

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2016.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2016_000_38_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/>

Université libre de Bruxelles



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

XXXVIII
2016

XXXVIII
2016

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

Directrice

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

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).

SACHA ZDANOV

Deux fragments d'un tableau du Maître de la Légende de sainte Godelieve

p. 7

YVAN MAES DE WIT

Le traitement de conservation de la tapisserie *Le Jugement dernier*
du Worcester Art Museum

p. 13

FEDORA TOGNI

La perspective géométrique dans la peinture de Quentin Metsys
et de Bernard van Orley : une analyse comparative

p. 27

PAOLO DI SIMONE

Entre l'Éden et l'Arcadie. À propos d'une source visuelle possible
de la *Tempête* de Giorgione

p. 49

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Trois panneaux de *Sainte Marie-Madeleine méditant* réattribués
au Maître au Perroquet

p. 85

DIDIER MARTENS, AUDREY JEGHERS et SOPHIE DEPOTTER

Le prétendu *Obiit* de Lambert Lombard, œuvre de Barthel Bruyn le Jeune,
et le portrait colonais de la Renaissance dans les collections publiques belges

p. 93

BRAM VANNIEUWENHUYZE

La cave à vin de la Cour du Coudenberg, propriété de la Ville de Bruxelles à
la fin du XVI^e siècle

p. 115

DÉBORAH LO MAURO

Les *Christ en croix* de Pierre-Paul Rubens.
L'impact d'un modèle dans diverses copies du XVII^e au XIX^e siècle

p. 133

ANTHONY SPIEGELER

Gaston Bachelard et les artistes. Une légitimité à double sens ?

p. 161

DEUX FRAGMENTS D'UN TABLEAU DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE GODELIEVE

SACHA ZDANOV

Dans le paysage artistique brugeois de la fin du XV^e siècle se distingue un peintre au style fortement caractérisé : le Maître de la Légende de sainte Godelieve. S'il apparaît comme archaïsant, c'est qu'il perpétue en réalité une tradition vernaculaire privilégiant les développements narratifs et concevant la figure comme simple ornement de la surface picturale, plutôt que d'adopter l'espace-ambiance unitaire des grands Primitifs flamands¹. Il fait en cela partie des « petits maîtres », dont les noms furent souvent oubliés par la tradition historiographique.

C'est en 1955 que ce peintre sort de l'anonymat. L'historien de l'art néerlandais Egbert Haverkamp Begemann groupe alors plusieurs tableaux autour du retable de la *Légende de sainte Godelieve* du Metropolitan Museum, l'œuvre éponyme². Sa production, peu connue des historiens de l'art comme l'indiquait

Je remercie vivement Didier Martens (Bruxelles) pour sa relecture critique de cet article et pour les nombreux échanges, toujours fructueux, que nous avons eu au cours de mes recherches. Mes remerciements s'adressent également à Déborah Lo Mauro (Tournai) ainsi qu'au personnel du Centre des Primitifs flamands et de l'Infothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles).

¹ P. PHILIPPOT, *La peinture flamande dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1998, pp. 95 et suivantes ; D. MARTENS, « À propos d'un triptyque du Maître de Sainte Godelieve à Abbeville : grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XV^e siècle », dans : *Revue du Louvre. La Revue des musées de France*, 42, 1992, n° 3, pp. 28-40.

² E. HAVERKAMP BEGEMANN, « De Meester van de Godelieve-Legende, een Brugs schilder uit het einde van de XVde eeuw », dans : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique : Miscellanea Erwin Panofsky*, 4, 1955, pp. 185-198. Celui-ci reprend le nom suggéré en 1953 par Erwin Panofsky pour l'auteur du retable de New York (E. PANOFSKY, *Les Primitifs flamands*, Paris, 2010, p. 628 pour l'édition française). Voir sur cette œuvre : M. AINSWORTH

déjà en 1992 Didier Martens, comporte à ce jour six ensembles peints³. Il s'agit du triptyque de la *Passion* de la chartreuse de Miraflores près de Burgos, du triptyque de la *Lamentation* (entre 1490 et 1502) de l'église Notre-Dame à Bruges représentant Josse van der Straeten, son épouse Margaretha van Rije et leurs enfants⁴, du triptyque de la *Passion* du Musée diocésain de Vitoria dans la province basque de l'Alava⁵, ainsi que du polyptyque de la *Légende de sainte Godelieve*⁶. À ce groupe initial, Ferdinando Bologna ajoute en 1956 un triptyque de la *Lamentation* du Museo Nazionale di San Matteo de Pise, plus tard renommé « triptyque de Bientina » par Didier Martens⁷. En 1992, ce dernier reconnaît la main du maître dans le triptyque de la *Virgo inter virgines* du musée Boucher de Perthes d'Abbeville⁸. Deux ensembles figurant des *Scènes de la vie de saint Jacques* ont également été associés à ce groupe⁹. S'ils ressemblent stylistiquement et techniquement aux œuvres mentionnées, on ne peut toutefois y reconnaître la paternité du Maître de la Légende de sainte Godelieve. Le peintre de ces deux cycles reste néanmoins très proche de son art et a dû être actif dans son entourage.

À ce groupe pourraient être ajoutés deux panneaux ayant jusqu'ici échappé à l'attention des historiens de l'art¹⁰ (fig. 1 et 2). Ceux-ci représentent deux saintes. Alors qu'on reconnaît, sur le panneau gauche, Marie Madeleine

et K. CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp. (The Metropolitan Museum, septembre 1998 – janvier 1999), New York, 1999, pp. 125-128.

³ MARTENS, *op. cit.* (*Revue du Louvre*, 1992), p. 31 et note 8 pour la bibliographie à laquelle nous renvoyons.

⁴ W. H. J. WEALE, *Tableaux de l'ancienne École néerlandaise exposés à Bruges*, cat. exp., 1867, n° 36. Voir également sur le donateur HAVERKAMP BEGEMANN, *op. cit.*, p. 191, note 6.

⁵ Voir sur l'origine de ce triptyque dans l'église paroissiale de Salinas de Añana : C. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. 9, 1^{ère} partie, Cambridge (Mass.), 1947, p. 10 et J. K. STEPPE, « Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva. La Pasión de Cristo », dans : *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. 3, Vitoria, 1971, pp. 339-343. Consulter également : R. SÁENZ PASCUAL, *La pintura gótica en Álava : una contribución a su estudio*, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 275 et *idem*, « El Tríptico de Pobes en el contexto de la pintura flamenca en Álava », dans : *Sulcum sevit : estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, vol. 2, Oviedo, 2004, pp. 614-615.

⁶ HAVERKAMP BEGEMANN, *op. cit.*

⁷ F. BOLOGNA, « Un'opera del Maestro della Leggenda di St. Godelieve », dans : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 5, 1956, p. 33 ; D. MARTENS, « Le triptyque de Bientina : motifs et sources », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 134, novembre 1992, pp. 149-164.

⁸ MARTENS, *op. cit.* (*Revue du Louvre*, 1992).

⁹ Maître de la Légende de sainte Godelieve, *The Miracles of Santiago*, Indianapolis Museum of Art, inv. 24.3 ; attribué au Maître de la Légende de sainte Godelieve, *A triptych illustrating scenes from the life of Saint James the Greater*, Sotheby's, Londres, 9 décembre 2009, lot 3.

¹⁰ École des Pays-Bas méridionaux, *Two wings from a triptych : left wing : Saint Mary Magdalene ; right wing : A Female Saint holding a book*, Sotheby's, Londres, 27 avril 2016, lot 798 (13,750 £). Propriété d'une collection privée européenne. Huile et or sur panneau de chêne, chacun 27,7 x 19,2 cm. Constat d'état établi par Hamish Dewar. Nous remercions la maison de vente de nous en avoir fait part.



Fig. 1. Maître de la Légende de sainte Godelieve, *Marie Madeleine*, localisation inconnue (photo : Sotheby's).



Fig. 2. Maître de la Légende de sainte Godelieve, *Sainte au livre*, localisation inconnue (photo : Sotheby's).

portant le pot à onguents, la sainte du panneau droit n'est identifiée par aucun symbole. S'agit-il d'une sainte Catherine, d'une sainte Barbe ? La question reste posée. Parquetés, ces deux panneaux se trouvent dans un très bon état de conservation. On remarque toutefois, sur le fragment de Marie Madeleine, une petite perte de la couche picturale dans le bas du bord droit. De même, quelques retouches sont visibles dans le paysage des deux panneaux.

Ces fragments ne constituaient pas les volets d'un triptyque, comme l'indique la maison de vente. Ils faisaient plutôt partie d'un même panneau, divisé ultérieurement, et dont l'élément central est aujourd'hui perdu. Les deux saintes encadraient probablement une Vierge à l'Enfant présentée devant un drap d'honneur rouge et or, dont on conserve les bords sur chacun des fragments. Cet ensemble devait être similaire, par sa forme, au panneau central du triptyque Braque de Rogier van der Weyden au Louvre, dans lequel les trois figures sont représentées debout à mi-corps¹¹. On retrouve un

¹¹ Nous n'avons pu voir si les deux panneaux comportent des bords non peints. Sur le panneau représentant Marie Madeleine, seul un bord non peint est visible sur le côté gauche de la photographie.



Fig. 3. Anonyme flamand,
*Mariage mystique de sainte
Catherine*, c. 1520, Oxford,
Ashmolean Museum (photo :
Catheline Périet-D'Ieteren).

exemple plus tardif de ce type de composition dans un dessin de l'Ashmolean Museum d'Oxford (fig. 3), repris avec quelques variantes dans un *Tüchlein* du Suermondt-Ludwig Museum d'Aix-la-Chapelle.

Un fin trait circulaire montre que Marie Madeleine et la sainte au livre étaient auréolées. Derrière elles s'étend un paysage conçu selon une perspective atmosphérique. Celle-ci, annoncée sur chaque panneau par une colline à l'herbe verdoyante, se poursuit par juxtaposition de plans horizontaux gris-bleutés alternativement clairs et foncés. Le ciel présente un dégradé allant du blanc au bleu foncé, partant de la ligne d'horizon.

De nombreuses similitudes existent avec les œuvres reconnues autographes du Maître de la Légende de sainte Godelieve. On retrouve notamment, dans ces deux fragments, les types physiologiques féminins stéréotypés, propres à ce peintre, que Didier Martens décrivait en ces termes : un « visage plat, avec un nez peu saillant mais long, un front haut, une petite bouche et un menton pointu. En-dessous de l'œil, on remarque un double repli de peau, détail particulièrement fréquent chez ce peintre » (fig. 4). La manière de traiter la chevelure des saintes est très comparable. Sur un ton de fond brun-oranger, le peintre vient suggérer l'ondulation des cheveux par une succession de bandes horizontales placées à intervalles réguliers. Celles-ci sont composées de petits traits verticaux plus clairs, suggérant le reflet de la lumière. La gamme chromatique du paysage, sa composition ainsi que l'usage d'or pour figurer le brillant de certains objets ou éléments du costume sont également caractéristiques de la manière du peintre. Les écoinçons dorés, modulés et soulignés par des traits noirs, se retrouvent par exemple, dans des motifs similaires, à Pise, Abbeville et Bruges. Tous ces éléments viennent appuyer l'attribution de ces deux fragments au Maître de la Légende de sainte Godelieve et ajouter un nouvel ensemble au corpus de ce peintre.



Fig. 4. Maître de la Légende de sainte Godelieve, *Triptych van der Straeten*, détail de la Marie Madeleine du panneau central, Bruges, église Notre-Dame (photo : KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 5. Hans Memling, *La Vierge et l'Enfant accompagnés de deux anges*, c. 1485-1490, St Osyth Near Clacton-on-Sea, prieuré Saint-Osyth (photo : KIKIRPA, Bruxelles).

Enfin, remarquons que le motif du brocart constituant la robe de Marie Madeleine se retrouve à l'identique dans la *Vierge à l'Enfant* peinte par Memling vers 1485-1490 et aujourd'hui à St Osyth Near Clacton-on-Sea¹² (fig. 5). Bien que travaillant dans un style et une démarche artistique différente, peut-être héritée de la peinture des Pays-Bas septentrionaux et plus particulièrement de l'école de Haarlem¹³, le Maître de la Légende de sainte Godelieve partage donc avec Hans Memling un vocabulaire figuratif et ornemental commun, caractéristique de la peinture brugeoise de la fin du XV^e siècle.

¹² Sur cette œuvre, consulter notamment D. DE VOS, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers, 1994, n° 75. La diffusion de ce motif de brocart dans la peinture des Pays-Bas méridionaux fera l'objet d'un article en préparation.

¹³ Les échanges entre Pays-Bas méridionaux et septentrionaux restent encore assez peu étudiés. Geertgen tot Sint Jans pourrait avoir effectué un séjour à Bruges (R. KOCH, « Geertgen tot Sint Jans in Bruges », dans : *The Art Bulletin*, 33, 1951, p. 259), tandis que le Maître du triptyque Morrison, que Valentiner identifie à Simon van Herlam (van Haarlem), maître à Anvers en 1502, viendrait également du Nord (W.R. VALENTINER, « Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 97, 1955, pp. 5-10). Mentionnons encore Gerard David, le Maître de la Virgo inter Virgines, le Maître de la Sibylle de Tibur et Dirk Bouts (voir notamment C. PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, chapitre 2 : « L'énigme de l'école de Haarlem », Bruxelles, 2005, pp. 27-31).

LE TRAITEMENT DE CONSERVATION DE LA TAPISSERIE
LE JUGEMENT DERNIER DU WORCESTER ART MUSEUM

YVAN MAES DE WIT

Introduction

La tapisserie bruxelloise du *Jugement dernier*, qui est la dernière pièce d'une série de dix représentant l'*Histoire de la Rédemption de l'Humanité par l'Incarnation et la Mort du Christ* appartient au Worcester Art Museum (USA)¹. Elle a été restaurée de 2013 à 2014 par la Manufacture royale De Wit à Malines grâce au soutien financier du Fonds René et Karin Jonckheere, géré par la Fondation Roi Baudouin.

La restauration fut l'occasion de mener une étude approfondie de cette tapisserie dont le résultat a été publié dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* de 2015 à laquelle nous renvoyons². Une fois restaurée, la pièce fut exposée en 2015 aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles dans le cadre de l'exposition *Tapisserie du temps de Charles Quint autour de la série de Notre-Dame du Sablon*³.

¹ *Tapisserie de la Rédemption*, laine et soie, H. 3,66, L. 8,08. Bordure non originale. Elle date du XIX^e siècle et a été maintenue à la demande de la direction du musée de Worcester qui désirait respecter la dimension historique de la pièce.

² C. PÉRIER-D'ETEREN, *Regard neuf sur la tapisserie du Jugement dernier de Worcester et l'usage conjoint de cartons issus des œuvres de Colyn de Coter et de Hugo Van der Goes*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 84, 2015, pp. 125-156.

³ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et le « Mystère de la Rédemption de l'Humanité par le Christ*, dans : *Tapisseries du temps de Charles Quint autour de la série de Notre-Dame du Sablon*, MRAH, Bruxelles, 2015, pp. 11-13. À l'occasion de la présentation de la tapisserie restaurée au musée de Worcester en mai 2016, une plaquette a été publiée avec de très belles photographies en couleur : *The Worcester Art Museum. Last Judgment Tapestry*. C. PÉRIER-D'ETEREN, *A new look at the Worcester Art Museum's Last Judgment Tapestry*, Worcester Art Museum, 2016, pp. 1-28.

Le Christ trônant devant la croix est entouré de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et des apôtres. Deux lecteurs sont assis de part et d'autre de la composition qui illustre avec une profusion de personnages et de détails trois thèmes allégoriques : la nature humaine du Christ (Rédemption), la Résurrection (Allégorie de l'Humanité) et le Jugement dernier (Vertus et Vices).

Cette tapisserie de Worcester ne porte pas de marque et les archives ne donnent d'information ni sur son origine ni sur le cartonnier dont l'identification reste un sujet controversé. Néanmoins, une étude stylistique approfondie amène à reconnaître avec certitude un produit bruxellois et désigne le plus vraisemblablement, selon nous, Colyn de Coter comme artiste principal aidé par d'autres mains secondaires, mais aussi par un émule de Hugo van der Goes. De Coter, personnalité très influente à Bruxelles au tournant du XV^e siècle, gérait un vaste atelier, non seulement de panneaux et de volets peints, mais fournissait aussi des cartons de tapisserie et des modèles pour des retables sculptés⁴. Trois œuvres de référence du peintre signées sont aujourd'hui conservées⁵.

Il nous a semblé intéressant, dans le cadre des articles des *Annales* consacrés à la conservation-restauration, d'accorder une place à la restauration des tapisseries qui est un domaine peu connu des historiens de l'art.

Le texte qui suit, rédigé par Yvan Maes De Wit, directeur de la manufacture royale De Wit, nous révèle ainsi les différentes phases d'intervention sur la pièce du *Jugement dernier*, notamment celles du nettoyage et les choix méthodologiques qui ont été appliqués à la restauration proprement dite.

Catheline Périer-D'Ieteren

⁴ C. PÉRIER-D'IETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*, Stockholm, 1984; eadem, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985.

⁵ 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, 2013, pp. 67-80.

La tapisserie du *Jugement dernier* du Worcester Art Museum est un magnifique exemple de la production de tapisseries du début du XVI^e siècle (fig. 1). La qualité du tissage, la délicatesse du dessin, les nuances des coloris sont caractéristiques de la production des meilleurs ateliers bruxellois qui avaient alors atteint un sommet dans la maîtrise de cet art.

La tapisserie était fort empoussiérée et sale. Elle présentait les problèmes classiques de conservation que l'on retrouve le plus souvent dans les tapisseries du début du XVI^e siècle. Les relais étaient souvent brisés ou fragiles, ou encore recousus de façon grossière. Les trames en soie étaient sèches et assez cassantes. Suite à leur oxydation à la lumière, ces zones étaient dans un état de grande fragilité et parfois pulvérisées. Les trames en laine brune foncée étaient corrodées par les mordants au fer utilisés lors du processus ancien de teinture. Ces zones endommagées avaient souvent déjà été restaurées à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e. Ces interventions à l'aide de colorants synthétiques mis sur le marché s'étaient décolorées de façon assez significative. Ces restaurations, devenues assez visibles, perturbaient en maints endroits la composition et parfois altéraient sa lisibilité. Enfin, une nouvelle bordure, datant de la même époque, avait été ajoutée sur tout le pourtour. Tissée à l'aide de matériaux de mauvaise qualité, également décolorés, elle était extrêmement fragile. En de nombreux endroits, les soies de cette bordure étaient endommagées et se pulvérisaient complètement à la moindre traction.

L'œuvre a subi un traitement classique de conservation tel qu'il est habituellement mis en œuvre par la Manufacture royale De Wit pour ce type de tapisserie.

Dans une pièce dédiée exclusivement au traitement des tapisseries sales, les doublures et systèmes d'accrochage anciens ont d'abord été démontés. Sur une table spécialement conçue pour cette opération et rétroéclairée, la tapisserie a ensuite été dépoussiérée sur ses deux faces à l'aide d'un système d'aspiration réglable et spécialement conçu pour cette action.

La tapisserie a ensuite été nettoyée suivant la méthode d'aspiration d'aérosol mise au point par la Manufacture royale De Wit. Dans ce système, la tapisserie est d'abord étendue sur une table aspirante de 5 x 8,75 m. Elle est mise parfaitement à plat manuellement à l'aide d'une aspiration douce depuis un pont mobile et ce en partant du centre de la tapisserie jusqu'à ses extrémités.

Un aérosol est ensuite produit au-dessus de la tapisserie en mélangeant de l'eau, de l'air comprimé et un détergent non-ionique dans une proportion de 0.5 pour mille. À la manière d'un brouillard, cet aérosol remplit progressivement toute la zone de nettoyage clôturée par des parois coulissantes en verre (fig. 2). L'aérosol, attiré par la dépression créée sous la tapisserie, l'humidifie ainsi très progressivement. Le transit vertical ininterrompu de l'aérosol au travers de la tapisserie par aspiration détache progressivement la saleté et l'entraîne dans le fond de la table aspirante. Cette opération de nettoyage est poursuivie durant environ une heure. Ensuite, la tapisserie est rincée suivant le même processus durant deux heures avec de l'eau adoucie, puis durant une demi-heure à l'aide d'eau déminéralisée. Le séchage est réalisé en recouvrant



Fig. 1. Ensemble du *Jugement dernier* après nettoyage © De Wit





Fig. 2. Production d'aérosol au-dessus de la tapisserie étendue sur une table aspirante.
© Périer-D'Ieteren



Fig. 3. Échantillons de l'eau sale extraite de la tapisserie par aspiration.
© Périer-D'Ieteren

la tapisserie à l'aide de tissus éponges et ensuite de papiers absorbants recouverts d'un film de plastique. Ce dernier, grâce à l'aspiration ininterrompue, compresse brièvement ces matières absorbantes sur la tapisserie, lesquelles évacuent ainsi la plus grande partie de l'eau encore contenue dans le tissu ancien. Le séchage final est obtenu, toujours par aspiration ininterrompue, à l'aide d'air frais continuellement renouvelé, filtré et maintenu à 30° C et ce durant une heure. Ce système, outre qu'il offre une très grande efficacité dans l'élimination de la saleté, permet d'éviter toute coulée latérale de colorants instables, tout rétrécissement ou déformation du tissu ancien durant le traitement et enfin toute action mécanique dommageable. Des prélèvements continus de l'eau propre utilisée et de l'eau sale extraite du tissu sont automatiquement analysés (fig. 3) et leurs principaux paramètres (température, pH, conductivité) sont transmis à un ordinateur qui présente ces données sous forme de graphique. Une caméra digitale mobile à haute résolution et avec *zoom* permet de suivre et d'enregistrer l'évolution du nettoyage à quelques centimètres de distance.

La tapisserie est sortie du nettoyage avec des couleurs très fraîches (fig. 4a-b ; 5a-b) et des fibres à nouveau souples et plus résistantes à la traction et ce particulièrement dans les zones de soies fragilisées.

Le traitement de conservation qui a suivi a consisté essentiellement en une opération de stabilisation mécanique du tissu ancien dans toutes les zones fragiles ou lacunaires afin qu'il puisse à nouveau résister aux tractions verticales découlant de sa suspension. Cette stabilisation est obtenue en fixant au revers de la tapisserie des tissus de consolidation en lin. Ces tissus sont spécialement teints dans notre laboratoire de teinture dans la couleur de la zone traitée. Ils sont d'abord fixés au revers de la tapisserie à l'aide d'un réseau de grandes lignes de consolidation verticales, placées en quinconce, mesurant 45 cm de long et espacées l'une de l'autre de 15 cm horizontalement et verticalement. Un deuxième réseau de petites lignes verticales de consolidation, mesurant de 6 à 8 cm et placées également en quinconce, est ensuite mis en place autour des lacunes et dans toutes les zones fragiles environnantes. Ces deux réseaux de grandes et de petites lignes de consolidation assurent la cohésion mécanique du tissu ancien et sa résistance aux tractions verticales.

Dans les lacunes de trames, les fils de chaîne dénudés, et donc flottants, sont stabilisés sur le tissu de consolidation à l'aide de points de fixation, espacés de 5 mm, et placés de biais afin de suivre la torsion du fil de chaîne. Dans le cas de cette tapisserie, ces points de fixation ont délibérément été réalisés dans la couleur des trames perdues afin de mieux intégrer ces lacunes dans la composition générale (fig. 6a-b). L'ensemble de ce processus de stabilisation s'effectue en partant de la périphérie de la lacune et en se dirigeant progressivement vers cette dernière. L'objectif est de créer autour de la lacune un réseau cohérent et structuré de soutien grâce auquel les parties faibles du tissu ancien deviennent mécaniquement solidaires des tissus de consolidation d'une part et des parties environnantes plus solides d'autre part.



Fig. 4 a-b et 5 a-b.
Détails de la tapisserie avant et après nettoyage par aspiration d'aérosol © De Wit



Dans les bordures, la stabilisation de ce tissu moderne d'une extrême fragilité a été réalisée à l'aide d'un réseau systématique de points de Boulogne (aussi appelés *spanstitches*) espacés de 2 à 3 cm. Ce point de fixation vertical forme un pont (d'environ 4 à 6 cm) au-dessus d'une zone fragile (fig. 7a-b) qui est ensuite arrimé sur le tissu de consolidation par une succession de points de fixation horizontaux. Toute la zone fragile enjambée est ainsi prise en sandwich et donc immobilisée entre le point de Boulogne par-dessus et le tissu de consolidation par-dessous.

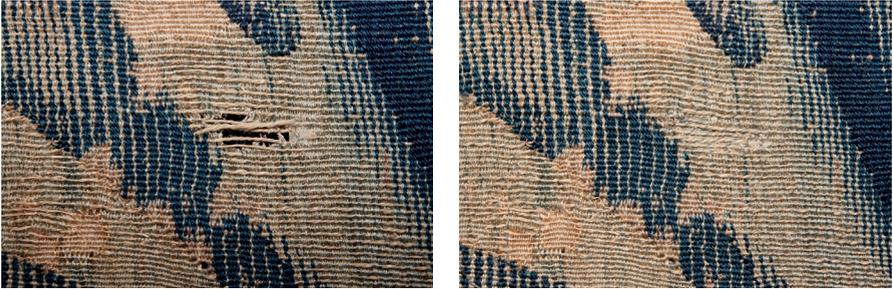


Fig. 6a-b. Avant et après traitement de conservation d'une lacune dans une zone de soies © De Wit



Fig. 7 a-b. Points de Boulogne. Avant et après traitement de conservation des soies pulvérisées du XIX^{ème} siècle à l'aide de points de Boulogne © De Wit



Fig. 8 a-b. Avant et après traitement d'intégration visuelle dans une zone de soies © De Wit

Ensuite, en accord avec Mrs. R. Albertson, *chief conservator* du Musée, et sa direction, nous avons cherché à réduire l'impact visuel des restaurations décolorées qui nuisaient à la lisibilité de l'œuvre. Différents tests ont d'abord été réalisés pour étudier dans quelle mesure il était possible de démonter les trames nouvelles sans endommager les chaînes qui avaient été introduites lors de la restauration précédente. Ces tests nous ont permis d'affiner notre technique de démontage des trames décolorées, grâce à quoi très peu de chaînes de restauration ont été brisées. Lorsque cela a été le cas, de nouvelles chaînes ont été prudemment introduites dans la structure ancienne environnante. Ensuite, le remplacement des trames décolorées à l'aide d'un retissage à l'aiguille sur les chaînes de la restauration précédente a pu se réaliser sans problèmes significatifs (fig. 8a-b, 9a-b et 10a-b).

Le dessin à reconstituer dans des zones perdues relativement petites, mais nombreuses, ne prêtait pas véritablement à confusion. Tous les fils de trame utilisés ont été spécialement teints dans notre laboratoire à l'aide de pigments à haute résistance envers la lumière et le lavage. Ces trames nouvelles ont délibérément été moins tassées que dans la structure originale afin de faciliter la réversibilité de ces interventions. Dans les zones où ces dernières auraient pu endommager le tissu original, et surtout les soies originales environnantes, nous nous sommes abstenus d'intervenir. Ce fut le cas par exemple dans le costume bleu clair en soie du lecteur assis à l'extrême gauche. Toutes ces opérations ont été suivies par Mrs R. Albertson et Madame C. Périer-D'Ieteren, présidente du Fonds Jonckheere.

Nous pensons que très peu d'éléments gênent encore la lecture de cette tapisserie et que son apparence générale est très proche de celle de l'œuvre originale.

Les tapisseries ont ensuite été doublées suivant une méthode également mise au point par la Manufacture royale De Wit. Un tissu de doublure en pur lin, spécialement décati et ensuite teint dans une couleur ocre appropriée, est étendu sur une table de 3 x 5 m conçue pour cette opération. La tapisserie, préalablement mise sur rouleau, est déroulée sur son tissu de doublure avec sa face avant visible. L'ensemble est ensuite glissé de gauche à droite au-dessus d'une fente longitudinale qui parcourt toute la table de doublage. C'est au travers de cette fente que la fixation de la tapisserie sur sa doublure est réalisée à l'aide de grandes lignes de consolidation de 45 cm, disposées de la même façon que les grandes lignes de consolidation du processus de conservation décrit auparavant. Ces lignes de fixation de la doublure sont placées exactement entre les lignes précédentes afin de fournir un système de soutien cohérent et structuré de 300 points de fixation par m² dans les zones soutenues uniquement par la doublure et, par superposition, de 600 points par m² dans les zones soutenues par les tissus de consolidation et la doublure.

La doublure et son velcro d'accrochage débordent la tapisserie sur sa partie supérieure de 20 cm afin de pouvoir venir se fixer sur l'arrière de la planche d'accrochage. Cette méthode permet d'éviter la superposition des couches de velcro lors de l'enroulement de la tapisserie et donc la formation de plis. La planche d'accrochage est spécialement découpée suivant la forme exacte de la



Fig. 9 a-b et 10 a-b. Avant et après traitement d'intégration visuelle dans des zones de laines © De Wit

partie supérieure de la tapisserie afin d'assurer sa parfaite planéité lorsqu'elle est suspendue. Cette planche spéciale est livrée avec un système complet de soulèvement et de décrochage composé de huit poulies, de deux cordes spéciales et de quatre systèmes de blocage de cordes. À l'aide de cet équipement, deux personnes suffisent pour soulever et pendre cette tapisserie de plus de huit mètres de long sans tractions inégales et donc sans dommages.

Toutes ces interventions ont abondamment été documentées (plus de 300 photos avant, pendant et après traitement) et commentées dans un rapport de conservation détaillé.



Fig. 10 a



Fig. 10 b

LA PERSPECTIVE GÉOMÉTRIQUE DANS LA PEINTURE DE
QUENTIN METSYS ET DE BERNARD VAN ORLEY :
UNE ANALYSE COMPARATIVE*

FEDORA TOGNI

I.

L'architecte italien Filippo Brunelleschi (1377-1446) fut reconnu de façon unanime comme l'inventeur du premier procédé de perspective géométrique, après avoir imaginé, dans les années 1415-1417, un dispositif ingénieux¹ : sur une *tavoletta* aujourd'hui perdue, l'artiste avait peint l'image du baptistère San Giovanni à Florence, situé en face de la cathédrale Santa Maria del Fiore. Il s'empara d'un miroir, retourna le panneau et y pratiqua un trou pour observer la parfaite substitution de la représentation en perspective à une portion de l'édifice réel. À travers cette mise en scène, il démontra que la transposition parfaite, du point de vue optique, d'un objet en volume sur une surface plane était possible.

Les artistes florentins du *Quattrocento* sont précurseurs dans le domaine de la conquête spatiale². Elle s'observe d'abord dans l'Italie du XV^e siècle, puis conquiert le nord de l'Europe. À partir de Brunelleschi, les peintres se détachent progressivement des anciennes traditions empiriques : l'espace,

* Les diverses images de cette étude ont été soumises à un examen de la perspective réalisé par nos soins, à l'aide de programmes informatiques.

¹ Voir, sur l'expérience de Brunelleschi, P. HAMOU, *La vision perspective, 1435-1740 : l'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, 1995, pp. 57-60 ; P. COMAR, *La perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, 2001, pp. 31-33 ; M. KEMP, *The science of art : optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven / Londres, 1992, pp. 12-13 ; D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, 2006, p. 54.

² Voir, à ce sujet, A. FLOCON / R. TATON, *La perspective*, Paris, 2005, pp. 41-46.

relégué auparavant au second plan, l'emporte désormais sur les objets qu'il abrite. L'influence de l'expérience de la *tavoletta* se fit rapidement ressentir dans l'entourage de l'architecte italien : les œuvres du peintre Masaccio (1401-1428) et des sculpteurs Lorenzo Ghiberti (1378-1455) et Donatello (1386-1466) témoignent de l'engouement naissant pour ce nouveau procédé.

Le dispositif de perspective centrale de Brunelleschi est théorisé pour la première fois dans les années 1470-1490 par Piero della Francesca (vers 1416-1492) dans le traité *De prospectiva pingendi*, publié seulement en 1899. L'auteur définit une *costruzione legittima*³, qui repose sur les lois de la géométrie euclidienne⁴ et qui suppose deux dessins préparatoires, l'un à partir du plan et l'autre à partir de l'élévation. Dans la pratique cependant, peu d'artistes italiens s'accommodent de cette méthode. Ils utilisent plutôt les procédés simplifiés⁵ décrits par Leon Battista Alberti (1404-1472) pour obtenir les mesures relatives d'un objet. La forme simplifiée nécessite l'élaboration d'un damier en perspective et la construction de la pyramide visuelle en élévation latérale, afin d'inscrire sur le plan de projection les intervalles de profondeur.

La perspective brunelleschienne régit les corps et l'architecture autour d'un point central. Elle devient ainsi, par la force des choses, leur structure constitutive interne. En revanche, la perspective flamande du XV^e siècle est strictement extérieure aux corps et à l'architecture. Les figures sont enveloppées par l'espace mais restent à tout jamais impénétrables⁶. Loin d'être une science, cette perspective flamande est avant tout une méthode de représentation picturale. Les contacts entre les savants et les artistes⁷ dans les Pays-Bas méridionaux, à supposer qu'ils aient existé, sont rares.

En l'absence de principes théoriques, le XV^e siècle flamand voit fleurir de nombreux systèmes de représentation spatiale⁸. Vers 1400, durant la période du réa-

³ Voir, sur la *costruzione legittima*, *Ibid.*, pp. 43-45 ; M. KEMP, *op. cit.*, p. 27 ; E. PANOFKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, 2004, pp. 368-369.

⁴ Bien qu'il ne s'agisse pas d'une application stricte. Voir, à ce sujet, P. HAMOU, *op. cit.*, p. 20 (note 1) ; E. PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975, pp. 60-61.

⁵ Voir, sur la méthode simplifiée d'Alberti, P. HAMOU, *op. cit.*, pp. 74-78 ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 1975, pp. 147-148, 155-156 ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 2004, pp. 369-370 ; A. FLOCON / R. TATON, *op. cit.*, p. 45 ; P. COMAR, *op. cit.*, p. 38 ; M. KEMP, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁶ Voir, sur les conceptions spatiales flamande et italienne, P. PHILIPPOT, « La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas » et « Du XV^e siècle à la Renaissance. Contribution à l'interprétation de la peinture des anciens Pays-Bas », dans : C. PÉRIER-D'ETEREN (éd.), *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste : hommage en forme de florilège*, Courtrai, 1990, pp. 85-86, 326 ; P. PHILIPPOT, « Space in the Art of the Northern Europe in the 16th century », dans : *Space in European Art. Council of Europe Exhibitions in Japan* (cat. d'exp.), Tokyo, The National Museum of Western Art, 1987, p. 175.

⁷ Voir, à ce sujet, H. PAUWELS, « L'espace et la perspective », dans : B. DE PATOUL / R. VAN SCHOUTE (dir.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles, 1994, p. 246.

⁸ Voir notamment, sur l'évolution de la perspective flamande au XV^e siècle, *Ibid.*, pp. 246-253 ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 1975, pp. 135-146 ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 2004, p. 366.

lisme pré-eyckien, l'influence du *Trecento* italien, qui pénètre dans nos régions par le biais de l'enluminure, ne manquera pas de bouleverser les habitudes picturales. Dans la première moitié du XV^e siècle, les artistes proposent des solutions convaincantes du point de vue optique mais qui conservent une dimension empirique. C'est avec Jan van Eyck (1390-1441) que s'opère un changement radical dans le rendu de l'espace. S'il n'était apparemment pas au courant des découvertes de ses confrères italiens, il aboutit à une forme de représentation spatiale proche de la perspective moderne. Il semble aussi que l'artiste ait utilisé, de manière sporadique, des méthodes typiquement italiennes dont celle de la diminution progressive des intervalles de profondeur⁹, le principe d'une construction par intersection de la pyramide visuelle étant alors parfaitement inconnu. Cette pratique plus artisanale, précurseur de celle par point de distance, repose sur une mise en perspective d'un carré à l'aide d'une diagonale, placée arbitrairement, qui coupe les orthogonales en différents points d'intersection déterminant la séquence des horizontales. Si en Italie, cette diagonale est un outil de vérification, en Flandre, elle constitue un réel moyen de composition. Van Eyck a-t-il recueilli des informations techniques en matière de perspective durant ses voyages ou faut-il voir dans son traitement de la troisième dimension le résultat d'une quête personnelle ? La question reste posée. Les formulations que l'on observe dans l'œuvre du Maître de Flémalle (vers 1375-1444), de Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), de Hugo van der Goes (1440-1482), de Hans Memling (1435/1440-1494), ou encore de Gérard David (1460-1523) sont par comparaison plus archaïques et dénotent un moindre intérêt pour l'unification spatiale. Petrus Christus (1415/1420-1475) et Dirk Bouts (1410-1475) semblent avoir assimilé le principe du point de fuite unique, bien que Bouts ignore vraisemblablement qu'il régit l'espace dans sa totalité.

II.

Si, dans l'Italie du *Cinquecento*, la conception spatiale est le résultat de l'approfondissement théorique amorcé au siècle passé, il n'en va pas de même en terre flamande. Celle-ci a ignoré les expériences brunelleschienne et albertienne. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que l'entrée progressive dans nos régions des conceptions spatiales issues de la Renaissance apporte des solutions pratiques de mise en perspective.

Le rôle d'Albrecht Dürer (1471-1528) dans ce processus ne saurait être sous-estimé. Lors d'un second séjour en Italie, en 1506, l'artiste se rend à Bologne pour s'initier à la perspective qui passait alors pour une science secrète¹⁰.

⁹ Voir, sur la méthode de diminution progressive des intervalles de profondeur en terre flamande, E. PANOFKY, *op. cit.*, 1975, pp. 148-149.

¹⁰ La perspective centrale italienne, encore inconnue dans nos régions, est au XV^e siècle un savoir détenu par un nombre restreint de personnes. Seuls quelques artistes, architectes, scientifiques et humanistes y sont initiés. Voir, sur la nature secrète de la perspective, P. HAMOU, *op. cit.*, p. 132 (note 1) ; A. FLOCON / R. TATON, *op. cit.*, p. 45 ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 2004, pp. 182-183.

Cette expérience éveille en lui l'esprit d'un véritable théoricien. Il rédige dans sa langue maternelle un traité de géométrie¹¹ en 1525, dont le quatrième livre traite principalement de la perspective italienne. Il en propose une version abrégée. Le texte de Dürer, qui fera fonction d'un manuel pratique destiné aux peintres, connaîtra le succès et sera réédité en allemand, latin, italien, français et néerlandais aux XVI^e et XVII^e siècles. Si les écrits de Dürer ne constituent pas en soi une avancée déterminante dans le domaine théorique de la perspective, ils participent néanmoins largement à sa diffusion en Europe.

Le XVI^e siècle voit aussi naître de nombreux ouvrages techniques¹². L'un des plus importants, *De Artificiali Perspectiva*¹³, est l'œuvre du chanoine de Saint-Dié Jean Pèlerin (vers 1445-avant 1524), dit le Viator. Ce premier traité de perspective, publié à Toul en 1505, se compose d'une trentaine de gravures sur bois qui illustrent de façon schématique des constructions architecturales accompagnées de commentaires succincts. Jean Pèlerin théorise le procédé du point de distance¹⁴ qui ne sera enseigné en Italie qu'en 1583. Cette méthode est la retranscription théorique d'une pratique artisanale flamande : il est possible de déterminer les intervalles de profondeur, et le raccourci par extension, en traçant des diagonales à partir de points déterminés de la ligne de terre vers deux points de fuite latéraux équidistants du point de fuite principal. De 1535 à 1635, différentes rééditions de l'ouvrage se succèdent. Jean Cousin (1490/1500-après 1560) en France, Hans Vredeman de Vries (1526-vers 1604) en Hollande et Daniel Barbaro (1514-1570) en Italie en proposent des versions plus développées. Ces manuels fournissent non seulement des solutions pratiques pour capter une portion d'espace visible mais offrent aussi la possibilité de composer des structures strictement imaginaires.

Parallèlement à l'engouement général pour la théorisation de la perspective et son apport pratique, s'opère également un renouveau stylistique en peinture¹⁵.

¹¹ Voir, sur le traité *Underweysung der Messung dem Zirckel und Richtscheyt* (« Instruction sur la manière de mesurer avec la règle et le compas ») de Dürer, E. PANOFKY, *op. cit.*, 2004, p. 371 ; A. FLOCON / R. TATON, *op. cit.*, pp. 46-48 ; P. HAMOU, *op. cit.*, pp. 131-134 ; M. KEMP, *op. cit.*, p. 55.

¹² Voir, à ce sujet, A. FLOCON / R. TATON, *op. cit.*, pp. 49-52.

¹³ Voir, sur l'ouvrage de Jean Pèlerin, *Ibid.*, pp. 40-41 ; L. BRION-GUERRY, *Jean Pèlerin Viator : sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, 1962, pp. 75-115 ; P. COMAR, *op. cit.*, p. 44 ; P. HAMOU, *op. cit.*, p. 131 (note 2) ; E. PANOFKY, *op. cit.*, 2004, p. 367 ; M. KEMP, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴ Voir, sur le procédé de point de distance, L. BRION-GUERRY, *op. cit.*, pp. 86-89, E. PANOFKY, *op. cit.*, 1975, pp. 149-151 ; M. KEMP, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵ Voir, sur la diffusion des formes italiennes, S. HERINGUEZ, « Du gothique à la Renaissance. La représentation de l'architecture dans la peinture flamande du XVI^e siècle », dans : *Splendeurs du maniérisme en Flandre : 1500-1575* (cat. d'exp.), Cassel, Musée de Flandre-Cassel, 2013, p. 57-60 ; A. GALAND, *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group* (= Catalogue of Early Netherlandish Painting : Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 6), Bruxelles, 2013, p. 214 ; J. DE LA RUWIÈRE, *La peinture flamande aux XV^e et XVI^e siècles*, Zurich, 1957, p. 96 ; J. LAVALLEYE, « Le style du peintre Bernard van Orley », dans : *Société royale d'Archéologie de Belgique. Bernard van Orley, 1488-1541*, Bruxelles, 1943, p. 50 ; H. PAUWELS, *op. cit.*, p. 253.

Le voyage à Rome en 1509 de Jean Gossart (1478-1532), dit Mabuse, participe à la diffusion des formes *all'antica* et des décors d'influence lombarde dont se parent les architectures des compositions flamandes dès l'année 1510. D'autres figures emblématiques de ce siècle contribuent à leur manière à l'introduction et au développement du style architectural renaissant dans nos régions : Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) publie une traduction néerlandaise du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1475-1551) et Hans Vredeman de Vries se découvre l'âme d'un théoricien à la lecture des textes de Vitruve. À son retour de Rome, Jean Gossart crée un style composite mêlant formes gothiques et classiques et devient par la force des choses l'un des premiers représentants du maniérisme gothique dans les anciens Pays-Bas. La tendance à l'italianisme s'intensifiera encore lorsque les cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël (1483-1520) arriveront à Bruxelles. Cette série, commandée en 1514 par le pape Léon X, est conçue à Rome et sera réalisée en tapisserie dans l'atelier de Pieter van Edingen (vers 1450-1522) en 1517 à Bruxelles. Les cartons ne quitteront pas cette ville avant 1623, lorsqu'ils seront acquis par Charles I^{er} d'Angleterre.

III.

Les divers échanges avec les maîtres italiens, les possibles voyages dans la péninsule, la diffusion des principes théoriques de la perspective par le truchement de l'imprimerie, de traités, de gravures ou de croquis, créent les conditions d'un nouveau développement de la conception de l'espace en territoire flamand. Comment un Quentin Metsys (1466-1530) ou un Bernard van Orley (1488-1541), foncièrement attachés à la tradition du XV^e siècle, vont-ils réagir à ce nouveau contexte durant les premières décennies du XVI^e siècle ? Développent-ils des constructions dans la lignée du siècle précédent ou bien intègrent-ils des structures plus modernes ?

Quentin Metsys est né en 1466 à Louvain où il débute sa formation¹⁶, probablement dans un atelier qui perpétue le style de Dirk Bouts. Il devient en 1491 franc-maître à Anvers et y travaille jusqu'à sa mort en 1530. Les œuvres de jeunesse, datées avant 1509 pour des raisons stylistiques, montrent une lente évolution vers une conception spatiale « plus correcte ». À ses débuts, Quentin Metsys installe certaines *Vierges à l'Enfant* sur un trône de style gothique en pierre ou recouvert d'or. La *Vierge à l'Enfant trônant avec quatre anges*¹⁷ (fig. 1) de la National Gallery de Londres et la *Vierge à*

¹⁶ Voir, sur la formation de Quentin Metsys, VAN PUYVELDE, *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*, Bruxelles, 1968, p. 233 ; J. DE LA RUWIÈRE, *op. cit.*, p. 82 ; M.J. FRIEDLÄNDER, *De Van Eyck à Breughel : les Primitifs flamands*, Paris, 1964, p. 84 ; L. SILVER, *The Paintings of Quinten Massys. With catalogue raisonné*, Oxford, 1984, p. 3.

¹⁷ Quentin Metsys, *Vierge à l'Enfant trônant avec quatre anges*, huile sur bois, 62,3 x 43,5 cm, 1506-1509, Londres, The National Gallery. Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruxelles, 1975, pp. 100, 102 ; L. SILVER, *op. cit.*, p. 194.

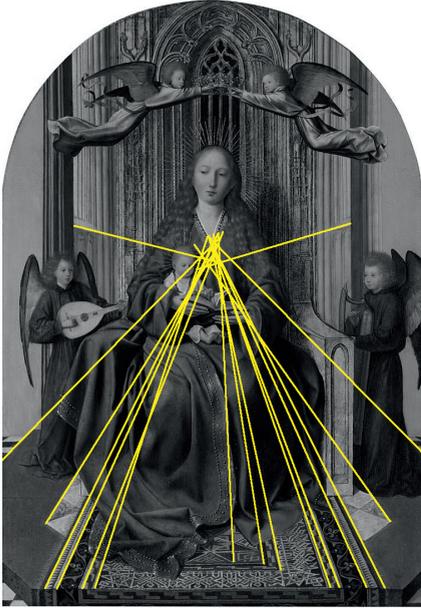


Fig. 1. Quentin Metsys : *Vierge à l'Enfant trônant avec quatre anges*, 1506-1509, The National Gallery, Londres, légué par C.W. Dyson Perrins, inv NG6282. (photo © The National Gallery London). Étude perspective de l'œuvre.



Fig. 2. Quentin Metsys : *Vierge à l'Enfant*, avant 1507-1509, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv 1497 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 3a. Quentin Metsys : triptyque, *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, vers 1509, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, inv A 2908 (image © Lyon MBA - photo Alain Basset).



Fig. 3b. Étude perspective de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, cf. fig. 3a (image © Lyon MBA - photo Alain Basset).

*l'Enfant*¹⁸ (fig. 2) des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en sont deux bons exemples. Il semble que l'artiste évite de s'embarrasser de la mise en perspective de sa composition : il limite le plan en largeur à deux ou quatre personnages et recouvre partiellement, voire totalement, le sol avec la robe de la Vierge. Sans doute est-il conscient que la détermination des intervalles de profondeur n'est pas chose aisée. Ainsi, si, dans le panneau de Londres, les lignes de fuite concourent vers une zone centrale et non vers un point de fuite unique, les orthogonales du tableau de Bruxelles sont quant à elles invisibles. La perspective quasi absente trahit une main encore peu expérimentée qui préfère dissimuler la structure constructive de l'image.

Un premier changement stylistique du cadre architectural est visible dans le panneau central du triptyque de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*¹⁹ (fig. 3a) du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Quentin Metsys remplace la niche traditionnelle des compositions antérieures par une structure renaissante élaborée. Un arc en plein-cintre décoré de feuilles d'acanthé²⁰ repose sur des tailloirs qui s'appuient sur des colonnes en marbre de tons grèges. Les chapiteaux à décor végétal sont ornés d'une couronne de fleurs et le sol se pare d'un décor de losanges. Deux éléments dans la composition se distinguent par leur caractère antiquisant : la paire de *putti* dénudés assis sur les tailloirs et les têtes de béliers représentés sur le sous-bassement de l'architecture. Si les *putti* apparaissent déjà dans l'œuvre de Hans Memling²¹ (fig. 4), en revanche, les têtes de béliers doivent avoir été empruntées à un modèle antique, l'une ou l'autre frise de temple à décor sacrificiel²². Les réminiscences du passé médiéval dominant l'arrière-plan. On aperçoit notamment un portail doté de statues-colonnes, propres à la tradition médiévale²³. En dépit des emprunts à l'Antiquité, l'archaïsme de la construction perspective demeure (fig. 3b). Les lignes de fuite ne se rencontrent pas en un point, mais sur une zone proche de l'Enfant Jésus que les *putti* semblent vouloir désigner à l'attention du spectateur.

¹⁸ Quentin Metsys, *Vierge à l'Enfant*, huile sur bois, 130 x 86 cm, avant 1507-1509, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 106-108 ; L. SILVER, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹ Quentin Metsys, triptyque de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*, huile sur bois, panneau central 54,2 x 37,5 cm, vers 1509, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 109-110, 112 ; L. SILVER, *op. cit.*, p. 207 ; E. PANOFKY, *Les Primitifs flamands*, Paris, 2010, p. 646.

²⁰ Depuis l'Antiquité, les feuilles d'acanthé se rencontrent fréquemment dans le domaine de l'architecture. Voir, à ce sujet, L. DE FINANCE / P. LIÉVAUX, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, 2014, p. 54.

²¹ Hans Memling, *Vierge à l'Enfant et deux anges musiciens*, huile sur bois, 57 x 42 cm, vers 1490, Florence, Galleria degli Uffizi.

²² La tête de bélier est un motif décoratif qui orne les autels, les trépieds et les cippes durant l'Antiquité. Il est ensuite remis à l'honneur dans l'architecture et les arts décoratifs de la Renaissance et de l'époque néo-classique. Voir, à ce sujet, L. DE FINANCE / P. LIÉVAUX, *op. cit.*, p. 102.

²³ Voir, à ce propos, J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, Paris, 2011, p. 242.



Fig. 4. Hans Memling : *Vierge à l'Enfant et deux anges musiciens*, vers 1490, Florence, Galleria degli Uffizi, inv 1024 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 5. Quentin Metsys : triptyque, *Sainte Parenté*, 1509, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv 2784 (© KIKIRPA, Bruxelles). Étude perspective du panneau central.

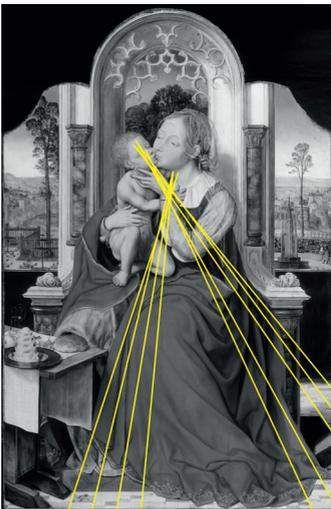


Fig. 6. Quentin Metsys : *Vierge trônant avec l'Enfant*, vers 1525, Berlin, Gemäldegalerie inv 561 (© Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, photographe Jörg P. Anders). Étude perspective de l'œuvre.

Les innovations stylistiques et spatiales se conjuguent pour la première fois dans le panneau central du triptyque de la *Sainte Parenté*²⁴ (fig. 5), commandé en 1507 par la confrérie de Sainte-Anne pour la collégiale Saint-Pierre de Louvain et achevé en 1509. Sainte Anne et sa descendance se situent dans une architecture strictement renaissante où les motifs gothiques apparaissent quelque peu en retrait. On relèvera, outre la présence de deux voûtes en berceau ornées de caissons, une coupole qui se veut antiquisante avec un zénith s'ouvrant sur un édicule à fenêtres, probablement une tour-lanterne. Si la présence d'arcs ogifs confère à la construction un caractère encore gothique, le plan néanmoins relève clairement de la Renaissance. Le triptyque de la *Sainte Parenté* traduit, dans le chef de Quentin Metsys, une bien meilleure maîtrise de la perspective que les œuvres précédentes car les fuyantes convergent vers une zone extrêmement restreinte, même si celle-ci ne peut être assimilée à un point de fuite unique.

Les œuvres tardives de Quentin Metsys ne montrent guère davantage d'intérêt pour la construction spatiale et se déclinent en un mélange stylistique hybride. La structure du siège de la *Vierge trônant avec l'Enfant*²⁵ (fig. 6) de la Gemäldegalerie de Berlin mêle, à cet égard, des motifs de provenance multiple. Si les colonnes en marbre sont déjà omniprésentes dans les compositions flamandes depuis l'époque de Jan van Eyck, les feuilles d'acanthé qui assument la fonction d'accoudeoir et les médaillons²⁶ qui timbrent les chapiteaux trahissent un goût renaissant. En revanche, le développement en hauteur du trône et son encadrement relèvent, quant à eux, de la tradition gothique. La frise d'arceau qui épouse l'arc somital du trône évoque en effet le décor architectural qui surmonte les retables sculptés bruxellois²⁷. La mise en perspective du dallage, aussi minimale soit-elle, n'est pas régulière. Les réseaux d'orthogonales visibles se rejoignent respectivement en deux zones. L'une correspond à peu près au genou gauche de l'Enfant, l'autre est située dans le haut de la composition, du côté gauche.

Si Quentin Metsys abandonne non sans réticence la raideur gothique au profit d'un système de représentation italianisant, caractéristique de sa période de maturité dans les années 1509-1520, il n'applique toutefois qu'avec très peu de rigueur les règles de la perspective centrale. Notons aussi que les varia-

²⁴ Quentin Metsys, triptyque de la *Sainte Parenté*, huile sur bois, panneau central 220 x 219 cm, 1509, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Voir, sur cette œuvre, L. VAN PUYVELDE, *op. cit.*, pp. 225-227 ; J. DE LA RUWIÈRE, *op. cit.*, pp. 82, 84, 88 ; A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 67, 88, 91, 93, 95 ; P. FIERENS, *La peinture flamande des origines à Quentin Metsys*, Paris, 1938, pp. 65-66 ; A.J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Paris, 1883, p. 104.

²⁵ Quentin Metsys, *Vierge trônant avec l'Enfant*, huile sur bois, 138,2 x 91,5 cm, vers 1525, Berlin, Gemäldegalerie. Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 200-201 ; L. SILVER, *op. cit.*, p. 224.

²⁶ Les médaillons sont des motifs décoratifs qui ornent souvent les façades à la Renaissance. Voir, à ce propos, L. DE FINANCE / P. LIÉVAUX, *op. cit.*, p. 335.

²⁷ Voir, à ce sujet, M. BUYLE / C. VANTHILLO / C. PÉRIER-D'ETEREN, *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles, 2000, pp. 88-94, 239, 241.

tions stylistiques et les divers essais de mises en perspective ne permettent pas à l'historien de l'art de situer les œuvres dans le temps, précisément parce qu'ils ne sont pas constants. Les motifs renaissants qui intègrent peu à peu les œuvres de l'artiste et qui procèdent en général d'une tradition flamande plus ancienne, cohabitent constamment avec des formes clairement gothiques. Quant à la perspective, si le triptyque de la *Sainte Parenté* témoigne d'une amélioration notable, il n'entraîne pas une conversion véritable de l'artiste à l'image perspective. La *Vierge trônant avec l'Enfant* de Berlin s'apparente, à cet égard, aux premières expérimentations, plus approximatives, des débuts. Il semble aussi que l'artiste continue à user d'artifices pour contourner l'étape de la construction géométrique de l'espace. Ainsi, les scènes cadrées à mi-jambe et le recouvrement partiel ou total du sol suscitent un écrasement de l'architecture, réduite à un simple plan scénique sans véritable structure tridimensionnelle. Autant de subterfuges qui occultent une partie des orthogonales et diminuent dans une certaine mesure l'impression visuelle d'une composition faisant violence aux règles de la perspective. La mise en œuvre de celle-ci répond toutefois à des impératifs narratifs. Les zones de convergence sont systématiquement situées autour de la Vierge et de l'Enfant, probablement à l'attention du spectateur. Rappelons à cet égard qu'il s'agissait déjà d'un procédé attesté au XV^e siècle, notamment dans le panneau de la *Vierge et Enfant avec les saints Jérôme et François*²⁸ (fig. 7) peint par Petrus Christus en 1457, où les orthogonales se rejoignent en effet dans le haut de la figure mariale.

IV.

La formation de Bernard van Orley²⁹ débute à Bruxelles, dans l'atelier de son père Valentin, où l'art de Rogier van der Weyden demeure encore dans les esprits. Dès 1515, il travaille pour Marguerite d'Autriche (1480-1530) à Malines et devient son peintre de cour en 1518. Cette fonction sera à nouveau confirmée sous le mandat de Marie de Hongrie (1505-1558) en 1532. Si Bernard van Orley grandit dans l'atmosphère artistique flamande dont il retient un certain nombre de clés d'organisation spatiale, il doit pourtant composer avec l'apport italien qui envahit progressivement nos régions. L'artiste perpétue de façon systématique le principe de la « décomposition narrative »³⁰, caractéristique des ateliers bruxellois de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle : pour une meilleure clarté de lecture, il scinde l'espace en une multitude de fragments narratifs séparés par divers artifices. Le cadre architectural, qui implique un espace intérieur et extérieur, un premier et un dernier plan, est le

²⁸ Petrus Christus, *Vierge et Enfant avec les saints Jérôme et François*, huile sur bois, 46,7 x 44,6 cm, 1457, Francfort, Städtisches Kunstinstitut. Voir, sur le commentaire de Henri Pauwels au sujet de l'agencement perspectif de l'œuvre, H. PAUWELS, *op. cit.*, pp. 250-251.

²⁹ Voir, sur l'activité de Bernard van Orley, J. LAVALLEYE, *op. cit.*, pp. 43-45 ; A. GALAND, *op. cit.*, pp. 48-84 ; J. DE LA RUWIÈRE, *op. cit.*, p. 96 ; A.J. WAUTERS, *op. cit.*, p. 148.

³⁰ Voir, sur le principe de la *décomposition narrative*, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 89, 192, 232 ; J. LAVALLEYE, *op. cit.*, pp. 64-65.

meilleur moyen pour accueillir ces séquences successives. Bernard van Orley exploite notamment à maintes reprises les fonctionnalités du portique ouvert sur l'extérieur. Ainsi, sur le panneau central du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles³¹ (fig. 8), exécuté dans les années 1515 à 1520 pour orner l'autel de la chapelle des maçons et des menuisiers de l'église Notre-Dame du Sablon, l'artiste dissocie deux événements à l'aide d'un dispositif de fantaisie : un large pilier décoré de motifs ornementaux sert de marqueur spatio-temporel entre le *Martyre de saint Thomas* à gauche et l'*Élection de saint Matthias* à droite. Cet usage, fréquent dans les peintures et tapisseries bruxelloises de la période, fait écho aux scènes compartimentées des retables sculptés³².

Dans ses œuvres de jeunesse, Bernard van Orley s'intéresse à la construction architecturale pour des raisons d'ordre purement compositionnelles. Il n'est cependant pas insensible au charme des formes italiennes d'origine lombarde, dont il limite l'empreinte essentiellement aux façades des édifices. Ces formes coexistent la plupart du temps avec des motifs gothiques³³, notamment dans le panneau de l'*Adoubement de saint Martin par l'empereur Constantin*³⁴ (fig. 9), dans lequel un pinacle gothique surmontant une statue d'Hercule est adossé à un pilier orné de motifs végétaux et de vases. Si le baldaquin à brocard de la *Vierge à l'Enfant vénérée par saint Martin et d'autres saints*³⁵ (fig. 10) nous rapproche des compositions flamandes du XV^e siècle, le plafond à caissons, les guirlandes et l'armure qui ornent la base du socle appartiennent au répertoire décoratif de la Renaissance. Cette cohabitation stylistique est parfois porteuse d'un message symbolique : dans les volets du retable de Furnes, représentant *Sainte Hélène devant le pape*³⁶ (fig. 11) et la *Remise des reliques de sainte Walburge au roi Charles le Chauve*³⁷ (fig. 12), Bernard van

³¹ Bernard van Orley, panneau central du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, huile sur bois, 140 x 180 cm, 1515-1520, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Voir notamment, sur le retable, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 147-171 ; H. VELGE, « Les compositions religieuses de Bernard van Orley », dans : *Société royale d'archéologie de Belgique. Bernard van Orley, 1488-1541*, Bruxelles, 1943, p. 96 ; P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e – XVI^e siècles*, Paris, 1998, p. 155.

³² Voir, à ce sujet, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 89, 155.

³³ Voir, sur la cohabitation de formes de provenances multiples, *Ibid.*, pp. 100-101, 153, 155, 179, 182, 191 ; H. VELGE, *op. cit.*, pp. 99, 101.

³⁴ Bernard van Orley, volet de retable dédié à saint Martin, *Adoubement de saint Martin par l'empereur Constantin*, huile sur bois, 69,2 x 75,6 cm, vers 1514, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art. Voir, sur cette œuvre, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 51-53 ; H. VELGE, *op. cit.*, pp. 97-98.

³⁵ Bernard van Orley, volet de retable dédié à saint Martin, *Vierge à l'Enfant vénérée par saint Martin et d'autres saints*, huile sur bois, 69,7 x 75,7 cm, avant 1515, collection privée. Voir, sur cette œuvre, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 51-52 ; H. VELGE, *op. cit.*, pp. 98-99.

³⁶ Bernard van Orley, volet gauche de retable, *Sainte Hélène devant le pape*, huile sur bois, 102,9 x 95,5 cm, 1510-1520, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Voir, sur cette œuvre, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 56, 173-197 ; H. VELGE, *op. cit.*, pp. 100-103.

³⁷ Bernard van Orley, volet droit de retable, *Remise des reliques de sainte Walburge au roi Charles le Chauve*, huile sur bois, 106 x 95 cm, 1510-1520, Galleria Sabauda, Turin. Voir, sur cette œuvre, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 56, 173-197 ; H. VELGE, *op. cit.*, pp. 100, 103-104.

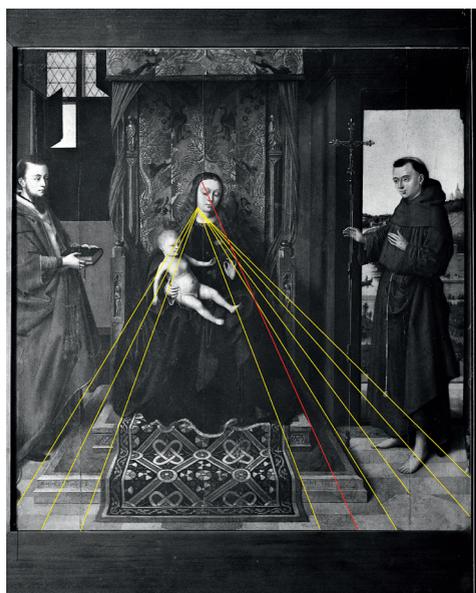


Fig. 7. Petrus Christus : *Vierge et Enfant avec les saints Jérôme et François*, 1457, Städelches Kunstinstitut, Francfort, inv 920 (© KIKIRPA, Bruxelles).

Étude perspective de l'œuvre.



Fig. 8. Bernard van Orley : panneau central du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, 1515-1520, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv 992 (reproduite dans A. GALAND).



Fig. 9. Bernard van Orley : volet de retable, *Adoubement de saint Martin par l'empereur Constantin*, vers 1514, Kansas City, Missouri, The Nelson-Atkins Museum of Art, inv 53-39, acquisition: William Rockhill Nelson Trust à travers le don de Henry J. Haskell. (© The Nelson-Atkins Museum of Art).



Fig. 10. Bernard van Orley : volet de retable, *Vierge à l'Enfant vénérée par saint Martin et d'autres saints*, avant 1515, collection privée (reproduite dans A. GALAND).



Fig. 11. Bernard van Orley : volet gauche du retable de Furnes, *Sainte Hélène devant le pape*, 1510-1520, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, inv 4999 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 12. Bernard van Orley : volet droit du retable de Furnes, *Remise des reliques de sainte Walburge au roi Charles le Chauve*, 1510-1520, Galleria Sabauda, Turin, inv 194 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 13. Bernard van Orley : polyptyque de Job et de Lazare, 1521, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv 1822 (© KIKIRPA, Bruxelles).

Orley crée une distance spatio-temporelle en intégrant un épisode romain du IV^e siècle dans un environnement antiquisant et en situant la scène de Charlemagne dans le chœur d'une église médiévale, même si le décor du sarcophage relève quant à lui de la tradition classique. Au milieu de la profusion du décor végétal qui orne les piliers du panneau de *Sainte Hélène devant le pape*, on notera la présence d'un médaillon et de petits chérubins que l'on rencontre fréquemment dans l'art renaissant. Les têtes de béliers et les guirlandes végétales qui y sont suspendues par deux attaches sont probablement issues de la copie d'œuvres

antiques³⁸, à moins qu'elles ne proviennent des compositions de Hans Memling où les guirlandes sont déjà présentes. On soulignera aussi, à titre indicatif, les volutes des chapiteaux d'inspiration ionique formés par les queues enroulées de petits monstres. Dans le panneau central du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, l'écu gothique de la gilde des peintres s'insère dans un paysage de portiques élaborés dans le style classique de la Renaissance italienne³⁹. Il ne faudrait donc pas voir dans l'utilisation des motifs gothiques et/ou renaissants une quelconque indication temporelle dans la production de Bernard van Orley⁴⁰.

Bernard van Orley a pu prendre connaissance des formes italiennes par le biais des traités d'architecture et autres supports qui véhiculent dans nos régions un nouveau vocabulaire, ou peut-être a-t-il plus simplement observé et imité les compositions flamandes de Hans Memling et de Gérard David, dans lesquelles *putti* et guirlandes se manifestent déjà⁴¹. Un séjour en Italie⁴², en immersion totale dans la culture artistique du pays, pourrait expliquer l'apparition de ce langage ; aucune source pourtant ne le confirme. Les motifs antiques que Jean Gossart copie lors de son voyage en Italie dans les années 1508-1509 ne semblent avoir exercé aucune influence sur la production du peintre bruxellois⁴³. Ces emprunts aux œuvres d'artistes italiens sont, quant à eux, en nombre croissant à partir des années 1520. La configuration architecturale bien particulière du panneau central du polyptyque de Job et de Lazare⁴⁴ (fig. 13), s'ouvrant sur une coupole ajourée par un oculus avec une tour-lanterne, fait écho à la représentation de l'*École d'Athènes*⁴⁵, où la succession des travées mène *in fine* à une coupole, ou du moins à ce qui semble la suggérer. Commandée par Jules II (1443-1513) pour orner la Chambre de la Signature au Vatican, cette fresque est réalisée dans les années 1509-1510 par Raphaël⁴⁶,

³⁸ Voir, à ce sujet, L. DE FINANCE / P. LIÉVAUX, *op. cit.*, pp. 167, 431-433.

³⁹ Il semble que Bernard van Orley répète, parmi l'abondance végétale caractéristique de ses compositions, un répertoire antiquo-renaissant constitué d'armures, de médaillons, de *putti*, de béliers, de guirlandes, de chérubins, de volutes et de vases.

⁴⁰ Voir, à ce sujet, A. GALAND, *op. cit.*, p. 101.

⁴¹ Voir, à ce propos, *Ibid.*, pp. 90-91, 100-101.

⁴² Voir, sur le voyage en Italie de Bernard van Orley, *Ibid.*, pp. 30-31 ; C. TERLINDEN, « Bernard van Orley et son temps », dans : *Société royale d'archéologie de Belgique. Bernard van Orley, 1488-1541*, Bruxelles, 1943, pp. 38-39 ; J. LAVALLEYE, *op. cit.*, pp. 47-49 ; J. DE LA RUWIERE, *op. cit.*, p. 96.

⁴³ Voir, sur l'influence de Jean Gossart, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 93-96.

⁴⁴ Bernard van Orley, polyptyque de Job et de Lazare, huile sur bois, panneau central 176 x 184 cm, volets 174 x 80 cm, 1521, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Voir, sur ce polyptyque, *Ibid.*, pp. 199-235 ; J. LAVALLEYE, *op. cit.*, p. 47 ; J. DE LA RUWIERE, *op. cit.*, p. 98 ; P. PHILIPPOT, *op. cit.*, 1998, p. 156 ; A.J. WAUTERS, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁵ Raphaël, *École d'Athènes*, fresque, 440 x 770 cm, 1509-1510, Vatican, Chambre de la Signature.

⁴⁶ Voir, sur l'influence de Raphaël, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 101, 201, 214 ; S. HERINGUEZ, *op. cit.*, p. 60 ; J. LAVALLEYE, *op. cit.*, p. 51 ; J. DE LA RUWIERE, *op. cit.*, p. 96 ; A.J. WAUTERS, *op. cit.*, p. 148.

à qui Bernard van Orley aurait voué une admiration sans limite. Il découvre l'*École d'Athènes* probablement via les dessins rapportés par le peintre bolonais Tommaso Vincidor (1493-1536), lors de son passage à Bruxelles en 1520. Cet engouement pour l'art de Raphaël naît initialement de la rencontre privilégiée de Bernard van Orley avec les cartons des *Actes des apôtres*, dont il devait accompagner l'exécution⁴⁷ dans l'atelier de Pieter van Edingen en 1517. Si ce type d'agencement est aussi celui du panneau central du triptyque de la *Sainte Parenté* de Quentin Metsys, ce n'est pas l'unique point de rencontre entre ces deux retables ; nous y reviendrons. Il semble aussi que Bernard van Orley substitue au décor renaissant des premiers piliers une simple surface marbrée lisse dans les travées successives. Il pourrait s'agir d'une nouvelle tendance classique en provenance d'Italie⁴⁸.

Si les formes et emprunts italiens intègrent peu à peu les peintures de Bernard van Orley, élabore-t-il pour autant des constructions dans le respect des règles de la perspective centrale⁴⁹ ? Les premiers retables, commandés avant l'année 1515 par l'abbé de Marchiennes Jacques Coëne (1468/69-1542), demeurent sans nul doute dépendants des constructions spatiales flamandes du XV^e siècle. L'artiste bruxellois obtient une certaine illusion d'espace perspectif en faisant converger en un point une partie des lignes de fuite du plafond à caissons et de l'embrasure de la porte dans la *Vierge à l'Enfant vénérée par saint Martin et d'autres saints* (fig. 14). Il aboutit à un résultat similaire grâce aux orthogonales du dallage de l'*Adoubement de saint Martin par l'empereur Constantin* (fig. 15). Les fuyantes périphériques convergent, quant à elles, dans des directions plus approximatives. Si les lignes du pavement des volets du *Mariage de la Vierge*⁵⁰ (fig. 16) et du *Christ parmi les Docteurs*⁵¹ (fig. 17) semblent aussi mener à un même point de rencontre, il s'agit plutôt d'une zone de convergence centrale relativement ample⁵². La scène du *Martyre de*

⁴⁷ Si la supervision de Bernard van Orley relève de l'*overstatement*, pour reprendre les termes de Maryan W. Ainsworth, il est toutefois évident que ces cartons ont influencé l'artiste d'une manière ou d'une autre. Voir, sur l'opinion de M.W. Ainsworth, M.W. AINSWORTH, « Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices », dans : M. FARIÉS (éd.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops* (= Me Fecit, 4), Turnhout, 2006, p. 100.

⁴⁸ Voir, à ce sujet, A. GALAND, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁹ Alexandre Galand relève, de manière sporadique, quelques exemples de mise en perspective dans l'œuvre de Bernard van Orley. Voir, à ce sujet, A. GALAND, *op. cit.*, pp. 101, 105, 148, 151, 166, 192, 197 (note 43).

⁵⁰ Bernard van Orley, volet de retable dédié à l'enfance du Christ, *Mariage de la Vierge*, huile sur bois, 55,5 x 34 cm, vers 1513, Washington, National Gallery of Art. Voir, sur cette œuvre, *Ibid.*, pp. 52, 133-143.

⁵¹ Bernard van Orley, volet de retable dédié à l'enfance du Christ, *Christ parmi les Docteurs*, huile sur bois, 54,9 x 33,3 cm, vers 1513, Washington, National Gallery of Art. Voir, sur cette œuvre, *Loc.cit.*

⁵² Il n'est pas étonnant d'observer une mise en perspective relativement similaire entre certains panneaux, si l'on considère en effet qu'ils proviennent de mêmes retables, aujourd'hui démembrés.

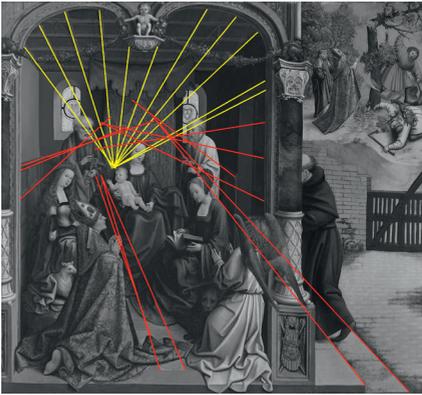


Fig. 14. Étude perspective de la *Vierge à l'Enfant vénérée par saint Martin et d'autres saints*, cf. fig. 10 (reproduite dans A. GALAND).

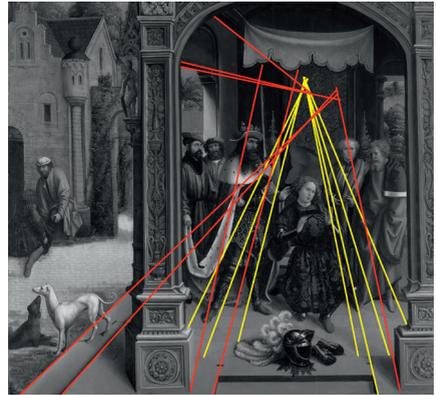


Fig. 15. Étude perspective de l'*Adoubement de saint Martin par l'empereur Constantin*, cf. fig. 9 (© The Nelson-Atkins Museum of Art).

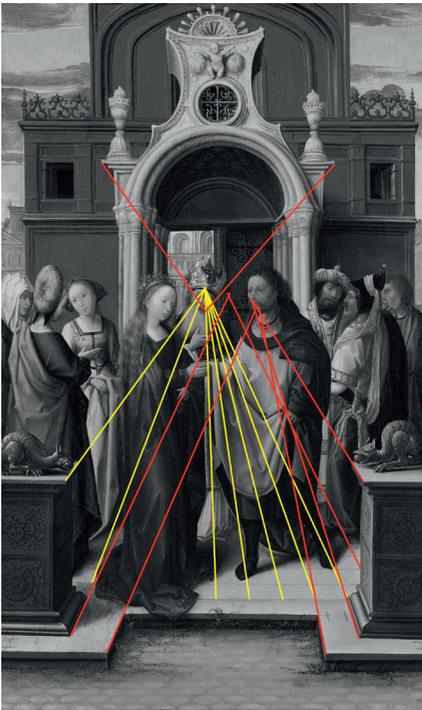


Fig. 16. Bernard van Orley : volet de retable, *Mariage de la Vierge*, vers 1513, Washington, National Gallery of Art, inv 1952.5.48 (© National Gallery of Art, Washington). Étude perspective de l'œuvre.

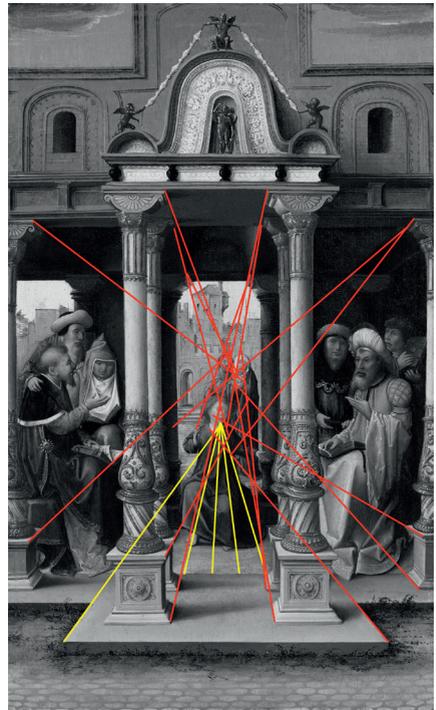


Fig. 17. Bernard van Orley : volet de retable, *Christ parmi les Docteurs*, vers 1513, Washington, National Gallery of Art, inv 1952.5.47.a (© National Gallery of Art, Washington). Étude perspective de l'œuvre.

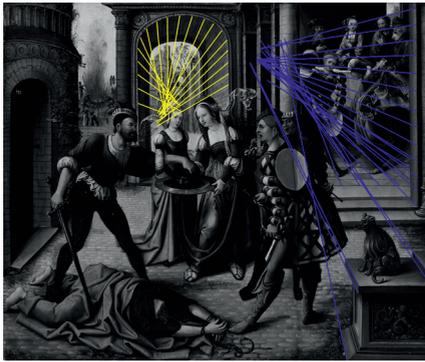


Fig. 18. Bernard van Orley : volet de retable, *Martyre de saint Jean-Baptiste*, avant 1515, collection privée (© Sotheby's 2016). Étude perspective de l'œuvre.



Fig. 19. Bernard van Orley : volet de retable, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, vers 1514-1515, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv 2001.216.3 (© The Metropolitan Museum of Art). www.metmuseum.org. Étude perspective de l'œuvre.



Fig. 20. Étude perspective de la *Remise des reliques de sainte Walburge au roi Charles le Chauve*, cf. fig. 12 (© KIKIRPA, Bruxelles).

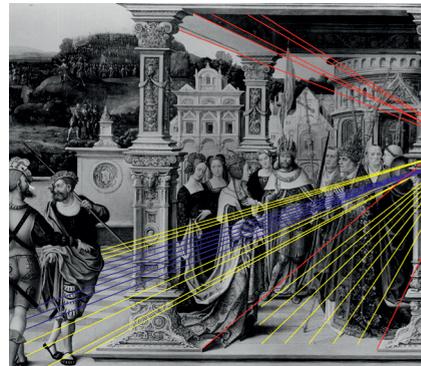


Fig. 21. Étude perspective de *Sainte Hélène devant le pape*, cf. fig. 11 (© KIKIRPA, Bruxelles).

*saint Jean-Baptiste*⁵³ (fig. 18) est principalement construite selon deux zones de fuite, tandis que les fuyantes de la *Naissance du saint*⁵⁴ (fig. 19) sont tracées de façon quasi aléatoire. Bernard van Orley s'intéresse visiblement à la perspective mais semble en ignorer les règles.

⁵³ Bernard van Orley, volet de retable dédié à saint Jean-Baptiste, *Martyre de saint Jean-Baptiste*, huile sur bois, 64,5 x 74,2 cm, avant 1515, collection privée. Voir, sur cette œuvre, *Ibid.*, pp. 51, 55.

⁵⁴ Bernard van Orley, volet de retable dédié à saint Jean-Baptiste, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, huile sur bois, 63,5 x 76,2 cm, vers 1514-1515, New York, The Metropolitan Museum of Art. Voir, sur cette œuvre, *Ibid.*, pp. 51, 54.

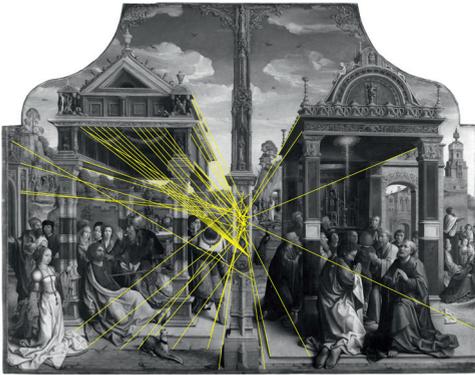


Fig. 22. Étude perspective du panneau central du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, cf. fig. 8 (reproduite dans A. GALAND).

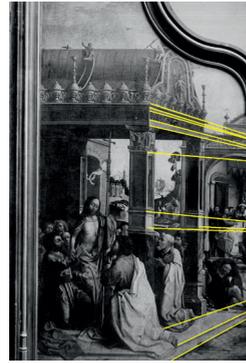


Fig. 23. Bernard van Orley : volet gauche du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, *Incrédulité de saint Thomas*, 1515-1520, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv 1435-1436 (© KIKIRPA, Bruxelles). Étude perspective du volet.



Fig. 24. Bernard van Orley : *Vierge à l'Enfant avec des anges*, vers 1518, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv 14.40.632, don de Benjamin Altman (© The Metropolitan Museum of Art). www.metmuseum.org.



Fig. 25. Bernard van Orley : *Vierge de Louvain*, vers 1520, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv P01536 (© KIKIRPA, Bruxelles). Étude perspective de l'œuvre.

Bernard van Orley abandonne peu à peu l'archaïsme spatial des premières œuvres au profit de constructions qui trahissent, jusque dans les années 1520, une maîtrise acquise, mais encore relative, de la mise en perspective. Dans le volet droit représentant la *Remise des reliques de sainte Walburge au roi Charles le Chauve* (fig. 20) du retable de Furnes, qui fut réalisé dans les années 1510-1520, les lignes de fuite convergent vers une petite zone excentrée située à la limite de la paroi gauche. En revanche, dans le volet gauche reproduisant *Sainte Hélène devant le pape* (fig. 21), les orthogonales des damiers se rencontrent à l'extérieur du champ pictural, en deux points. Quelques droites seulement s'égarer en dehors de la zone de rencontre.

L'impression visuelle du panneau central du triptyque des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles est relativement convaincante, même s'il s'agit d'une zone de convergence centrale située sur le pilier, à hauteur du bouclier de la gilde des peintres (fig. 22). La mise en perspective du volet gauche de *l'Incrédulité de saint Thomas*⁵⁵ (fig. 23) est plus approximative. Il n'est pas improbable que l'atelier ait été chargé de sa réalisation. Si la *Vierge à l'Enfant avec des anges*⁵⁶ (fig. 24) du Metropolitan Museum of Art est construite de façon quasi aléatoire, la *Vierge de Louvain*⁵⁷ (fig. 25), en revanche, est un bel exemple de l'effort accompli par l'artiste bruxellois dans sa quête perspective. L'agencement des fuyantes se rapproche en effet de la construction par point de fuite unique.

C'est avec le polyptyque de Job et de Lazare (fig. 26), signé et daté en 1521, que Bernard van Orley opère un changement significatif de l'environnement spatial. Pour la première fois, il confère à ses édifices une dimension constructive et non plus simplement décorative. Dans l'espace monumental du panneau central, les piliers massifs, qui remplissent pleinement leur fonction d'éléments porteurs, se distinguent des structures fantaisistes des maniéristes anversoïses et bruxelloises de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle⁵⁸. La mise en perspective est nettement plus rigoureuse : les orthogonales se rejoignent à peu de choses près en un point, entre les deux personnages qui se situent derrière la table renversée. Il y a clairement une volonté d'unifier l'espace du panneau central et celui du volet droit. La zone de convergence des fuyantes du volet droit est très proche en effet de celle des fuyantes du panneau central.

Lorsque Quentin Metsys réalise le triptyque de la *Sainte Parenté* quelques années auparavant, il choisit aussi d'appliquer une même perspective à l'ensemble du

⁵⁵ Bernard van Orley, volet gauche du retable des Menuisiers et tonneliers de Bruxelles, *Incrédulité de saint Thomas*, huile sur bois, 155 x 108 cm, 1515-1520, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁶ Bernard van Orley, *Vierge à l'Enfant avec des anges*, huile sur bois, 85,4 x 69,9 cm, vers 1518, New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁵⁷ Bernard van Orley, *Vierge de Louvain*, huile sur bois, 45 x 39 cm, vers 1520, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵⁸ Voir, à ce sujet, *Ibid.*, p. 232.



Fig. 26. Étude perspective du polyptyque de Job et de Lazare, cf. fig. 13 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 27. Étude perspective du panneau central et du volet droit du triptyque de la *Sainte Parenté*, cf. fig. 5 (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 28. Bernard van Orley : triptyque du *Jugement dernier*, 1524-1525, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, inv 741-745 (© KIKIRPA, Bruxelles). Étude perspective du triptyque.

retable, en faisant converger les lignes du volet droit vers le point de fuite du panneau central (fig. 27). Ces deux œuvres partagent d'ailleurs d'autres points communs. Nous avons déjà mentionné la présence commune d'une coupole ajourée par un oculus, lui-même surmonté d'une tour-lanterne. En outre, les scènes des deux volets gauches se développent dans un paysage vallonné et montagneux. Si ces peintures témoignent l'une et l'autre d'une application particulièrement maîtrisée de la perspective, la version de Van Orley, qui prend comme modèle l'*École d'Athènes* de Raphaël, pourrait être interprétée comme une critique implicite du triptyque de Metsys. C'est, en effet, en s'inspirant de l'espace colossal de la fresque raphaélienne que Bernard van Orley aurait trouvé le moyen de libérer la structure architecturale encore timide de Metsys pour lui conférer une nouvelle envergure. C'est ainsi qu'il est mesuré de faire apparaître sa propre création comme supérieure à celle de Quentin Metsys. Dans les années 1524-1525, Bernard van Orley décidera en revanche de dissocier la perspective des volets du triptyque du *Jugement dernier*⁵⁹ (fig. 28). Il fera converger les lignes de fuite de façon relativement précise et quasi symétrique, sur les montants du retable⁶⁰.

V.

En dissociant le décor de l'ossature architecturale, Quentin Metsys et Bernard van Orley parviennent à mêler des formes italiennes à des motifs gothiques dont l'incompatibilité structurelle est pourtant évidente. La méconnaissance des règles architectoniques et des propriétés fonctionnelles de certains éléments entraîne alors un manque de vraisemblance architecturale⁶¹. Les agencements perspectifs et les éléments renaissants caractérisant le renouveau stylistique de Quentin Metsys ne constituent d'ailleurs pas de réels marqueurs chronologiques car ils ne sont pas assez systématiques. Si l'utilisation des formes gothiques et des motifs antico-renaissants est souvent tributaire de la narration dans les compositions de Bernard van Orley, les systèmes de représentation en perspective suivent en revanche une évolution exponentielle plus prononcée, malgré quelques erreurs sporadiques.

⁵⁹ Bernard van Orley, triptyque du *Jugement dernier*, huile sur bois, panneau central 248 x 218 cm, volets 248 x 94 cm, 1524-1525, Anvers, Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers. Voir, sur ce triptyque, *Ibid.*, pp. 20-21, 56 ; L. HENDRIKMAN, notice, dans : *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens. Meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de Kathedraal* (cat. d'exp.), Anvers, Cathédrale Notre-Dame d'Anvers, 2009, pp. 87-93 ; H. VEROUGSTRAETE, *Frames and supports in 15th- and 16th-century Southern Netherlandish Painting* (= Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 13), Bruxelles, 2015, pp. 345-347 (<http://org.kikirpa.be/frames>).

⁶⁰ Il n'est pas inutile de mentionner, à cet égard, qu'il s'agit vraisemblablement de l'encadrement d'origine. Voir, à ce sujet, H. VEROUGSTRAETE, *op. cit.*, p. 345.

⁶¹ Voir, sur l'idée de vraisemblance architecturale, J. LAVALLEYE, *op. cit.*, p. 65 ; H. VELGE, *op. cit.*, p. 104 ; P. PHILIPPOT, *op. cit.*, 1998, p. 129 ; M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 82.

La subordination de la perspective à la narration, fréquente dans les compositions flamandes du XV^e siècle, se rencontre encore chez l'un et l'autre. Soulignons toutefois que l'artiste bruxellois libère dans une certaine mesure la perspective du récit iconographique, afin qu'elle soit avant tout utilisée comme un moyen de construction spatiale *ab initio*.

Bernard van Orley conçoit la perspective centrale comme un outil d'unification⁶² de l'architecture avec l'environnement extérieur. C'est là une vision plutôt inhabituelle dans les Pays-Bas méridionaux où elle s'applique strictement aux intérieurs. Il n'en trouva donc pas les solutions pratiques dans l'art flamand du XV^e siècle, dont l'évolution mène justement la dernière génération des artistes à la crise de 1480⁶³ et à l'étape incontournable du renouvellement de l'espace. C'est par la confrontation avec les cartons de Raphaël que Van Orley accède aux clés de cette nouvelle articulation. Pour y parvenir, l'artiste met en scène des constructions purement imaginaires sous l'apparence de portiques qui facilitent « l'interpénétration du dedans et du dehors »⁶⁴, pour reprendre les termes de Paul Philippot. Cette configuration sert aussi la cause d'un profond attachement à la tradition flamande⁶⁵, qui se manifeste notamment par un morcellement narratif. Si, à ses débuts, l'artiste bruxellois semble ignorer, comme les maîtres flamands du XV^e siècle, que la perspective géométrique régit l'ensemble de la composition, il doit pourtant en connaître les principes généraux, lorsqu'il fait converger les fuyantes d'un sol carrelé ou d'un plafond à caissons vers un point ou une zone restreinte. L'artiste leur confère progressivement une plus grande monumentalité, qui s'accompagne aussi d'une application plus maîtrisée des règles de la perspective centrale, bien qu'il n'y ait pas de réel point de fuite unique. Van Orley n'a sans doute pas pris connaissance de l'existence du procédé par point de distance enseigné par Jean Pélerin, qui lui aurait apporté rigueur et précision dans sa construction perspective.

La découverte des cartons de Raphaël en 1517 et la rencontre avec Albrecht Dürer lors de son voyage dans les anciens Pays-Bas ne sont pas étrangères à cette meilleure perception spatiale. Néanmoins, si nous ne pouvons déterminer le *modus operandi* de l'artiste, le polyptyque de *Job et de Lazare*, la *Vierge de Louvain* et le triptyque du *Jugement dernier* témoignent d'une nouvelle orientation dans l'art de Van Orley. Résultat de l'approche flamande ou bien assimilation de la théorie italienne, les dernières productions picturales prouvent l'investissement du peintre dans le domaine de la construction spatiale*.

⁶² Voir, à ce propos, P. PHILIPPOT, *op. cit.*, 1998, pp. 155-156.

⁶³ Voir, à ce sujet, *Ibid.*, p. 95 ; P. PHILIPPOT, *op. cit.*, 1990, p. 85.

⁶⁴ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, 1998, p. 156.

⁶⁵ Voir, sur l'attachement à la tradition flamande, A. GALAND, *op. cit.*, p. 87.

* Je tiens tout particulièrement à remercier Didier Martens (ULB) pour les commentaires judicieux et nombreuses suggestions apportées lors de la rédaction de cet article. Nos remerciements vont aussi à Sacha Zdanov (ULB) pour la relecture critique du texte.

ENTRE L'ÉDEN ET L'ARCADIE. À PROPOS D'UNE SOURCE
VISUELLE POSSIBLE DE LA *TEMPÊTE* DE GIORGIONE (*)

PAOLO DI SIMONE

*E le nubi spezzate fan gran suoni ;
Tanti baleni e tuoni han l'aura involta,
Ch'io temo un'altra volta il mondo pera*
J. Sannazaro, *Arcadia*, X, vv. 90-92

*Quant le temps a ploye à leidure
Bien fort soubsmis et qu'il vante formant
Je panse adonc qu'il na pover qu'il dure
En ce point là lors guieres longuemant*
Anonyme français, vers 1500

I.

Sujet, non-sujet, significations sur significations, enquêtes sur enquêtes ; confirmations et démentis, enthousiasmes, désillusions, débats. Une histoire critique de la *Tempête* (fig. 1) qui analyse ou qui simplement énumère toutes

(*) Traduit de l'italien par Marie Grappasonni (Association du Patrimoine artistique, Bruxelles). La base de cet article remonte maintenant à quelques années et s'inscrit dans une réflexion sur les essais de Belting et Aikema examinés dans le présent texte. Durant le processus de « maturation » se sont ajoutées les célébrations du cinquième centenaire de la mort de Giorgione et le matériel critique, comme cela était prévisible, a augmenté de façon exponentielle. Articles, relectures et nouvelles interprétations de la *Tempête* se sont superposés comme des nuages aux formes toujours changeantes et au milieu des lueurs blêmes de chaque idée semblait émerger, une fois encore, une sensation de découragement dont l'écho est bien perceptible, au début comme à la fin du présent article. Toutefois, à cause de certaines « fixations » datant de l'enfance, l'auteur n'a pas réussi un instant à se détacher du tableau et la recherche a suivi son cours, jusqu'à la publication du présent essai, en version originale, dans : *Predella*, 2014, 35, pp. 179-207. Je remercie Didier Martens pour son intérêt et Marie Grappasonni pour sa belle traduction. À cette occasion, le texte et les notes ont été revus, augmentés et mis à jour au printemps 2016.

les hypothèses interprétatives mises en avant au cours du siècle dernier à elle seule conduirait à une volumineuse et confuse monographie qui demanderait, par ailleurs, des *aggiornamenti* constants. La variété des thèmes concernés – mythologiques, littéraires, religieux, ésotériques – déconcerterait le chercheur courageux qui voudrait s'essayer à une nouvelle lecture¹.

Ce n'est pas notre intention d'ajouter une voix au chœur discordant des historiens d'art, si éloigné des douces mélodies qui, idéalement, et comme le suggère la référence vasarienne à un Giorgione joueur de luth expérimenté

¹ La monographie la plus récente sur les diverses hypothèses d'interprétation du tableau est celle de M. PAOLI, *La « Tempesta » svelata. Giorgione, Gabriele Vendramin, Cristoforo Marcello e la Vecchia*, Lucques, 2011. L'ouvrage - qui peut être rapproché du classique S. SETTIS, *La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turin, 1978 (trad. française : *L'invention d'un tableau. La « Tempête » de Giorgione*, Paris, 1987) et de F. CIOCI, *La « Tempesta » interpretata dieci anni dopo*, Florence, 1991 - aborde de manière systématique l'histoire critique antérieure et se propose comme un instrument de consultation pratique. Parmi les récentes interprétations, celle de Carlo Falciani est certainement intéressante, dans la mesure où celui-ci est le premier à faire un rapprochement entre la *Tempête* et un petit panégyrique en vers de 1482, dû à Bernardino da Firenze et dédié à Ludovico Vendramin : *De laudibus clarissime familie Vendramine* (voir C. FALCIANI, *La « Tempesta » di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin*, dans : *Studiolo*, 7, 2009, pp. 101-123). L'interprétation a été acceptée par Pulini et Calvesi mais contestée par Paoli (voir, à ce sujet, M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 10-17, accompagné de sources bibliographiques). Une autre réaction positive à l'essai de Falciani se trouve dans : S. MARINELLI, *Il fantasma di Giorgione*, dans : A. M. SPIAZZI (éd. et al.), *Giorgione a Castelfranco*, Cittadella, 2011, p. 13. Après la dernière mise à jour de la version italienne du présent essai, d'autres études ont été publiées : U. et W. KIRKENDALE, *Hesiod's « Theogony » as source of the iconological program of Giorgione's « Tempesta »*. *The Poet, Amalthea, the infant Zeus and the Muses*, Florence, 2014 (qui, comme le titre l'indique, propose une nouvelle interprétation sur la *Théogonie* d'Hésiode) ; M. CIACIORGNA, *Eco pastorali e modelli elegiaci nell'arte del Rinascimento. Dalla scritta d'amore incisa sugli alberi alla « Tempesta » di Giorgione e alla figura di Pan in alcune opere di Luca Signorelli*, dans : *Bullettino Senese di Storia Patria*, 121, 2015, pp. 206-209 (l'auteure évoque l'épisode de la naissance de Daphné en associant la foudre à la mort du berger : *et in Arcadia ego*) ; A. PRATER, *Bilder ohne Ikonographie ? Velásquez und die venezianische Malerei*, dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, 2014, pp. 333-360 ; R. BORGIA, *Nel segno della Sibilla Tiburtina*, dans : *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini*, 87, 2014, pp. 125-133 (il s'agit d'un compte rendu de l'ouvrage de E. MORENGHI, *Nel segno della Sibilla Tiburtina. Dagli incunaboli della Palatina alla « Tempesta » di Giorgione riletta in chiave asburgica*, Crémone, 2013. L'auteur développe ici l'article de *Id.*, *Referenti asburgici nella « Tempesta » di Giorgione ?*, dans : *Studia Austriaca*, 6, 1998, pp. 217-260) ; H. BELTING, *St. Jerome in Venice. Giovanni Bellini and the dream of a solitary life*, dans : *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 17, 2014, 1, pp. 5-33 (voir note 31). Voir également l'édition de l'*Arcadia* de Sannazaro, récemment étudiée par Carlo Vecce (Chicago, Newberry Library, Wing Collection) dont les marges sont décorées de paysages pastoraux dans lesquels on aperçoit des cités lointaines, celles-ci évoquant de manière significative l'atmosphère de certains tableaux vénitiens (C. VECCE, *Arcadia at the Newberry*, dans : *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 17, 2014, 2, pp. 283-302). L'étude de R. OTTEN, *Giorgione's « Tempesta » im Kontext der venezianischen Liebesphilosophie des Cinquecento. Die Geburt der Zivilisation*, Munich, 2014, qui s'appuie sur l'essai de Aikema, est malheureusement introuvable dans les bibliothèques italiennes.

té², accompagnent le regard à travers les paysages et les silences du *Concert champêtre* du Louvre³ et de la *Vénus* de Dresde (il importe peu pour notre discours de savoir si les deux peintures sont entièrement, ou en partie, de la main du Titien), ni de tenter de mettre de l'ordre dans une matière aussi complexe.

Nous nous limiterons, dans l'espace d'un article qui voudrait être une simple note marginale, à quelques considérations sur des essais récents dans lesquels certains auteurs ont adopté des points de vue décentrés, focalisés non pas sur l'iconographie – à la recherche de correspondances nettes entre les éléments figuratifs du tableau et les lieux ou les personnages mythologiques et historiques, ou tout simplement à la recherche de clés permettant d'éclairer d'éventuels contenus allégoriques – mais visant plutôt à comprendre le contexte culturel dans lequel l'œuvre a vu le jour.

Dans son stimulant *Dossier* sur le peintre⁴, Augusto Gentili souligne que « dans le plus *fermé* des tableaux de Giorgione, (...) il manque la clé, le code, le contexte, la culture ; cela signifie qu'il faut recommencer à étudier »⁵. Il s'agit d'une invitation explicite, provocante, peut-être démoralisante au départ mais qui traduit avec franchise, en effet, un besoin critique, partagé par le plus grand nombre⁶. C'est le même besoin qui a poussé Hans Belting et Bernard Aikema, en l'espace de quelques années et à plusieurs occasions, à s'essayer à une relecture du problème dans une optique véritablement comparative et culturelle. Dans les lignes qui vont suivre, nous nous appuyerons sur leurs hypothèses.

² Le lecteur trouvera ci-après le passage, tel qu'il a été publié dans la *Giuntina*. Voir G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 4, R. BETTARINI / P. BAROCCHI (éds.), Florence, 1976, p. 42 : « Fu allevato in Vinegia, e diletto di continovamente delle cose d'amore, e piacque il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili » (une traduction française de la *Vie de Giorgione de Castelfranco* se trouve dans : G. VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 5, A. CHASTEL (éd.), Paris, 1983, pp. 55-66 : « Il fut élevé à Venise et se délecta sans cesse des plaisirs de l'amour. Il aimait jouer du luth ; il le faisait si bien et chantait si divinément que les personnes de qualité faisaient souvent appel à lui pour des concerts et des fêtes », p. 60). Voir, sur le rapport entre peinture et musique chez Giorgione avec une référence à la *Tempête*, C. BERTLING BIAGGINI, *Giorgione pictor et musicus amatus – vom Klang seiner Bilder. Eine musikalische Kompositionsästhetik in der Malerei gegen die Aporie der Norm um 1500*, Hildesheim, 2011, pp. 277-279.

³ Voir, sur une étude récente de l'œuvre, C. BROUARD, *Le Concert champêtre du Louvre. Fortune et interprétation*, dans : L. DE FUCCIA / C. BROUARD (éds.), *Di là dal fiume e tra gli alberi. Il paesaggio del Rinascimento a Venezia : nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, Ravenne, 2012, pp. 99-122.

⁴ A. GENTILI, *Giorgione*, Florence, 1999 (*Art Dossier*, 148).

⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁶ Il existe, pour reprendre les termes de Sergio Marinelli, des épisodes mettant clairement en évidence l'« intolérance vis-à-vis des interprétations délirantes ». Voir notamment, avec des renvois à une autre bibliographie, S. MARINELLI, *op.cit.* ; M. PAOLI, *op.cit.*, en particulier pp. 9-10.

II.

Partons de l'essai de Belting⁷. En quelques pages denses, l'auteur rapproche le tableau des autres œuvres de Giorgione⁸, tel le *Concert* du Louvre, le paysage à la sanguine de Rotterdam⁹ et d'éventuelles copies et dérivations d'après des originaux perdus. Dans toutes ces œuvres, qui sont autant d'« inventions libres d'une imagination artistique qui, jusqu'alors, n'était permise qu'aux poètes »¹⁰, la référence à l'Arcadie semblerait évidente : le « pays des nymphes et des bergers »¹¹, un « monde poétique opposé au monde réel »¹² qui, dans les années mêmes où la *Tempête* fut réalisée¹³, constituait non seulement une toile de fond mais aussi un véritable protagoniste dans le *best-seller* homonyme de Sannazaro¹⁴.

Bien que ce parallélisme indéniable ait déjà été proposé précédemment par Eugène Müntz¹⁵, en ce qui concerne le *Concert champêtre*, et étudié ensuite

⁷ H. BELTING, *Esilio in Arcadia. Una nuova lettura della Tempesta di Giorgione*, dans : G. TOSCANO / F. VALCANOVER (éds.), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venise, 2004, pp. 369-393. L'essai avait déjà fait l'objet d'une publication en allemand, trois ans auparavant (H. BELTING, *Exil in Arkadien. Giorgiones Tempesta in neuer Sicht*, dans : R. BRANDT (éd.), *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, Leipzig, 2001, pp. 45-68). Dans les notes, nous ferons référence à l'édition italienne et, entre parenthèses, à celle allemande. Voir, sur la question, le résumé de M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 28-30.

⁸ Dans le cas présent également, la question des attributions est laissée de côté.

⁹ Voir, sur cette œuvre, B. AIKEMA, *La mano di Giorgione ? Certezze ed ipotesi riguardanti il disegno di Rotterdam*, dans : E.M. DAL POZZOLO (éd.), *Giorgione a Montagnana, atti del convegno, Montagnana, 2004*, Padoue, 2004, pp. 39-48.

¹⁰ H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 370 (p. 46).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 371 (p. 47). L'auteur cite Wolfgang Iser : « *L'Arcadie est un symbole du désir brûlant et non plus de l'apaisement* (W. ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Francfort-sur-le-Main, 1991, p. 58). À ce propos, le même auteur note qu'« en faisant revivre la poésie antique dans ce lieu de mémoire mélancolique, on ressentait plus douloureusement encore la distance par rapport à une Antiquité classique irrémédiablement perdue ». Il s'agit là clairement d'une observation qu'il faut garder à l'esprit, remarque sur laquelle nous reviendrons dans le cours du texte lorsque nous aborderons l'interprétation d'Aikema. Voir note 40.

¹³ Belting n'entre pas dans le débat sur la datation de la *Tempête* et affirme que le tableau « fut exécuté selon toute probabilité vers 1508 » : H. BELTING, *op.cit.*, p. 373 (p. 50). Le roman de Sannazaro « fit déjà son apparition à Venise dans des éditions non autorisées en 1502, bien avant d'être achevé » : *ibidem*, p. 376 (p. 55).

¹⁴ *Ibidem*, p. 376 (p. 55). En ce qui concerne le roman, voir la récente édition critique de Carlo Vecce constituée d'une introduction (pp. 9-41), d'une préface (pp. 43-53) et d'un commentaire fondamentaux : J. SANNAZARO, *Arcadia*, Rome, 2013.

¹⁵ Le lien est établi presque de manière négative, mettant en évidence l'inspiration poétique spontanée des peintures de Giorgione par rapport aux « réminiscences classiques » qui, en revanche, alourdiraient la prose de Sannazaro. Toutefois, l'historien parle ouvertement de « compositions arcadiennes » en s'arrêtant sur celle qui lui semble la plus accomplie : le *Concert champêtre* (Paris, Musée du Louvre). En effet, il ne peut s'empêcher de remarquer à son propos que « par le calme, par la grande tournure, cette page se rapproche des modèles de l'Antiquité ».

de façon détaillée et rigoureuse par d'autres savants, au nombre desquels il faut citer Creighton Gilbert¹⁶ et Daniel Lettieri¹⁷, Belting va encore plus loin. Il envisage l'idée que le peintre de Castelfranco se serait consacré durant la dernière période de son activité, avant sa mort prématurée et le changement d'attitude des collectionneurs, au projet d'un « nouveau genre pictural, celui de la peinture pastorale »¹⁸. Selon Belting, « (Giorgione) n'aspire pas à un

Voir E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3, Paris, 1895, pp. 606-608. Nous citons ci-après le passage, qui mérite l'attention non seulement par sa qualité littéraire mais également par quelques intuitions précoces que nous retrouverons développées en partie dans la littérature postérieure : « Laissant aux autres la reproduction des types, des costumes, des monuments de cette ville si artificielle qui s'appelle Venise, il (Giorgione) évoque un monde à part, de beaux corps nus, des sites frais et calmes. Comment expliquer ce contraste ? C'est ce même Giorgione, l'idole de la haute société vénitienne, le joueur de luth à la mode, et comme un précurseur de don Juan, qui prend en horreur ses concitoyens, et leurs palais, et Venise avec ses canaux, sa foule bariolée ; qui se réfugie à tout instant au milieu des champs, loin de l'agitation et de la corruption des villes ! Cette âme vibrante n'aurait-elle pas reçu quelque blessure secrète ? Assurément, depuis plusieurs années déjà, l'*Arcadia* de Sannazar (1502) avait remis à la mode l'églologie et la pastorale, les bergers, les brebis, les pâturages. Mais que ces Tityres et ces Galatées sont raffinés, quintessenciés, artificiels en un mot, comparés aux fraîches et vivantes évocations du peintre vénitien ! Chez le poète napolitain, les réminiscences classiques nuisent à tout instant à la spontanéité de l'inspiration ; chez Giorgione, on sent que le contact s'est fait sans intermédiaire. La plus complète des compositions arcadiques de Giorgione orne le Salon Carré du Louvre, où elle tient dignement sa place à côté des Corrège, des Titien, des Véronèse. Ne nous creusons pas la cervelle pour découvrir la signification du *Concert champêtre* : comme je viens de le dire, nous perdrons notre temps. Dans cette idylle à l'antique, le sujet ne compte pour rien, car à un rêveur tel que Giorgione tout prétexte est bon : le but qu'il se propose, c'est de charmer les regards par de belles figures nues qui se prélassent dans un beau paysage ». Voir, sur la peinture vénitienne d'inspiration « arcadienne » avec des références à la *Résurrection du Christ* de Giovanni Bellini, à la *Préparation du Sépulcre* de Vittore Carpaccio, au *Paysage avec deux hommes combattant* de Cima da Conegliano (tous conservés à la Gemäldegalerie de Berlin) et, à la p. 28, à la *Tempête*, D. KORBACHER, *Arcadia in Venice : a place to be. Impulses and thoughts on three painting in Berlin*, dans : L. DE FUCCIA / C. BROUARD (éds.), *op.cit.*, pp. 19-34.

¹⁶ C. GILBERT, *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, dans : *The Art Bulletin*, 34, 1952, pp. 211-214 : « If « *The Tempest* » is connected with contemporary literature, it is surely with the pastoral (...) The major pastoral of Giorgione's period is of course Sannazar's « *Arcadia* », first published in Venice in 1502 though written rather earlier in Naples, and reprinted and imitated constantly » (la citation se trouve aux pages 211 et 212).

¹⁷ À partir de sa thèse de doctorat, l'auteur est retourné plusieurs fois sur le thème, en l'approfondissant et en développant une argumentation en correspondance : D.J. LETTIERI, *Traditions for Giorgione's Tempesta*, New Haven / Connecticut, Yale University (thèse de doctorat), 1984 ; *Idem*, *Landscape and Lyricism in Giorgione's Tempesta*, dans : *Artibus et Historiae*, 15, 30, 1994a, pp. 57-70 ; *Idem*, *Petrarchism in an early work by Palma Vecchio*, dans : *Ateneo Veneto*, 32, 1994, pp. 171-179 ; *Idem*, *The Circle of Giorgione and Petrarch's Guerra di Amor*, dans : *ibidem*, 36, 1998, pp. 203-218 ; *Idem*, *Dea Sancta Tellus. Giorgione and the nuova filologia*, dans : *Explorations in Renaissance culture*, 26, 2000, pp. 277-319 ; *Idem*, *Apostrophe. Poetic figure and visual construct in the circle of Giorgione*, dans : *World & Image*, 18, 2002, pp. 252-266. Voir, sur les essais en question, M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 22-28 (pour d'autres ouvrages relatifs au rapport entre la *Tempête* et l'*Arcadie* de Sannazar, *ibidem*, pp. 22-23, notes 9 et 11).

¹⁸ H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 379 (p. 59). L'écriture cursive est due à l'auteur du présent article.

sujet caché (...) mais plutôt à se libérer totalement du thème ou du sujet dans le sens courant du terme »¹⁹.

Le « poète-peintre » de Castelfranco serait donc le porte-parole de la sensibilité de l'époque, désireuse de s'évader dans un monde nostalgique de rêve dans lequel redécouvrir agréablement la propre intériorité²⁰. Le jeune homme au long bâton²¹ sur la gauche est un citadin, doublure de Giorgione²², qui « joue » le rôle du berger en Arcadie²³, exactement comme le faisait Sincero, « *napolitano pastore* »²⁴, un « *coltissimo giovane* »²⁵ s'étant mis en « *voluntario exilio* »²⁶ de la société²⁷, dans le roman de Sannazaro, *Arcadia*. Quant à la *cingana* (la bohémienne)²⁸ du tableau giorgionesque, elle est en revanche

¹⁹ *Ibidem*, pp. 379-380 (p. 59).

²⁰ *Ibidem*, p. 372 (pp. 48-49).

²¹ Il est difficile de fournir une liste de toutes les interprétations liées à cet *objet de scène*. Parmi les plus récentes, l'identification avec l'*asta pura* de Virgile est suggestive : C. FALCIANI, *op.cit.*, pp. 109-111, note 1.

²² H. BELTING, *op.cit.*, p. 378 (p. 57).

²³ *Ibidem*, p. 374 (p. 50).

²⁴ C'est-à-dire un berger napolitain : J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 171 (VIII, 1). Voir, à ce propos, H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 377 (p. 56) : « *Quando gli abitanti dell'Arcadia si rivolgono a Sincero chiamandolo « pastore napoletano » si servono dello stesso paradossso usato da Giorgione nel dipingere il pastore in vesti cittadine* » (« Lorsque les habitants d'Arcadie s'adressent à Sincero en l'appelant « berger napolitain », ils se servent du même paradoxe de Giorgione, peignant le berger en habits de citadin »).

²⁵ C'est-à-dire un jeune homme très cultivé : J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 329 (Congedo, *A la Sampogna*, 16) : « *Il cittadino, tradito dal suo abbigliamento, non è un vero « rustico pastore », ma un « coltissimo giovane », spinto proprio dalla sua cultura classica a prendere in mano il bastone della poesia pastorale e a sognare di vivere in Arcadia come un pastore* » [H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 378 (p. 57)] (« le citoyen, trahi par son accoutrement, n'est pas un véritable berger champêtre, mais un jeune homme très cultivé, poussé par sa connaissance de la culture classique à prendre le bâton de la poésie pastorale et à rêver de vivre comme un berger en Arcadie »).

²⁶ Volontairement en exil : J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 172 (VIII, 5). Dans son commentaire, Vecce souligne les références à Boccace et Sénèque.

²⁷ H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 377 (p. 56).

²⁸ De cette image à la polysémie incroyable, il sera question plus loin. C'est un fait, toutefois, que les observateurs les plus anciens, Marcantonio Michiel (1530) et l'auteur de l'inventaire Vendramin de 1569, n'hésitaient pas à voir une bohémienne dans cette figure de femme. Voir ANONIMO MORELLIANO (M. MICHIEL), *Notizie d'opere di disegno, nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, e Venezia* (D.I. MORELLI (éd.), Bassano, 1880, p. 80) : « *El Paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato, fu de man de Zorzi da Castelfranco* » [dans la seconde édition, revue et augmentée par G. FRIZZONI, Bologne, 1984, le passage se trouve à la p. 218. Voir également *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, TH. FRIMMEL (éd.), Vienne, 1896 : « *El paesetto in tela con la tempesta, con la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco* », p. 106. L'édition critique de Frimmel est reprise dans : M.A. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, Florence, 2000, comportant un essai de C. DE BENEDICTIS, *Marco Antonio Michiel e il collezionismo veneto*, dans : *ibidem*, pp. 7-23. La description du tableau se trouve à la p. 57] ; A. RAVÀ, « *Il Camerino delle Anticaglie di Gabriele Vendramin*, dans : *Nuovo Archivio Veneto*, 39, 1920, pp. 177 : « *Un altro quadro de una cingana un pastor in un paeseto con un ponte (...) de man de Zorzi de Castelfranco* ». L'hypothèse de la gitane a été reprise récemment par Paul Holberton. Voir P.

l'emblème de la « nature qui nourrit et qui guérit »²⁹ : « le regard adressé à la mère qui allaite exprime l'aspiration profonde de l'homme aliéné par la civilisation à redevenir un enfant de la nature »³⁰.

La *Tempête* est, en définitive, une véritable « expérience née dans le contexte d'un projet lié uniquement à une *tradition poétique et dépourvu en revanche*

HOLBERTON, *Clutching false Gods ; Giorgione's Tempest : interpreting the Hidden Subject by Salvatore Settis*, dans : *Art History*, 14, 1991, pp. 126-129 ; *Idem, Giorgione's Tempest or « little landscape with the storm with the gipsy »*. *More on gipsy, and a reassessment*, dans : *Art History*, 18, 1995, pp. 383-403. Il s'agit d'un détail qui n'est pas négligeable, à partir du moment où l'on s'efforce de lire une œuvre en tentant de retrouver l'optique des contemporains. Pour Aikema, nous nous trouverions vraiment devant une bohémienne, c'est-à-dire devant « un *esempio di vita rustica, semplice* ». Voir, B. AIKEMA, *Giorgione : i rapporti con il Nord e una nuova lettura della « Vecchia » e della « Tempesta »*, dans : G. NEPI SCIRÉ / S. ROSSI (éds.), *Giorgione. Le meraviglie dell'arte* (cat. d'exp.), Venise, 2003, p. 82 ; *Idem, Giorgione. La « Tempesta »*, Cinisello Balsamo, 2003 (*Piccola biblioteca del Sole 24 Ore*, 15), p. 41 (dans les notes qui suivent, les deux publications seront indiquées respectivement 2003a et 2003b). D'autre part, l'ambiguïté de la figure du jeune homme est significative, figure dans laquelle on a vu, dès le départ, un soldat ou un berger. L'étude de Holberton a été résumée et discutée dans : M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 94-95. Au sujet du terme *cingano* et de la perception socio-culturelle et juridique des bohémiens dans la République de Venise durant le XVI^e siècle, on trouvera des observations intéressantes chez B. FASSANELLI, *Considerata la mala qualità delli cingani erranti. I Rom nella Repubblica di Venezia : retoriche e stereotipi*, dans : *Acta Histriae*, 15, 2007, 1, pp. 139-154.

²⁹ H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 378 (p. 57) : « *Nel quadro di Giorgione il motivo dell'allattamento trasforma la naiade che vive nelle sorgenti dell'Arcadia in un simbolo della natura che nutre e guarisce (...) Forse l'ibrida figura femminile di Giorgione, non univocamente identificabile né con la madre terra né con una ninfa, costituiva un neologismo sufficientemente ambiguo per liberare il pittore da ogni legame ad un determinato testo poetico* » (« Dans le tableau de Giorgione, le thème de l'allaitement transforme la naïade qui vit près des sources de l'Arcadie, en un symbole de la nature nourricière et guérisseuse (...) La figure féminine, que nous ne pouvons associer ni à la terre-mère ni à une nymphe, constituait sans doute un néologisme suffisamment ambigu pour libérer le peintre de tout lien avec un texte poétique établi »). L'auteur fait ici référence à la septième églogue de l'*Arcadie* (voir, à présent, J. SANNAZARO, *op.cit.*, pp. 168-169), dans laquelle Sincero cherche refuge dans le sein de la « *madre universale antica terra* » (vers 13, cité dans une leçon dérivée du Texte A, dans lequel la Terre Mère est définie « *antiqua* » au lieu de « *benigna* »). Voir, à ce sujet, le commentaire de VECCE, *op. cit.*, p. 68. La figure de la femme allaitant l'enfant devient un archétype : de la *Caritas*, on peut remonter au prototype de la *Tellus Mater*, comme l'a observé correctement J.D. LETTIERI (*Landscape and Lyricism in Giorgione's Tempesta*, dans : *Artibus et Historiae*, 15, 30, 1994, pp. 59-60). L'auteur fait référence à la source de Sannazaro, dans la leçon « *O madre universal, benigna terra* ». Voir également, *Idem, op.cit.*, 2000. Comme l'a observé M. PAOLI, *op.cit.*, p. 28, l'essai de Belting semble directement tributaire des travaux de Lettieri, « *nonostante l'autore si limiti ad una sola citazione (...) della sua tesi di dottorato, per decretare la genericità di un rinvio della « Tempesta » al carattere associativo della poesia* » : « *Daniel Lettieri aveva già menzionato un « informed artistic response to manifold traditions in literature and art » che avrebbe conferito al quadro « the multivalent associative character of poetry ». Ma nel nostro caso non è sufficiente un generico rinvio alla poesia* » [H. BELTING, *op. cit.* (2004), p. 379 (p. 58)]. Quoi qu'il en soit, les considérations mentionnées dans ces notes nous seront utiles par la suite. C'est pourquoi nous avons décidé de les rapporter *in extenso*.

³⁰ H. BELTING, *op.cit.*, p. 378 (p. 57).

d'une tradition picturale établie »³¹. Un contenu poétique « nouveau » serait donc exprimé dans un langage figuratif également inédit.

La lecture arcadienne présente une attractivité incontestable et peut s'appuyer sur une analyse crédible et documentée du contexte culturel. Toutefois, sommes-nous certains que la composition de Giorgione soit, effectivement, si novatrice qu'elle oblige l'historien d'art à renoncer *a priori* à toute enquête dans le passé, même récent, à la recherche de sources d'inspiration possibles ?

III.

À ce propos, Bernard Aikema³² suggère certains rapprochements qui mériteraient un commentaire. Ainsi, il fait remarquer que le paysage atmosphérique, peuplé de figures énigmatiques, typique de la peinture vénitienne de la première moitié du *Cinquecento* – non seulement celui de la *Tempête* mais également ceux de Lorenzo Lotto³³, du jeune Titien, des Campagnola et de nombreux autres artistes – fait écho, au-delà des Alpes, aux œuvres de Lucas Cranach l'Ancien, d'Albrecht Altdorfer, de Wolf Huber, représentants de

³¹ *Ibidem*, p. 369 (p. 45). L'écriture cursive est due à l'auteur du présent article. L'auteur est revenu sur son étude de la *Tempête* dans : H. BELTING, *op.cit.* (2014) : non seulement le concept de l'exil volontaire en Arcadie et celui du contraste entre le monde civilisé et la solitude rêvée, en contact avec la nature, sont maintenus mais Belting met également en relation le tableau et certaines images de *Saint Jérôme ermite* de Giovanni Bellini avec une gravure fascinante de Giulio Campagnola. Celle-ci met en évidence un jeune homme, dans une pose typique du Père de l'Église dans le désert, vêtu d'habits similaires à ceux portés par son homologue dans la *Tempête* – s'abandonnant, deux flûtes à la main, à une agitation intérieure intense (p. 31, figg. 9, 32-33).

³² Voir, notamment, B. AIKEMA, *Incroci transalpini. Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, dans : K. BERGDOLT / G. BONSAANTI (éds.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venise, 2001, pp. 427-436 (voir, à ce sujet, le paragraphe intitulé de manière significative *Paesaggi veneziani e paesaggi danubiani*, pp. 432-434) et aux deux autres essais de B. AIKEMA mentionnés à la note 28. Du premier, il existe une version allemande dans le catalogue édité à Vienne : B. AIKEMA, *Giorgione und seine Verbindung zum Norden*, dans : S. FERINO-PAGDEN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *Giorgione. Mythos und Enigma* (cat. d'exp.), Vienne, 2004, pp. 85-103. Le petit volume monographique de 2003 résume intelligemment, à l'intention du grand public, le contenu de l'essai publié dans le catalogue ; ce dernier, en revanche, reformule et enrichit le texte de 2001. Sur les thèses d'Aikema, on verra aujourd'hui le commentaire de M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 34-37.

³³ La mystérieuse *Allégorie sacrée* de Lorenzo Lotto, conservée de nos jours à la National Gallery of Art de Washington, présente un rapport direct avec Dürer et est, de ce fait, hautement significative. Voir, sur cette œuvre, M. BINOTTO / L. SABADIN, notice, dans : G.C.F. VILLA (éd.), *Lorenzo Lotto* (cat. d'exp.), Cinisello Balsamo, 2011, pp. 260-265, n°50. Voir également B. AIKEMA, notice, dans : B. AIKEMA / B.L. BROWN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (cat. d'exp.), Milan, 1999, p. 400 ; B. AIKEMA, *op.cit.* (2003a), pp. 76, 81.

l'École du Danube³⁴, et à celles d'Albrecht Dürer. Ces œuvres précèdent donc de plusieurs années les expériences artistiques menées dans la Lagune³⁵.

L'auteur propose une confrontation intéressante entre la *Tempête* (fig. 1) et une œuvre contemporaine, la *Famille du Satyre* (Berlin, Gemäldegalerie, fig. 2)³⁶, célèbre peinture d'Altdorfer qu'il faut, à juste titre, insérer dans une tradition iconographique particulière typique de l'Europe septentrionale. Cette tradition culmina vers la fin du XV^e siècle dans une apothéose idyllique, probablement suggérée par la lecture de la *Germanie* de Tacite³⁷, de « l'état pur, naturel,

³⁴ B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), pp. 431-434 ; *Idem, op.cit.* (2003b), pp. 31-43. Voir, sur Altdorfer et la peinture de paysage de l'École du Danube, C.S. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Londres, 1993 ; M. STADLOBER, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Vienne, 2006 ; N. BÜTTNER, *Landschaftsmalerei um 1500*, dans : C. WAGNER / K. UNGER (éds.), *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance* (cat. d'exp.), Ratisbonne, 2010, pp. 145-153 ; *Idem*, « Gut in kleinen Bildern ». *Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler ?*, dans : C. WAGNER / O. JEHLE (éds.), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, Ratisbonne, 2012, pp. 71-79 ; M. STADLOBER, *Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfers. Idee und Form*, *ibidem*, pp. 81-89.

³⁵ B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), p. 432 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 81 ; *Idem, op.cit.* (2003b), p. 32. Voir, sur les rapports entre les peintres vénitiens et allemands, dont le réseau est difficile à reconstituer, B. AIKEMA / B.L. BROWN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *op.cit.* Voir également S. FERRARI, *Temi nordici nel paesaggio veneziano del Cinquecento*, dans : L. DE FUCCIA / C. BROUARD (éds.), *op.cit.*, pp. 123-134. Des parallèles entre la *Tempête* et d'autres œuvres septentrionales avaient déjà été suggérés par E. WIND (*Giorgione's Tempesta, with comments on Giorgione's poetic allegories*, Oxford, 1969, pp. 3-4). Voir, depuis lors, M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 75-77. Wind, on le sait, voyait respectivement dans le jeune homme, la femme et la foudre, les allégories de la Force, de la Charité et de la Fortune : « *The rustic force (...) preserved in the parochial North, particularly by artists with a taste for the « savage » genre. Cranach heaped on a rugged faun the unmistakable attributes of virtuous « fortezza », and those of « carità » on his prolific mate. In a drawing by Altdorfer the dialectical pair belongs to the primeval forest-life of « wild folk ». However coarse, these Northern pastorals retain more of the spirit of Giorgione's « gypsy and soldier » than the suave and civilized Italian adaptations that miss the touch of the outlaw in Giorgione* ». C'est là un passage qui annonce certaines des observations d'Aikema. On verra également P. HOLBERTON, *op.cit.* (1995), p. 392 (avec une référence de la *Famille du Satyre* d'Altdorfer).

³⁶ B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), p. 433 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 82 ; *Idem, op.cit.* (2003b), pp. 36, 40. Voir également, sur cette œuvre, L. SILVER, *Forest Primeval. Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape*, dans : *Simiolus*, 13, 1983, pp. 5-43 ; M. STADLOBER, *op.cit.* (2006), pp. 233-243. Comme il a été évoqué précédemment, la confrontation avait déjà été faite dans : P. HOLBERTON, *op.cit.* (1995), p. 392 et appréciée de manière positive par Bernard Aikema.

³⁷ Voir également L. SILVER, *op.cit.*, pp. 14-18. Conrad Celtis, Heinrich Bebel et d'autres humanistes trouvèrent l'inspiration dans cette œuvre classique pour célébrer le règne de l'empereur Maximilien comme un retour à l'âge d'or. Voir, sur ce sujet, B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), p. 433 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 82 ; *Idem, op.cit.* (2003b), p. 40. Voir, sur une étude récente de la *Germanie* de Tacite par les humanistes, L. SILVER, *op.cit.* ; *Idem, Germanic patriotism in the age of Dürer*, dans : D. EICHBERGER / C. ZIKA (éds.), *Dürer and his culture*, Cambridge, 1998, pp. 36-68 et les ouvrages cités dans : B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), p. 436, note 36 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 88, note 69. Voir également C.B. KREBS, *Negotiatio Germaniae. Tacitus' Germania und Enea Silvio Piccolomini, Giannantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel*, Göttingen, 2005, pp. 190-250.



Fig. 1. Giorgione, *Tempête*, Venise, Galleria dell'Accademia (photo du musée)



Fig. 2. Albrecht Altdorfer, *Famille du Satyre*, Berlin, Gemäldegalerie (photo KIKIRPA, Bruxelles)

heureux, des hommes préservés de la civilisation qui auraient peuplé les anciennes terres germaniques »³⁸.

En résumé, il n'est pas improbable que « Giorgione ait formulé une véritable réponse picturale à Altdorfer et à Cranach en représentant dans son tableau une version volontairement affinée, civilisée, presque une contre-image du paysage primordial conçu par les artistes allemands »³⁹, c'est-à-dire l'image d'un « monde archaïque, imprégné non pas de sauvagerie teutonique, mais de valeurs classiques, arcadiennes, italiennes (...), d'une simplicité civile et digne, à mi-chemin, pour le dire en des termes peut-être trop réducteurs, entre Lucrece et Sannazaro »⁴⁰. Cette *contre-image* est à considérer comme « une expression

³⁸ B. AIKEMA, *op.cit.* (2003b), p. 40 ; *Idem, op.cit.* (2001), p. 433 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 82.

³⁹ B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), pp. 433-434 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 83 ; *Idem, op.cit.* (2003b), p. 43.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 434. En définitive, l'auteur estime que le tableau s'inscrit « *in un discorso italiano, e più specificamente veneziano, sulle origini della civiltà umana* » : *Idem, op.cit.* (2003a), p. 83. Le discours n'exclut pas le célèbre repentir qui a conduit Giorgione à recouvrir la figure d'une baigneuse dénudée, et la remplacer par un jeune homme encore visible (voir, sur ce sujet important, *infra* et les notes 55 et 56) : « *se vogliamo (...) assumere che la Tempesta evocasse uno stadio primitivo della vita umana, stile veneto, il pentimento non avrebbe trasformato il soggetto*

artistique originale du débat historique, philosophique et idéologique sur les *origines de l'humanité* et sur la supériorité de la civilisation méditerranéenne et plus spécifiquement celle de Venise »⁴¹. Ce serait là « une version idéologiquement vénitienne de la notion, très actuelle aux environs de 1500, de l'âge d'or »⁴². La même notion d'âge d'or imprégnerait les tableaux de l'École du Danube.

La *Tempête* entretiendrait ainsi un dialogue constructif avec d'autres œuvres⁴³ avec lesquelles elle présente des parentés, non seulement dans certains détails iconographiques mais aussi dans la sensibilité qui les anime et les rassemble. De la même manière que, dans le tableau, différentes significations plus ou moins incongrues s'opposent d'abord dans une *coincidentia oppositorum*, pour apparaître ensuite unifiées par ce paysage humide qui les enferme dans une atmosphère vibrante, comme arrêtée pour un instant dans le tumulte apaisé et comme placée sous une cloche de verre, de même, la toile de Giorgione peut s'arracher à son isolement énigmatique et en venir à ressembler, plus qu'à un rébus, à une pièce de puzzle, susceptible de s'insérer dans un puzzle encore plus grand⁴⁴.

*in modo sostanziale, accentuando solo, nella figura del giovinetto inaspettatamente elegante, la gentilezza e la grazia naturale della civiltà mediterranea contrastandola implicitamente con la ruvidezza di quella germanica (...) Il suo abbigliamento non è facile da determinare con precisione (...) Va comunque osservato che la camicia bianca e il rosso indumento coprispalle del giovane sembrano rivelare una certa noncuranza, o disinvoltura (...) Ancora meno appropriato appare il lungo bastone, che conferisce un aspetto stranamente rustico alla figura, peraltro piuttosto raffinata. Forse è giunto considerare il giovane come un rappresentante « arcaico » dell'élite aristocratica che, fin dai primi giorni della Serenissima repubblica, ne aveva garantito la pubblica prosperità », *op.cit.*, pp. 84-85.*

⁴¹ B. AIKEMA, *op.cit.* (2003a), p. 85. L'écriture cursive est due à l'auteur du présent article.

⁴² B. AIKEMA, *op.cit.* (2003b), p. 54. Encore une fois, l'écriture cursive est due à l'auteur du présent article. Une étude plus approfondie d'un tel discours, même si elle présentait un intérêt, constituerait une digression. Il serait, en revanche, intéressant de s'interroger sur les affinités et les divergences qui lieraient, d'une part, la *Tempête* aux œuvres « pastorales », associées au thème de l'Arcadie, et d'autre part à celles relevant du concept de l'âge d'or. On se limitera, pour l'instant, à signaler les observations de B. AIKEMA, *op.cit.* (2003a), pp. 83-85, lequel cite H. LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Londres, 1970 ; P.A. EMISON, *Asleep in the Grass of Arcadia : Giulio Campagnola's Dreamer*, dans : *Renaissance Quarterly*, 45, 1992, pp. 271-292. Il faut néanmoins noter la coïncidence entre, d'une part, la mélancolie vis-à-vis de l'Antiquité mise en évidence par Belting dans la lecture du tableau par Sannazaro (voir *supra* et note 12) et, d'autre part, une autre mélancolie, celle de l'âge d'or. Elle est encore plus déchirante car liée à un monde perdu, située au-delà des limites de la légende, un monde qui de toute évidence n'a jamais existé. En outre, nous le verrons plus loin, les deux thèmes se superposent. Le « *nobile secolo* » est cité plusieurs fois dans le roman de Sannazaro et renvoie, en effet, à l'âge d'or. Voir, à ce sujet, le commentaire de Carlo Vecce dans : J. SANNAZARO, *op.cit.*, pp. 144, 152-153, 234-235.

⁴³ D'après l'auteur, l'atmosphère (*Stimmung*) est différente. La sauvagerie s'oppose au calme bucolique. Voir, à ce sujet, B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), p. 433 ; *Idem, op.cit.* (2003a), p. 82 ; *Idem, op.cit.* (2003b), p. 41.

⁴⁴ S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 73-77. Le terme « puzzle » a été employé et récusé par R. McMULLEN, *The Tempesta puzzle*, dans : *Horizon*, 13, 1971, pp. 94-103 (cité par Settis, p. 65).

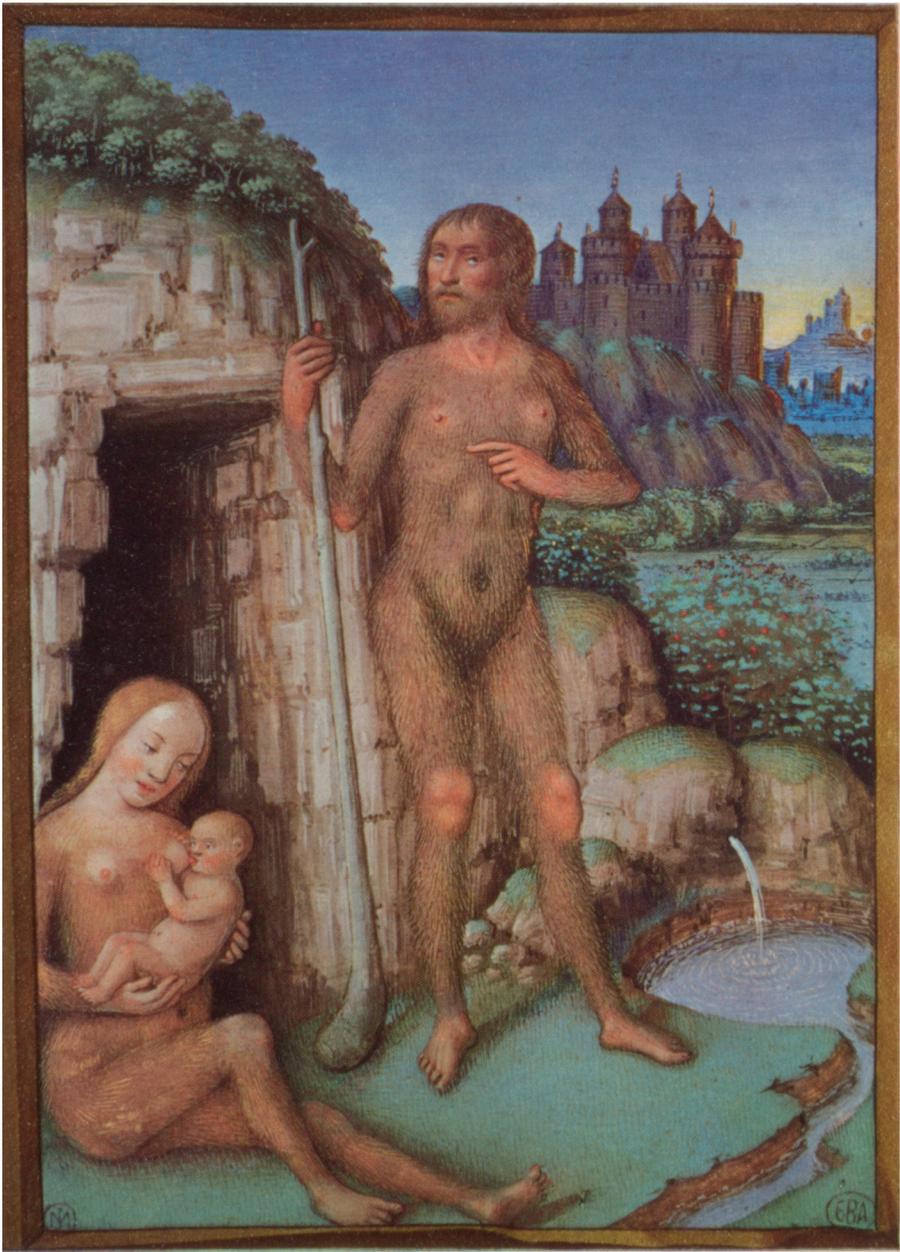


Fig. 3. Jean Bourdichon, *Les Quatre États de la société*, Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (photo d'après M. LACLOTTE, *Primitivi francesi*, Milan, 1966, planche XXXVII)

La méthodologie adoptée par Aikema repose, notamment, sur la recherche des « sources visuelles »⁴⁵ de Giorgione, une enquête qui ne doit pas être nécessairement menée dans le contexte géographique vénitien ou nord-italien en général, mais aussi parmi les peintres de l'Europe septentrionale. Pour certains d'entre eux, et Dürer en particulier, dont le séjour en Italie est bien attesté⁴⁶, les rapports avec le maître de Castelfranco ont déjà été mis en évidence⁴⁷.

IV.

Après cet état des lieux succinct, dans lequel nous avons préféré, par souci de précision, faire parler directement les auteurs impliqués, nous souhaiterions revenir un instant sur l'étude des « sources visuelles »⁴⁸ et y apporter une petite contribution.

⁴⁵ B. AIKEMA, *op.cit.* (2003a), p. 73.

⁴⁶ Voir, sur la question des séjours en Italie de Dürer, B. AIKEMA, *op.cit.* (2001), pp. 429, 431 ; K. CRAWFORD-LUBER, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, 2005 ; M. MENDE, *Norimberga, Dürer, Roma*, dans : K. HERMANN FIORE (éd.), *Dürer e l'Italia* (cat. d'exp.), Milan, 2007, pp. 23-31 ; A. GIULIANO, *Dürer, l'Antico e l'Oriente*, *ibidem*, pp. 33-43 ; S. FERRARI, *Dürer e il Veneto*, dans : *ibidem*, pp. 45-49 ; P.C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, dans : *ibidem*, pp. 51-61 ; P. MARX, *Italien Teil 1: Albrecht Dürer in Venedig*, dans : H. ARNOLD (éd.), *Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen* (cat. d'exp.), Ratisbonne, 2008, pp. 68-75 ; E. FADDA, *L'Apelle vagabondo e Agostino delle prospettive. Riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia del 1506*, dans : S. FROMMEL (éd.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, actes de colloque, Bologne, 2010, pp. 119-132 ; R. YOON, *Dürer's first journey to Venice. Revisiting and reframing the old question*, dans : J. GARTON / D. WOLFFHAL (éds.), *New studies on old masters. Essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Toronto, 2011, pp. 69-87 ; B. BÖCKEM, *Der frühe Dürer und Italien. Italienerfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500*, dans : D. HESS / T. ESER (éds.), *Der frühe Dürer* (cat. d'exp.), Nuremberg, 2012, pp. 52-64 ; E. FOUCART-WALTER, *Les voyages de Dürer. Une exception artistique*, dans : G. BRESC-BAUTIER (éd.), *Renaissance. Révolutions dans les arts en Europe, 1400-1530* (cat. d'exp.), Paris, 2012, pp. 82-85. En ce qui concerne les sources, voir G.M. FARA (éd.), *Albrecht Dürer, Lettere da Venezia*, Milan, 2007 ; *Idem, Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche (1508-1686)*, Florence, 2014.

⁴⁷ Voir, sur cette thématique, les nombreux essais et notices dans : B. AIKEMA / B.L. BROWN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *op.cit.* Voir également les ouvrages cités dans la note précédente et M.G. AURIGEMMA, *In margine al tema « Dürer e l'Italia »*, dans : *Arte documento*, 23, 2007, pp. 72-79 ; M. FAIETTI, *Aut facilitas aut lex ? Dürer agli esordi e la grafica degli italiani*, dans : S. EBERT-SCHIFFERER / K. HERMANN FIORE (éds.), *Dürer, l'Italia e l'Europa*, actes de colloque, Rome, 2007, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 25-38 ; S. FERRARI, *Dürer e Jacopo de' Barbari, persistenza di un rapporto*, *ibidem*, pp. 39-46 ; A. MORRALL, *Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance*, dans : J. SANDER (éd.), *Ausstellung Dürer. Kunst – Künstler – Kontext* (cat. d'exp.), Munich, 2013, pp. 168-173.

⁴⁸ Nous faisons de nouveau référence aux propos d'Aikema, dans : *Idem, op.cit.* (2003a), p. 73 : « Un approccio per certi versi nuovo riguarda le fonti visive di Giorgione. Finora l'artista è stato studiato prevalentemente nel contesto della cultura locale, veneziana e norditaliana. Per contro, l'interesse per i rapporti di Giorgione con l'arte dell'Europa settentrionale si è concentrato soprattutto sulle figure di Albrecht Dürer e – in misura minore – di Hieronymus Bosch ; altri possibili contatti sono rimasti un po' in ombra ». À ces courants d'interprétation traditionnels, l'auteur oppose une approche qui tente de « ricostruire il contesto storico-antropologico e magari

Pour ce faire, nous reproduisons une miniature attribuée à Jean Bourdichon (Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, mn. mas. 90, fig. 3)⁴⁹, qui s'insère dans un cycle consacré aux quatre états de la société. Il s'agit, dans le cas présent, de l'état primitif, à la limite du monde civilisé, en communion avec la nature. L'homme est fier de ne pas être enfermé dans les murailles infranchissables de châteaux et de cités lointaines, aux tours massives qui se découpent dans l'air immobile, là où même les sons se cristallisent, et parmi les voies invisibles, parmi les salons légendaires, entre les chambres et les ateliers remplis d'objets, il n'est pas difficile d'imaginer la vie des familles aristocratiques raffinées, des artisans à la fois sereins et vifs, mais aussi des indigents qui se plaignent de leur condition de vie en observant depuis leur grabat la mesure délabrée, autant de classes sociales représentées chacune avec la même attention aux détails dans les trois miniatures qui complètent la série⁵⁰.

Le parallèle avec les œuvres de l'École du Danube, comme la *Famille du Satyre*, frappe du premier coup d'œil, mais aussi avec la *Tempête* - et ici les affinités iconographiques sont encore plus impressionnantes. Tout d'abord, on relèvera la figure de l'homme au long bâton. Cet objet ne constitue pas ici un simple accessoire, mais fait référence à l'*Homo silvestris*, dont la figure

*ideologico originale della Tempesta senza fissarsi a tutti i costi – ed è questo il punto – sul principio che il dipinto dovrebbe illustrare per forza un preciso soggetto letterario convenzionale » (ibidem, p. 81). L'auteur observe que « si tratta dello stesso problema metodologico che, nello studio della pittura Quattro e Cinquecentesca nederlandese, ha causato un lungo ed acceso dibattito prendendo spunto dal concetto panofskiano del cosiddetto « hidden symbolism » (ibidem, p. 88, note 58). À ce propos, il faut souligner qu'un tel débat a permis le développement de nouvelles méthodologies qui ont conduit à des résultats spectaculaires parmi lesquels il faut absolument citer S. ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983 (trad. française : *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, 1990). Voir également, dans le cadre de l'historiographie italienne, F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali*, Turin, 1992. Les deux ouvrages cités présentent de nombreux points communs.*

⁴⁹ La miniature (160 x 120 mm), ainsi que les trois autres feuillets (note 50) qui complètent la série, entrent dans les collections de la Bibliothèque Nationale en 1925 grâce au don de Jean Masson. Voir, sur cette œuvre, R. LIMOUSIN, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur. Son atelier et son école*, Lyon, 1954, p. 39 ; E. BRUGEROLLES (éd.), notice, dans : *Le dessin en France au XVI^e siècle. Dessins et miniatures des collections de l'École des Beaux-Arts* (cat. d'exp.), Paris / Cambridge / New York, 1994, pp. 16-19, avec illustrations à la page 17. Il existe des planches de très bonne qualité dans : M. LACLOTTE, *Primitivi francesi*, Milan, 1966, planche XXXVIII ; T. HUSBAND (éd.), *The Wild Man. Medieval myth and symbolism* (cat. d'exp.), New York, 1980, p. 31, planche X. Voir, sur des ouvrages généraux sur Bourdichon, F. AVRIL, *Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur*, dans : B. DE CHANCEL-BARDELOT (éd. et al.), *Tours 1500. Capitale des Arts* (cat. d'exp.), Paris, 2012, pp. 253-257 ; N. HERMAN, *Jean Bourdichon*, dans : *ibidem*, pp. 247-252.

⁵⁰ E. BRUGEROLLES, *op.cit.*, notices 7-9, pp. 20-25, avec reproductions. Dans ce cas, les images, également en couleur, se trouvent dans : M. LACLOTTE, *op.cit.*, planches XXXVII-XXXVIII. Ces images caractérisent les feuillets des *Quatre États de la Société* conservés à la Bibliothèque Nationale Supérieure des Beaux-Arts : mn.mas 91 : *l'Homme misérable ou l'État de pauvreté*, 174 x 130 mm ; mn.mas 92 : *l'Artisan ou le Travail*, 171 x 131 mm ; mn.mas 93 : *l'Homme riche ou la Noblesse*, 168 x 125 mm.

est bien attestée durant tout le Moyen Âge⁵¹, notamment dans les marges des manuscrits où, bien qu'elles soient désormais considérées la plupart du temps comme le fruit d'un divertissement gratuit et même mécanique de la part des miniaturistes, de telles figures se révèlent des symptômes du goût et nous offrent la possibilité d'approfondir les thèmes et les obsessions culturels de toute une époque⁵². On relèvera également, dans la miniature, la femme qui allaite. Il s'agit non pas d'une *cingana*, mais d'un être primitif, au visage doux et à la chevelure blonde. Celle-ci contraste nettement avec le corps recouvert d'un épais duvet. Enfin, on signalera les édifices lointains, le paysage et le ruisseau qui divise l'espace en deux parties⁵³. La miniature et les tableaux de Giorgione et d'Altdorfer sont en effet construits sur une série d'oppositions nettes, la plus évidente étant l'antithèse entre la scène représentée au premier plan, idéale si pas idyllique, et l'arrière-plan perturbé, dans le cas de la *Famille du Satyre* par des épisodes de violence, emblèmes du refus et de menaces imminentes.

En nous appuyant sur de telles lectures et sur la méthodologie qui les sous-tend, visant à étudier la *Tempête* dans le contexte historique et culturel européen, nous pourrions nous demander s'il n'a pas existé un modèle proche de la miniature de Bourdichon, un modèle dont aussi bien le miniaturiste français que le peintre de Castelfranco auraient pu s'inspirer.

⁵¹ La bibliographie sur ce sujet est très vaste. Nous nous limiterons, pour l'instant, à citer l'accessible et riche répertoire rassemblé dans : T. HUSBAND, *op.cit.*, qui fait également référence aux miniatures : voir notamment, *ibidem*, notice, pp. 128-131, n°32 auxquelles nous ferons référence plus loin.

⁵² M. CAMILLE, *Drôlerie*, dans : *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 5, Rome, 1994, pp. 732-736 ; J. WIRTH, *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques. Problèmes de méthode*, dans : A. BOLVING / P. LINDLEY (éds.), *History and Images. Toward a New Iconology*, Turnhout, 2003, pp. 277-300 ; *Idem*, *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, 2008 ; M. McILWAIN NISHIMURA, *Images in the margins*, Los Angeles, 2009. Diverses attestations de l'homme sauvage ont également été observées dans certains manuscrits médiévaux des Abruzzes durant un recensement sur place, en compagnie du professeur Francesca Manzari et des collègues Antonella Madonna et Simona Rastelli, en vue de la préparation de l'exposition *Illuminare l'Abruzzo*, présentée à Chieti en 2013. À cette occasion, une campagne photographique dirigée avec professionnalisme par Giovanni Lattanzi a été menée. Les résultats de cette étude ont été publiés dans : G. CURZI (éd. et al.), *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, Pescara, 2012.

⁵³ L'antithèse nature-société et cité-campagne, séparées par un cours d'eau, a été soulignée en ce qui concerne la *Tempête* dans : H. BELTING, *op.cit.* (2004), pp. 374, 376 (pp. 52, 54) et plus récemment dans : *Idem*, *op.cit.* (2014). L'auteur ajoute également que cette topographie est la même que celles des représentations de saint Jérôme chez Bellini. L'opposition signalée s'inscrit dans un système. Cependant, dans notre miniature, le cours d'eau est également représenté sous la forme d'une source. S'il ne s'agit pas d'une simple illusion, cette source semblerait anthropomorphe, à l'instar de certaines images de Dürer. Voir, à ce sujet, I. LÜBBEKE, notice, dans : B. AIKEMA / B.L. BROWN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *op.cit.*, pp. 274-275, n°42, et M.G. AURIGEMMA, *op.cit.*, n°III.4, p. 196. On pourrait voir dans ce détail une nouvelle allusion à l'état heureux et vital de l'homme sauvage, qui n'a besoin de rien d'autre que ce que la nature lui a donné. Cette allusion, nous le verrons ci-après, est confirmée par les sources littéraires.

La datation de la miniature est incertaine mais on la situe selon toute probabilité dans la première décennie du XVI^e siècle⁵⁴. Nous n'avons aucune preuve concrète permettant d'affirmer que Bourdichon connaissait le tableau de Giorgione. Même si celui-ci est antérieur à la miniature, il était de toute façon conservé dans une collection particulière à Venise et n'était donc guère accessible au public. De même, il n'existe aucune certitude concernant une relation inverse, dans laquelle la miniature précéderait le tableau.

Nous ne sommes pas non plus à même, dans l'état actuel des connaissances, de donner un sens au célèbre repentir de Giorgione, suite auquel une figure féminine nue, située en bas à gauche, dont le « fantôme » a été relevé par la radiographie, fut supprimée dans la version définitive⁵⁵. Cependant, si on l'observe avec attention, cette variante ne contredirait pas les interprétations citées plus haut⁵⁶. Elle amène plutôt le lecteur à se demander si le peintre, en développant un thème qui, par beaucoup d'aspects, coïncide avec ceux, alors très en vogue, de l'Arcadie ou des origines de l'humanité, n'aurait pas décidé, peut-être sur le conseil d'un commanditaire, de s'inspirer d'une iconographie septentrionale déjà bien établie. Une iconographie qui, sans solution de continuité, se rapproche du ton plus sobre de l'histoire sacrée et profane,

⁵⁴ R. LIMOUSIN, *op.cit.*, p. 39. Stylistiquement, il existe une forte ressemblance entre ces miniatures et celles des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 9474), chefs-d'œuvre réalisés entre 1503 et 1508. Voir, sur ces miniatures, V. LEROQUAIS, *Les Livres d'Heures. Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 1, Paris, 1927, pp. 298-305 ; R. LIMOUSIN, *op.cit.*, pp. 22, 74-76.

⁵⁵ A. MORASSI, *Esame radiografico della « Tempesta » di Giorgione*, dans : *Le Arti*, 1, 1939-1940, 6, pp. 567-570 ; S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 70-73. Beaucoup moins déconcertant est le détail révélé par une réflectographie, effectuée en 2001, ayant permis de mettre mieux en évidence les traces d'une autre figure, quasi disparue, sur le pont : il s'agit probablement d'un voyageur, d'une femme, le bâton et le balluchon sur l'épaule [S. ROSSI / P. SPEZZANI, *Indagini radiografiche, riflettografiche all'infrarosso e restauro della Pala di Castelfranco*, dans : G. NEPI SCIRÈ / S. ROSSI (éds.), *op. cit.*, p. 201 : « (...) l'indagine ha permesso di individuare in modo più preciso la presenza di una figura con una lunga veste che sta transitando sul ponte, procedendo verso destra. Nella mano sinistra tiene un bastone per sostenersi nel cammino, con l'altra sorregge sulla spalla destra un altro bastone su cui è appeso un contenitore »]. Contrairement à la baigneuse, ce nouveau détail ne semble pas avoir attiré l'attention des chercheurs. Quelques précisions dans : G. NEPI SCIRÈ, notice, *ibidem*, p. 139 ; R. LAUBER, notice, dans : E.M. DAL POZZOLO / L. PUPPI (éds.), *Giorgione* (cat. d'exp.), Milan, 2009, pp. 427-431, n°46 : 430 ; U. SORAGNI, *Giorgione a Padova (1493-1506)*, dans : D. BANZATO / F. PELLEGRINI / U. SORAGNI (éds.), *Giorgione a Padova. L'enigma del carro* (cat. d'exp.), Milan, 2010, p. 46, note 56 ; E. FRANCESCUTTI, notice, *ibidem*, pp. 222-224, n° VII.2 : 224 ; E. MORENGHI, *op. cit.* (2013), p. 114.

⁵⁶ Voir, sur les opinions d'Aikema concernant le repentir, B. AIKEMA, *op.cit.* (2003a), pp. 73-89 ; *Idem*, *op.cit.* (2003b), p. 49. Belting, à son tour, voit dans les repentirs de Giorgione la démonstration de la peinture comme « un esperimento dall'esito imprevedibile, soggetto a trasformazioni e a ripetute correzioni » : H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 374 (p. 52). En suivant l'hypothèse interprétative d'Aikema, nous pourrions même supposer que Giorgione ait eu, en cours d'exécution, recours à un modèle similaire à la miniature de Bourdichon en utilisant un thème qui, dans certains aspects, coïncide avec celui d'Adam et Ève. Cette image servirait ainsi de jonction entre le panneau d'Altdorfer et la *Tempête*. Toutefois, comme nous le verrons par la suite, l'œuvre attribuée à l'artiste de Tours a encore de nombreux secrets à révéler.



Fig. 4. Le Pérugin, *Apollon et Daphnis*, Paris, Musée du Louvre (photo du musée)



Fig. 5. Le Bachiacca, *Adam et Ève*, Philadelphie, Museum of Art, coll. John G. Johnson (photo d'après R.G. LA FRANCE, *Bachiacca. Artist of the Medici Court*, Florence, 2008, cat. 17.)

au point de se confondre avec celle des *Travaux de nos Premiers Parents* et donc d'Adam et Ève.

Revenons à la lecture mémorable de Settis⁵⁷. Nous pouvons certainement envisager que l'image des deux personnages bibliques ait servi de modèle à celle de l'humanité primitive⁵⁸. Étant donné que l'observateur a généralement recours à sa propre expérience visuelle et culturelle acquise pour contextualiser

⁵⁷ S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 85-86.

⁵⁸ Ce n'est pas un hasard si, en 1530, Hans Schäufelein s'inspire de la gravure de Dürer de 1504, représentant Adam et Ève, en illustrant un poème de Hans Sachs avec le portrait du couple de sauvages. Voir, à ce sujet, L. SILVER, *op.cit.*, p. 12. Voir également *infra* dans le présent article.

ce qu'il regarde, on ne sera pas étonné que, face à la miniature de Bourdichon, il se remémore plus ou moins inconsciemment, comme en filigrane, l'Éden de nos Premiers Parents⁵⁹, mais aussi d'éventuels mythes de fondation⁶⁰.

Cette nouvelle ambiguïté peut aisément servir d'exemple. L'une des œuvres les plus célèbres du Pérugin est certainement le panonceau *Apollon et Daphnis*, joyau conservé au Louvre (fig. 4)⁶¹. Au premier plan, Apollon s'appuie sur un bâton de berger et observe Daphnis, occupé à jouer de la flûte : dans leurs postures harmonieuses, les deux personnages évoquent les œuvres anciennes attribuées à Lysippe et Praxitèle et se détachent sur un paysage tout aussi classique et idéal, à mi-chemin entre l'Arcadie et le genre bucolique⁶². On ne sera pas étonné d'apprendre que Le Bacchiacca s'est précisément inspiré de cette composition pour représenter Adam et Ève dans le Jardin d'Éden (fig. 5)⁶³. Sacré et profane, l'Éden et l'Arcadie continuent à se superposer et se confondre dans des images poignantes de nostalgie et de désir⁶⁴.

⁵⁹ Dans l'image de la famille sauvage et dans la *Tempête*, il manque toutefois beaucoup d'éléments importants imposés par la tradition mais il existe également des divergences remarquables. Il est très difficile, par exemple, d'imaginer Adam et Ève portant les habits des protagonistes du tableau de Giorgione (voir, cependant, l'argumentation dans : S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 102-103), ou même couverts de l'épais duvet qui caractérise les personnages de la miniature, à moins d'envisager une sorte d'évolutionnisme chrétien... En ce qui concerne les perplexités constructives et méthodologiques, voir C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso et tempo dell'arte*, Turin, 2003, pp. 100-102. D'après Falciani, le rapprochement iconographique entre Ève et la figure féminine de la *Tempête* pourrait s'expliquer par le choix de Giorgione d'« *attingere a tradizioni figurative preesistenti, come quella di Eva dopo la cacciata* », C. FALCIANI, *op.cit.*, p. 111.

⁶⁰ En ce qui concerne les nombreuses interprétations qui affirment cette thèse, voir M. PAOLI, *op.cit.*

⁶¹ Voir, sur l'identification de Daphnis plutôt que Marsyas, C. DEL BRAVO, *Etica o poesia, e mecenatismo : Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti*, dans : P. BAROCCHI / G. RAGIONIERI (éds.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, actes de colloque, Florence, 1983, pp. 211-212.

⁶² S. BLASIO, *Il paesaggio nella pittura di Pietro Perugino*, dans : G. BARONTI (éd. et al.), *Perugino e il paesaggio* (cat. d'exp.), Cinisello Balsamo, 2004, p. 33. Voir également, sur le paysage dans l'œuvre du Pérugin, F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, dans : *Storia d'Italia*, 6, *Atlante*, Turin, 1976, p. 62 (dans la réédition : *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Turin, 1989, p. 12. Trad. française : *Le mythe visuel de l'Italie*, Paris, 1986, pp. 29, 31) ; B. TOSCANO, *Il Perugino e la scoperta umanistica del paesaggio*, dans : L. TEZA (éd.), *Pietro Vannucci il Perugino*, actes de colloque, Pérouse, 2004, pp. 403-413.

⁶³ Philadelphie, Museum of Art, John G. Johnson Collection, n°80. Voir, sur ce tableau, R.G. LA FRANCE, *Bacchiacca. Artist of the Medici Court*, Florence, 2008, pp. 155-156, cat. 17. Nous pouvons aussi mentionner le fragment avec Ève, Caïn et Abel (New York, Metropolitan Museum of Art, Gwynne Andrews Fund, n°38.178), caractérisé par un paysage qui rappelle les œuvres de Lucas de Leyde : *ibidem*, p. 186, cat. 41, fig. 14. Un dessin du même sujet, attribué au Titien, est reproduit dans : S. SETTIS, *op. cit.*, fig. 42.

⁶⁴ Voir, sur le rapport entre l'image de l'Éden et de l'Arcadie, Z. McLEOD HUTCHINS, *Inventing Eden. Primitivism, Millennialism and the Making of New England*, Oxford, 2014, pp. 25-28.

V.

Nous avons tenu jusqu'ici un discours plutôt conciliant qui croit découvrir des relations entre des positions critiques opposées. Serions-nous trop œcuméniques pour être convaincants ?

Il faut, arrivés à ce point, prendre en considération le caractère général et se demander *pourquoi* un tableau comme la *Tempête* peut donner lieu à une si incroyable diversité d'interprétations et de lectures, toutes correctes à leur manière.

Tout d'abord, l'ambiguïté iconographique évidente de chaque élément pris isolément est, en soi, cause de vertige. Des signifiants polysémiques à valeur universelle, presque des archétypes (la femme et le nouveau-né, que l'on peut rapprocher de *Tellus*)⁶⁵, ou rendus plus ambigus par des attributs génériques, tel le bâton qui peut faire référence aussi bien au soldat qu'au pèlerin ou au berger⁶⁶, sont utilisés avec hardiesse dans une scène atypique. Une scène qu'il est difficile, sans lui faire violence, d'insérer dans une quelconque tradition, et qui se soustrait à toute exégèse immédiate et ce, en dépit des nombreux rapprochements, parfois déstabilisants, qui peuvent être opérés.

Ce n'est peut-être pas un hasard si un tableau présentant encore une densité symbolique plus grande comme l'*Allégorie sacrée* de Giovanni Bellini (Florence, Galleria degli Uffizi)⁶⁷ suscite moins de préoccupation chez l'historien d'art. Dans un paysage étrange, mais d'une clarté solaire, un paysage qui n'est pas encore obscurci par la vision septentrionale de la nature et son caractère inquiet, des personnages se meuvent qui, pris individuellement, sont presque toujours faciles à identifier. Il s'agit en majorité de saints caractérisés par des attributs iconographiques traditionnels ; pourtant, en remontant du particulier vers un niveau plus général, nous nous retrouvons à nouveau face à un tableau dont la signification globale nous échappe.

En soi, chaque création artistique est susceptible de nombreuses interprétations. Il suffit, d'ailleurs, de penser aux différentes possibilités de lecture que chaque période historique codifie et accepte⁶⁸, à l'ouverture du premier degré

⁶⁵ Voir, à ce sujet, note 29.

⁶⁶ Comme il a déjà été évoqué (note 28), la difficulté à identifier le jeune homme en tant que soldat ou berger est déjà relevée dans les premiers témoignages relatifs au tableau. Dans les interprétations récentes, Belting confronte les bergers avec le probable fragment de la *Naissance de Paris* du Musée des Beaux-Arts de Budapest (copie d'après Giorgione) et Falciანი avec le soldat dans l'*Adoration des Mages* de la National Gallery de Londres. Voir, à ce sujet, H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 391, fig. 7 ; C. FALCIANI, *op.cit.*, p. 111, fig. 9.

⁶⁷ Voir, à ce sujet, P. HUMPHREY, notice, dans : M. LUCCO / G.C.F. VILLA (éds.), *Giovanni Bellini* (cat. d'exp.), Cinisello Balsamo, 2008, pp. 236-238, n° 30.

⁶⁸ Comme l'a souligné Cesare Segre, une première prolifération de sens se développe dans le segment émetteur-messager : l'œuvre peut, en effet, s'avérer plus riche au niveau sémantique par rapport aux intentions de l'auteur. En outre, le récepteur est prédisposé par sa culture, ses inclinations personnelles et le contexte culturel à filtrer les données du message. Tout cela est

de lecture⁶⁹, typique de l'allégorie médiévale⁷⁰, ou de l'esthétique baroque⁷¹, des lectures qui offrent un éventail prédéterminé mais non univoque de significations⁷². On évoquera également l'ambiguïté intentionnelle propre à l'*opera aperta* des avant-gardes du XX^e siècle, qui se joue délibérément du spectateur⁷³. Pourtant, le spectateur qui lit le tableau – pourquoi ne pas parler aussi, même pour les arts figuratifs, d'un *Lettore Modello*⁷⁴ ? – doit faire attention à demeurer dans les limites du thème, ou mieux du *topic*⁷⁵, qui réduit et encadre la production de sens, *a priori* illimitée⁷⁶, et oriente la direction des actualisations⁷⁷.

Sous cet aspect, c'est véritablement l'indétermination du *topic* qui pose problème dans l'œuvre de Giorgione. Il a été dit qu'un texte, potentiellement infini, ne pouvait pas susciter des interprétations qui n'auraient pas été prévues

rendu inévitable par le fait qu'entre émetteur et destinataire, souvent très éloignés dans le temps ou dans l'espace, il n'y ait aucune communauté de situation. Il est notamment impossible d'avoir un dialogue entre l'auteur et le lecteur qui contrôle et rectifie les modalités de la décodification. Voir à ce sujet, C. SEGRE, *Fra strutturalismo e semiologia*, dans : *Idem, I segni e la critica*, Turin, 1969, pp. 72-92, republié dans : *Idem, Opera critica*, Milan, 2014, pp. 40-77.

⁶⁹ Nous faisons ici référence aux catégories définies dans : U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, 1962 (la deuxième édition fut publiée en 1967). Voir, sur les deux degrés d'ouverture, pp. 37-45, 89-93 (trad. française : *La poétique de l'œuvre ouverte*, Paris, 1965 et 1971).

⁷⁰ U. ECO, *op.cit.* (1962), pp. 37-38.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁷² En particulier, l'allégorisme est à prendre en considération de manière constante chaque fois que l'on se trouve face à une œuvre médiévale, où les nombreux niveaux d'interprétation, littérale, allégorique, morale, anagogique, sont prédisposés dès le départ par les créateurs des programmes iconographiques.

⁷³ U. ECO, *op.cit.* (1962).

⁷⁴ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, 1979. Voir, sur le *Lettore Modello*, pp. 50-66 (trad. française : *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, 1985). Sur l'usage du terme *enunciatorio*, généralement utilisé à la place de *lecteur* afin d'éviter des « métaphorisations qui peuvent être déviantes (par exemple « lecteur d'un tableau ») », on citera les articles correspondants de A.J. GREIMAS / J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979. En ce qui concerne le *locuteur* d'une œuvre d'art figurative, il ne doit pas nécessairement coïncider uniquement avec l'auteur. Il peut aussi correspondre au créateur du programme iconographique.

⁷⁵ U. ECO, *op.cit.* (1979), pp. 87-92.

⁷⁶ Voir, à ce sujet, U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milan, 1975, pp. 104-106 ; *Idem, op.cit.*, p. 87 : « *Le sceneggiature e le rappresentazioni sememiche sono basate su processi di semiosi illimitata e come tali richiedono una cooperazione del lettore che deve decidere dove ampliare e dove bloccare il processo di interpretabilità illimitata. L'enciclopedia semantica è potenzialmente infinita (o finita ma illimitata) e dalla estrema periferia di un dato semema il centro di ogni altro può essere raggiunto, e viceversa (...) Dobbiamo dunque decidere come un testo, in sé potenzialmente infinito, possa generare solo le interpretazioni che la sua strategia ha previsto* ». L'auteur revient de manière critique sur son autre ouvrage : U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, 1990 (trad. française : *Les limites de l'interprétation*, Paris, 1992).

⁷⁷ U. ECO, *op.cit.* (1979), p. 89.

dans sa stratégie⁷⁸. Cependant, dans notre cas, la stratégie nous est inconnue. Quel que soit le thème identifié, chaque élément reconnu, même de manière arbitraire, pourra être utilisé pour contribuer à l'exégèse du tableau⁷⁹. Plus nombreux seront les éléments impliqués sans miner la base de la thèse, plus l'interprétation sera convaincante.

Dans l'*Allégorie sacrée* de Bellini citée précédemment, outre la reconnaissance de nombreux personnages portraiturés, on se retrouve de nouveau face à un thème sacré qui nous oriente dans la lecture. Cependant, lorsque les liens manquent qui, du moins dans nos attentes, devraient rassembler les divers éléments, l'incertitude refait surface⁸⁰.

Dans l'analyse du texte littéraire, on a tenté d'utiliser le concept de *frame*, élaboré par Marvin Minsky dans le cadre de ses recherches sur l'intelligence artificielle⁸¹. Par *frame*, l'auteur entend une « structure de données servant à représenter une situation type »⁸². Les *frames* seraient donc des scénarios⁸³ préconçus et ce n'est pas un hasard si certains sémiologues utilisent le terme anglo-saxon de *script*⁸⁴. On pourrait aussi parler de schémas ou de stéréotypes⁸⁵ qui seraient applicables chaque fois que l'on se retrouve face à une nouvelle situation à interpréter⁸⁶.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁷⁹ De ce point de vue, les fausses lectures de la *Tempête* utilisées dans le test « psychologique » de magazine sont aussi paradoxalement légitimes. Voir S. SETTIS, *op.cit.*, fig. 25.

⁸⁰ Un exemple banal : imaginons que l'on observe un tableau dans lequel apparaissent une figure masculine ailée, une figure féminine et un vase contenant des lys. Le thème est celui de l'*Annonciation*. Nous pouvons donc interpréter de manière correcte non seulement les deux acteurs, plus ou moins humains mais également le vase fleuri. Si l'on distingue un jardin clos à l'arrière-plan, on sait que l'élément de paysage assume également un sens, faisant allusion à la virginité de Marie. Dans ce cas, ayant un *topic* bien clair, l'horizon des actualisations est très réduit et facilité la sémiose. Voir, à ce sujet, C. SEGRE, *Pittura, linguaggio e tempo*, Parme, 2006, républié dans : *Idem*, *op.cit.* (2014), pp. 1461-1464, avec des références à l'iconologie de Panofsky.

⁸¹ U. ECO, *op.cit.* (1979), pp. 79-81.

⁸² *Ibidem*, p. 80. L'auteur cite et traduit un passage de Marvin Minsky. Voir, sur l'approche des théories de ce dernier, M. MINSKY, *The Society of Mind*, New York, 1986 (trad. française : *La société de l'esprit*, Paris, 1988).

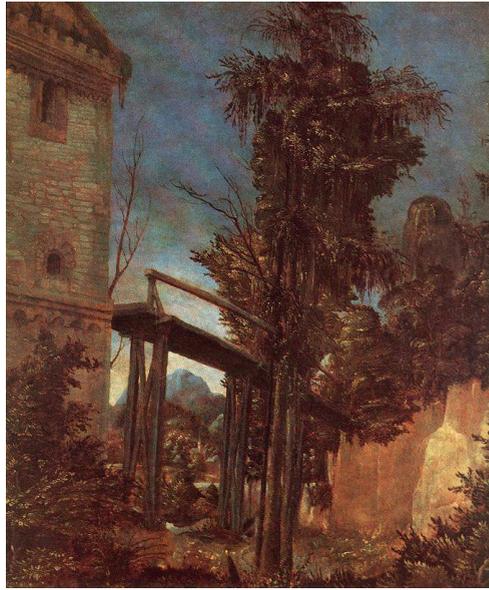
⁸³ C'est ainsi qu'Umberto Eco traduit le terme en l'adaptant au contexte littéraire. Dans le cas des arts visuels, il vaudrait mieux employer le terme dans la langue d'origine bien que l'évocation du « cadre » puisse rendre le lecteur perplexe. Toutefois, en informatique, *frame* est le paquet de *bite* qui constitue une unité structurée d'informations. Dans notre cas, donc, une image standard fixe et reconnaissable qui peut être iconographiquement interprétée comme le signifiant [femme qui allaite un enfant] [Le terme doit être mis entre des barres verticales pour signaler qu'il s'agit justement d'un « *significante, espressione, veicolo di un dato contenuto* » : U. ECO, *op.cit.* (1975), p. 9] ; alors que, dans le cinéma, le même terme est synonyme de photogramme et donc, d'un point de vue matériel, d'une image visible sur un support.

⁸⁴ Voir, à ce sujet, L. VITACOLONNA, *Memoria, interpretazione e narrazione. Appunti di lavoro*, dans : *Studi medievali e moderni*, 9, 18, 2005, pp. 21-23, avec une bibliographie complète, p. 21, note 29.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ U. ECO, *op.cit.* (1979), p. 80.

Fig. 6. Albrecht Altdorfer, *Paysage avec pont*, Londres, National Gallery (photo Web Gallery of Art)



En forçant un peu les termes du discours, on pourrait dire que lorsque l'on observe un tableau, notre mémoire sélectionne des *frames* et tente de les adapter à la représentation en modifiant éventuellement l'un ou l'autre détail⁸⁷, dans le but d'en décoder le sens. À quels *frames*, par exemple, ont eu recours Marcantonio Michiel et le rédacteur anonyme de l'inventaire de 1569 face à la *Tempête*⁸⁸? À aucun, visiblement. La pose de l'homme au bâton faisait référence aux bergers et aux soldats ; la femme débraillée à la gitane, et donc, si l'on s'en tient aux témoignages juridiques de l'époque, nous serions en présence de personnes qui vivaient en dehors des villes et qui en seront bientôt bannies⁸⁹. Cependant, Michiel et le rédacteur de l'inventaire sont tout d'abord touchés par le paysage⁹⁰ ; le second est également frappé par le pont, comme s'il se trouvait face au panonceau d'Altdorfer, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (fig. 6), que l'on situe en général dans la deuxième décennie du XVI^e siècle⁹¹. Celui-ci témoigne non seulement du rapport étroit existant à l'époque entre l'École du Danube et celle de Venise mais aussi de la manière dont un simple fond, avec ou sans personnages, peut assumer le rôle d'un per-

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Voir, à ce sujet note 28.

⁸⁹ B. FASSANELLI, *op.cit.*, pp. 141, 148-151.

⁹⁰ En faisant le commentaire de la note de Marcantonio Michiel, BELTING écrit : « è notevole che egli menzioni in primo luogo il paesaggio che, anche a mio modo di vedere, come metafora dell'Arcadia, costituisce l'elemento principale », *op.cit.* (2004), p. 373 (p. 50).

⁹¹ M. STADLOBER, *op.cit.* (2006), pp. 261-264 ; *Idem, op.cit.* (2012), pp. 81-89.

sonnage à part entière avec la complicité de l'exécution picturale, et ce quasi au même titre que l'Arcadie dans le roman de Sannazaro.

À une époque où le rapport avec les images était très différent de celui auquel nous sommes confrontés aujourd'hui, la *Tempête* apparaissait donc comme une œuvre polysémique, pas encore cristallisée dans une tradition iconographique codifiée et immédiatement reconnaissable, si ce n'est celle apparemment du *paysage avec figures*. Les *frames* auxquels on peut se référer, dans la tentative de rattacher ce paysage – un paysage dans lequel les seuls événements représentés semblent être de nature atmosphérique – à une *fabula*, à un sujet plus ou moins caché, ces *frames* continuent jusqu'à aujourd'hui à se superposer et à se confondre comme dans une sorte de tourbillon. En réalité, ils semblent déjà remis en cause par les témoignages chronologiquement les plus proches de Giorgione et donc, au moins en théorie, de la culture de celui-ci.

Ce n'est peut-être pas hasardeux de penser à une ambiguïté calculée, prévue à l'origine par le créateur du programme iconographique. Cependant, dans ce cas, nous devrions renoncer *a priori* à proposer une interprétation démontrable scientifiquement. Or, c'est dans ce contexte culturel complexe et bariolé⁹², et qui à lui seul justifie les interprétations les plus compliquées, qu'est née l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁹³, un texte dans lequel les symboles se chevauchent et construisent des rébus inextricables que le texte n'aide que partiellement à déchiffrer. Faut-il rappeler ici que le nom de l'auteur présumé, Francesco Colonna, peut être déduit de l'acronyme constitué par les initiales des trente-huit chapitres : POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT⁹⁴ ? En outre, il est impossible de ne pas penser aux rébus insérés par Lorenzo Lotto dans des œuvres comme le *Portrait de Lucina Brembati* de l'Accademia Carrara de Bergame⁹⁵. Dans cette œuvre, les lettres C et I se superposent à un

⁹² La complexité culturelle de la période, difficile à reconstruire en détail de nos jours, est certainement un motif ultérieur à ajouter à nos rapides inventaires de cas. L'existence de multiples courants de pensée dans un contexte extrêmement vivace et curieux justifie, bien sûr, la pluralité des sources et des références philosophiques et littéraires convoquées par la critique pour rendre légitimes les diverses interprétations.

⁹³ Voir notamment pour une synthèse de la question, M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 40-41 ; S. SETTIS, *op.cit.*, p. 94 ; J.D. LETTIERI, *op.cit.* (1994a), p. 63. En ce qui concerne l'œuvre, voir F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, M. ARIANI / M. GABRIELE (éds.), Milan, 1998. Cette édition indispensable est publiée en deux tomes : le premier contient la transcription copiée de l'original de 1499. Le second contient la version en italien moderne et les appareils critiques fondamentaux. Voir, pour une synthèse du contexte culturel dans laquelle l'œuvre a vu le jour, entre suggestions médiévales et le goût antique de la Renaissance, C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, dans : *Idem, Lingua, stile, società. Studi sulla storia della italiana*, Milan, 1963, pp. 383-414 ; *Idem, Opera critica*, Milan, 2014, pp. 785-823.

⁹⁴ M. ARIANI / M. GABRIELE, *Introduzione*, dans : F. COLONNA, *op.cit.*, p. XLIV. Voir, sur le débat relatif à l'auteur, pp. LXIII-XC.

⁹⁵ C. CAVERSAZZI, *Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto del Lotto*, dans : *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo*, 7, 1917, pp. 23-25. Voir, sur des informations générales sur l'œuvre et sur son histoire critique accompagnée d'une bibliographie exhaustive, E. DEZUANNI, notice, dans : G.C.F. VILLA (éd.), *op.cit.*, pp. 210-211, n°36.

croissant de lune peint à l'arrière-plan à gauche, formant ainsi le nom de la femme portraiturée : on lit CI à l'intérieur d'une LUNA⁹⁶. Pourtant, la *Tempête* semble être tout sauf un rébus. On y cherche en vain les soucis archéologiques, évoquant quelques cauchemars érudits qui, dans les illustrations de l'*Hypnerotomachia*, prennent la forme d'un bric-à-brac redondant constitué d'inscriptions en grec ancien, en hébreu, en latin et en hiéroglyphes égyptiens, mais aussi de représentations obsessionnelles d'édifices et de pièces rarissimes de cabinets d'amateur qui auraient fait le bonheur d'un Forzetta ou d'un Vendramin. Dans le « petit village » campagnard de Giorgione, les références aux monuments antiques sont générales et n'ont rien de pédant⁹⁷, et au tonnerre lointain, couvert par le vent, se superpose l'entrelacement diaphane du luth et de la cornemuse. De même, dans l'ouvrage de Colonna, l'effort de l'exégète encyclopédique est accompagné du bruissement ininterrompu de vétustes parchemins médiévaux fiévreusement compulsés à la lumière vacillante de l'allégorie.

Ce qui complique ultérieurement ce contexte méthodologique confus est l'ample stratification culturelle qui s'est accumulée sur le tableau au cours des siècles. Non seulement chaque interprétation mais aussi la transformation permanente de la sensibilité historique ont déposé sur l'œuvre une patine difficile à enlever⁹⁸. Pour le reste, des signifiants similaires, si pas identiques, prennent des significations toujours différentes, en fonction de la *Weltanschauung* propre au locuteur⁹⁹. Derrière la *Tempête*, de nos jours, il n'existe plus uniquement Sannazaro et les débats sur l'âge d'or qui, pour les contemporains de Giorgione, étaient d'actualité. On retrouve également les fantômes de l'école décadente, de Pascoli et de D'Annunzio¹⁰⁰. Fantômes que nous avons discrètement évoqués à la fin de la troisième partie du présent article, à travers les références, relativement transparentes, aux forêts aromatiques, aux calmes tumultes et même aux cloches de verre.

⁹⁶ Des rébus de ce genre se retrouvent dans la poésie italienne du Bas Moyen Âge. Voir, notamment, dans le répertoire de l'*Ars nova*, le canon *Da.ppoi che 'l sole i dolzi raz(z)i asconde*, reproduit par exemple dans : C. SEGRE / C. OSSOLA (éds.), *Antologia della poesia, Trecento*, Turin, 1999, pp. 375-376, qui s'achève avec ces vers : « *Tornando vidi, e sempre al cor mi sta, / C.i. c.i. con l.i. et a* ». Le dernier vers, énigmatique, est « *passibile di triplice lettura : o come settenario tronco, con spelling sillabico del nome della donna amata, Cicilia (Ci ci con li e a, Cicilieta se si funzionalizza anche l'et) ; o come endecasillabo tronco, in due diverse soluzioni : 1) con spelling di ogni singola lettera (C [da leggersi ci] i c i con elle i et a) ; 2) con interpretazione numerica della crittografia (in cifre romane), Centun centun con cinquantun e a, che è effettivamente la lezione di uno dei due codici che tramandano il testo. Il nome risultante è sempre lo stesso* » (commentaire, p. 376).

⁹⁷ S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 96-97. L'auteur partage également cette thèse.

⁹⁸ Des observations similaires se retrouvent également chez M. PAOLI, *op.cit.*, p. 9 : « *Era da tempo avvertibile una certa insofferenza per l'abnorme stratificazione ermeneutica che si era andata depositando, diciamo così, sulla superficie del dipinto, rischiando quasi di offuscarne la lettura* ».

⁹⁹ Voir, à ce sujet, C. SEGRE, *Tema / motivo*, dans : *Enciclopedia Einaudi*, 14, Milan, 1981, pp. 3-23, républié dans : *Idem, Opera critica*, Milan, 2014, pp. 137-138.

¹⁰⁰ S. SETTIS, *op.cit.*, pp. 47-49 ; M. PAOLI, *op.cit.*, p. 118.

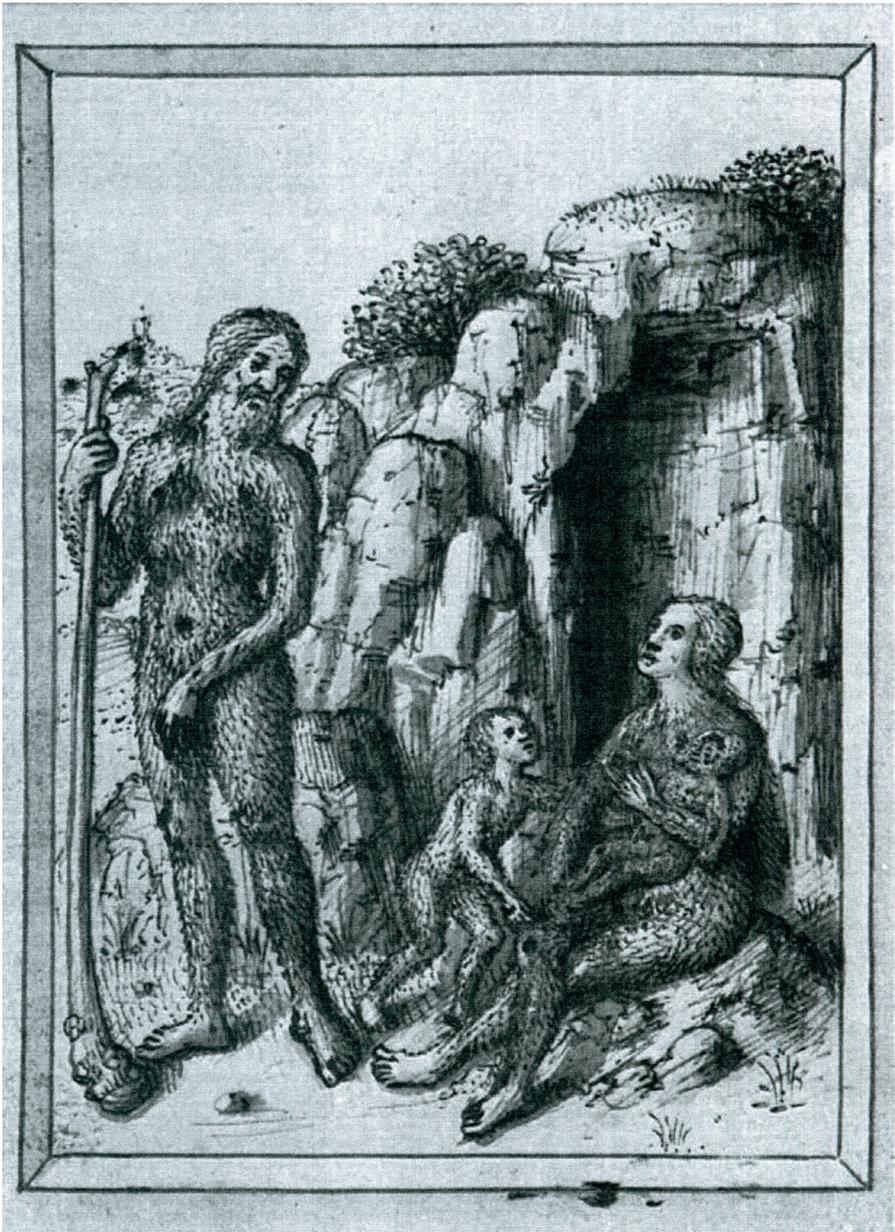


Fig. 7. Anonyme, *Les Quatre États de la société*, Paris, Bibliothèque Nationale (photo du musée)

Néanmoins, le passage du temps ne se limite pas à produire une déformation, il confère également aux structures du message un accroissement de sens : comme l'écrit Cesare Segre, « l'un des éléments qui confirme la grandeur d'un art, c'est précisément sa capacité à s'adresser à différentes générations et à se révéler avec l'aide du temps »¹⁰¹. Ce ne sont certainement pas les structures sémiologiques de l'œuvre qui se transforment mais « c'est l'observateur qui perçoit de nouveaux rapports, de nouvelles vues, entre une série de points d'observation que l'on peut considérer inépuisable »¹⁰². Segre poursuit : « puisque le temps élargit le système sémiotique, la structure du texte peut révéler des valeurs signifiantes, qui, dans un premier temps n'apparaissent pas perceptibles »¹⁰³. En interrogeant le texte et le paratexte, en dépassant les obstacles interposés par la distance historique, en appliquant certaines méthodes qui, à l'instar des filtres utilisés dans la photographie, sont capables de renforcer ou d'atténuer des détails¹⁰⁴, en mettant en évidence les systèmes de signification propres à la culture de l'émetteur¹⁰⁵, en se pliant à un contrôle rigoureux de la crédibilité des hypothèses de travail herméneutiques¹⁰⁶, il est possible d'arriver à une construction critique qui identifie, dispose, mette en relation et interprète les éléments constitutifs du texte¹⁰⁷. Ainsi, on peut espérer contribuer au développement collectif de la recherche : « la vérité, précise Segre, ne coïncide pas avec le résultat de l'analyse mais continue à jaillir de la multiplicité des opérations d'analyse »¹⁰⁸.

VI.

Revenons un instant à Bourdichon. De la miniature évoquée précédemment, on a rapproché un intéressant manuscrit (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2374) contenant un dessin à la plume (f. 3v, fig. 7), illustrant une ballade anonyme dans laquelle l'homme sauvage parle¹⁰⁹ : il commence par affirmer qu'il vit selon ce que la nature lui a enseigné, à savoir d'être heureux parmi

¹⁰¹ C. SEGRE, *op.cit.* (1969), republié dans : *Idem, op. cit.* (2014), p. 68. Voir également *Idem, Finzione*, dans : *Enciclopedia Einaudi*, 6, Turin, 1979, pp. 208-222, republié dans : *Idem, op. cit.* (2014), p. 127.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ C. SEGRE, *Segni, sistemi e modelli culturali nell'interpretazione del testo letterario*, dans : M. DUFRENNE / D. FORMAGGIO, *Trattato di estetica*, 2, *Teoria*, Milan, 1981, pp. 157-179, republié dans : *op.cit.* (2014), p. 90.

¹⁰⁴ G.L. BECCARIA, *Introduzione*, dans : C. SEGRE, *op.cit.* (2014), pp. XIII-XIV, XXV-XXVI, LII.

¹⁰⁵ C. SEGRE, *op.cit.* (1981), republié dans : *Idem, op. cit.* (2014), p. 91

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰⁷ C. SEGRE, *op.cit.* (1979), republié dans : *Idem, op. cit.* (2014), p. 126.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰⁹ Voir, à ce sujet, T. HUSBAND, notice, dans : *op.cit.*, p. 129, n°32. Le texte est reproduit aux pages 201-202. Voir également L. SILVER, *op.cit.*, pp. 11-12 ; M. STADLOBER, *op.cit.* (2006), pp. 134-138.

les arbres¹¹⁰ et de ne pas se soucier des aises des châteaux et des palais. En ce qui concerne la nourriture : il est végétalien *ante litteram*, il mange des fruits secs et boit de l'eau pure et ne pense ni aux excès de la boisson, ni aux mets trop sophistiqués ni à faire du mal à n'importe quel être vivant sous le même ciel¹¹¹. Son attitude de refus s'étend aux habits et au lit confortable¹¹².

Arrivés à la quatrième strophe, on découvre que l'homme sauvage ne craint même pas la tempête : de toute manière, le soleil brillera à nouveau¹¹³. En marge du monde civilisé, la vie est plus simple, loin des fausses valeurs imposées par la société, du luxe que la mort nivelante finira fatalement par rendre vains¹¹⁴.

La poésie s'intègre dans une tradition bien précise et a été rapprochée de l'œuvre d'Henri Baude, un suiveur de François Villon et auteur de poèmes moralisateurs et satiriques¹¹⁵. Il est intéressant de noter que dans un manuscrit contenant les vers de ce poète figure l'indication « dits pour mettre en tapisserie » (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 24461)¹¹⁶. Il apparaît que certains thèmes, et pas seulement d'inspiration populaire, étaient fréquents dans les arts décoratifs et dans l'ornementation de certains objets d'usage quotidien¹¹⁷.

¹¹⁰ Ce n'est pas un hasard si, dans d'autres représentations, sa demeure est en effet un tronç d'arbre. Voir, notamment le dessin de la Bibliothèque Nationale (f. 3v ms.fr. 2366) reproduit dans : T. HUSBAND, *op.cit.*, p. XII, fig. 1.

¹¹¹ *Op.cit.*, p. 201 : « Je viz sellon que ma aprins nature / Sans soucy nul tousjours / De fors chasteaulx de grant palays nay cure / En (ce) croux ci fois moy ébergement / Quant a viandes soueves nullement / Ne en fort breuvages nen prend point desplesances / De froiz frutage me repes seullement / Et ainsy ai, Dieu mercy, souffisance // Je boy de leau clere necte et pure / Quant jay grant souef et non pas autremant / De jours m'esbas et puis la nuie obscure / Prans mon repas bien convenablement / Aussy nay doute que resonnablemant / Mal me soit fait car je ne fois nuisance / à nul qui vive dessoubz le fiermamant / Et pour ce ay, Dieu merci, souffisance ».

¹¹² *Ibidem*, p. 202 : « Je nay besoing de porter frant vesteure / Moy poil couvre assex suffisamment / Pour ce ne craint ne trop chault ne froidure / Ne a dormir sur cousté mollemant / Pas ne convouetter car jamais autremant / Je nay apprins de toute monne enfance / Que sur l'erbette moy coucher simplement / Et ainsy ay, Dieu mercy, souffisance ».

¹¹³ *Ibidem* : « Quant le temps a ploye à leidure / Bien fort soubsmis et qu'il vante formant / Je panse adonc qu'il na povoir qu'il dure / En ce point là lors guieres longuemant / Et par aincy voir souverainement / Je prans confort et vis en espérance / Que le soleil luira après briemant / Et pour ce ay, Dieu mercy, souffisance ».

¹¹⁴ *Ibidem* : « Prince que vault orgueilleusement / Et rapiner pour mener grant bobance / Quand nul n'emporte à son trespasement / Qu'un seul linceul pour tout souffisance ».

¹¹⁵ T. HUSBAND, notice, dans : *op.cit.*, p. 131, n° 32.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ En ce qui concerne le thème de l'homme sauvage, une importante série d'objets qui le représentent (pas seulement les tapisseries mais aussi des coffrets, des *mirror cases*, des plats, des monnaies, des pichets, des candélabres, etc.) est recensée dans le riche répertoire de Husband. Il faut rappeler l'hypothèse selon laquelle les êtres surnaturels qui peuplent des œuvres vénitiennes comme le *Rêve* de Marcantonio Raimondi (voir, à ce sujet, B.L. BROWN, notice, dans : B. AIKEMA / B.L. BROWN / G. NEPI SCIRÈ (éds.), *op.cit.*, pp. 440-441, n° 114), dérivent moins de la vision directe des peintures de Bosch, que des formes étranges de certains encriers et de lampes à huile. Voir, à ce sujet, A. NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, dans : L. CIAMMITTI (éd. et al.), *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, 1998 (*Issues and Debates*, 5), pp. 44-45, fig. 2.

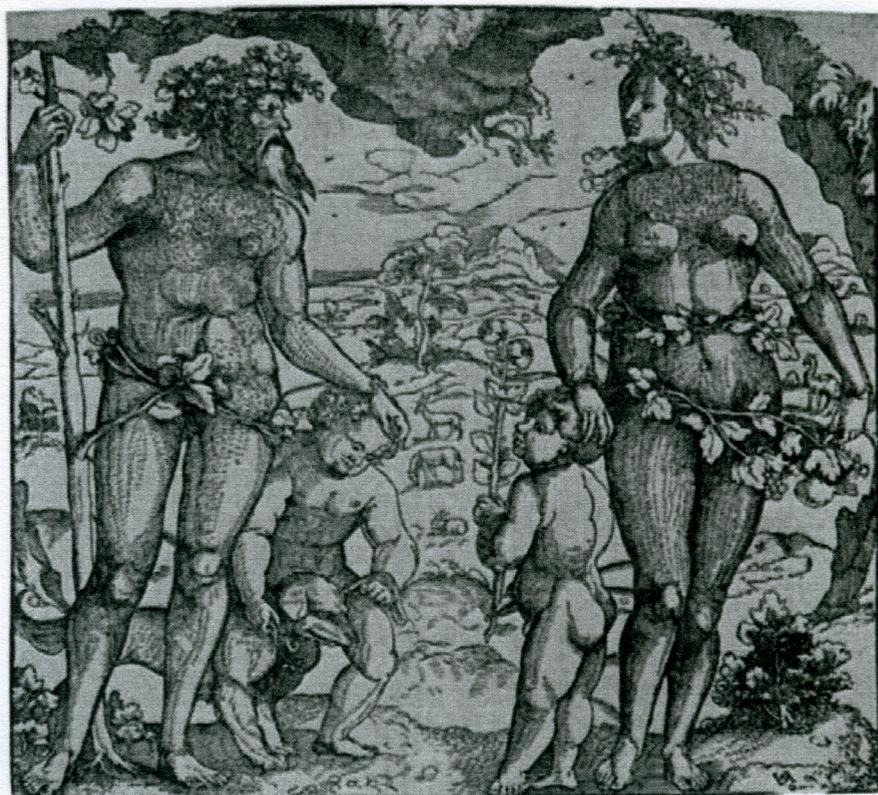


Fig. 8. Hans Schäufelein, *Famille de sauvages*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (photo du musée)

Malgré une production, que l'on devine ample et étendue¹¹⁸, celle-ci ne nous est plus attestée aujourd'hui que par quelques exemplaires et par les sources écrites¹¹⁹. On en vient à penser à ces anciennes images d'Épinal, représentant les âges de la vie, sous la forme d'un double escalier qui nous rappelle la

¹¹⁸ Voir, notamment, les vastes cycles à caractère profane qui décoraient, sous forme de tapisseries ou de peintures murales, les demeures nobiliaires.

¹¹⁹ Parmi les sources écrites qui nous sont parvenues, nous retiendrons à titre d'exemple les inventaires des tapisseries publiés par Schlosser, en appendice de son intéressant essai sur l'art de cour : J. VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, dans : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 16, 1895, pp. 144-230 et l'extraordinaire description d'une tapisserie perdue de 1193 de l'église Sant'Antonino de Plaisance : A. DIETL, *Das Lob des Diplomaten. Ein Geschenk Heinrichs VI*, dans : H.R. MEIER / C. JÄGGI / P. BÜTTNER (éds.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1995, pp. 155-182.



Fig. 9. Monogrammiste BXG, *Famille de sauvages*, Vienne, Albertina (photo du musée)

maison de nos grands-parents, lorsque l'on retrouve ces images au marché aux puces.

À ce stade, on pourrait faire une objection légitime de caractère géographique : pour cette probable source visuelle, en effet, nous nous sommes déplacés du Danube à la Loire. Pourtant, non seulement les similitudes entre la miniature de Bourdichon et le tableau d'Altdorfer incitent à réfléchir mais, en outre, le thème de l'homme sauvage et de son détachement par rapport au monde civilisé est assez répandu en Allemagne, que ce soit du point de vue littéraire ou iconographique. Il existe, par exemple, au moins deux gravures illustrant le poème de Hans Sachs, intitulé *Klag der wilden Holzleüt über die ungetrewen Welt* dans lequel, précisément, l'homme sauvage se plaint de la perfidie du monde, avec beaucoup plus d'amertume que dans le texte français¹²⁰. La première est une xylographie de Hans Schäußelein de 1530 (fig. 8) inspirée de l'*Adam et Ève* de Dürer de 1504¹²¹ ; la seconde a été publiée à Nuremberg en 1545 et reproduit, sous une forme simplifiée et en éliminant le paysage, le groupe représenté quinze ans auparavant¹²². Il n'y a malheureusement aucun lien direct avec la *Tempête*, bien que la référence à Adam et Ève soit évidente. Une image plus ancienne et idyllique est celle signée par le Monogrammist BXG, datée entre 1470 et 1490 (fig. 9)¹²³ ; elle peut être rapprochée de la *Famille du Satyre* d'Altdorfer¹²⁴. Il existerait donc des indices plaidant en faveur de liens entre la miniature de Bourdichon et de probables parallèles allemands, même si pour l'instant nous sommes condamnés à nous arrêter ici¹²⁵.

¹²⁰ T. HUSBAND, *op.cit.*, pp. 202-204.

¹²¹ L. SILVER, *op.cit.*, p. 12.

¹²² Voir, à ce sujet, T. HUSBAND, notice, dans : *op.cit.*, pp. 132-133, n° 33.

¹²³ *Op.cit.*, p. 11, fig. 11 et 15. Le spectateur remarquera la source au premier plan ainsi que l'ouverture lyrique du paysage.

¹²⁴ E. BRUGEROLLES, *op.cit.*, pp. 16-19. Cette gravure est comparée à celle de Bourdichon.

¹²⁵ Un homme sauvage dans une pose quasiment identique à celle du protagoniste dans la miniature de Bourdichon se retrouve sur l'avvers d'une monnaie frappée en 1554 durant le règne d'Henri IX le Jeune (1514-1568). La datation de la monnaie est malheureusement tardive et peut uniquement être considérée comme une attestation générique de la préexistence de ce détail iconographique. Il peut d'ailleurs être relevé dans les gravures précédemment citées de Schäußelein. Celles-ci devaient être assez célèbres à l'époque et il est possible de remonter à Dürer à travers ces gravures. La monnaie est reproduite dans : T. HUSBAND, notice, *op.cit.*, pp. 161-162, n° 44, fig. 106 (44b). Il faut toutefois noter, et ce n'est pas d'un détail de moindre importance, que dans les gravures allemandes examinées jusqu'ici, il manque grandement l'opposition explicite entre le sujet principal et l'arrière-plan, si évidente chez Giorgione, Altdorfer et Bourdichon. Dans les figures 8 et 9 du présent article, l'atmosphère idyllique envahit le même paysage, peuplé d'une flore luxuriante et d'animaux sereins. Dans la figure 7, en revanche, les éléments didactiques, comme la source et les châteaux lointains, qui ont le plus touché le spectateur dans la miniature, sont absents, ce qui est plutôt étonnant.

VII.

La proposition de cette probable source visuelle amènerait certainement à approfondir les lectures iconologiques de Belting et d'Aikema, examinées précédemment et à s'interroger sur un nouveau et intrigant *frame*. Cependant, il manque trop d'éléments à notre démonstration pour mener à bien une recherche aussi difficile et l'hypothétique relation qui pourrait être établie entre Bourdichon et Sannazaro ne nous aide pas non plus. Certes, le poète napolitain a séjourné en France et même à Tours entre 1501 et 1504, dans la suite de Frédéric d'Aragon, dans la collection duquel il y avait de nombreux tableaux septentrionaux. Bourdichon, on le sait, travailla pour les Aragonais et certaines de ses œuvres sont conservées à Naples¹²⁶.

Il suffit, pour l'instant, de réfléchir à la séduisante correspondance entre, d'une part, l'étrangeté orgueilleuse de l'homme sauvage vis-à-vis de la corruption du monde et, d'autre part, l'aliénation mélancolique du poète-berger chez Sannazaro. Celui-ci, libéré de l'Arcadie, s'adresse à sa cornemuse avec une affection rendue encore plus poignante par la société dont il se sent rejeté : « *a te non si appartiene andar cercando gli alti palagi de' prencipi, né le superbe piazze de le populose cittadi, per avere i sonanti plausi, gli adombrati favori, o le ventose glorie [...], stolte et aperte adulazioni de l'infido volgo* »¹²⁷ (« Pour toi, il n'est pas nécessaire de rechercher les hauts palais des princes ni les splendides places des cités peuplées pour obtenir les applaudissements sonores, les fausses faveurs ou les vaines gloires, expressions communes de l'adulation stupide de la perfide populace »). On imagine presque le poète-berger de Sannazaro posant fièrement comme le sauvage de Bourdichon, lorsqu'il tourne le dos à la ville et aux châteaux lointains.

Dans la dixième églogue¹²⁸, la tempête et la peur d'un nouveau déluge¹²⁹ représentent allégoriquement la crise contemporaine, un véritable « hiver civil » qui s'empare de la cité¹³⁰ de laquelle le poète fuit en devenant berger parmi les bergers et en louant le présent. Celui-ci serait un noble siècle¹³¹, suite

¹²⁶ Voir, à ce sujet, C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia ed alcune opere dell'atelier di Bourdichon*, dans : *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 16, 1983, pp. 120-127.

¹²⁷ J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 326 (Congedo, *A la Sampogna*, 5).

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 243-257. Voir également l'églogue VI, pp. 145-152, dans laquelle sont évidentes la « *denuncia del difficile presente* » et « *la mitica invocazione dell'età dell'oro* », comme l'affirme Vecce, p. 144.

¹²⁹ Voir, en particulier, les vers 85-92 : « *Mutata è la stagione e'l tempo è duro, / e già s'attuffa Arcturo in mezzo a l'onde ; / e'l sol, ch'a noi s'asconde, ha i raggi spenti, / e van per l'aria i venti mormorando, / né so pur come o quando torne estate. / E le nubi spezzate fan gran suoni ; / tanti baleni e tuoni han l'aria involta, / ch'io temo un'altra volta il mondo pera* », dans : J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 250.

¹³⁰ C'est ainsi que Vecce fait ce commentaire à la page 249.

¹³¹ J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 235 (X, 46).

au retour à l'antique et à la renaissance des arts et à la poésie bucolique¹³². N'oublions pas que, selon l'idéologie humaniste à laquelle Sannazaro adhère consciemment, l'époque contemporaine ne serait qu'un nouvel âge d'or. C'est là une évidence pour le jeune poète d'églques qu'il était à l'origine, influencé par l'expérimentalisme des auteurs bucoliques siennois et par la pression morale d'un présent difficile, et qui est devenu, par la suite, un humaniste latin intégré dans le cercle de Pontano et dans la Cour d'Alphonse, duc de Calabre¹³³. Ce n'est pas un hasard si Selvaggio¹³⁴, l'un des bergers, est chargé de louer le « siècle noble, lequel était copieusement pourvu de nombreux bergers »¹³⁵. Dans la *Tempête*, la foudre ne perturbe pas les personnages mais s'abat sur une cité vénitienne contemporaine¹³⁶, rendue quasiment spectrale par la lumière livide et impalpable. Elle semble comme filtrer d'un suaire opalescent, faisant apparaître sur l'étendue du ciel des tours et des coupoles irréelles, des pignons aveuglants, des édifices qui semblent se dissoudre au passage du vent qui agite les feuilles lointaines et qui ne semble même pas effleurer le jeune homme et la femme allaitant son enfant. Ceux-ci sont comme immergés parmi les symboles ô combien réels de la nature et d'une antiquité rêvée, entre arbres et ruines, arbustes vénérables et colonnes semblables à des troncs coupés.

De la même manière que l'anti-image giorgionesque se distingue par son apaisement classique de celles de l'École du Danube, de même que l'âge d'or évoqué par Sannazaro est assez différent de sa version forestière, septentrionale, c'est dans l'Arcadie qu'advient le triomphe d'Apollon¹³⁷ et donc celui de l'art lui-même, qui en arrive à dépasser la nature en en imitant n'importe quel aspect, depuis les formes jusqu'au mouvement¹³⁸. Les peintres ne sont

¹³² Ainsi commente Vecce : « normalmente il « nobile secolo » rinvia all'età del'oro ; ma è frequente, nell'ideologia umanistica, l'idea che l'età contemporanea (con il ritorno degli Antichi) corrisponda al ritorno dell'età dell'oro », dans : J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 235.

¹³³ C. VECCE, *op.cit.*, p. 208.

¹³⁴ Nous faisons à nouveau référence, par souci de clarté, au commentaire de Vecce : « il nome Selvaggio (habitant des bois) nella tradizione bucolica richiama il Silvius petrarchesco », p. 65. L'aspect sauvage du jeune homme de la *Tempête*, qui, presque comme la *Laura* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, semble être « identifié » par les arbres qui encadrent le buste, a bien été relevé par Carlo Falciani. L'auteur l'identifie, en effet, avec Silvio, dans ce cas-ci avec le deuxième fils d'Énée (C. FALCIANI, *op.cit.*, pp. 108-111).

¹³⁵ J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 235 (X, 46).

¹³⁶ Voir, sur la présence de blasons de Venise et de Carrare et sur l'identification de la ville avec Padoue, D. BANZATO / F. PELLEGRINI / U. SARAGNI (éds.), *Giorgione a Padova* (cat. d'exp.), Milan, 2010. Voir en particulier l'essai de A. VERDI, *Padova nella Tempesta*, dans : *ibidem*, pp. 87-98.

¹³⁷ Voir, à ce sujet, les vers 148-150 de l'églogue IX dans : J. SANNAZARO, *op.cit.* : « Ma quel facondo Apollo, il qual v'aspira, / abbia sol la vittoria ; e tu, bifolco, / prendi i tuo' vasi, e tu, caprar, la lira ». Dans cette poésie, les références de Sannazaro sont la troisième églogue de Virgile et la troisième idylle de Théocrite (comme il a été observé par Vecce, pp. 218-219).

¹³⁸ C. VECCE, *op.cit.*, p. 237 : « Il finale del « Libro Pastorale » riprende il tema del confronto iniziale tra natura e arte, risolvendolo ora in favore della seconda (a condizione che l'arte sia più « naturale della stessa natura ») ; « se all'inizio del Libro Pastorale la natura era superiore

nullement étrangers à ce monde et on ne s'étonnera pas que l'on décrive, à propos de Mantegna le Padouan¹³⁹, un vase admirablement peint, représentant notamment une nymphe aux pieds de chèvre allaitant un petit Satyre¹⁴⁰.

Le tableau de Giorgione, extraordinaire exemple de la manière dont l'art peut rivaliser avec la nature, semble s'intégrer dans une telle problématique également selon ce point de vue : ce n'est pas un hasard si la représentation de la foudre a amené la critique antérieure à évoquer le nom d'Apelle, en particulier sa capacité, évoquée par Pline l'Ancien, à peindre ce qui ne peut être représenté, à savoir le tonnerre, l'éclair et la foudre¹⁴¹. En outre, on ne peut qu'être frappé par la ressemblance entre le socle aux deux colonnes brisées à proximité du jeune homme et la tombe du peintre grec, telle qu'elle a été visualisée dans une gravure contemporaine de Nicoletto da Modena¹⁴². En

all'arte, ora, accanto alla tomba di Massilia, l'arte può superare la natura imitandone le forme, la vita, il movimento. Come nel finale delle Talisie di Teocrito (esibito nell'ultima tessera testuale della prosa), i pastori si distendono sui lentischi, e contemplano i segni di una metamorfosi universale che va oltre la morte, esorcizzandone la presenza in un'atmosfera non più tragica ma elegiaca » (p. 242). La référence se trouve à la prose X.

¹³⁹ J. SANNAZARO, *op.cit.*, p. 271 (XI, 35). L'épisode est cité dans : P. HOLBERTON, *op.cit.* (1995), p. 395 ; H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 377 (p. 56).

¹⁴⁰ J. SANNAZARO, *op.cit.*, pp. 270-272 (XI, 35-38) : (35) « *E subito ordinò i premii a coloro che lottare volessono, offrendo di dare al vincitore un bel vaso di legno di acero, ove per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnossissimo, eran dipinte molte cose ; ma tra l'altre una ninfa ignuda, con tutti i membri bellissimoi, dai piedi in fuori, che erano come quegli de le capre* ». (36) « *La quale, sovra un gonfiato otre sedendo, lattava un picciolo satirello, e con tanta tenerezza il mirava che pareva che di amore e di carità tutta si struggesse ; e'l fanciullo ne l'una mammella poppava, ne l'altra tenea distesa la tenera mano, e con l'occhio la si guardava, quasi temendo che tolta non gli fusse* ». (37) « *Poco discosto da costoro si vedean duo fanciulli pur nudi, i quali avendosi posti duo volti orribili di mascare, cacciavano per le bocche di quelli le picciole mani, per porre spavento a duo altri che davanti gli stavano ; de' quali l'uno fuggendo si volgea indietro e per paura gridava, l'altro caduto già in terra piangeva, e non possendosi altrimenti aiutare, stendeva la mano per graffiarlo* ». (38) « *Ma di fuori del vaso correva ad torno una vite carica di mature uve ; e ne l'un de' capi di quella un serpe si avvolgeva con la coda, e con la bocca aperta venendo a trovare il labro del vaso formava un bellissimo e strano manico da tenerlo* ».

¹⁴¹ P. LÜDEMANN, *Der Dichter am Grab des Malers. Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas Apelles und Giorgiones Tempesta*, dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 68, 2007, pp. 255-264.

¹⁴² *Ibidem*, p. 260. Le célèbre passage de l'*Histoire naturelle* (tome 35, XXXVI, 96 : « *pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque ; Bronten, Astrapen et Ceraunoboliam appellans* ») semble toutefois faire plus référence à des personnifications qu'à l'habileté mimétique. Est également intéressant le commentaire de Belting selon lequel « l'éclair pourrait être lié à la présence de Jupiter, qui, un temps, chassa les êtres humains de l'âge d'or de Saturne, comme l'écrit Virgile dans les *Georgiques* ». Toutefois, d'après l'auteur, « il est également possible que Giorgione ait accepté le défi de la peinture antique. En effet, Pline, exaltant le génie pictural du Grec Apelle, ce dernier ayant vécu bien avant lui, réfère qu'il aurait même peint ce qui est impossible de peindre, à savoir le tonnerre, la lueur et la foudre » : H. BELTING, *op.cit.* (2004), p. 375 (p. 53). S'il est question de défi, il faudrait donc supposer qu'on ait tenté de dépasser l'allégorie à l'époque de Giorgione avec une *mimesis* plus consciente et plus approfondie. Toutefois, Pino et d'autres auteurs de traités du Cinquecento, dont Giglio et Lomazzo, interprètent le passage de Pline

1548, le Vénitien Paolo Pino écrit à propos de la *Tempête* : « *questa è quella poesia, che vi fa non solo credere, ma vedere il cielo ornato del Sole e della Luna, e delle stelle, la pioggia, e neve, le nebbie causate da' venti, l'acqua, e la terra. Vi fa dilettere nella varietà de primavera, nella vaghezza dell'estate, e restringervi alla rappresentazione della fredda, e umida stagion del verno* » (« C'est cette poésie qui non seulement vous fait croire mais également voir le ciel orné du soleil, de la lune et des étoiles, ainsi que la pluie, la neige, les brouillards causés par les vents, l'eau et même la terre. Elle vous fait prendre plaisir à la variété du printemps, à la beauté de l'été et vous contracter devant la représentation de la saison froide et humide de l'hiver »)¹⁴³.

La *Tempête*, parfait exemple de poésie-peinture, serait non seulement une réponse aux œuvres de l'École du Danube et aux illustrations d'une certaine sensibilité culturelle mais aussi un véritable manifeste de la Renaissance vénitienne, de la volonté d'oublier ses peurs dans un présent trop souvent violent¹⁴⁴ et de trouver refuge dans une Arcadie distante, en rêvant d'un nouvel âge d'or¹⁴⁵.

VIII.

Encore une fois, les pistes à suivre se multiplient et derrière chacune d'elles apparaît, parmi les nombreuses perplexités, une seule conclusion, étrange mais consolatrice : celle d'avoir affaire à une œuvre dont le mystère semble naître de son atmosphère énigmatique, de l'enchantement et de l'inquiétude que l'on ressent chaque fois qu'on l'observe. Le souvenir s'imprègne toujours de littérature : l'éclair subi, la lenteur du vent parmi les feuilles, l'éternel regard de la bohémienne. Une fois dépassé le vertige, on recommence à étudier.

comme une véritable preuve de l'habileté mimétique d'Apelle. Voir, à ce sujet, P. DUBUS, *Paysage et tempête dans la littérature artistique du Cinquecento*, dans : L. DE FUCCIA / C. BROUARD, *op.cit.*, pp. 89-98. Voir également, sur des observations intéressantes, G. DIDI-HUBERMANN, *La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle*, dans : *Critique*, 42, 1986, 469-470, pp. 606-629, repris dans : *Idem, L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, 2007, pp. 67-95.

¹⁴³ P. PINO, *Dialogo di pittura, 1548*, traduction, présentation et notes de P. DUBUS, Paris, 2011, p. 96.

¹⁴⁴ Les rapports entre l'atmosphère du tableau et celle de la période historique tumultueuse (avec des références particulières à la défaite d'Agnadello en 1509 ou à l'oppression vénitienne à Padoue) ont déjà été mis en évidence par plusieurs auteurs (voir, sur une synthèse de la question, M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 102-109. Le même auteur remet en contexte la *Tempête* parmi les catastrophes naturelles et les événements belliqueux, pp. 119-134).

¹⁴⁵ De ce point de vue, il faudrait consulter la thèse de Rudolf Schier, qui voit dans la femme allaitant l'enfant une visualisation de l'épisode virgilien (*Bucoliques*, églogue IV) de la naissance du *parvus puer* par laquelle s'ouvrirait l'âge d'or : R. SCHIER, *Giorgione's Tempesta : a Virgilian Pastoral*, dans : *Renaissance Studies*, 22, 2008, pp. 476-506. Voir également M. PAOLI, *op.cit.*, pp. 21-22. Dans l'églogue, la référence à l'Arcadie est, entre autres, évidente.

TROIS PANNEAUX DE *SAINTE MARIE-MADELEINE MÉDITANT* RÉATTRIBUÉS AU MAÎTRE AU PERROQUET (*)

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Nous avons présenté un nombre important de peintures du Maître au Perroquet dans la revue *Archivo Español de Arte*¹, contribuant de la sorte à établir le

(*) Traduit de l'espagnol par Marie Grappasonni (Association du Patrimoine artistique, Bruxelles).

¹ M. DÍAZ PADRÓN, *Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras*, dans : *Archivo Español de Arte*, n° 57, 1984, pp. 257-276. Dans le catalogue des œuvres illustrées dans le présent article, il est important de signaler l'existence d'un suiveur proche du maître à qui l'on peut attribuer les *Vierge à l'Enfant* d'une collection privée de Madrid et le *Repos durant la Fuite en Égypte* de la galerie Kraemer. Le dessin des visages est très similaire à celui du tableau de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, conservé au Wallraf-Richartz Museum de Cologne. Voir, à ce sujet, M. DÍAZ PADRÓN, *op.cit.*, p. 265 ; A. DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. Navarra, País Vasco, Cantabria, Asturias y Galicia*, I, Universidad de Santiago de Compostela, 2012 (thèse de doctorat), pp. 248-249. Il s'agit d'un visage menu et enfantin à la facture plus rudimentaire et d'un dessin nerveux avec un goût prononcé pour le décor et les détails qui le distinguent du maître. Le suiveur est loin d'égaliser les caractéristiques propres au Maître au Perroquet. Nous pourrions également attribuer au même suiveur une *Vierge à l'Enfant* appartenant à une collection privée et exposée à Maastricht en 2014 : le raccourcissement plus profond du geste de l'Enfant manifeste une personnalité distincte en dépit des liens manifestes (21 x 27 cm). Le tableau provient du Couvent de Játiva, Valence.

L'État espagnol acheta la *Sainte Famille* pour le Musée des Beaux-Arts de Séville le 4 décembre 1984. Le panneau était alors attribué à Bernard van Orley et catalogué "à la manière de Pieter Coecke van Aalst" dans : R. IZQUIERDO / B. MUÑOZ, *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, 1990, p. 33 ; M. MENDOZA (et al.), *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, 1991, p. 85, n° 73. On l'attribue de manière correcte au Maître au Perroquet dans le catalogue de 1991. Cependant, cette attribution a été rejetée par les historiens d'art dans les catalogues d'exposition de Séville et de Cordoue pour la remplacer par un anonyme de l'école anversoise du XVI^e siècle sans référence : *25 años de adquisiciones y donaciones. 1975-2000* (cat. d'exp.), Séville, Museo de Bellas Artes, Sala de Exposiciones Caja Sur, 18 octobre-26 novembre 2000 / 4 décembre-10 janvier 2001, p. 24, n° 1. Dans ces catalogues, on ne mentionne pas que le panneau fut comparé et réattribué au Maître au Perroquet par l'auteur de ces lignes. Voir, à ce sujet, M. DÍAZ PADRÓN, *op.cit.*, p. 261, figg. 1 et 2. L'auteur attribue la paternité de l'œuvre au maître anonyme à travers une comparaison évidente avec une autre

catalogue de ce maître prestigieux qui s'est mû entre la noblesse et la bourgeoisie des anciens Pays-Bas. On le confond très souvent avec le Maître des Demi-Figures, dont la production est comparable. La majorité des œuvres du Maître au Perroquet a été fréquemment attribuée à cet autre artiste. Les historiens d'art de la Renaissance septentrionale n'ont que rarement accordé leur attention aux collections espagnoles². Max J. Friedländer a consacré au maître anonyme un article monographique dans la revue *Phoebus* sans prendre en considération le patrimoine de la péninsule³.

Le perroquet, auquel l'artiste doit son nom, ne figure pas dans les panneaux représentant Marie-Madeleine. En revanche, on le retrouve dans les représentations de *Vierge à l'Enfant*, dans lesquelles on le voit picorer les fruits symboliques traditionnellement associés à la Rédemption. Il est cependant très fréquent que l'on confonde les œuvres du peintre avec celles du Maître des Demi-Figures. Néanmoins, les prétendues analogies concernent davantage les schémas de compositions que les formes et la facture. À de nombreuses reprises, les différences entre les deux maîtres se marquent dans l'intensité chromatique, la solidité plastique et la riche texture. Les figures des deux artistes se signalent par une subtile expression de recueillement et de tendresse, en parfait accord avec l'humanisme de Cour, sous le règne de Marguerite d'Autriche. Elles reflètent l'éducation raffinée des nobles dames flamandes.

On reconnaît le Maître des Demi-Figures dans les doigts longs, les paupières lourdes, la bouche menue et le petit nez droit. On relèvera également la conception particulière des oreilles. L'ensemble de la composition est nuancé par un jeu d'ombres et de lumières sur des carnations émaillées. Les moyens mis en œuvre évoquent Jean Gossaert et Bernard van Orley.

version, appartenant à une collection privée de Londres (ce tableau avait été vendu chez Christie's avec une attribution erronée). Ces panneaux peuvent être rapprochés de la *Sainte Famille* de Jean Gossaert du Musée de Houston (Texas).

² M. DÍAZ PADRÓN, *Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Heinrich Aldegrever en el Museo del Prado*, dans : *Boletín del Museo del Prado*, n° 11, 1983, pp. 97-103; *Id.*, *Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, dans : *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 62, 1986, pp. 157-160; *Id.*, *Una tercera réplica del Suicidio de Lucrecia del Maestro del Papagayo del Museo del Prado atribuida a Lucas Cranach*, dans : *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1988, pp. 29-32; *Id.*, *op.cit.*, 1984, pp. 257-276; J. SANZSALAZAR, *Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes*, dans : *Archivo Español de Arte*, 76, n° 304, 2003, pp. 433-436; *Id.*, *Un San Jerónimo penitente del Maestro del Papagayo en colección privada madrileña*, dans : *Archivo Español de Arte*, 78, 2005, pp. 413-438; *Id.*, *Revisión de erróneas atribuciones al Maestro del Papagayo. Una nueva Virgen con el Niño en España y su dibujo subyacente*, dans : *Mas Arte*, 66, 2011, pp. 34-38.

³ M.J. FRIEDLÄNDER, *Der Meister mit dem Papagei*, dans : *Phoebus*, 2, n° 2, 1949, p. 49; *Id.*, *Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aalst*, dans : *Early Netherlandish Painting*, XIII, Leyde/Bruxelles, 1974, p. 20; T. POILVACHE-LAMBERT, *Une Vierge et Enfant dans un paysage : attribution à un artiste de l'entourage de Pierre Coeck, le Maître au Perroquet*, dans : *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XVII, 1984, pp. 118-142; G. MARLIER, *La Renaissance flamande : Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 248.

Chez le Maître des Demi-Figures, la texture est d'aspect plus continue et uniforme dans les compositions que chez le Maître au Perroquet. Les silhouettes des personnages sont dessinées sur un fond sombre monochrome, riche en nuances.

Les deux peintres sont non seulement unis par le style mais également par l'importante activité de leurs ateliers respectifs. Ils ont dû utiliser des calques, vu les ressemblances existant entre certaines de leurs figures. Il est en effet difficile de distinguer les différentes répliques sans avoir recours à l'analyse de la facture. Les ornements, l'orfèvrerie, les tissus de velours et la chevelure sont plus saturés chez le Maître au Perroquet. Ils rappellent davantage Jean Gossaert et les effets métalliques de son chromatisme.

Les trois panneaux que nous attribuons aujourd'hui au Maître au Perroquet étaient auparavant assignés au Maître des Demi-Figures dans les ouvrages et les catalogues d'exposition. Ces tableaux dérivent d'un modèle commun. Marie-Madeleine est plongée dans la lecture d'un bréviaire dont elle feuillette les pages avec la délicatesse de qui est à l'écoute de son monde intérieur.

Un arrière-plan sombre de conception classique sert de toile de fond à la version du Musée Gösta Serlachius de Mänttä. Les historiens d'art ont attribué l'œuvre de manière constante au Maître des Demi-Figures (fig. 1)⁴. La fenêtre évoque celles peintes au siècle précédent mais sans la présence du paysage que les Primitifs aimaient reproduire dans leurs tableaux. Le maître anonyme a répété la même fenêtre et l'a même pourvue de carreaux mis sous plomb dans deux autres versions de la même composition, celle de l'ancienne collection P. Mersch et celle qui se trouvait jadis dans le commerce d'art zurichois. Ces deux images avaient également été attribuées de manière incorrecte au Maître des Demi-Figures⁵.

La version du musée finlandais constitue l'une des productions les plus exquises et les plus riches de l'œuvre du Maître au Perroquet. La jeune repentie semble étrangère au spectateur. Le manuscrit ouvert est accompagné d'un riche vase à onguent orné de magnifiques dessins de grotesques, ainsi que de *putti* et de motifs floraux. La coiffure est plus raffinée et variée que celle peinte par le Maître des Demi-Figures et la pose verticale mieux équilibrée. Par l'abondance de l'ornementation, l'œuvre se différencie des répétitions brugeoises dues à Isenbrant et à Benson (fig. 2). Tel était le déploiement des valeurs humanistes qui régnait à la cour de l'archiduchesse afin d'éduquer les jeunes filles⁶. Plus aucune trace de la dramatique existence de Marie-Madeleine ne se distingue, le charme et la grâce remplacent tout tourment médiéval.

Benson et Isenbrant donnent de la sainte une image plus humaine et plus proche des idéaux italiens. Le climat de claustration témoigne de l'intimité

⁴ Dimensions : 40 x 30 cm. Voir, sur cette œuvre, B. HINTZE, *The Gösta Serlachius Fine Art Foundation, Catalogue*, Mänttä, 1965, n° 397 ; R.E. SERLACHIUS, *The Collection of the Gösta Serlachius' Fine Art Foundation*, Helsinki, 1978, n° 415.

⁵ M. DÍAZ PADRÓN, *op.cit.*, 1984, p. 271.

⁶ G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957, p. 200.



Fig. 1. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Mänttä, Serlachius-Museo Gösta, Taidemuseo (photo du musée)



Fig. 2. Adriaen Isenbrant, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Madrid, Museo Nacional del Prado (photo du musée)

contemplative de l'école de Bruges de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle. Comme l'écrit Marlier : « Ce sont des fleurs artificielles et impersonnelles, fort séduisantes néanmoins »⁷. Les yeux mi-clos, les paupières droites, la bouche menue, les boucles éclatantes et les pommettes saillantes se répètent de manière systématique.

Ces Marie-Madeleine de l'époque de Charles-Quint ne le sont que par le nom. C'est ce que souligne Marlier à propos des peintures de ce sujet réalisées par Benson⁸. Celle de la Fondation finlandaise a toujours été cataloguée comme réalisation du Maître des Demi-Figures sans le moindre appareil critique dans un musée où domine l'art national moderne et contemporain.

Cette Marie-Madeleine se distingue parmi celles que nous connaissons par un cadrage qui dépasse le torse et par le jeu de lumière sur les chairs et le velours. On relèvera également la splendeur des chaînes en or et des bijoux suspendus sur sa poitrine. La capacité de donner vie à la nature et aux objets avec une puissance plastique égale est typique de ce maître flamand. Une pomme symbolisant la libération du péché originel est visible sur la tablette de la fenêtre⁹. La lumière provient de gauche et intensifie les contrastes et les fins glacis.

⁷ G. MARLIER, *loc.cit.*

⁸ M. DÍAZ PADRÓN, *op.cit.*, 1984, p. 268, n° 227.

⁹ G. FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, 1966, p. 32.



Fig. 3. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Londres, collection privée (photo de l'auteur)



Fig. 4. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Bruxelles, collection Fursac (photo de l'auteur)

L'ombre de la traverse de la fenêtre se projette sur l'ébrasement du mur avec un subtil réalisme. On remarquera la sensualité qui émane du large décolleté aux épaules dénudées et du détail des chaînes en or sur la chemise translucide de la sainte. Une coiffe délicate et transparente recouvre les oreilles.

Il n'est pas opportun d'énumérer les nombreux exemplaires de cette composition. Les analogies sont davantage présentes dans un panneau mis en vente par Sotheby's à Londres en 2004 (fig. 3)¹⁰. Cependant, celui-ci est loin d'égaliser la richesse de couleur et de texture du tableau finlandais. L'arrière-plan se dilue dans une semi-pénombre. Le visage et le sourire sont identiques. Si, dans le panneau mis en vente à Londres, la main gauche est vue dans un léger raccourci, en revanche, dans la version Serlachius, elle est représentée parallèlement au plan pictural. On notera qu'un tableau vendu à la galerie Parke-Bernet de New York offre des similitudes dans la plasticité et la technique, bien que le rendu du vêtement soit différent¹¹.

Un autre panneau représentant Marie-Madeleine lisant de l'ancienne collection Fursac à Bruxelles (fig. 4)¹² a également été attribué au Maître des Demi-

¹⁰ Londres, Sotheby's, 8 décembre 2004, lot 4 ; huile sur bois ; 45 x 31 cm.

¹¹ New York, Sotheby's, Parke Bernet, 16 juin 1976, lot 206 ; huile sur bois ; 37 x 28 cm. Voir, sur cette œuvre, J. SANZALAZAR, *op.cit.*, 2013, p. 273.

¹² Bruxelles, collection Fursac (anciennement), vente publique, 14 décembre 1923, lot 154 ; huile sur bois ; 41 x 31 cm.



Fig. 5. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Séville, Museo de Bellas Artes (photo du musée)



Fig. 6. Maître au Perroquet, entourage, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, Londres, Christie's, 28 mai 1982, lot 75 (photo de l'auteur)

Figures. Le visage est similaire à celui du panneau vendu chez Sotheby's, si l'on excepte le détail de la double chaîne enroulée autour du cou. La physionomie de la sainte est plus gracieuse. On relèvera à main gauche un blason orné d'un lion rampant, d'un heaume et d'une couronne ducale. Ces détails témoignent clairement d'une provenance noble du tableau. On pourrait considérer qu'il s'agit d'un portrait, cependant, l'image est loin de véhiculer l'individualité nécessaire. Dans cette œuvre, le peintre impose sa touche personnelle en posant une mèche de cheveux sur la joue droite de la sainte et en uniformisant l'arrière-plan à travers la couleur. La richesse du modelé, la distribution de l'ombre et de la lumière confirment l'influence de Jean Gossaert sur le maître anonyme. On signalera ici la répétition quasi identique, étudiée par Aída Padrón Mérida et erronément attribuée au Maître des Demi-Figures (fig. 5)¹³. Seules la taille et les tons diffèrent : les couleurs sont plus claires, dans la mesure où l'arrière-plan est peint en vert tandis que la peau et les manches de la robe ont été peintes en rouge et brun. Le vase a été reproduit à l'identique. Le peintre a renoncé à indiquer d'autres détails afin que le spectateur puisse se retrouver face à Marie-Madeleine. En dépit des ressemblances avec la composition d'Isenbrant, le modelé adhérent se rapproche ici davantage de ceux d'Ambrosius Benson. Le sentiment mondain s'oppose à la dévotion manifestée dans l'œuvre d'Isenbrant.

¹³ Arte, Información y Gestión, Séville, 16 novembre 2000 ; huile sur bois ; 30 x 25 cm.



Fig. 7. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, New York, Sotheby Parke-Bernet, 16 juin 1976, lot 206 (photo de l'auteur)



Fig. 8. Maître au Perroquet, *Sainte Marie-Madeleine lisant*, collection De Boer (photo de l'auteur)

On signalera un troisième panneau, réalisé par l'entourage du Maître des Demi-Figures et vendu sous ce nom chez Christie's à Londres (fig. 6)¹⁴. En termes de finesse d'exécution et de dessin, l'image diffère par rapport à celles que nous venons de présenter. Il s'agit d'une représentation plus innocente et plus chaste, en raison de la poitrine et des épaules dissimulées. La chemise transparente est couverte d'un éclatant pourpoint de velours et de fourrure aux manches trois-quarts. La jeune pénitente ouvre un bréviaire appuyé sur une table ornée de grotesques sur l'un des côtés. Ces particularités ne sont pas sans évoquer la version de Parke-Bernet, dans laquelle la chevelure est davantage bouclée (fig. 7)¹⁵. De même, l'espace est plus ample et les épaules de Marie-Madeleine plus larges. Une réplique ayant appartenu à l'ancienne collection De Boer s'en rapproche (fig. 8)¹⁶. Les différences résident dans le dessin des manches aux plis parallèles et de la poitrine plus accentuée. Le modèle du visage se retrouve dans une *Vierge à l'Enfant* de la collection Goldsmith et dans une *Pietà* d'une collection privée madrilène¹⁷.

Ces Marie-Madeleine particulières et élégantes séduisirent la société cultivée et sensible à l'humanisme de la Renaissance septentrionale. La beauté et la dis-

¹⁴ Londres, Christie's, 28 mai 1982, lot 75 ; huile sur bois ; 50,2 x 36 cm.

¹⁵ Voir note 11.

¹⁶ Huile sur bois ; 37 x 27 cm.

¹⁷ M. DÍAZ PADRÓN, *op.cit.*, 1984, p. 276.

tion rompèrent avec le pessimisme dramatique à la fin Moyen Âge, rupture rendue possible par Érasme et son influence sur les peintres de l'époque, notamment Bernard van Orley, qui lui-même influença le Maître au Perroquet¹⁸. À ce propos, les historiens d'art ont longtemps attribué à tort à Van Orley la *Pietà* de la collection Foxá de Séville et vendue chez Christie's par la suite¹⁹. Il a fallu attendre la parution de l'article de l'*Archivo Español de Arte* dédié à ce très intéressant maître anonyme pour que le panneau lui soit restitué.

¹⁸ G. MARLIER, *Érasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, 1954, p. 163 ; M. DÍAZ PADRÓN, *loc.cit.*

¹⁹ Christie's, 1^{er} juillet 1966, lot 41 ; huile sur bois ; dimensions inconnues.

LE PRÉTENDU *OBIIT* DE LAMBERT LOMBARD, ŒUVRE DE
BARTHEL BRUYN LE JEUNE, ET LE PORTRAIT COLONAI DE LA
RENAISSANCE DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES BELGES

DIDIER MARTENS, AUDREY JEGHERS et SOPHIE DE POTTER

En 1954, la Ville de Liège acquiert en vente publique un portrait de vieillard à mi-corps de format chantourné¹ (fig. 1, voir aussi fig. 4). Le panneau, remontant au XVI^e siècle, avait fait partie d'une collection locale. La raison de cet achat officiel est à rechercher dans une inscription en capitales romaines apposée sur l'encadrement : « *IN OMNIBUS DEO SPERAVI LAMBERTUS LOMBARDUS / OBYT (sic) ANNO 1566 13 AUGUSTO* ». On peut traduire « En toute chose, j'ai espéré en Dieu, moi, Lambert Lombard. Il mourut en l'an 1566, le 13 août » ou éventuellement « En toute chose, j'ai espéré en Dieu [signé] Lambert Lombard. Il mourut en l'an 1566, le 13 août ».

Cette inscription a été considérée par les premiers auteurs qui se sont penchés sur le panneau après son acquisition comme une source écrite digne de foi, identifiant le personnage représenté². Ils ont cru avoir devant eux l'effigie, à un âge avancé, d'une des figures fondatrices de l'histoire de l'art wallon. Le vénérable peintre liégeois aurait été représenté peu avant sa mort en 1566, vers 60 ans. Outre le portrait gravé de 1551, qui reproduit les traits du maître à l'âge de 45 ans³,

¹ Liège, BAL, n° d'inv. BA.AMC.05a.0000.300 (AW0005) ; huile sur bois ; 48,5 x 33,5 cm.

² J. BOSMANT, « Les quatre autoportraits de Lombard. Étude comparative », dans : *La Vie wallonne*, 28, 1954, pp. 248-249 ; J. YERNAUX, « À propos des portraits de Lambert Lombard. De quand date l'œuvre du Musée de l'Art wallon ? », dans : *La Vie wallonne*, 29, 1955, p. 140 ; A. PIRON, *La peinture wallonne ancienne*, vol. 2, Charleroi, 1962, p. 42 ; J. HENDRICK, notice, dans : *Lambert Lombard et son temps* (cat. d'exp.), Liège, Musée de l'Art wallon, 1966, n° 123.

³ Voir, sur ce portrait, G. DENHAENE, notice, dans : G. DENHAENE (éd.), *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance. Liège 1505/1506-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition* (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006, pp. 339-340, n° 4.



Fig. 1. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obit d'homme* (avant restauration 2013-2014). Liège, Musée des Beaux-Arts (cliché Audrey Jeghers, Liège).

et celui aux bésicles⁴, connu en nombreux exemplaires et rendu naguère célèbre par un billet de 100 francs belges, les historiens d'art auraient disposé d'une troisième image de Lambert Lombard, manifestement plus tardive : son *Portrait-obit*. Celui-ci nous aurait conservé les traits d'« un petit vieillard bien net, endimanché, chenu et dont le teint se colore d'un rose fragile »⁵.

⁴ Voir, sur ce portrait, C. OGER / P. FRAITURE, notice, dans : G. DENHAENE (éd.), *op. cit.*, pp. 335-338, n° 2.

⁵ A. PIRON, *op. cit.*, p. 42.

Ce qui apparaissait comme une précieuse *vera effigies* du peintre fut présenté en 1966 à l'exposition liégeoise *Lambert Lombard et son temps*. Dans le catalogue, le panneau eut les honneurs de la reproduction en couleur, à une époque où la majorité des illustrations, dans ce type de publication, demeurait en noir et blanc⁶. L'authenticité du document ne faisait manifestement aucun doute. Il fut d'ailleurs invoqué pour mettre en cause le témoignage d'une inscription apposée sur l'exemplaire du *Portrait aux bésicles* conservé à Cassel⁷.

Le *Portrait-obiit* de Lambert Lombard représente-t-il réellement le peintre liégeois ? C'est la question posée en 1991, dans le titre d'un article du *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, par Didier Martens⁸. Celui-ci fit remarquer qu'au XVI^e siècle, dans les anciens Pays-Bas, le format chantourné est tout à fait exceptionnel pour un portrait isolé. Ce type de champ pictural est normalement réservé au panneau central des triptyques et accueille en règle générale un sujet religieux. Certes, il peut paraître téméraire d'assimiler sans autre forme de procès la production artistique renaissante de la Principauté de Liège à celle des anciens Pays-Bas. Il n'en reste pas moins qu'un portrait isolé chantourné surprend également dans le contexte liégeois du XVI^e siècle. En revanche, on sait que la formule fut abondamment utilisée par deux portraitistes colonais de la Renaissance, Barthel Bruyn l'Ancien (1493-1555) et son fils Barthel le Jeune (vers 1525-vers 1610), au point de devenir une véritable marque de fabrique et de provenance⁹, d'où la proposition de Didier Martens d'attribuer à ce dernier l'exécution du *Portrait-obiit*¹⁰. Cette attribution pouvait s'appuyer sur des liens étroits de dessin et de facture avec une œuvre de référence, signée par Barthel Bruyn le Jeune en 1560 : le portrait à mi-corps de Petrus Ulner, figurant sur la valve gauche du diptyque de Bonn¹¹ (fig. 2).

⁶ *Lambert Lombard et son temps*, *op. cit.*, pl. XXIII.

⁷ J. HENDRICK, *op. cit.*, n° 123 : « Lombard est mort à l'âge de 61 ans. L'artiste, à la barbe et aux cheveux blancs, apparaît nettement plus âgé [sur le *Portrait-obiit*] que dans les portraits des Musées de l'Art wallon et de Kassel. Or, ce dernier porte à l'angle supérieur l'inscription AAGE 61, LAN 1566. Le *Portrait-obiit* apporte donc la preuve que cette inscription n'a aucune valeur historique, car Lombard, tel qu'il est représenté dans l'effigie de Cassel, devait avoir entre 45 et 50 ans ». Voir, sur l'exemplaire de Cassel, B. SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, Mayence, 1996, pp. 40-41.

⁸ D. MARTENS, « Le *Portrait-obiit* de Lambert Lombard représente-t-il réellement le peintre liégeois ? », dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, pp. 77-90.

⁹ Voir, à ce sujet, H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunstwissenschaftliche Studien, 35)*, Munich, 1965, p. 10 ; D. MARTENS, *op. cit.*, pp. 82-83.

¹⁰ Voir, sur les Bruyn père et fils, A. LÖW, *Bartholomäus Bruyn. Die Sammlung im Städtischen Museum Wesel (Bestandskataloge des Städtischen Museums Wesel, 4)*, Wesel, 2002 ; S. GROHÉ, « Bruyn. Maler für Köln », dans : *Renaissance am Rhein* (cat. d'exp.), Bonn, LVR-LandesMuseum, 2010, pp. 104-119.

¹¹ Voir, sur cette œuvre, R. STEPHAN-MAASER, « Vom Werdener Mönch zum evangelischen Abt in Magdeburg. Peter Ulner und die Reformation », dans : J. GERCHOW (éd.), *Das Jahrtausend der Mönche. Kloster Welt Werden 799-1803* (cat. d'exp.), Essen, Museumszentrum (...), 1999, pp. 157-160 ; S. GROHÉ, *op. cit.*, pp. 117-119 ; V. TORUNSKY, notice, dans : *Renaissance am Rhein*, *op. cit.*, n° 253.



Fig. 2. Barthel Bruyn le Jeune : *Diptyque de Petrus Ulner*. Bonn, LVR LandesMuseum (cliché LVR LandesMuseum Bonn, Bonn).

Dès le moment où le *Portrait-obiit* cessait d'être une peinture liégeoise, comme on l'avait postulé depuis 1954, il devenait difficile d'y reconnaître encore une effigie de Lambert Lombard, en dépit de l'inscription. Pouvait-on légitimement penser que celui-ci, sentant la mort venir, aurait fait appel à un artiste de Cologne, ville située à plus de 100 kilomètres de Liège, dans le but de se faire une ultime fois portraiturer ? Si tel avait été son dessein, n'aurait-il pas eu plutôt recours aux talents d'un de ses disciples établi dans la cité mosane ? L'inscription latine devenait hautement suspecte. Au lieu de l'attribuer implicitement à l'auteur du portrait, comme on avait fait jusqu'ici, ne fallait-il pas l'imputer à quelque habile faussaire, qui aurait cherché à créer *a posteriori* un document relatif à l'histoire de l'art du Pays de Liège, en maquillant un panneau colonais ancien ? Après 1991, le silence s'est fait autour du *Portrait-obiit*. Dans l'imposante publication collective éditée en 2006 par l'Institut royal du Patrimoine artistique sous la direction de Godelieve Denhaene, il n'est nulle part mentionné, bien

que l'article du *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* soit repris dans la bibliographie¹². L'horreur que les historiens d'art éprouvent pour le faux depuis la fin du XIX^e siècle constitue un phénomène désormais bien étudié¹³ et permet de comprendre ce silence. Il a dû leur sembler peu opportun d'assurer une quelconque publicité à un objet devenu scandaleux, car ayant nui aussi bien à la vérité historique – le *Portrait-obiit* n'a-t-il pas 'pollué' pendant plus de trente années la biographie de Lambert Lombard ? – qu'à la bonne réputation de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique – le tableau a trompé plusieurs spécialistes reconnus de la peinture mosane de la Renaissance.

Les temps changent, les sensibilités évoluent, certains tabous disparaissent pour faire place à d'autres... L'éclatement en 2004-2005, suite à une exposition présentée à Bruges¹⁴, de ce qu'il est devenu usuel d'appeler « l'affaire Van der Veken » a conduit à l'identification d'un faussaire belge particulièrement habile, considéré de son vivant comme l'un des meilleurs restaurateurs de Primitifs flamands, et à la publication du catalogue illustré de son abondante production de simulacres¹⁵. Le silence gêné que la communauté scientifique avait jusqu'ici réservé en Belgique au phénomène du faux n'était soudain plus de mise. En témoigne une récente publication collective des Musées de Liège, qui dévoile au lecteur différentes falsifications présentes dans les collections¹⁶. Aussi, on ne s'étonnera pas que, de juin 2013 à mars 2014, le *Portrait-obiit* ait été sorti des réserves pour être restauré. La restauration a été entreprise dans le but de présenter le panneau au public, dans les salles réservées à l'art ancien du nouveau Musée des Beaux-Arts de Liège, inauguré en mai 2016 sur le site de la Boverie. Le portrait, comme réhabilité, est décrit et reproduit en pleine page et en couleur dans le volumineux catalogue publié pour l'occasion¹⁷.

Dans son *Rapport de traitement de conservation-restauration*, Audrey Jeghers décrit l'état de l'œuvre avant son intervention, qui eut lieu dans l'atelier des Musées de Liège. Elle relève la bonne qualité du support, « un panneau de chêne débité sur quartier ». L'exécution est soignée : la fine couche picturale a été appliquée « sur une préparation écrue recouverte d'une couche d'impression colorée beige rosé », qui « a pour fonction de réchauffer les tonalités par transparence ». Audrey Jeghers note aussi que le tableau a subi dans le passé une restauration pour le moins envahissante. « Une grande partie du fond vert, ainsi

¹² G. DENHAENE (éd.), *op.cit.*, p. 29, note 52, p. 530.

¹³ Voir, à ce sujet, T. LENAIN, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, Londres, 2011, pp. 252-266.

¹⁴ H. VERUGSTRAETE et alii (éds.), *Fake or not Fake ? Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands ?* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2004-2005.

¹⁵ D. VANWIJNSBERGHE (éd.), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle* (*Scientia Artis*, 4), Bruxelles, 2008.

¹⁶ *Liège Museum. Bulletin des Musées de la Ville de Liège*, 5, déc. 2012.

¹⁷ A. JEGHERS, notice, dans : R. RÉMON (éd.), *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Liège*, Liège, 2016, pp. 56-57.

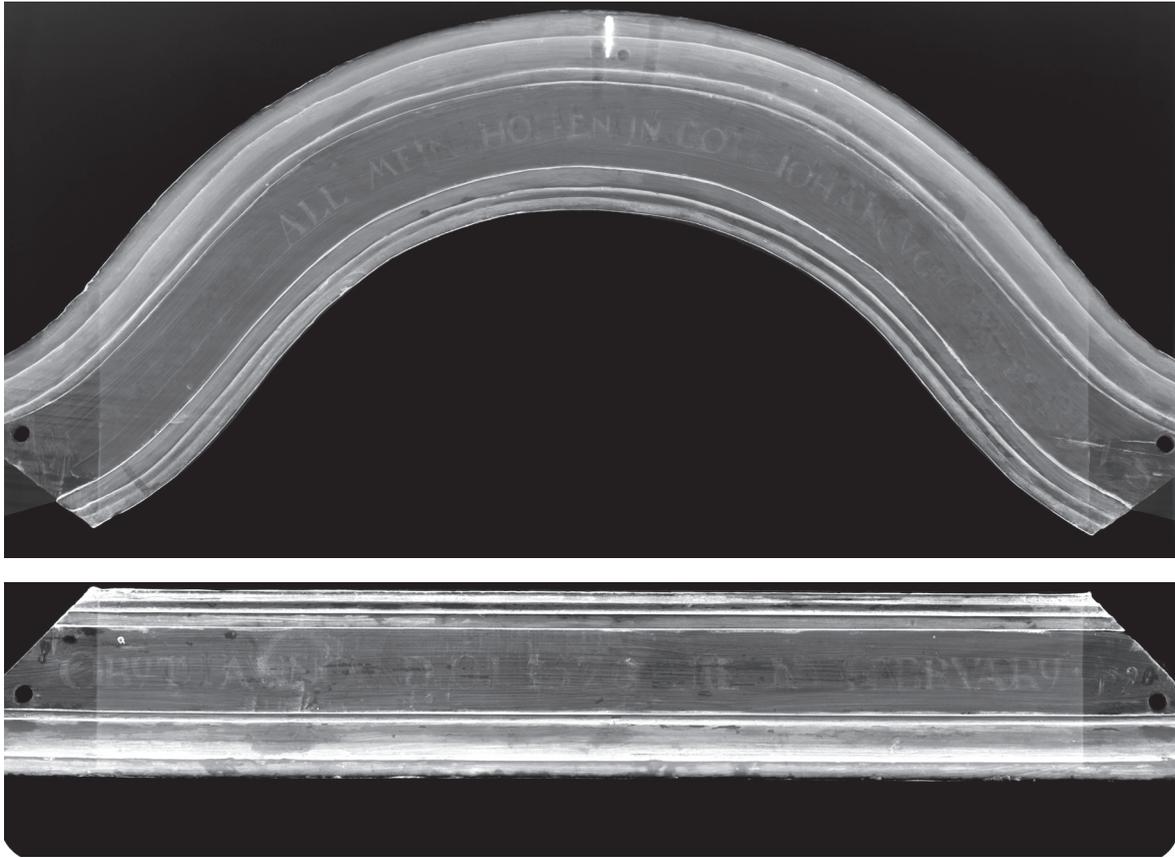


Fig. 3. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obiit d'homme* (détail du chantournement et du talus du cadre). Liège, Musée des Beaux-Arts (cliché Catherine Fondaire et Sophie De Potter, Bruxelles). L'image radiographique a été retravaillée de façon à faire apparaître l'inscription originelle.

que la totalité du manteau et du chapeau noirs, sont recouverts d'un surpeint huileux. Ces surpeints masquent une usure importante de la couche picturale, tout comme des lacunes anciennement mastiquées. De nombreuses retouches plus locales sont observées dans le visage ».

La qualité du support utilisé et de l'exécution ne contredit nullement l'attribution à Barthel Bruyn le Jeune, sans conteste le meilleur portraitiste de sa génération dans la métropole rhénane. Quant au fait que le manteau, le béret et le fond ont été largement surpeints, il trahit une intervention à vocation spéculative, destinée à améliorer l'aspect d'un tableau ancien usé, et donc à en accroître potentiellement la valeur marchande. On est tenté d'admettre que c'est dans le contexte de cette restauration réparatrice que la fausse inscription mentionnant le nom de Lambert Lombard a été conçue. À un niveau relevant non du simple 'plaisir des yeux' mais bien de la connaissance historique, cette inscription ré-

pond en effet à la même stratégie marchande que les amples surpeints. Elle était censée créer de la valeur.

Audrey Jeghers a pu établir l'ancienneté de l'encadrement, dont la structure correspond parfaitement aux usages en vigueur dans le Nord de l'Europe au XVI^e siècle : « les quatre segments sont assemblés à tenon et mortaise et ils sont maintenus par deux chevilles de bois à chaque angle ». Elle signale que l'ensemble ne paraissait pas avoir été démonté avant son intervention.

L'inauthenticité de l'inscription, postulée sur la base d'un raisonnement combinant les approches typologiques, stylistiques et historiques, a pu être confirmée par l'étude matérielle. « La couche picturale du cadre est entièrement surpeinte. De petites fenêtres de dégagement ont été réalisées au scalpel. Sous le surpeint, on a observé une peinture noire, des lettres ocre et un lisé à la feuille d'or ». Il devenait patent que, sous l'inscription mentionnant le nom de Lambert Lombard, s'en cachait une autre...

Le 26 mars 2014, un examen aux rayons X du talus et de la traverse chantournée du cadre a été effectué à Bruxelles, dans les locaux de l'Institut royal du Patrimoine artistique, par Catherine Fondaire. À partir des documents photographiques obtenus, Sophie De Potter, qui travaille dans la même institution, a patiemment élaboré, en utilisant le programme *Photoshop*, une image à peu près complète de l'inscription originelle (fig. 3). Elle peut être lue comme suit : « ALL MEIN HOFFEN IN GOT(T ?) IOHAN (VON ?) (...) / OBYT (sic) ANNO (DNI ?) 1570 (DIE ?) (...) FEBRUARY ». Comme on peut le constater, la partie supérieure de cette inscription est en allemand, la partie inférieure en latin. Si le nom de famille du modèle ne peut être déchiffré, en revanche, son prénom est parfaitement lisible : Johan. Ce mystérieux Johan mourut en 1570, soit quatre ans après Lambert Lombard, au mois de février et non en août.

On laissera de côté la question de savoir si le faussaire a lui-même peint l'inscription ou s'il s'est borné à la rédiger, pour ensuite la faire copier sur l'encadrement par un homme du métier, qui pourrait être le restaurateur responsable des importants surpeints. Quel qu'ait été son rôle précis, concepteur-exécutant ou seulement concepteur, ce faussaire apparaît comme un homme prudent. Il a jeté son dévolu sur un panneau portant le millésime 1570. Il savait qu'en l'antidatant de quatre années, pour en faire le *Portrait-obiit* de Lambert Lombard, il ne prenait aucun risque en termes d'histoire stylistique. Le tableau est en effet à peu près contemporain des dernières années du peintre liégeois et ressortit au second Maniérisme septentrional, tout comme l'art de ce dernier. En outre, une vague ressemblance peut être relevée avec le modèle du *Portrait aux béquilles*, une ressemblance qui s'explique avant tout par le phénomène du *Zeitgesicht* ou 'visage d'époque'¹⁸.

¹⁸ Voir, pour une définition récente de la notion de *Zeitgesicht*, empruntée à l'archéologie romaine, J. C. BALTY et alii, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane). I. Les portraits romains. I. 2. Le siècle des Antonins*, Toulouse, 2012, p. 296 : « Le mot renvoie à cette forme de

La même prudence a guidé le faussaire dans la rédaction de l'inscription. Plutôt que d'en inventer une de toutes pièces, il s'est borné à traduire en latin le texte allemand préexistant. C'est ainsi qu'« *All mein Hoffen in Gott* » est devenu « *In omnibus Deo speravi* ». La traduction qui, sans être littérale, restitue parfaitement le sens de la phrase allemande, trahit un esprit formé au thème latin. Si cet exercice a aujourd'hui disparu des programmes de l'enseignement secondaire en Belgique francophone, il occupait naguère une place importante dans la formation en langues anciennes des adolescents. Le faussaire fut probablement un bon élève des jésuites...

La mise en page habile du texte originel n'a pu être conservée dans sa réduplication frauduleuse. Les mots « *Hoffen in Gott* » occupaient le sommet du chantournement. Cette insertion de l'espoir mis en Dieu dans la partie la plus haute du cadre s'accordait parfaitement, en termes visuels, au contenu du texte. Barthel Bruyn le Jeune possédait un incontestable talent d'épigraphe, dont il a fourni d'autres exemples. C'est ainsi que, sur le portrait déjà mentionné de l'abbé Ulner, c'est le propre nom du Christ qu'il a inscrit au sommet du chantournement du cadre. Le mot *Christ*, en belles lettres gothiques, fait partie d'une prière en allemand, prononcée par le dévot représenté à mi-corps.

Le faussaire, soucieux d'inventer le moins possible, a observé soigneusement l'inscription originale, modèle littéraire autant que visuel. Il a repris à celle-ci la forme particulière du Y qui sert curieusement à rendre le double I d'*Obiit*. Il s'est également inspiré de la graphie du millésime originel en chiffres arabes.

Le maquillage a dû intervenir à Liège. On imagine difficilement, en effet, la confection d'une inscription apocryphe mentionnant Lambert Lombard dans une autre ville de Belgique ! L'opération a dû être exécutée avant 1874. Cette année-là, le baron Wittert, célèbre bibliophile et collectionneur liégeois, publie, à la suite de Giovanni Gaye, une lettre du peintre mosan à Giorgio Vasari, qu'il accompagne d'une longue introduction. Il y mentionne le fait que « Lombard est mort le 14 août 1566, selon une note manuscrite d'un de ses portraits »¹⁹. Il est le premier auteur à faire état du jour du décès du peintre. Ses prédécesseurs ne connaissent que le mois et l'année. En dépit de la différence d'un jour, on est tenté de considérer que l'effigie à laquelle fait référence le baron érudit est bien le *Portrait-obiit*. La possible erreur dans la date suggère qu'il ne possédait pas lui-même le tableau. Elle le dispense de la fraude car, si Wittert avait lui-même conçu la nouvelle inscription, il serait surprenant qu'il n'en ait pas reproduit

mimétisme que connaît souvent le portrait et qui fait qu'une image privée reprend des traits de la coiffure, une attitude (un port de tête, par exemple) ou une expression typique d'un personnage clé du moment. Attesté dès la fin de la République, ce mimétisme est surtout caractéristique de l'époque impériale où nombre de portraits privés, jusque dans les provinces les plus éloignées de Rome, renvoient plus ou moins directement aux effigies de l'empereur ou de membres de la *domus augusta* [...] ».

¹⁹ Baron WITTERT, *Lettre de Lombard à Vasari. Notes sur la première École de Gravure*, Liège, 1874, p. 124.



Fig. 4. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obiit d'homme*. Liège, Musée des Beaux-Arts (cliché M. Verpoorten - Ville de Liège).

correctement le contenu. À l'évidence, il cite, peut-être de mémoire, un portrait qu'il a dû voir chez un collectionneur. On notera que ni la date du 13 août, ni celle du 14 n'est corroborée par d'autres sources. Le jour de la mort du peintre demeure sujet à caution²⁰.

²⁰ Prudemment, Godelieve Denhaene s'abstient de mentionner le jour du décès de l'artiste dans ce que l'on peut considérer comme sa plus récente biographie. Voir G. DENHAENE, « *Lambertus Lombardus pictor eburonensis* : biographie », dans : G. DENHAENE (éd.), *op. cit.*, p. 37.



Fig. 5. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obiit d'homme* (détail du crucifix avant restauration 2013-2014). Liège, Musée des Beaux-Arts (cliché Audrey Jeghers, Liège).

Dans le traitement de restauration appliqué au *Portrait-obiit*, il a été décidé de conserver l'inscription apocryphe (fig. 4). Celle-ci fait en effet partie intégrante de l'histoire du tableau et constitue un document historique *sui generis*. C'est elle qui a motivé l'acquisition du tableau par la Ville de Liège, c'est elle qui explique qu'il ait été mentionné par des spécialistes de l'art de l'ancienne Principauté, c'est elle qui a donné lieu en 1962 à une tentative téméraire de reconstitution de la trajectoire existentielle de Lambert Lombard. Elle reflète en outre l'intérêt croissant, en Belgique francophone, dès le dernier tiers du XIX^e siècle, pour l'« école wallonne », dont il s'agissait de construire l'histoire sur le modèle de celle de l'« école flamande », un intérêt qui a pu être alimenté, à l'occasion, par des faux. Seules quelques lettres de l'inscription originelle ont été dégagées par Audrey Jeghers : celles qui ne se trouvent pas au-dessous de celles apposées au XIX^e siècle. Ce dégagement très partiel met en évidence pour le visiteur la présence d'une couche historique antérieure, que le faussaire s'était efforcé de dissimuler.

Même si, dans les salles du nouveau Musée des Beaux-Arts de Liège, il se trouve accroché à proximité des œuvres de Lambert Lombard et de l'exemplaire le plus ancien du *Portrait aux bézicles*, le *Portrait-obiit* est étiqueté comme « attribué à Barthel Bruyn le Jeune ». Cette attribution, proposée il y a plus de vingt ans, peut être confirmée par un détail qui n'avait pas été mentionné dans l'article du *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. Le pieux vieillard à la barbe blanche, sans doute un bourgeois colonais, tient dans la main gauche un rosaire auquel est suspendu un crucifix en argent. Ce crucifix constitue une véritable signature visuelle de Barthel Bruyn le Jeune (fig. 5). Le Fils de Dieu attaché à la croix

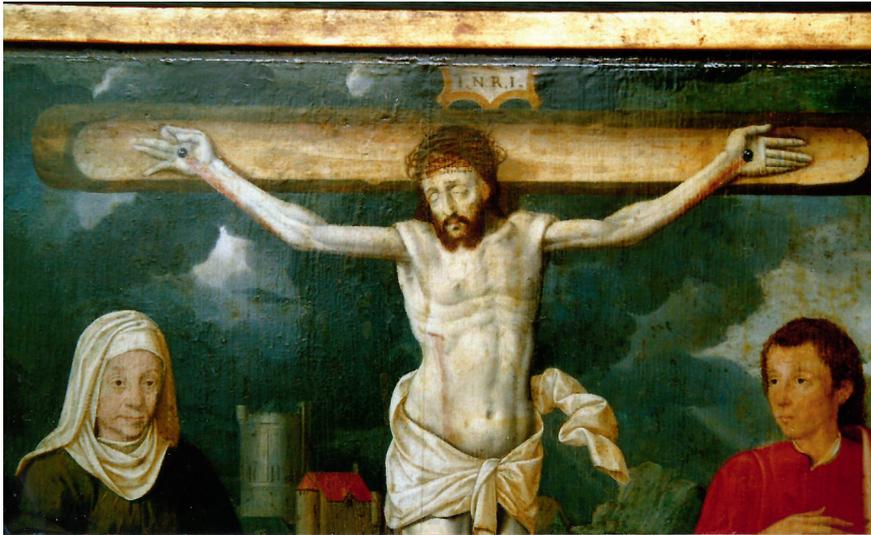


Fig. 6. Barthel Bruyn le Jeune : *Triptyque fragmentaire de Hermann von Weinsberg* (détail du Christ en croix). Cologne, Kölnisches Stadtmuseum (cliché Grazia Berger, Bruxelles).

a été représenté de manière similaire dans plusieurs œuvres de l'artiste. C'est le cas notamment dans le *Calvaire* commandé en 1557 par le patricien colonois Hermann von Weinsberg et aujourd'hui conservé au Musée municipal de Cologne²¹ (fig. 6). C'est le cas également dans un autre *Calvaire*, commandé par Hermann von Wedigh III avant 1560 et identifié en 2005 dans les réserves du Palais des Beaux-Arts de Lille²².

À la différence de son père, Barthel le Jeune éprouvait apparemment de grandes difficultés à représenter le nu. Dans les deux *Calvaire* cités, le Christ donne l'impression d'être doté de bras rapportés, comme s'il s'agissait d'une statue en bois. Ses bras sont en effet nettement séparés du torse. Or, la même solution graphique s'observe sur le petit crucifix métallique du panneau liégeois. Cette figurine est manifestement issue de l'imagination de Barthel Bruyn le Jeune. On relèvera que les pieds rabattus à la verticale constituent également une formule caractéristique de ses Christ en croix.

Rendu à son auteur véritable, le prétendu *Portrait-obiit de Lambert Lombard* s'insère parfaitement dans le groupe important de portraits colonois du XVI^e siècle qui, suite aux bouleversements suscités par la conquête napoléonienne,

²¹ Voir, sur cette œuvre, W. SCHÄPFKE / R. WAGNER, *Kölner Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschliesslich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds*, Cologne, 2006, p. 61, n° 0139.

²² Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS, « Un témoin oublié de la Renaissance colonoise au Musée des Beaux-Arts de Lille : le triptyque du *Calvaire* par Barthel Bruyn le Jeune », dans : *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France*, 55, 2005, n° 1, pp. 49-58.



Fig. 7. Barthel Bruyn l'Ancien : *Triptyque fragmentaire, Portraits de donateurs*. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (cliché KIKIRPA, Bruxelles).

ont été dispersés hors des limites de la Ville et de l'ancienne Principauté ecclésiastique de Cologne, presque toujours sous des attributions fantaisistes. La haute qualité technique de ces effigies, en particulier celles réalisées par les Bruyn père et fils, ainsi que l'attrait croissant d'une époque que l'on était alors en train de découvrir (ou d'inventer ?), à savoir la 'Renaissance', les ont transformées dès le milieu du XIX^e siècle en objets de collection particulièrement appréciés par les nouveaux acheteurs bourgeois. Tout naturellement, de telles images firent leur entrée dans les collections publiques d'un pays voisin de l'Allemagne et précocement industrialisé : la Belgique. Un inventaire comparatif permet de mettre en évidence le fait que le tableau liégeois de Barthel Bruyn le Jeune ne constitue nullement un cas isolé dans le contexte des musées belges.

Ainsi, le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers possède non moins de quatre portraits de Barthel Bruyn l'Ancien, légués à cette institution dès 1841 par l'ancien bourgmestre orangiste de la Métropole, Florent van Erborn²³. Deux sont repris dans le catalogue des portraits du maître, publié en 1965 par Hildegard Westhoff-Krummacher, qui les considère à juste titre comme autographes²⁴. Les deux autres sont absents de cet ouvrage²⁵, mais ils furent attribués à l'atelier de Barthel l'Ancien dès 1891 par Eduard Firmenich-Richartz, dans la plus ancienne monographie consacrée à l'artiste²⁶, et ils ont figuré à la grande exposition Barthel Bruyn présentée à Cologne en 1955, la seule rétrospective qui lui ait été consacrée jusqu'ici²⁷ (fig. 7). Leur autographie paraît difficilement contestable. Il s'agit de volets représentant un couple de donateurs, les mains jointes. L'objet de leur adoration, qui occupait le panneau central, a disparu.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que ce double portrait colonais occupe, lui aussi, une place dans l'histoire de la falsification artistique en Belgique puisque, dans les dernières années du XIX^e siècle, il servit de modèle au fameux Joseph Van der Veken, qui habitait alors Anvers. Les volets étaient attribués à Bernard van Orley par les conservateurs du Musée des Beaux-Arts et passaient donc pour flamands²⁸. Ils ont dû être copiés par le faussaire. Les mêmes visages se retrouvent en effet, agencés de manière similaire, sur non moins de trois triptyques de style memlingien à peu près identiques, qui peuvent être imputés à Van der Veken²⁹. Cette falsification connut un succès durable dans la littérature scientifique : l'exemplaire mis aux enchères à Cologne en 1905 a été considéré comme un document historique probant dans les différents inventaires du Musée des Beaux-Arts d'Anvers publiés entre 1905 et 1988. D'édition en édition, on a répété avec confiance que ce pseudo-triptyque reproduisait à un âge légèrement plus jeune le couple représenté, par ailleurs, sur les volets de Bruyn l'Ancien³⁰.

²³ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen. Departement Oude Meesters. *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, Anvers, 1988, pp. 76-77.

²⁴ Anvers, KMSK, n° d'inv. 522 ; huile sur bois ; 29 x 26 cm (H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *op. cit.*, n° 98) et n° d'inv. 526 ; huile sur bois ; 26 x 21 cm (H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *op. cit.*, n° 101).

²⁵ Anvers, KMSK, n°s d'inv. 461, 462 ; huile sur bois ; 55 x 24 cm (chacun).

²⁶ E. FIRMENICH-RICHARTZ, *Bartholomæus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie*, Leipzig, 1891, p. 78.

²⁷ *Barthel Bruyn 1493-1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnis-ausstellung [...]*, Cologne, 1955, Kunsthaus Lempertz, n°s 73, 74.

²⁸ *Catalogue du Musée d'Anvers. Troisième édition complète*, Anvers, 1874, p. 496.

²⁹ Voir, sur ces trois triptyques, J.L. PYPART, « *Early Netherlandish Painting XV ?* : Joseph van der Veken », dans : D. VANWIJNSBERGHE (éd.), *op. cit.*, , pp. 213-214, n°s 38, 39, 40.

³⁰ Koninklijk Muzeum (sic) van Schoone Kunsten te Antwerpen. *Beschrijvend Catalogus I. Oude Meesters*, Anvers, 1905, p. 54 : « In veiling Alb. Jaffé, 1905, Keulen, kwam onder nr. 48 een triptiek voor, waarvan de zijluiken dezelfde personen voorstellen op eenigszins jongeren leeftijd ». La remarque figure encore en 1988 dans : *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen. Departement Oude Meesters. Catalogus Schilderkunst Oude Meesters, op. cit.*, p. 76.



Fig. 8. Barthel Bruyn le Jeune (?) : *Triptyque fragmentaire, Portraits de donateurs*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cliché KIKIRPA, Bruxelles).

Les Musées royaux des Beaux-arts de Belgique à Bruxelles possèdent, quant à eux, un ensemble de dix portraits colonais de la Renaissance³¹. Les effigies de Philipp von Gail et de son épouse, portant respectivement les dates de 1543 et de 1537, ont été acquises à la vente Weyer à Cologne en 1862³². Ce sont apparemment les premières œuvres de Bruyn qui aient effectivement été enregis-

³¹ *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art ancien. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, pp. 44, 45, 359, 360. Véronique Bücken a non seulement permis à Didier Martens d'étudier dans des conditions excellentes les portraits colonais de la Renaissance conservés aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles mais, en outre, l'a fait généreusement bénéficier de ses observations. Plusieurs d'entre elles ont alimenté le présent texte.

³² Bruxelles, MRBAB, n°s d'inv. 1499, 1500 ; huile sur bois ; 47 x 34 cm (chacun).

trées sous ce nom en Belgique³³. Hildegard Westhoff-Krummacher a confirmé leur pleine autographe³⁴. Au revers du portrait de l'épouse figure l'inscription « *Original von Hans Holbein* », artiste avec lequel Bruyn l'Ancien a souvent été confondu. Quant au portrait de Margarethe Von Kerpen, il entra dans les collections en 1898³⁵. Il a également été répertorié comme autographe par Hildegard Westhoff³⁶.

Nettement moins connues des spécialistes sont deux paires de volets, acquises en 1873 de la collection du duc Engelbert-Auguste d'Arenberg. Il s'agit, à l'évidence, des *membra disjecta* de deux anciens triptyques démembrés. Ces volets sont prudemment attribués à l'« école allemande » dans le catalogue de 1984³⁷. Leur origine colonaise est toutefois manifeste, si l'on en juge par l'habit féminin. Les panneaux centraux n'ont pu, jusqu'ici, être identifiés.

Le premier ensemble (fig. 8) comportait, sur le volet gauche, l'effigie d'un homme et de ses quatre fils³⁸. L'aîné est tout particulièrement mis en valeur ; un enfant, représenté en bas à droite, a été manifestement ajouté, comme le trahit une différence de couleurs dans les chairs. Le portrait familial aurait donc été actualisé. L'ancien volet droit accueillait les effigies féminines : une mère et ses sept enfants. Au revers de ces volets se trouvent les restes usés de deux autres portraits : un homme, à gauche, et son épouse, à droite. Les deux figures ont été recouvertes à un certain moment par un badigeon noir, qui a ensuite été en partie gratté. Les volets devaient être à l'origine cintrés ou chantournés. En effet, des barbes et des bords non peints apparaissent dans le bas et sur les côtés des panneaux ; en revanche, dans le haut, ils sont absents. On sait que la régularisation des supports chantournés du XVI^e siècle, leur adaptation au 'format galerie', surtout quand il s'agissait de volets, constitue un phénomène très fréquent dès le XVII^e siècle.

Le second ensemble comportait, sur le volet gauche, les effigies agenouillées d'un père et de ses trois fils, sur le volet droit, celle de la mère³⁹ (fig. 9). Les personnages sont représentés sur un fond de paysage. Les revers sont recouverts d'un enduit noir. Les panneaux devaient être eux aussi cintrés ou chantournés à l'origine, comme le suggère l'examen des bords non peints et le paysage mon-

³³ Voir *Illustrier Katalog der reichen Gemälde-Gallerie des Herrn J.P. Weyer, Stadtbaumeister a.D.* [...] (cat. de vente), Cologne, J.M. Heberle / H. Lempertz, 25 août 1862 et *sequ.*, n^os 152, 153 ; E. FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles) précédé d'une notice historique sur sa formation et sur ses accroissements. Troisième édition*, Bruxelles, 1875, p. 111.

³⁴ H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *op. cit.*, n^os 46, 47.

³⁵ Bruxelles, MRBAB, n^o d'inv. 3435 ; huile sur bois ; 83,5 x 58,5 cm.

³⁶ H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *op. cit.*, n^os 71, 72.

³⁷ *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art ancien, op. cit.*, pp. 359, 360.

³⁸ Bruxelles, MRBAB, n^os d'inv. 2601, 2602 ; huile sur bois ; 62 x 32 cm (chaque volet).

³⁹ Bruxelles, MRBAB, n^os d'inv. 2604, 2605 ; huile sur bois ; 65 x 25 cm (chaque volet).



Fig. 9. Barthel Bruyn le Jeune (?) : *Triptyque fragmentaire, Portraits de donateurs*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cliché KIKIRPA, Bruxelles).

tagneux brutalement interrompu dans le haut du volet gauche. Les blasons n'ont pu être identifiés, ils doivent correspondre à des familles colonaises.

Les deux paires de volets orphelins de l'ancienne collection d'Arenberg peuvent être attribuées à Barthel Bruyn le Jeune ou à un peintre de son entourage. C'est sous cette même attribution qu'ont été acquis en 1968 à Amsterdam deux portraits de défunts, un homme et une femme⁴⁰ (fig. 10, 11). Le cadre du por-

⁴⁰ Bruxelles, MRBAB, n°s d'inv. 7618, 7619; huile sur bois ; 42,5 x 31,5 (portrait d'homme) et 44 x 33 cm (portrait de femme).



Fig. 10. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obiit d'homme*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cliché musée).



Fig. 11. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait-obiit de femme*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cliché musée).

trait masculin a été refait et le panneau lui-même a été complété dans le haut. Comme l'a relevé récemment Véronique Bücken, il n'est pas évident que ces deux effigies aient constitué dès l'origine des pendants⁴¹. Les dimensions des panneaux diffèrent légèrement, l'homme et la femme ne sont pas tournés l'un vers l'autre. Peut-être ces deux œuvres proviennent-elles d'une même chapelle familiale, qui accueillait d'autres portraits funéraires de Barthel Bruyn le Jeune, similaires par exemple à celui de Berlin⁴², et ne forment-elles paire que depuis le XIX^e siècle ?

Le panneau féminin porte l'inscription suivante en dialecte colonais⁴³ : « *Ist geboren anno 1532 den 21 dach / decembri des nachs umb 3 orenn / Ist gestorven anno 1568 den 12 dach ianuary / der selen gott genadt* » (« Née le 21 décembre 1532 à 3 heures de la nuit, morte le 12 janvier 1568. Pour son âme la pitié de Dieu »). L'âge du décès, 35 ans, tel qu'il peut être déduit de l'inscription,

⁴¹ V. BÜCKEN, notices, dans : S. BALACE / A. DE POORTER (éds.), *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2010-2011, n^os 61, 62.

⁴² Voir, sur cette œuvre, R. GROSSHANS (éd.), *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin, 1996, p. 25 (attribué à Barthel le Jeune).

⁴³ Et non en 'flamand', comme l'affirme Philippe ARIÈS (*Images de l'homme devant la mort*, Paris, 1983, p. 208).



Fig. 12. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait d'une femme de la famille Pilgrum*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (cliché KIKIRPA, Bruxelles).

semble bien correspondre à l'aspect du visage de la femme. Il s'agit manifestement d'un authentique portrait, trouvant son origine dans un dessin réalisé par le peintre devant le lit mortuaire.

La prière proprement dite est inscrite à l'envers, de droite à gauche, sur le talus du cadre, comme si elle devait être lue du haut des Cieux, comme si elle n'était destinée qu'à Dieu. Cette solution n'est pas sans rappeler la réponse renversée de Marie dans l'*Annonciation* du retable de l'*Agneau mystique*. Le talent d'épigraphiste de Barthel Bruyn le Jeune et son sens de la 'mise en cadre' des lettres ont été signalés précédemment. Ils se manifestent ici une nouvelle fois⁴⁴.

Il faut encore mentionner un portrait féminin circulaire, peint sur un support mouluré en bois tourné et poli comportant un cadre taillé dans la masse⁴⁵

⁴⁴ Si le panneau masculin présentait également une inscription, elle a disparu avec l'encadrement original. On remarquera un L à gauche du visage de l'homme. Une référence à l'âge de son décès (50 ans) ?

⁴⁵ Bruxelles, MRBAB, n° d'inv. 1379 ; huile sur bois ; diam. 31,5 cm.

(fig. 12). L'orifice laissé par la pointe du tour est bien visible⁴⁶. Nous sommes en présence d'un portrait inscrit dans le couvercle d'une boîte (*Kapselbildnis*)⁴⁷. La formule, typique de la Renaissance allemande, est attestée notamment chez Lucas Cranach l'Ancien, Hans Holbein le Jeune et chez les Bruyn. Acquis en 1857 comme œuvre de Hans Holbein le Jeune, ce *tondo* est aujourd'hui attribué par le musée à Barthel Bruyn le Jeune. La femme est représentée à mi-corps devant une balustrade. Le blason a été identifié comme celui de la famille colonaise Pilgrum. Il s'agit d'armoiries parlantes, elles comportent trois bâtons de pèlerin (*Pilger* en allemand)⁴⁸.

Le Musée communal de Bruxelles possède également un portrait d'homme de Barthel Bruyn l'Ancien⁴⁹. Offert en 1878 par le médecin John Waterloo Wilson à la Ville de Bruxelles, l'œuvre, qui fut successivement attribuée à Hans Holbein le Jeune, puis à Josse van Cleve, a été restituée en 1992 au peintre colonais⁵⁰. En raison de l'habit et du bonnet noirs, ainsi que du livre tenu dans la main droite, elle passa longtemps, dans l'érudition belge, pour un portrait de prédicateur protestant !

On ne saurait conclure cet aperçu sans mentionner un portrait d'homme resté inconnu des spécialistes de Barthel Bruyn l'Ancien, bien que son autographie paraisse difficilement contestable. Il est conservé au Musée des Beaux-Arts de Verviers, où il figure sous ce nom dès 1904⁵¹ (fig. 13). Le panneau cintré à fond rouge porte, dans le haut, le millésime 1535 en chiffres arabes. La couche picturale originelle est usée et encombrée de nombreux surpeints. Selon une

⁴⁶ Voir, sur les supports tournés dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles, H. VEROGSTRAETE, *Frames and Supports in 15th- and 16th-Century Southern Netherlandish Painting (Contributions to the Study of the Flemish Primitives*, 13), Bruxelles, 2015 (livre électronique en ligne), p. 5.

⁴⁷ Voir, à ce sujet, A. DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990, pp. 93-96 ; S. GROHÉ, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴⁸ Voir lettre de Horst VEY en date du 24 juin 1963 dans les archives du musée (dossier de l'œuvre).

⁴⁹ Bruxelles, Musée de la Ville, n° d'inv. K 1878/10 ; huile sur bois ; 56,4 x 46,8 cm.

⁵⁰ D. MARTENS, « Un soi-disant portrait de Prédicant au Musée de la Ville de Bruxelles », dans : *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, 25, 1992, pp. 87-100. Voir aussi A. DEKNOP et alii, *John Waterloo Wilson. Hommage au mécène* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle, 1995-1996, p. 29.

⁵¹ Verviers, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique, n° d'inv. Ren-1904-0428 ; huile sur bois ; 42,5 x 32 cm. Voir, sur cette œuvre, J.S. RENIER, *Deuxième catalogue du Musée communal de Verviers*, Andrimont, 1904, n° 428 (« Portrait d'homme en buste, sur bois, daté 1535, don du Gouvernement ; ce personnage, grandeur naturelle, porte une collerette de linge tuyautée ; est peint par de Bruyn, de la famille dont descend l'ex-ministre de ce nom ») ; M. PIRENNE, *Musée communal de Verviers. Catalogue II : peinture*, Verviers, 1943, n° 13 ; V. BRONOWSKI, *Musées de Verviers. Guide du visiteur*, Verviers, 1977, p. 8. On relèvera avec quelle confiance le premier conservateur du Musée communal de Verviers Jean-Simon Renier affirme un lien de parenté entre Barthel Bruyn l'Ancien et l'homme politique catholique Léon de Bruyn (1838-1908), qui fut notamment ministre belge de l'Industrie et des Beaux-Arts entre 1888 et 1899. Ce dernier serait-il à l'origine du mystérieux « don du Gouvernement » ?



Fig. 13. Barthel Bruyn le Jeune : *Portrait d'homme*. Verviers, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique (cliché Audrey Jeghers, Liège).

formule fréquente chez Barthel l'Ancien, qui a presque acquis le caractère d'une signature⁵², la main droite du modèle, refermée, est posée sur une balustrade ; les doigts inclinés sont repliés vers l'intérieur. Cette main tient un œillet, fleur fréquemment associée au monde de l'amour et du mariage. Sans doute le panneau verviétois devait-il avoir un pendant féminin. L'effigie de l'épouse, tournée vers la gauche, aurait ainsi répondu à celle de son jeune mari, tourné vers la droite. Les deux panneaux devaient être conçus pour être accrochés côte à côte, le panneau masculin à dextre, le féminin à senestre, ainsi que le voulait le bon usage héraldique.

⁵² Voir H. WESTHOFF-KRUMMACHER, *op. cit.*, n^os 32, 33, 46, 50, 58, 71, 77, 105...

Comme on peut le constater, le pieux bourgeois rhénan du Palais de la Boverie se trouve en bonne et ample compagnie dans les musées de Belgique !

Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici Pierre Anagnostopoulos (Bruxelles), Véronique Bücken (Bruxelles), Marie-Paule Deblanc-Magnée (Verviers), Alexandra Käss (Bonn), Géraldine Patigny (Bruxelles), Corinne Van Hauwermeiren (Bruxelles) et Rita Wagner (Cologne). Le présent texte a été relu par Bruno Bernaerts, Thierry Lenain et Jacques de Landsberg.

LA CAVE À VIN DE LA COUR DU COUDENBERG, PROPRIÉTÉ DE LA VILLE DE BRUXELLES À LA FIN DU XVI^e SIÈCLE*

BRAM VANNIEUWENHUYZE
(CALDENBERGA – KU LEUVEN)

Introduction

Comme la plupart des villes, Bruxelles gérait un patrimoine immobilier pendant l’Ancien Régime. En 1448, les receveurs urbains ont dressé un inventaire de ce patrimoine, qu’ils ont actualisé jusqu’au 16 juin 1487¹. Le registre, intitulé *Boeck van de goeden, cheijnsen ende renten der stadt Brussele gemaect anno 1448 geeijndicht 16 junii 1487*, contient une série de copies d’actes relatifs à l’achat ou à l’accensement des biens composant le domaine foncier de la Ville². Bien que le motif de certains achats soit clair – la construction de la halle aux draps ou l’agrandissement de la future Grand’Place, par exemple –, la plupart de ces actes ne nous révèle pas comment la Ville faisait usage de ses propriétés immobilières. Pour cela, il faut recourir aux comptes communaux, qui énumèrent les revenus et les dépenses de la Ville. Malheureusement la grande majorité de ces comptes ont péri lors du bombardement de 1695.

* Je tiens à remercier Paulo Charruadas, Didier Martens et Sacha Zdanov pour la relecture du texte français et Laetitia Cnockaert et Jonas Braekevelt qui m’ont fourni quelques précisions utiles. Abréviations utilisées : AGR = Archives Générales du Royaume ; AVB = Archives de la Ville de Bruxelles.

¹ Registre de 188 folios, classé dans la précieuse collection des « cartulaires » des Archives de la Ville de Bruxelles (AVB, Archives anciennes, cartulaire XXIII ; voir CH. PERGAMENI, *Les archives historiques de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1943, pp. 62-63).

² C. DICKSTEIN-BERNARD, « La gestion financière d’une capitale à ses débuts : Bruxelles, 1334-1467 », dans : *Annales de la Société royale d’Archéologie de Bruxelles*, 1977, 54, p. 197.

Les quelques comptes complets qui ont survécu au drame n'ont pas encore été étudiés systématiquement³.

Les Archives de la Ville de Bruxelles conservent d'autres documents qui mettent en lumière l'usage par la Ville de ses propriétés. Quelques ordonnances urbaines, copiées dans les cartulaires de la Ville, règlent la procédure à suivre pour la mise à disposition des propriétés de la Ville aux particuliers⁴. Comme on pouvait le supposer, la Ville elle-même n'exploitait pas ses propriétés en régie directe. Dans plusieurs cas, elle louait, affermait ou concédait à des particuliers le droit d'utiliser un bien ou des infrastructures. Ce fut par exemple le cas pour les maisons acquises par la Ville pour agrandir la Grand'Place ou pour les huit chambrettes de changeur situées sous la halle aux draps, de même que pour des prairies, des parties des deux enceintes urbaines, des fours à chaux et des caves⁵. Concernant ces caves, les quelques comptes communaux conservés de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle énumèrent les recettes provenant de leur location pour la vente du vin⁶.

Pour les Temps modernes, nous conservons plusieurs registres dans lesquels furent enregistrés ou copiés les contrats de bail conclus entre la Ville et des particuliers. L'inventaire des Archives de la Ville énumère douze *pachtboeken* (ou *huurboeken*), dont le plus ancien débute en l'année 1504⁷. Ces registres n'ont pas encore fait l'objet d'une étude systématique et approfondie. Évidemment, une telle étude enrichirait notre connaissance des finances urbaines et des relations entre la Ville et les citoyens. Le registre intitulé *T'huerboeck der stad Brussele begonst 23 aprilis 1569, geeyndicht 21 septembris 1615* renferme deux contrats de bail qui nous informent également sur les relations entre la Ville, les citoyens et la Cour. Ils indiquent que la Ville exerçait – au moins temporairement – des droits sur une partie du palais du Coudenberg. Le pré-

³ Pour un relevé des comptes entièrement ou partiellement conservés, voir C. DICKSTEIN-BERNARD, « Répertoire chronologique et analytique des comptes complets, fragments et extraits des comptes communaux de Bruxelles, qui subsistent pour la période antérieure à 1570 », dans : *Cahiers bruxellois*, 29, 1988, pp. 5-78.

⁴ Le 28 mai 1343, les échevins, le conseil et tous les bourgeois de la Ville de Bruxelles réglaient comment les biens de la Ville pourraient être loués aux enchères et utilisés ensuite par des particuliers (ordonnance éditée dans F. FAVRESSE, « Documents relatifs aux réformes financières entreprises par Bruxelles de 1334 à 1386 », dans : *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 95, 1931, pp. 130-132). Ce règlement fut révisé par les bourgmestres, les échevins, les receveurs, le conseil et les conseillers de la Ville le 13 décembre 1464 (AVB, Archives anciennes, cartulaire IV, f^o 201 et v^o). Au XV^e siècle, la Ville réglait également les conditions quant à la location des fossés de l'enceinte (AVB, Archives anciennes, cartulaire IX, f^o 85 v^o-86).

⁵ DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (1977), pp. 59-85.

⁶ Par exemple dans le compte communal de 1485-1486 : *Item, ontfaen van diversen persoenen die dit jaer der stad wijnkeldereren in hueringen gehouden hebben, gedragende xxii lb. gr. Brab.* (AGR, Chambre des Comptes, n^o 30.942, pp. 37 ; voir également DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (1988), p. 50).

⁷ PERGAMENI, *op. cit.*, pp. 386-387.

sent article a pour but de présenter et d'interpréter le contenu de ces deux actes énigmatiques, dont l'édition suit en annexe.

Contenu des deux contrats de bail

Le premier contrat fut conclu le 30 juillet 1580 entre les cinq receveurs de la Ville comme bailleurs d'une part et Machiele vander Haghen comme preneur d'autre part (Fig. 1)⁸. L'acte nous révèle que les receveurs lui ont donné en location « la cave à vin de la Cour appartenant à la ville » (*den wijnkelder van den hove der voirseide stadt toebehoirende*) pour une période de trois ans à partir du 24 juin 1580 dernier, en échange d'un loyer annuel de 400 florins du Rhin. Cette somme ne doit pas être payée si la cour du prince est absente ; par contre, si elle est présente, Machiel doit payer annuellement 500 florins du Rhin. L'acte contient encore une condition « expresse » (*expresse conditie*) : Machiel est tenu de « contenter les privilégiés et les dispensés en ce qui concerne la qualité des vins » (*den gevrijdden ende geprevilegeerden van der accijsen [...] goet contentement te gevenen aengaende die deught van den wijnen*). Les receveurs lui demandent donc expressément de servir de bons vins aux consommateurs exempts de payer l'impôt du vin.

Le second acte date du 20 avril 1583 – donc moins de trois ans plus tard – et est beaucoup plus long (Fig. 2)⁹. Il fut à nouveau conclu entre ce même Machiel vander Haghen, mentionné comme locataire de « la cave de la Cour appartenant à cette ville » (*den kelder van den hove deser stadt toebehoirende*), d'une part, et deux députés de la « loi » (le gouvernement urbain) et quatre receveurs de la Ville, d'autre part¹⁰. Cette fois-ci, l'acte commence par une longue introduction énumérant les raisons et les circonstances qui ont mené aux décisions explicitées ensuite. En fait, Machiel vander Haghen est venu se plaindre auprès des receveurs de plusieurs « empêchements concernant l'usage

⁸ AVB, Archives anciennes, n° 2686, f° 17, voir annexe 1. Cinq receveurs furent présents lorsque le contrat fut conclu et sont mentionnés comme tels en-dessous de l'acte : le gentilhomme Charles van Brecht, seigneur de Diegem, le gentilhomme Charles Fourneau, seigneur de Kruikenburg, Henrick le Reniere, Symon de Sailly et Jacop tSeraerts. Ces cinq personnes étaient en effet en fonction comme receveurs de la Ville en 1580-1581, le sixième receveur, J. de Blaere, étant absent (A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles (nouvelle édition du texte original, augmentée de nombreuses reproductions de documents choisis par Mina Martens, archiviste de la ville)*, Bruxelles, 1975, t. 2, p. 500).

⁹ AVB, Archives anciennes, n° 2686, f° 19-20, voir annexe 2.

¹⁰ Cette fois-ci le gentilhomme Charles Fourneau, seigneur de Kruikenburg, et Jacop Lenniers sont mentionnés comme députés de la « loi », le gentilhomme Laurens van Eynatten, Joos Beydaels, Jans vanden Bossche et Bartholomeeu[s] vander Haghen comme receveurs. Malheureusement, Henne et Wauters ne mentionnent pas les noms des magistrats urbains pour l'année 1583-1584, mais il semble que les personnes citées étaient déjà en fonction l'année précédente. Charles Fourneau fut receveur en 1581 et remplaça l'échevin Charles van Bombergen au cours de l'année. Il resta échevin en 1582. Jacques Lenniers fut conseiller en 1582, tandis que Laurent van Eynatten, Josse Beydaels, J. Vanden Bossche et Barthélemi Vanderhaeghen furent nommés receveurs (HENNE et WAUTERS, *op. cit.*, t. 2, p. 500).

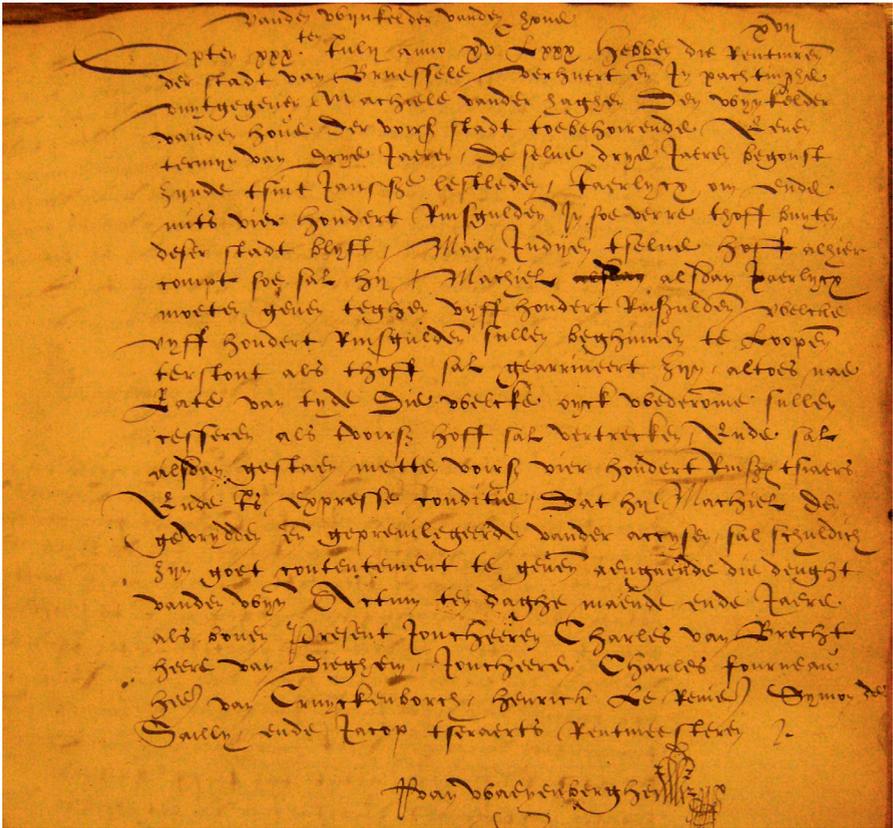


Fig. 1. Contrat de bail pour la cave à vin de la Cour, conclu entre les receveurs de la Ville de Bruxelles et Machiel vander Haghen le 30 juillet 1580 (Archives de la Ville de Bruxelles, Archives anciennes, n° 2686, f° 17).

de la cave et le commerce qui en dépend » (*verscheyden empeschementen int gebuyck van den voirseide kelder ende die neeringe daer aff dependerende*). Ces empêchements furent causés par des soldats logés dans l’Aula Magna de la Cour, parce qu’il n’y avait pas de place ailleurs¹¹. Machiel se plaint donc qu’il devait fermer sa cave durant la période où ils y étaient logés, tout comme chaque fois que le régiment du gouverneur Olivier van den Tympel se mutinait. Plusieurs mutineries se sont produites pendant le délai de son bail. Une de celle-ci a même duré « quatorze jours, trois semaines, voire des mois » (*xiii daghen, drije weken, jae oyck maenden*). Il demande donc à être « dédommagé

¹¹ L’acte cite plus spécifiquement le régiment de Stuwaert, le régiment de Souhaye et encore douze ou treize « bannières » de Français, arrivés en novembre 1582.

et intéressé » (*beschadicht ende geinteresseert*) du loyer de 500 florins du Rhin parce qu'il n'a pas pu assurer sa subsistance. Il mentionne encore qu'il dut fournir de la lumière et des seaux aux soldats, sous la menace d'être pillé et dévalisé de toutes ses possessions à la Cour. Il dut même sauver sa propre vie.

Le bail venant à expiration au 24 juin 1583, Machiel ne demande pas seulement – et peut-être étonnamment – que les receveurs renouvèlent son bail pour six ans, mais aussi – et cela est beaucoup plus logique – qu'ils lui accordent une réduction du loyer annuel. En outre, il demande une compensation pour les dommages subis, « comme le droit et des raisons l'exigent » (*sulcx als recht ende redenen verheyscht*). Les receveurs ont communiqué ses plaintes aux « gens de la loi », c'est-à-dire aux bourgmestres, échevins et conseillers de la Ville, qui à leur tour ont engagé des commissaires afin de juger la requête et faire les propositions les plus profitables pour la Ville. Sur la base des discussions des commissaires, les receveurs et Machiel ont conclu le nouveau contrat de bail.

Ce nouveau contrat prolonge la location de la cave à vin de la Cour de trois ans (et pas de six ans, comme demandé) à partir du 24 juin prochain, pour y vendre du vin aux « gens dispensés ». La location comprend désormais la maison où Machiel habite actuellement, « accordée par la ville en guise de provision au locataire » (*der selver stadt bij provisie voer hueren huerlinck geaccordeert*). C'est sans doute la raison pour laquelle le loyer ne fut pas réduit, bien au contraire : il fut fixé à 500 florins du Rhin en cas d'absence de la Cour et à 600 florins les années où elle réside en ville. Ainsi fut réglée la question des dégâts subis par Machiel lors de son bail précédent. Il ne pouvait désormais plus imputer une responsabilité à la Ville. L'acte se termine à nouveau par deux clauses conditionnelles. Machiel lui-même ne peut pas empêcher d'agir les fermiers de l'assise du vin ni leurs représentants, lorsqu'ils poursuivent en justice les consommateurs de la Cour n'ayant pas obtenu l'exemption des impôts. Deuxièmement, il ne peut pas vendre ou livrer de petites quantités de vin soumis aux taxes.

La cave à vin de la Cour du Coudenberg, propriété de la Ville de Bruxelles

Les deux actes copiés dans *T'huerboeck der stadt Brussele* concernant la cave à vin de la Cour sont instructifs à plusieurs égards, par exemple sur les dommages subis par des commerçants bruxellois à cause de la présence et des mutineries des garnisons en ville¹², ou sur les négociations entre la Ville et ses locataires¹³. Ici, nous nous pencherons surtout sur l'intérêt que ces deux actes

¹² Ces événements dramatiques sont largement rapportés par le Bruxellois Jan de Pottre dans son journal, voir J. DE ST GENOIS (éd.), *Dagboek van Jan de Pottre 1549 - 1620. Naer het oorspronkelyk handschrift in de Koninglyke Bibliotheek te Brussel berustende*, Gand, 1861.

¹³ Les aspects juridiques des baux à terme ont été étudiés par Philippe Godding dans son *magnum opus* sur le droit foncier (PH. GODDING, *Le droit foncier à Bruxelles au Moyen Âge*,

présentent pour l'histoire du palais du Coudenberg et pour les relations entre la Ville et la Cour. Les deux actes mentionnent explicitement que la Ville possède une cave à vin à la Cour, donc dans le périmètre du palais. Cela est confirmé par le fait que les clients furent des consommateurs déspensés de payer l'impôt sur le vin, comme les hommes et femmes de l'entourage du souverain ou ses régents, et bon nombre de domestiques et officiers de la Cour. Le fait que le prince n'était pas le propriétaire absolu du palais peut surprendre. Il ne s'agit toutefois pas d'un cas isolé. Nous savons, par exemple, qu'à l'époque médiévale, les ducs de Brabant payaient un cens annuel aux chanoines d'Anderlecht pour les cuisines de leur manoir primitif¹⁴.

Les deux actes nous renseignent en outre sur le fait que la Ville a loué cette cave au moins à deux reprises au même particulier, Machiel vander Haeghen, chaque fois pour un terme de trois ans. Nous ne savons pas si ces deux locations successives ont été précédées ou continuées par d'autres baux. Les deux actes ont été retrouvés grâce aux rubriques écrites au-dessus des copies¹⁵. La grande majorité des contrats de bail copiés dans les *pachtboeken* de la Ville ne portent malheureusement pas de rubriques. Une analyse minutieuse de ces registres s'avère donc nécessaire pour savoir s'ils contiennent encore d'autres contrats concernant cette cave à vin.

La location de la cave fut sans doute mentionnée dans les comptes communaux de Bruxelles, mais ceux-ci ne sont pas conservés pour le dernier quart du XVI^e siècle. Le plus ancien compte complet parvenu, datant de l'année 1485-1486, mentionne sans distinction la somme totale des revenus des loyers des caves détenues par la Ville¹⁶. Le compte complet suivant, celui de 1497-1498, contient « le détail des biens constituant le domaine foncier de la Ville donnés en location (pour chacun, nom du locataire, durée du bail, montant du loyer perçu) »¹⁷. En effet, les caves à vin louées par la Ville sont systématiquement énumérées sous la rubrique *Ontfanck van kelderhueren, huysuieren, hoven, weyhuieren ende ander goeden te jairscaren uuytgegeven*¹⁸. Il est surprenant que la cave à vin de la Cour n'y figure pas. Soit la cave ne fut pas louée pendant l'exercice 1497-1498, soit elle n'était pas encore en possession de la Ville. Notons encore qu'il n'y a pas non plus de trace de la cave dans le *Boeck van de goeden, cheijnsen ende renten der stad Brusselle* (1448-1487) mentionné plus haut.

Bruxelles, 1960, pp. 243-258) ; en revanche, la pratique des locations et des négociations restent encore à explorer.

¹⁴ S. DEMETER, « Le Château de Coudenberg à Bruxelles. La résidence des ducs de Brabant dans la basse-cour du châtelain ? », dans : *Château Gaillard XXI*, Caen, 2004, p. 47.

¹⁵ Respectivement *Van den wijnkelder van den hove* pour le premier acte et *Hueringhe van den kelder van den hove* pour le deuxième.

¹⁶ Voir note 6.

¹⁷ DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (1988), p. 55 ; voir également DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (1977), p. 66.

¹⁸ AGR, Chambres des Comptes, n° 30.943, f° 5 et suivants.

La localisation de la cave à vin pose également problème. Les deux actes ne donnent pas d'informations explicites à cet égard. Nous avons déjà indiqué qu'elle doit vraisemblablement être située dans le périmètre du palais du Coudenberg, mais dans l'état actuel des recherches, il est très difficile de la localiser plus exactement. Il est très peu probable que la cave à vin se soit située en dessous du corps-de-logis, c'est-à-dire dans l'aile est du palais, considérée à juste titre comme la partie « la plus privée » du palais. Les recherches de Krista De Jonge sur la disposition intérieure des locaux n'ont par exemple rien révélé à cet égard¹⁹. Les fouilles archéologiques menées dans les caves de l'angle nord du corps-de-logis ne permettent pas non plus d'y localiser une cave à vin²⁰.

En ce qui concerne les caves de la chapelle du palais, construite sur l'ordre de Charles Quint en deux phases entre 1524 et 1553, les résultats des fouilles archéologiques et des études historiques ne permettent pas non plus d'identifier une de celles-ci comme la cave à vin appartenant à la Ville²¹. Il faut toutefois noter que l'étage intermédiaire – c'est-à-dire entre l'étage liturgique et le niveau inférieur des caves – fut consacré aux offices du palais, mais les textes nous apprennent que dès 1535 on n'y trouvait qu'une fruiterie, une saucerie, une paneterie et un cellier, tout comme les logements des « officiers de bouche »²². Quant aux autres ailes du palais, notre connaissance des dispositions intérieures (aussi bien des étages que des sous-sols) et des usages des locaux est encore très limitée.

¹⁹ Il faut néanmoins préciser que ces recherches, basées sur une analyse approfondie des comptes du domaine et de l'iconographie ancienne, portaient surtout sur la disposition des appartements aux étages, et donc pas sur les parties inférieures du corps de logis (voir K. DE JONGE, « Het paleis op de Coudenberg te Brussel in de vijftiende eeuw : de verdwenen hertogelijke residenties in de Zuidelijke Nederlanden in een nieuw licht geplaatst », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 60, 1991, pp. 5-38 ; K. DE JONGE, « Le palais de Charles-Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV^e et XVI^e siècles et le cérémonial de Bourgogne », dans : J. GUILLAUME (éd.), *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, Paris, 1994, pp. 107-125).

²⁰ Pour un résumé des résultats des fouilles dans les caves du corps de logis, conservés dans le site archéologique de l'Ancien Palais du Coudenberg, voir M. FOURNY, « Les vestiges archéologiques de la période bourguignonne », dans : V. HEYMANS (dir.), L. CNOCKAERT et F. HONORÉ (coord.), *Le palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014, pp. 72-77 (ci-dessous 2014a).

²¹ Pour les résultats de ces fouilles, voir M.M. CELIS, « Les sous-sols de la chapelle de Charles Quint », dans : A. SMOLAR-MEYNART et A. VANRIE (dir.), *Le Quartier royal*, Bruxelles, 1998, pp. 115-131 ; D. VAN EENHOOGHE, TH. DELCOMMUNE et M.M. CELIS, « Onder het Koningsplein te Brussel : de hofkapel van Karel V », dans : *Monumenten en Landschappen*, 19, 2000, pp. 4-38 ; pour une synthèse récente, voir M. FOURNY, « Du palais ducal au palais impérial », dans : HEYMANS, CNOCKAERT et HONORÉ, *op. cit.*, pp. 107-114 (ci-dessous 2014b).

²² A. BUYLE et M. FOURNY, « Les offices aménagés sous la chapelle du palais du Coudenberg au XVI^e siècle à Bruxelles. Archives et iconographie inédites du XVIII^e siècle », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 72, 2014, p. 230.

Grâce aux multiples recherches sur la Cour de Bruxelles, il est désormais possible d'indiquer deux endroits où fut conservé, consommé et/ou vendu du vin. Tout d'abord, il semble qu'au XVI^e siècle, le concierge de la Cour jouissait du droit de vendre du vin. La lettre de commission de Vaulchier Reffect, promulguée par Charles Quint le 23 mars 1534 (n.s.), indique par exemple qu'il fut donné *plain povoir, auctorité et mandement especial dudict office de garde et conchierge doresnavant tenir, excercer et desservir, vacquier et entendre a la garde de notredit hostel jardins de plaisance, du jeu darbalestre, jeu de palme et aultres appartenances, ensemble des meubles y estans a sa charge [...], pour y estre garde a notre seurté, de vendre en ladite maison toutes sortes de vins a detail et en gros, sans aucun taxe, a tous ceulx qui sont et seront privilegiez et doivent jouyr de la franchise et exemption dassis et maltotes, tant en notre presence que en notre absence*²³.

Pourrions-nous considérer Machiele vander Haghen comme un des successeurs de Vaulchier Reffect en tant que concierge de la Cour ? Cela ne semble pas vraisemblable, et ceci pour plusieurs raisons. Tout d'abord, Machiele vander Haghen n'est pas identifié comme tel. En outre, aucun des deux contrats de bail ne renvoie à la conciergerie. La garde et conciergerie faisaient d'ailleurs partie des offices de la Cour, et il serait difficile de comprendre que la Ville aurait obtenu une voix consultative dans la nomination. Inversement, la lettre de commission de Vaulchier Reffect ne souffle mot de la location d'une cave. L'endroit où il pouvait vendre le vin n'est pas explicité : l'acte parle seulement de « ladite maison », expression qui semble renvoyer à l'intégralité du palais. On pourrait de ce fait supposer que Vaulchier tenait office dans un local ou bâtiment spécifique et qu'il y vendait les vins. Selon Michel Fourny, cette « conciergerie » se trouvait, tout comme la Chambre des Comptes et les locaux du Conseil d'État, dans la partie occidentale de l'aile méridionale du palais, entre le bâtiment d'entrée et l'Aula Magna²⁴. André Vanrie indique qu'en 1570, le concierge Jacques Vandenesse occupait la porte du palais²⁵, c'est-à-dire la tour avec l'entrée vers la cour centrale au milieu de cette même aile méridionale.

Le deuxième endroit se trouve dans la fameuse Aula Magna ou « Grand Salon » du palais. Ce bâtiment de prestige fut construit par la Ville de Bruxelles pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon au milieu du XV^e siècle²⁶. Bien que la

²³ AGR, Archives de l'Audience et des Papiers d'Etat, n° 33/2, copie sur papier. Ce fonds d'archives contient plusieurs autres copies de lettres de commission des concierges de la Cour pour la période 1533-1574.

²⁴ FOURNY, *op. cit.* (2014a), p. 77.

²⁵ A. VANRIE, « Van Filips II tot het einde van de 18de eeuw », dans : A. SMOLAR-MEYNART, A. VANRIE, M. SOENEN, L. RANIERI et M. VERMEIRE, avec la collaboration de K. DE JONGE, *Het Paleis van Brussel. Acht eeuwen kunst en geschiedenis*, Bruxelles, 1991, p. 96.

²⁶ Les campagnes de construction menées par la Ville et les raisons qui ont motivées celle-ci à financer et organiser ces travaux, ont fait l'objet de plusieurs articles, voir notamment P. LEYNEN, « Het vorstelijk hof van Koudenberg, de bouw van de grote zaal en het transport van de balken

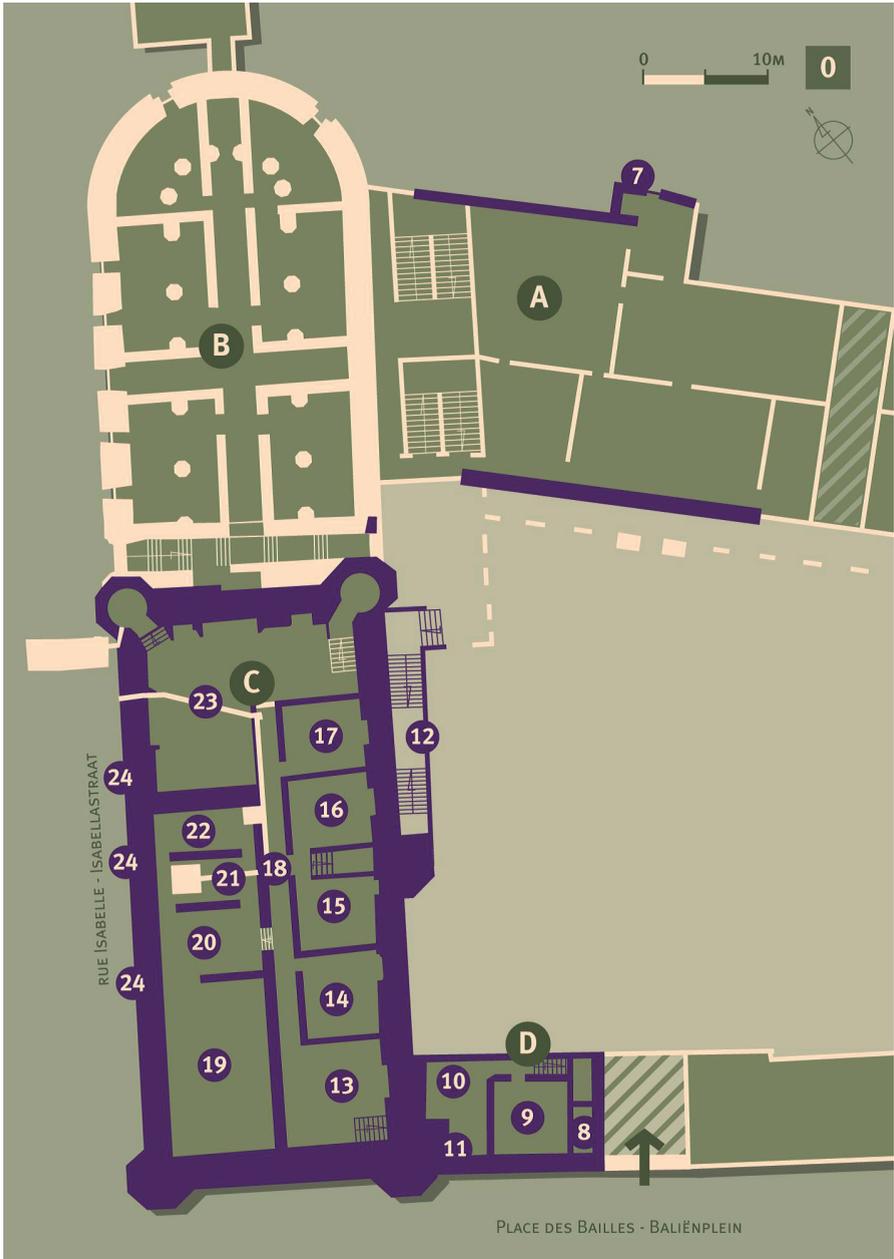


Fig. 3. Plan de la partie occidentale du palais du Coudenberg, avec indication des structures archéologiques du XV^e siècle découvertes en fouille. Le numéro 19 correspond à « la cave à vin de la duchesse » (graphisme Matthieu Goedefroot © Coudenberg ; plan publié dans M. FOURNY, « Les vestiges archéologiques de la période bourguignonne », dans : V. HEYMANS (dir.), L. CNOCKAERT et F. HONORÉ (coord.), *Le palais du Coudenberg à Bruxelles. Du château médiéval au site archéologique*, Bruxelles, 2014, p. 77).

Ville ait organisé et financé les travaux, on suppose néanmoins que le souverain en devint le propriétaire dès que la construction fut terminée²⁷. Les fouilles archéologiques menées dans les salles basses de l'Aula Magna durant les années 1990 et 2000 (seules parties du bâtiment conservées aujourd'hui) ont livré beaucoup de données sur l'architecture, sur les transformations et sur les usages du bâtiment, plus spécialement du niveau inférieur conservé en sous-sol²⁸. Ce niveau fut divisé en plusieurs locaux organisés le long d'un étroit couloir central : quatre pièces d'appartements, orientées vers la cour intérieure du palais, une grande cuisine et des « locaux techniques ». Un de ceux-ci, à savoir la pièce située à l'angle sud-ouest du bâtiment, est identifié par les archéologues comme « la cave à vin de la duchesse » (Fig. 3)²⁹. Cette dénomination a été trouvée dans un cahier inséré dans le compte du domaine ducal de 1468-1469³⁰.

Pourrions-nous identifier cette cave à vin de la duchesse avec la cave à vin appartenant à la Ville mentionnée dans les années 1580 ? À nouveau, il est difficile de l'affirmer... Tout d'abord, la dénomination de la cave de l'Aula montre un lien étroit avec la souveraine, en l'occurrence la duchesse Isabelle de Bourbon, épouse de Charles le Téméraire. Deuxièmement, les fouilles ont clairement montré que l'accès à cette cave – tout comme d'ailleurs aux autres locaux techniques – fut très limité : « Surélevés à un demi-niveau intermé-

(1452-59) », dans : *Eigen Schoon en de Brabander*, 52, 1969, pp. 66-79 ; A. SMOLAR-MEYNART, « De grands travaux dans un contexte politique difficile (1452-1459). L'Aula Magna du palais de Philippe le Bon édifiée par la Ville de Bruxelles », dans : P. BONENFANT et P. COCKSHAW (éds.), *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard*, Bruxelles, 1999, pp. 377-397 ; C. DICKSTEIN-BERNARD, « La construction de l'Aula Magna au palais du Coudenberg. Les Préliminaires (1451-1452) », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 77, 2006, pp. 51-75 ; C. DICKSTEIN-BERNARD, « La construction de l'Aula Magna au palais du Coudenberg. Histoire du chantier (1452-1461 ?) », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 68, 2007, pp. 35-64 ; pour une synthèse récente, voir C. DICKSTEIN-BERNARD, « La période bourguignonne : quelques données historiques », dans : HEYMANS, CNOCKAERT et HONORÉ, *op. cit.*, pp. 96-103.

²⁷ Selon l'accord entre le duc et la Ville, résumé dans un acte du 19 mars 1452 émanant de Philippe le Bon, « il était convenu que la Ville se limiterait au gros œuvre, sans les portes ni les fenêtres, et que la construction serait livrée sous toit, achevée dans les huit années suivantes » (DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (2007), p. 57). Les travaux ont néanmoins pris du retard.

²⁸ Les résultats des fouilles ont été publiés dans plusieurs articles, voir notamment P.-P. BONENFANT, « Les restes tangibles de l'Aula Magna de Philippe le Bon », dans : A. SMOLAR-MEYNART et A. VANRIE (dir.), *Le Quartier royal*, Bruxelles, 1998, pp. 97-113 ; P.-P. BONENFANT, FR. DOPERÉ et G. MARCIPONT, « À propos de l'Aula Magna de Bruxelles : les matériaux pierreux », dans : BONENFANT et COCKSHAW, *op. cit.*, pp. 5-15 ; F. DOPERÉ, « Les techniques de taille sur le calcaire gréseux dans les soubassements de l'Aula Magna et de la chapelle de l'ancien palais à Bruxelles », dans : BONENFANT et COCKSHAW, *op. cit.*, pp. 17-35 ; P.-P. BONENFANT, M. FOURNY et M. LE BON, « Taphonomie de l'Aula Magna de Bruxelles. Note archéologique », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, pp. 215-234 ; pour une synthèse récente, voir FOURNY, *op. cit.* (2014a), pp. 82-92.

²⁹ FOURNY, *op. cit.* (2014a), p. 88.

³⁰ DICKSTEIN-BERNARD, *op. cit.* (2007), p. 63.

dière entre les appartements et la grande salle d'apparat, ils ne sont accessibles qu'à partir de cette dernière, via l'escalier en vis de la tourelle d'angle sud-ouest »³¹. La cave à vin, située juste à côté de cette tourelle d'angle, ne communiquait donc qu'avec la grande salle, ce qui serait très surprenant pour une cave appartenant à la Ville, exploitée par un particulier et accessible aux « privilégiés et dispensés en ce qui concerne la qualité des vins », comme l'indiquent les contrats de bail.

Il est cependant probable que la cave appartenant à la Ville était proche, voire même se trouvait à l'intérieur de l'Aula Magna³². Plusieurs arguments appuient cette hypothèse. À l'exception de la cave à vin elle-même, l'Aula est la seule partie du palais explicitement mentionnée dans les contrats de bail. Le deuxième acte signale en effet que les empêchements ont été causés par des soldats logés dans l'Aula. Deuxièmement, l'Aula Magna a été construite (et payée) par la Ville de Bruxelles. Il n'est donc pas impossible qu'elle ait conservé une ou plusieurs parties du bâtiment. Il est désormais surprenant que l'accord conclu entre le duc et la Ville et énumérant les obligations de la Ville et les faveurs accordées par le duc, ne souffle mot à cet égard³³. Arlette Smolar-Meynart a toutefois montré comment la construction de l'Aula Magna se déroula « dans un climat politique tendu »³⁴. L'avancement des travaux ne fut pas seulement gêné par des problèmes techniques, mais également par une série d'incidents entre le duc, ses officiers, le magistrat urbain et les métiers. Il est donc possible que ces incidents aient provoqué de nouvelles négociations relatives à l'organisation des travaux et à l'usage de l'Aula. Avouons toutefois que cette hypothèse reste difficile à prouver, faute de documents explicites à cet égard.

L'affaire est encore compliquée par le fait que le 22 septembre 1482, l'empereur Maximilien d'Autriche décida, à la requête des bourgmestres, des échevins, du conseil et de tous les habitants de la Ville de Bruxelles, que dorénavant une seule « taverne à vin » pouvait être exploitée à la Cour (*dat van nu voertaene men in onsen huysse oft hove staende bynnen der voerseider stat*

³¹ FOURNY, *op. cit.* (2014a), p. 88.

³² Nous pourrions également penser aux maisonnettes bâties contre les murs de l'Aula Magna et de l'aile méridionale du palais sur la Place des Bailles, mais celles-ci paraissent trop petites et ne possédaient visiblement pas de niveaux inférieurs susceptibles d'être identifiés comme une cave à vin.

³³ L'accord conclu entre le duc de Bourgogne Philippe le Bon et la Ville, résumé dans l'acte ducal du 19 mars 1452, stipulait que les « nouvelles caves voutées et construites en partie en souterrain » devaient inclure « une grande cuisine, des celliers spacieux et des toilettes » (A. MAESSCHALCK et J. VIAENE, « Het Leuvense stadhuis en de Brusselse Aula Magna, Brabantse gotiek of niet? », dans : *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 86, 2003, p. 289). Une cave à vin n'est pas explicitement mentionnée, mais il faut préciser que cet accord ne fut pas strictement respecté : il n'évoquait par exemple pas les quatre pièces d'appartements, ni la cave à vin de la duchesse déjà mentionnée.

³⁴ SMOLAR-MEYNART, *op. cit.*, p. 397.

maer en sal moegen houden eene taverne vercoopende wijn)³⁵. Cette interdiction explique peut-être la disparition de la « cave à vin de la duchesse » dans l'Aula Magna, signalée uniquement en 1468-1469. En outre, elle nous dirige à nouveau vers l'office de la conciergerie de la Cour auquel, rappelons-le, fut associé le droit de vendre toute sorte de vins en détail et en gros. Maximilien stipulait également que la vente et la consommation avaient été strictement réservées à ses propres domestiques et officiers ou à ceux de son fils Philippe et de sa fille Marguerite (*dat die ghene die den voerseiden wijn sullen doen halen oft drincken sullen zijn dieneren ende officieren van ons oft van onsen lieven ende zeere geminden zoene ende dochter Philipse ende Margriete, gerekent bij den escroen van onsen oft hueren huysen, ende anders egheene*)³⁶. Il s'agit indubitablement de *tous ceulx qui sont et seront privilegiez et doivent jouyr de la franchise et exemption dassis et maltotes*, mentionnés dans la lettre de commission de Vaulchier Reffect, ou des « privilégiés et dispensés en ce qui concerne la qualité des vins » mentionnés dans les contrats de bail conclus par la Ville.

La vente du vin aux privilégiés et dispensés et, surtout, l'exemption de l'impôt ont causé plusieurs disputes avec les autorités urbaines. En 1570, ces disputes ont provoqué la promulgation d'un règlement pour la cave à vin de la Cour, énumérant les prérogatives et obligations du concierge à cet égard. Ce document nous apprend que le concierge Jacques Vandenesse avait affermé la conciergerie à Pierre Fiefve pour une période de dix ans³⁷. Coïncidence ou pas, ce fut exactement dix ans plus tard que la Ville louait la cave à vin à Machiel vander Haeghen. Une série de copies dans le fonds « Archives de l'Audience et des Papiers d'État » aux AGR révèle d'ailleurs qu'en 1574, une nouvelle série de disputes a surgi entre la Cour et la Ville quant à l'exemption de l'impôt du vin et l'exploitation de la cave³⁸. On pourrait dès lors se demander si ces disputes n'avaient pas provoqué la donation de la cave à vin par la Cour à la Ville. Malheureusement nous ne disposons pas de documents qui peuvent appuyer cette hypothèse. Il semble désormais invraisemblable que l'entière conciergerie fut donnée à la Ville ; en tout cas, les contrats de bail ne la mentionnent pas.

Malgré quelques contradictions évoquées plus hauts, nous pouvons conclure que la majorité des indices – dont le règlement de Maximilien d'Autriche et la proximité de l'Aula Magna sont les plus forts – nous incitent à identifier la cave à vin de la Ville avec la conciergerie de la Cour. Si cette analyse est

³⁵ ASB, Archives anciennes, cartulaire IV, f° 231 v° - voir annexe 3 ; une copie sur papier est conservée aux AGR, Archives de l'Audience et des Papiers d'État, n° 33/2.

³⁶ ASB, Archives anciennes, cartulaire IV, f° 231 v°.

³⁷ VANRIE, *op. cit.*, p. 96.

³⁸ AGR, Archives de l'Audience et des Papiers d'État, n° 33/2. Ces documents n'ont pas encore été étudiés, mais ils le méritent certainement. Indiquons encore que le document suivant ne date que de 1597.

correcte, la Ville de Bruxelles aurait donc possédé une partie du palais pendant les années 1580, qu'elle a louée à deux reprises au même particulier, Machiel vander Haeghen. Nous ignorons comment elle a acquis la cave, si elle a conclu d'autres contrats de bail et combien de temps la cave est demeurée en sa possession. Le dossier est donc loin d'être clos. Le présent article démontre qu'il y a encore des lacunes dans notre connaissance de l'ancien palais du Coudenberg, et plus spécifiquement en ce qui concerne les relations entre la Cour et la Ville de Bruxelles. Les sources disponibles à exploiter ne manquent toutefois pas.

ANNEXES

1. Contrat de bail pour la cave à vin de la Cour, conclu entre les receveurs de la Ville de Bruxelles et Machiel vander Haghen le 30 juillet 1580.

Archives de la Ville de Bruxelles, Archives anciennes, n° 2686, f° 17.

Van den wijnkelder van den hove.

Opten xxx^{ten} july anno xv^c lxxx hebben die rentmeesteren der stadt van Bruessele verhuert ende in pachinghe uuytgegeven Machiele vander Haghen den wijnkelder van den hove der voirseide stadt toebehoirende eenen termijn van drije jaeren, de selve drije jaeren begonst zijnde tSint Jansmisse lestleden, jaerlijcx om ende mits vier hondert Rinsguldenen, in soe verre thoff buyten deser stadt blijft. Maer indyen tselve hoff alhier compt, soe sal hij, Machiel, < alsdan >³⁹ alsdan jaerlijcx moeten geven teghen vijff hondert Rinsguldenen, welcke vijff hondert Rinsgulden sullen beghinnen te loopenen terstont als thoff sal gearriveert zijn, altoes nae rate van tijde die welcke oyck wederomme sullen cesseren als tvoirseide hoff sal vertrecken ende sal alsdan gestaen metten voirseide vier hondert Rinsgulden tsiaers. Ende is expresse conditie dat hij, Machiel, den gevrijdden ende geprevilegeerden van der accijsen sal schuldich zijn goet contentement te gevenen aengaende die deught van den wijnen. Actum ten daghe, maende ende jaere als boven. Present joncheeren Charles van Brecht, heere van Dieghem, joncheeren Charles Fourneau, heere van Cruyckenborch, Henrick le Reniere, Symon de Sailly ende Jacop tSeraerts, rentmeesteren.

P. van Waeyenberghe

2. Plaintes de Machiel vander Haghen à propos des empêchements concernant l'usage de la cave à vin de la Cour, suivi par le renouvellement du contrat de bail pour cette cave, conclu entre les receveurs de la Ville de Bruxelles et Machiel vander Haghen le 20 avril 1583.

Archives de la Ville de Bruxelles, Archives anciennes, n° 2686, f° 19-20.

Hueringhe van den kelder van den hove.

Alsoe Machiel vander Haghen, huerlinck van den kelder van den hove deser stadt toebehoirende, hadde aen mijnen heeren die rentmeesteren der zelve stadt geclaeght ende te kennen gegeven dat, duerende hij den voirseiden kelder hadde in hueringhe gehadt, hem waeren verscheyden empeschementen int gebruyck

³⁹ Mot barré.

van den voirseide kelder ende die neeringe daer aff dependerende, aengedaen doer dyen dat verscheyden oerloeghs volck binnen deser stadt gesonden geweest zijnde, ende van logyste terstont nyet geaccommodeert wesende men die langhe ende vele heeft of thoff in de Groote Sale aldaer < heeft >⁴⁰ geleeth, als tregiment van Stuwaert, tregiment van Souhaye ende noch in novembri lestleden twelff oft xiii vendelen Franchoyzen, daer duere hij zynen kelder duerende den tijt dat zij aldaer laghen hadde moeten gesloten houden, gelijk hij oyck hadde moeten doen tot alle tijden ende stonden als tregiment van den gouverneur deser stadt telcken hebben gemuyt gehadt, dwelck oyck tot diverssche reysen bynnen de voirseide hueringhe es geweest, hebbende eenighe van de zelve muysterie geduert xiiii daghen, drie weken, jae oyck maenden ende meer alst waere blijckende bij den leste muysterije bij hen opgericht, daer duere hij seijde over die vijff hondert Rinsgulden beschadicht ende geinteresseert geweest te zijne, soe in zyn neeringhe die hij mits redenen voirseit nyet en hadde connen gedoen, obsterende hem de voirseide empeschementen als oyck dat hij gedwonghen is geweest den voirseiden soldaten te accommoderene van licht ende brant emmers, voer een groot deel oft dat nyet willende doen sijnde ende hebbende geweest in periculen van gepilleert ende berooft te worddene van alle tghene dat hij in thoff hadde, boven verscheyden periculen daer inne zynen persoon oyck heeft moeten salveren. Midts den welcken ende want zijne voirseide hueringhe tSint Jansmisse naestcomende expireerde, soe versochte de vorseide Machiel dat den voirseiden rentmeesteren soude gelieven hem de voirseide hueringe te continuerene voer eenen anderen termijn van zesze jaeren ende die jaerlijcxsche huere uuyt aensien van den quaden tijde te modererene ende te verminderene, doende hem voerts recompensie aen de huere die vallen sal van de voirseide beschadicheyt sulcx als recht ende redenen verheyscht. Ende nae dyen de voirseide mijnen heeren de rentmeesteren die vorseide sake hebben gecommuniceert gehadt den heeren van der weth, die welcke goet gevonden hebbende dat men metten voirseiden Michiele [sic] nopende eene nyeuwe hueringhe alleenlicj voer drie jaeren soude tracteren ende soe vele doen dat alle schaden ende interesten bij den voirseiden Machielen gepretendeert daer mede souden smelten, hebbende om tzelve des te beter te weeghe te bringhene gedeputeert zekere commissarisen om over tselve tractaat te wesene ende het meeste proffijt voer desen stadt te procurerene. Soe sijn de voirseide rentmeesteren eyntelijc metten voirseiden Machiele, bij tusschen sprekene van den voirseiden commissarisen, geaccordeert ende vereenicht in der vueghen ende manieren naebescreven. Als te wetene dat de selve Machiel den voirseiden wijnkelder van den hove deser stadt toebehoirende, metten huise daerinne hij jegenwoirdelijc woondt ende der selver stadt bij provisie voer hueren huerlinck geaccordeert sal hebben, houden ende gebruycken eenen nyeuwen termijn oft spatie van drie toecomende jaeren om in den selven kelder voer de gevrijdde persoenen op den voet van de voirgaende hueringhe

⁴⁰ Mot barré.

wijn te vercoopenen, welcken nyeuwen termijn beghinnen sal cours ende loop te hebbene tSint Jansmisse naestcomende, midts bij den voirseiden Machielen daer voer jaerlijcx betalende indyen thoff absent ende buyten deser stadt blijft vijff hondert Rinsguldenen ende comende thoff binnen deser stadt zesse hondert Rinsgulden tsaers, naer rate dat tselve hoff hier sal wesen. Ende dat hier mede sullen smelten ende cesserer die schaden ende interesten bij den voirseiden Machiele tot noch toe duerende zijne hueringe geleden, sonder dat hij ter saken van dyen nu oft namaels yet meer ten laste van der stadt sal moegen quereleren oft pretenderen. Des is conditie dat de voirseide Machiel den pachteren van der wijn accijse deser stadt oft hueren gedeputeerden egheen empeschement en sal moeghen doen int vervolghen ende calengieren van de ghene die in thoff souden moeghen wijn halen nyet vrij wesende, noch oyck egheenen wijn moeghen in cleyne penneweerden vercoopen ende leveren die hij zekerlijck sal weten onvrij te wesene. Aldus gedaen ende geacordeert opten twintichsten aprilis anno xv^c drijentachtich. Present joncheeren Charles Fourneau, heere van Cruyckenborch, ende Jacop Lenniers, gedeputeerde uuyter Weth, joncheeren Laurens van Eynatten, Joos Beydaels, Jans vanden Bossche en Bartholomeeu[s] vander Haghen, rentmeesteren. Mij present,

P. van Waeyenberghe

3. L'empereur Maximilien d'Autriche stipule que dorénavant une seule « taverne à vin » pourra être exploitée à la Cour et que la vente et la consommation du vin seront strictement réservées à ses propres domestiques et officiers ou à ceux de son fils Philippe et de sa fille Marguerite.

Archives de la Ville de Bruxelles, Archives anciennes, cartulaire IV, f° 231 v° (copie).

Dat men in den princen hof maer een wijn tavern houden en mach ende datter nyemand dan gevrijdde wijn haelen en moghen op de pene van lx s. te twee grooten Vlemsch telcken te verbuerene ende te bekeeren in drien⁴¹.

Maximiliaen, bij der gracien Goids hertoge van Oistrijck, van Bourgoingnen, van Lothrijck, van Brabant, van Lymborch, van Luccemborch ende van Gelre, greve van Vlaenderen, van Artois, van Bourgoingnen Palatijn, van Henegouwe, van Hollant, van Zeellant, van Namen ende van Zutphen, mercgreve des Heylichs Rijcs, heere van Vrieslant, van Salins ende van Mechelen. Allen den ghenen die desen brieff sullen zien oft hoeren lesen, saluyt. Doen te wetene dat wij ter beden ende versuecke van den borgermeesteren, scepenen, raide ende anderen ingesetenen gemeynlick onser stad van Bruessel den selven borgermeesteren, scepenen, raide ende ingesetenen gemeynlic hebben gewillecoert ende geconsenteert, willecoeren ende consenteren bij desen onsen

⁴¹ Sic.

brieve dat van nu voertaene men in onsen huysen oft hove staende bynnen der voerseider stat maer en sal moegen houden eene taverne vercoopende wijn ende dat die ghene die den voerseiden wijn sullen doen halen oft drincken sullen zijn dieneren ende officieren van ons oft van onsen lieven ende zeere geminden zoene ende dochter Philipse ende Margriete, gerekent bij den escroen van onsen oft hueren huysen, ende anders egheene, opte pene dat zoo wie aldair bevonden wordde die contrarie hier af doende, dat die tot elken male als dat sal gebueren, verbueren sal die pene van tsestich schellingen, te twee groten onser munten van Vlaenderen den schellinck, te bekeeren deen helft daer af tot onsen ende die andere helft tot onser voirseider stat behoef. Ontbieden hier om ende bevelen den hooffmeesteren ende anderen officieren van den huysen van ons ende van onsen voirseiden zoene ende dochtere, amman der voirseider onser stad van Bruessel, ende voort allen anderen onsen ambachteren, richteren ende officieren den welken dit ennichsins aengaen sal moegen, dat zij ende een yegelijck van hen soe hem toebehoort die voirseide van Bruessel van desen onsen consente doen ende laten peysselic ende vredelic gebruycken van den overtreders ende doende contrarie den selven consente nemende ende opvuerende die voirseide pene tot behoef als voere, sonder hen daer inne te doene oft te laten geschien ennighen hynder, stoot oft letsel, want ons alsoe gelieft ende wij dat gedaen willen hebben. Ende des torconden hebben wij onsen zegel hier aen doen hangen. Gegeven in onser voirseider stat van Bruessel opten twee ende twintichsten dach van septembri int jair Onss Heeren duysent vierhondert twee ende tachtentich. Aldus onder gescreven bij mijnen heere den hertoge ende geteekent Ja[n] Hujol.

LES *CHRIST EN CROIX* DE PIERRE-PAUL RUBENS.
L'IMPACT D'UN MODÈLE DANS DIVERSES COPIES
DU XVII^e AU XIX^e SIÈCLE¹

DÉBORAH LO MAURO

Les diverses *Crucifixion* réalisées par Pierre-Paul Rubens (1577-1640) entre 1610 et 1620 fournissent un modèle correspondant aux nouvelles exigences iconographiques de son époque, inspirées par les recommandations du Concile de Trente². Suite aux nombreuses innovations que l'artiste intègre à l'image traditionnelle du *Christ en croix*, une composition profondément originale va voir le jour et suscitera de nombreux échos. Le présent article propose de compléter l'inventaire effectué par Richard Judson en 2000 et Jacques de Landsberg en 2005³ par plusieurs copies que nous avons répertoriées⁴.

¹ Recherche réalisée dans le cadre d'un mémoire en vue de l'obtention du grade de Maître en histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles en 2010.

² Voir, pour de plus amples informations sur Rubens et la Contre-Réforme : T. L. GLEN, *Rubens and the counter reformation: studies in his religious paintings between 1609 and 1620*, New York et Londres, 1977.

³ R. JUDSON, *The Passion of the Christ*, dans : *Corpus Rubenianum – Ludwig Burchard*, v. 6, Turnhout, 2000. J. DE LANDSBERG, « Pierre-Paul Rubens et le thème du *Christ en croix* solitaire et vivant », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB*, 27, 2005, pp. 65-88.

⁴ La limite de cette recherche a été placée aux anciens Pays-Bas. Pour une étude sur les copies génoises du sujet, voir : D. LO MAURO, « I *Crocifissi* di Alessandro Magnasco. Appropriazione ingegnosa dei modelli rubensiani del pittore genovese di fine Seicento e inizio Settecento », dans : *Arte Cristiana*, 99, n° 866, 2011, pp. 383-392.



Figure 1: Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, huile sur toile, 221 x 121 cm, 1610, inv. 313 (photo Lukasweb REP001003077).

L'émergence d'un modèle-type rubénien

Le premier exemple de la série⁵ est conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers⁶ (fig. 1). Le peintre a tenu à réaliser une composition présentant une exactitude historique, voire même archéologique, qui se base sur divers écrits anciens et contemporains, tels que ceux de Brigitte de Suède⁷,

⁵ Pour une synthèse illustrée des diverses versions du sujet, voir R. JUDSON, *op. cit.*, 2000.

⁶ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, huile sur toile, 221 x 121 cm, 1610, inv. 313.

⁷ Brigitte de Suède, *Revelationes*, Livre IV, chap. 70 (édition de Nuremberg, 1500). Voir à ce sujet J. DE LANDSBERG, *L'art en croix : le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, p. 24.

Molanus⁸ ou encore Juste Lipse⁹. La représentation, s'appuyant sur des sources considérées comme des plus fiables, gagne de ce fait en autorité théologique.

Le maître anversois a modifié la position des bras du Crucifié, traditionnellement représentés à l'horizontale¹⁰ et leur donne une forme en V, les bras seuls ne pouvant en effet supporter le poids du corps tout en se maintenant horizontaux. Rubens déplace également les clous traditionnellement enfoncés dans les paumes des mains¹¹, le cartilage à cet endroit ne permettant pas de supporter le poids du corps¹², et place les mêmes clous à la limite des poignets. En ce qui concerne la position des pieds, les premières représentations de la *Crucifixion* montrent le Christ avec les pieds cloués séparément¹³. Fidèle aux sources historiques et soucieux de remonter à la version la plus authentique¹⁴, Rubens opte pour un Christ à quatre clous et place le pied droit légèrement sur le gauche.

Le *titulus* adopte une forme similaire dans chacune des versions de la crucifixion rubénienne : un morceau de parchemin cloué sur une planchette de bois sur lequel le motif de la condamnation a été inscrit : « Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs ». Le texte est formulé en hébreu, grec et latin, comme sur la relique conservée à Rome¹⁵. En ce qui concerne le pagne, Rubens opte pour une forme bien précise¹⁶ qu'il reproduit dans l'ensemble de ses *Crucifixion*, hormis le *Coup de lance*¹⁷ : un pagne de petite taille, constitué d'un linge entortillé. De ce

⁸ MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris*, 1570. Voir pour une traduction : MOLANUS, *Traité des saintes images*, traduction de F. BOESPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL, *Patrimoines, Christianisme*, Paris, 1996, pp. 489-509.

⁹ *Iusti Lipsi de Cruce : ad sacram profanamque historiam utiles*, Éd. Jan Moretus, Antverpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1593.

¹⁰ J. DE LANDSBERG, 2001, *op.cit.*

¹¹ Dans les Écritures (*Jn*, XX, 27), il est question des mains sans préciser les paumes (le carpe faisant d'ailleurs partie de l'articulation de la main) : « Puis il dit à Thomas : Porte ton doigt ici, voici mes mains, avance ta main et mets-la dans mon côté, et ne devient incrédule mais croyant », La Bible de Jérusalem, 1992.

¹² J. BREHANT, « Les artistes ne devraient-ils pas repenser le thème de la Crucifixion ? », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 109, n° 69, pp. 347-363.

¹³ Voir J. DE LANDSBERG, *op. cit.*, 2001, p. 24.

¹⁴ Par ce choix, le maître anversois respecte la description donnée par Brigitte de Suède dans ses écrits : BRIGITTE DE SUEDE, *Revelationes*, Livre IV, chap.70 (édition de Nuremberg, 1500). Les consignes du théologien louvaniste Molanus sont à ce sujet semblables : J. MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris*, 1570. Voir pour une traduction : MOLANUS, *Traité des saintes images*, trad. F. BOESPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL, Paris, 1996. Voir à ce sujet *ibid.*.

¹⁵ Cette planchette de bois de plus ou moins 26 x 10 cm est conservée depuis 1942 dans un reliquaire de plomb à l'église Santa Croce in Gerusalemme à Rome et constituerait un morceau du *titulus*. Voir J. DE LANDSBERG, *op. cit.*, 2001, pp. 22-23.

¹⁶ Sur le pagne, voir J. DE LANDSBERG, *op. cit.*, 2001, pp. 28-30.

¹⁷ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, huile sur toile, 429 x 311 cm, 1620. Voir, pour le *Coup de lance*, les dernières recherches de N. VAN HOUT, « On the invention and execution of the *Coup de lance* », dans *Rubens Bulletin, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2011, Jrg. 3, pp. 3-39.



Figure 2: Munich, Alte Pinakothek, huile sur bois, 143 x 92 cm, inv. 339 (photo musée).

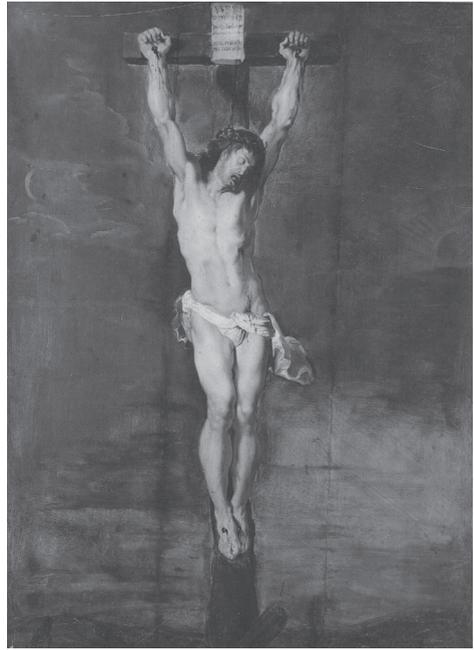


Figure 3: Malines, Stedelijk Museum, huile sur toile, 105 x 78 cm, 1615 (?), KIKIRPA B103881 (photo musée). Museum Hof van Busleyden.

fait, il laisse entrevoir une partie du bas ventre du Christ. Le pagne est noué sur la hanche droite, un large pan de tissu flotte légèrement dans les airs.

La typologie traditionnelle de la croix est également soumise aux critères de véracité historique qui jalonnent la démarche rubénienne. L'artiste utilise un tronc d'arbre pour former le *stipes* de la croix, afin de véhiculer l'idée de croissance continue et de vie éternelle¹⁸ que l'on retrouve dans les Écritures¹⁹.

Outre cette première variante de 1610, Rubens peint également deux versions du *Christ mort sur la croix*. L'une est attestée par un panneau de Munich²⁰ (fig. 2), l'autre nous est parvenue en deux exemplaires conservés à Malines²¹ (fig. 3) et à Copenhague²² (fig. 4).

¹⁸ Voir R. JUDSON, « Observations on Rubens' representation of the Christ on the cross », dans *Liber Americum Herman Libaers*, Bruxelles, 1984, pp. 471-483.

¹⁹ Évangile selon saint Jean (XV, 1-7), le Christ dit « je suis l'arbre de vie ».

²⁰ P.P. Rubens, Munich, Alte Pinakothek, huile sur bois, 143 x 92 cm, inv. 339.

²¹ P.P. Rubens, Malines, Stedelijk Museum, huile sur bois, 105 x 75 cm, 1615 (?), inv. S0016 (voir R. JUDSON, *op. cit.*, 2000, ill. 125).

²² P.P. Rubens, Copenhague, National Gallery of Denmark, huile sur panneau, 105 x 74 cm, 1592-1633, inv. KMSsp186 (voir T.L. GLEN, *op. cit.*, 1977, p. 55).



Figure 4: Copenhague, National Gallery of Denmark, huile sur panneau, 105 x 74 cm, 1592-1633, inv. KMSsp186 (photo musée).



Figure 5: Herchies, église Saint-Martin, huile sur toile, 272 x 165 cm, datation du site de l'IRPA : 1926 à 1950.

Une copie d'après l'exemplaire d'Anvers : la Crucifixion de Frans-Josef Coppejans à Herchies

Un *Christ en croix* copiant la version d'Anvers est conservé à l'église Saint-Martin à Herchies²³ (prov. du Hainaut) et serait de la main de Frans-Josef Coppejans²⁴ (fig. 5). La comparaison avec l'original rubénien ne laisse planer aucun doute quant à l'influence de ce dernier sur l'œuvre d'Herchies. Le Christ adopte en effet une position similaire. Toutefois, malgré la fidélité au modèle, nous pouvons relever un certain nombre d'adaptations.

²³ Herchies, église Saint-Martin, huile sur toile, 272 x 165 cm, datation du site de l'IRPA : 1926 à 1950 (photo IRPA M48145). Tableau analysé *in situ* en 2015. La présentation détaillée du tableau sur l'icône numérique de l'IRPA précise que le tableau est une copie d'après Antoon Van Dyck. Comme nous allons le démontrer, cette œuvre est largement tributaire du *Christ en croix* de Rubens.

²⁴ Frans-Josef Coppejans (Gand, 1867-1947), « Peintre de sujets religieux, auteur de peintures murales. Elève du frère Matthias à l'école Saint-Luc de Gand, il y obtint le grand prix en 1890 et alla en 1896/1897 compléter ses études à l'académie d'Anvers. Son œuvre démontre aussi bien l'influence du néogothique archéologique du baron G.B. de Béthune que du réalisme historique de H. Leys. Il réalisa de nombreux retables d'autel et chemins de croix, et s'occupa spécialement de la réalisation et de la restauration de peintures murales, pour lesquelles il collabora parfois avec R. De Cramer. Devenu lui-même professeur à l'école Saint-Luc, il participa régulièrement aux expositions qu'elle organisait. ». Biographie de J.F. Van Clevén, dans *Dictionnaire des peintres belges*, BALaT.

Tout d'abord, les mains du Christ sont clouées aux extrémités du *patibulum*, les bras apparaissant plus écartés. Les clous ne se situent pas à la limite des poignets mais dans les paumes. La tête du Christ est pourvue de la couronne d'épines, absente de la version anversoise. L'expression rendue par le peintre gantois reprend assez maladroitement l'intensité dramatique du modèle rubénien. En effet, le Christ semble regarder vers le ciel pratiquement sans aucune expression, si ce n'est une pâle lueur de résignation. La torsion vigoureuse appliquée par Rubens au torse du Christ ne se retrouve pas non plus dans l'exemplaire de Coppejans. Il en résulte une perte de force expressive et de tension corporelle. Le pagne, reprenant la même configuration que dans le modèle rubénien, apparaît toutefois plus couvrant. Les jambes sont moins nettement superposées et sont pratiquement côte à côte, tandis que le pied droit est placé au-dessus du pied gauche. Ce dernier s'avère cependant de plus grande taille, ce qui laisse apparaître une légère disproportion. Le *titulus* reprend la forme rubénienne mais se limite au texte en latin. Enfin, la croix a été largement modifiée : le *patibulum* passe derrière le poteau de la croix, poteau qui offre la forme d'un tronc d'arbre.

Hormis ces quelques modifications, le *Christ en croix* d'Herchies constitue une copie assez fidèle du tableau anversoise. L'influence rubénienne²⁵ est indéniable, bien que l'auteur n'égale pas le niveau expressif de son modèle. Les adaptations apportées à la toile d'Anvers portent sur des éléments essentiels de la composition, comme l'inscription sur le *titulus*, l'expression du visage ou encore les clous. Rubens avait délibérément déplacé les clous des mains vers les poignets, par souci de réalisme anatomique, alors que Coppejans les replace au milieu des paumes.

L'ajout du crâne d'Adam, les clous plantés dans les mains, le *titulus* ne reprenant que le texte latin ou encore le tronc servant de *stipes* pourraient indiquer, dans le chef de Coppejans, une volonté d'accentuer les symboles traditionnellement associés à la Crucifixion. Ces adaptations ne doivent pas être considérées comme des prises de position face au modèle rubénien, mais bien plutôt comme des ajustements destinés à renforcer l'interprétation théologique traditionnelle du sujet représenté.

Une version anonyme à Thieu reprenant un modèle conservé à Madrid

Répétition fidèle du prototype original de Rubens conservé à Madrid²⁶ (fig. 6), ce tableau anonyme conservé à l'église Saint-Géry à Thieu²⁷ (prov. du Hainaut) (fig. 7) souffre des dégâts causés par le temps. Les quatre planches constituant le panneau se sont disjointes, provoquant divers soulèvements de la matière picturale, notamment dans la figure du Christ.

²⁵ Il est fort probable que F.J. Coppejans eut connaissance des modèles rubéniens à travers l'enseignement reçu à l'Académie d'Anvers.

²⁶ P.P. Rubens, *Christ en croix*, Madrid, Collection privée, huile sur panneau, 105 x 76 cm.

²⁷ Thieu, église Saint-Géry, huile sur bois, 114 x 83.5 cm. Tableau analysé *in situ* en 2010.



Figure 6: P.P. Rubens, *Christ en croix*, Madrid, Collection privée, huile sur panneau, 105 x 76 cm.



Figure 7: Thieu, église Saint-Géry, huile sur bois, 114 x 83,5 cm.

De dimensions légèrement supérieures au modèle, la version de Thieu ne s'en éloigne que par quelques détails. Premièrement, le *titulus* reprend les trois langues reprises dans la version originale mais ne conserve pas l'ordre suggéré par le maître anversoise. La raison du crucifiement peut être lue en latin (les quatre premières lignes), en grec (les deux lignes suivantes) et en hébreu (le texte n'est pas lisible en entier du fait du recourbement du papier). Cet agencement ne correspond ni aux Écritures²⁸, ni à la relique conservée à Rome. Une autre modification apportée au *titulus* concerne la position du parchemin : celui-ci se présente de manière quasi frontale et non de biais, comme dans le tableau de Rubens.

Le paysage rocailleux du modèle a été remplacé par une vue de Jérusalem, se rapprochant de celle de la version anversoise, sans qu'un emprunt soit manifeste. Le pagne, bien que reprenant la configuration du pagne madrilène, se réduit à une bande de tissu. En effet, le drapé de l'exemplaire de Thieu semble plus serré et moins couvrant. Le pan volant est également plus petit et anguleux, travaillé avec plus d'âpreté et de rudesse que les plis arrondis de Rubens. La légère modification de la forme ne résulte que de la main moins habile du copiste, qui s'est efforcé de rendre fidèlement le pagne rubénien, mais sans parvenir à donner du volume et de la rondeur à ses plis.

²⁸ Dans la Bible, Jean fournit l'ordre d'apparition suivant : hébreu, grec et latin (*Jean*, XIX, 20).



Figure 8: P. Pontius, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, gravure, 60,8 x 38,6 cm (photo musée RC-A-78730).



Figure 9: P.P. Rubens, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, papier, 58,5 x 36,7 cm (photo musée).

Le modelé du corps fait preuve également de moins de force expressive que dans la version de Madrid. Le visage du Christ est taché par les coulées de sang provoquées par la couronne d'épines et est marqué par la douleur, traduisant assez bien le moment de tension maximale de la scène représentée.

Les copies d'après la gravure de Pontius

La gravure de Paulus Pontius²⁹, représentant le *Christ victorieux*, a vraisemblablement servi d'intermédiaire entre le prototype original et un grand nombre de copistes, permettant une large diffusion du modèle. Une épreuve retouchée par Rubens est conservée au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France à Paris³⁰ (fig. 8), ainsi qu'un dessin autographe, le *Christ en croix*³¹ (fig. 9) au musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam.

²⁹ P. Pontius, Cabinet des Estampes, gravure, 60.8 x 38.6 cm.

³⁰ Voir N. VAN HOUT, *op. cit.*, 2004.

³¹ P.P. Rubens, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, papier, 58.5 x 36.7 cm.

Dans cette composition, l'ange à gauche du Christ frappe la Mort tenant une faucille tandis que celui de droite empoigne l'aile d'un monstre symbolisant le Péché. La présence des deux anges combattant combinée à une Crucifixion est nouvelle. Traditionnellement, les anges accompagnent le Christ ressuscité³². Selon Judson, l'intervention d'une seconde main sur le dessin en expliquerait sa qualité un peu pauvre. La gravure de Pontius respecte le projet rubénien, si l'on excepte un léger élargissement du côté droit, ainsi qu'une modification de l'arche. Le thème du Christ victorieux correspond au moment où celui-ci remet son corps et son âme entre les mains de Dieu. L'image aurait pu être, selon Neeffs³³, le modèle pour la prédelle aujourd'hui disparue du retable de l'église de Saint-Jean à Malines.

La filiation par rapport au modèle de Madrid est ici indéniable : les seuls éléments légèrement modifiés se rapportent au *périzonium*, au torse du Christ qui semble quelque peu plus allongé et au paysage s'inspirant plutôt du modèle anversois.

LES COPIES LITTÉRALES DU MODÈLE GRAVÉ

On a pu répertorier un grand nombre de copies littérales du modèle gravé, certaines d'une qualité picturale non négligeable. Dans la majorité des œuvres retrouvées, le copiste se contente de réaliser un tableau issu de la gravure, sans grandes modifications. Les rares adaptations apportées au modèle ne concernent généralement que des détails dans le paysage ou dans la position de la tête du Christ. Dans la plupart des cas, on a l'impression que ces modifications s'expliquent d'avantage par les faibles moyens techniques de l'exécutant que par une réelle volonté de donner une interprétation personnelle du modèle.

La cathédrale Saint-Aubain de Namur conserve un *Christ en croix* anonyme³⁴ (fig. 10), copie exacte de la gravure de Pontius. Toutefois, l'effet général de la toile n'atteint pas, et de loin, la qualité des œuvres rubéniennes. Le Christ semble indifférent face à ce qui lui arrive et a dès lors perdu sa force expressive et sa vitalité. La carnation présente un contraste assez marqué entre la chair claire et les zones d'ombres, rendues dans une couleur rosâtre et, de ce fait, ne permet pas un passage fluide entre les différentes parties du corps. Ce manque de fluidité entre les ombres et les lumières est typique d'une copie tirée d'une gravure, sur laquelle les passages de clair-obscur sont généralement moins délicats que dans le médium peint.

³² J. DE LANDSERBG, *op. cit.*, 2005, p. 130.

³³ E. NEEFFS, *Inventaire historique des tableaux et des sculptures se trouvant dans les édifices religieux et civils et dans les rues de Malines*, Louvain, 1869, pp. 111-113.

³⁴ Namur, Cathédrale Saint-Aubain, huile sur toile, 198 x 120 cm. Le tableau n'est actuellement pas exposé.



Figure 10: Namur, Cathédrale Saint-Aubain, huile sur toile, 198 x 120 cm (photo KIKIRPA KN10185).



Figure 11: Dhuy, église Saint-Remi, huile sur toile, 183 cm de largeur.

On peut citer une autre copie littérale de la gravure, le *Christ en croix* de l'église Saint-Remi à Dhuy³⁵ (prov. de Namur) (fig. 11). Une fois encore, la composition n'a pas été modifiée substantiellement, si l'on excepte le fait que la tête du Christ est légèrement moins penchée et placée plus vers l'avant. Le copiste a également ajouté des éléments rocheux dans la partie inférieure afin de combler le bas de son tableau. Celui-ci possède une certaine qualité formelle, sans que l'on n'atteigne l'acuité du rendu rubénien.

La copie anonyme conservée à la Chapelle du « Vieux cimetière » de Soignies³⁶ (fig. 12) s'éloigne d'avantage du modèle gravé. En effet, le peintre a effectué toute une série d'adaptations personnelles. Le *titulus* présente toujours la forme caractéristique d'un parchemin mais il est maintenu par un seul clou et ne comprend plus les trois langues. Le motif de la condamnation se résume aux quatre lettres INRI. Le pagne revêt également une forme autre que dans la gravure ; il est plus couvrant, même si le pan voletant est identique à la version

³⁵ Anonyme, *Christ en croix*, Dhuy, église Saint-Remi, huile sur toile, 183 cm de largeur. Restauré en 1894. Tableau analysé *in situ* en 2010.

³⁶ Soignies, Musée archéologique du « Vieux cimetière », huile sur toile, 235 x 134 cm. Tableau analysé *in situ* en 2016.



Figure 12: Soignies, Musée archéologique du « Vieux cimetière », huile sur toile, 235 x 134 cm (photo KIKIRPA M37401).



Figure 13: Blandain, église Saint-Éleuthère, huile sur toile, 310 x 240 cm, datation du site de l'IRPA : 1801-1900.

de Pontius. Le fond accueille un paysage urbain. Curieusement, la partie gauche est moins élevée que la droite, à l'inverse du modèle. Malgré un rendu satisfaisant du corps du Christ, certaines faiblesses apparaissent : une légère disproportion entre le haut et le bas du corps, ce dernier étant plus petit, ainsi que le rendu relativement gauche des mains.

Le tableau anonyme de l'église Saint-Éleuthère de Blandain³⁷ (prov. de Hainaut) (fig. 13), dont la surface est assez endommagée, peut d'ores et déjà être qualifié d'œuvre d'un suiveur tardif. Le style du paysage indiquerait la main d'un auteur postérieur aux originaux rubéniens, actif à la fin du XVII^e siècle, si pas dans la première moitié du XVIII^e siècle. L'adaptation du modèle est assez libre, bien que de nombreuses correspondances permettent de rattacher cette copie à la gravure de Pontius. Le fond présente une mise en perspective fuyante du paysage original. On peut vaguement y discerner la Jérusalem de Pontius. La ville est surmontée, comme à l'accoutumée, d'un ciel orageux, l'éclipse étant située dans le coin supérieur gauche. Le *titulus* ne comporte plus les trois langues, mais la seule abréviation INRI, inscrite sur un parchemin tenu par deux clous. Le pagne,

³⁷ Blandain, église Saint-Éleuthère, huile sur toile, 310 x 240 cm, datation du site de l'IRPA : 1801-1900. Tableau analysé *in situ* en 2016.



Figure 14: Thuin, église Notre-Dame d'el Vaux, huile à base de sable sur toile, 225 x 153 cm, datation du site de l'IRPA : ca 1700.

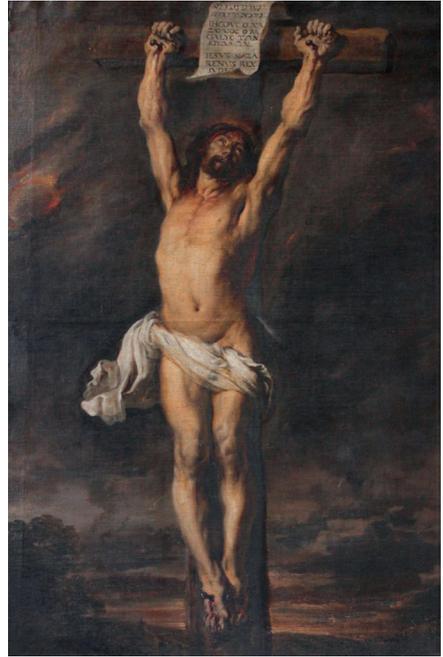


Figure 15: Bruges, Musée de la Potterie, huile sur toile, 110 x 77 cm (photo IRPA B99136).

qui reprend la forme qu'il présente dans la gravure, semble se détacher du corps du Christ. Ce dernier a troqué sa musculature et son rendu vigoureux pour un corps sans force et sans élégance. Le Christ semble véritablement se laisser pendre de la croix, indifférent à la situation.

Il faut citer parmi les copies exactes de la gravure de Pontius le *Christ en croix* de l'église Notre-Dame d'el Vaux à Thuin (prov. de Hainaut) qui, à ce jour, n'est plus exposé³⁸ (fig. 14). De manière générale, ce tableau est une fidèle répétition de la gravure en question. Les bras conservent l'écartement donné dans le modèle. Le pagnon, la représentation de la ville de Jérusalem et le *titulus* sont eux aussi repris intégralement au prototype original. L'expression du visage reproduit également l'intensité expressive donnée par la gravure, bien qu'un certain manque de vigueur peut être relevé.

³⁸ Anonyme, *Christ en croix*, Thuin, église Notre-Dame d'el Vaux, huile à base de sable sur toile, 225 x 153 cm, datation du site de l'IRPA : ca 1700. Malgré son état déplorable, ce tableau était à l'évidence accroché auparavant sur un mur de cette église, comme le prouve la photo de l'iconothèque de l'IRPA, datant de 1968. En 2010, il était entreposé dans la tribune, contre une armoire et un banc. L'état de conservation de la peinture ne semblait pas avoir empiré, les lacunes relevées étant déjà mises en évidence par le cliché de l'IRPA. Toutefois, un état d'encrassement avancé ne permettait pas de distinguer tous les détails du tableau. En effet, il a été impossible de déterminer si le Christ est cloué sur la croix par un ou deux clous au niveau des pieds.



Figure 16: Diest, église Saints-Sulpice-et-Denis.



Figure 17: Lombise, église Sainte-Vierge, huile sur toile, 280 x 180 cm (photo KIKIRPA M047833).

On peut également faire référence à une toile du Musée de la Potterie à Bruges³⁹ (fig. 15) qui reprend la position du Christ fournie par la gravure, à quelques détails près. On peut relever l'absence des anges combattant la Mort et le démon de part et d'autre de la croix et la forme un peu figée donnée au *titulus*. Pour le reste, en dépit d'un certain manque de corporalité, la version de Bruges offre une assez bonne réplique du prototype rubénien. Même constat pour le tableau anonyme de l'église Saints-Sulpice-et-Denis de Diest (prov. du Brabant flamand) (fig. 16) qui reprend la composition de la gravure en ne modifiant que l'arrière-plan. Les anges combattant ont été enlevés de l'original, seuls l'éclipse et les nuages restent identiques au modèle. La vue de Jérusalem a quant à elle été simplifiée, le paysage en contre-bas ne comportant plus qu'un rocher avec un arbuste sur la gauche, ainsi qu'un bâtiment représentant la ville.

INVERSION DE LA GRAVURE DE PONTIUS

Plusieurs copies se signalent par une inversion du modèle gravé. C'est le cas notamment du *Christ en croix* de Lombise⁴⁰ (prov. du Hainaut) (fig. 17) où le pan volant du *périzonium* et l'éclipse se retrouvent du côté droit. Le renverse-

³⁹ Bruges, Musée de la Potterie, huile sur toile, 110 x 77 cm.

⁴⁰ Lombise, église Sainte-Vierge, huile sur toile, 280 x 180 cm. Tableau analysé *in situ* en 2010.



Figure 18: Matthias Jansz. van den Bergh (1632-1687), localisation inconnue, huile sur toile, 68 x 45.2 cm, vente Sotheby's Amsterdam 10-11-1998, lot 86 (photo RKD 0000054149).



Figure 19: Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude (grenier), 1772, date peinte sur le châssis, huile sur toile, 400 x 200 cm (photo KIKIRPA M25516).

ment de la composition est complet puisque c'est maintenant le pied gauche qui surmonte partiellement le droit. Ce point mérite d'être relevé dans la mesure où l'on constate, dans les *Crucifixion* de Van Dyck, que le Christ est souvent représenté avec le pied gauche posé sur le droit. D'ailleurs, le tableau de Lombise a curieusement été répertorié sous la mention hypothétique « d'après Van Dyck ».

C'est là une attribution difficile à admettre, car les multiples versions du *Christ en croix* de Van Dyck présentent des caractéristiques bien différentes de la toile de Lombise, notamment un pagne beaucoup plus couvrant et une tête qui semble presque « couchée » sur l'épaule. La toile de Lombise pourrait revenir à un élève de Rubens, si l'on en juge par la qualité formelle de l'œuvre. Elle prend dès lors place dans la filiation de la gravure de Pontius. Toutefois, il est opportun de signaler diverses modifications apportées par le copiste. Tout d'abord, le torse semble d'avantage « bombé » et adopte une position plus étirée que dans la version originale. Ensuite, la ligne d'horizon a été relevée, la ville de Jérusalem s'étendant au niveau des pieds du Christ et non plus en-dessous. L'arbuste généralement représenté dans le coin inférieur gauche est absent dans la copie.

Un autre exemple de copie inversée d'après la gravure a été vendu chez Sotheby's Amsterdam le 10 novembre 1998. Il est attribué à Matthias Jansz. Van den Bergh



Figure 21: Dhuy, église Saint-Rémi, huile sur toile, tondo de 100 cm de diamètre, datation du site de l'IRPA : 1701-1710.



Figure 22: Dominicus Van den Bossche, Heusden, H. Kruis Kerk, huile sur toile, 250 x 190, 1847 (photo KIKIRPA M217476).

(1632-1687)⁴¹ (fig. 18). Seuls les éléments de paysage ont été conservés dans le sens de l'original. Certaines modifications peuvent être mises en évidence, telles que le côté plus « arrondi » donné à l'arbre du coin inférieur gauche, qui semble littéralement onduler, ou encore l'absence des anges combattant de l'arrière-plan. Le crâne et un os d'Adam ont été mis clairement en avant au pied de la croix. D'autres détails, tels que le serpent ou la ligne d'horizon beaucoup plus haute, diffèrent également du modèle original. Le *titulus*, quant à lui, a conservé une forme analogue, hormis le changement de sens. Le Christ apparaît dès lors croisant le pied gauche sur le pied droit.

Le mélange d'originaux pour créer de nouvelles versions

Outre les copies littérales ou légèrement interprétées des originaux et de la gravure de Pontius, les crucifixions rubéniennes ont également suscité la créa-

⁴¹ Matthias Jansz. van den Bergh (1632-1687), localisation inconnue, huile sur toile, 68 x 45,2 cm, vente Sotheby's Amsterdam, 10-11-1998, lot 86.



Figure 20: Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude (grenier), 1772, date peinte sur le châssis, huile sur toile, 400 x 200 cm (photo J.-P. DAEM).

tion de copies hybrides, dans lesquelles les copistes opèrent une synthèse des modèles du maître.

Malgré son état déplorable, on peut constater que le *Christ en croix* de la Collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles⁴² (fig. 19) relève clairement de la filiation rubénienne. Il peut être classé parmi les copies « synthétiques ». Cette copie tardive, datée de 1772 et auquel Jean-Baptiste Lons⁴³ (1755- 1810) a choisi de donner une forme de tondo, emprunte divers éléments aux versions autographes de Madrid et d'Anvers. De cette dernière, l'artiste a repris la position de la tête, fort inclinée sur l'épaule gauche, et l'écartement des bras, toutefois moins prononcé que dans le modèle du maître anversois. De la gravure de Pontius dérive la forme élargie du *titulus*, présenté en diagonale et comprenant un pan recourbé du côté droit. Le paysage de la ville en contrebas et le ciel nuageux proviennent également de ce modèle.

Le tableau a subi de nombreuses altérations depuis 1969, date du cliché réalisé par l'IRPA (fig. 20). En effet, la toile s'est morcelée en plusieurs endroits, notamment dans la moitié supérieure du *titulus* qui a complètement disparu. Bien que le document photographique laisse dans l'ombre certains détails, on distingue bien l'éclipse du côté gauche, à la hauteur de l'épaule du Christ ; dans la version anversoise, elle est placée dans le coin supérieur gauche. Outre ces détails pris à l'un ou l'autre prototype, on retrouve les innovations rubéniennes déjà maintes fois décrites et que l'on ne citera plus ici. Malgré sa fidélité aux modèles d'origine et sa belle qualité formelle, cette variante présente toutefois quelques faiblesses, notamment dans la représentation des mains : à nouveau, on peut attirer l'attention sur la main gauche et sur le pouce mal intégré, mais également sur les proportions du bras gauche qui est beaucoup trop long par rapport au reste du corps.

Une autre version, anonyme, conservée à l'église Saint-Remi de Dhuy⁴⁴ (prov. de Namur) (fig. 21) peut également être classée dans les copies mêlant des éléments issus de plusieurs originaux. Malgré une qualité picturale plus faible, elle présente de nombreux points communs avec la gravure de Pontius. Toutefois, le peintre s'est permis des adaptations personnelles. Tout d'abord, le *titulus*, bien qu'en forme de parchemin, ne comporte que les lettres INRI. Les pieds sont cloués séparément, le droit légèrement sur le gauche. La position de la tête a également été modifiée et penche plus vers l'avant, le Christ semblant regarder et interpeller le spectateur. Le pagne, bien que pratiquement identique aux pagnes rubéniens, ne présente plus un pan voletant. Cette dernière modification ne s'observe sur aucune autre copie. Des personnages semblent se tenir

⁴² Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude (grenier), 1772, date peinte sur le châssis, huile sur toile, 400 x 200 cm. Tableau analysé *in situ* en 2010.

⁴³ Nivelles, 1755 – Anvers, 1810. « Peintre d'histoire et de sujets religieux. Élève à l'académie des Beaux-Arts d'Anvers ». Biographie de A. JACOBS, *Dictionnaire des peintres belges*, BALaT.

⁴⁴ Dhuy, église Saint-Rémi, huile sur toile, tondo de 100 cm de diamètre, datation du site de l'IRPA : 1701-1710. Tableau analysé *in situ* en 2010.

au pied de la croix, dans le coin inférieur droit, notamment une figure à cheval brandissant un étendard. Le présent tableau pourrait avoir été découpé.

Enfin, abordons comme dernier exemple hybride le *Christ en croix* de Domien Van den Bossche conservé à l'église de Heusden⁴⁵ (prov. de Flandres Orientale) (fig. 22), catalogué par l'IRPA en tant que copie d'après Van Dyck. Ce tableau est inséré dans un retable de Hauman, commandé en 1850, comportant des peintures dans la partie supérieure de Pierre De Vigne-Quo (1812-1877). L'auteur de ce tableau, Domien Van den Bossche, serait un artiste de Grammont, sa copie étant datée de 1847 et mentionnée comme dérivant d'un original de Van Dyck. Ce tableau ne découle en rien d'une quelconque version donnée par Van Dyck, mais bien des autographes rubéniens d'Anvers et de Madrid. Du premier, le copiste reprend la position très écartée des bras sur la croix. Du second, il s'inspire du pagne et du *titulus*. Le peintre n'a toutefois pas repris la disposition traditionnelle des trois langues, mais se contente de reporter les lettres *INRI*. Sur ce point, il se rapproche d'Antoine Van Dyck, mais c'est bien là la seule ressemblance que nous pouvons trouver avec cet artiste. Il est intéressant de souligner que cette copie constitue une reprise par un artiste du XIX^e siècle d'un modèle vieux de plus de deux siècles. Ceci atteste la pérennité de l'influence des modèles rubéniens à travers le temps.

La position de la tête du Christ, inclinée sur le bras gauche et regardant vers le ciel, s'observe également dans les deux versions rubéniennes déjà citées. Au niveau pictural, il faut relever l'écart manifeste entre ces modèles et la copie. En effet, le tableau d'Heusden ne présente nullement l'acuité picturale du grand maître anversois. Bien que l'expression du visage dégage une réelle intensité, on relève un manque général de corporéité.

Les copies d'après le Christ mort

Diverses copies reprennent le thème du *Christ en croix mort* illustré par Rubens dans plusieurs de ses tableaux. Toutefois, seule la toile conservée à l'église Saint-Amand de Hachy⁴⁶ (prov. du Luxembourg) (fig. 23) relève de la copie exacte. Cette œuvre reproduit en effet le tableau de Rubens conservé à Munich (fig. 2). Le Christ présente une position analogue : les bras sont largement écartés et les clous à la limite des poignets. Les pieds sont cloués séparément, le droit chevauchant légèrement le gauche, ce dernier présentant sur la copie la même légère « disproportion » que dans l'original. La tête est penchée vers l'avant du côté gauche du tableau, les cheveux pendent devant la partie droite du visage. Le flanc gauche du Christ a reçu le coup de lance. Le pagne est noué de la même manière, répétant le schéma anversois et madrilène, mais le pan

⁴⁵ Dominicus Van den Bossche, Heusden, H. Kruis Kerk, huile sur toile, 250 x 190, 1847 (Voir P. DEVOS, M. PIETERAERENS, *De Heilig-Kruiskerk te Heusden*, 1995, p. 56).

⁴⁶ Hachy, église Saint-Amand, datation du site de l'IRPA : 1801-1900, huile sur toile, 300 x 200 cm. Tableau analysé *in situ* en 2010.

voletant est ici raccourci et un nœud de tissu émerge devant l'aine gauche. Le *titulus* en parchemin comporte une inscription dans les trois langues qui semble reproduire la forme et le texte du *titulus* original rubénien.

La croix est constituée d'un *stipes* sous la forme d'un tronc d'arbre et d'une planche formant le *patibulum*, le copiste ayant soigneusement respecté les zones d'ombres et les endroits plus clairs du bois. Le paysage rocailleux est également identique dans les deux versions, il comprend des bâtiments dans la partie inférieure gauche. La position des nuages de l'original peut aussi être relevée dans la copie. Toutefois, le tableau de Hachy a été récemment modifié suite à une surrestauration⁴⁷ (fig. 24). Le paysage rocailleux, copié du modèle original, a été remplacé par un dégradé criard évoquant un soleil couchant bariolé. Le Christ se tient dès lors devant un ciel qui semble immaculé et un horizon « sableux ». La figure du Christ ne s'intègre plus dans ce paysage de goût moderne.

Cinq versions remontant au même modèle disparu

Un *Christ mort* anonyme, conservé à l'église Saint-François d'Assise de Bornival⁴⁸ (prov. du Brabant Wallon) (fig. 25), fait partie d'un groupe d'œuvres que l'on peut faire remonter au même prototype. Le Christ « pend » lourdement de la croix, sa tête est penchée vers l'avant du côté gauche et est surmontée d'une auréole. Le visage est barbu. Les deux pieds sont cloués séparément, le droit légèrement sur le gauche. Le pagne, de forme plus couvrante que dans les types rubéniens déjà étudiés, comprend un pan de tissu voletant du côté gauche. Le *titulus* en parchemin est courbé dans le coin inférieur gauche et comporte, dans le cas présent, les trois langues. Ces caractéristiques générales s'observent également dans les autres versions qui seront décrites ci-après et paraissent avoir été inspirées par le même modèle. Il existe une gravure d'après Rubens due à Schelte a Bolswert⁴⁹ (fig. 26), dont le présent tableau constitue une copie exacte. Il semblerait dès lors qu'une composition représentant le Christ en croix différenciant des exemplaires de Malines et de Munich, et rassemblant toutes les innovations rubéniennes liées à ce thème, ait servi de modèle à diverses répétitions.

La copie de Bornival se trouve intégrée dans une structure architecturale, comprenant deux colonnettes avec chapiteaux corinthiens, une corniche et un fronton. Selon la datation proposée par l'IRPA, cet encadrement remonterait au XIX^e siècle. Selon moi, ce retable est d'époque et daterait plutôt du

⁴⁷ Selon les dires du prêtre Oleck, actuellement en charge de l'église, le prêtre ayant officié avant lui aurait réalisé ou commandité la « restauration » du tableau. Le prêtre en question pourrait être M. Greng Woiteck, responsable de la paroisse de 1998 à 2008 (voir le site internet de la paroisse).

⁴⁸ Bornival, église Saint-François d'Assise, huile sur toile, 200 x 170 cm, datation du site de l'IRPA : 1641-1660. Tableau analysé *in situ* en 2010.

⁴⁹ Schelte a Bolswert, *Christ en croix mort*, gravure d'après un original rubénien, localisation inconnue (voir JUDSON, *op. cit.*, 2000, ill.126). Judson ne fournit aucune information par rapport à cette gravure ou l'original rubénien qui lui est lié. L'inscription latine sous la gravure n'est pas entièrement lisible et ne constitue pas nécessairement une référence à Rubens.

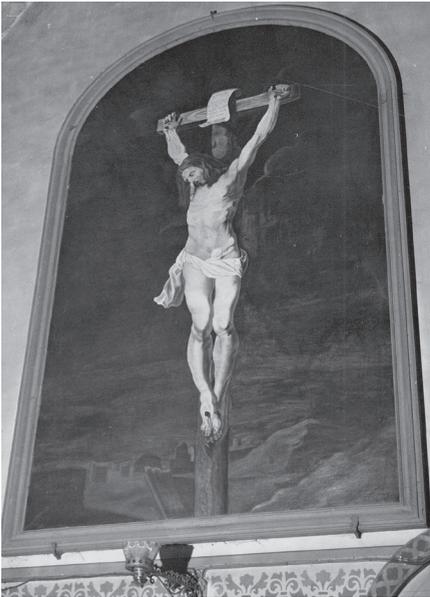


Figure 23: Hachy, église Saint-Amand, datation du site de l'IRPA : 1801-1900, huile sur toile, 300 x 200 cm (photo KIKIRPA M078016).

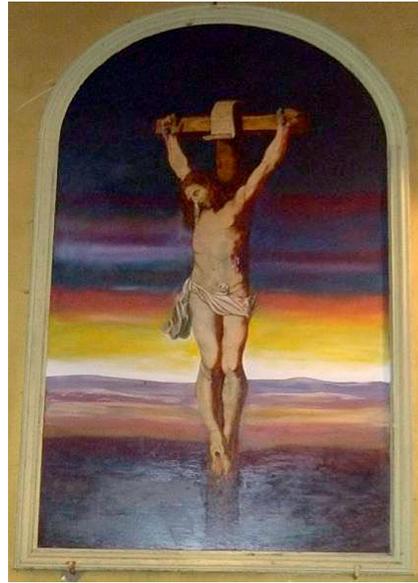


Figure 24: Hachy, église Saint-Amand, datation du site de l'IRPA : 1801-1900, huile sur toile, 300 x 200 cm.

XVII^e siècle. S'il a été effectivement conçu pour accueillir cette version peinte du Christ en croix rubénien, elle constituerait une des plus anciennes attestations de la composition.

La même description peut être faite pour une toile anonyme de l'église Saint-Amand à Hellebecq⁵⁰ (prov. de Hainaut) (fig. 27), où le Christ présente la même position que sur le tableau de Bornival. On peut toutefois remarquer certaines différences, notamment dans le *titulus* qui comporte uniquement l'inscription INRI. Autre différence notable : le Christ est accompagné de deux personnages à gauche, que l'on peut identifier à Marie, les yeux levés vers le ciel et les mains ouvertes en signe d'acceptation, et à saint Jean, le regard tourné vers le Christ, désignant la Vierge de la main gauche. L'arrière-plan, outre le traditionnel ciel nuageux, comporte des éléments de la ville de Jérusalem.

Le *Calvaire* anonyme de Quévy-le-Grand⁵¹ (prov. du Hainaut) (fig. 28) dérive à nouveau de la représentation rubénienne décrite plus haut, le *titulus* comportant

⁵⁰ Hellebecq, église Saint-Amand, huile sur toile, 122.5 x 75 cm, datation du site de l'IRPA : 1701-1800.

⁵¹ Quévy-le-grand, église Saint-Pierre, huile sur toile, 283 x 172 cm, datation du site de l'IRPA : 1701-1725.



Figure 25: Bornival, église Saint-François d'Assise, huile sur toile, 200 x 170 cm, datation du site de l'IRPA : 1641-1660.



Figure 26: Schelke a Bolswert, *Christ en croix mort*, gravure d'après un original rubénien, localisation inconnue (photo JUDSON, *op. cit.*, 2000, ill.126).

ici les trois langues. La ville de Jérusalem est plus détaillée dans l'arrière-plan. Les personnages sont au nombre de trois : Marie les mains jointes regardant le Christ, saint Jean les mains ouvertes, le regard également tourné vers le Christ, et enfin Marie-Madeleine, qui se jette au pied de la croix, essuyant ses pleurs à l'aide de son voile. Le rendu de la composition est de faible qualité.

On peut considérer comme un quatrième exemplaire de l'original perdu le *Calvaire* de Sart-Dames-Avelines⁵² (prov. du Brabant Wallon) (fig. 29). La Vierge auréolée pose la main droite sur sa poitrine et tient dans la gauche un mouchoir, ses yeux sont levés vers le ciel. À ses côtés, légèrement en retrait, la Madeleine pleure au pied de la croix, les mains jointes. De l'autre côté de la composition, saint Jean regarde le spectateur en désignant le Christ. La croix est maintenue dans le sol par des morceaux de bois et la ville de Jérusalem se dessine à l'arrière-plan. Le Christ présente la position type décrite plus haut, on signalera cependant deux détails : la plaie sur le flanc droit, nettement marquée, et le *titulus* comportant les trois langues. Cette copie se distingue des précédentes par sa haute qualité.

⁵² Sart-Dames-Avelines, église Saint-Nicolas, huile sur toile, 95 x 82 cm, datation du site de l'IRPA : 1851-1899.

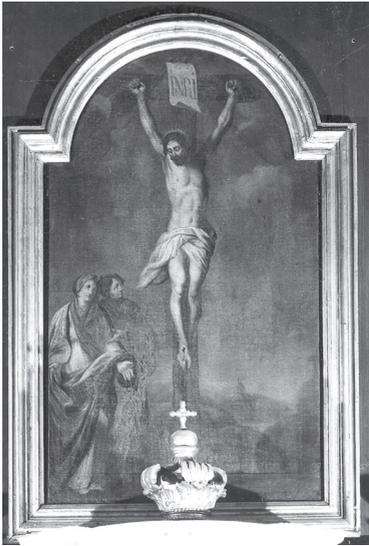


Figure 27: Hellebecq, église Saint-Amand, huile sur toile, 122.5 x 75 cm, datation du site de l'IRPA : 1701-1800 (photo KIKIRPA M218671).



Figure 28: Quévy-le-grand, église Saint-Pierre, huile sur toile, 283 x 172 cm, datation du site de l'IRPA : 1701-1725.

Enfin, il faut signaler une toile de la cathédrale de Malmédy⁵³ (prov. de Luxembourg) (fig. 30), signée en 1848 par L. Deckers. Cet artiste pourrait être Louis Deckers, né en 1846, élève de Verschaaren à Malines. Deckers est cité comme peintre de l'école flamande⁵⁴ et est l'auteur notamment d'une *Jeune espagnole jouant de la mandoline*, vendu au Royaume-Uni en 2009. La *Crucifixion* de Deckers ne se trouve malheureusement plus conservée dans la cathédrale de Malmédy et, à l'heure actuelle, aucun renseignement n'a pu être obtenu quant au lieu de conservation. Un rapprochement entre L. Deckers et Louis Deckers doit dès lors être prudent, seule une photographie en noir et blanc des années septante étant disponible, bien que la *Jeune espagnole jouant de la mandoline* présente des similitudes stylistiques avec cette *Crucifixion*. La datation de cette œuvre pourrait alors découler d'une éventuelle confusion avec sa date de naissance⁵⁵.

⁵³ Malmédy, cathédrale Saint-Pierre, Paul et Quirin, signé et daté 1848, huile sur toile, 130 x 107 cm.

⁵⁴ « Peintre de scènes genre, il fut élève de J.A. Verschaaren. A. Siret, dans son dictionnaire, mentionne une *Jeune Espagnole jouant de la mandoline*. » J. ZEEBROEK-OLLEMANS, dans *Dictionnaire des peintres belges*, BALaT, consultation le 09/06/2015.

⁵⁵ Il faut signaler que le *Dictionnaire des peintres belges* fait référence à la date de 1846, sans pouvoir préciser la date de naissance et de mort. E. BENEZIT dans son *Dictionnaire des peintres*,



Figure 29: Sart-Dames-Avelines, église Saint-Nicolas, huile sur toile, 95 x 82 cm, datation du site de l'IRPA : 1851-1899 (photo IRPA M70260).



Figure 30: Malmedy, cathédrale Saint-Pierre, Paul et Quirin, signé et daté 1848, huile sur toile, 130 x 107 cm (photo KIKIRPA M240146).

La composition présente de grandes ressemblances avec les quatre versions citées précédemment. En effet, le Christ mort, est attaché à la croix par quatre clous, les bras étant fixés aux extrémités du *patibulum*. La tête a la même position, penchée vers la gauche et porte la couronne d'épines. Le pagne offre également le pan voletant au vent du côté gauche. Enfin, le *titulus* est disposé en diagonale, le coin gauche étant recourbé et l'inscription INRI y figurant. Il est intéressant de noter qu'un modèle rubénien vieux de plus de deux siècles a pu être réutilisé dans un tableau d'église de 1848.

Une source rubénienne pour un calvaire du CPAS de Bruxelles

La Maison Rockox à Anvers conserve un *modello* de Rubens⁵⁶ (fig. 31) représentant le Christ mort entouré par la Vierge, saint Jean, Marie-Madeleine et d'autres personnages. Le Christ présente une position analogue à celle des *Christ mort* analysés plus haut, à savoir : la tête penchée vers la gauche, le pagne

sculpteurs, dessinateurs et graveurs (1976, v. 3, p. 421) parle « d'un Louis Deckers peintre de genre, né en 1846, élève de Verschueren ».

⁵⁶ P.P. Rubens, *Christ en croix*, Anvers, Rockoxhuis, huile sur toile, 51 x 38.5 cm (Voir R. JUDSON, *op. cit.*, 2000, p. 133).



Figure 31: P.P. Rubens, *Christ en croix*, Anvers, Rockoxhuis, huile sur toile, 51 x 38,5 cm (photo musée).



Figure 32: Bruxelles, Musée du CPAS, huile sur toile, 151,5 x 106 cm, 1651-1700 (photo KIKIRPA B133572).

tombant de l'autre côté avec un pan de tissu plus large du côté gauche, les deux pieds cloués séparément, le droit légèrement posé sur le gauche, et enfin le *titulus* en parchemin. Les bras sont cette fois cloués aux extrémités de la croix, de la même manière que dans la composition du Musée des Beaux-Arts d'Anvers. Le corps du Christ présente une légère torsion vers la gauche, où se trouve la Vierge accompagnée de saint Jean. Ce dernier la reconforte en posant une main sur son épaule. Marie-Madeleine embrasse les pieds du Christ, les divers personnages ayant assisté au Calvaire se tenant derrière elle. L'éclipse est cette fois située dans le coin supérieur gauche.

Le CPAS de Bruxelles possède un tableau⁵⁷ (fig. 32) de composition analogue au modello, que l'on peut qualifier de copie fidèle. L'imitateur a néanmoins apporté quelques modifications, notamment dans le *titulus*, qu'il a représenté plus rigide et dans lequel il a inclus les trois langues. Autre modification notable : le groupe de personnages sur la droite a été remplacé par un paysage rocheux comportant une représentation de la Résurrection.

⁵⁷ Bruxelles, Musée du CPAS, huile sur toile, 151.5 x 106 cm, 1651-1700.



Figure 33: P.P. Rubens (?), Lituanie, Kaunas, Ciurlionis State Art Museum, huile sur toile, 76 x 106 cm (photo <http://www.fineartprintsoude-mand.com/artists/rubens/crucifixion-400.jpg>).



Figure 34: Gand, Séminaire épiscopal, huile sur toile, 263 x 155 cm (photo KIKIRPA N10439).

Un Rubens en Lituanie ?

Le Musée Ciurlionis de Kaunas possède un tableau (fig. 33) enregistré sous le nom de Rubens⁵⁸. Il s'agit d'une représentation du *Christ en croix mort*, dans une position quasi identique à celle visible sur le panneau du Rockoxhuis. Le Christ, la tête couronnée d'épines et retombant sur son épaule droite, est cloué à la croix par quatre clous, le pied droit dissimulant en partie le gauche. Son corps musclé est entaché par le sang coulant de sa plaie au flanc droit. Le pagne porte également des traces de sang et présente un pan très entortillé du côté gauche. L'arrière-plan nuageux laisse entrevoir un rocher sur la droite et des constructions sur la gauche. Détail intéressant à noter : la croix, constituée d'un *stipes* en forme de tronc d'arbre et d'un *patibulum* en forme de planche, est montée de façon un peu particulière, le *patibulum* ayant été comme inséré dans le *stipes*. Le

⁵⁸ P.P. Rubens (?), Lituanie, Kaunas, Ciurlionis State Art Museum, huile sur toile, 76 x 106 cm. Le musée ne disposant pas de banque de données en ligne, nous n'avons pu vérifier l'attribution à Rubens. De même, aucun catalogue ne présentant les collections du musée n'a pu être trouvé. Nous sommes donc contraints de nous baser sur le seul cliché disponible.

seul exemple dans lequel cette singularité se retrouve est, à notre connaissance, un tableau d'anonyme à Gand⁵⁹ (fig. 34) due à une autre main.

La version lituanienne du *Christ en croix* semble d'assez bonne qualité, le peintre respectant les proportions de la figure du Christ, par ailleurs fort élégamment intégrée au fond du tableau. L'attribution à Rubens laisse toutefois un peu perplexe. En effet, certains détails ne respectent pas la manière traditionnelle adoptée par l'artiste pour ce genre de sujet. Tout d'abord, les clous ne sont pas plantés à la limite des poignets, comme le fait habituellement Rubens, mais au milieu des paumes. De plus, le *patibulum* semble inséré dans les *stipes*, comme déjà remarqué. Pour le reste, la composition suit de manière générale la formule rubénienne, comme il apparaît notamment dans le détail du pied droit posé sur le pied gauche, l'un et l'autre étant cloué séparément. Remarquons également l'utilisation de parchemin pour le *titulus*, sur lequel aucune écriture n'est lisible. On peut imaginer que la peinture de Kaunas ait été réalisée par un artiste ayant une bonne connaissance de son œuvre mais souhaitant s'en distinguer. Il existe une copie exacte de la composition du tableau lituanien, attribuée à Jan Boeckhorst⁶⁰ (1604 – 1668) (fig. 34), mise en vente à New York en 2000.

Conclusion

Les diverses compositions rubéniennes étudiées sont toutes liées par une même volonté d'innovation, de recherche de réalisme et de correspondance par rapport aux sources historiques. Dans ce but, Rubens a apporté une série de modifications aux modèles traditionnels et élaboré un nouveau schéma de *Crucifixion*, qu'il a décliné en différentes versions.

Les *Christ en croix* solitaires et vivants du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers et d'une collection privée madrilène rassemblent déjà l'ensemble des modifications introduites par le peintre. Ces images ont apparem-

⁵⁹ Gand, Séminaire épiscopal, huile sur toile, 263 x 155 cm.

⁶⁰ Localisation inconnue, huile sur toile, 106.1 x 74.9 cm, 1630-40, vente Sotheby's New York, 25-05-2000, lot 45. Van Boeckhorst, Bronchorst, Boukhorst, Bockhorst (Johannes), Münster/Westphalie, vers 1604 – Anvers, 1668. « Peintres de tableaux religieux, mythologiques, allégoriques et de portraits : cartonnier de tapisserie. Vers 1626, Boeckhorst s'établit à Anvers où il devient l'élève de J. Jordaens, dans l'atelier duquel il rencontre A. Van Dyck. Parallèlement, il fréquente l'atelier de P.P. Rubens. En 1633/1634, il devient maître de la gilde de Saint-Luc d'Anvers. En 1637, il entreprend un premier voyage en Italie, probablement à Gênes et à Venise. Après avoir rédigé son testament, un second voyage le conduit, en 1639, à Rome. Un *Portrait de famille*, réalisé dans les années 1630 (Munich, Alte Pinakothek) constitue le chef-d'œuvre de la première période de Boeckhorst. Proche d'A. Van Dyck, ce portrait, par son naturel, renvoie cependant à Jordaens. Un *Christ en croix* (1639-1644), son œuvre la plus ancienne datée avec certitude, est conservée à l'église Saint-Pierre de Lo. Sa conception rejoint celle des derniers tableaux de Rubens. Les affinités avec Jordaens sont encore néanmoins perceptibles. Après 1650, son style évolue dans le sens d'un haut baroque. La charge émotionnelle plus grande de ses tableaux répondait aux besoins de la Contre-réforme. La *Conversion de saint Hubert* (signé et daté 1666), tableau d'autel de l'église Saint-Michel à Gand, en est un bon exemple. » Biographie de H. COLSOUL, *Dictionnaires des peintres belges*, BALaT.

ment été considérées comme exemplaires, ce qui explique la profusion de copies exactes. La gravure de Pontius a évidemment facilité la diffusion du modèle. Toutefois, celui-ci a été repris soit de manière complète avec les anges combattant en arrière-plan, soit de manière partielle, le copiste se bornant à intégrer la figure du Christ dans un paysage comportant un ciel nuageux. Parfois, certains artistes, ayant eu connaissance des trois compositions rubéniennes, ont puisé des éléments dans chacune afin de créer une œuvre originale. Certaines de ces représentations, comme on a pu le constater, sont de très bonne qualité et pourraient être attribuées à l'atelier du maître. La fidélité à la figure du Christ est particulièrement frappante, ce qui semble suggérer que la renommée de l'auteur lui ait conféré une aura particulière.

La version du *Christ en croix* solitaire et mort proposée par Rubens connut également le succès. Moins souvent copiée que les précédents tableaux, peut-être moins accessible, cette composition relève pourtant de la même stratégie dramatique que les images du Christ en croix solitaire et vivant. Outre les deux Christ solitaires et morts de Munich et Malines, il faut signaler l'existence d'un troisième modèle, connu par une gravure de Schelte a Bolswert. Cinq copies ont pu être rattachées à cette gravure et dérivent en conséquent de l'original rubénien.

Au terme de cette étude, le succès des modèles rubéniens et de la Crucifixion, sur le territoire de l'actuelle Belgique, apparaît constituer un phénomène profond. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle au moins, l'autorité du grand artiste anversois aura été mobilisée lorsqu'il s'agissait de représenter le Christ en croix.

Toutes les photographies sans référence sont de l'auteur.

GASTON BACHELARD ET LES ARTISTES.
UNE LÉGITIMITÉ À DOUBLE SENS ?

ANTHONY SPIEGELER

Combattre les images faciles, les réalités abusives ou les métaphores pourrait apparaître, pour un esprit fasciné par les rêves, comme une gageure. En interdisant les raccourcis dogmatiques, voire des paroles communiquées comme des vérités absolues, Gaston Bachelard se positionne, armé de ses écrits sur l'imagination poétique¹, à l'encontre du réalisme représentatif et de la rationalisation — quasi ontologique — de ce qui nous entoure. Le rapport entre Bachelard et les arts plastiques n'émerge pas de manière limpide dans sa fortune critique, mises à part quelques références placées ça et là dans ses essais sur les quatre éléments ou rassemblées dans son ouvrage posthume, *Le Droit de rêver*. Ce n'est qu'au crépuscule de sa vie, en 1951, qu'il explicite son point de vue : « nous pouvons dire d'une peinture ce que je pense d'un poème [...]. Comme la parole, les lignes et les couleurs peuvent être des prophéties et prendre l'allure d'un psychisme précurseur qui projette l'être »². Bien que peu épais, ce corpus a fait l'objet d'études abondantes : d'abord de manière objective et rigoureuse, par la lecture des textes critiques portant sur l'art un regard assurément neuf³ ; ensuite de manière subjective, en tentant de

¹ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, NRF, 1938 ; G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942 ; G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943 ; G. BACHELARD, *La Terre et les Réveries de la volonté*, Paris, Corti, 1943 ; G. BACHELARD, *La Terre et les Réveries du repos*, Paris, Corti, 1948.

² Cité dans : A. PARINAUD, « La peinture et ses témoins : Gaston Bachelard », dans : *Arts : Beaux-Arts, Littérature, Spectacle*, n° 330, 1951, pp. 1-3.

³ Pour la lecture de ces textes critiques, le lecteur se référera aux travaux suivants : J.-C. MARGOLIN, « Bachelard et les arts plastiques », dans : *Artibus et Historiæ*, vol. 12, n° 23, 1991, pp. 181-206 ; M. SCHAETTEL, *Gaston Bachelard et la lecture de l'œuvre d'art*, 1 vol., Université de Lille III, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Thèse de doctorat, sous la dir. de M. Milner, 1973 ; B. PUTHOMME, *Gaston Bachelard, penseur de l'art contemporain ? La matière*

défendre qu'un artiste, pour des raisons parfois obscures, traduirait la pensée de Bachelard.

La perméabilité de Gaston Bachelard avec les artistes apparaît au début des années quarante, lorsque ses cours à la Sorbonne deviennent publics. À ce moment, il côtoie la scène littéraire et artistique de Paris ; Éluard, Queneau, Uzac, Lescure sont du nombre de ses auditeurs. Quand il commence à écrire sur l'art, Bachelard s'intéresse, dans un premier temps, à ses amis et à ceux qu'il admire : Albert Flocon⁴, Segal⁵, José Corti⁶, Marcoussis⁷, Chillida⁸, Henri de Waroquier⁹, Marc Chagall¹⁰ ou Claude Monet¹¹. En les défendant sous le filtre de l'onirisme, le philosophe trace une voie qui trouvera écho, des années plus tard, auprès de ceux qui ressentent le besoin de légitimer leur production. Majoritairement, ces derniers — que l'on ne retrouve pas dans sa bibliographie — défendent une dynamique exploratoire, éloignée de toute référence au réel ; ils travaillent autour de l'idée de dépassement et d'ouverture du médium. Imprégnés de ce nouveau paradigme, ils produisent des œuvres qui se lisent en deux temps : une image peut en cacher une autre et celle-ci peut être inductrice de rêverie. Pour eux, l'image authentique perd de sa substance parce qu'elle est perçue comme une simple transcription du réel. En d'autres termes, les défenseurs d'un art ayant pour objet le dépassement de la réalité ne peuvent transmettre de récits dans la négation de l'imaginaire ; il y a en cela convergence et objectif commun entre les artistes et les thèses du philosophe.

Le discours de Bachelard est simple. À l'aide du pouvoir matérialisant et d'un contact privilégié avec les éléments, il propose de guérir l'esprit humain¹². Il défend l'idée que, confronté à lui-même, l'esprit ouvre les possibilités de l'imaginaire et sollicite ses capacités créatrices. La contemplation de la nature

contre la forme, 1 vol., Université de Dijon, Faculté des Lettres et de Philosophie, Thèse de doctorat, sous la dir. de J.-J. Wunenburger, 1999.

⁴ A. FLOCON, « Le philosophe graveur », dans : *Bachelard*, actes du colloque organisé à Cerisy au Centre Culturel International de Cerisy, 1970, Cerisy, Union Générale d'Éditions, 1974, pp. 271-278.

⁵ G. BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, pp. 43-46.

⁶ *Ibid.*, pp. 60-62.

⁷ G. BACHELARD, « La divination dans l'œuvre de Marcoussis », dans : *Les Devins*, Paris, Librairie Lahune, 1946, n.p.

⁸ G. BACHELARD, *Le droit de rêver*, *op. cit.*, pp. 54-59.

⁹ *Ibid.*, pp. 47-53.

¹⁰ G. BACHELARD, « Les origines de la lumière », dans : *Dernière le miroir*, n° 44-45, 1952 ; G. BACHELARD, « Introduction à la Bible de Chagall », dans : *Verve*, vol. X, n° 37-38, 1960.

¹¹ Le premier texte de Gaston Bachelard prenant appui sur la peinture porte sur les Nymphéas de Claude Monet. Il fut publié dans la revue *Verve* : G. BACHELARD, « Les nymphéas ou les surprises d'une aube d'été », dans : *Verve*, vol. VII, n° 27-28, 1952.

¹² Cet aspect de son œuvre est encore considérable et remarquable dans l'ouvrage suivant : G. BACHELARD, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, NRF, 1938.

permettrait en ce sens de toucher une forme de rêverie primitive. Dans cette voie, le travail de l'artiste est à définir comme un moyen permettant de poser les témoins d'un voyage introspectif et les traces peintes, gravées ou sculptées sont les reflets d'une solitude vécue. Perçue comme telle, l'œuvre se métamorphose en balise, elle devient un point placé sur la cartographie des songes. Dans ce contexte apparaissent le feu, l'eau, l'air ou la terre ; ces éléments sont appréhendés par Bachelard comme des catalyseurs ayant le pouvoir de mener qui les contemple au centre d'un imaginaire salvateur : « Je ne force personne à rêver comme je rêve mais de lire véritablement un tableau, une sculpture, une gravure, comme on lit un poème. Non pas de rêver sur l'œuvre mais rêver l'œuvre pour peu que l'artiste et l'objet qu'il a engendré soient bons inducteurs de la rêverie »¹³.

Entre 1945 et 1960, Gaston Bachelard rédige des textes critiques sur des œuvres issues de pratiques diverses¹⁴. Ce corpus a pour but de montrer que la matière peut être, concurrentement aux lettres, la substance de l'imagination. N'étant ni historien de l'art ni critique d'art, le philosophe s'intéresse moins à la forme qu'à la matière et aux rêves ; Bachelard ne fait pas l'apologie de l'artiste, il se fascine pour le démiurge créateur d'un monde onirique. Pour ce faire, il se rapproche de la phénoménologie, parle du pouvoir ontologique de la couleur : « Un jaune de Van Gogh est comme un or alchimique, un or butiné comme un miel solaire. Ce n'est jamais simplement l'or du blé, de la flamme ou de la chaise de paille : c'est un or à jamais individualisé par les interminables songes du génie. Il n'appartient plus au monde, mais il est le bien d'un homme, le cœur d'un homme, la vérité élémentaire trouvée dans la contemplation de toute une vie »¹⁵ (fig. 1). De même, lorsqu'il analyse les cathédrales de Monet en 1954¹⁶, Bachelard fait de la couleur une projection à part entière. Il ne s'intéresse pas à ce qui est représenté mais bien à l'exaltation de la pâte. Ses observations lui permettent de placer Monet dans la catégorie des peintres de l'air¹⁷. Pour le philosophe, les éléments sont inscrits en nous et font résonance à des images prégnantes¹⁸. Gaston Bachelard cherche, par sa méthode, à libérer l'esprit de ses contraintes ; il utilise les images oniriques pour le mener à l'infinie contemplation.

¹³ Cité dans : J.-C. MARGOLIN, « Bachelard et les arts plastiques », dans : *Artibus et Historiæ*, vol. 12, n° 23, 1991, p. 204.

¹⁴ Voir : G. BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

¹⁵ *ibid.*, p. 39.

¹⁶ G. BACHELARD, « Le peintre sollicité par les éléments », dans : *Revue XXe siècle*, n° 11-12, 1954.

¹⁷ G. BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 39.

¹⁸ Certes, une segmentation du médium apparaît si l'on suit ces thèses mais il est à noter que les artistes sont libres et jouent de l'interaction entre les éléments. La céramique est un exemple probant de ces métamorphoses ; cette terre argileuse qui, confrontée à l'eau, devient molle et malléable pour se transformer, dans sa lutte avec l'air et le feu, en une création solide aux promesses intemporelles.

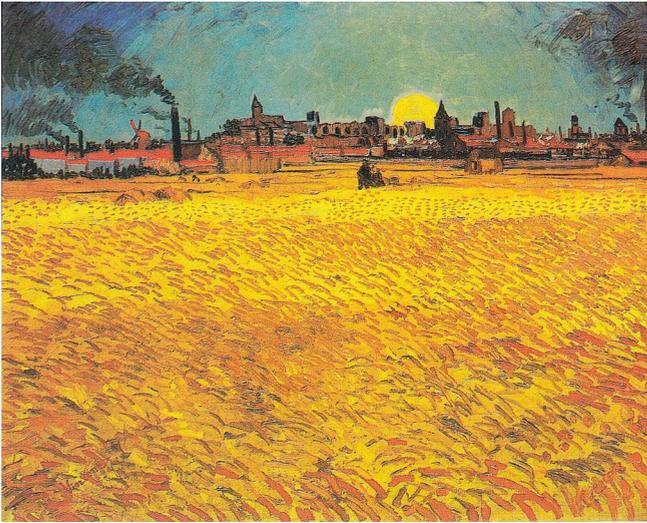


Fig. 1. Vincent Van Gogh (1853-1890), *Coucher de soleil sur champs de blé près d'Arles*. 1988, huile sur toile, 73 x 92 cm. (Winterhur, Kunstmuseum) © Kunstmuseum, Winterhur.



Fig. 2. Asger Jorn (1914-1973), *Extase inquiétante*. 1956, huile sur toile, 81 x 100 cm. (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Legs de Mme Alla Goldschmidt-Safieva) © SABAM.

Cette recherche placée sous le règne des images premières interpelle de nombreux artistes de l'immédiat après-guerre. En 1948, alors que Bachelard vient de publier son double essai sur la terre¹⁹, Christian Dotremont, l'un des fondateurs du groupe *Cobra*, apprend l'existence des thèses sur l'imaginaire matériel. Interpellé par celles-ci, il trouve en elles un fondement théorique permettant d'alimenter la perspective artistique qu'il souhaite donner au collectif. Et Dotremont d'aller en ce sens : « Presqu'à son insu, le personnage qui a le plus radicalement compris l'art abstrait, Bachelard, m'influencera vers Cobra »²⁰. Créé en creux des dissensions qui déchiraient jusqu'alors le surréalisme belge, Cobra défend la résurgence d'une expression primitive sous la véhémence des mouvements de la main (fig. 2). La rêverie de Bachelard et la production d'œuvres expérimentales se sont pour la première fois cristallisées. Le philosophe souhaite aller à l'encontre des pensées simples, là où l'artiste et le littéraire portent l'expérimentation. Le but est identique : dépasser le réel par l'intermédiaire d'une dynamique — gestuelle ou pensive. Rapidement, les thèses de Bachelard apparaissent dans la revue éponyme du groupe Cobra. Au sein du premier numéro, le collectif reprend à son compte le principe de matérialisme. Dans le deuxième numéro, Pol Bury fait allusion aux possibilités oniriques de la terre : il défend dans son texte *De la pièce montée à la pierre*²¹ une imagination active mise au service des mouvements de l'esprit et des surfaces colorées. En 1950, dans le sixième numéro, Bachelard publie *Notes d'un philosophe pour un graveur*²². Cette contribution atteste *in fine* une proximité de pensée qui permet aux artistes de légitimer leurs travaux mais également au philosophe de donner corps à ses réflexions. Un dernier exemple de cette proximité se trouve en filigrane du travail de Pierre Alechinsky. Celui-ci met en évidence que tout être possède une écriture intérieure dictée par l'environnement, les éléments et l'individualité²³. Comprise en ce sens, l'œuvre d'art serait capable de ressusciter les rêveries de celui qui la crée mais également d'offrir, à qui les contemple, les possibles d'un voyage onirique.

Le principe de filiation artistique dû au matérialisme imaginaire et à la construction d'une mythologie personnelle trouve son aboutissement dans le

¹⁹ G. BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1943 ; G. BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948.

²⁰ Cité dans : J.-C. LAMBERT, *Cobra. Un art libre*, Anvers, Fonds Mercator, 1983, p. 18.

²¹ P. BURY, « De la pièce montée à la pierre », dans : *Cobra. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques*, n° 2, Bruxelles, 1949, n.p.

²² G. BACHELARD, « Notes d'un philosophe pour un graveur », dans : *Cobra. Revue bimestrielle de l'Internationale des artistes expérimentaux*, n° 6, Bruxelles, 1950, p. 15.

²³ Alechinsky cite Bachelard au début de son texte *Abstraction faite*, publié dans le numéro dix de la revue : « l'art est une nature greffée ». Pour un complément d'information sur la perméabilité entre l'œuvre de Pierre Alechinsky et les écrits de Gaston Bachelard, voir : C. PELGRIMS DE BIGARD, *La problématique de la matière dans l'œuvre d'Alechinsky. L'influence de la philosophie de Gaston Bachelard dans l'œuvre d'Alechinsky, en particulier de l'élément « eau »*, Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Section d'Histoire de l'art et Archéologie, Mémoire de fin d'études, sous la dir. de M. Draguet, 2000.

travail d'Yves Klein²⁴. Ce besoin de légitimité s'observe ici sous une charge spirituelle. Marqué durant son adolescence par les idéaux de rose-croix et par des pratiques occultes, Yves Klein a la volonté de s'afficher, dans l'histoire de l'art, comme le disciple de Gaston Bachelard. Lorsque sa mère lui offre, en 1958, l'essai portant sur l'air et les songes, son travail trouve une nouvelle voie : « J'avoue n'avoir découvert Bachelard que depuis un an seulement. Ma mère m'a offert pour mon anniversaire, le 28 avril 1958, le soir même de mon exposition du vide, le premier livre que j'ai jamais lu de Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*. Je dois dire que ça a été pour moi une révélation de ne plus me sentir tout à fait seul »²⁵. De culture modeste et n'ayant jamais suivi de cours de philosophie, Klein ne comprend pas ce qu'il lit²⁶. Il perçoit Bachelard comme un mystique alors que ce dernier défend une physique des éléments²⁷. Convaincu du lien entre ces écrits et les monochromes qu'il produit, Klein décide en 1961 de rendre visite au philosophe. Rapidement, l'artiste est éconduit car considéré comme un « illuminé ». Cependant, il est remarquable que, même si les procédés des deux hommes divergent, leur but est pourtant identique : toucher à l'immatériel. La dématérialisation des images de l'air défendue dans le chapitre « Ciel bleu »²⁸ de *L'Air et les songes* deviendra, pour Klein, une obsession. Lorsque Bachelard affirme que les artistes ont pour tâche de « faire rêver » la couleur bleue pour atteindre le souffle de l'immatériel, Klein perçoit une invitation²⁹. Sa finalité est claire, il souhaite incarner l'immatérialité, fusionner son être à la couleur bleue³⁰. D'emblée, le monochrome est teinté de symbolisme ; l'IKB³¹ devient le moyen de tendre vers un absolu sans images. Comme pour Bachelard, le renvoi au réel n'a plus d'intérêt, Klein souhaite aller au-delà de ce qui se donne à voir³². L'artiste

²⁴ À la lecture de cet article, les *Archives Yves Klein* ont refusé, le 9 février 2016, la reproduction des œuvres de l'artiste en étayant cette mesure de la manière suivante : « Nous avons fait passer votre article aux ayants-droits d'Yves Klein qui ont jugé que certains passages de votre texte ne sont pas en adéquation avec la biographie et la pensée de l'artiste ». À titre informatif, les éléments indiqués dans ma contribution font l'objet d'une lecture rigoureuse et motivée de manière systématique par l'appareil critique.

²⁵ Y. KLEIN, « L'aventure monochrome » dans : *Yves Klein*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 177. Rappelons qu'au même moment, le philosophe rencontre un succès considérable au sein des sphères artistiques et littéraires.

²⁶ C. GERRITS, *De la philosophie de Gaston Bachelard dans l'art des années 50 et dans l'œuvre d'Yves Klein en particulier*, Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Section d'Histoire de l'art et Archéologie, Mémoire de fin d'études, sous la dir. de T. Lenain, 1999, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, pp. 84-86.

²⁸ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943, p. 186.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ International Klein Blue est déposé par enveloppe Soleau en 1960 et constitue depuis 1954-1955 la matière première d'Yves Klein.

³² Les peintures de feu, réalisées dès 1961, sont d'autres exemples dans l'œuvre de Klein mettant en exergue cette alchimie matérielle ; pour une analyse critique de ces travaux, voir : C. GERRITS, *op. cit.*, p. 84.

Fig. 3. Isabelle Bonté-Hessed2 (1965-),
Bachelard - 12, 2015, Paraffine, papier
brûlé. (Collection de l'artiste)
© Isabelle Bonté-Hessed.



dépasse la représentation par l'absence, il s'intéresse moins au rapport de l'être au monde qu'à sa propre transcendance.

Plus proche de nous, le travail d'Isabelle Bonté-Hessed2 est également à placer dans le sillage des essais de Bachelard. Non par l'influence des thèses mais par la perméabilité entre les réflexions et la transposition matérielle qu'elle opère. Pendant six mois, l'artiste propose, par l'intermédiaire d'une performance filmée, de lire chaque jour une page de la *Psychanalyse du feu*³³, de la déchirer puis de la brûler — presque sous la forme d'un rituel — dans l'immédiat. Rapidement, les mots deviennent illisibles et perdent leur fonction première : Isabelle Bonté-Hessed2 dématérialise le propos de Bachelard pour créer une œuvre plastique (fig. 3). Une fois plongé dans la paraffine, le discours passe au silence, d'une poétique des éléments à une performance artistique, du philosophe à l'artiste. On voit en cela un processus inversé : du texte critique, on passe à une œuvre marquée par la destruction du mot. Sans se référer directement aux thèses de Bachelard, Bonté-Hessed2 intègre la philosophie dans son travail afin de légitimer sa démarche. À l'instar de Klein, ce besoin de validité conceptuelle est prégnant.

Que ce soit de son vivant ou cinquante ans après sa mort, Bachelard marque résolument les esprits. L'accessibilité aux images premières ne pouvant être que consubstantielle à la démarche artistique, il apparaît évident, à ce jour, que les peintres, les sculpteurs ou les performeurs intègrent le corpus littéraire de Gaston Bachelard dans leurs travaux. Ils synthétisent et portent au-delà des cimes les voies tracées par la philosophie. De même, Bachelard trouve chez

³³ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, NRF, 1938.

les artistes le moyen de décroquer sa pensée. Il passe de thèses soutenues par l'intermédiaire de la littérature à des œuvres d'art plurielles, du mot à la matière. Au moment où le philosophe s'intéresse aux arts, il jouit déjà d'une certaine reconnaissance ; s'intéresser à la pratique artistique n'est donc pas un moyen de légitimer ses recherches mais plutôt d'étayer son propos sous un autre filtre. En observant le travail des artistes, et non en le critiquant, Gaston Bachelard offre la possibilité de se raccrocher à ce qu'il défendait jusqu'alors. Il permet, à qui souhaite découvrir les possibilités du pouvoir matérialisant, de trouver les beautés de leur voyage introspectif.

COMPTES RENDUS

Bernard WODON, *1000 ans de rayonnement artistique liégeois*, Liège, Les éditions de la Province de Liège, 2016, 285 p.

En ces temps où le savoir, faute de temps, s'éparpille trop souvent en questions restreintes, très ou trop particulières, en ces années où les ressacs d'une globalisation abrasent chacun et la spécificité de tous en tentant d'uniformiser désirs et besoins, des livres comme celui de Bernard Wodon sont d'utilité publique ; ils sont nécessaires, salutaires.

Savoir l'histoire d'une ville, d'une région ou d'une Principauté, savoir ce qui fait la spécificité d'un lieu, la qualité de ses œuvres d'art, l'importance de ses prouesses techniques, les virtuosités de sa musique, prendre le temps de mieux connaître une culture qui est toujours une manière d'appréhender le monde et d'en partager l'idée, ce ne sont pas là des loisirs inutiles, mais des occasions essentielles de prendre la mesure de ce qui est advenu et le parti d'en être, ou de ne pas en être, tributaire. Savoir est, en effet, toujours une occasion de se repenser, de se constituer, de choisir ce que l'on décide d'être.

L'histoire des faits et des objets ici évoqués par B. Wodon avec le talent qu'on lui sait raconte des proximités territoriales avec le Saint-Empire romain germanique dont les princes évêques furent un temps électeurs, rappelle des lignes de fracture politique et les enjeux de certaines places fortes positionnées dans les échancrures de son territoire. Elle explicite l'évolution des châteaux fermes dont les silhouettes continuent, çà et là, de ponctuer le paysage, et évoque l'«affinage à la wallonne», la qualité du fer produit dans cette région, inoxydable dès le XIV^e siècle, épuré de son excès de carbone qui sut se prêter à des productions diverses, génératrices d'une prospérité exceptionnelle et d'arts décoratifs somptueux. Elle évoque l'histoire d'un enseignement, les personnalités d'artistes fameux, tels Nicolas Fassin, Lambert Lombard, Jean Del

Cour, Léonard DeFrance, Charles Vandenhove, René Greisch, et d'artisans aux multiples talents. Une histoire d'hommes, d'arts et de musiques dont l'évocation est ici -et la chose est suffisamment rare pour être soulignée- associée aux autres pratiques artistiques.

Une histoire promptement narrée, riche d'anecdotes toujours significatives, et superbement illustrée qui est donnée à voir et à comprendre au travers de plans trop rarement montrés, tel celui de la cathédrale Saint-Lambert relevé en 1794, peu de temps avant sa destruction ... par les Liégeois, de schémas qui, comme celui de la main de Guido d'Arezzo, servait de support mnémotechnique pour l'enseignement de la musique, ou de photos comparatives qui permettent de percevoir, bien plus efficacement qu'avec des mots, la manière dont les chœurs des églises mosanes se sont progressivement ajourés pour capter toujours plus de lumières, symbole et manifestation d'une présence tangible du sacré dans les sanctuaires.

Cette histoire ample, détaillée et passionnante qu'évoque Bernard Wodon est une occasion de comprendre comment les choses se sont faites, comment elles nous ont faits. Elle dit l'évolution de nos sociétés, la place et le rôle des individus dans celles-ci et appelle à une implication de chacun dans ce qu'il a de particulier. Elle redit que rien ne fut imposé, que tout fut affaire de choix, d'efforts, de ruses, d'obstinations, de stratagèmes, de volontés. Attestant de tout ce qui a été fait, elle appelle à nous réinventer encore et toujours, à faire preuve de créativité, elle nous somme de ne pas nous laisser réduire au rôle de figurants et appelle à nos implications, comme à l'invention d'alternatives, économiques, démocratiques et écologiques, parce que c'est là -dans cette prise de conscience qui force une implication- que réside la dignité de l'histoire.

Brigitte D'Hainaut-Zveny

Ont collaboré à ce numéro :

Sophie DE POTTER
Institut royal du Patrimoine artistique
Cellule Imagerie
1, Parc du Cinquantenaire
B-1000 Bruxelles

Matías DÍAZ PADRÓN
Instituto Moll
C/. Marqués de la Ensenada 4-1°
E-28004 Madrid

Paolo DI SIMONE
Professeur
Università di Chieti “G.d’ Annunzio”
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali
31, via dei Vestini
I-66100 Chieti

Audrey JEGHERS
Restauratrice
Musées de la Ville de Liège
13, Quai de Maastricht
B-4000 Liège

Deborah LO MAURO
Conservatrice-animatrice
Centre d’Histoire et d’Art sacré en Hainaut
Évêché de Tournai
1, Place de l’Évêché
B-7500 Tournai

Yvan MAES DE WIT
Directeur
Manufacture royale De Wit
Refugie Abdij van Tongerlo
Schoutetstraat 7
B-2800 Mechelen

Didier MARTENS
Professeur
ULB
Faculté de Philosophie et de Sciences sociales
50, av. F. Roosevelt
CP. 133/01
B-1050 Bruxelles

Anthony SPIEGELER
Assistant
ULB
Faculté de Philosophie et Sciences sociales
50, av. F. Roosevelt
CP. 133/01
B-1050 Bruxelles

Fedora TOGNI
Aspirante F.R.S-FNRS
ULB
Faculté de Philosophie et Sciences sociales
50, av. F. Roosevelt
CP. 133/01
B-1050 Bruxelles

Bram VANNIEUWENHUYZE
Chercheur Caldenberga-KUL
Elsegemplein 46
B-9790 Elsegem

Sacha ZDANOV
Chercheur MINIARC
ULB
Faculté de Philosophie et de Sciences sociales
50, av. F. Roosevelt
CP. 133/01
B-1050 Bruxelles

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'Alsemberg, 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.