois, une tendance s'exprimant parfaitement dans le hanchement de la Vierge ou les poses peu naturelles des deux saints Jean. Le maniérisme naissant, résultant également d'une influence italienne, reste toutefois fortement ancré dans les typologies de compositions développées par les grands maîtres du XV^e siècle. Ce mélange de styles pourrait correspondre à la volonté du commanditaire. En choisissant un artiste reflétant une tendance nouvelle, Jean de la Coste Adornes renouerait ainsi avec ses origines méridionales. Qu'il soit volontaire ou non, ce choix particulier reflète une certaine ouverture aux tendances nouvelles présentes dans le nord de l'Europe. Alors que la peinture flamande n'avait pas connu de développement majeur depuis la fin du XV^e siècle, cette ouverture aux tendances venues d'Italie, soutenue essentiellement par les contacts commerciaux, constituera un fondement du renouveau de l'art pictural dans les Pays-Bas méridionaux.

ISABELLA D'ESTE ET LA SCULPTURE *ALL'ANTICA* :
DEUX TÉMOIGNAGES SUR L'ESSOR DU *CONNOISSEURSHIP*
EN ITALIE AU TOURNANT DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES

ANNE-SOPHIE RADERMECKER

Dans l'édition Giuntina des *Vite* (1568), Giorgio Vasari relate plusieurs anecdotes où des maîtres non moins célèbres que Lorenzo Ghiberti, Marcantonio Raimondi, Albrecht Dürer, Michel-Ange et Andrea del Sarto se retrouvent impliqués, parfois à leurs dépens, dans des affaires de faux ou de détournement artistique¹. Ces témoignages, étudiés à la lumière d'autres anecdotes extraites de chez Marcantonio Michiel et Pietro Summonte², ont contribué à stimuler la réflexion autour de la problématique du faux à la Renaissance, et à faire émerger un discours théorique sur les prémices et les enjeux de cette pratique³. La plupart des études convergent vers une même conclusion : le faux moderne,

¹ Pour les anecdotes relatives aux artistes cités, voir G. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, t. 1, livre III, Paris, 1989 [1568], pp. 127-128 (Lorenzo Ghiberti) ; *idem*, t. 2, livre VII, pp. 65-66 (Marcantonio Raimondi) ; *idem*, t. 2, livre VII, p. 64 (Albrecht Dürer) ; *idem*, t. 2, livre IX, p. 189 (Michel-Ange) ; *idem*, t. 2, livre IX, pp. 192-193 (Michel-Ange) ; *idem*, t. 2, livre VI, pp. 74-76 (Andrea del Sarto).

² Sur la substitution de la copie du portrait du duc Charles de Bourgogne par Niccolò Antonio Colantonio, voir F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento, e La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Naples, Ricciardi, 1925, pp. 161-162. Pour une coupe en porphyre *all'antica* falsifiée par Pietro Maria della Pescia, voir M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, Florence, Edifir, 2000 [1521-1543], p. 55.

³ À titre d'exemple, dans leur ouvrage *Anachronic Renaissance*, Christopher Wood et Alexander Nagel ont tenté de définir le rapport singulier existant entre les notions d'originalité et de copie à la Renaissance, en opposant ce qu'ils ont proposé d'appeler la *substitutional theory* et l'*auctorial theory*. Selon la première théorie, si une copie possède des qualités analogues à celles de l'original, celle-ci présente alors un statut et une valeur identiques qui légitiment toute forme de substitution. Avec la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, cette théorie se heurte au paradigme de l'*auctorial theory* qui accorde progressivement la primauté au nom de l'auteur. Selon C. Wood et A. Nagel, la problématique du faux est née de la confrontation entre ces deux théories, par nature incompatibles, puisque la substitution d'un original par sa copie revient *de facto* à simuler et à usurper l'identité de l'artiste à l'origine du modèle. Cf. C. WOOD / A. NAGEL, *Anachronic Renaissance*, New-York, Zone Books, 2010, pp. 50-52.

tel qu'il est exposé dans la littérature artistique sous diverses formes (falsification, contrefaçon, copie à l'identique, acte de substitution), s'apparente davantage à un *topos* littéraire plutôt qu'à une fraude *stricto sensu*. Ce procédé narratif, abondamment utilisé par Vasari, viserait avant tout à révéler « le secret de la créativité artistique »⁴, en insistant sur la virtuosité précoce de l'artiste ou en confirmant son statut de maître. L'objet du litige est alors considéré comme une prouesse artistique - un faux *génial*⁵ ou un faux *magistral*⁶ - dont les qualités (*virtù*) primeraient sur son authenticité auctoriale (auteur), historique (provenance) et matérielle (matériau).

Cette conception du faux moderne, tributaire de la thèse d'Ernst Kris et d'Otto Kurz⁷, a conduit l'historiographie du XX^e siècle à effectuer un amalgame entre construction narrative, véhiculée par les sources, et la réalité historique telle qu'elle s'est accomplie au *Cinquecento*. Les *Vite*, en tant que constructions littéraires rédigées à des fins morale, didactique et théorique⁸, ne permettent en effet pas d'appréhender avec objectivité la portée effective du faux moderne, ni de saisir l'importance accordée au XVI^e siècle à l'authenticité des objets d'art. L'admiration éprouvée par Vasari pour certaines œuvres falsifiées ou contrefaites trahit en réalité le dessein de son projet littéraire et sa volonté d'ériger la figure de l'artiste au statut de héros. À cela s'ajoute aussi le constat d'une histoire de l'art qui, marquée par l'actualité médiatique du siècle dernier, a principalement concentré son attention sur l'aspect sensationnel de la pratique du faux - comme l'esclandre provoquée par sa découverte ou le *modus operandi* des faussaires -, plutôt que sur ce qu'elle sous-tend réellement, à savoir le développement d'un rapport spécifique à l'authenticité.

Le présent article fait suite à un travail de recherche mené sur la genèse du faux en Italie, aux *Quattrocento* et *Cinquecento*⁹. L'objectif n'est cependant pas de revenir en détail sur cette problématique, mais bien de mettre en lumière l'essor d'une forme précoce de *connoisseurship* à travers la figure d'Isabella d'Este (1474-1539), marquise de Mantoue et éminente collectionneuse. La réflexion

⁴ J. BARTUSCHAT, « Les vies d'artistes avant Vasari : sur les origines d'un genre », dans : *Chroniques italiennes*, 1, 2002, p. 2.

⁵ T. LENAIN, « Le faux magistral. Un *topos* de l'ancienne littérature artistique », dans : *Revue d'Esthétique*, 41, 2002, pp. 15-26.

⁶ A. CHASTEL, « Le principe de l'imitation à la Renaissance », dans : *Copies, Répliques, faux. Revue de l'art*, 21, 1973, pp. 62-63.

⁷ Voir à ce sujet la contribution majeure de E. KRIS / O. KURZ, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris, Rivages (trad. fr. par M. Hechter), 1979 [1934].

⁸ Sur les spécificités littéraires des *Vite*, consulter R. LE MOLLE, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les «Vite»*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal [Grenoble III], 1988 ; P. RUBIN, *Giorgio Vasari : Art and History*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1995.

⁹ Le présent article est tiré d'un chapitre de A.-S. RADERMECKER, *Réflexion sur la notion d'authenticité à la Renaissance. La genèse du faux artistique en Italie aux Quattrocento et Cinquecento. La version des sources écrites modernes : le point de vue vasarien*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art et Archéologie, Liège, Université de Liège, septembre 2014.

proposée s'appuie plus précisément sur deux épisodes de sa biographie dont les faits sont extraits pour la plupart de sa correspondance. Les documents épistolaires, particulièrement instructifs, offrent en effet un contenu qui diffère de ceux véhiculés par les traités théoriques, publiés à la même époque, et ont la particularité de livrer un discours plus spontané, laissant entendre les voix d'acteurs tels que les marchands, les collectionneurs, les mécènes et autres agents interagissant à la Renaissance. La correspondance d'Isabella d'Este se présente donc comme un matériau de première importance, tant par l'abondance des échanges conservés que par les données historiques qu'elle recèle et qui témoignent notamment de l'intérêt que la marquise manifestait pour l'art antique et l'art moderne, mais aussi des relations privilégiées qu'elle entretenait avec ses agents. Les deux cas envisagés dans le cadre de la présente étude portent plus spécifiquement sur la sculpture *all'antica* et se situent à la charnière des XV^e et XVI^e siècles. Le premier concerne la réception du *Cupidon endormi* de Michel-Ange dans la collection des Gonzague, et le second revient sur une altercation qui opposa la marquise à un marchand d'antiques peu scrupuleux. Il convient d'emblée de souligner que la *maniera all'antica*, dont l'idiome consiste à reproduire les canons de l'art antique, se prête assez bien à l'exercice puisque son ambiguïté stylistique contribue à éveiller chez le spectateur un sentiment de confusion. Ce constat se justifie d'autant plus dans un contexte d'intense redécouverte de l'Antiquité, à une époque où les artefacts antiques (statues, gemmes, médailles, intailles,...) bénéficiaient d'une forte demande sur un marché en pleine mutation, drainé par le collectionnisme ambiant. L'examen des deux anecdotes et leur mise en perspective permettent *in fine* de mieux comprendre le dualisme autrefois établi entre les antiques (*antichi*) et les modernes (*moderni*), de mettre en évidence certains signes avant-coureurs qui ont préfiguré la discipline du *connoisseurship* mais aussi de mieux cerner les exigences d'une collectionneuse en matière d'authenticité. La confrontation des sources entend enfin soutenir l'hypothèse selon laquelle les affirmations de Vasari ne reflètent pas toujours les faits historiques, ni la réalité du collectionnisme moderne.

Réception du Cupidon endormi de Michel-Ange dans la collection d'Isabella d'Este

La première anecdote ne peut être exposée sans effectuer un retour préalable sur l'un des plus célèbres cas de falsification de la Renaissance ; celui du *Cupidon endormi* de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), sculpté et altéré par le jeune artiste, alors âgé de 21 ans (annexe 1). Cette œuvre de style *all'antica*, symptomatique de la production de jeunesse du maître¹⁰, fut vraisemblablement exécutée à partir d'un modèle antique autrefois exposé

¹⁰ En témoignent le haut-relief de la *Bataille des Centaures* (ca. 1492, act. Casa Buonarroti, Florence), une tête perdue d'un *Vieux Faune grimaçant* et le *Bacchus ivre* (ca. 1496-1497, act. Museo Nazionale del Bargello, Florence).

dans les collections médicéennes. Non conservé à ce jour, le *Cupidon* a fait l'objet de plusieurs tentatives d'authentification, les historiens de l'art confrontant les occurrences matérielles aux *ekphraseis* des sources antiques et modernes, sans pour autant parvenir à un consensus (fig. 1 et 2 en annexe 2). Plusieurs versions de l'anecdote sont aujourd'hui recensées, notamment chez Giorgio Vasari et Ascanio Condivi (1525-1574), pour les plus exhaustives, mais également chez Paolo Giovio (1483-1522) et Benedetto Varchi (1502-1565)¹¹. Les faits relatés sont les suivants : Michel-Ange réalisa lors de son séjour au *Giardino di San Marco*, entre avril et mai 1496, un petit *Cupidon endormi* d'une longueur de *quattro spanne* (ca. 92 cm)¹². La manière adoptée par le jeune artiste imitait (*contrafacendo*) tant l'antique que Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici lui suggéra d'en modifier les apparences afin de lui conférer l'aspect d'une œuvre ancienne. Michel-Ange s'exécuta et, lorsque le *Cupidon* arriva à Rome, il fut vendu au cardinal Raffaele Riario comme une véritable antiquité, par l'intermédiaire d'un agent de Baldassare del Milanese. Une fois la tromperie révélée, le cardinal - indigné d'avoir été floué - rejeta le *Cupidon* et exigea de récupérer son argent. Le récit s'achève chez Vasari et Condivi sur un épilogue moralisateur : les deux auteurs s'empressent de récupérer les faits pour renverser la situation et condamner, non pas Michel-Ange, mais le comportement du cardinal, incapable de mesurer le talent d'un artiste apte à égaler les maîtres antiques.

Si les exégètes des textes de Vasari et de Condivi nous rappellent avec quelles précautions il convient d'interpréter leurs écrits, le caractère inédit de l'anecdote a conduit l'historiographie à stigmatiser Michel-Ange comme le premier maître-fausseur des Temps modernes. Outre cet épisode, l'artiste est aussi soupçonné d'avoir été impliqué dans d'autres mystifications de jeunesse¹³ en

¹¹ G. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les Vies*, op. cit., t. 2, livre IX, pp. 192-193 ; A. CONDIVI, B. FAGUET (ed.), *La Vie de Michel-Ange*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1997, pp. 67-68 ; P. GIOVIO, *Michaelis Angeli vita* [1527], ART-Dok - Publikationsplattform Kunstgeschichte, [en ligne], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/579/> ; B. VARCHI, « Orazione Funerale (1564) », dans : P. BAROCCHI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, t. 2, *Documenti di filologia. Commento da nota 1 a nota 455*, Milan / Naples, Riccardo-Ricciardi Editore, 1962, p. 150.

¹² Sur le *Cupidon endormi* de Michel-Ange, voir A. PARRONCHI, *Il Cupido dormente di Michelangelo*, Florence, Conti, 1971, pp. 2-41 ; U. BALDINI, *L'opera completa di Michelangelo scultore*, Milan, Rizzoli Editore (coll. *Classici dell'arte*), 1973, notice n° 11. Pour des exercices d'attribution entre les *Cupidons* antiques et modernes conservés aujourd'hui, voir C. ACIDINI LUCHINAT, *Michel-Ange sculpteur*, Paris, Actes sud, 2006 [2005], pp. 44-50 ; P. NORTON « The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo », art. cit., pp. 255-257 ; M. HIRST / J. DUNKERTON, *Making & meaning. The Young Michelangelo*, op. cit., pp. 24-28 ; K. WEIL-GARRIS BRANDT (et al.), *Giovinazza di Michelangelo*, op. cit., pp. 315-323.

¹³ Voir notamment le cas d'une copie d'un dessin de *Tête*, attribué à Domenico Ghirlandaio, falsifiée à la fumée par Michel-Ange. L'anecdote est rapportée par G. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les Vies*, op. cit., t. 2, livre IX, p. 189 ; A. CONDIVI, B. FAGUET (ed.), *La Vie de Michel-Ange*, op. cit., p. 57. L'anecdote est reprise également dans F. ARNAU, *L'art des faussaires et les faussaires de l'art*, Paris, Robert Laffont (trad. fr. É. Vincent), 1960, p. 37 ; S. FLEMING, *Authenticity in art : The scientific Detection of Forgery*, Londres / Bristol, The Institute of Physics,

usant de procédés endotechniques et exotechniques¹⁴ pour vieillir artificiellement l'aspect de ses œuvres. Bien que le mythe de Michel-Ange 'faussaire' mérite d'être appréhendé avec toute la distance critique requise, l'épisode du *Cupidon endormi* permet néanmoins d'opérer une transition directe avec la première anecdote consacrée à Isabella d'Este. Le pedigree du marbre étant particulièrement bien documenté¹⁵, la recherche a en effet permis d'attester la présence de l'œuvre dans la collection de la marquise à partir de 1502.

Prima donna del mondo, Isabella d'Este s'est distinguée comme une figure majeure du *Cinquecento* (fig. 3 en annexe 3). Baignée depuis son enfance dans les arts, les lettres et la musique, la duchesse développa dès son plus jeune âge un vif intérêt pour la production artistique. En 1474, Ferrare se présentait déjà comme une cité florissante, dominée par les Este depuis le règne de son grand-père Nicolas III. Cet univers privilégié, empreint d'humanisme et de raffinement, permit à l'adolescente de consulter des livres rares, de s'entourer d'objets précieux, de tableaux peints par Pisanello et Piero della Francesca et de se familiariser à la culture antique et à la langue latine¹⁶. Au lendemain de son mariage avec Francesco II Gonzague, le 11 février 1490, et de son arrivée triomphale à Mantoue, le 15 février de la même année, sa politique d'acquisition ne cessa de s'amplifier. Faisant appel aux artistes les plus compétents et aux agents les plus qualifiés, Isabella d'Este s'imposa comme une collectionneuse influente, conférant de la sorte honneur et prestige à la cour mantouane devenue l'un des centres artistico-culturels les plus féconds d'Europe. L'essentiel de sa collection était autrefois conservé dans son *studiolo*, évoqué pour la première fois en 1490, ainsi que dans sa *grotta*, mentionnée quant à elle à partir de 1498¹⁷. Ces deux pièces privées se trouvaient superposées à l'étage noble du *Castello di San Giorgio*, avant que ne soit opéré

1975, p. 12 ; O. KURZ, *Faux et faussaires*, Paris, Flammarion, 1983 [1948], p. 93 ; T. HOVING, *False impressions. The hunt for Big-Time Art Fakes*, New-York, Simon / Schuster, 1996, p. 56 ; T. LENAIN, « Le faux magistral. Un *topos* de l'ancienne littérature artistique », art. cit., p. 22 ; C. WOOD / A. NAGEL, *Anachronic Renaissance*, op. cit., p. 294 ; J. KEATS, *Forged. Why fakes are the Great Art of our Age*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 12. L. Catterson conduit le raisonnement encore plus loin en postulant que le *Laocoon* pourrait être une œuvre autographe de Michel-Ange. Cf. L. CATTERSON, « Michelangelo's 'Laocoön' ? », dans : *Artibus et Historiæ*, vol. 26, 52, 2005, pp. 29-56.

¹⁴ Voir à ce sujet T. LENAIN, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011, pp. 176-177.

¹⁵ Le marbre aurait été expédié en Angleterre en 1632, avec une partie de la collection des Gonzague, à la faveur du roi Charles 1^{er} d'Angleterre. Pour une synthèse détaillée du pedigree du *Cupidon endormi* de Michel-Ange, voir l'article de P. NORTON, « The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo », art. cit., pp. 251-257 ; A. VENTURI, « Il "Cupido" di Michelangelo », dans : *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1888, pp. 1-13.

¹⁶ S. BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1975, p. 3.

¹⁷ B. COHEN, « The Grotte of Isabella d'Este reconsidered », dans : J. FEJFER / T. FISCHER-HANSEN / A. RATHJE, *The Rediscovery of Antiquity : The Role of the Artist*, Copenhague, 2003, pp. 323-370.

le transfert des œuvres vers les appartements du rez-de-chaussée de la *Corte Vecchia*, vers 1522-1523. L'inventaire posthume de la collection, dressé en 1542 par Odoardo Stivini¹⁸, révèle l'hétérogénéité des artefacts la constituant, depuis une sélection de chefs-d'œuvre peints¹⁹ jusqu'à un large assortiment de *naturalia* (agates, jaspes, sardoines, bijoux, ivoires, cristaux,...)²⁰. À cela venaient s'ajouter de nombreux vestiges antiques de haute qualité (fragments du mausolée d'Halicarnasse, médailles, reliefs, bustes et statues en provenance de Rhodes et de Naxos,...)²¹ pour lesquels la marquise manifestait beaucoup d'enthousiasme et menait une recherche active, comme en témoignent ses nombreux échanges²². Cet intérêt pour les *cose antique* et le désir insatiable de les posséder obligèrent cependant Isabella d'Este à adapter sa politique d'acquisition et à quitter la sphère du mécénat de cour pour solliciter le marché des antiquités. Comme l'ont démontré Francis William Kent et Patricia Simons, cette pratique se généralisa chez la plupart des collectionneurs de l'époque qui, soucieux d'enrichir constamment leurs collections, faisaient appel à des

¹⁸ *Inventario delle Robbe si sono ritrovate nell'armario di meglio che è nella grotta di Madonna in corte Vecchia*. Sur le contenu de l'inventaire, voir C. M. BROWN, « 'Lo Insaciabile Desidero Nostro de Cose Antique': New documents for Isabelle d'Este's Collection of Antiquities », dans : C. CLOUGH (ed.), *Cultural Aspects of the Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 1976, p. 328.

¹⁹ Ex : *Le Parnasse d'Andrea Mantegna, l'Allégorie de la Cour d'Isabella d'Este* de Lorenzo Costa, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* de Pérugin, etc.

²⁰ Sur le collectionnisme à la cour des Gonzague et sur les œuvres exposées dans la *grotta* et le *studiolo* d'Isabella d'Este, voir C. M. BROWN, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua : an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, Bulzoni, 2005 ; M. BOURNE, « Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art : The Camerini of Isabelle d'Este and Francesco II Gonzaga », dans : S. REISS et D. WILKINS, *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville, Truman State University Press, 2001, pp. 93-123 ; M. NORTH / D. ORMROD (ed.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998, pp. 61-80 ; C. GIL, *Isabelle d'Este. Une éblouissante et tumultueuse princesse de la Renaissance*, Paris, Pygmalio / Gérard Watelet, 2002, pp. 260-270 ; J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, 1474-1539*, Paris, Librairies Hachette, 1912, pp. 97-106 ; S. KOLSKY, « An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 232-235 ; S. BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, op. cit., pp. 14-18 ; D. CHAMBERS / J. MARTINEAU, *Splendours of the Gonzaga* (cat. d'exp.), Londres, Victoria and Albert Museum, 1981.

²¹ R.-M. SAN JUAN, « The Court Lady's Dilemma : Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance », dans : *Oxford Art Journal*, 14, 1, 1991, p. 75.

²² Plusieurs lettres adressées à ses agents témoignent de l'insatiété qu'éprouvait la marquise pour les œuvres antiques. En 1499, Isabella rappelle à un agent romain que « *sapeti quanto siamo appetitose de queste antichità* ». En 1502, elle s'adresse à Ippolito d'Este en affirmant que « *io che ho posto grande cura in raccogliere cose antique per honorare el mio studio desideraria grandemente haverli* ». En 1508, elle remercie Cristoforo Chigi pour le don d'une intaille antique : « *non poteva già esserni più charo e accepto di quello che l'è ... per el continuo desiderio che havemo de cose antique, quale summamente ne piaceno et delectano* ». Cf. C. M. BROWN, « 'Lo Insaciabile Desidero Nostro de Cose Antique': New documents for Isabelle d'Este's Collection of Antiquities », art. cit., p. 324. Voir également la lettre adressée à son frère Ippolito d'Este, le 30 juin 1502 dans J. CARTWRIGHT, *Isabella D'este Marchioness of Mantua 1474-1539: a Study of the Renaissance Volume I*, Londres, J. Murray, 1904, pp. 230-231.

représentants dont ils engageaient les services dans différents centres urbains stratégiques (Rome, Florence,...)²³. Ces agents, dont la profession n'est pas sans annoncer celle des courtiers en œuvres d'art, étaient chargés de tenir informé en permanence leur commanditaire des meilleures offres du marché, de traquer les récentes exhumations, de s'imposer face à la concurrence et à une demande croissante, de négocier les œuvres au meilleur prix et de les rapporter à Mantoue, et à une époque où ces artefacts bénéficiaient de surcroît d'une forte valeur marchande et d'une excessive rareté²⁴. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater qu'Isabella d'Este, dont la mobilité était parfois limitée, prit le soin de s'entourer d'agents masculins compétents pour enrichir sa collection, parmi lesquels il convient de citer Agostino Chigi, Gian Cristoforo Romano, Antonio Maria Pico della Mirandola ou encore Lorenzo da Pavia.

Suite à l'affaire opposant le cardinal Riario à Michel-Ange, le *Cupidon endormi* fut remis en circulation sur le marché, sans jamais être restitué à son auteur. Une lettre datée du 2 juillet 1496, rédigée par l'artiste à Pierfrancesco de' Medici, témoigne de l'embarras causé par *il bambino* et de la volonté de Michel-Ange de le récupérer, ce dernier proposant même au Milanais de lui remettre l'argent obtenu lors de la vente. Le marchand refusa l'offre et menaça de briser l'œuvre plutôt que de la lui restituer²⁵. Les rumeurs autour de cet épisode houleux ne laissèrent toutefois guère indifférents certains collectionneurs et agents qui, informés de la polémique, se montrèrent désireux d'examiner *de visu* l'objet du litige. Une lettre datée du 27 juin 1496, rédigée par l'agent romain Antonio Maria della Mirandola à l'attention d'Isabella d'Este, fait mention du *Cupidon endormi* et témoigne de l'ambivalence de ce dernier :

²³ F. W. KENT / P. SIMONS, « Renaissance Patronage : An Introductory Essay », dans : F.W. KENT / P. SIMONS (ed.), *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 1-21.

²⁴ Sur la redécouverte de l'Antiquité à la Renaissance, voir R. WEISS, *The Renaissance discovery of Classical Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell, 1969. Sur l'exhumation des chefs-d'œuvre antiques aux XV^e et XVI^e siècles, voir notamment L. BARKAN, *Unearthing the Past : Archeology and Aesthetics in the making of Renaissance Culture*, New-Haven / Londres, Yale University Press, 2001, pp. 1-64. Le développement du collectionnisme du *Trecento* au *Cinquecento* a fait l'objet d'une étude approfondie par K. CHRISTIAN, *Empire without end. Antiquities collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New-Haven / Londres, Yales University Press, 2010, et par K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, NRF Gallimard (coll. *Bibliothèque des Histories*), 1987. Pour le développement du marché de l'art et son rayonnement depuis le XV^e siècle, il convient de se référer aux travaux de M. NORTH / D. ORMROD (ed.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot, Ashgate, 1998 et de N. DE MARCHI / H. VAN MIEGROET, *Mapping Markets for Paintings in Early Modern Europe 1450-1750*, Turnhout, Brepols, 2006.

²⁵ « (...) *Detti la lettera a Baldassarre, e domanda'gli e el ba(n)bino, e ch'io gli renderia e' sua danari. Lui mi rispose molto aspramente e che ne fare' prima centro pezi, e che e' bambino lui l'avea chonperato e era suo, e che avea lettere chome egli avea sodisfatto a chi gniene mandò, e non dubitava d'avello arrendere ; e mmolto si lamentò di voi, dicendo che avete sparlato di lui (...)* », cité dans P. BAROCCHI / R. RISTORI, *Il carteggio di Michelangelo*, 1, Florence, 1983, pp. 1-2.

« (...) *Quando messer Ioanni, cognato di vostra signoria, fu qui, el cercava de qualche bella antichagla (...). Et ritrovandomi io heri in casa lo reverendissimo monsignor Ascanio, ne fu portata una ad sua signoria, quale se vende et è uno pucto cioè uno Cupido che si ghiace et dorme posato in su una sua mano : è integro et è lungo circa iiii spanne, quale è bellissimo ; chi lo tene antiquo et chi moderno ; qualunque se sia, è tenuto et è perfectissimo, et se mio fussi non lo daria per ducati cccc d'oro, et lo patrone ne vole ducento (...)* »²⁶.

Le commentaire de Mirandola est pour le moins intéressant ; l'agent suggère en effet que l'ouvrage, jugé très beau, laisse les spectateurs perplexes quant à son authenticité archéologique, certains d'entre eux le tenant pour antique, d'autres pour moderne. Malgré ces divergences d'opinion, la perfection du *Cupidon* fait l'unanimité. Mirandola confirme donc par ce témoignage l'ambiguïté stylistique de l'œuvre, ainsi que la confusion provoquée parmi les acteurs du marché, cet extrait venant ainsi confirmer les rumeurs émises par Vasari, Condivi, Giovio et Varchi. Une seconde lettre, rédigée le 23 juillet 1496, apporte un mois plus tard de nouvelles précisions sur l'authenticité présumée du *Cupidon endormi* :

« (...) *Quel Cupido è moderno et lo maestro che lo ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo, et dapoï che è chiarito moderno, credo lo daria per manco pretio, ma non lo volendo la signoria vostra, non essendo antiquo, non ne dico altro (...)* »²⁷.

Mirandola informe Isabella d'Este que le *Cupidon* a été authentifié comme une œuvre moderne, attribuée au jeune Michel-Ange qui, entre-temps, avait rejoint Rome. Cette mention concorde en effet avec la réalité historique puisque l'artiste séjourna en ville à partir du 25 juin 1496. L'agent précise cependant que la perfection de l'œuvre continue à semer le doute chez certains individus qui persistent à la croire antique. Mirandola pense aussi pouvoir obtenir un prix plus avantageux puisqu'une telle découverte risque d'induire une dévaluation de l'œuvre, la valeur de la sculpture moderne étant à l'époque inférieure à celle des antiques²⁸. Conscient de l'importance accordée par Isabella d'Este aux œuvres anciennes, Mirandola conçoit que cette dernière puisse mettre un terme à ses recherches et, effectivement, la marquise se désintéressa aussitôt

²⁶ C. M. BROWN (ed.), *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este, Roma, Bulzoni, 2002, p. 112, n. 6a.

²⁷ *Ibid.*, p. 112, n. 6b.

²⁸ Les comptes de Laurent le Magnifique témoignent des écarts de prix existant entre les œuvres antiques et modernes. Un petit *Apollon et Marsyas* (act. Museo Archeologico Nazionale, Naples) est estimé à 1 000 ducats dans l'inventaire de 1492 contre 25 florins pour un relief en bronze attribué à Donatello. La *Tazza Farnèse* (act. Museo Archeologico Nazionale, Naples) fut quant à elle estimée à 10 000 florins, contre seulement 150 ducats payés par le cardinal Riario pour le *Bacchus* en marbre du jeune Michel-Ange. Cf. L. CATTERSON, « Finding, Fixing, Faking in Ghiberti's third *Commentarii* », dans : S. GREGORY / S. A. HICKSON, *Inganno. The Art of Deception. Imitation, Reception, and Deceit in Early Modern Art*, Farnham Surrey, Ashgate Publishing Limited (coll. *Visual Culture in early Modernity*), 2012, p. 125.

du marbre moderne²⁹. L'œuvre passa la même année entre les mains de Cesare Borgia - le duc valentinois mentionné par Vasari et Condivi - qui l'offrit ensuite à Guidobaldo da Montefeltro, avant de le récupérer en 1502. Informée dans l'intervalle de la réputation acquise par Michel-Ange, Isabella d'Este sollicite le duc, par l'intermédiaire de son frère Ippolito, pour tenter d'obtenir l'œuvre du maître³⁰. L'objet arriva à Mantoue le 21 juillet 1502 et, une fois en sa possession, Isabella écrivit le 22 juillet à son époux Francesco II Gonzague que :

« (...) *Heri gionse il mulatero, quale ha conducto la Venere et Cupido che mi ha mandato el duca Valentino (...). Il Cupido, per cosa moderna, non ha paro (...)* »³¹.

Par ces mots, la marquise reconnaît les qualités du *Cupidon endormi* en affirmant que pour une œuvre moderne, celui-ci n'avait pas d'égal. Le terme *paro* peut s'entendre ici au sens de *copie* et suggère ce rapport d'équivalence entre deux œuvres d'art, Vasari recourant à la même expression dans la vie de Baccio Bandinelli, lorsque ce dernier fut invité à reproduire le *Laocoon* pour le roi François I^{er} ³².

Autre fait intéressant, l'inventaire de 1542 stipule la présence d'un second *Cupidon endormi* dans la collection de la marquise, étendu sur une peau de lion et attribué au maître grec Praxitèle (ca. 400-326 acn). Le marbre fut acquis à l'issue d'une négociation de cinq années entre le propriétaire Alessandro Bonatto et l'agent Floramonte Brognolo, avant d'arriver à la cour mantouane en février 1506, par l'intermédiaire de Mario Equicola³³. Dans une lettre de remerciements, datée du 07 février 1506 et adressée à Brognolo, la marquise exprime toute son admiration pour le *Cupidon* antique³⁴, exposé dans sa

²⁹ Cette réaction étonne car lorsque les originaux n'étaient pas disponibles, Isabella d'Este se montrait favorable aux copies modernes d'œuvres antiques. Sa collection comporte en effet plusieurs reproductions en bronze effectuées par l'Antico d'après des modèles antiques dont l'*Hercule et Antée* (act. Kunsthistorisches Museum, Vienne). Une lettre de l'Antico à Isabella, datée d'avril 1519, précise qu'il s'agissait de « la plus belle chose antique qu'il y eût ». Cf. Sylvie BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, op. cit., pp. 14-18.

³⁰ Lettre d'Isabella d'Este au cardinal Ippolito d'Este, le 30 juin 1502. Cf. J. W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, t. II, lettre V, 1839-1840, pp. 192-193.

³¹ C. M. BROWN (ed.), '*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*'. *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, op. cit., p. 158, n. 22d.

³² « *Baccio rispose che, nonché farne un pari (...) gli bastava l'animo di passare quello di perfezzione* ». Cf. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les Vies*, op. cit., t. 2, livre VIII, pp. 25-26.

³³ Cf. C. M. BROWN (ed.), '*Per dare qualche splendore alla gloriosa città di Mantua*'. *Document for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002, op. cit., pp. 109-112 ; 160-172 ; *Idem*, « A Ferrarese Lady and a mantuan Marchesa : The Art and Antiquities collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539) », dans : C. LAWRENCE (ed.), *Women and Art in Early Modern Europe : Patrons, collectors and Connoisseurship*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1997, p. 70

³⁴ « (...) *di quella perfezzione ch'era la fama sua (...)* ». Cf. C. M. BROWN (ed.), '*Per dare qualche splendore alla gloriosa città di Mantua*'. *Document for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, op. cit., p. 171.

grotta en vis-à-vis du *Cupidon endormi* de Michel-Ange. La confrontation des sources apparaît ici particulièrement éclairante puisque l'inventaire de la collection transcrit textuellement ce dispositif scénographique, venant ainsi compléter le témoignage des correspondances :

« (...) *E più, uno Cupido che dorme sopra una pelle de leone, facto da Prasitele, posto in uno armario da uno de' lati del la finestra alla sinistra (...). E più, un altro Cupido che dorme, de marmoro da Carara, fatto de mane de Michele Angelo fiorentino, posto da l'altra banda della finestra in uno armario (...)* »³⁵.

Le *Cupidon* praxitélien était placé dans une armoire située à la gauche d'une fenêtre, alors que celui de Michel-Ange, attribué comme tel, était disposé dans une seconde armoire, située à droite de la même fenêtre. Ce procédé qui consiste à exposer en pendant une œuvre antique et une œuvre moderne est révélateur du rapport singulier qu'Isabella d'Este entretenait avec l'art ancien et l'art de son temps³⁶. Plus encore, ce dispositif semble matérialiser l'idéal vasarien en confrontant deux chefs-d'œuvre consacrant respectivement l'art antique et l'art moderne. Les deux œuvres sont exposées sur un pied d'égalité, dignes d'être présentées ensemble afin d'accentuer la virtuosité des artistes antiques et de souligner celle des artistes modernes. Stimulé par l'*imitatio* et l'*aemulatio* des maîtres anciens - deux concepts chers à Vasari -, Michel-Ange parvint donc dès son plus jeune âge à accomplir l'exploit artistique qui consiste à égaler Praxitèle, le plus éminent sculpteur de l'Antiquité.

Bien que la littérature consacrée aux collections d'Isabella d'Este ne semble pas contester cette attribution prestigieuse, la rencontre entre ces deux chefs-d'œuvre paraît peu probable puisqu'à ce jour aucun *Cupidon endormi* n'est inventorié dans le répertoire de Praxitèle. Dans son article consacré aux sculpteurs grecs de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751), le chevalier de Jaucourt identifie d'ailleurs le *Cupidon* des Gonzague à une autre œuvre du maître grec :

« Praxitèle fleurissait l'an du monde 3640, vers la 104^{ème} olympiade. Il semblait animer le marbre par son art. Tous ses ouvrages étaient d'une si grande beauté, qu'on ne savait auxquels donner la préférence ; il fallait être lui-même pour juger les différents degrés de perfection. La fameuse Phryné, aussi industrieuse que belle, ayant obtenu de Praxitèle la permission de choisir son plus bel ouvrage, se servit d'un stratagème pour le connaître : elle fit annoncer à ce célèbre artiste que le feu était à son atelier ; alors tout hors de lui-même, il s'écria : « je suis perdu si les flammes n'ont point épargné mon Satyre, et plus encore mon

³⁵ A. VENTURI, « Il "Cupido" di Michelangelo », *op. cit.*, p. 7.

³⁶ La distribution des œuvres au sein de l'espace d'exposition faisait l'objet d'une attention particulièrement réfléchie de la part d'Isabella d'Este qui veillait à préserver l'harmonie et la symétrie et à créer des correspondances iconographiques entre les statues antiques et les peintures modernes. Cf. S. BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, *op. cit.*, p. 28.

Cupidon ». Phryné sachant le secret de Praxitèle, le rassura de cette fausse alarme, et l'engagea dans la suite à lui donner le cupidon (...). Elle plaça ce cupidon à Thespis sa patrie, où longtemps après on allait encore le voir par curiosité (...). Isabelle d'Este, grand'mère des ducs de Mantoue, possédait entre autres raretés la première et si fameuse statue de l'amour de Praxitèle (...) »³⁷.

Sans pour autant procéder à une description précise de l'œuvre, l'auteur suggère qu'il s'agirait de l'*Éros* de Thespies, un cupidon en marbre pentélique mentionné par Pausanias et vraisemblablement représenté debout, sous les traits d'un jeune garçon ailé. Cette hypothèse peut en réalité être écartée d'emblée puisque l'*Éros* de Thespies original fut détruit en 80 pcn, lors de l'incendie de Rome déclenché par Néron³⁸. Il est toutefois vrai que les sources antiques font mention de deux autres *Éros* en bronze attribués à Praxitèle³⁹, C. Rolley confirmant de surcroît que les *Amours* du maître ont fait l'objet de nombreuses copies durant l'Antiquité⁴⁰. Malgré cela, aucun de ces modèles ne correspond au type « assoupi », ni au matériau pierreux suggéré dans les sources⁴¹. L'attribution du *Cupidon endormi* serait donc inexacte et cet antique, dès lors anonyme, aurait péri en 1698 lors de l'incendie du Palais de Whitehall, à l'instar du *Cupidon* de Michel-Ange⁴². Face à ces constats, deux hypothèses peuvent être formulées : soit l'œuvre qui intégra la collection d'Isabella d'Este était bel et bien un *Cupidon endormi* antique, mais non autographe, soit une copie exécutée à partir d'un original de Praxitèle, mais à l'iconographie différente. Si l'hypothèse de l'œuvre perdue ou méconnue ne

³⁷ Cf. Chevalier DE JAUCOURT, « Sculpteurs Grecs : Praxitèle » dans : DIDEROT / D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XXX, Neufchâtel, Société Typographie (3^{ème} éd. 1779), pp. 430-431.

³⁸ A. PASQUIER / J.-L. MARTINEZ, *Praxitèle* (cat. d'exp.), Paris, Musée du Louvre Éditions, 2007, p. 309.

³⁹ Quatre répliques conservées aujourd'hui permettent d'envisager l'apparence de ces cupidons. Parmi celles-ci, l'*Éros Farnèse-Steinhauser*, le *Génie Borghèse*, l'*Éros de Centocelle* et l'*Éros Sauroctone de Baïes*, redécouverts aux XIX^e et XX^e siècles et mesurant tous approximativement plus d'1.50 m de hauteur. Pour des notices détaillées, voir A. PASQUIER / J.-L. MARTINEZ, *Praxitèle*, op. cit., pp. 348-350 ; 352-355 ; 359-360.

⁴⁰ C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, II, Paris, A. et S. Picard (coll. *Les manuels d'art et d'archéologie antique*), 1999, p. 261.

⁴¹ Il importe par ailleurs de préciser que le matériau du *Cupidon* antique a également fait l'objet de débats puisque certaines sources ont livré un témoignage contradictoire en l'identifiant comme une œuvre en bronze. Au sujet de cette polémique, voir C. PIDATELLA, « Cupido di marmo, Cupido di Bronzo. Nota intorno al materiale dell'ErOTE antico posseduto da Isabella d'Este », dans : *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 59, 1, 2006, pp. 243-260.

⁴² Quatre cupidons, dont trois du type « assoupi », sont reproduits d'après modèle au crayon et à l'encre sur une feuille de l'album *Busts and Statues in Whitehall Garden*, conservé à la Royal Library de Londres (Windsor Castel). Il est probable que parmi ceux-ci y figurent les deux *Cupidons* de la collection mantouane. Voir D. CHAMBERS / J. MARTINEAU, *Splendours of the Gonzaga*, op. cit., p. 246.

doit pas non plus être écartée, cette révision d'attribution questionne la fiabilité des faits relatés dans l'inventaire de 1542 ainsi que la pertinence des exercices comparatifs auxquels se livrait la marquise, lesquels seront abordés plus avant.

Acquisition de fausses antiques

La seconde anecdote apporte un éclairage complémentaire sur la rigueur de la politique d'acquisition d'Isabella d'Este, ainsi que sur l'importance que la marquise accordait à l'authenticité de la sculpture antique. Ce cas d'étude porte plus précisément sur un fait d'escroquerie au sein du marché des antiquités et démontre que la mauvaise foi de certains marchands pouvait porter atteinte non seulement aux artistes, mais aussi aux plus grands collectionneurs de l'époque⁴³.

Lors de son second séjour à Rome, situé entre 1525 et 1527⁴⁴, Isabella commanda une série de marbres antiques dont le transfert vers Mantoue fut organisé par voie maritime. En cours de route, un des bateaux qui transportaient les biens nouvellement acquis fut détourné par des pirates et ne parvint pas à la destination prévue. Seuls quelques objets rejoignirent le territoire mantouan, parmi lesquels deux petites statues achetées à un dénommé *maestro Raffaello da Urbino - aurifice in Roma*. F. Arnau, l'un des rares spécialistes du faux à évoquer cette anecdote, assimile à tort ce nom à celui du maître Raffaello Sanzio⁴⁵, décédé depuis avril 1520. Ce raisonnement l'a par conséquent conduit à identifier le maître italien comme l'un des premiers faussaires, sans pour autant développer cette hypothèse peu probable, ni apporter d'arguments supplémentaires.

Les œuvres commandées à ce *Maestro Raffaello* furent payées le 14 janvier 1527 pour une somme de 44 ducats d'or, comme en témoigne le *Libretto de Spese*, un livre de comptes mantouan couvrant la période de janvier à juin 1527⁴⁶. Lorsque les antiques présumées arrivèrent à la cour des Gonzague, Isabella constata l'inauthenticité de la marchandise (*le quale per non haverle ritrovate*

⁴³ L'intégralité des échanges relatifs à cet épisode sont retranscrits en version originale dans C. M. BROWN (ed.), *'Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua'*. *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, op. cit., pp. 297-304, 67a-i. Les faits sont synthétisés dans J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, 1474-1539*, Paris, Librairies Hachette, 1912, pp. 362-370 et dans J. CARTWRIGHT, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua 1474-1539. A study of the Renaissance Volume II*, op. cit., pp. 274-277.

⁴⁴ J. M. FLETCHER, « Isabella d'Este, Patron and Collector », dans : D. CHAMBERS / J. MARTINEAU, *Splendours of the Gonzaga*, op. cit., p. 51.

⁴⁵ F. ARNAU, *L'art des faussaires et les faussaires de l'art*, op. cit., p. 40.

⁴⁶ *Libretto di spese diverse fatte in Roma et in altri luoghi per i Signori Gonzaga, con in fine nota degli argenti della credenza della Illustrissima Signora di Mantova*. Cf. C. M. BROWN, « 'Lo Insaciabile Desidero Nostro de Cose Antique' : New documents for Isabelle d'Este's Collection of Antiquities », art. cit., p. 353.

antique)⁴⁷ et dut admettre la tromperie. L'affaire s'apaisa temporairement lors du sac de Rome et, une fois la situation rétablie, Isabella d'Este revint à la charge deux ans plus tard en sollicitant l'aide de son trésorier Carlo Ghisi et en le priant de relancer les poursuites à l'encontre de *Maestro Raffaello*. La première réaction de la marquise, relatée dans une lettre datée du 12 mai 1529, fut de rejeter les simulacres modernes et de les renvoyer au marchand, en exigeant la restitution de son argent. Une lettre adressée à Francesco II Gonzague, le 31 mai 1529⁴⁸, traduit encore toute la rancune éprouvée par Isabella d'Este ; consciente qu'elle ne récupérerait pas sa mise, celle-ci se résolut à accepter les deux objets du litige car selon elle, perdre l'un (son argent) et l'autre (les fausses antiques) serait perçu comme un double échec. La ténacité dont fit preuve la marquise⁴⁹ est particulièrement explicite dans le *post-scriptum* rédigé en fin de lettre qui expose la procédure d'expertise engagée par Isabella pour prouver l'inauthenticité des deux œuvres :

« (...) *Quando maestro Raffaello volessi persistere in l'opinione sua che le figurine sue fussero antiche, potrete addurli per testimonii maestro Iacomo Sansuina scultore, Gioan Battista Colomba antiquario et un Lorenzo scultore, quali, havendo vedute le ditte due figurine le iudicorono per moderne et sono homini di tale pericia in questa arte che al loro iudicio si può prestare ampla fede* »⁵⁰.

Afin de réfuter les assertions du marchand, Isabella d'Este lui oppose les avis du sculpteur Giacomo Sansovino, de l'antiquaire Battista Colombo et d'un autre sculpteur nommé Lorenzo. Tous trois auraient en effet déclaré que les deux statues étaient modernes et, en tant que spécialistes de la sculpture, leurs opinions auraient grand poids. En d'autres termes, après avoir procédé en personne à l'authentification des deux artefacts, la marquise prit l'initiative de faire valider son intuition auprès de trois experts. Raffaello ne cessa pourtant pas de démentir les accusations faites à son égard et persista à défendre l'authenticité de ses antiques. Il prétexta de surcroît que le sac de Rome l'avait contraint à s'enfuir et que, désormais ruiné, il ne possédait plus qu'une seule des deux statuette. En guise de compensation, il pria Isabella de bien vouloir récupérer l'unique bien qu'il lui restait et d'accepter quelques vases en majolique. La marquise rétorqua qu'à défaut du reste elle préférerait encore obtenir une médaille antique que le marchand possédait dans sa collection, ce dernier ripostant à son tour que l'artefact lui avait aussi été soustrait lors

⁴⁷ J. W. GAYE, *Carteggio*, op. cit., t. 2, lettre CXL, p. 192.

⁴⁸ *Idem*, pp. 192-193. A cette époque, Francesco II Gonzague résidait à Rome.

⁴⁹ La littérature insiste en effet sur l'obstination de la marquise en matière de collectionnisme ; seules l'inaliénabilité d'une œuvre ou les restrictions budgétaires, auxquelles la marquise fut confrontée, l'obligeaient à renoncer aux objets les plus beaux, les plus rares ou les plus inédits. Cf. S. BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, op. cit., p. 14.

⁵⁰ *Idem*, p. 193. Extrait traduit dans J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, 1474-1539*, op. cit., pp. 364-365.

du sac⁵¹. Face à ces nouvelles allégations, la marquise ne fit preuve d'aucune indulgence et, dans une lettre datée du 12 août 1529, celle-ci somma à nouveau son époux de faire pression auprès de l'imposeur :

« Circa la difficulta che usa il prefato maestro Raffaello cum cantar tanto la miseria, come fa, parni che l'intention sua sii di non volerni satisfacere a modo alcuno, né sappiamo come possa iustificare la scusa sua de non poterni contentare perché sappiamo che, quando venne la furia de' Colonesi, ni fece intendere haver salvata la medaglia antiqua insieme cum le altre cose sue chare fuor di Roma, il che ni fa pensare et esserni certa che s'el sarà stato accorto in salvarle in quel romore, molto più sarà stato diligente in questo nel sacco di Roma et furie di Spagnoli. Et se altramente dicesse, non siamo per darli credenza così facilmente, ma siamo nell' opinion nostra ch'el sii in facultà sue de poterni dare la medaglia che havemo desiderato da lui, volendola dare. Così voi serete contento farline instantia et certificarlo che più tosto volemo restare senza ricompensa delle nostre figurine, che haverle di cose tristi et volgari »⁵².

Dans cet extrait, Isabella refuse d'entendre une fois de plus Raffaello plaider la misère ou prétendre être dénué de toute chose. La marquise est convaincue que le marchand ne se soucie nullement de les satisfaire et qu'ils ne doivent en aucun cas céder à ses excuses car, lorsque les Colonna pillèrent le Borgo, Raffaello leur avait dit avoir expédié la médaille et tous ses objets de valeur en dehors de la ville. Si le marchand persiste à nier les faits, Isabella assure qu'elle continuera à ne pas le croire car elle reste convaincue que si cela lui convenait, il serait en mesure de lui procurer ladite médaille. La lettre s'achève sur une ultime réclamation dans laquelle la marquise précise qu'elle préfère encore ne rien obtenir en échange plutôt que de se contenter d'objets vulgaires et sans valeur. Après une dernière tentative, le 04 septembre 1529⁵³, Isabella d'Este dut se résigner à accepter les œuvres proposées par Raffaello en demandant à son mari, le 29 septembre, de lui faire parvenir le lot lors du prochain courrier.

Authenticité et authentification : la statuaire all'antica au premier quart du Cinquecento

Alors que l'histoire de l'art occidentale situe traditionnellement l'apparition du *connoisseurship* au XVII^e siècle, et son institutionnalisation en tant que science à part entière au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁵⁴, les deux anecdotes

⁵¹ J. W. GAYE, *Carteggio*, op. cit., lettre CXLII, pp. 195-196.

⁵² *Idem*, lettre CXLIC, p. 202. Extrait traduit dans J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, 1474-1539*, op. cit., p. 364.

⁵³ J. W. GAYE, *Carteggio*, op. cit., lettre CLI, pp. 204-205.

⁵⁴ La figure du connaisseur est née sous l'impulsion de personnalités comme William Hogarth (1697-1764) et Roger de Piles (1635-1709), suivis un siècle plus tard par Giovanni Morelli (1816-

suggèrent que les prémices de cette discipline sont antérieures au siècle d'or et qu'elles ne peuvent être réduites à de simples jugements d'appréciation⁵⁵.

Le *connoisseurship* ou l'expertise se définissent comme « l'art de reconnaître les œuvres d'art »⁵⁶. Cette démarche implique l'appréciation, la distinction et l'évaluation des objets d'art ainsi qu'une faculté de la part des connaisseurs et des experts à les situer dans le temps et dans l'espace, voire à les attribuer à leur auteur. Le processus d'authentification s'articule en deux temps : d'une part, un jugement établi sur la base de l'expérience acquise par les spécialistes ainsi que sur leur habilité à identifier les formes d'un artiste, d'une culture ou d'une ère de production et, d'autre part, la recherche de preuves documentaires susceptibles d'attester l'authenticité des objets⁵⁷. L'attribution d'une œuvre sera établie une fois que son authentification aura fait l'objet d'une validation par un comité d'experts. Certaines productions - comme les copies à l'identique, les œuvres d'atelier ou de collaboration - compliquent cependant le travail des professionnels et ce constat est également valable pour la sculpture *all'antica*. Les deux anecdotes rapportées nous renseignent sur la démarche réflexive adoptée par les acteurs du passé face à cette manière singulière, ainsi que sur les procédés d'expertise auxquels ils se sont référés. Deux points clés seront ici développés : l'essor d'une réflexion critique sur l'authenticité historique des œuvres d'art et le recours aux experts.

L'anecdote du *Cupidon endormi* de Michel-Ange, et sa réception ultérieure dans la collection des Gonzague, mettent en exergue deux concepts centraux de la Renaissance italienne : la quête de l'idéal antique et l'émulation entre les maîtres anciens et les maîtres modernes. Le premier extrait de la lettre de Miranda illustre clairement cette quête frénétique des antiques puisque l'agent oriente spontanément les investigations de la marquise vers un marbre dont les canons répondent - de prime abord - à ceux de l'esthétique antique, susceptibles dès lors de satisfaire ses attentes. L'extrait montre cependant que le seul examen visuel du *Cupidon endormi* ne permet pas d'identifier sa véritable nature archéologique malgré le fait que sa perfection soit soulignée, conformément aux normes régissant la production de cette époque. Le second extrait annonce quant à lui une réaction de rejet, fréquente lorsque qu'un collectionneur ou un amateur est placé dans une situation où l'authenticité d'une œuvre est remise en question. Après avoir appris la modernité du *Cupidon*, la marquise décide

1891), Bernard Berenson (1865-1959) et Max J. Friedländer (1867-1958), pour ne citer qu'eux. Ces derniers vont contribuer au développement d'un *connoisseurship* systématique en effectuant des recherches documentaires sur la provenance des œuvres. Cf. P. SUTTON (et al.), *Fakes and Forgeries : The Art of Deception* (cat. d'exp.), Greenwich, Bruce Museum, 2007, p. 19.

⁵⁵ J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art*, t. VII, Londres, MacMillan Publishers Limited, 1996, pp. 713-714. Marcantonio Michiel est l'amateur d'art le plus souvent assimilé à la figure du connaisseur moderne.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ R. SPENCER, *The Expert versus the Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. xi-xiii.

en effet de s'en désintéresser sans même procéder à son examen. Cette attitude face à l'inauthenticité archéologique d'un objet s'apparente à un autre type de comportement qui consiste à rejeter une copie sous prétexte qu'il ne s'agit pas d'un original. Ce rapprochement se justifie d'autant plus que la *maniera all'antica* signifie littéralement « manière d'après l'antique » et qualifie toute œuvre dont le style imite, cite ou dérive d'un modèle classique⁵⁸. Dans le *connoisseurship* actuel, l'attribution « d'après » désigne plus spécifiquement une copie postérieure, exécutée à partir d'une œuvre préexistante, et dont le faible degré de certitude autour de son authenticité induit une perte de valeur. Ce qui intéresse dès lors la marquise, ce n'est pas tant l'aspect de l'œuvre - pourtant jugée admirable -, ni la possibilité de l'acquérir à moindre frais mais bien ses origines et donc, autrement dit, son authenticité historique. Dans un contexte régi par la redécouverte de l'Antiquité, les vestiges gréco-romains se présentent en effet comme autant de témoins matériels d'un âge d'or auquel la société moderne aspire et tend à s'identifier⁵⁹. La poursuite érudite de cet idéal se matérialise notamment par l'acquisition d'œuvres d'art dont la spécificité est de véhiculer l'aura de l'Antiquité⁶⁰. C'est précisément en ce sens que la production ancienne se distingue de la production *all'antica*, c'est-à-dire par leurs origines géographique et temporelle. Une œuvre bénéficiera *de facto* d'une place privilégiée au sein des collections et permettra d'accroître le prestige du propriétaire grâce à son héritage historique et sa forte valeur monétaire. La première réaction d'Isabella d'Este trahit donc ses intentions : la marquise ne privilégie pas la valeur esthétique des œuvres mais leur valeur historique. La provenance s'impose ainsi comme un critère d'appréciation plus décisif que la notion même de *virtù* ; un comportement pourtant explicitement condamné par Vasari dans ses *Vite*. Dans l'épilogue de l'anecdote du *Cupidon endormi* (annexe 1), l'historiographe condamne en effet l'incapacité de certains individus à reconnaître les qualités d'une œuvre (*la virtù dell'opera*) ou à admettre la faculté des maîtres modernes à égaler l'art antique ; selon lui, si les ouvrages sont excellents, les modernes valent les antiques (*ché tanto son buone le moderne quanto le antiche, purché sieno eccellenti*). Héritier du néoplatonisme *ambient*⁶¹, Vasari condamne autrement dit ceux qui s'attachent davantage au nom - à l'authenticité auctoriale - plutôt qu'à l'œuvre elle-même (*al nome che a'fatti*) et ceux pour qui le paraître prime sur l'essence des choses (*che fanno più conto del parere che dell'essere*). Cette conception idéaliste

⁵⁸ J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art*, op. cit., t. I, p. 650.

⁵⁹ Voir à ce sujet C. H. CLOUGH, « The Cult of Antiquity : letters and letter collections », dans : C. H. CLOUGH (ed.), *Cultural Aspects of the Renaissance*, op. cit., pp. 33-34.

⁶⁰ Notion d'*aura* définie par Walter Benjamin comme « l'apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Cf. W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (trad. fr. par F. Joly), Paris, Payot / Rivages, 2013 [1939], p. 55.

⁶¹ « Un art ne s'attachant qu'aux apparences ne reproduit que l'ombre d'une ombre, mais l'homme est apte à imiter ce qu'il y a de plus divin dans l'organisme du monde », extrait des *Dialogues* de Platon, traduits en 1451, et cité dans A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, E. Droz, 1954, p. 65.

de l'art qui accorde la primauté aux qualités intrinsèques d'une œuvre, quel que soit son auteur, entre en contradiction avec la première réaction d'Isabella d'Este. S'il convient toutefois de reconnaître la dimension subjective du glissement de valeur qui s'opère une fois l'inauthenticité d'un objet révélée, l'anecdote étudiée démontre que la réalité historique diffère sensiblement des préceptes défendus par Vasari : le label d'une œuvre prime sur ses qualités. Ces dernières sont toutefois reconnues et appréciées à leur juste valeur ; pour peu qu'une sculpture *all'antica* soit excellente, l'œuvre est digne d'intégrer les collections les plus prestigieuses et de se fondre parmi les antiques, voire de s'y substituer.

En insistant sur les divergences d'opinion émises autour de l'authenticité du *Cupidon endormi*, Mirandola soulève aussi l'une des caractéristiques essentielles du *connoisseurship*, à savoir la notion de débat. En effet, si la démarche de l'expert repose sur l'observation, l'examen et la recherche autour d'une œuvre, le *connoisseurship* reste tributaire de l'avancée des connaissances et ne peut prétendre au statut de science exacte⁶². Les propos de Mirandola transcrivent donc la difficulté qui consiste à atteindre un consensus en matière d'attribution, surtout lorsque l'œuvre en question porte à confusion sur le plan iconographique, formel et stylistique. C'est donc une particularité inhérente au *connoisseurship* que d'alimenter en permanence la réflexion autour des œuvres les plus controversées et dont les attributions pourront toujours être soumises à révision⁶³.

Le revirement de position opéré par Isabella d'Este envers le *Cupidon endormi* démontre quant à lui l'importance qu'il y a d'effectuer un examen *de visu* d'une œuvre afin de mieux saisir ses qualités plastiques et techniques. L'enthousiasme de la marquise présente toutefois ses limites : si cette dernière reçoit positivement le marbre (*per cosa moderna, non ha paro*), son commentaire indique qu'elle le compare avant tout avec d'autres œuvres modernes, sans le placer dans un rapport d'équivalence avec les antiques. Il est dès lors permis de penser que le *Cupidon* de Michel-Ange présentait déjà suffisamment de traits modernes que pour ne pas être confondu avec un antique. L'œil aguerré de la marquise et de son agent leur permet ainsi de différencier les deux œuvres, d'évaluer et de reconnaître les qualités esthétiques du cupidon moderne, conformément à ce que l'on pourrait attendre du travail de l'expert.

Le recours à un dispositif d'exposition réciproque, visant à agencer des œuvres à l'iconographie similaire mais issues de cultures différentes⁶⁴, est enfin

⁶² F. V. O'CONNOR, « Authenticating the attribution of art », dans : R. SPENCER, *The Expert versus the Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, op. cit., p. 10.

⁶³ A. TUMMERS, *The Eye of the Connoisseur : authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, p. 53.

⁶⁴ Sur l'exposition simultanée d'œuvres antiques et modernes, voir l'article de S. PIERGUIDI, « Il confronto fra antichi e moderni nel collezionismo di Cosimo I : Michelangelo, Sansovino, Cellini, Bandinelli », dans : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54, 3, 2010-2012, pp. 505-520. Nous renvoyons également le lecteur aux réflexions de D. RIBOUILLAUT,

symptomatique de la réflexion que pouvait susciter certains objets et il semble la production de jeunesse de Michel-Ange ait été à l'origine de nombreux débats⁶⁵. À ce titre, les extraits envisagés sont particulièrement significatifs de l'émancipation de cette réflexion critique, corollaire au rayonnement de la pensée humaniste. Isabella d'Este aimait en effet à inviter ses convives à visiter ses collections⁶⁶ et à leur présenter ses pièces maîtresses ou ses récentes acquisitions. Un des exercices auxquels la marquise conviait ses hôtes consistait notamment à leur présenter le *Cupidon* moderne et le *Cupidon* antique pour les inciter ensuite à faire preuve de discernement et à se forger leur propre jugement. Cette pratique érudite semble par ailleurs se perpétuer après le décès de la marquise, comme en témoigne le récit de l'historien français Jacques-Auguste de Thou (1553-1617) qui, lors d'une visite au *Castello di San Giorgio* en 1573, aurait procédé à un exercice analogue :

« (...) On fit voir à M. de Thou une chose digne d'admiration ; c'étoit un Cupidon endormi ; fait d'un riche marbre de Spezzia par Michel-Ange Buonarroti (...). Quand on les eut laissés quelque temps dans l'admiration, on leur fit voir un autre Cupidon qui étoit enveloppé d'une étoffe de soie. Ce monument antique, tel que nous le représentent tant d'ingénieuse [*sic*] épigrammes que la Grèce à l'envi fit autrefois à sa louange, étoit encore souillé de la terre d'où il avoit été tiré. Alors tout

« Landscape 'All'Antica' and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71, 2008, pp. 211-237 et au chapitre de D. LOWENTHAL, « Ancient vs modern », dans : D. LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 74-86.

⁶⁵ Une autre polémique concerne le *Bacchus-Dyonisos* du maître (1496-1497, act. Museo Nazionale del Bargello, Florence), autrefois exposé dans le jardin des antiques de Jacopo Galli et reproduit *in situ* par Maerten Van Heemskerck (*Il Bacco nel giardino di Iacopo Galli*, 1532/1535, Codex Barolinensis, fol. 72a, plume et encre, Kupferstichkabinett, Berlin). Les témoignages de Francisco de Hollanda (1517-1585) et d'Ulysse Aldrovandi (1522-1605) révèlent toute l'ambiguïté de l'œuvre dont le poignet mutilé et le style *all'antica*, poussé à son paroxysme, ont semé le doute sur son authenticité archéologique ainsi que sur les intentions du jeune maître. K. Christian postulant pour un nouveau cas de falsification volontaire. A l'instar du *Cupidon endormi*, le *Bacchus* sera ensuite exposé en vis-à-vis d'un *Bacchus* antique, à la Galleria degli Uffizi. Sur la polémique autour du *Bacchus*, voir Cf. AGOSTI / FARINELLA, *Michelangelo. Studi di Antichità dal Codice Coner*, Torino, 1887, p. 48 ; K. W. CHRISTIAN, *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527, op. cit.*, pp. 174-175 ; K. W. CHRISTIAN, « Michelangelo's *Bacchus* and 'Forgeries' in Renaissance Collections of Ancient Sculpture », dans : C. MATTUSCH (dir.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology. Common ground : archaeology, art, science, and humanities*, International Congress of Classical Archaeology, Oxford, 2006, pp. 252-255 ; P. BAROCCHI, *Il Bacco di Michelangelo*, Florence, Museo Nazionale del Bargello, 1982 ; L. FREEDMAN, « Michelangelo's Reflections on Bacchus », dans : *Artibus et Historiae*, vol. 24, 47, 2003, pp. 121-135 ; L. BARKAN, *Unearthing the Past : Archeology and Aesthetics in the making of Renaissance Culture, op. cit.*, pp. 204-205.

⁶⁶ Parmi ces hôtes, il convient de citer Pietro Bembo, Arioste ou encore Baldassare Castiglione. Cf. S. BÉGUIN (dir.), *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, op. cit.*, p. 11 ; J. CARTWRIGHT, *Isabella d'Este Marchioness of Mantua 1474-1539. A study of the Renaissance Volume II*, Londres, J. Murray, 1923, pp. 377-378 ; C. M. BROWN, « A Ferrarese Lady and a mantuan Marchesa : The Art and Antiquities collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539) », art. cit., p. 61.

[sic] la compagnie comparant l'un avec l'autre, eut honte d'avoir jugé si avantageusement du premier, et convint que l'ancien paroissoit animé, et le nouveau un bloc de marbre sans expression. Quelques personnes de la maison assurèrent alors que Michel-Ange (...) avoit prié instamment la comtesse Isabella, après qu'il lui eut fait présent de son Cupidon, et qu'il eut vu l'autre, qu'on ne montrât l'ancien que le dernier, afin que les connoisseurs pussent juger en les voyant, de combien, en ces sortes d'ouvrages, les anciens l'emportent sur les modernes (...) »⁶⁷.

Les sources ne précisent pas si ce jugement relève de la simple appréciation ou si cet exercice réflexif consistait réellement à distinguer les origines archéologiques des œuvres. Il serait toutefois réducteur d'assimiler cette activité à une simple performance mondaine, permettant aux amateurs d'art de faire la démonstration de leur érudition, plutôt que d'y voir un exercice de *connoisseurship* sous prétexte qu'aucune preuve empirique n'est sollicitée pour certifier les origines des marbres. La démarche adoptée s'avère au contraire méthodique et peut être déclinée en trois temps : 1) l'observation attentive de chaque œuvre, 2) l'analyse comparative de celles-ci, effectuée à partir de repères stylistique, iconographique et formel, et 3) l'expression d'un jugement⁶⁸ élaboré à partir de critères normatifs tels que l'excellence, la beauté, l'harmonie et la qualité. La réflexion critique à laquelle s'adonnent les 'connoisseurs' de l'époque - pour reprendre l'expression utilisée dans les *Mémoires* de De Thou - concerne donc tant la valeur plastique que la valeur historique des œuvres puisque l'identification de critères esthétiques propres à chaque ère de production est un procédé qui permet d'effectuer une différenciation entre deux cultures artistiques⁶⁹.

La seconde anecdote se déroule quant à elle dans ce qu'il convient d'appeler le marché secondaire de l'art, moins documenté que le mécénat de cour et principalement gouverné par des acteurs aux identités souvent mal connues⁷⁰. La circulation des antiques sur le marché de la revente contribua à drainer une forte demande pour ce type d'artefacts avec, pour conséquence, l'apparition et la mise en vente de fausses antiques. C'est à partir du milieu du *Quattrocento*

⁶⁷ Cf. J.-A. THOU, *Mémoires de la vie de Jacques-Auguste de Thou ... ouvrage meslé de prose et de vers, avec la traduction de la Préface qui est au-devant de sa grande Histoire. Première édition traduite du latin en françois, 1711 [1620]*, pp. 18-19. Il convient de préciser qu'aucune source ne confirme la fin du témoignage qui concerne le don et la requête de Michel-Ange.

⁶⁸ Ce parti pris étonne puisqu'entre-temps Michel-Ange réalisa la *Piétà* (1498-1499, act. Basilique Saint-Pierre, Rome), chef-d'œuvre de la première période de sa carrière.

⁶⁹ C'est précisément à ce même exercice que se livra Marcantonio Michiel dans sa *Notizia*, lorsqu'il s'exerça - parfois naïvement - à distinguer les œuvres antiques des œuvres modernes inventoriées dans les plus célèbres collections vénitiennes. Cf. C. M. BROWN, « 'Lo Insaciabile Desidero Nostro de Cose Antique' : New documents for Isabelle d'Este's Collection of Antiquities », art. cit., p. 326.

⁷⁰ Il s'agit d'amateurs, de marchands, d'agents, de conseillers artistiques qui, en tant que spécialistes du trafic des œuvres d'art, avaient pour habitude de donner leurs avis sur les œuvres mises en vente. Cf. G. ISNARD, *Les pirates de la peinture*, Paris, Flammarion, pp. 74-75.

que ces faux archéologiques, conformes à une certaine économie de la perception⁷¹, intégrèrent les réseaux d'échanges afin de pallier la raréfaction progressive de l'offre et de contenter l'appétit des collectionneurs⁷².

Les cas étudiés mettent en scène trois protagonistes clés du marché de l'art : un marchand (fournisseur), un agent médiateur (négociant) et une collectionneuse (client). L'objectif de ce premier est de satisfaire une demande et de promouvoir sa marchandise auprès des clients potentiels, tout en veillant à valoriser les propriétés les plus attractives de son produit⁷³. La spéculation autour des antiques était telle à cette époque que certains individus, et ce fut probablement le cas de Maestro Raffaello, usèrent d'artifices pour augmenter la valeur marchande d'œuvres sans réelle valeur ou procédèrent à des détournements en vue de faire passer des statues modernes pour des antiques. Les sommes conséquentes que les collectionneurs étaient aussi prêts à investir dans cette production ont également dû inciter les marchands et les artistes à se tourner vers ces pratiques, conscients du bénéfice à gagner.

L'anecdote opposant Isabella d'Este à Maestro Raffaello a cela d'intéressant qu'elle s'articule autour d'un cas concret de faux archéologique, c'est-à-dire, autour d'une production conçue dans l'intention de tromper. En général, la plupart des anecdotes portant sur le faux à la Renaissance évoquent le ou les procédés utilisés par l'artiste pour mettre en place son stratagème. Dans le cas présent, ce ne sont pas les moyens de sa mise en œuvre qui sont exposés mais bien ses conséquences immédiates. Le premier constat est le suivant : contrairement à l'idée véhiculée par les *topoi* vasariens, la victime d'une fraude ne s'émerveille pas lorsqu'elle apprend la tromperie. Après le choc de la révélation (*shock effect*) - une réaction émotionnelle type⁷⁴ -, le premier réflexe d'Isabella d'Este consiste - à nouveau - à rejeter l'objet dont l'authenticité n'est pas celle annoncée. Ce comportement s'apparente en tout point à celui du cardinal Riario qui, après avoir appris la modernité du *Cupidon endormi*, décide également de s'en séparer. Tout individu extorqué à son insu manifesterait aussi de l'animosité à l'égard de l'escroc ou du faussaire dont il est victime ; il s'agit là d'une autre réaction légitime à laquelle succède l'intention d'obtenir une compensation. Cette deuxième anecdote démontre une fois de

⁷¹ C. BESSY / F. CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailé, 1995, p. 16.

⁷² La profusion des fausses antiques se généralisa surtout aux XVIII^e et XIX^e siècles, à une époque où les collectionneurs inexpérimentés se sont considérablement multipliés. Cf. M. JONES (ed.), *Fake? The Art of Deception* (cat. d'exp.), Londres, British Museum, 1990, p. 132. La question du marché de l'art des antiquités romaines est traitée dans l'article de S. A. HICKSON, « 'Antichissimo' : authority, authenticity and Duplicity in the sixteenth-century roman Antiquities Market », dans : S. GREGORY / S. A. HICKSON, *Inganno. The Art of Deception, op. cit.*, pp. 151-168.

⁷³ N. HEINICH, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », dans : P. LE CHANU (dir.), *De main de maître : l'artiste et le faux : actes du colloque* (Paris, 2004), Paris, Musée du Louvre Éditions, 2009, p. 70.

⁷⁴ T. LENAIN, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession, op. cit.*, pp. 23-27.

plus que l'authenticité historique d'une œuvre s'impose comme une condition déterminante dans le processus d'appréciation et d'acquisition. Un autre cas extrait des *Vite* tend d'ailleurs à soutenir cette hypothèse ; l'épisode est relaté dans la courte biographie d'Albrecht Dürer et porte sur la contrefaçon illégale d'une série intitulée *La passion du Christ*, datée de 1510-1511. Les deux dernières phrases du paragraphe sont les plus significatives :

« (...) Les huit scènes restantes furent réalisées, mais, bien qu'éditées avec le monogramme d'Albert, il nous semble invraisemblable qu'elles soient de sa main (*non pare verisimile che sieno opera di lui*) ; car elles sont ratées (*sono mala cosa*) et ne ressemblent nullement à son style (*la sua maniera*), aussi bien dans les têtes que dans les drapés. On pense qu'elles ont été faites après sa mort par des artistes ne songeant qu'au profit sans se soucier de nuire à sa renommée »⁷⁵.

Si Kurz considère que cette conclusion repose sur une erreur d'interprétation de la part de Vasari⁷⁶, ce commentaire, unique au sein des *Vite*, ne s'avère pas moins instructif. Il convient tout d'abord de souligner l'exercice de *connoisseurship* auquel s'exerce Vasari. Procédant à une analyse stylistique comparative, l'historiographe parvient à effectuer une distinction entre deux styles graphiques : la manière de Dürer et la manière de ses contrefacteurs. Vasari ne condamne cependant pas explicitement l'usurpation auctoriale mais soulève en revanche trois conséquences négatives de cette pratique : 1) la perte de gain pour l'artiste, 2) l'atteinte à sa réputation et 3) la piètre qualité des faux, exécutés par des artistes médiocres, mus par la quête de profit. Ce témoignage concorde avec ceux étudiés puisque, dans chaque cas, les dupés (la marquise et Raffaele Riario) s'offusquent d'abord de l'aspect du simulacre avant de dénoncer ensuite le préjudice financier. Dès lors que des transferts monétaires entrent en jeu, les faits relatés par les sources prennent une tournure plus controversée. L'atteinte à la qualité est également un mobile invoqué par Vasari et Isabella d'Este ; les contrefaçons de Dürer sont ratées et les antiques de *Maestro* Raffaello, outre leur inauthenticité, sont vulgaires et sans valeur. La contrefaçon moderne est donc dépréciée puisqu'elle ne possède pas les qualités requises pour l'époque et qu'elle ne répond pas aux normes esthétiques nécessaires à leur appréciation. Le paradigme de l'excellence à la Renaissance s'impose ainsi comme une autre condition *sine qua non* à l'acquisition des œuvres d'art.

Le dernier point abordé concerne la stratégie utilisée par Isabella d'Este pour prouver l'inauthenticité des deux œuvres contractées, sa démarche présentant à nouveau un point commun avec la pratique du *connoisseurship* actuel. Après avoir exprimé un jugement personnel sur la nature des deux statues, la marquise demande l'avis de professionnels actifs dans le monde de l'art, en vue de faire appel à leurs compétences en matière d'authentification. La première étape

⁷⁵ G. VASARI, A. CHASTEL (ed.), *Les Vies*, op. cit., t. 2, livre VII, p. 64.

⁷⁶ O. KURZ, *Faux et faussaires*, op. cit., pp. 343-344.

permettant d'authentifier une œuvre consiste en effet à la soumettre à l'examen d'un ou de plusieurs experts, spécialistes de la production concernée. Le *post-scriptum* rédigé par Isabella d'Este révèle que les experts de la *maniera all'antica* sont avant tout les artistes sculpteurs et les antiquaires, formés à la culture classique et familiarisés à la production ancienne par le contact permanent qu'ils entretiennent avec les artefacts antiques. L'expérience de ces connaisseurs, capables dès lors de distinguer la singularité de la *maniera antica* et de la *buona maniera moderna*, rend légitimes leurs jugements. En vue d'étayer son discours, Isabella d'Este n'hésite d'ailleurs pas à énoncer la profession de chaque expert (deux *scultori* et un *antiquario*)⁷⁷, un détail qui n'est pas sans annoncer l'importance de l'interdisciplinarité en matière de *connoisseurship* puisque seule la complémentarité des connaissances permet de tendre vers un raisonnement objectif. Une autre anecdote, toujours extraite de sa correspondance, relate également une situation similaire : en 1505, la marquise dut renoncer à acquérir une tête antique en ivoire qui, après avoir été soumise à l'examen du sculpteur Gian Cristoforo Romano et du peintre Andrea Mantegna, fut décrétée moderne et médiocre (*non la iudicano antiqua né bona*)⁷⁸. À nouveau, les sources ne précisent pas quelles furent les analyses pratiquées sur les œuvres pour arriver à de telles conclusions, mais malgré ce constat, l'extrait vient confirmer l'hypothèse selon laquelle la confrontation des jugements se présente déjà au *Cinquecento* comme une pratique attestée. Cette démarche reste par ailleurs l'un des autres fondements de l'expertise actuelle - sinon un impératif - pour garantir l'honnêteté scientifique en matière d'authentification.

Conclusions

Ces divers comportements adoptés face à l'authenticité historique d'une œuvre sont révélateurs de l'essor d'une conscience critique à l'égard de la production artistique et de l'apparition d'une forme précoce de *connoisseurship*. Les techniques sommaires d'expertise soulevées dans cet article ne bénéficient certes pas encore du systématisme, ni de la rigueur opératoire qu'elles requièrent aujourd'hui mais ont sans aucun doute contribué à aiguïser les connaissances des amateurs en matière d'authentification et d'appréciation. Outre la démonstration de la faculté des hommes modernes à identifier une culture artistique et à la distinguer d'une autre, cette étude a permis de montrer que des procédés tels que le contact empirique avec les œuvres, l'analyse stylistique comparative, l'évaluation qualitative, le recours aux experts et la

⁷⁷ Sur le rôle de l'artiste antiquaire à la Renaissance, voir notamment F. LOUIS, *Antiquarianism and Intellectual Life in Europe and China, 1500-1800*, Michigan, University of Michigan Press, 2012, pp. 149-179 ; D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 2004.

⁷⁸ C. M. BROWN (ed.), 'Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua'. *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, op. cit., pp. 181-182, 29a-c.

confiance accordée à leurs jugements, ainsi que les débats alimentés autour des problèmes d'authentification commencent à se développer dès le premier quart du XVI^e siècle. Néanmoins, les conclusions tirées de ces deux anecdotes s'appliquent principalement à la statuaire et la singularité des événements exposés ne permet pas à ce stade de les transposer à l'ensemble de la production des Temps modernes. L'objectif suivi était d'analyser sous un autre angle deux épisodes ayant trait au faux artistique, d'ébaucher un axe de réflexion autour de la question de l'expert en œuvres d'art à la Renaissance - encore trop souvent assimilé au théoricien ou au commanditaire -, et de participer de la sorte à l'identification des mécanismes d'authentification observés dans l'Italie du *Cinquecento*.

Annexe 1

G. VASARI, G. MILANESI (ed.), *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, G. C. Sansoni, 1881, VII, pp. 147-149.

« Stette Michelagnolo in Bologna poco più d'uno anno : e vi sarebbe stato più, per soddisfare alla cortesia dello Aldovrandi, il quale l'amava e per il disegno e perché, piacendoli come toscano la pronunzia del leggere di Michelagnolo, volentieri udiva le cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio et altri poeti toscani. Ma perché conosceva Michelagnolo che perdeva tempo, volentieri se ne tornò a Fiorenza ; e fe' per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di marmo, un San Giovannino ; e poi, dreto a un altro marmo, si messe a fare un Cupido che dormiva, quanto il naturale ; e finito, per mezzo di Baldassarri del Milanese fu mostro a Pierfrancesco per cosa bella, che, giudicatolo il medesimo, gli disse : "Se tu lo mettesti sotto terra, sono certo che passerebbe per antico: mandandolo a Roma acconcio in maniera che paressi vecchio, e' ne caveresti molto più che a venderlo qui". Dicesi che Michelagnolo l'acconciò di maniera che pareva antico : né è da maravigliarsene, perché aveva ingegno da far questo e meglio. Altri vogliono che 'l Milanese lo portassi a Roma e lo sotterrassi in una sua vigna, e poi lo vendessi per antico al cardinale San Giorgio ducati dugento. Altri dicono che gliene vendé un che faceva per il Milanese, che scrisse a Pierfrancesco che facessi dare a Michelagnolo scudi trenta, dicendo che più del Cupido non aveva avuti, ingannando il Cardinale, Pierfrancesco e Michelagnolo ; ma inteso poi, da chi aveva visto, che 'l putto era fatto a Fiorenza, tenne modi ch'e' seppe il vero per un suo mandato, e fece sì l'agente del Milanese gl'ebbe a rimettere, e riebbe il Cupido. Il quale venuto nelle mani al duca Valentino e donato da lui alla marchesana di Mantova, che lo condusse al paese dove oggi ancor si vede, questa cosa non passò senza biasimo del cardinale S. Giorgio, il quale non conoscendo la virtù dell'opera, che consiste nella perfezzione, ché tanto son buone le moderne quanto le antiche, purché sieno eccellenti, essendo

più vanità quella di coloro che van dietro più al nome che a' fatti : che di questa sorte d'uomini se n'è trovato d'ogni tempo, che fanno più conto del parere che dell'essere. Imperò questa cosa diede tanta riputazione a Michelagnolo, che fu subito condotto a Roma et acconcio col cardinale San Giorgio, dove stette vicino a un anno, che, come poco intendente di queste arti, non fece fare niente a Michelagnolo ».

Annexe 2

L'*Amour endormi* est un type iconographique d'origine hellénistique, dont le prototype en bronze (III^e-II^e siècles acn) est aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. L'enfant, âgé entre quatre et huit ans, est traditionnellement représenté ailé et endormi sur une pierre, couverte ou non d'une étoffe ou d'une peau animale. Plusieurs motifs symboliques y sont fréquemment associés comme la fleur de coquelicot ou de pavot (symbole du repos éternel), le lézard (symbole d'une longue hibernation), la peau de lion (symbole de protection) ou la corne (symbole de victoire contre la mort). Les matériaux les plus utilisés sont le marbre blanc, le marbre noir et le bronze, la dimension du support pouvant varier entre 60 et 140 cm de long. Cette iconographie singulière du Cupidon, abondamment reprise par les Romains, était utilisée comme ornement funéraire destiné à conférer la plénitude *post mortem* aux enfants décédés prématurément⁷⁹. Au total, plus de 180 copies d'époque impériale sont aujourd'hui inventoriées dans les plus grandes collections occidentales, dont cet *Amour* en marbre blanc et cet *Amour* en marbre noir, conservés à la Galleria degli Uffizi de Florence. Dans son article consacré au *Cupidon endormi* de Michel-Ange, Paul Norton soutient que l'un de ces deux cupidons antiques pourrait être identifié comme celui qui fut offert en 1477 à Laurent le Magnifique par le roi de Naples, Ferdinand d'Aragon. Si la recherche ne parvient pas encore aujourd'hui à certifier lequel des deux enfants a pu servir de modèle au maître, Michael Hirst suggère qu'il s'agirait de l'*Amour* en marbre noir, tandis que pour Phyllis Bober et Ruth Rubinstein, il s'agirait de l'*Amour* en marbre blanc⁸⁰.

⁷⁹ M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 553.

⁸⁰ Cf. P. NORTON « The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo », dans : *The Art Bulletin*, vol. 39, 4, décembre 1957, p. 251 ; M. HIRST / J. DUNKERTON, *Making & meaning. The Young Michelangelo*, Londres, National Gallery (Yale University Press), 1994, pp. 24-28 ; P. P. BOBER / R. O. RUBINSTEIN, *Renaissance artists and antique sculpture : a handbook of sources*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986, p. 89, n° 51. Voir également L. BESCHI, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico : caratteri e vicende*, dans : *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria, atti del convegno internazionale di studi*, vol. 1, Florence, Olschki, 1983, pp. 161-176 ; L. BESCHI, *Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico*, dans : *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, actes du colloque (Florence, 9-13 juin 1992), Florence, Olschki, 1994, pp. 291-317. Pour une notice détaillée



Fig. 1. *Cupido dormiente bianco*, II^e siècle pcn, marbre blanc, 69 cm, Galleria degli Uffizi (Florence), n° d'inv. 1914 - 392. (photo : Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance)



Fig. 2. *Cupido dormiente nero*, III^e siècle pcn, marbre noir, 128 cm, Galleria degli Uffizi (Florence), n° d'inv. 1914 - 279. (photo : Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance)

Annexe 3

Dans un contexte troublé par la deuxième guerre d'Italie (1499-1500), Isabella d'Este commanda ce portrait⁸¹ à Léonard de Vinci, lorsque ce dernier séjourna à Mantoue, peu de temps après avoir quitté Milan pour Venise. Dans une lettre datée du 13 mars 1500, Lorenzo da Pavia annonce à la marquise avoir vu le portrait et, selon lui, le résultat était si semblable et si bien fait que l'on ne pouvait trouver mieux. L'œuvre se présentait à l'origine comme une esquisse préparatoire à l'exécution d'un portrait peint, motif pour lequel Isabella d'Este sollicita initialement Léonard. Malgré plusieurs rappels insistants, le maître n'honorera jamais la commande et c'est l'agent Fra Pietro da Novellara qui, le 14 avril 1501, annoncera la nouvelle à la marquise ; Léonard, alors au service du roi Louis XII, menait des études dans le domaine des mathématiques et de l'ingénierie et était dès lors distrait

des deux *Cupidons* romains, voir K. WEIL-GARRIS BRANDT (et al.), *Giovinetta di Michelangelo*, Florence / Milan, ArtificioSkira, 1999, pp. 320-321 ; 322-323 ; G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958-1961, pp. 139-140, n° 107-108.

⁸¹ Sur le portrait d'Isabella d'Este, exécuté par Léonard de Vinci, voir notamment C. BAMBACH, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice*, Cambridge, Mass., 1999, pp. 23, 91, 111-114, 263, 277, pl. IV ; P. MARANI, *Léonard de Vinci, une carrière de peintre*, Milan / Arles, 1999, pp. 158, 175, 245, 339 ; D. ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997, pp. 394, 399, 404, 406, fig. 270 ; C. PEDRETTI / G. DALLI REGOLI, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Florence, 1985, pp. 79, 80, fig. 29, 30 ; F. VIATTE, *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits* (cat. d'exp.), Paris, Musée du Louvre, 2003, fig. 61. Sur les relations entre Léonard de Vinci et Isabella d'Este, voir F. VIATTE, *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 1999.



Fig. 3. Léonard de Vinci, *Portrait d'Isabella d'Este*, 1499-1500, pierre noire, sanguine et craie sur papier, 61 x 46,5 cm, Musée du Louvre, Paris, n° d'inv. 37753. (photo : Web Gallery of Art)

de la peinture. Malgré la déception de la marquise, ce portrait n'en reste pas moins un chef-d'œuvre emblématique de la production du maître, son originalité résidant notamment dans le mode figuratif (profil en buste) et la technique (crayon en demi-couleur) adoptés par ce dernier.

UN DÉCOR SCULPTÉ EN MARBRE DE CARRARE¹ DU CHÂTEAU
RENAISSANCE DE BOUSSU (XVI^e SIÈCLE) ET UNE CLÔTURE
CONSERVÉE DANS L'ÉGLISE SAINT-MARTIN D'ALOST

PIERRE ANAGNOSTOPOULOS

Dans le cadre de mes recherches sur les fragments du jubé Renaissance de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, un repérage comparatif d'éléments ornementaux a été effectué sur le site archéologique de l'ancien château de Boussu. Très vite, il est apparu que des vestiges retrouvés dans les remblais du château pouvaient être rapprochés d'une structure ornementale conservée dans l'église Saint-Martin à Alost en Flandre Orientale.

Une des chapelles rayonnantes du déambulatoire de l'église renferme une clôture qui a déjà pu être attribuée à la famille des seigneurs de Boussu². Le travail de décoration et celui de la clôture de la chapelle Saint-Nicolas semblent bien documentés. Appelée « banc de communion », cette clôture y fut remontée vers 1759. Elle proviendrait de l'église des carmélites déchaussées d'Alost³ (fig. 1).

¹ Information reçue en 2013 de Francis Tourneur, Directeur de Pierres et Marbres de Wallonie. Voir aussi mon rapport *Contribution à l'étude de la sculpture en Belgique. Vestiges archéologiques en marbre de Carrare à Boussu (Hainaut) et leurs compléments conservés en Flandre Orientale (XVI^e siècle)*, dans : *Actes des Journées d'Archéologie en Wallonie*, le 22 novembre 2013, Namur, 2014, pp. 49-59, et pour le contexte archéologique en particulier pages 49-51, en ligne http://dgo4.spw.wallonie.be/dgatlp/Colloque/2013_JAW/Dwnld/JAW2013_actes.pdf.

² F. COURTEAUX, *De Sint-Martinuskerk te Aalst 1480-1980 : haar bouwgeschiedenis - haar schoonheid*, dans : *Het Land van Aalst*, 32, 1980, 4, p. 49. L. ROBIJNS, *De Sint-Martinuskerk te Aalst, Kunstwerken (Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, 14)*, Gand, 1980, pp. 95-96, planches n° 63-66.

³ P. VAN NUFFEL, *Het voormalig klooster der Carmelieten te Aalst*, Alost, 1908, p. 15, note 2. Le banc de communion est vendu en 1758 pour la chapelle Saint-Nicolas de la collégiale alostoise. F. DE POTTER, J. BROECKAERT, *Geschiedenis der stad Aalst*, III, Gand, 1873-1876, p. 198. P. VAN NUFFEL, *Alostium Religiosum*, Alost, 1911, pp. 59-60.



1a et b. Deux sections de la clôture conservée dans la collégiale d'Alost. Vue depuis le déambulatoire. (© Pierre Anagnostopoulos)

La clôture en marbre blanc est formée de deux sections de deux mètres dix centimètres de long chacune, disposées entre deux bases de colonne délimitant le déambulatoire du côté des chapelles rayonnantes. Chaque section est ornée de sept balustres indépendants à double poire et de deux balustres engagés aux dés compris entre une plinthe et une rampe moulurée, et fermée chacune par deux dés. Ils sont décorés tantôt de blasons, tantôt de trophées d'armes, tantôt de *putti* en bas-relief⁴.

L'identification des blasons armoriés – une bande « d'or sur fond de gueules » – conservés sur quatre des dés de la clôture a permis dès 1980 de rattacher ces structures à la famille de Hennin-Liétard. On l'attribue alors à Philippe de Hennin qui vécut au XVII^e siècle. La documentation recueillie permet d'affirmer que cette clôture fut placée chez les sœurs carmélites déchaussées vers 1688 qui, installées dès 1632 à Alost, firent aménager leur chapelle en 1639⁵.

⁴ Les deux dés intérieurs de cette clôture ne sont pas décorés de balustres engagés du côté de l'accès à la chapelle. On peut se demander si les deux dés extérieurs appliqués contre les bases des colonnes de l'église n'ont pas été adaptés à ces colonnes gothiques ou si les balustres engagés ne se retrouveraient pas des deux côtés de ces dés.

⁵ Ces recherches d'archives remontent à une période où les travaux historiques et archéologiques sur le château de Boussu n'étaient pas encore très avancés. Il serait intéressant d'effectuer de nouveaux sondages dans les dépôts concernés pour préciser le contexte de récupération, de transmission et d'aménagement de cette clôture en marbre exceptionnelle pour nos régions.



2. Détail d'un dé à l'entrée de la chapelle Saint-Nicolas, avec ses décors de blason, de rubans et de balustres compris entre une plinthe et un tailloir.

(© Pierre Anagnostopoulos)

Si l'identification des seigneurs de Boussu peut être réaffirmée ici, il est tout à fait concevable que ce soit à Jean V de Hennin-Liétard⁶ qu'il faille penser pour la commande d'un tel décor. En effet, le blason aux armoiries des seigneurs de Boussu n'est pas encore accompagné de la couronne comtale, mais bien du collier de la Toison d'or (fig. 2). Jean V est effectivement fait chevalier de la Toison d'or en 1531 à Tournai⁷, mais c'est en 1555 qu'il devient comte de Boussu⁸. On peut donc dater ces décors entre 1531, peut-être même 1539, date du millésime en pierre retrouvé sur le site castral, associé très tôt à la figure de Jacques Dubroeuq qui dirigea le chantier du château Renaissance, et la transformation du domaine en comté en 1555⁹.

Le château fut très tôt endommagé durant les guerres contre le roi de France Henri II¹⁰. Les éléments de décor repérés à Alost constituent donc un réemploi. Il reste à savoir à quelle période ils y ont été transférés, peut-être dès le XVI^e siècle. Ils étaient certainement placés dans l'église collégiale de cette ville au XVIII^e siècle. On peut en toute hypothèse envisager ici une piste quant au lien entre Boussu et Alost. Un des fils de Jean V de Hennin et d'Anne de Bourgogne, son épouse, Jacques de Hennin (1548-1618), fut haut bailli de la ville d'Alost dès 1578¹¹. A-t-il favorisé le transport de ces décors du château de Boussu vers Alost ? Faut-il y voir, selon une autre hypothèse, une intervention d'Eugène de Hennin (1614-1656), comte de Boussu dès 1640, qui fut grand bailli du pays d'Alost¹² ? Par ailleurs, on sait que le château de Boussu fut très tôt abandonné et que plusieurs éléments de son ornementation furent vendus¹³. On sait aussi, selon d'autres sources, que des décors du

⁶ M. CAPOUILLEZ, *Deux grands seigneurs du XVI^e siècle. Jean et Maximilien de Hennin-Liétard, comtes de Boussu*, Boussu-Hornu, 1977, pp. 14-17. M. CAPOUILLEZ, *Histoire et généalogie des seigneurs de Boussu de la famille de Hennin-Liétard (1202-1835)*, Boussu-Hornu, 1991, pp. 28-30.

⁷ L'année suivante, en 1532, Jean de Hennin épouse Anne de Bourgogne, É. DONY, *Les archives du château de Chimay, Recueil d'analyses, textes et extraits*, dans : *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 80, 1922, pp. 88-89.

⁸ J. B. RIETSTAP, *Armorial général*, Gouda, 1861, p. 500, pour le blason de Hennin-Liétard. P. JANSSENS, L. DUERLOO, *Armorial de la noblesse belge du XV^e au XX^e siècle*, II, Bruxelles, 1992, pp. 328-329.

⁹ Une réflexion similaire fut posée pour les blasons du mausolée de Jean de Hennin-Liétard à Boussu, voir V. GOSSEZ, *Rôle de Jacques Dubroeuq dans le monument funéraire de Jean de Hennin-Liétard (Boussu)*, dans : *Mémoires et publications de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut*, 96, 1992, p. 83.

¹⁰ C. ANSIEAU et al., *Restitution d'un château disparu*, dans : K. DE JONGE (dir.), *Le château de Boussu (Études et Documents, Monuments et Sites)*, 8, Namur, 1998, p. 69.

¹¹ F. DE POTTER, J. BROECKAERT, *Geschiedenis der stad Aalst*, I, Gand, 1873-1876, p. 56. M. CAPOUILLEZ, *op. cit.*, 1991, p. 34.

¹² M. CAPOUILLEZ, *op. cit.*, 1991, p. 45.

¹³ Médiathèque de Valenciennes, Fonds Bénézech, Manuscrit 852 WINS, *Notice historique sur le château de Boussut par P. Wins*. Ce manuscrit fut rédigé au départ d'un document ayant appartenu à l'ancienne bibliothèque Delmotte. L'auteur P. Wins fut curé à Mons dans les premières décennies du XIX^e siècle. En page 7 : « et que les matériaux qui étaient destinés (en 1610) pour

château furent vendus au XVII^e siècle à Mons. C'est le cas d'une paire de colonnes cédées aux chanoines de Sainte-Waudru au début du XVII^e siècle ou peut-être encore d'une ancienne fontaine en marbre de Carrare qui porte les blasons des Hennin-Liétard, conservée aujourd'hui dans les jardins du château de Gaasbeek et qui a pu provenir du château de Boussu¹⁴ (fig. 3). D'après les sources, d'autres décors prirent le chemin de l'abbaye des Dunes de Coxyde vers 1626 ou furent dispersés lors d'une vente en 1676¹⁵.

Le château de Boussu

Si on accepte l'hypothèse d'un lien étroit entre la balustrade de l'église d'Alost et les balustres découverts sur le site du château de Jean V de Hennin-Liétard, on peut se demander dans quel contexte ces décors en marbre blanc ont été réalisés. En effet, Jean de Hennin fut un grand amateur d'art¹⁶. Il décora son château de sculptures provenant de Paris, d'Italie, d'autres étant originaires d'ateliers locaux. On sait que dès avant 1540, entre 1533 et 1535, il commande à Gênes, auprès de sculpteurs en vogue, deux cheminées en pierre d'après le modèle de celle du palais Doria à Fassolo, un portail en marbre surmonté de deux figures et un bassin en marbre pour une fontaine à Niccolo da Corte¹⁷. Vasari cite même une œuvre qui fut réalisée par Guglielmo della Porta pour le « grand écuyer » de Charles Quint entre 1531 et 1537, comprenant les trois grâces, avec quatre *putti* en marbre et une Cérès. Les *putti* qui ornent les dés des balustrades d'Alost ne peuvent être directement attribués à cette œuvre, mais ils participent du même contexte¹⁸.

parachever cet édifice, n'ayant été employés que partiellement à réparer une bonne partie des biens (...), le reste dû être vendu, après la mort du comte Maximilien, gouverneur d'Anvers, arrivée en 1645... ». L. GUICHARDIN, *Description de tout le Pais-Bas*, Amsterdam, (1^{ère} édition en italien, Anvers, 1567, p. 271) 1641, p. 555 : « Et tous ces ouvrages sont faits par divers maîtres par l'avis et despens du noble seigneur Hennin ».

¹⁴ M. CAPOUILLEZ, *Historique du château*, dans : K. DE JONGE (dir.), *Le château de Boussu, (Études et Documents, Monuments et Sites, 8)*, Namur, 1998, pp. 33-35. R. HEDICKE, *Jacques Dubroeuq de Mons*, traduit par É. Donny, Bruxelles, 1912, p. 290. I. LECOCQ et al., *Jacques Dubroeuq de Mons (1505-1584). Maître artiste de l'empereur Charles Quint* (cat. d'exp.), Mons, 24 juin - 2 octobre 2005, p. 59.

¹⁵ D'autres œuvres ayant appartenu à Jean de Hennin-Liétard furent encore vendues à Mons à la fin du XVII^e siècle : le 24 mai 1676, plusieurs bustes faits en Italie d'après Constantin Huygens le Jeune, cité dans K. DE JONGE, *Hieronymus Cock's Antiquity : archaeology and architecture from Italy to the Low Countries*, dans : *Hieronymus Cock. The Renaissance in print*, Yale, 2013, p. 48.

¹⁶ C. ANSIEAU, M. CAPOUILLEZ et al., *Restitution du château disparu*, dans : K. DE JONGE (dir.), *Le château de Boussu, (Études et Documents, Monuments et Sites, 8)*, Namur, 1998, pp. 132-133.

¹⁷ C. ANSIEAU, M. CAPOUILLEZ et al., *op. cit.*, 1998, pp. 135-139

¹⁸ W. L. EISLER, *The impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, The Pennsylvania State University, thèse de doctorat, 1983, pp. 85-86, 301-306, cité dans : K. DE JONGE (dir.), *Le château de Boussu...* M. ESTELLA, *Guglielmo della Porta's early years and some of his works in Spain*, dans : *Guglielmo della Porta. A counter-Reformation sculptor*, Madrid, 2012, pp. 17-18.



3. Fontaine aux blasons de la famille de Hennin-Liétard conservée dans les jardins du château de Gaasbeek. (© Pierre Anagnostopoulos)

4. Balustre paru dans l'ouvrage en français de Diego de Sagredo. Les feuilles découpées s'apparentent aux décors des balustres en relief d'Alost. (© Internet tiré de http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/Gordon1526_S27.asp)

Les balustres

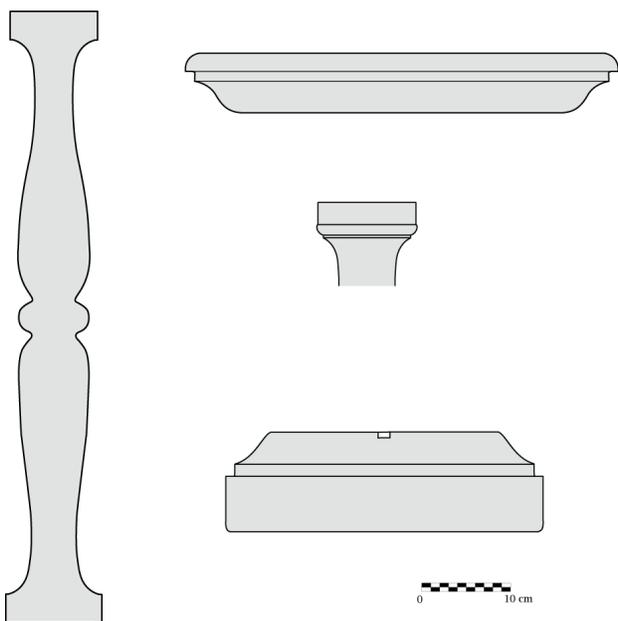
Les balustres furent réintroduits dans l'art à partir de la Renaissance. Ils se fondent sur des modèles antiques¹⁹. De plus, la théorisation des balustres à double poire s'amorce dans un traité d'architecture dans le premier tiers du XVI^e siècle. La diffusion théorique du modèle des balustres à double poire n'est pas antérieure à 1526-1536. Elle est due à la publication du livre *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo²⁰ et à sa traduction française (fig. 4).

À Alost, l'ensemble des balustrades semble tout à fait cohérent et homogène du point de vue des décors et des éléments composant la structure architecturale. Pourtant, à y regarder de plus près, une observation fine confirme que ces décors ont été intégrés dans un ensemble monté au XVIII^e siècle. Cette homogénéité entre les composantes des balustrades est le résultat de la récupération d'éléments décoratifs provenant d'une même structure d'origine, à laquelle on a ajouté le nombre de balustres et de dés nécessaire pour compléter la clôture. On remarque aisément que les balustres à double poire y ont été inversés alternativement.



¹⁹ P. JOANNIDES, *Michelangelo, Filippino Lippi and the Half-Baluster*, dans : *The Burlington Magazine*, 123, 1981, n° 936, pp. 153-154. P. DAVIES, *Renaissance balusters and the antique*, dans : *Architectural History*, 26, 1983, pp. 1-23.

²⁰ D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, Tolède, 1526. Et sa traduction en français, *Raison D'architecture antique, extraicte de Victruve et autres anciens architecteurs nouvellement traduit Despaignol en Francoys*, alutilite de ceux qui se delectent en edifices, Paris, s. d. [1536]. Consulté en ligne, http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/Gordon1526_S27.asp?param=.



5. Relevé de différents éléments de balustrade au départ des vestiges archéologiques. (© Pierre Anagnostopoulos)



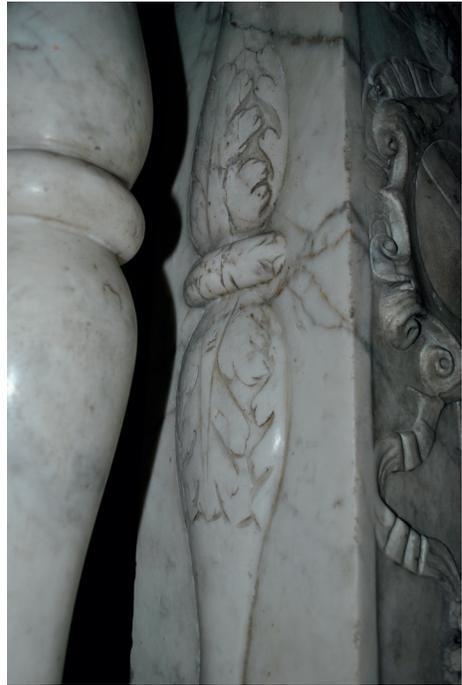
6. Balustre complet en marbre blanc de Carrare découvert à Boussu. (© Pierre Anagnostopoulos)



7. Balustre engagé en relief avec décor de feuille gravé. (© Pierre Anagnostopoulos)



8. Extrémité d'un balustre en marbre de Carrare retrouvé à Boussu avec décor d'oves, inv. n° 323. (© Gy serai Boussu asbl)



9. Détail d'un balustre engagé en relief avec décor de feuilles aux contours découpés. (© Pierre Anagnostopoulos)

Les balustres indépendants et engagés

Ce décor particulier conservé à Alost est à mettre en rapport avec les récentes découvertes archéologiques faites à Boussu²¹ (figg. 5-6).

En observant dans le détail le travail ornemental des balustres engagés dans les flancs des dés (fig. 7), on remarque que le dessin en fin relief au sommet, à la base et au centre du balustre, à savoir une succession de motifs dentés sur le pied et le sommet du balustre, évoque des oves. On a retrouvé dans les fouilles une extrémité de balustre à double poire indépendant présentant un décor comparable (fig. 8). À Alost, les feuilles aux bords découpés de part et d'autre de l'anneau central des balustres engagés (fig. 9) rappellent une feuille d'acanthé, en particulier celle reproduite dans le livre de Diego de Sagredo (fig. 4).

²¹ M. CAPOUILLEZ, *Fouilles archéologiques du château de Boussu*, dans : *Jacques Du Broeucq de Mons (1505-1584). Maître artiste de l'empereur Charles Quint* (cat. d'exp.), Mons, 24 juin - 2 octobre 2005, pp. 74-75.



10. Dé avec tête de bélier de face en relief. (© Pierre Anagnostopoulos)

Les dés

Les dés de cette clôture mesurent 70,5 centimètres de haut sur 25 centimètres de large et 23 centimètres de profondeur. La hauteur des balustres est identique, soit 70,5 centimètres. La hauteur totale de la clôture fait 88 centimètres. Chaque côté de clôture mesure 2,10 mètres de long. La largeur d'un rampant ou d'une plinthe de balustre engagé fait douze centimètres alors que le diamètre des extrémités des balustres n'en fait qu'onze.

Les décors en relief autour des quatre blasons

Les motifs décoratifs qui accompagnent les blasons des faces antérieures des dés sont typiques du XVI^e siècle, surtout les cartouches qui peuvent être datés du premier tiers du siècle²². Sur un exemple d'Alost (fig. 10), une tête de bélier de face aux cornes striées, aux bouclettes et au museau saillant, se prolonge

²² W. LEONHARD, *Das grosse Buch der Wappenkunst. Entwicklung. Elemente. Bildmotive. Gestaltung*, Munich, 1976, pp. 122-123, en particulier ressemblance flagrante avec le n° 8 p. 122 et p. 188. O. NEUBECKER, *Le grand livre de l'héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*, Bruxelles, 1981, pp. 144, 186. G. BARTRUM (éd.), *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, Oudekerk aan den Ijssel, 2006, I, pp. 52, 55, 57-59.

par deux rubans froissés formant des lobes. Autour du blason, le collier de la Toison d'or a des mailles en forme de briquets de Bourgogne. Une pelisse de mouton pend au collier. La tête de bélier est tantôt remplacée par une fleur, tantôt par un bucrane. Sur un autre dé, le décor est constitué d'un nœud, de rubans et d'un feuillage. Dans le bas, un bouclier ovoïde est accompagné de deux épées disposées en croix, passant à l'arrière de celui-ci, dont seuls les pommeaux et les pointes sont visibles. Au total, la balustrade possède quatre représentations en relief du blason des seigneurs de Boussu, deux sur la face opposée à deux *putti*, et deux sur les autres dés décorés (fig. 2).

Notons que la facture varie d'un décor à l'autre. Sur les deux dés à l'entrée de la chapelle, des différences flagrantes dans le traitement des anneaux et du pelage du mouton dans le collier de la Toison d'or témoignent du travail d'au moins deux sculpteurs.

Un autre argument qui vient conforter l'attribution des blasons à Jean de Hennin-Liétard se trouve dans un gobelet d'apparat daté vers 1530-1540 qui est conservé à Hoorn. Il appartenait en propre à Maximilien II de Hennin-Liétard, fils de Jean V²³. Cette pièce d'orfèvrerie peut être comparée à des dessins attribués à Jacques-Androuet Du Cerceau²⁴. Deux caractéristiques ornementales de cet objet doivent être mises en relation avec la figure de Jacques Du Broeucq. D'une part, le détail du traitement du blason, que ce soit le cartouche ou la présence de cercles gravés, est très proche des blasons observés à Alost. On le retrouve sur un dé d'escalier recueilli en fouilles. D'autre part, on relèvera le vocabulaire ornemental commun du pied et du jubé de Sainte-Waudru, et en particulier le motif de la frise de têtes de chérubins ailées, de la bouche desquels pend une guirlande ou un feston.

Les *putti*

La figure du *putto* est tirée de l'Antiquité²⁵. Donatello au *Quattrocento* a su en tirer parti et inventer un *putto* moderne répondant aux exigences de son temps. Cet enfant aux pieds nus à fonction décorative est inconnu en Italie au Moyen

²³ Une pièce supplémentaire à apporter au dossier est le gobelet d'apparat conservé au Musée de Hoorn aux Pays-Bas. Il a appartenu au fils de Jean V et le personnage qui est sur le couvercle porte les armoiries de la famille. Le cartouche est très similaire à ceux de la clôture de la collégiale d'Alost. P. BAUDOUIN et al., *Zilver uit de Gouden eeuw van Antwerpen* (cat. d'exp.), Anvers, 10 novembre 1988 - 15 janvier 1989, p. 67. H. SOLY, J. VAN WIELE (coord.), *Carolus. Charles Quint, 1500-1558* (cat. d'exp.), Gand, 6 novembre 1999 - 30 janvier 2000, pp. 227-228.

²⁴ J. BYRNE, *Een zeldzaam ornamentboekje uit het atelier van Jacques-Androuet Du Cerceau*, dans : *Bulletin van het Rijksmuseum*, 25, 1977, 1, pp. 3-15. On a vu que, récemment, plusieurs autres dessins attribués à Jacques-Androuet Du Cerceau ont été associés à un anonyme de 1530 en liaison avec le jubé de la collégiale Sainte-Waudru à Mons. K. DE JONGE, *Antique et Moderne. La colonne à fût orné dans l'architecture européenne de la Renaissance*, dans : *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, Interprétation, Invention (De Architectura)*, Paris, 2013, pp. 131-152.

²⁵ R. STUVERAS, *Le putto dans l'Art romain (Latomus, 99)*, Bruxelles, 1969, p. 165.

11. Dé au *putto* tenant une corne d'abondance.
(© Pierre Anagnostopoulos)



Âge²⁶. Très tôt, le *putto* joue un grand rôle décoratif dans les églises. Il porte des devises, des blasons, des inscriptions ou des instruments de musique.

Dans nos régions plus septentrionales, le thème du *putto* apparaît appliqué à l'architecture au début du XVI^e siècle.

À Alost, l'entrée de la chapelle Saint-Nicolas est fermée, depuis le déambulatoire, par deux dés dont les côtés intérieurs sont décorés de *putti*. Bien que conçus en paire, ils diffèrent par de multiples aspects. Le premier *putto* se distingue par une élégance et une finesse dans les traits (fig. 11). Les nombreuses

²⁶ CH. DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill - Londres, 2001, pp. 8, 13. Ouvrage sur les putti dans l'art, W. HANSMANN, *Putten. Das Motiv der «Kindlein» in der Kunst*, Worms, 2010. Pour autant, le putto d'époque romaine n'avait pas totalement disparu du paysage iconographique. Des putti sont représentés sur des sarcophages romains et réutilisés au Moyen Âge, voir A. DIERKENS, *Quelques réflexions sur la présentation des sarcophages dans les églises du haut Moyen Âge*, dans : A. ALDUC-LE BAGOUSSE (dir.), *Inhumations de prestige ou prestige de l'inhumation : expression du pouvoir dans l'au-delà IV^e-XV^e siècle* (Actes de la table ronde tenue à l'université de Caen-Basse-Normandie les 23 et 24 mars 2007), Caen, 2009, pp. 292-302. M. FOURNY, *Une oeuvre de l'atelier des Embriachi de sculpture sur ivoire (Venise, vers 1400). Fragments découverts à Bruxelles lors des fouilles de la grande salle d'apparat (Aula Magna) de Philippe le Bon*, dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 72, 2014, pp. 107-168.



12. Dé au *putto* assis sur un rocher.
(© Pierre Anagnostopoulos)

nuances apportées aux carnations, au traitement de la corne d'abondance, de même qu'au drapé, sont la marque d'un sculpteur de grand talent. Celui-ci apporta ces nuances sur une sculpture en relief, cantonnée dans un cadre fermé, matérialisé par un bord sans moulure. L'ensemble de l'espace disponible est occupé par une composition en bas-relief.

Ce *putto* sert de pendant à un second, moins apaisé et serein. Ce second *putto* est assis sur un rocher qui se caractérise par une masse aux contours anguleux (voir fig. 16). Son attitude est contorsionnée (fig. 12).

Sur les deux *putti*, nous constatons une combinaison entre des effets graphiques et un jeu de profondeurs dans le relief. Un contraste se marque nettement entre les contours des membres et les volumes subtilement amenés des carnations. La perspective est absente. Les surfaces maintenues unies autour des figures sont très réduites. Le premier *putto* pose, alors que le second semble saisi en pleine action.

Le *putto* à la corne d'abondance

Sur les quatre dés conservés à Alost, l'un présente sur une face un *putto* debout en *contrapposto* de profil tenant une corne d'abondance (fig. 11). Sa main droite soutient celle-ci par le bas. La corne se développe vers le haut en passant



13. Détail de la figure 11.
(© Pierre Anagnostopoulos)



14. Détail de la figure 12.
(© Pierre Anagnostopoulos)

derrière le visage de l'enfant, qui se signale par des paupières incurvées et un globe oculaire plein. Le corps du *putto* épouse la forme sinusoïdale de la corne. La représentation sans perspective est limitée par le cadre du dé²⁷. Le corps debout est lisse, dressé de profil, empreint d'une force et d'une stabilité dans la posture. La rotule est marquée, le modelé des chairs est doux et tout en nuances. Le mouvement amorcé vers le haut par le bras gauche accentue un axe ascendant dans cette composition empreinte de calme et de sérénité.

Le visage de profil de l'enfant regardant vers le haut est remarquable par la douceur, la justesse du modelé et la précision des lignes du contour du nez, de la bouche et des yeux, et par le dessin délicat de l'oreille (fig. 13). Le traitement des cheveux sur la profondeur réduite du relief se singularise par de fines mèches ondulantes retenues par un bandeau à trois plis. À l'arrière de l'oreille, quelques mèches se détachent librement au-delà d'un drapé, souple depuis la chevelure jusqu'au sol, caractérisé par quatre replis principaux, au volume peu accentué.

²⁷ Un dépassement du cadre a été observé sur le deuxième *putto* étudié ici. Ce dépassement se marque par un genou et un pied qui débordent du cadre du dé. Ce procédé est déjà attesté chez Donatello, voir CH. DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill - Londres, 2001, p. 42.

Sur la corne d'abondance, la matière est évoquée par de fines stries parallèles formant un léger creux médian. La corne s'ouvre comme une corbeille de fruits. Des fruits similaires à des poires avec leurs feuilles, mais aussi à une coque à drupes et à un feuillage découpé, sont traités en un plus haut relief, ce qui accentue la puissance plastique de la partie supérieure du relief.

Par devant, le drapé se développe depuis la taille pour aboutir au sol. À cet endroit, les plis retombent en volutes à trois replis jusqu'aux chevilles de l'enfant. Ils occupent toute la surface disponible. Une lanière de soutien passe par le dos et le ventre du *putto*.

La main droite orientée vers le bas soutient entre le pouce et l'index l'extrémité inférieure de la corne d'abondance. Son sommet est maintenu par l'autre main, dont le bras passe devant. Le modelé très subtil de l'anatomie du *putto* procure une impression de trois dimensions, alors qu'il s'agit d'un relief peu profond. Le rendu volumétrique des mollets, de l'aîne, du ventre, des muscles de la cuisse et des fessiers, ainsi que du creux du genou, tout en douceur et néanmoins en contraste, témoigne de la volonté du sculpteur de préciser un maximum de détails dans le rendu des chairs, comme, par exemple, les replis de peau aux chevilles. À l'inverse, le visage semble avoir été traité plus uniformément, dans un seul volume plutôt adouci, lui conférant une plus grande force iconique.

Le *putto* assis sur un rocher

Le second *putto* tient dans ses bras une corne similaire à la première, mais d'où jaillit le feu à l'instar d'une torche (fig. 12).

Ce *putto* est assis sur un rocher, dans une position en rotation qui est peu concevable en réalité. La torsion que subit le corps est un tour de force. Le relief des jambes se prolonge par une vue de face du bassin et un raccourci des épaules, laissant passer le bras gauche de biais qui soutient l'extrémité de la corne et le drapé.

La tête est singulière. Elle n'est pas individualisée par un attribut en particulier. À la différence du visage du précédent *putto*, cette tête-ci se caractérise par une orientation de trois-quarts (fig. 14). La torsion du corps vers la droite est compensée par l'orientation de la tête à gauche. Les éléments du visage, tels les yeux, le menton, la bouche et le nez, semblent caricaturaux. L'audace de ces variations formelles étonne face à l'harmonie qui se dégage du premier *putto*.

Le visage du second *putto* a pu être rapproché d'une autre sculpture en marbre blanc de Carrare, support des armoiries des seigneurs de Boussu. La fontaine du château de Gaasbeek conserve sur son fût galbé le souvenir de cette famille dans quatre blasons (fig. 3). Remaniée, cette fontaine comprend un grand bassin circulaire suspendu et décoré de motifs de godrons. Quatre têtes de démons occupent le bord extérieur de ce bassin. L'une d'elles (fig. 15) peut être rapprochée du second *putto* par la manière dont les détails du visage sont traités. Ils sont identiques : nez retroussé, large front bombé, sourcils plissés



15. Tête de démon sur le bassin intermédiaire de la fontaine aux blasons de la famille Hennin-Liétard conservée au château de Gaasbeek. (© Pierre Anagnostopoulos)



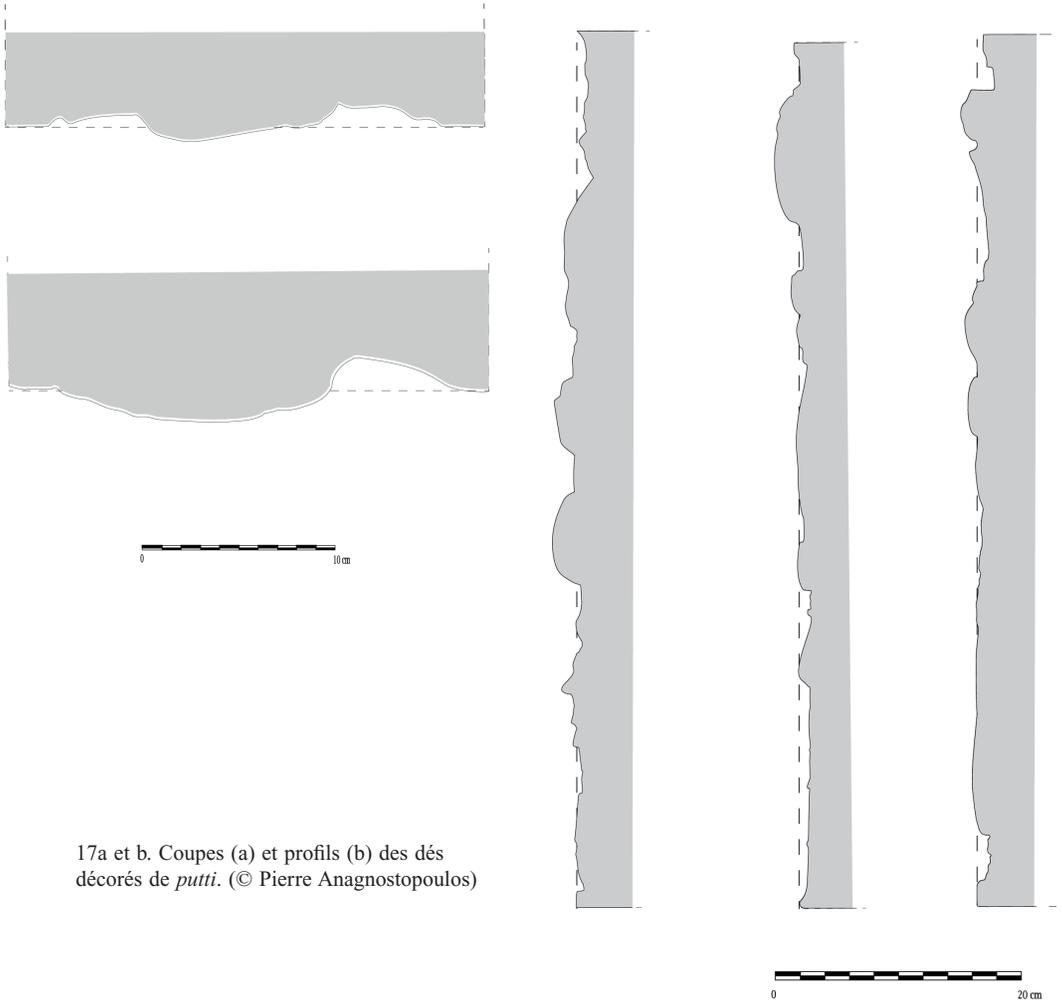
16. Détail de la partie inférieure du *putto* assis. (© Pierre Anagnostopoulos)

et creux des joues. Ces deux œuvres ont manifestement été réalisées dans un même atelier et vraisemblablement par le même sculpteur, suivant un modèle similaire.

Le second *putto* est assis sur un drapé couvrant partiellement un rocher et retombant sous les pieds par deux plis en Z. Le bord du drap est découpé en plusieurs lobes réguliers. Sur la gauche (fig. 16), il y a un chevauchement entre le drapé et le rocher. Ce drapé tend à se confondre avec le rocher au moyen de plis anguleux. Il remonte jusque sous la taille du *putto* pour cacher le sexe. Le rocher se détache du fond par des arêtes vives.

Signalons que le sculpteur a réservé davantage de matière dans la partie centrale de sa composition pour faire ressortir au maximum la jambe droite, le bras gauche et le visage (fig. 17). Le bras gauche est la partie la plus saillante du relief. Il tente de s'extraire de la pierre qui le forme tout en débordant légèrement du cadre défini par les limites du dé.

À la partie centrale plus volumineuse, la partie supérieure de la composition répond par un développement plus graphique. Même si le volume n'est pas absent, il semble toutefois secondaire par rapport au traitement linéaire des cheveux, de la corne et des flammes. Les petites mèches courbes contrastent avec



17a et b. Coupes (a) et profils (b) des dés décorés de *putti*. (© Pierre Anagnostopoulos)

les ondulations resserrées et en creux de la corne, et laissent éclater de hautes flammes en plusieurs brûlots, regroupant de plus fines mèches ondoyantes.

Le visage du *putto* a dû poser un problème au sculpteur (fig. 14). Il est vu de trois-quarts, et ses traits sont manifestement moins fins que ceux du *putto* à la corne d'abondance.

Le travail du modelé du corps de ce *putto*-ci utilise un artifice pour accentuer l'impression de ronde-bosse en faisant passer le genou de la jambe gauche de même que le gros orteil du pied droit au-devant du cadre du dé. Le traitement des cheveux n'est pas identique dans les deux *putti*. La ligne des orteils trop longs est surprenante. La surface de la peau est plus brute sur le second *putto* que sur le premier, tout en nuances subtiles entre les creux et la partie saillante des muscles et des masses graisseuses.

Aspects techniques

Vu l'état de finition de ces reliefs, seules des observations partielles sur les étapes techniques de réalisation de ces décors peuvent être formulées. Ce qui apparaît à première vue est l'utilisation abondante du foret ou trépan sur l'ensemble des bas-reliefs, en particulier pour les fleurs et les fruits. Il est particulièrement présent dans le décor autour du blason au dos du *putto* à la corne d'abondance. On le remarque sur les boucles de la tête de bélier ou sur la pelisse du mouton du collier de la Toison d'or. Les boucles sont traitées au ciseau, mais le centre de la boucle est évidé par un perçoir. Le sculpteur a sans doute aussi utilisé le même instrument pour aménager le champ de la partie supérieure du relief autour de la tête de bélier (fig. 10). Les autres moutons des colliers de la Toison d'or sont traités différemment en stries parallèles, soit en chevrons, soit en épis.

La corne d'abondance est traitée par de fines striations ondulantes horizontalement sur toute sa surface. À son sommet, un bouquet floral et fructifère, au relief plus accentué, marque la partie supérieure du dé de nombreuses découpes aux volumes saillants et contrastés.

Les parties décorées des faces antérieures et postérieures des dés sont moins polies que les faces latérales.

En particulier, le bouquet de fleurs et de fruits qui sort de la corne d'abondance du premier *putto* laisse reconnaître plusieurs traces de perçoirs et rangées de perforations pour éviter une fleur ou pour marquer la fleur d'un fruit telle une poire (fig. 13). On observe aussi des stries réalisées au ciseau pour les cornes d'abondance qui ont par la suite été polies. Une technique de gravure a été utilisée pour évoquer les décors des balustres engagés, mais aussi pour marquer une certaine profondeur dans le rendu des feuillages. Pour le reste, le polissage étant très poussé, il atténue fortement les traces d'outils²⁸.

On remarque également sur la plinthe des repères pour les trous circulaires qui servaient à fixer les tenons en fer insérés dans les balustres. Ils sont disposés à un rythme régulier entre les balustres de l'actuelle clôture, ce qui indique une modification d'implantation de ces balustres entre le projet initial et l'état actuel. De tels tenons ont été retrouvés dans les balustres en marbre de Carrare mis au jour par les archéologues à Boussu. Leur diamètre est très semblable à celui des traces repérées à Alost.

²⁸ Je signale une grande corrélation stylistique et technique entre les figures de la fontaine en marbre blanc des Trois Grâces conservée au Musée de la Ville de Bruxelles à la Maison du Roi et les fragments récoltés à Boussu.

18. Élévation en coupe de la balustrade avec la restitution en pointillé d'un piédestal et évocation d'une colonne.
(© Pierre Anagnostopoulos)

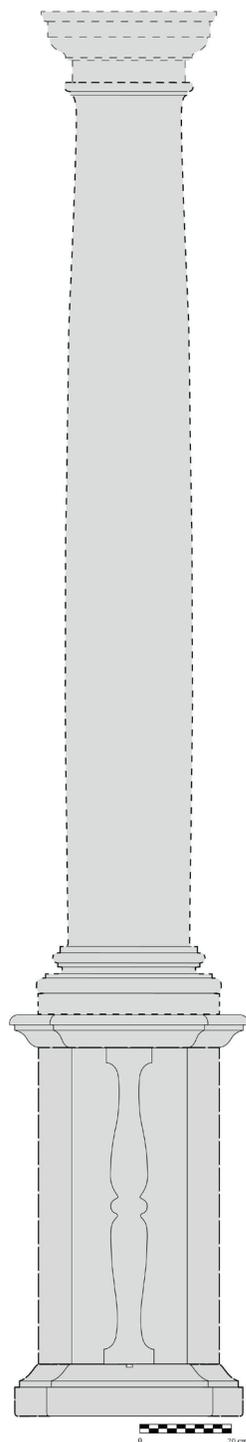
Restitutions

L'implantation précise de ces décors n'est pas connue. Ils ont pu provenir d'un espace intérieur du château. Les sculptures en relief n'ont subi qu'une faible usure et des dégradations mineures.

S'agissait-il d'une rambarde, d'une clôture basse, d'un parapet au palier, d'un escalier ou d'une clôture de galerie ? Il existe un dé qui a été retrouvé sur le site archéologique de l'ancien château, dont le fruit est oblique et marque la pente d'un escalier. Son décor et la moulure du cadre sont différents des vestiges conservés à Alost.

Par la présence abondante des blasons sur les dés, peut-on envisager l'hypothèse d'une localisation originelle dans une salle d'apparat du château ?

La clôture de chapelle rencontrée à Alost déroge à la typologie des balustrades du XVI^e siècle par l'absence de ressaut marquant le plan et l'élévation d'une telle structure à chaque dé. Une clôture qui possède soit une cloison pleine, soit une balustrade, est au moins rythmée par deux dés dont l'épaisseur est plus importante que celle des balustres et, par conséquent, la moulure de la plinthe marque un angle de 90°, saillant de plusieurs centimètres, perpendiculairement au développement général de la balustrade. Sur le site archéologique de Boussu, un tailloir complet qui possède la même moulure que le garde-corps d'Alost nous autorise à proposer une restitution en coupe (fig. 18).





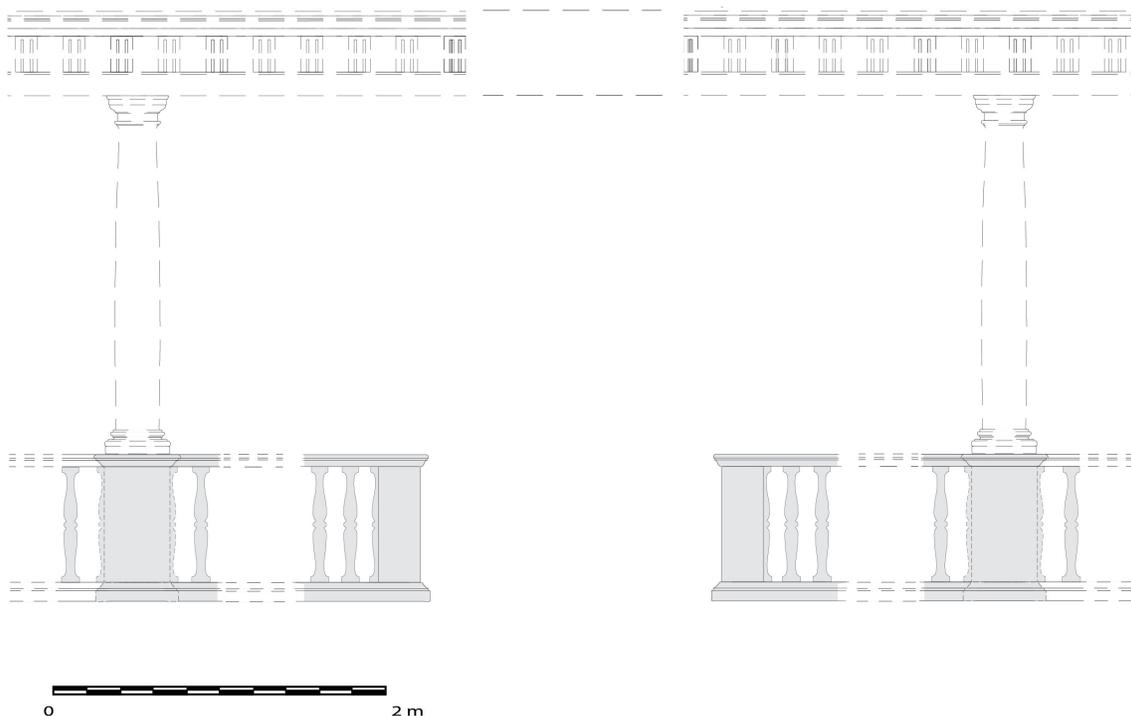
19. Tailloir complet d'un piédestal découvert à Boussu, vue de la face inférieure.
(© Pierre Anagnostopoulos)

Y avait-il un sens dans l'organisation du décor ? Un côté de la rambarde était-il uniquement décoré de blasons et l'autre de figures et de décors antiquisants ? Il peut y avoir eu une hiérarchie dans les espaces marqués par ces deux pôles décoratifs distincts²⁹.

Les dimensions de la balustrade, avec le socle, la plinthe, les balustres, la rampe et les dés, sont très semblables aux éléments retrouvés sur le site du château de Boussu (figg. 5-6). Avec les mesures de chacune de ces parties, et surtout du tailloir³⁰ entier en marbre de Carrare (fig. 19), retrouvé sur le site, il est possible de restituer ce qui devait être une belle et grande colonnade en pierre, fermée par une balustrade dont au moins un élément de décor a été conservé, soit à Boussu, soit à Alost.

²⁹ Dans leur ensemble, les reliefs des dés sont bien conservés. L'intégrité des motifs représentés a été peu atteinte. Il faut noter toutefois que plusieurs brisures et des manques ont été occasionnés soit par une trop grande proximité avec les bases des colonnes du déambulatoire, soit les angles ou les bords ont été abîmés par la pression exercée par la rampe ou par les passages fréquents. L'épaule gauche du second putto est partiellement perdue. Il semble aussi que les dés ont été sciés à leur base comme on le voit pour les deux putti ou les décors autour des blasons dont l'assise est presque égale à la limite du champ sculpté.

³⁰ La présence de ce tailloir nous indique clairement que la totalité de la balustrade fut réalisée en marbre de Carrare.



20. Restitution d'une colonnade. (© Pierre Anagnostopoulos)

La différence entre les 70,5 centimètres de haut des balustres et la hauteur totale de la balustrade faisant 88 centimètres est répartie entre la plinthe saillant de onze centimètres du sol et la rampe haute de sept à huit centimètres. Dans l'hypothèse d'une colonnade d'ordre dorique et sur la base des dimensions du tailloir, les dés de 25 centimètres de profondeur seraient complétés par des piédestaux de 40 centimètres de profondeur sur 50 centimètres de large au sol environ (fig. 18).

Au départ de la mesure de quarante centimètres du piédestal, on peut déduire la largeur d'une base, d'un fût, d'un chapiteau et d'une colonne. Les dimensions de la base seraient identiques à celles du tailloir et du piédestal³¹. De même, les parties horizontales peuvent être extrapolées pour former un ensemble avec architrave culminant à environ trois mètres soixante de haut, en intégrant la hauteur de la balustrade (fig. 20).

³¹ Basés sur un même principe, plusieurs piédestaux à balustres engagés en pierre bleue ont été retrouvés sur le site archéologique du château.



21. Voûte de la chapelle Sixtine, Rome. Sibylle Érythréenne, *putti* et balustres de part et d'autre, vers 1509-1512.

Pistes pour une attribution : rapports étroits avec Rome

Des maîtres locaux formés aux techniques et usages en vogue en Italie, ou plutôt des maîtres italiens ont-ils travaillé au château de Boussu³²? À quel contexte artistique peut-on rattacher ce travail de sculpture d'une grande qualité plastique ? Peut-on établir un lien entre ces *putti* en relief et ceux conservés en Italie ?

Quant aux attributions précises de ces travaux décoratifs, la question reste largement ouverte. Si les deux manières assez différentes qui ont été repérées à Alost sont contemporaines, l'atelier de sculpteurs qui travailla à Boussu fut sans aucun doute en contact avec Jacques Dubroeuq. Ces décors ont pu être conçus en Italie, et transportés ensuite vers nos régions. Des rapprochements avec des sources comme certains motifs de la voûte de la chapelle Sixtine à Rome ou de la clôture de la chapelle du cardinal Del Monte à San Pietro in Montorio sont deux éléments à inclure au dossier pour comprendre l'origine et l'importance qu'ont eu ces réalisations aux yeux de contemporains italiens et de commanditaires locaux dans les anciens Pays-Bas.

Le volume et le rendu du *putto* sont tout à fait comparables au style pictural des *putti* représentés en trompe-l'œil entre les figures allégoriques de la voûte de la chapelle Sixtine (fig. 21). Ici, les *putti* sont debout par paires à l'instar de caryatides supportant un entablement devant un pilastre ou un dé architectural. Ils sont déjà associés à des balustres à double poire dorés, de différents formats, selon les exemples. Les *putti* surmontent ces balustres qui constituent le cadre du siège sur lequel est assise une figure allégorique. Le grand nombre de gravures qui illustre ce thème manifeste le succès qu'il eut tout au long du XVI^e siècle. Des gravures, des dessins ou une observation directe ont pu servir de source, de modèle ou de référence à la sculpture du premier *putto* étudié ici³³.

Il est possible que le sculpteur de ces reliefs ait eu une connaissance et une expérience de l'art acquises à Rome durant les années précédant le Sac de

³² M. VAN VAERNEWYCK, *De Historie van Belgis*, IV, chap. 31, Gand, (réédition de la 1^{ère} édition de 1563) 1829, p. 133 : « *alsmede van het kasteel en hof van den heer van Bossuyt, en alle de konstige werken die daer te zien zyn, door verscheyde vremde meesters, naementlyk Italiaenen, gemaakt, waere te vergeefs veel te schryven, terwyl men met deze stoffe gemakkelyk eenen bezonderen boek zoude kunnen vervullen, zonder dat alles nogtans zoo nauwkeurig zoude beschreven zyn als het inderdaed is; dus diend het beter gezien te zyn als te lezen, want het zyn twee wonderen die boven andere in deze Nederlanden opmerking verdienen* ». H. VAN NUFFEL, *Marcus Van Vaernewijck*, dans : *Nationaal Biographisch Woordenboek*, 8, 1979, pp. 795-809. Des travaux d'une qualité similaire ont aussi été menés par des italiens en Picardie au début du XVI^e siècle. Parmi ceux-ci des membres de la famille della Porta, voir aussi W. GRAMBERG, *Die Düsseldorf Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin, 1964. C. DEBIE, *Les monuments sculptés du chœur de l'église de Folleville : XVI^e siècle*, dans : *Revue du Nord*, 63, 1981, 249, pp. 415-438.

³³ M. VILJOEN, *Raphael and the restorative power of prints*, dans : *Print Quarterly*, 18, 2001, pp. 379-395.

la ville. Il a dû voir les *putti* autour des figures de la *Charité* et de la *Sibylle d'Érythrée* de la voûte de la Sixtine (fig. 21).

Dans un second temps, nous avons pu rapprocher les décors et les *putti* étudiés d'une clôture de chapelle privée réalisée à Rome dans l'église San Pietro in Montorio³⁴ par Bartolomeo Ammannati pour le compte du cardinal Del Monte entre 1550 et 1552. On y retrouve les éléments caractéristiques de notre balustrade reconstituée, à savoir des *putti*, des cartouches avec blasons, guirlandes ou festons, et une balustrade avec socle, balustres et garde-corps.

Vers une identification des *putti*

Les solutions plastiques mettent en évidence une cohérence entre la manière de traiter les *putti*, leur disposition dans un cadre donné et le message qu'ils véhiculent.

En admettant l'argumentaire précédent, on peut s'interroger sur la relation entre un enfant et une corne d'abondance.

En première analyse, cette association pourrait être vue d'abord comme une simple opportunité offerte au sculpteur d'occuper tout le champ du relief disponible par un attribut sans signification particulière, mais à haute valeur ornementale. En effet, la corne d'abondance développe une forme sinusoïdale et évasée qui complète l'enfant. À y regarder de plus près, l'association entre un enfant et une corne renvoie à une référence connue de l'Antiquité grecque et romaine. La corne d'abondance³⁵, ou *cornu copia*, est dans la mythologie antique souvent associée à Zeus, qui fut nourri par la chèvre Amalthée. Combinée aux fruits et aux fleurs, elle évoque la Nature. Plusieurs sources littéraires rapportent que la déesse Déméter eut une liaison intime avec le demi-dieu Liason en Crète. De cette union naquit le dieu Ploutos³⁶, en latin *Plutus*, dieu des richesses et de l'abondance. Quel autre attribut que celui de la corne d'abondance pouvait lui être attribué ?

Souvent représenté enfant ou juvénile, on le retrouve sur un vase grec et sur les sculptures accompagné de sa mère Déméter. Un des exemples montre un enfant, réalisé à la Renaissance, sur une statue antique, qui tient de manière similaire une corne d'abondance.

³⁴ A. NOVA, *The chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, dans : *The Art Bulletin*, 66, 1984, n° 1, pp. 150-154. L. CORTI, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1989, pp. 82-83. C. CONFORTI, *La Cappella del Monte a San Pietro in Montorio*, dans : C. CONFORTI, *Vasari Architetto*, Milan, 1993, pp. 129-142. L. SATKOWSKY, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton, 1993, pp. 15-18.

³⁵ La corne d'abondance est associée à de nombreuses figures allégoriques, souvent féminines, dans l'iconologie dès la Renaissance, C. RIPA, *Dizionario Iconologia*, Paris, (1^{ère} édition de 1593) 1677, pp. 109, 127, 187.

³⁶ A. H. A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1978, col. 1565-1566.

Le second *putto* pose d'avantage de questions. Son modèle exact n'a pu à ce stade être identifié. Il pourrait toutefois s'agir d'une interprétation de la *Madone au Rocher* de Léonard de Vinci ou de travaux réalisés dans son entourage. La torsion particulièrement marquée du corps de cet enfant disposé sur un rocher porte la trace d'un modèle de tout premier plan, dont le sculpteur usa pour asseoir les volumes et les contours de son personnage. Sans avoir pu identifier formellement la source de ce *putto*, il est tentant de penser qu'une association similaire a prévalu pour la conception de celui-ci.

Cette fois, la corne ne peut plus être qualifiée « d'abondance ». On n'y trouve plus le bouquet végétal à son sommet, celui-ci est remplacé par des flammèches. La corne se transforme ainsi en torche. Est-ce, dès lors, la représentation de la figure de Vulcain enfant, qui, en opposition à Zeus, récupéra la corne d'Amalthée, associée au feu ? Cette question reste ouverte à de futures investigations. Le feu, attribut de Vulcain, peut-il être associé à la puissance militaire du seigneur de Boussu ?

La position de ces *putti* dans une composition beaucoup plus large est à noter. Leur emplacement de part et d'autre de l'entrée d'un espace clos témoigne de l'importance qui leur fut donnée comme éléments d'un décor de passage, depuis leur création jusqu'à nos jours. Complémentaires mais opposés, ils forment deux décors de transition qui ne sont pas dénués de sens. En effet, le premier *putto* a pu être rapproché du dieu de l'Antiquité Ploutos, porteur de valeurs positives, telles l'abondance et la richesse. En revanche, le second *putto* a pu être comparé à des têtes de démons, qui véhiculent une forte présence décorative aux valeurs plutôt négatives. Cette dichotomie de sens montre toute la complexité qui réside dans l'analyse d'un ensemble sculpté qui ne nous est que partiellement conservé.

Toujours est-il que l'identification d'un des deux *putti* à la figure de *Plutus* nous ramène au contexte de construction du château Renaissance de Boussu. Les décors peuvent être rattachés à ceux qui ont été réalisés sous Jean V de Hennin-Liétard. Or, durant cette période, le château va être orné de sculptures à l'antique, telles que la statue monumentale en argent d'Hercule offerte par la ville de Paris à Charles Quint et qui fut réalisée par le Rosso, une statue d'Apollon ou d'autres décors encore. Il y avait à Boussu une volonté de reproduire les thèmes de la mythologie antique, peut-être suivant le désir du commanditaire de développer son image, au travers d'œuvres d'art conçues et réalisées par des Italiens, à destination des anciens Pays-Bas, et qui furent conservées un temps dans le château³⁷.

³⁷ J'adresse mes plus vifs remerciements à Jean-Marie Duvosquel et à Michel Fourny pour leur aide dans la relecture du texte.

LA NOUVELLE CROSSE DE DOM SARENS, ABBÉ CONTESTÉ DE
SAINT-TROND (1533-1558). ICONOGRAPHIE ET MISE EN CONTEXTE
POLITICO-RELIGIEUX D'UNE ŒUVRE D'ORFÈVRERIE

DIDIER MARTENS

À l'aube des Temps modernes, le culte des saints se trouve associé à des territoires dont les dimensions peuvent considérablement varier. Certains intercesseurs célestes font l'objet d'une vénération que l'on n'hésiterait pas, si on ne craignait l'anachronisme verbal, à qualifier de paneuropéenne ou même de globale. C'est le cas, par exemple, des pères de l'Église d'Occident, du diacre Laurent, de l'officier romain Sébastien ou des vierges martyres Barbe et Catherine. Vers 1500, on rencontre leurs effigies partout, depuis le Portugal jusqu'à la Pologne, de la Suède à la Sicile. D'autres saints suscitent à la même époque un culte 'national', qu'il s'agisse, en Castille, du roi Ferdinand III ou de l'archevêque de Tolède Ildefonse ou, en France, de l'évêque d'Autun Léger ou du roi Louis IX. Enfin, certaines invocations personnelles sont limitées à une seule ville et à son hinterland, voire même à un unique sanctuaire. En ce qui concerne le territoire des anciens Pays-Bas, on peut citer, parmi ces cultes locaux, ceux de sainte Alène à Forest, de sainte Dymphne à Geel ou de saint Gommar à Lierre¹.

Outre l'intérêt qu'ils peuvent présenter pour l'historien des religions, ces saints peu vénéérés retiennent tout particulièrement l'attention de l'historien d'art. Leur identification sur une image permet souvent d'établir sa provenance ancienne

¹ Voir, sur ces saints et leur culte, B. FRANSEN (éd.), *Sainte Alène. Images et dévotion. Guide pour une visite de l'église Saint-Denis à Forest*, Forest, 2006 ; L. VANSANT / L. LUYTEN, *Ter ere van Dimpna. Voor al wie Geel, de gezinsverpleging en Dimpna een warm hart toedraagt*, Geel, 2005 ; *Sint-Gummarus. Iconografie en verering* (cat. d'exp.), Lierre, Museum Wuyts-Van Campen en baron Caroly, 1990.

avec un haut degré de vraisemblance². Il est en effet peu probable qu'une effigie de sainte Dymphne ou de saint Gommaire ait pu être commandée pour une église éloignée de Geel ou de Lierre. La géographie du culte du saint délimite *a priori* l'aire de distribution de ses images. L'argument est souvent utilisé par les spécialistes des 'Primitifs flamands'. Ainsi, ils considèrent en général que la présence de saint Donatien dans un tableau indique que celui-ci était destiné à une église de Bruges ou des environs³. De même, ils ont coutume de rattacher à Gand et à sa région toutes les images anciennes de saint Liévin⁴.

Il arrive que certains intercesseurs célestes au culte faiblement diffusé aient été vénérés dans plusieurs localités distantes les unes des autres. Lorsqu'ils sont associés dans un programme iconographique, par exemple sur un retable, l'historien d'art pourra, pour chacun d'eux, réunir au sein d'un ensemble fermé les différents lieux où il fut invoqué et rechercher d'éventuelles intersections entre ces ensembles. Si l'une d'elles est occupée par une unique ville ou un unique village, il doit s'agir du lieu de provenance ancien de l'objet.

Une commande norbertine ?

Ce type de raisonnement combinatoire a été suivi il y a quelques années par l'historien d'art néerlandais Jos Koldewey⁵. Il a estimé pouvoir reconnaître, dans un *nodus* ou nœud⁶ du Musée M de Louvain, un vestige de la crosse

² On rappellera que, selon l'usage dominant en histoire de l'art, il faut entendre par 'origine de l'œuvre' le lieu où elle a été réalisée et par 'provenance ancienne' celui auquel elle était initialement destinée.

³ Voir notamment D. MARTENS, *Échos de la 'Madone au chanoine Van der Paele', en particulier dans l'œuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule*, dans : *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, 63)*, Bruxelles, 1999, pp. 220-221 ; H. CALLEWIER / N. GEIRNAERT, *A Bruges Donor Identified : Canon Victor van Zwavenarde (ca. 1413-1481)*, dans : *Metropolitan Museum Journal*, 48, 2013, pp. 81-85.

⁴ Voir notamment J.P. DE BRUYN, notice, dans : *Gent. Duizend jaar kunst en cultuur. Muurschilderkunst, schilderkunst, tekenkunst, graveerkunst, beeldhouwkunst* (cat. d'exp.), Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1975, p. 189, n° 29 ; S. BÖHMER, notice, dans : *Von der Erde zum Himmel. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters aus dem Suermondt-Ludwig-Museum* (cat. d'exp.), Aix-la-Chapelle, Rathaus, 1993, n° 19. Le culte de saint Liévin est pourtant attesté aussi à Zierikzee en Zélande. Voir, à ce sujet, J. KOLDEWEIJ, *Kreeg de onthoofde heilige ook een reliekhoofd ? Over bedevaarten naar sint Lieven, pelgrimstekens en reliekbustes...*, dans : *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent, n.s.*, 61, 2007, pp. 123-149.

⁵ J. KOLDEWEIJ, *De Antwerpse kromstaf van de Norbertijnenabdij Tongerlo, vervaardigd in 1536 in opdracht van abt Arnold Streeters*, dans : *Liber amicorum Raphaël De Smedt, 2 : artium historia (Miscellanea neerlandica, 24)*, Louvain, 2001, pp. 215-231.

⁶ Voir, sur ces termes, qui désignent l'excroissance plus ou moins importante qui assure la liaison entre la hampe et le crosseron de la crosse, *Objets liturgiques, croix et reliquaires des églises chrétiennes (Glossarium artis, 2)*, Munich (...), 1992 (3^e éd.), pp. 118-119.



Fig. 1a, b, c. Orfèvre brabançon : ciboire composite, avant restauration, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché KIK-IRPA, Bruxelles).

en argent doré d'un abbé de Tongerlo en Campine, Arnold Streysters⁷ (figg. 1a, b, c). Celui-ci l'aurait acquise en 1536 et y aurait fait apporter quelques modifications deux ans plus tard par l'orfèvre anversois Jheronimus Mannacker l'Ancien. L'identification proposée s'appuie, d'une part, sur la source écrite mentionnant ces faits⁸ et, de l'autre, sur les cinq figurines de saints coulées ornant le pourtour du nœud battu. Parmi elles, l'auteur propose de reconnaître un saint Norbert, le fondateur au XII^e siècle de l'ordre de Prémontré, auquel

⁷ Louvain, Museum M, n° d'inv. B/ VIII / 126 ; argent partiellement doré ; hauteur totale : 42 cm ; hauteur du nœud : 14,3 cm ; diamètre du nœud : 9,4 cm. Dépôt de l'église Notre-Dame des Dominicains de Louvain. Actuellement, l'objet est exposé dans le déambulatoire de l'église Saint-Pierre. Voir, sur cette œuvre, outre J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 2001 ; P. BAUDOIN, notice, dans : *Zilver uit de Gouden Eeuw van Antwerpen* (cat. d'exp.), Anvers, Rockoxhuis, 1988-1989, n° 18.

⁸ W. VAN SPILBEECK, *De abdij van Tongerlo. Geschiedkundige navorsingen*, Lierre / Geel, 1888, p. 319 : « (...) Hieronymus Mamacker (sic), van Antwerpen, is een der bijzonderste zilverdrijvers : buiten tal van andere werken, brengt hij in 1538 eenige veranderingen toe aan eenen zilveren vergulden staf, in 1536 gekocht voor 420 rijngulden (...) ». Le chanoine ne cite pas sa source, se bornant à la paraphraser.

appartient encore et toujours Tongerlo, et un saint Servais. Or, rappelle Koldewey, le proto-évêque de Tongres, mort selon la tradition en 384, n'a suscité aucune vénération particulière dans les abbayes norbertines des anciens Pays-Bas, si l'on excepte Tongerlo⁹. Dès 1165, il existait une fraternité de prière entre le monastère campinois et le chapitre de la collégiale Saint-Servais de Maastricht. Les deux communautés évoquaient conjointement dans une cérémonie la mémoire de leurs membres décédés pendant l'année. En outre, la même année 1165, les chanoines de Saint-Servais cédèrent leurs droits sur la chapelle de Ravels, près de Turnhout, à l'abbaye de Tongerlo. En souvenir de ce transfert, la petite localité a conservé jusqu'à aujourd'hui une église dédiée au premier évêque 'belge'. Enfin, au milieu du XIV^e siècle, l'abbé de Tongerlo offrit deux bustes reliquaires en argent au chapitre de la collégiale Saint-Servais. Ils y sont toujours conservés.

Selon Koldewey, seul Tongerlo se trouve à l'intersection entre l'ensemble des lieux de culte associés à Servais et celui des lieux de culte associés à Norbert, d'où sa proposition d'attribuer la commande de la crosse à l'abbé Streyters. Cette conclusion ne peut toutefois être acceptée que pour autant que soient avérées les identifications de saints sur lesquelles elle repose. Or, le nœud du Musée M ne comporte aucun nom inscrit, à la différence, par exemple, de celui de la crosse un peu plus tardive de l'évêque de Deventer Gillis Van den Berg¹⁰. C'est uniquement sur la base de leurs attributs que les statuettes peuvent être mises en relation avec des personnages connus de l'histoire sainte, une tâche souvent ardue pour laquelle les répertoires iconographiques n'apportent qu'une aide limitée. En outre, chaque figurine ne mesurant que six centimètres de hauteur, ces attributs sont minuscules. Certains, d'ailleurs, ont été cassés ou pliés, d'autres ont disparu. Que valent, dans ces conditions, les identifications sur lesquelles Koldewey a fondé son raisonnement combinatoire ? En bonne méthode, il convient de reprendre l'étude de l'objet au stade de la description, avant de chercher à déterminer sa provenance ancienne.

Servais, Benoît et Libert

Le nœud, qui a été transformé avant 1864 en un ciboire¹¹, un vase liturgique destiné à contenir des hosties, comporte un décor architectural de style Renaissance. Sur un socle ouvragé, timbré de mascarons, l'orfèvre a aménagé

⁹ Voir, à ce propos, J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 2001, pp. 224-225.

¹⁰ Voir, sur cette œuvre, P. BAUDOIN, notice, dans : *Zilver uit de Gouden eeuw van Antwerpen*, *op. cit.*, n° 53.

¹¹ Il s'agit en effet bien d'un ciboire, comme l'a remarqué J. KOLDEWEIJ (*op. cit.*, 2001, p. 219, note 3), et non d'un chrismatoire, un vase destiné à contenir l'huile et le chrême, ainsi que l'ont écrit les auteurs antérieurs. Dès 1939, le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA notait : « Je pense qu'il s'agit d'un nœud de crosse modifié pour d'autres usages » (*Notes pour servir à l'Inventaire des œuvres d'art du Brabant. Arrondissement de Louvain*, dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 43, 1939-1940, p. 301).



Fig. 2. Orfèvre brabançon : ciboire composite, détail avec niche n° 4, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).



Fig. 3. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 4, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).

six niches en plein cintre, terminées par une conque. Elles alternent avec des hermès de satyres portant des chapiteaux ioniques. Chaque niche est surmontée d'une sorte de pignon curviligne lui aussi timbré d'un mascarón. Il n'y a aucun doute à avoir quant à la disposition originale des figurines¹². En effet, au fond de chaque niche, dans le bas, ont été gravés des traits horizontaux, destinés à guider l'artisan lors du montage de la pièce (fig. 2). Leur nombre va de un à six. Ils correspondent à des traits verticaux incisés au dos des statuettes (fig. 3). Le nombre de ces traits verticaux va également de un à six.

La niche n° 1 est vide. Pourtant, en 1864, il est fait état de six statuette dans une notice de catalogue d'exposition décrivant la pièce¹³. On est tenté de

¹² Cette disposition originale, qui a pu être rétablie lors d'une restauration ou d'un nettoyage anciens, est visible sur les clichés KIK-IRPA B150618, B150619 et B150620 (voir fig. 1) réalisés en 1955 par l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles).

¹³ W.H.J. WEALE, *Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes* (cat. d'exp.), Malines, Hôtel Liedekerke, 1864, n^{os} 446 (1^{ère} éd.), 480 (2^e éd.) : « Chrismatoire en forme de pyxide hexagone ; le pied à six lobes porte les emblèmes



Fig. 4. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 3, *Saint Servais*, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).



Fig. 6. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 5, *Saint Benoît*, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).



Fig. 5. Maître de la Légende de sainte Madeleine : triptyque, *Sainte Parenté flanquée des saints Jean-Baptiste et Servais*, vers 1500. Baltimore, Walters Art Gallery (cliché musée).

croire que la figurine n° 1 existait encore à ce moment-là. Parmi les cinq qui subsistent aujourd'hui, trois peuvent être identifiées, selon moi, avec certitude.

Comme l'a reconnu Koldewey, la statuette n° 3 représente bien saint Servais (fig. 4). L'évêque de Tongres est revêtu de l'habit épiscopal. Il tient dans la main droite la clé qui lui aurait été remise à Rome par saint Pierre lui-même, lors de son pèlerinage¹⁴, et dans la gauche sa crosse d'évêque, dont le haut est cassé. À ses pieds gît un monstre menaçant. C'est le dragon que Servais aurait affronté avec son bâton de pèlerin, alors qu'il revenait de Rome¹⁵. On retrouve les mêmes attributs, associés à une effigie à mi-corps du saint, sur le volet droit d'un triptyque de la Walters Art Gallery de Baltimore dû au Maître bruxellois de la Légende de la Madeleine¹⁶ (fig. 5). En contrebas de la figure se lit l'inscription flamande *S(int) Servaes* en lettres gothiques.

L'identité de la figurine n° 5 peut également être établie de manière certaine (fig. 6). Il ne s'agit ni de saint Arnould, ni de saint Martin, comme il a été proposé. Nous sommes en présence d'une image du fondateur du monachisme occidental Benoît de Nursie. Revêtu de la coule, tête nue, le personnage tonsuré tient de la main droite un livre ouvert et de la gauche sa crosse d'abbé, brisée dans le haut. Un attribut est visible à ses pieds : un oiseau tenant dans le bec un pain rond¹⁷. Le motif renvoie à un épisode de la légende de saint Benoît rapporté par le pape Grégoire le Grand¹⁸. Peu après avoir établi sa communauté à Subiaco, dans le Latium, à une quarantaine de kilomètres de Tivoli, l'abbé ombrien aurait été en butte aux menées hostiles d'un prêtre local du nom de Florentius. Vers 525-529, celui-ci lui envoya un pain empoisonné. Averti par la Providence, Benoît devina l'embûche. Il fit emporter le pain au loin par un corbeau qui venait régulièrement picorer dans sa main. C'est ce corbeau dévoué qui est représenté à gauche de la figurine. On peut le rapprocher, par

de la Passion ; la partie supérieure est ornée de six statuettes de Saints placées dans des niches cintrées séparées l'une de l'autre par des termes qui soutiennent la corniche sur laquelle repose le couvercle. XVII^e siècle ; la partie supérieure du couvercle est moderne. H. 0, 42. D. pied, 0, 15. Église Notre-Dame aux Dominicains, Louvain ».

¹⁴ Voir, sur cet attribut iconographique, J. KOLDEWEIJ, 'Der gude Sente Servas'. *De Servatiuslegende en de Servatiana : een onderzoek naar de beeldvorming rond een heilige in de middeleeuwen* (...), Assen / Maastricht, 1985, pp. 60-128.

¹⁵ Voir, sur cet attribut iconographique, J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 1985, pp. 153-157. Voir aussi, sur l'iconographie de saint Servais, D. MARTENS, *Saint Servais de Maastricht ou saint Eucher d'Orléans ?* et J. KOLDEWEIJ, *Servatius in veelvoud en enkelvoud : Maastrichtse boekbanden, miniaturen, pelgrimstekens en zegels*, dans : *Als ich can. Liber amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers (Corpus van verluchte Handschriften, 11)*, Louvain, 2002, p. 905 et pp. 701-742.

¹⁶ Voir, sur cette œuvre, S.M. BAILEY, *A Holy Kinship Attributed to the Master of the Magdalen Legend*, dans : *The Journal of the Walters Art Gallery*, 41, 1983, pp. 7-16.

¹⁷ Voir, sur cet attribut iconographique, J.K. STEPPE, *De voorstelling van Benedictus in de beeldende kunst. Een inleiding tot de Benedictusiconografie*, dans : *Benedictus in de Nederlanden* (cat. d'exp.), Gand, Sint-Pietersabdij, 1980-1981, I, p. 81.

¹⁸ SAINT GRÉGOIRE, *Dialogorum libri quator* (...), II, 8.



Fig. 7. Cornelis GALLE l'Ancien (1576-1650) : gravure, *Saint Benoît*, reproduite dans E. BINET, *Abrégé des Vies des principaux fondateurs des religions de l'Église, représentez dans le chœur de l'abbaye de S. Lambert de Liessies en Haynaut (...)*, Anvers, 1634.



Fig. 8. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 6, *Saint Libert de Malines*, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).

exemple, de celui qui figure dans une gravure de l'Anversois Cornelis Galle illustrant un ouvrage publié en 1634¹⁹ (fig. 7). L'estampe est surmontée de l'inscription en capitales romaines *S(ANCTUS) BENEDICTUS*. De manière générale, avec ou sans pain dans le bec, le corbeau de saint Benoît est attesté de manière constante dans les anciens Pays-Bas dès le début du XVI^e siècle²⁰ et il est particulièrement fréquent dans la statuaire baroque²¹.

¹⁹ Voir, sur cette gravure, W. LE LOUP, notice, dans : *Benedictus in de Nederlanden, op. cit.*, I, n° 36. La gravure figure dans E. BINET, *Abrégé des Vies des principaux fondateurs des religions de l'Église, représentez dans le chœur de l'abbaye de S. Lambert de Liessies en Haynaut (...)*, Anvers, 1634, p. 73. Voir p. 76 : « (...) Florence Prestre le voulut par malice envenimer avec un pain empoisonné ; le saint homme reconut la malice noire, & fit emporter ce pain par un corbeau, en un lieu où il n'y pût faire mal à personne ».

²⁰ Les pattes du corbeau sont encore visibles sur une statue en bois de saint Benoît des années 1500 conservée à l'église Saint-Denis de Forest (Bruxelles). Voir, sur cette œuvre, G. DERVEAUX-VAN USSEL, notice, dans : *Benedictus in de Nederlanden, op. cit.*, I, n° 45.

²¹ Voir notamment G. DERVEAUX-VAN USSEL, notices, dans : *Benedictus in de Nederlanden, op. cit.*, I, n°s 50, 56, 57.

Enfin, la figurine n° 6 peut, elle aussi, être identifiée de manière certaine (fig. 8). Ce n'est ni Donat de Münsteriefel, ni Maurice, comme on l'a envisagé. Le personnage est un militaire revêtu à la romaine : il porte un casque et une cuirasse athlétique à lambrequins. Dans la main droite, il tient une lance de joute, dans l'autre, un bouclier ovale. Celui-ci est orné, comme l'avait bien relevé Koldeweij, des armoiries de la Ville et de la Seigneurie de Malines : 'd'or à trois pals de gueules', avec un blason inclus, portant l'aigle impériale, 'd'or à l'aigle éployée de sable'²². L'auteur n'a toutefois pas tiré de cette marque héraldique la conclusion qui s'imposait, à savoir que le guerrier représenté doit posséder un lien avec Malines.

Il s'agit de saint Libert de Malines²³. Ce personnage sans doute légendaire a néanmoins retenu au XVIII^e siècle l'attention des bollandistes, qui lui ont consacré une notice détaillée dans les *Acta Sanctorum*²⁴. Sa vie est étroitement liée à celle de saint Rombaud, l'ermite venu d'Irlande ou d'Écosse au VIII^e siècle pour évangéliser le Brabant. Il y reçut le soutien d'un comte de Malines dénommé Adon et de son épouse Élixa. Le couple demeurait stérile mais, grâce aux prières du saint, la comtesse put enfin mettre au monde un fils. Il fut baptisé sous le nom de Libert. L'éducation du jeune comte fut confiée à Rombaud. Lors des invasions normandes, Libert prit la fuite et se réfugia à Saint-Trond. Après avoir assiégé Malines, les Normands attaquèrent également la cité hesbignonne. C'est dans les murs de l'abbaye de Saint-Trond qu'il aurait subi vers 835 le martyre de leurs mains, alors qu'il priait.

Libert est d'habitude représenté en comte de Malines, revêtu de l'habit militaire, tenant une lance ou une hallebarde et l'écu de la ville. La formule est notamment attestée par une gravure du XVI^e siècle, insérée dans une vie de Rombaud publiée à Bruxelles en 1569²⁵ (fig. 9) et reproduite en 1718 par le bollandiste Jean-Baptiste de Sollier²⁶. Il n'y a aucun doute quant à l'identité du jeune homme en armure visible à droite, puisqu'une banderole portant l'inscription en capitales romaines *S(ANCTUS) LIBERTUS* flotte au-dessus de lui. À gauche se tient saint Rombaud, identifié lui aussi par une inscription.

L'effigie de Libert constitue un indice important pour l'historien d'art cherchant à déterminer la provenance ancienne du *nodus*. Le culte de ce saint n'est attesté que dans deux villes : à Malines, où il est associé à celui de Rombaud, et à

²² Voir, sur les armoiries de Malines, L. VIAENE-AWOUTERS / E. WARLOP, *Gemeentewapens in België : Vlaanderen en Brussel*, Bruxelles, 2002, II, pp. 27-31.

²³ J'ai proposé cette identification dès 2002. Voir D. MARTENS, compte rendu, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 71, 2002, pp. 113-114.

²⁴ J.B. SOLLERIUS, *De S. Liberto martyre Trudonopoli et Mechlinæ in Belgio*, dans : *Acta Sanctorum Julii* (...), III, Anvers, 1723, pp. 704-710. Voir aussi P. GUÉRIN, *Les petits Bollandistes, Vies des Saints* (...), Paris, 1880, VIII, p. 317.

²⁵ J. DOMYNS, *Divi archipræsulis christique martyris Rumoldi, Machliniensium præsidis sive tutelaris eximii vita*, Bruxelles, 1569.

²⁶ J.B. SOLLERIUS, *Acta S. Rumoldi episcopi et martyris, apostoli et patroni Mechliniensium* (...), Anvers, 1718, p. 82.



Fig. 9. Graveur brabançon : gravure, *Saint Rombaud et saint Libert de Malines*, reproduite dans J. DOMYNS, *Divi archipræsulis christique martyris Rumoldi, Machliniensium præsidis sive tutelaris eximii vita*, Bruxelles, 1569.



Fig. 10. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 2, *Saint Eucher d'Orléans*, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).

Saint-Trond, où Libert subit le martyre et où l'on conservait son corps. Or, la présence de Benoît dans une des niches plaide de façon décisive en faveur de la cité hesbignonne. L'abbaye de Saint-Trond, dont la fondation remonte au VII^e siècle, appartenait à l'ordre bénédictin, même si elle n'en aurait adopté la règle qu'après 819²⁷. En revanche, à Malines, il n'y avait au XVI^e siècle aucun monastère relevant de cet ordre. Les abbayes bénédictines de Saint-Trond et de Saint-Hubert possédaient uniquement un refuge dans la cité des bords de la Dyle²⁸.

²⁷ Voir, sur l'abbaye de Saint-Trond, P. PIEYNS-RIGO, *Abbaye de Saint-Trond*, dans : *Monasticon belge, VI : Province de Limbourg*, Liège, 1976, pp. 13-67 ; E. VALGAERTS, *Geschiedenis van de abdij*, dans : *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden* (cat. d'exp.), Saint-Trond, Begijnhofkerk, 1986, pp. 17-29 ; G. BOES, *De abdij van Sint-Truiden van de stichting tot 1155*, Saint-Trond, 1989 ; N. DE WINTER, *De abdijsite van Sint-Truiden : een archeologische evaluatie en waardering* et J. GYSELINCK, *Herwaardering van de Sint-Truidense abdijsite na de brand van 1975*, dans : *Monumenten en Landschappen*, 30, 2011, n° 6, pp. 4-23 et 24-35.

²⁸ Voir, sur les deux refuges bénédictins à Malines, H. INSTALLÉ, notices, dans : *Historische stedenatlas van België : Mechelen II (Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde*,

La présence avérée de Servais dans une des niches du nœud s'accorde bien avec l'hypothèse d'une crose provenant de Saint-Trond. En effet, au XVI^e siècle, la localité hesbignonne dépendait, au point de vue ecclésiastique, des évêques de Liège, successeurs du saint à la clé et au dragon. Malines, en revanche, fit partie jusqu'à l'aube des Temps modernes de l'évêché de Cambrai, avant de devenir en 1559 le siège d'un archevêché propre. Il faut toutefois remarquer que, jusqu'au milieu du XIV^e siècle, le prince-évêque de Liège était nominalement le seigneur de Malines²⁹. Une référence à saint Servais n'aurait donc pas été inconcevable sur une crose réalisée pour un sanctuaire malinois. Néanmoins, elle semble davantage se justifier sur un objet destiné à une église du diocèse de Liège.

Eucher et Trudon

La figure n° 2 représente un saint évêque (fig. 10). Il tient une crose en partie brisée dans la main droite et un livre ouvert dans la gauche. À ses pieds s'agite un petit personnage enturbanné qui brandit un marteau (fig. 11). On a avancé, pour le saint, le nom de Lambert, le fameux évêque de Tongres-Maastricht assassiné à Liège vers 705 par les hommes de main de Dodon, haut fonctionnaire à la cour de Pépin II³⁰. Cette proposition se heurte toutefois à une difficulté : dans les représentations certaines du martyr du saint, les assaillants sont représentés armés qui d'une lance, qui d'une épée, qui d'un sabre ou d'une hache, parfois même d'un *goedendag*³¹. Jamais le marteau n'est attesté. En outre, le rational ou superhuméral crénelé visible sur la statuette ne constitue nullement, comme on l'a souvent affirmé, un attribut propre à saint Lambert. Ce mantelet est attesté sur les épaules de plusieurs autres saints évêques liégeois, tels Servais ou Hubert³².

Letteren en Kunst van Mechelen, 100, 1996, 2), n°s 13, 31. Voir, sur le refuge de Saint-Trond à Malines en particulier, L. VAN LANGENDONCK / J. BUNGENEERS, *Monnikenwerk en engelengeduld. Geschiedenis en restauratie van de voormalige refugie van Sint-Truiden te Mechelen*, Anvers, 2000.

²⁹ Voir, à ce sujet, R. VAN UYTVEN, *De Mechelse burgers tegenover hun politieke meesters*, dans : *De geschiedenis van Mechelen. Van heerlijkheid tot stadsgewest*, Tielt, 1991, pp. 58-59.

³⁰ J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 2001, p. 220.

³¹ Voir notamment les deux panneaux liégeois du Grand Curtius remontant respectivement à la fin du XV^e siècle et aux années 1530 reproduits dans D. ALLART, *La peinture du XV^e et du début du XVI^e siècle dans les collections publiques de Liège (Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux XV^e et XVI^e siècles*, 6), Bruxelles, 2008, n°s 8, 25. Voir aussi les corpus d'images rassemblés dans M. BRIBOSIA, *L'iconographie de saint Lambert*, dans : *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, 6, 1955, pp. 85-248 et dans P. GEORGE *et alii*, *Saint Lambert. Culte et iconographie* (cat. d'exp.), Liège, Cathédrale Saint-Paul, 1980.

³² Voir, à ce sujet, P. GEORGE *et alii*, *op. cit.*, pp. 50-52.



Fig. 11. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 2, *Saint Eucher d'Orléans*, détail avec Charles Martel, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).

Au nombre des saints qui firent l'objet d'une dévotion particulière à l'abbaye de Saint-Trond³³ et dont celle-ci se targuait de conserver le corps figure, outre Libert, l'évêque saint Eucher d'Orléans. Serait-ce le personnage mitré représenté dans la deuxième niche du nœud ? Sa biographie, en partie légendaire, a été incluse dès 1658 dans les *Acta Sanctorum*³⁴. Eucher naquit en 687 à Orléans. Devenu moine à Jumièges, il acquit rapidement une réputation de sainteté. C'est pourquoi les habitants d'Orléans l'élirent à son corps défendant évêque en 717, un choix que Charles Martel accepta. Prenant très au sérieux la défense des intérêts fonciers de son diocèse, Eucher entra rapidement en conflit avec le puissant maire du palais, qui cherchait à mettre la main sur les biens de l'Église. En 733, de passage à Orléans après la victoire de Poitiers, celui-ci fit arrêter l'évêque. Exilé à Paris, puis à Cologne, Eucher reçut finalement l'autorisation de se retirer à l'abbaye de Saint-Trond, où il retrouva non sans contentement la vie monastique. C'est là qu'il mourut en 738.

Dans les images, saint Eucher apparaît généralement en habit épiscopal ; à ses pieds gît son persécuteur Charles Martel, représenté de manière pour le moins

³³ Voir, à ce sujet, M. COENS, *Les saints particulièrement honorés à l'abbaye de Saint-Trond, II. Après le XII^e siècle*, dans : *Analecta bollandiana*, 73, 1955, pp. 140-192.

³⁴ G. HENSCHENIUS, *De S. Eucherio episcopo avelianiensi, Trudonopoli in Belgio*, dans : *Acta Sanctorum Februarii* (...), Anvers, 1658, III, pp. 208-222. Voir aussi P. GUÉRIN, *op. cit.*, pp. 603-605.

paradoxe sous l'aspect d'un roi enturbanné à l'orientale. C'est la formule qui a été adoptée notamment par Pieter Coecke van Aelst dans un panneau conservé au Simeonstift de Trèves, panneau dont il sera à nouveau question plus avant (fig. 12).



Fig. 12. Pieter COECKE VAN AELST (1502-1550) : volet de retable, *Saint Eucher d'Orléans*. Trèves, Stadtmuseum Simeonstift Trier (cliché du musée).



Fig. 13. Graveur du Pays de Liège : médaille de saint Benoît, *Saint Trudon et saint Eucher d'Orléans*, vers 1693 (?). Saint-Trond, collection privée (cliché Sint-Truidense Schatten vzw, Saint-Trond).



Fig. 14. Orfèvre brabançon : ciboire composite, figurine n° 4, *Saint Trudon*, 2^e tiers XVI^e siècle. Louvain, M Museum (cliché G. Berger, Bruxelles).

Une variante de cette iconographie est attestée au revers d'une médaille de saint Benoît portant les armoiries du 63^e abbé de Saint-Trond, Maurus Vander Heyden³⁵ (fig. 13). La médaille en question a dû être frappée vers 1693, à l'occasion du millénaire de la mort de Trudon, le fondateur de l'abbaye. Eucher, identifié par l'inscription en capitales romaines *S(ANCTUS) EUCHERIUS*, est représenté avec, à ses pieds, un personnage couronné tenant un marteau. L'objet constitue un attribut parlant. Il renvoie au *martellus* auquel Charles Martel doit son surnom³⁶ car, ainsi qu'on le lit dans les *Grandes Chroniques de France*,

³⁵ Voir, sur cette médaille, C. BAMPS, *Notice sur une médaille inédite de saint Benoît, frappée pour l'abbaye de Saint-Trond par l'abbé Van der Heyden de Hasselt*, dans : *Revue belge de Numismatique*, 38, 1882, pp. 640-645 ; J. VAN MECHELEN, *Trudo anno 1693. Uitvoerige beschrijving van een Sint-Truidense pelgrimsmedaille met de daarop voorkomende thema's*, Peer, 1985 ; R. SLACHMUYLDERS et alii, *Sint-Trudo, een portret. Onderzoek naar de iconografie van Sint-Trudo* (cat. d'exp.), Saint-Trond, Museum Vlaamse Minderbroeders, 1993, n° 46 ; E. DECONINCK, notice, dans : *Sint-Truiden in de 18^{de} eeuw* (cat. d'exp.), Saint-Trond, Stadhuis, n° 113.

³⁶ Cette identification a été proposée par C. BAMPS dès 1882 (*op. cit.*, p. 644).

« comme un marteau brise et froisse le fer et les autres métaux, (Charles) froissait et brisait les bataillons ennemis et toutes les nations étrangères »³⁷. Selon la même source officielle du XIII^e siècle, le surnom lui aurait été donné au lendemain de la bataille de Poitiers³⁸. C'est également Charles Martel qui, à l'évidence, est représenté étendu dans la niche n° 2 du *nodus*, même s'il ne porte pas de couronne mais seulement un turban d'infidèle. La minuscule figure du maire franc permet de reconnaître comme un saint Euchère le grand évêque qui le surmonte.

Reste la statuette n° 4 (fig. 14). C'est celle de la série ayant subi les mutilations les plus graves, ce qui rend toute identification malaisée. Non seulement le haut de la crosse a été arraché, le ou les attributs que l'orfèvre avait placés entre les mains du saint ont aussi disparu.

Est-ce vraiment Norbert ? Aux pieds du personnage mitré tenant une crosse dans la main gauche ne se trouve nullement, comme on l'a prétendu, l'hérétique Tanchelme³⁹, que le fondateur de l'ordre de Prémontré aurait combattu avec succès dans la région d'Anvers⁴⁰. Il s'agit en réalité d'un démon d'aspect anthropomorphe. Bien que ce motif soit attesté occasionnellement dans l'iconographie de saint Norbert⁴¹, un autre nom paraît s'imposer pour l'occupant de la niche n° 4, celui de Trudon. Si Libert et Euchère sont présents sur le nœud de crosse du Musée M, ne serait-il pas surprenant que la première personne de la 'Trinité trudonnaire', à savoir le fondateur même de l'abbaye, ait fait défaut ?

Traditionnellement, au XVI^e siècle, Trudon est représenté tête nue, revêtu d'une chape ; il tient d'une main une église en format réduit et de l'autre une palme. Coecke van Aelst, par exemple, a eu recours à cette formule dans l'effigie du saint abbé figurant au revers d'un panneau du Musée Bonnefanten de Maastricht (fig. 15). On reviendra plus avant sur cette œuvre.

Parfois, un monstre anthropomorphe est ajouté⁴². Dans une gravure du Monogrammiste CP qui porte le millésime 1571 et semble avoir été éditée à Saint-Trond, il brandit un grappin à double griffe⁴³ (fig. 16). Or, le démon en contrebas de la figurine n° 4 tient dans la patte droite une arme identique. Dans une

³⁷ N. DESGRUGILLERS (trad.), *Les Grandes Chroniques de France, I. Les Mérovingiens*, Clermont-Ferrand, 2012, p. 436.

³⁸ Voir, sur ce surnom, attesté dans la littérature à partir du IX^e siècle, A. FISCHER, *Karl Martell. Der Beginn karolingischer Herrschaft*, Stuttgart, 2012, pp. 192-197.

³⁹ J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 2001, p. 223.

⁴⁰ Voir, sur l'iconographie de saint Norbert foulant aux pieds Tanchelme, T.J. GERITS, *Sint Norbertus in de Brabantse kunst* (cat. d'exp.), Averbode, Abdij, 1971, p. 16. Voir aussi les nombreux exemples reproduits dans ce volume.

⁴¹ Voir, par exemple, T.J. GERITS, *op. cit.*, n°s 27, 28.

⁴² Voir, sur cet attribut iconographique de saint Trudon, R. SLACHMUYLDERS *et alii*, *op. cit.*, p. 35.

⁴³ Voir, sur cette œuvre, R. SLACHMUYLDERS *et alii*, *op. cit.*, n° 34.

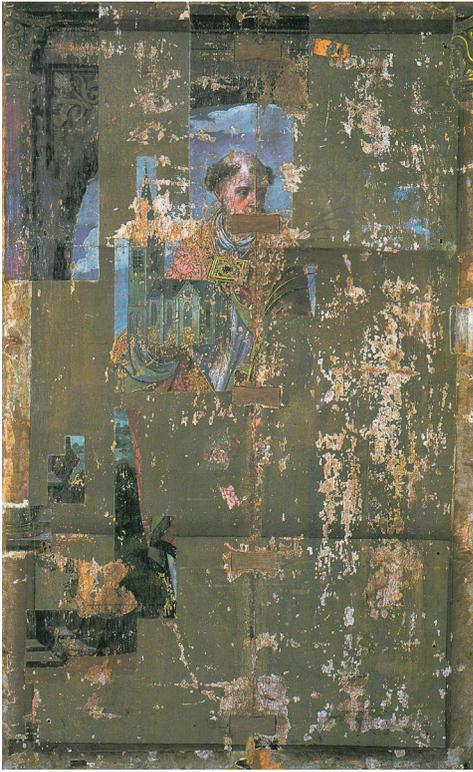


Fig. 15. Pieter COECKE VAN AELST (1502-1550) : volet de retable, *Saint Trudon* (détail). Maastricht, Bonnefanten-Museum (cliché du musée).

autre gravure du Monogrammiste CP portant la date 1556, on aperçoit, sous les pieds du saint, un démon similaire⁴⁴ (fig. 17). Il paraît également tenir un grappin, dont toutefois seul le manche serait visible.

C'est apparemment cette variante locale de l'iconographie de saint Trudon qui a été adoptée par l'orfèvre. La signification du monstre anthropomorphe est clairement mise en évidence par les légendes rimées accompagnant les deux gravures. On lit sur celle de 1571 « Ô Trudon, repousse plus loin le rival de notre Salut et fais-nous voir plus vite l'image de l'Éternité »⁴⁵ et sur celle de 1556 « Trudon repoussa le farouche ennemi et, suivant le Christ, prit la croix »⁴⁶. Il apparaît que le fondateur de l'abbaye hesbignonne était considéré au XVI^e siècle comme un protecteur efficace contre les assauts du démon.

La figurine n° 4 présente aujourd'hui, comme on l'a signalé, un aspect fragmentaire. Par comparaison avec les deux gravures qui viennent d'être citées,

⁴⁴ Voir, sur cette œuvre, R. SLACHMUYLDERS *et alii*, *op. cit.*, n° 35.

⁴⁵ « *O Trudo, trude lo(n)gius n(ostr)e Salutis emulum, fac nos videre citius eternitatis speculu(m)* ».

⁴⁶ « *Trudo trusit hostem trucem, Christum sequens tulit crucem* ».



Fig. 16. Monogrammiste C.P. : gravure, *Saint Trudon*, 1571. Liège, Bibliothèque générale de l'Université (cliché ULg, Liège).



Fig. 17. Monogrammiste C.P. : gravure, *Saint Trudon*, 1556. Liège, Bibliothèque générale de l'Université (cliché ULg, Liège).

il faut sans doute restituer, à la hauteur des mains, une palme et un modèle d'église. Pour peu que l'on accepte l'identification proposée, il serait en effet étonnant que ces attributs aient été omis par l'orfèvre.

Bâtons pastoraux

Les liens multiples qui unissent le programme iconographique du nœud au monastère de Saint-Trond incitent le chercheur à parcourir, dans la chronique latine de l'abbaye, les chapitres couvrant le XVI^e siècle, dans l'espoir de trouver mention de la commande d'une crosse. Deux passages retiennent l'attention.

En 1519, Willem Bollart van Brussel, dit Guillaume de Bruxelles, abbé de Saint-Trond de 1517 à 1532⁴⁷, fit réaliser à Anvers par un certain « Johannis Niemeghen » « un splendide bâton pastoral en argent pur d'un poids d'environ

⁴⁷ Voir, sur Guillaume de Bruxelles, P. PIEYNS-RIGO, *op. cit.*, p. 54 ; W. DRIESEN / K. STEVAUX, *Wie was wie in Sint-Truiden ?*, Saint-Trond, 2011, p. 216.

dix-huit marcs »⁴⁸. L'objet pesait donc près de quatre kilos et demi⁴⁹ ! Il coûta à l'abbé la somme de 362 florins et douze sols de Brabant. Ces données ont été consignées par le biographe de Guillaume de Bruxelles, le prêtre Gerard Morinck. À l'évidence, elles ne peuvent concerner la crose fragmentaire du Musée M. Il est en effet difficile d'imaginer un orfèvre anversois réalisant en 1519 une œuvre de style purement renaissant. La crose livrée par « Johannis Niemeghen » – il est attesté dans les archives d'Anvers sous le nom de Jan van Vlierden, dit aussi van Nijmegen (vers 1450-1532) – devait certainement comporter des éléments gothiques⁵⁰. Ainsi, le pied de calice de l'église Saint-Amand de Schendelbeke, en Flandre orientale, qu'il a poinçonné de sa marque et qui daterait des années 1523-1524, se signale par un décor de remplages aveugles en partie flamboyants⁵¹ (fig. 18).

La crose commandée par Guillaume de Bruxelles doit être considérée comme perdue. L'historien d'art ne peut plus s'en faire la moindre idée. Il est clair que ce n'est pas l'exemplaire réalisé par Jan van Vlierden qui accompagne l'effigie de Guillaume de Bruxelles insérée au premier plan d'une *Annonciation* attribuée à Coecke van Aelst⁵² (fig. 19). Sur ce panneau armorié conservé dans les salles de l'ancien Petit Séminaire de Saint-Trond, l'abbé bénédictin tient une crose de style Renaissance, probablement jaillie de l'imagination du peintre.

Dans la chronique de l'abbaye de Saint-Trond, une autre acquisition de crose est attestée pour le successeur de Guillaume de Bruxelles, Joris Sarens (Saer, Saerens)⁵³. Né à Malines en 1477, il présida aux destinées du monastère depuis 1533 jusqu'à sa mort en 1558. Huit ans après son décès, son biographe, le frère Pieter Cru(e)ls, écrit : « Il fit dorer la crose en argent de son prédécesseur mais comme elle était beaucoup plus pesante, il en fit réaliser une autre en argent,

⁴⁸ C. DE BORMAN (éd.), *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond (Publications de la Société des Bibliophiles liégeois*, 10 et 15), Liège, 1877, II, p. 366 : « Porro anno Domini M.D.XIX (Guilhelmus de Bruxella) fecit fieri Antverpie per magistrum Johannem Niemeghen baculum pastoralem sumptuosissimum ex puro argento ponderis circiter XVIII marcarum, omnibus tandem computatis, exsolvit pro totali summa trecentos sexaginta duos florenos XII stupheros Brabanticos ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *Kroniek van de abdij van Sint-Truiden II : 1138-1558. Vertaling van de 'Gesta abbatum trudonensium'* (...), Leeuwarden / Maastricht, 1988, p. 247. Voir, sur ce passage, F. VAN MOLLE, *Oude edelsmeedkunst in Limburg*, dans : *Het Oude Land van Loon*, 18, 1963, p. 248.

⁴⁹ À Anvers, Malines, Bruxelles et Liège, l'ancien marc correspondait à 246,1 grammes. Voir H. DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes* (...), Amsterdam, 1965, p. 248.

⁵⁰ Voir, sur cet orfèvre, P. BAUDOIN, *op. cit.*, n° 4.

⁵¹ Voir, sur cet objet, *Ibidem*. Seul le pied du calice remonte au XVI^e siècle.

⁵² Voir, sur cette œuvre, H. PAUWELS *et alii*, notice, dans : *S.O.S. Peintures anciennes. Sauvetage de vingt œuvres sur panneau* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1996, n° 6.

⁵³ Voir, sur Joris Sarens, U. BERLIÈRE, *Monasticon belge, I : Provinces de Namur et de Hainaut*, Maredsous, 1890-1897, p. 67 ; P. PIEYNS-RIGO, *op. cit.*, pp. 55-56 ; G. TOURNOY, notice, dans : *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden*, *op. cit.*, n° 39 ; W. DRIESEN / K. STEVAUX, *op. cit.*, pp. 181-182.

Fig. 18. Jan VAN VLIERDEN
(vers 1450-1532) : pied de calice.
Schendelbeke, Sint-Amanduskerk
(cliché KIK-IRPA, Bruxelles).



moins pesante et d'une forme particulièrement élégante. De cette seconde crosse, cassée, il sera éventuellement question de manière plus détaillée une autre fois (ou ailleurs ?) »⁵⁴.

Le frère Cruels n'indique pas la date de l'achat de la seconde crosse mais le contexte permet de le situer entre 1533 et 1553. Cette 'fourchette' chronologique s'accorde parfaitement avec le style renaissant du *nodus*. Sur des bases stylistiques, l'objet a été daté vers 1550 par les organisateurs de la grande exposition de 1988-1989 consacrée à l'orfèvrerie anversoise du 'Siècle d'or'⁵⁵.

À la différence de Morinck, Cruels ne transmet aucune information sur l'orfèvre. En revanche, il signale que la crosse de Dom Sarens fut rapidement endommagée. Peut-être ne subsistait-il déjà plus, en 1566, que le seul nœud ? Le biographe évoque l'affaire en des termes plutôt sibyllins, tout en envisageant de revenir un jour sur le sujet. Apparemment, il ne l'a point fait. La crosse cassée n'est pas mentionnée dans la suite de la *Gesta* des abbés de

⁵⁴ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 389 : « *Pedum antecessoris argenteum deauravit quod cum ponderosius impendio esset, aliud argenteum perelegans, minusque ponderosum fecit, de quo everso alias fortasse latius (...)* ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, p. 268.

⁵⁵ P. BAUDOIN, *op. cit.*, n° 18.



Fig. 19. Pieter COECKE VAN AELST (1502-1550) : volet de retable, *Annoyation*. Saint-Trond, Stadsarchief, dépôt du Bisdom Hasselt (cliché KIK-IRPA, Bruxelles).

Saint-Trond rédigée au XVII^e siècle par Servais Foullon, l'ultime chroniqueur du monastère, et couvrant la période 1558-1679. On est tenté de croire que l'objet, ou ce qui en subsistait, a été emporté par les bandes protestantes qui, en 1568, durant trois jours, pillèrent « l'abbaye et l'église » et se seraient emparé « de presque tous les objets en or et en argent, aussi bien à caractère sacré que domestique »⁵⁶.

Dom Sarens peut donc être considéré comme le commanditaire de la crose fragmentaire du Musée M. C'est lui qui aura choisi l'orfèvre, un Anversois, comme l'affirment les auteurs du catalogue de l'exposition de 1988-1989, ou plutôt un Malinois, comme le suggèrent les liens que l'abbé a entretenus sa vie durant avec sa cité natale. C'est lui aussi qui aura défini le programme figuré, sélectionné les saints à représenter et établi leur ordre de succession sur le pourtour du nœud.

Dom Sarens eut le souci des hiérarchies. Les évêques Eucher et Servais, dans les niches n^{os} 2 et 3, précèdent les abbés Trudon et Benoît, dans les niches n^{os} 4 et 5. De même, les représentants du clergé précèdent les laïcs. Ceci explique pourquoi le comte Libert a été rejeté dans la sixième et dernière niche. L'abbé eut également soin de ménager l'esprit de clocher. Eucher et Trudon, l'évêque et l'abbé enterrés à Saint-Trond, ont obtenu sur le *nodus* la préséance par rapport à leurs homologues 'extérieurs' Servais et Benoît. Il est probable que la première niche était occupée par une Vierge à l'Enfant⁵⁷. Le Fils de Dieu et sa Mère auraient ainsi ouvert fort logiquement le cortège.

Dom Sarens, un « nouvel Auguste » ?

Ce n'était sans doute pas la première fois que Dom Sarens donnait des instructions à un artiste. Dès 1534, il avait acquis le retable sculpté destiné au maître-autel de l'abbatiale. Sur ce retable, que l'on imagine en bois, étaient représentés, ainsi que le rapporte frère Cruels, « avec autant d'art que d'esprit de dévotion des épisodes de la vie et de la Passion du Christ »⁵⁸. Si la huche et les sculptures, que l'abbé avait fait dorer après leur acquisition, ont probablement disparu, en revanche, une partie des volets, peints à Anvers

⁵⁶ G. SIMENON (éd.), *Chronique de Servais Foullon, abbé de Saint-Trond* (Publications de la Société des Bibliophiles liégeois, 40), Liège, 1910 : p. 12 : « *Cænobium templumque spoliatum et aurea argenteaque propemodum omnis supellex sacra juxta ac domestica direpta (...)* ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *Kroniek van de abdij van Sint-Truiden III : 1558-1679. Vertaling van de Kroniek van Servais Foullon (...)*, Leeuwarden / Malines, 1993, p. 14.

⁵⁷ C'est ce que propose J. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, 2001, p. 229. Apparemment, c'est l'image la plus polyvalente du nœud qui aurait été dérobée après 1864 (voir note 13).

⁵⁸ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 390 : « *Anno salutis M.D. XXXIV summi altaris deauratam tabulam vitæ et passionis Christi articulos non minus devote quam artificiose representantem exsculptam emit, emptam deaurari fecit* ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, p. 269.



Fig. 20. Pieter COECKE VAN AELST (1502-1550) : volet de retable, *Saint Libert de Malines*. Le Cap, Iziko Museums of South Africa, Old Town House, Michaelis Collection (cliché Iziko Museums of South Africa).

dans l'atelier de Coecke van Aelst, existe encore et a pu être identifiée⁵⁹. Sur les côtés intérieurs figurent des épisodes de la vie du Christ et de la Passion, qui devaient compléter ceux du cycle sculpté. Les côtés extérieurs sont ornés d'effigies de saints en pied, dont la simple association suffit à rendre

⁵⁹ Voir, sur ces volets, R. VAN WEGEN (éd.), *Pieter Coecke van Aelst : De Intocht in Jeruzalem. Retabelfragmenten in diaspora, tijdelijk weer bijeen (Uitgelicht, 5)* (cat. d'exp.), Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2000. Voir en particulier dans cette publication E. BUIJSEN, *De Intocht in Jeruzalem als onderdeel van een Antwerps Passieretabel : een poging tot reconstructie* et D. MARTENS, *De achterzijden van de luiken en de herkomst van het retabel*, pp. 10-20 et pp. 21-24. Voir depuis lors D. MARTENS, *Saint Servais de Maastricht*, op. cit., 2002, pp. 903-920 ; B. VAN HAUTE, *Flemish Paintings from the Seventeenth Century in South African Public Collections*, Pretoria, 2006, pp. 32-35 ; L. JANSEN, *Shop Collaboration in the Painting of Background Landscapes in the Workshop of Pieter Coecke van Aelst*, dans : *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006, pp. 129-131 ; L. HENDRIKMAN, *Bonnefantenmuseum. Collectie Nederlandse en Duitse schilderkunst 1500-1800*, Maastricht, 2012, pp. 41-43 ; L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, Londres, 2014, pp. 256, 263 ; L. HENDRIKMAN, notice, dans : *Willem II, de koning en de kunst* (cat. d'exp.), Dordrecht, Dordrechts Museum, 2014, n° 136.

évident le lien avec l'ancienne abbaye de Saint-Trond. Deux de ces effigies ont déjà été mentionnées. Sur le revers de l'*Entrée du Christ à Jérusalem* du Musée Bonnefanten de Maastricht, on reconnaît *Saint Trudon* ; sur celui de l'*Ascension* du Simeonstift de Trèves figure *Saint Eucher*. Enfin, quand on retourne la *Descente du Saint-Esprit* de l'ancien Hôtel de ville du Cap, on découvre un *Saint Libert* (fig. 20).

Le style des trois panneaux correspond parfaitement à celui qui était en usage dans l'atelier de Coecke au cours de la quatrième décennie du XVI^e siècle. On a pu notamment mettre en relation la *Descente du Saint-Esprit* du Cap avec un compartiment de vitrail de sujet identique conservé à la cathédrale de Lichfield, dans le Staffordshire⁶⁰. Ce compartiment, qui porte le millésime 1534, a manifestement été réalisé sur la base d'un carton élaboré dans l'atelier de Coecke, un carton dont plusieurs figures se retrouvent à l'identique sur le tableau⁶¹.

Le frère Cruels attribue à Dom Sarens la commande de deux autres retables sculptés destinés à l'abbatiale. L'un, dédié à sainte Anne, aurait été achevé en 1535 ; l'autre était consacré à saint Georges, le saint patron de l'abbé⁶². À la différence du retable du maître-autel, ces deux ensembles paraissent avoir disparu sans laisser de traces.

L'abbé se serait également préoccupé de faire recopier la plupart des livres de chœur de l'abbaye, aussi bien ceux utilisés pour les offices diurnes que ceux des offices nocturnes⁶³. Deux de ces livres nous sont parvenus dans leur

⁶⁰ Voir, à ce sujet, Y. VANDEN BEMDEN *et alii*, *The Glass of Herkenrode Abbey*, dans : *Archaeologia* (Londres, Society of Antiquaries of London), 108, 1986, p. 202 ; H. FRANSEN, *Michaelis Collection. The Old Town House, Cape Town. Catalogue of the Collection of Paintings and Drawings*, Zwolle, 1997, pp. 94-95 ; Y. VANDEN BEMDEN, *The 16th – Century Stained Glass from the Former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral*, dans : *The Journal of Stained Glass*, 32, 2008, p. 75.

⁶¹ Les verrières à compartiments de Lichfield ornaient jusqu'à la fin du XVIII^e siècle le chœur de l'abbatiale cistercienne de Herkenrode, un sanctuaire situé aux portes de Hasselt, à quelque 20 kilomètres de Saint-Trond. Elles furent transférées à Lichfield en 1803. Dès 1986, Yvette Vanden Bemden a mis en évidence les liens étroits unissant non seulement le compartiment de la *Pentecôte* au panneau du Cap, mais aussi celui de l'*Entrée du Christ dans Jérusalem* au volet de Maastricht. Elle signale en outre plusieurs points de contact entre un troisième compartiment, représentant le *Christ devant Pilate*, et le panneau de Berlin de sujet identique, qui faisait lui aussi partie du retable commandé par Dom Sarens. Voir, sur ces deux derniers rapprochements, Y. VANDEN BEMDEN *et alii*, *op. cit.*, 1986, pp. 202, 204 ; Y. VANDEN BEMDEN, *op. cit.*, 2008, p. 75. On relèvera également des figures se répétant dans le compartiment de l'*Ascension* et dans le panneau de même sujet conservé à Trèves. Les volets du retable du maître-autel de l'abbaye de Saint-Trond furent-ils les modèles des verrières de Herkenrode, qui portent des dates s'échelonnant de 1532 à 1539 ? Ou faut-il plutôt admettre l'inverse ? On imagine difficilement, en tout cas, qu'il n'y ait aucune relation entre les deux ensembles, conçus sans doute au même moment dans l'atelier anversoïse de Coecke d'Alost pour deux sanctuaires rapprochés.

⁶² C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 390 : « *Deinde anno sequenti (1535) eam (tabulam) quae supra aram divae Annae sacram visitur, ac postremo eam quae est in sacello divi Georgii non sine magnis sumptibus exsculpi fecit* ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, p. 269.

⁶³ *Ibidem*.

luxueuse reliure d'origine. La Bibliothèque universitaire de Liège conserve un missel destiné aux *cantores*, orné de lettrines⁶⁴. Il fut achevé en 1539, « sous l'abbatiat de maître Georges Sarens », comme le précise une inscription apposée en tête du manuscrit⁶⁵.

Beaucoup plus spectaculaire est sans nul doute le graduel enluminé de la Bibliothèque provinciale de Hasselt, comprenant les différents chants de messe de l'année liturgique⁶⁶. Ainsi qu'il est indiqué dans le colophon, le texte fut copié par le prieur de Saint-Trond Dirk van Breedzip, qui termina son travail en 1540⁶⁷. Quant aux miniatures, elles furent réalisées entre 1540 et 1542 par deux peintres professionnels, très probablement des laïcs. Dom Sarens a tenu à se faire représenter au bas du premier folio, agenouillé face à la Vierge, en tant que donateur (fig. 21). Il est accompagné par un clerc et par son saint patron Georges. Sur la droite, il a fait apposer son blason au lion de gueules rampant, ses initiales GS et sa devise latine, qui peut se traduire par « C'est par le Seigneur que cela a été fait »⁶⁸. Sans doute faut-il voir dans le choix de cette citation biblique un gage de modestie, l'abbé refusant de s'attribuer le mérite de ses commandes artistiques.

Une autre entreprise de l'abbé présente un caractère profane. Suite à l'incendie de 1538 qui avait ravagé à la fois le réfectoire et la bibliothèque, il procéda à leur reconstruction. Dans le nouvel édifice, inauguré en 1554, il fit peindre « par un maître malinois dénommé Marc son effigie et celles de tous ceux qui avaient fait leurs vœux sous son abbatiat et qui étaient encore en vie »⁶⁹. Le frère chroniqueur loue ces images, « habilement réalisées dans des couleurs qui sont comme vivantes ». S'agissait-il de peintures murales ?

Si Dom Sarens consacra une part des revenus de l'abbaye à la commande et à l'acquisition d'œuvres d'art, plus importantes encore semblent avoir été les sommes dévolues à la rénovation des bâtiments⁷⁰. À peine entré en fonction,

⁶⁴ Voir, sur ce livre, D. PAUWELS *et alii*, notice, dans : *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden*, *op. cit.*, n° 4.

⁶⁵ « *Pro cantoribus Liber monasterii Sancti Trudonis qui perfectus et ligatus fuit. A.D.M.CCCCC X.X.X.IX die sexto mensis septembris. Sub domino georgio Sarens abbate* ».

⁶⁶ Voir, sur ce livre, K. STEVAUX, *Een antiphonarium van de abdij van Sint-Truiden*, Hasselt, 1964 ; D. PAUWELS *et alii*, notice, dans : *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden*, *op. cit.*, n° 5 ; R. SLACHMUYLDERS *et alii*, *op. cit.*, n° 31. On trouvera un fac-simile numérique complet du manuscrit sur le site www.flandrica.be, sous *Provinciale Bibliotheek Limburg* (consultation le 20 décembre 2014).

⁶⁷ « *Sub domino Georgio sarens abbate scripsit hunc librum frater theodoricus de breedzip prior huius monasterii Anno domini.m.cccc.xl.* ».

⁶⁸ « *A D(om)ino factu(m) est istud* » (*Psaumes*, CXVII, 23 selon la *Vulgate*, cité dans *Mathieu*, XXI, 42 et *Marc*, XII, 11).

⁶⁹ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 389 : « (...) *quod insuper sua, omniumque votariorum suorum tum viventium per quemdam magistrum Marcum Mechliniensem scite veluti vivis coloribus expressis imaginibus decoravit* (...) ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, pp. 268-269.

⁷⁰ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, pp. 388-390. Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, pp. 268-269.



Fig. 21. Miniaturiste du Pays de Liège : graduel, fol.1r, *La Vierge à l'Enfant adorée par Dom Sarens*, 1540-1542. Hasselt, Provinciale Bibliotheek Limburg (cliché Collectie Oude Drukken en Handschriften van de Provinciale Bibliotheek Limburg, Hasselt).

il entreprit de construire un nouveau logis abbatial. Celui-ci comportait, écrit le chroniqueur, des salles de réception magnifiques (*aulæ magnificæ*), ainsi que des chambres destinées aux hôtes de l'abbaye. Vers 1553, Dom Sarens fit réédifier la brasserie depuis les fondations. En 1554 fut achevé, comme on l'a mentionné, le nouveau réfectoire. À l'étage se trouvait une bibliothèque qui, selon frère Cruels, était plus agréable (*amænior*) que la précédente. La même année, l'abbé fit aussi paver les ailes du cloître, après en avoir fait élever une quatrième, pour laquelle il sacrifia même une portion de l'espace sacré. Il agrandit également le splendide refuge abbatial de Malines. Sa dernière entreprise, à l'abbaye, concerne le moulin à eau, qu'il remit en parfait état de fonctionnement (*sartum tectum reddidit*).

Cette intense activité architecturale a fait écrire au frère Cruels que « l'abbé semblait être venu au monde tel un nouvel Auguste ». Il précise que c'était « un constructeur de façon innée », non seulement au sens figuré du terme, « édifiant solidement dans la concorde chrétienne les âmes qui lui étaient confiées », mais également au sens propre, « relevant des édifices anciens en ruines qui menaçaient de s'effondrer »⁷¹. Sans craindre l'hyperbole, le chroniqueur convoque Auguste. Bon latiniste, il avait certainement en mémoire le passage de la *Vie des douze Césars*, dans lequel Suétone rapporte que l'empereur se

⁷¹ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 373 : « *Hic velut alter Augustus ortus videbatur ; nam ingenita quadam indole ædificator erat, non modo in christiana concordia mentes suorum solidas construens, sed etiam antiquitate ruinosas casumque minantes domos erigens (...)* ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, p. 253.

glorifiait « d’avoir reçu une cité en briques et de l’avoir laissée en marbre »⁷². La liste impressionnante des temples et bâtiments publics, dont notamment une bibliothèque et plusieurs portiques, élevés à Rome à l’initiative d’Auguste⁷³, a clairement servi de modèle littéraire à l’inventaire des constructions érigées par Sarens.

Un abbé contesté

Le frère Cruels était-il pleinement conscient de la portée du parallélisme historique qu’il proposait ? Toujours est-il que, comme dans le cas de l’empereur julio-claudien⁷⁴, les projets architecturaux et les commandes d’images de l’abbé de Saint-Trond participent manifestement d’une stratégie délibérée visant, au terme d’une grave crise politique, à affirmer le pouvoir du prince. La chronique est particulièrement éclairante sur ce point. Le frère Cruels rapporte de façon détaillée les difficultés éprouvées par Dom Sarens pour imposer son autorité à une communauté qui ne l’avait pas choisi et dont une partie des membres s’opposa à lui avec virulence⁷⁵. Le conflit qui en résulta constitue la toile de fond de l’abbatiate du Malinois. Il fournit à l’historien une clé de lecture permettant de décrypter pour une bonne part son action en matière d’art et d’architecture.

En 1532, Guillaume de Bruxelles, sentant sa fin venir, désigna de son propre chef un successeur sans consulter les moines, alors même que la règle de saint Benoît prévoit que l’abbé soit élu par les frères⁷⁶. Ce choix semblait de prime abord déconcertant : Sarens était un cistercien, non un bénédictin et il ne pouvait en outre se prévaloir d’un lien particulier avec Saint-Trond et sa région. Ce Brabançon avait vécu jusqu’alors dans le Namurois, au monastère de Boneffe, où il avait pris l’habit en 1492 et dont il était devenu l’abbé en 1524. Il fut cependant choisi par Guillaume de Bruxelles, en raison, paraît-il, de sa piété et de son expérience. N’avait-il pas fait la preuve de sa capacité à diriger une communauté ?

La décision de Guillaume de Bruxelles fut entérinée par l’évêque de Liège Énard de la Marck et confirmée par une bulle du pape Clément VII. Les moines de Saint-Trond ne pouvaient donc s’opposer à la venue de Dom Sarens. Néanmoins, à peine l’ancien abbé fut-il décédé, le 19 novembre 1532, qu’ils se réunirent pour élire un certain Rutger Vrancken. Celui-ci présentait l’avantage d’être un des leurs : il était entré tout jeune à l’abbaye. L’élection eut encore lieu dans le courant du mois de novembre 1532. À ce moment-là, Sarens séjournait

⁷² SUÉTONE, *Vita Divi Augusti*, XXVIII, 5.

⁷³ *Ibidem*, XXIX, 1.

⁷⁴ Voir, à ce sujet, P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.

⁷⁵ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, pp. 374-385. Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, pp. 254-264.

⁷⁶ *Regula sancti Benedicti*, LXIV, 1.

déjà à l'abbaye de Saint-Laurent à Liège, pour s'initier à la règle de saint Benoît. Ayant eu vent de l'élection d'un rival et après avoir plusieurs fois, mais en vain, rappelé au devoir d'obéissance sa communauté, il la frappa d'interdit et d'anathème le 15 janvier 1533. Dans leur grande majorité, les moines furent scandalisés par la mesure et entrèrent en rébellion ouverte contre leur nouvel abbé. Prêts à soutenir un siège, ils se retranchèrent avec des vivres dans la plus haute tour de l'église, celle du massif occidental, qui domine aujourd'hui encore la ville de Saint-Trond (fig. 22). Le gouverneur liégeois fit dresser des échelles contre les murs et tenta sans succès de déloger les insurgés, qui firent sonner à toute volée l'une des cloches. Alerté, Érard de la Marck imposa sa médiation. Au cours du mois de février 1533, il convoqua à Liège le frère Vrancken et un certain nombre de ses partisans. Après avoir fait l'éloge de Dom Sarens, il les somma de se soumettre à son autorité. En échange de quoi, il promit aux moines de Saint-Trond qu'ils pourraient élire eux-mêmes leur prochain abbé. Il accorda également au frère Vrancken la charge de prévôt de l'abbaye, avec tous les avantages financiers qui y étaient liés. Les insurgés, puis Dom Sarens acceptèrent, non sans mal, les termes de l'accord. L'interdit et l'anathème qui pesaient sur la communauté furent levés et, le 9 février 1533, le nouvel abbé put finalement être intronisé.

La cohabitation avec le prévôt désigné par l'évêque de Liège allait se révéler difficile. Un long conflit juridique, portant sur les revenus auxquels Vrancken estimait pouvoir prétendre, marqua l'abbatit de Dom Sarens jusqu'en 1551, année du décès de son rival. Il fut arbitré par différentes instances. Le 26 octobre 1550, Charles Quint lui-même intervint⁷⁷. En outre, lorsque Dom Sarens prit possession de son abbaye, en 1533, il dut renoncer à amener avec lui des moines de Boneffe. L'évêque de Liège le lui avait formellement interdit. C'est donc avec les seuls frères de Saint-Trond, dont la grande majorité lui avait été hostile, et sur lesquels Vrancken continuait sans doute à exercer quelque influence, que Sarens eut à composer dans les premières années de son abbatiat. Il devait se tenir sur ses gardes car, comme l'écrit frère Cruels, à propos de l'accord signé à Liège en février 1533 : « Les aînés comme les cadets (de la communauté) souscrivirent à ce projet principalement pour la raison suivante : s'ils découvraient que Georges était différent de ce qu'on leur avait annoncé, ils pourraient trouver en Rutger un refuge et un protecteur »⁷⁸.

⁷⁷ J. VAN DER EYCKEN, *Handschrift nr. 35 van de abdij van Sint-Truiden*, dans : *Limburg. Het Oude Land van Loon*, 84, 2005, p. 304.

⁷⁸ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, pp. 377-378 : « *Huic commento subscripsere senes cum junioribus ob id potissimum, ut si Georgium alium quam prædicaretur comperissent, asylum ac propugnator illis foret Rutgerus* ». Voir aussi E. LAVIGNE, *op. cit.*, 1988, p. 257.



Fig. 22. Vue de la tour occidentale de l'ancienne abbatale de Saint-Trond (2014) (cliché G. Berger, Bruxelles).

Libéralités, autorité et campanilisme

Dans ce contexte difficile, Dom Sarens développa une stratégie politique en trois points. Tout d'abord, il chercha à apaiser en séduisant. Il engagea des dépenses considérables pour améliorer le cadre de vie de la communauté, espérant ainsi la dégager de l'emprise de Vrancken. Le renouvellement du maître-autel dès 1534, comme celui des livres de culte vers 1540, la construction d'un réfectoire et d'une bibliothèque modernes ou encore le pavement du cloître devaient rendre populaire le nouvel abbé auprès des moines qui l'avaient initialement rejeté et susciter leur reconnaissance. C'est ce que semble considérer un observateur extérieur, un franciscain, le chroniqueur trudonnais Jan van Brustem, si l'on en croit le résumé de l'affaire Sarens qu'il inséra dans son compte-rendu des événements de l'année 1533. Après avoir évoqué « la longue dispute entre le révérend père maître Georges Saer, originaire de Malines, ancien abbé de Boneffe, ordonné abbé de Saint-Trond par décision apostolique, et maître François Rutgher, de Saint-Trond, élu par l'abbaye », il rapporte que le même « Georges Saer, une fois accomplie sa profession devant le révérend père Gerard van Zuylen, abbé de Saint-Laurent de Liège, fut nommé et confirmé comme abbé de Saint-Trond », ajoutant : « lequel, demeuré jusqu'à maintenant en fonction, a magnifiquement relevé le monastère, tant dans l'équipe-

ment de l'église que par des constructions »⁷⁹. Le lien causal entre le conflit avec Vrancken et les libéralités de l'abbé est assez clairement suggéré par la structure même de la longue phrase latine, citée ici en extraits.

Avec le temps, grâce à l'entrée de novices, Dom Sarens arriva sans doute à se constituer au sein du monastère une sorte de garde rapprochée, dont fit notamment partie son biographe dévoué le frère Cruels. C'est à ces nouveaux moines, auxquels on imagine sans peine qu'il était particulièrement attaché, qu'il souhaita rendre hommage en faisant peindre leurs portraits et le sien par le mystérieux Maître Marc.

Mais la séduction n'était pas tout. Au début de son abbatiat, Dom Sarens a dû estimer nécessaire, en termes de stratégie politique, de rétablir par des signes extérieurs son autorité d'abbé, mise à mal par la révolte de la communauté. C'est dans ce contexte que l'on est tenté de placer la construction d'un nouveau logis abbatial aux allures de palais. Il était manifestement destiné à rendre à son occupant, en termes architecturaux, l'aura princière qui lui avait été contestée publiquement. De même, on relèvera l'attention portée par Sarens au principal insigne de sa dignité d'abbé : la crosse. Dans un premier temps, il fit recouvrir d'or celle de son prédécesseur, confiant au précieux métal la tâche de rendre plus éclatante encore sa majesté. Ensuite, il commanda une crosse plus moderne, qui lui appartiendrait en propre. C'est celle dont seul le *nodus* nous est parvenu. Enseigne d'un pouvoir finalement reconquis ou d'un pouvoir qu'il s'efforçait encore de reconquérir ? On ne peut trancher, vu l'absence d'indications chronologiques précises.

Vers 1540, en tout cas, l'abbé devait encore se sentir dans une position peu confortable. Dans les marges ornées du folio 199 du graduel qu'il fit réaliser pour les moines de Saint-Trond se trouvent deux inscriptions sur phylactères, associées à son blason et aux emblèmes de sa charge, la crosse et la mitre. C'est certainement l'abbé qui aura choisi les textes. On peut lire, à droite, « Vive Georges Sarens, abbé de Saint-Trond » et, dans le bas, « Que le Seigneur le préserve et ne le livre pas aux mains de ses ennemis »⁸⁰. Cette dernière

⁷⁹ B. DE TROEYER (éd. / trad.), *Uit de kleurrijke kroniek van Jan van Brustem, minderbroeder te Sint-Truiden : het leven van zijn tijdgenoot Erard Van der Marck, prinsbisschop van Luik (1506-1538)*, Saint-Trond, 1998, p. 180 : « *Eodem anno (1533) post longam disceptationem inter reverendum patrem dominum Georgium Saer a Mechlinia, abbatem quondam Boneffiensem, apostolica provisione ordinatum abbatem Sancti Trudonis, et dominum Rutgherum Franconis, Trudonensem, ejusdem abbatem electum, facta tandem concordia, praedictus dominus Georgius, emissa prius professione in manus reverendi patris domini Gerardi a Zuyltre, abbatis Sancti Laurentii Leodiensis, factus est abbas et confirmatus Sancti Trudonis, qui usque nunc in eadem dignitate permanens, monasterium ipsum in ecclesiae paramentis atque in aedificiis magnifice restauravit* ». Voir aussi pp. 178-180.

⁸⁰ « *Vivat D(omi)n(u)s Georgius Sarens Abbas S(ancti) T(rudonis)* » ; « *D(omi)n(u)s conservet eum et non (tradat) eu(m) i(n) man(ibus) i(n)imicor(um) eius* ». J'emprunte la traduction à Robert Godding, de la Société des Bollandistes (Bruxelles, courriel à l'auteur, 13 octobre 2014, 22 h 13).

prière reprend, sous une forme à la fois contractée et simplifiée, un passage des *Psaumes* et mobilise ainsi, en faveur de Sarens, l'autorité de la parole biblique⁸¹. Il est clair que ce sont ses ennemis personnels, et non ceux de Dieu, qu'il faut reconnaître dans la citation. Les utilisateurs du somptueux graduel étaient ainsi invités à prendre parti pour l'abbé et à prier pour lui.

Un troisième aspect de la stratégie politique de Dom Sarens doit être relevé : un attachement manifesté de manière démonstrative à la Trinité trudonnaire. Sans doute un abbé de Saint-Trond pouvait-il difficilement ignorer Trudon, Eucher et Libert, dont le monastère conservait les corps. Néanmoins, Sarens paraît avoir largement éclipsé ses prédécesseurs immédiats par l'attention qu'il porta à ces trois saints.

C'est peut-être lui, plutôt que son prédécesseur Guillaume de Bruxelles, qui fit placer dans un reliquaire précieux, commandé à Malines, les corps de Trudon et d'Eucher⁸². Bien que l'événement soit mentionné dans la vie de Guillaume de Bruxelles⁸³ et non dans celle de Georges Sarens, la date indiquée, 1534, tout comme l'origine malinoise de la châsse plaident en faveur d'une initiative de ce dernier. Il faut toutefois remarquer que les fonds utilisés furent sans doute fournis par Guillaume de Bruxelles car ce sont ses armoiries qui apparaissent entre les pattes des lions supportant la précieuse caisse.

Trudon, Eucher et Libert occupent une place privilégiée aussi bien sur le retable du maître-autel que sur la crosse du nouvel abbé. On les retrouve représentés dans le graduel de la Bibliothèque provinciale de Hasselt.

Le zèle dévot de Sarens à l'égard de la Trinité trudonnaire ne devait pas se limiter à ce que l'on pourrait dénommer les *media* traditionnels, telles l'orfèvrerie, la peinture ou la miniature. Il s'étend aux nouveaux supports multiples. Après 1544, l'abbé fit éditer une gravure sur bois reproduisant les principales reliques de l'abbaye⁸⁴(fig. 23). L'image porte en contrebas ses armoiries personnelles,

⁸¹ « *Dominus conservet eum et vivificet eum et beatum faciat eum in terra et non tradat eum in animam inimicorum eius* » (*Psaumes*, XL, 3 selon la *Vulgate*) ; « Que le seigneur le conserve ; qu'il lui donne vie et le fasse heureux sur la terre ; et qu'il ne le livre point à l'âme de ses ennemis » (trad. J.B. GLAIRE). Comme le relève Robert Godding (courriel à l'auteur, 13 octobre 2014, 19 h 04), « dans la devise de l'abbé Georges, '*animam*' a été remplacé par la *lectio facilior* '*manibus*' ».

⁸² Voir, sur le reliquaire des saints Trudon et Eucher, disparu mais connu par un dessin moderne, R. SLACHMUYLDERS *et alii*, *op. cit.*, n° 41.

⁸³ C. DE BORMAN, *op. cit.*, II, pp. 365-366 : « *Anno item M.D.XXXIV Mechlinia fieri fecit pretiosissimum tabernaculum ex puro metallo, quod aptissime positum est super principale ipsius capillæ altare in quo jam reposita sunt sanctissima Trudonis et Eucherii corpora, et exsolvit pro dicto tabernaculo octingentos florenos brabanticos. Eodem anno transtulit et elevavit dictus D. Guilhelmus abbas corpora SS. patronorum Trudonis et Eucherii ad dictam superiorem capellam ubi valde solemniter in dicto tabernaculo inclusa jam reservantur* ». Voir aussi E. LAVIGNE, *op. cit.*, 1988, p. 247.

⁸⁴ La gravure porte le titre suivant : « *Icy sont les saintes Reliques les quelles on monstre solen(n)elleme(n)t, XV. Jours continuels de .VII. ans en .VII. ans le .XIII. iour de Juliet au Monastere de saint Trudon (ou de saints Tron) Confesseur et Patron de la Ville de lordre saints Benoidt. pays de Liege* ». Voir, sur cette gravure, A. THIJS, *Sint-Truiden. Een greep uit zijn rijke*

ainsi que celles de l'évêque de Liège Georges d'Autriche, qui régna sur la Principauté de 1544 à 1557. Les reliques sont classées selon leur importance. Les deux premiers compartiments de la gravure accueillent des effigies en pied des saints Trudon, Eucher, Libert et de « son compagnon ».

Le livre imprimé ne fut pas non plus négligé. En 1540 parut à Louvain une triple biographie en latin des saints Trudon, Eucher et Libert, rédigée par Morinck⁸⁵. Sarens a dû financer le travail et l'impression car l'auteur lui dédie l'ouvrage en ces termes : « Révérend Père et mécène très aimé depuis longtemps »⁸⁶. À titre personnel, l'abbé demeurait toutefois attaché aux *media* traditionnels. Il fit réaliser du texte de Morinck une copie manuscrite sur parchemin, ornée de ses armoiries et de lettrines⁸⁷ (fig. 24). Cet objet précieux est conservé aux Archives communales de Saint-Trond.

Il est difficile de croire que l'ample soutien apporté par Sarens au culte des saints Trudon, Eucher et Libert ait relevé de la 'dévotion sincère', plutôt que du calcul. Le nouvel abbé fut ressenti comme un étranger par la communauté qui lui avait été confiée. Lorsqu'il fut désigné par Guillaume de Bruxelles, ce Malinois établi en Namurois n'était pas encore membre de l'ordre de saint Benoît et n'avait sans doute jamais mis le pied à Saint-Trond. En revanche, son rival Vrancken était non seulement un moine de l'abbaye, mais aussi un homme du cru. Si le frère Cruels le qualifie simplement d'« indigène »⁸⁸, Jan van Brustem se montre plus précis : il le présente tout d'abord comme un « habitant de la ville de Saint-Trond », puis comme un « Trudonnaire »⁸⁹. En s'engageant à ce point dans la promotion des cultes locaux, l'intrus qu'était Sarens dans le Pays de Liège pouvait espérer devenir lui aussi un Trudonnaire aux yeux de sa communauté et ravir ainsi à son rival l'avantage du terrain...

iconografie, Hasselt, 1979, pp. 38-39 ; P. GEORGE, *De reliekenschat van de benedictijnerabdij van Sint-Truiden. Historische benadering. Nieuwe documenten*, dans : *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden* (cat. d'exp.), Saint-Trond, Begijnhofkerk, 1991, p. 22. La gravure est reproduite dans le présent article d'après un dessin moderne, conservé dans le trésor de l'église Notre-Dame à Saint-Trond. Voir, sur ce dessin, R. PIETERS / P. VANMARSENILLE, *Schatkamer en archief O.L. Vrouwekerk Sint-Truiden. Beredeneerde catalogoog* (...), Saint-Trond, 2011, n° 43.

⁸⁵ G. MORINGUS, *Vita Sancti Trudonis Confessoris apud Hasbanos. Vita S. Eucherii Episcopi Aurelianensis. Vita S. Liberti martyris breviter perstricta* (...), Louvain, 1540.

⁸⁶ G. MORINGUS, *op. cit.*, fol. 2 : « (...) Reverende pater ac Mæcenas longe amatissime (...) ».

⁸⁷ Voir, sur ce manuscrit, K. VERHELST / R. VAN LAERE, *Catalogus van de 16de-eeuwse drukken bewaard in Limburgse bibliotheken*, Bruxelles, 1997, n° 477. Je dois la connaissance de l'objet à l'archiviste de Saint-Trond Thierry GHYS.

⁸⁸ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, p. 375 : « (...) Rutgerus Vrancken indigena monachus (...) ». Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, p. 255.

⁸⁹ B. DE TROEYER (éd. / trad.), *op. cit.*, pp. 178-180 : « *Interim tamen religiosi delegerunt sibi in abbatem dominum Ruthgerum Franconis, Sancti Trudonis oppidanum* ». Voir aussi note 79.

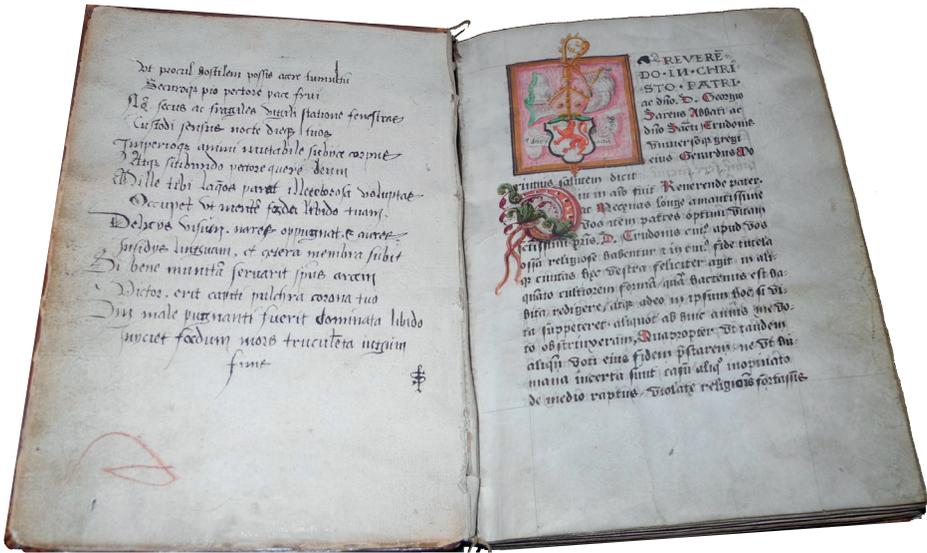


Fig. 24. Miniaturiste du Pays de Liège : G. MORINGUS, *Vita Sancti Trudonis Confessoris apud Hasbanos. Vita S. Eucherii Episcopi Aurelianensis. Vita S. Liberti martyris brevitè perstricta (...)*, fol. 1r, 1541. Saint-Trond, Stadsarchief (cliché auteur).

Traits de caractère

Le nœud de crosse du Musée M de Louvain ne constitue pas seulement une pièce majeure de l'orfèvrerie sacrée brabançonne de la Renaissance. Au terme de la présente enquête, il apparaît en outre comme une des rares œuvres en argent du XVI^e siècle flamand qui puisse être 'recontextualisée' aussi complètement. Grâce aux chroniques contemporaines qui nous ont conservé le souvenir du long conflit entre Sarens et Vrancken, il est possible de reconstituer le contexte historique local dans lequel prend place la réalisation de l'objet. Celui-ci s'inscrit clairement dans une stratégie de reconquête du pouvoir, de rétablissement d'une autorité.

Néanmoins, les motivations manifestement politiques qui ont inspiré la commande d'une splendide crosse pour l'abbé de Saint-Trond ne doivent pas faire négliger *a priori* des mobiles plus personnels. Marqué par l'approche psychologique de l'histoire chère à Suétone, lequel faisait de la personnalité des empereurs un principe d'explication permettant de comprendre leurs actions, le frère Cruels nous livre, au sujet de Dom Sarens, un témoignage ne se limitant pas aux seuls événements auxquels celui-ci fut mêlé. Cet intime de

l'abbé s'efforce également d'en dévoiler le caractère. On apprend ainsi qu'à la différence de son prédécesseur davantage porté à l'épargne, le nouvel abbé était un homme épris de luxe et de faste, notamment dans le domaine de la table⁹⁰. En outre, il recherchait le confort. Les murs de l'agréable demeure (*aedes amœnæ*) qu'il s'était fait construire à Malines, en un endroit adéquat baigné par la Dyle, étaient recouverts de lambris en chêne ; les pièces étaient moins ornées qu'encombrées par une multitude d'ustensiles précieux⁹¹. C'est là qu'il aimait à se retirer pour se reposer de sa charge d'abbé, pendant plusieurs mois...

À la lecture de ces informations, l'historien d'art comprend aisément que Sarens ait pu aimer les crosses en métal précieux, au point de faire dorer celle de son prédécesseur, puis d'en commander une nouvelle. Il comprend également qu'un homme aussi attentif à son confort personnel ne pouvait qu'être indisposé par le poids du bâton de Guillaume de Bruxelles et en souhaiter un plus léger. Le détail, rapporté par Cruels, semble tout à fait digne de foi...

Annexe : Les portraits de Dom Sarens

Outre le portrait mentionné dans la chronique des abbés de Saint-Trond, œuvre du mystérieux maître malinois Marc, on connaît deux autres effigies de Dom Sarens. L'une est actuellement conservée dans une collection privée de Saint-Trond⁹² (fig. 25). Elle appartenait à un notaire de Frasnes-lez-Buissenal (Hainaut), Léon Loix, lorsqu'elle fut photographiée, en 1949, par les soins de l'Institut royal du Patrimoine artistique⁹³ (fig. 26). Il s'agit d'un panneau peint à l'huile, mesurant 43 x 36 cm (55 x 47 cm dans l'encadrement probablement d'origine). Il porte sur le cadre l'inscription suivante, en capitales latines « *D(omi)n(u)s Georgius Sarens Abbas S(an)cti Trudonis / Anno 1551 Etatis sue 75* ». Le modèle, tout vêtu de noir, est représenté à mi-corps, de trois-quarts, devant un rideau, le visage légèrement tourné vers la droite. Il est assis ; les mains portent des bagues. C'est le portrait d'un homme âgé, qui avait atteint l'âge respectable de 75 ans. Les joues sont creusées, le visage paraît émâcié.

Après 1949, le tableau a été soumis à un nettoyage pour le moins radical, de sorte qu'il est difficile de se prononcer aujourd'hui sur son âge réel⁹⁴. La photographie de l'Institut royal du Patrimoine artistique semble toutefois

⁹⁰ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, pp. 385, 388-389. Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, pp. 264, 268.

⁹¹ C. DE BORMAN (éd.), *op. cit.*, II, pp. 389-390. Voir aussi E. LAVIGNE (trad.), *op. cit.*, 1988, p. 269.

⁹² Je dois la connaissance de ce portrait à l'archiviste de Saint-Trond Thierry GHYS et au notaire Franz AUMANN.

⁹³ Bruxelles, cliché KIK-IRPA B067687.

⁹⁴ L'actuel propriétaire n'est aucunement responsable de cette restauration ravageuse, antérieure à l'acquisition de l'œuvre en vente publique.

reproduire une œuvre du XVI^e siècle. Dom Sarens a pu commander son effigie à Malines, où il se retirait fréquemment. Michiel Coxcie, le meilleur portraitiste local du moment, ou l'un de ses élèves, y a-t-il mis la main ? L'état de conservation actuel ne permet plus d'avancer une attribution...

Le second portrait de l'abbé qui nous soit parvenu est beaucoup plus récent (fig. 27). Propriété de la Ville de Saint-Trond, il est actuellement exposé dans la salle des mariages, installée dans l'ancien palais abbatial. Il s'agit d'une huile sur toile mesurant 109 x 86 cm. Dom Sarens est vu à mi-corps, un livre entre les mains baguées. Assis, tourné vers la gauche, il pose devant une bibliothèque partiellement dissimulée par un rideau. À la hauteur de l'épaule droite figure, sur une feuille volante posée sous un livre, un blason au lion rampant de gueules, que complète la devise « *A Domino factum est istud* ». L'intention du peintre de représenter Sarens est donc manifeste. En bas à gauche, on lit l'inscription suivante, apposée discrètement en brun sur brun : *A. Aerts p(inxit) ou p(ingebat) / ST entrelacés (pour Saint-Trond) / 1858*. L'œuvre, due à un peintre local dénommé Aerts, inconnu des historiens d'art, n'est donc pas ancienne, comme on l'a parfois considéré, mais elle pourrait reproduire un portrait perdu de Sarens. En effet, le modèle n'est pas sans ressembler à celui du portrait de 1551 – on remarquera en particulier la bouche allongée et les pommettes saillantes. Néanmoins, il paraît nettement plus jeune. Aerts se serait-il permis de rajeunir l'effigie de 1551, dont il aurait eu connaissance et se serait inspiré ? La chose semble peu probable, si l'on considère la position tout à fait différente du visage de l'abbé. Mieux vaut postuler l'existence d'un modèle peint ancien, remontant peut-être au XVII^e siècle, autre que le panneau daté 1551.

Le peintre Aerts a signé la même année 1858 l'effigie de Christoffel van de Blocqueryen, abbé de 1558 à 1586, le successeur de Dom Sarens. Ce portrait, de format identique au précédent, est exposé lui aussi dans la salle des mariages. On y voit également les effigies de Jozef van Herck, qui présida aux destinées de l'abbaye de 1751 à 1780, et d'Eucherius Knaepen, le dernier abbé de Saint-Trond, destitué en 1794. Ces deux dernières peintures citées sont de toute évidence des œuvres du XVIII^e siècle, contemporaines des modèles représentés. Apparemment, les autorités du Petit Séminaire de Saint-Trond, installé après 1839 dans l'ancien palais abbatial, demandèrent à Aerts de compléter une série fragmentaire de portraits authentiques d'abbés trudonnaires, qui avait échappé aux ventes forcées de la Révolution française. Elles souhaitèrent commémorer, par la réalisation des deux toiles supplémentaires, un double tricentenaire, celui du décès de Sarens et celui de l'élection de Van de Blocqueryen. L'existence d'un portrait ancien du premier cité, en mauvais état, pourrait avoir orienté le choix des deux élus. Plutôt que de faire restaurer une ruine, on aurait préféré la faire copier par un peintre moderne, en format monumental, selon une pratique maintes fois attestée jusqu'au XIX^e siècle. La bibliothèque et le blason de Dom Sarens, peint sur une feuille volante, constituent des ajouts inspirés par le portrait de l'abbé Van Herck. Les quatre portraits ont été pourvus du même encadrement, sans doute en 1858.



Fig. 25. Anonyme malinois (?) : *Portrait de Dom Sarens*, 1551 (état en 1949). Saint-Trond, collection privée (cliché KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 26. Anonyme malinois (?) : *Portrait de Dom Sarens*, 1551 (état en 2014). Saint-Trond, collection privée (cliché C. Vanlangendonck, Saint-Trond).



Fig. 27. A. AERTS : *Portrait de Dom Sarens*, 1858. Saint-Trond, Stadsarchief, dépôt du Bisdom Hasselt (cliché C. Vanlangendonck, Saint-Trond).

Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui ont eu à cœur de m'aider dans mes recherches : à Bruxelles, Véronique Bücken, Robert Godding, Isabelle Lecocq et Géraldine Patigny ; à Louvain, Peter Carpreau, Ko Goubert et Eline Sciôt ; à Saint-Trond, Franz Aumann, Thierry Ghys, Rudi Gilen, Camille Vanlangendonck et Paul Vanmarsenille. J'ai également bénéficié des services efficaces de Ruth Bowler (Baltimore), de Hayden Proud (Le Cap) et de Karel Verhelst (Hasselt). Comme de tradition, mon texte a été relu attentivement par Julienne Beghin, Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault. Pendant la rédaction, j'ai pu profiter des commodités offertes aux chercheurs par l'Infothèque et par le Centre des Primitifs flamands de l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles). Les résultats de la présente étude ont été communiqués aux membres de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles lors d'une conférence présentée à l'Auditorium Conservart le 15 décembre 2015.

UNE VIE ARCHIVÉE.
JÉRÔME DU QUESNOY LE VIEUX, SCULPTEUR BRUXELLOIS
SOUS LES ARCHIDUCS ALBERT ET ISABELLE

GÉRALDINE PATIGNY

La vie et l'œuvre de Jérôme du Quesnoy le Vieux (vers 1570-1650) sont restés, jusqu'à nos jours, une énigme¹. Les archives belges conservent cependant nombre d'éléments qui permettent de reconstituer le parcours de ce sculpteur, généralement éclipsé par la renommée de ses fils, François du Quesnoy, sculpteur du pape Urbain VIII, en particulier.

Aperçu sur la fortune critique

Les premières mentions de l'artiste ne constituent que quelques vagues évocations insérées dans les notices biographiques réservées à son fils François². Du Quesnoy le Vieux y est dépeint comme un honnête sculpteur, peu innovant. À la suite de Bellori, la majorité des auteurs situe sa naissance au Quesnoy, dans le Nord de la France.

Il faudra attendre la parution, à la fin du XIX^e siècle, de l'étude monographique dédiée aux du Quesnoy par Edmond De Busscher, pour disposer enfin d'une

¹ Ces recherches sont menées dans le cadre de notre thèse de doctorat en cours, sous la direction de Manuel Couvreur (ULB), portant sur l'atelier bruxellois des du Quesnoy. Nous remercions cordialement M. Couvreur, D. Martens, M. Vandenberghen et E. Lamas-Delgado pour leurs remarques et relecture.

² C. DE BIE, *Het Gulden cabinet vande Edele vry Schilder-const*, Anvers, 1661, p. 442 ; G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, 1672, 2005, p. 297 ; J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, II, Buch 3, Nuremberg, 1675, p. 348 ; G. PASSERI, *Vite de Pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, 1772, p. 83.

première esquisse de la carrière de l'artiste³. Cette reconstruction pionnière du parcours artistique de du Quesnoy le Vieux – sporadiquement complétée par quelques publications d'archives – n'offre néanmoins aucune vision d'ensemble de la carrière de l'artiste. La dernière synthèse en date remonte à 1970⁴.

Jusqu'ici, nous ignorions tout de l'origine et de la formation de Jérôme le Vieux, comme la date de son installation à Bruxelles, et nous ne disposions, pour étudier son œuvre, que d'un maigre corpus de sculptures, pour la plupart fortement malmenées par le temps et les restaurations ou tout simplement détruites. Nous savions également qu'il avait eu plusieurs enfants issus de deux mariages et que les auteurs s'accordaient à placer son décès en 1641⁵. Ses éventuelles relations avec d'autres artistes étaient totalement ignorées.

Les traces sont pourtant nombreuses dans les archives et une série de découvertes nous permet déjà de poser les jalons d'une vie artistique riche. En effet, à côté des œuvres conservées, six au total, nous avons pu dresser le catalogue d'une trentaine de commandes, émanant essentiellement des archiducs Albert et Isabelle, de différentes églises bruxelloises ainsi que du magistrat de la Ville de Bruxelles⁶.

De Béthune à Bruxelles

L'histoire avait jusqu'ici assigné à l'artiste une origine incertaine, à situer dans l'ancienne province de Flandre (Flandre française, une partie du Hainaut et du Cambrésis), avec une prédilection pour Le Quesnoy⁷. Un seul auteur, Paul-Eugène Claessens, citant un manuscrit du fonds Houwaerts de la Bibliothèque

³ E. DE BUSSCHER, « Biographies. 1. Les Du Quesnoy, sculpteurs-statuaire », dans : *Annales de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*, t. XIII, 1873-1877, pp. 305-402 ; E. DE BUSSCHER, *Quelques biographies*, Gand, 1878.

⁴ O. ROELANDTS, *De beeldhouwers Hieronymus Duquesnoy, vader en zoon*, Gand, [1944] ; G. SOBOTKA, « Duquesnoy, Jérôme d. Ä. », dans : U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. X, Leipzig, 1914, pp. 193-194 ; 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, 16)*, Bruxelles, 1961 ; L. HADERMANN-MISGUICH, *Les Du Quesnoy (Wallonie, Art et Histoire)*, Gembloux, 1970.

⁵ M. Fransolet, dans son étude sur François du Quesnoy, avait en effet mené quelques recherches généalogiques. Voir : M. FRANSOLET, *François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII 1597-1643* (Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts. Mémoires, 2^e série, IX), Bruxelles, 1942, pp. 149-150.

⁶ Les œuvres conservées sont les suivantes : *Tourelle eucharistique*, église Saint-Martin, Alost, 1604 ; *Sainte Anne et la Vierge*, cathédrale Notre-Dame, Anvers, début XVII^e siècle ; *Madeleine repentante*, MRBAB, Bruxelles, entre 1612 et 1630 ; *Manneken Pis*, Musée de la Ville de Bruxelles, Bruxelles, 1619 ; *Autel de Notre-Dame*, église Notre-Dame, Termonde, 1629 ; *Épitaphe de Marten van den Zande* et *Épitaphe d'Henricus van Bronchorst*, église Notre-Dame de Bonne Espérance, Vilvorde, 1612 et 1630.

⁷ Depuis Bellori, premier à émettre cette hypothèse, la plupart des auteurs ont repris cette origine à leur compte.

royale de Belgique, évoquait une origine béthunoise⁸. Bien que cette mention nous ait semblé de prime abord insolite, c'est bien à Béthune que Jérôme du Quesnoy le Vieux a vu le jour. La mention qui l'atteste figure, en date du 12 janvier 1595, dans le registre d'accession à la bourgeoisie de Bruxelles⁹: « *Item Jeronimus du Quesnoy sonne wylen Charles geboren van bethune* » (« Jérôme du Quesnoy, fils de feu Charles, né à Béthune »). Cette date d'inscription à la bourgeoisie bruxelloise correspond en outre à la période d'affiliation de Jérôme le Vieux à la Corporation des Quatre Couronnés, au sein de laquelle devaient s'inscrire les sculpteurs : l'artiste, cité comme franc-maître, est en effet repris pour la première fois dans les registres pour l'année courant du 27 novembre 1594 au 27 novembre 1595¹⁰. Nous proposons donc de situer l'arrivée du sculpteur à Bruxelles à cette période.

Nous ignorons encore actuellement où du Quesnoy le Vieux a reçu sa formation de sculpteur, s'il s'agissait d'un atelier familial ou non, de Béthune ou des environs. Il semble que le père de du Quesnoy le Vieux, Charles, fût originaire de Lille et s'installât à Béthune vers le milieu du XVI^e siècle¹¹. Quoi qu'il en soit, lorsque du Quesnoy le Vieux arrive à Bruxelles, il possède déjà sa maîtrise de sculpteur, comme le précise le registre de la corporation.

Nous avons déjà pu établir un lien entre l'art de Jérôme le Vieux et les modèles en vogue dans la seconde moitié du XVI^e siècle dans le Nord de la France, plus précisément avec certaines sculptures réalisées par Domenico del Barbieri ou Ricoveri, dit le Florentin, sculpteur originaire de Florence ayant passé une part importante de sa carrière à Fontainebleau et en Champagne¹².

⁸ P.E. CLAESSENS, « Vers une plus ample connaissance de l'auteur du Manneken-Pis : Jérôme Duquesnoy le Vieux (vers 1570 - vers 1641-42) », dans : *Brabantica. Recueil de travaux de généalogie, d'héraldique et d'histoire familiale pour la province de Brabant*, I, 1956, p. 379.

⁹ Bruxelles, AGR, Acquits de la Chambre des comptes, Acquits de l'Amman, no. 2868, s.f. ; Chambre des comptes, Comptes de l'Amman, no. 12711, fol. 216v. Cette mention avait été retranscrite dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique (Fonds Houwaert-de Grez, ms II 6543, *Litteræ Scabinorum*, p. 168). La même mention a été publiée par J. CALUWAERTS, *Poorters van Brussel 1350-1795 Bourgeois de Bruxelles, IB 1501-1600 (Poortersboeken van het Hertogdom van Brabant II Livres de bourgeoisie du duché de Brabant)*, Louvain, 2000, p. 184.

¹⁰ Bruxelles, AGR, Corps des métiers et serments, no. 917, fol. 5. Au vu de la date d'inscription à la bourgeoisie, l'enregistrement au sein de la corporation n'a pu être effectué qu'après le 12 janvier 1595, puisqu'une des conditions d'affiliation était d'être bourgeois de la ville.

¹¹ Nous avons en effet retrouvé, dans le registre des bourgeois de Béthune, la mention d'un Charles de Cannoy, natif de Lille. Voir : Béthune, Archives municipales, Réception de bourgeois, 1349-1788, consulté en ligne le 07/02/2015 (www.archives.ville-bethune.fr). Des recherches complémentaires dans ce fonds d'archives ainsi qu'aux Archives départementales du Nord (Lille), devraient nous permettre, nous l'espérons, de découvrir de nouveaux éléments sur la formation du sculpteur.

¹² G. PATIGNY, « *Sainte Anne et la Vierge* de Jérôme du Quesnoy le Jeune (1602-1654) : de la genèse de l'œuvre à la création d'un type iconographique », dans : *Oud Holland*, 126/4, 2013, pp. 163-177. Concernant le Florentin, voir : M. BOUDON-MACHUEL, « Dominique Florentin : l'œuvre sculpté en Champagne », dans : J.-R. GABORIT, G. BRESCH-BAUTIER, C. LAURENT, *Le beau XVI^e : chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, cat. ex., Malakoff, 2009, pp. 200-204.

Cette origine nordiste ne constitue pas une exception dans l'histoire des sculpteurs actifs dans nos régions et ailleurs en Europe au XVII^e siècle. La famille De Nole – Robrecht, Jan et Andries – installée à Anvers dès la fin du XVI^e siècle, s'était d'abord établie à Utrecht, mais provenait de Cambrai, où plusieurs de ses membres travaillèrent pour les chanoines de la cathédrale¹³. Nous citerons également Jean de Boulogne, dit Giambologna, originaire de Douai, mais dont l'essentiel de la carrière se déroula à Florence¹⁴.

Le motif du départ de Jérôme du Quesnoy le Vieux pour Bruxelles demeure énigmatique. Peu d'études ont été menées sur la sculpture des XVI^e et XVII^e siècles dans ces régions¹⁵. Si l'artiste a bien vécu à Béthune jusqu'à son départ, il aurait pu s'exiler en raison de la dégradation du climat religieux – la querelle iconoclaste a fait rage dans les environs de Béthune entre 1566 et 1568 –, mais surtout suite à une grave crise économique qui connut son apogée vers 1575 et qui avait amené une augmentation du prix du pain à raison de 1 900% entre 1500 et 1600¹⁶.

Nous n'avons pas trouvé, dans le registre de réception des bourgeois de la ville de Béthune, la mention de Jérôme du Quesnoy. Le statut de bourgeois n'y était pas héréditaire, contrairement à Bruxelles. Le fils d'un bourgeois, une fois atteint l'âge de 25 ans, devait donc introduire une requête auprès des échevins pour y avoir accès¹⁷. Cependant, toute personne ayant obtenu la bourgeoisie à Béthune payait cher un changement de résidence : celui-ci donnait lieu à « l'escarsage » ou déchéance de ce droit, ce qui impliquait le paiement d'un septième de ses biens personnels¹⁸. Dans ces conditions, nous émettons l'hypothèse que Jérôme du Quesnoy le Vieux, découragé par la situation économique désastreuse de la ville, a décidé de quitter Béthune au plus tard vers 25 ans, au moment où il aurait dû introduire sa demande de bourgeoisie. Dans ce cas de figure, le sculpteur s'installant à Bruxelles au début de 1595, nous proposons de situer sa naissance vers 1570.

¹³ Sur cette famille, voir : M. CASTEELS, *op. cit.*; A. JACOBS, S. VÉZILIER, *Fascination baroque : la sculpture baroque flamande dans les collections publiques françaises*, cat. ex., Paris, 2011.

¹⁴ Sur cet artiste, voir notamment : C. AVERY, *Giambologna. The complete sculpture*, Londres, 2000.

¹⁵ Il faut signaler l'exception notable de la thèse de doctorat d'A. Janssens : A.A. JANSSENS, *La sculpture religieuse du XVII^e siècle dans les limites des départements actuels du Nord et du Pas-de-Calais*, Lille 3, sous la direction de P. Michel, 2014 (inédit).

¹⁶ A. DERVILLE (dir.), *Histoire de Béthune et de Beuvry* (coll. *Histoire des villes du Nord-Pas-de-Calais*, VIII), Dunkerque, 1985, pp. 103-105.

¹⁷ M. DEMONT, *L'organisation municipale à Béthune sous l'Ancien Régime*, Lille, 1937, p. 81.

¹⁸ *Id.*, pp. 85-86.

L'atelier du quartier de la Putterie

Lors de son arrivée à Bruxelles en 1595, du Quesnoy le Vieux devait déjà être marié à Élisabeth Van Mechelen, alors enceinte : elle lui donna un premier fils, Philippe, baptisé le 9 mars de la même année en la paroisse des Saints-Michel-et-Gudule¹⁹. Le couple aura encore quatre enfants, tous baptisés dans la même paroisse : François (12 janvier 1597), Jérôme le Jeune, également sculpteur (8 mai 1602), Anna (5 janvier 1607) et Antoinette²⁰. D'un second mariage, du Quesnoy le Vieux aura un autre fils, Augustin.

L'artiste, en raison de son statut de franc-maître, était autorisé à ouvrir son propre atelier. Celui-ci, attesté dans les archives dès 1608, était situé dans le quartier de la Putterie, aux alentours de l'actuelle rue de la Montagne et était composé de deux maisons²¹. Cet atelier a très probablement été repris par son fils, Jérôme le Jeune, après son retour d'Italie en 1643, comme le laissent entendre les propos de Josse Ange Rombaut en 1777-1779, qui situe l'atelier dans la maison du Faucon²².

D'après les registres de la corporation, du Quesnoy le Vieux eut divers apprentis : Pauwel Ghy, dont l'apprentissage commença en 1610-1611, puis ses fils, François, inscrit en 1611-1612 et Jérôme le Jeune en 1615-1616²³. Viendront ensuite Balthazar vanden Welft (1618-1619), Franchois Pierres (1620-1621), Gillin Poille (1621-1622) et Henri Steps (1626-1627)²⁴. Outre ces apprentis et aides, du Quesnoy le Vieux s'associa à d'autres sculpteurs déjà confirmés. Ainsi collabora-t-il plusieurs fois avec Nicola Diodone. Ce sculpteur, dont la production nous est totalement inconnue, n'était pas originaire de Bruxelles, ville dans laquelle il acheta la bourgeoisie en 1606-1607. Il est cité comme maître en 1621 dans les registres de la corporation, dont il fut doyen et reçut, entre autres, Gérard van Opstal (Bruxelles, vers 1597 - Paris,

¹⁹ Bruxelles, AVB, Sainte-Gudule, registre des baptêmes, 1595, p. 48. Mention publiée par M. FRANSOLET, *op. cit.*, pp. 149-150.

²⁰ Ces renseignements généalogiques, déjà partiellement publiés par Fransolet, sont issus d'un document daté de 1655, relatif au procès intenté par les héritiers de François et Jérôme du Quesnoy, suite au séquestre des biens de Jérôme le Jeune, qui avait été condamné à mort en 1654. Nous avons récemment trouvé la date de baptême d'Anna dans les registres de la paroisse des Saints-Michel-et-Gudule. Par contre, nous n'avons pas encore retrouvé la trace des baptêmes d'Antoinette ni d'Augustin, ni du second mariage de Jérôme le Vieux.

²¹ Bruxelles, AGR, Chambre des comptes, no. 44834, fol. 19v. Voir également : A. HENNE, A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, vol. 3, Bruxelles, 1845, p. 135 ; Fransolet, *op. cit.*, p. 150.

²² J.A. ROMBAUT, *Bruxelles illustrée ou description chronologique et historique de cette ville, tant de son ancienneté, que de son état présent*, vol. II, Bruxelles, 1777-1779, p. 246.

²³ Bruxelles, AGR, Corps des métiers et serments, no. 917.

²⁴ *Ibid.*



Fig. 1. Jérôme Du Quesnoy le Vieux, Épitaphe d'Henricus van Bronchorst, 1630, Vilvorde, église Notre-Dame de Bonne Espérance (©KIK-IRPA, Bruxelles).

La situation actuelle de l'œuvre nous interdit une bonne observation ainsi que la réalisation d'un cliché correct. En effet, la chapelle latérale où elle se trouve accrochée a récemment été couverte d'un faux plafond qui ampute le bas de l'épithaphe et en masque la moitié lorsqu'on le regarde du sol. Un cliché réalisé en 1947 et conservé à l'IRPA nous permet cependant de visualiser cette œuvre dans son intégralité.

1668) comme apprenti²⁵. Les deux artistes collaborèrent à plusieurs reprises dans les chantiers d'aménagement du parc du palais de Bruxelles²⁶.

Toujours dans le contexte des travaux commandités par les archiducs, du Quesnoy le Vieux eut l'occasion d'œuvrer sous la direction de deux peintres de la cour, Wenzel Cobergher et Jacques Francart²⁷. Il collabora également avec Robrecht de Nole en 1620, sculpteur attitré de la cour, à diverses réalisations dans les jardins du palais²⁸. Les deux sculpteurs s'étaient par ailleurs déjà rencontrés en 1609, lorsqu'ils furent tous deux mandatés en tant qu'experts lors de l'achèvement de la tourelle eucharistique de l'église Saint-Quentin de Louvain²⁹. Du Quesnoy le Vieux devait, semble-t-il, jouir d'une certaine renommée car en 1615, ses compétences sont de nouveau requises, à Bois-le-Duc, ainsi que celles d'un autre sculpteur connu, Hans van Mildert, dans le cadre d'un litige lié aux travaux du jubé de la cathédrale³⁰.

Les archives nouvellement découvertes révèlent également les multiples facettes du travail de l'atelier, allant de la livraison de matériaux et de la restauration de sculptures anciennes à la production de petites œuvres décoratives en papier mâché (tête de lion pour un décor ou un accessoire de théâtre à la cour), de motifs ornementaux moulés produits en série (roses, têtes d'angelots) à des œuvres de plus grande envergure, en bois ou pierre. La construction d'autels et de retables, en ce compris les parties architectoniques, appartenait également aux tâches de l'atelier. La réalisation de ce type de mobilier impliquait une collaboration avec d'autres corps de métier : tailleurs de pierre, menuisiers, fondeurs... Nous devons toutefois signaler que, contrairement aux assertions de la plupart des auteurs, aucune preuve du travail de la cire et de l'ivoire n'a été trouvée jusqu'à présent.

²⁵ J. CALUWAERTS, *Poorters van Brussel 1350-1795 Bourgeois de Bruxelles, IIB 1601-1700 (Poortersboeken van het Hertogdom van Brabant II Livres de bourgeoisie du duché de Brabant)*, Louvain, 2005, p. 90 ; A. PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, Première série, t. 1. Gand, 1863, p. 36 ; Bruxelles, AGR, Corps des métiers et serments, no. 901. Pour plus d'informations sur ce sculpteur, voir : P. MALGOUYRES, « La collection d'ivoires de Louis XIV : l'acquisition du fonds d'atelier de Gérard van Opstal (vers 1604-1668) », dans : *Revue du Louvre. La revue des Musées de France*, 2007, pp. 46-54.

²⁶ Bruxelles, AGR, Chambre des comptes, no. 27512, fol. 31v-32. Voir notamment : V. HEYMANS (dir.), *Le palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014, p. 205.

²⁷ G. PATIGNY, « Le peintre, le sculpteur et l'architecte : le cas de Bruxelles au XVII^e siècle », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 36, 2014, pp. 98-99.

²⁸ Bruxelles, AGR, Chambre des comptes, no. 27511, fol. 23-23v.

²⁹ CASTEELS, *op. cit.*, pp. 311-312, pour la retranscription du document d'archive de l'église Saint-Quentin.

³⁰ R.A. VAN ZUIJLEN, *Inventaris der archieven van de stad 's-Hertogenbosch, chronologisch opgemaakt en de voornaamste gebeurtenissen bevattende (Stadsrekeningen van het jaar 1399-1800), 2de deel van 1568-1700*, Bois-le-Duc, 1866, p. 1222 ; I. LEYSSENS, « Hans Van Mildert 158?-1638. Levensbeschrijving », dans : *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 7, 1941, pp. 73-136 (voir p. 103). Le jubé est aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (inv. no. 1046-1871).

Les archives permettent en outre de cerner plus précisément la production de l'atelier : à ce jour, nous dénombrons plus de trente commandes, dont beaucoup étaient inconnues et qui émanent pour la plupart des archiducs Albert et Isabelle, de la collégiale Sainte-Gudule et du magistrat de la Ville de Bruxelles. Une activité régulière de l'atelier est attestée, dans l'état actuel de nos recherches, entre 1596 à 1630 : la première commande connue avait été adressée au sculpteur par la confrérie de Sainte-Anne (cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule), la dernière étant l'épithaphe d'Henri van Bronchorst, toujours conservée en l'église Notre-Dame de Bonne Espérance à Vilvorde et réalisée en 1630³¹ (fig. 1).

Une vie plus longue qu'il n'y paraît ...

L'ensemble des auteurs s'accorde pour situer le décès de Jérôme du Quesnoy le Vieux vers 1641, date de la dernière mention connue à ce jour du paiement de la cotisation du sculpteur à la corporation. Cependant, ceci est remis en cause par d'autres types de documents, en particulier les comptes des pauvres des Quatre Couronnés, que nous avons découverts³². Le système corporatif avait en effet prévu de subvenir aux besoins de ses membres âgés, en leur versant, annuellement, une somme d'environ 26 florins. Cette allocation est payée à Du Quesnoy le Vieux de 1646 jusqu'au début de l'année 1651³³. Néanmoins, c'est le 21 décembre 1650 que Jérôme du Quesnoy le Vieux fut enterré, dans le cimetière de la paroisse des Saints-Michel-et-Gudule, à un âge devant avoisiner les 75 ans³⁴.

Si la personnalité de Jérôme du Quesnoy le Vieux restait encore énigmatique, la découverte de nouveaux documents d'archives permet désormais d'entrevoir la vie et l'œuvre d'un artiste bien plus marquant qu'il n'y paraissait. Afin d'éclairer d'avantage son parcours personnel et artistique, diverses pistes devront être suivies. Le lien établi avec le Nord de la France ouvre de nouvelles perspectives de recherche. En outre, nos investigations nous ont aussi permis d'acquérir de nouvelles connaissances sur l'organisation sociale du métier de

³¹ Bruxelles, AGR, Notariat général de Brabant, 1923/1. Ce document a été récemment publié par : A. BUYLE, « Complément à l'étude de l'épithaphe de Henri de Bronchorst réalisée par Jérôme Duquesnoy l'Ancien », dans : *Cahiers bruxellois. Revue d'histoire urbaine*, 45, 2013, pp. 305-315.

³² Désignés « armbusse » dans les registres. Ce fonds était alimenté annuellement par les membres actifs de la corporation.

³³ Bruxelles, AGR, Corps des serments et métiers, no. 918. Le sculpteur est également mentionné comme « liggervrij » dans les registres de la corporation pour cette période (membre libéré du paiement de la cotisation annuelle).

³⁴ Bruxelles, AVB, Paroisse Sainte-Gudule, registre des décès/sépultures, 01/01/1650-31/12/1655, fol. 33 (no. 777). Le surplus versé par la caisse des pauvres de la corporation peut peut-être être envisagé comme une intervention de cette dernière à l'enterrement de l'artiste, puisque le paiement avait été interrompu entre le 30/11 et le 25/12/1650, pour reprendre entre cette date et le 05/02/1651, soit six semaines de paiement de l'allocation après la date d'enterrement (voir : Bruxelles, AGR, Corps des serments et métiers, no. 917).

sculpteur et sur le fonctionnement de l'atelier de Jérôme du Quesnoy le Vieux. La corporation prévoyait en effet d'aider ses membres âgés ou malades par un système d'allocation nourri par les membres en activité : ce système mériterait assurément d'être étudié de façon approfondie. L'atelier lui-même prend ainsi vie, avec la mention de différents apprentis – dont il restera encore à définir les tâches – mais aussi par la diversité des services qu'il offrait. Il est, en cela, semblable à beaucoup d'autres ateliers contemporains, que ce soit dans les anciens Pays-Bas ou en Italie. Jérôme du Quesnoy le Vieux est désormais contextualisé dans un réseau professionnel, aux côtés des De Nole, van Mildert et autres, et l'on peut deviner une indéniable notoriété au regard des missions d'expertise qui lui ont été confiées.

Enfin, la découverte de l'origine de l'artiste et de sa date exacte d'enterrement permet de définir un cadre clair pour l'étude de son œuvre.

Ont collaboré à ce numéro :

Pierre ANAGNOSTOPOULOS
Société royale d'Archéologie de Bruxelles
c/o ULB 50, av. F. Roosevelt CP. 175
B-1050 Bruxelles
pierreanagnostopoulos@hotmail.com

Didier MARTENS
Université libre de Bruxelles
50, av. F. Roosevelt CP 175
B-1050 Bruxelles
didier.martens@ulb.ac.be

Géraldine PATIGNY
Institut royal du Patrimoine artistique
1, Parc du Cinquantenaire
B-1000 Bruxelles
Geraldine.Patigny@ulb.ac.be

Catheline PÉRIER-D'ETEREN
Université libre de Bruxelles
50, av. F. Roosevelt CP. 175
B-1050 Bruxelles
catheline@perier-dieteren.be

Anne-Sophie RADERMECKER
Université libre de Bruxelles
50, av. F. Roosevelt CP. 175
B-1050 Bruxelles
araderme@ulb.ac.be

Julie VERMANDELE
6, rue du Loutrier
B-1170 Bruxelles
jvermand@ulb.ac.be

Sacha ZDANOV
Université libre de Bruxelles
50, av. F. Roosevelt CP. 175
B-1050 Bruxelles
sacha.zdanov@ulb.ac.be

Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles)**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 12,00 € 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 € + 12,00 € de port

Cahier d'études VII, 1999

— **Public et sauvegarde du Patrimoine**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 12,00 € 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 € + 12,00 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 12,00 € 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 € + 12,00 € 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 € + 12,00 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997, VI/1997 sont épuisés

Direction - Rédaction - Administration (Tél. 02/650.24.19):

Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles
— CP 133/01 — Avenue F.D. 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 Sciences sociales, 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

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.

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.