

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2012.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2012_000_34_f.pdf

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

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & 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 Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



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

XXXIV
2012

Le Livre Timperman
Chaussée d'Alseberg, 975
B-1180 Bruxelles

XXXIV
2012

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

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

Directeur

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

Comité de rédaction

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

Comité de lecture

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

Comité scientifique international

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

Le présent volume a été réalisé avec le soutien

de la Fondation Universitaire



de la Communauté française,

du Ministère de la Culture et des Affaires sociales
(Service du Patrimoine culturel),

de la Fondation Sulzberger (Bruxelles),

de l'Association du Patrimoine artistique (Bruxelles).

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).

VÉRONIQUE BOUCHERAT

Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier, imagiers de Philippe le Bon :
l'exemplarité d'un dossier opaque
p. 7

SACHA ZDANOV

Assimilation et interprétation du style de Dirk Bouts
dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie
p. 31

PHILIPPE D'ARSCHOT

Un buffet romain méconnu :
Aperçu d'un ensemble d'orfèvrerie de la fin du XV^{ème} siècle
p. 51

JEAN-LUC PYPAERT

Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken
p. 69

JEAN DE LA HUERTA ET ANTOINE LE MOITURIER, IMAGIERS DE PHILIPPE LE BON : L'EXEMPLARITÉ D'UN DOSSIER OPAQUE¹

VÉRONIQUE BOUCHERAT

L'histoire de la dynastie des ducs Valois de Bourgogne depuis son fondateur, Philippe le Hardi, et presque jusqu'à celui avec lequel elle allait s'éteindre, Charles le Téméraire, fut aussi écrite dans le registre des arts : chacun de ces princes des fleurs de lys - Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire - comprit l'intérêt fondamental des arts dans le culte de la personnalité, dans l'affirmation de son pouvoir, dans l'impact sur ses alliés et ses ennemis, dans la visibilité de ses idées et projets politiques, comme dans la revendication de sa légitimité. Même si la chose est un peu moins vraie pour Charles le Téméraire, tous ont veillé à s'attacher les services d'un atelier officiel à la tête duquel se sont succédés des imagiers de très grand talent, qui ont réussi ce prodige de composer des productions spécifiques, apparemment distinctes les unes des autres et en même temps associées les unes aux autres sous des aspects stylistique, formel, idéologique ou spirituel – cette diversité dans l'unité qui a eu le don de rendre schizophrènes les spécialistes de la sculpture bourguignonne du Bas Moyen Âge.

La sculpture vigoureuse, lyrique et vivante du génial Claus Sluter - qui succéda à Jean de Marville en 1389 - est mieux connue depuis les travaux de

¹ Je dédie cet article à deux femmes qu'unissent leur amitié, leur passion pour le patrimoine médiéval bourguignon, leur investissement dans l'exploration et la promotion de ce patrimoine, et, aussi, un même respect, une même affection pour les chercheurs, toujours reçus avec les plus grands égards : Mme Sophie Jugie, directrice et conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Dijon, et Mme Brigitte Maurice-Chabard, directrice et conservateur en chef du musée Rolin et du musée lapidaire Saint-Nicolas, à Autun.

Kathleen Morand², de Renate Prochno³ et de Susie Nash⁴. En ce qui concerne le style et la production de son successeur et neveu, Claus de Werve, nous avons eu la chance de contribuer à les rendre plus clairs et plus évidents dans une étude que nous avait commandée la conservatrice du musée des Beaux-Arts de Dijon, Mme Sophie Jugie, pour le catalogue de l'exposition tenue en 2004 au dit musée⁵. Les dossiers suivants, c'est-à-dire le dossier Jean de La Huerta et le dossier Antoine Le Moiturier, sont particulièrement complexes, opaques, et le premier sans doute bien davantage que le second. L'un et l'autre cas seront étudiés ici, dans des degrés et sous des angles différents, mais avec l'objectif premier de mettre en relief ce que nous avons appelé l'exemplarité d'un dossier opaque, c'est-à-dire ce qui, dans ce chapitre particulier de l'histoire de la sculpture bourguignonne médiévale, a déterminé des zones d'ombre, de manière plus ou moins prévisible, plus ou moins durable, plus ou moins problématique. Les zones d'ombre et les erreurs – d'attribution notamment – qui complexifient le dossier Jean de La Huerta ont entraîné de mêmes tares dans le dossier suivant, c'est-à-dire celui du successeur de La Huerta, et le démêlage des nœuds de l'un des dossiers profite immédiatement à l'autre. En l'état actuel des connaissances et en raison des intrications perverses à l'instant évoquées, les cas des deux derniers imagiers de Philippe le Bon constituent, dans une certaine mesure, un seul et même dossier.

Le second objectif de l'étude, intimement lié au premier, sera de porter un éclairage inédit sur quelques qualités – majeures et néanmoins sous-estimées ou jamais repérées – des manières et des personnalités artistiques des deux hommes.

Par les recherches de Pierre Camp dans les archives bourguignonnes, on sait que Jean de La Huerta se trouvait à Dijon de 1431 à 1434 ; alors âgé d'une vingtaine d'années, il n'a pas d'atelier personnel⁶. Ses premiers travaux se situent à Chalon-sur-Saône, pour le couvent des Carmes - travaux dont on ignore le détail et dont il ne reste rien, mais qui devaient être suffisamment importants pour que les religieux traitent l'artiste comme un bienfaiteur et accordent un

² Kathleen MORAND, *Claus Sluter : Artist at the court of Burgundy*, Austin, Londres, 1991.

³ Renate PROCHNO, *Die Kartause von Champmol : Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin, 2002.

⁴ Susie NASH, « Claus Sluter's « Well of Moses » for the Chartreuse de Champmol reconsidered : part I », *The Burlington Magazine*, 147, 2005, n° 1233, p. 798-809 ; *Id.*, « Claus Sluter's « Well of Moses » [...] : part II », *The Burlington Magazine*, 148, 2006, n° 1240, 456-467 ; *Id.*, « Claus Sluter's « Well of Moses » [...] : part III », *The Burlington Magazine*, 150, 2008, n° 1268, 724-741.

⁵ Véronique BOUCHERAT, « Nouveaux éclairages sur l'œuvre de Claus de Werve », dans : Stephen Fliegel et Sophie Jugie (éd.), *L'art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364- 1419) ; les princes des fleurs de lis. Catalogue de l'exposition ; Musée des Beaux-Arts de Dijon, 28 mai – 15 sept. 2004, The Cleveland Museum of Art, 24 oct. 2004 – 9 janv. 2005*, Paris, 2004, p. 317-328.

⁶ Pierre CAMP, *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge (Les cahiers du Vieux-Dijon, 17/18)*, Dijon, 1990, p. 118.

anniversaire perpétuel à celui qu'ils présentaient comme « *Johannes de Orto alias de Daroca operator seu factor imaginum* »⁷. Le 8 février 1439, La Huerta accepte la charge de réaliser trois tombeaux à pleurants pour la famille de Chalon-Arlay : chaque mausolée comportait deux gisants, 16 pleurants, deux anges, soit en tout 60 personnages. En 1457, il restait à sculpter cinq pleurants sur 48, trois gisants sur six, un couple d'anges sur trois, et rien n'était installé à l'abbaye de Mont-Sainte-Marie (Jura), qui a disparu à la Révolution⁸. Ce retard suscita un procès devant l'official de Besançon et La Huerta laissa son œuvre inachevée comme, quelques années plus tard, le tombeau de Jean sans Peur, terminé par Antoine Le Moiturier.

Le 23 mars 1443, La Huerta s'engageait pour 4000 florins tournois à « faire, parfaire et mettre toute parfaite assouvie et assis » en l'église de Champmol, dans un délai de quatre ans, la sépulture de Jean sans Peur⁹ ; le contrat sera ratifié le 11 août suivant. Il a remis auparavant un patron sur parchemin qui présente les mêmes architectures d'albâtre que celles conçues par Jean de Marville pour le tombeau de Philippe le Hardi, avec des angelots aux ailes de cuivre doré (disparus en 1793) et 41 pleurants¹⁰. Sur le tombeau devaient apparaître les gisants du duc et de la duchesse - conformes au « pourtrait » réalisé par Claus de Werve et qu'on avait communiqué à La Huerta -, mais aussi deux couples d'anges, portant le heaume de Jean sans Peur et les armoiries de Marguerite de Bavière, et deux lions aux pieds des défunts¹¹. En 1449, alors que les délais étaient très largement dépassés, seul un tiers du travail avait été réalisé. En 1451, arrivent des blocs d'albâtre de Salins pour les « grands ymaiges », mais l'albâtre a des veines et les statues sont gâtées. En 1456, Jean de La Huerta entreprend une nouvelle statue de la duchesse dans un autre bloc, mais c'est encore un échec et il quitte Dijon en décembre, sous le prétexte légitime que la livraison du marbre noir de la dalle n'avait pas encore été effectuée¹². Resté à Mézières, le marbre n'arriva à Dijon qu'en août 1461, en même temps que deux grands blocs d'albâtre de la carrière de Foncine, près de Nozeroy, en Comté. On tenta alors de faire revenir Jean de La Huerta mais, le 13 novembre 1462, les gens des comptes informaient le duc Philippe le Bon que, « tres povre » et malade, le sculpteur avait quitté Chalon et devait

⁷ B 11679.

⁸ Édouard CLERC, *Essai sur l'histoire de Franche-Comté*, 2 vol., Besançon, 1840-1846, t. 2, p. 441 ; Pierre CAMP, *op. cit.* note 6, p. 119.

⁹ Archives de la Côte d'Or, B 310.

¹⁰ Il faut tenir compte de la présence, en tête de cortège, du couple d'enfants de chœur céroféraires taillé dans un seul et même bloc.

¹¹ *Ibid.* note 9.

¹² Archives de la Côte d'Or, B 310 et B 1747, f° 126 à 131 (qui témoigne de l'arrivée tardive du matériau, en 1461).

se trouver à Mâcon ; c'est la dernière mention de l'Aragonais dont on perd ensuite complètement la trace¹³.

Le contrat passé le 4 novembre 1466 avec Antoine Le Moiturier est important dans l'étude du dossier « Jean de La Huerta » parce qu'il nous permet de savoir ce qui avait été réalisé par l'Aragonais : les piliers, les anges, les angelots, les pleurants et le heaume sont terminés ; par contre, le nouvel imagier devra sculpter les deux gisants, achever de polir et de monter les architectures d'albâtre, terminer les pleurants ainsi que les angelots¹⁴. Il faut comprendre la mention « terminer les pleurants et les angelots » comme la précaution oratoire d'un fonctionnaire qui voulait garantir le parfait achèvement - notamment le polissage - de pleurants globalement terminés.

Concernant l'abondante sculpture réalisée pour les tombeaux de l'abbaye de Mont-Sainte-Marie¹⁵, n'ont été conservés de cet ensemble que deux éléments - des éléments, du reste, dont on ne saurait dire auquel des trois tombeaux ils appartenaient : 1) une petite figure d'abbesse, debout, qui devait apparaître sur l'un des côtés d'un tombeau et improprement appelée « pleurant d'abbesse »¹⁶ ; 2) la représentation d'un lion couché qui devait prendre place aux pieds d'un des six gisants¹⁷. Ces éléments conservés sont frustrants pour le chercheur, parce qu'ils ne lui donnent pas les moyens de se faire une idée du style de La Huerta, ni de ses « automatismes » de sculpteur, ni de ses principales orientations artistiques, ni du type de tête qu'il privilégiait, etc. En effet, l'abbesse correspond à un travail assez fruste ; son visage n'a pas été traité avec davantage de soin que le reste du corps, aux rapports de proportions maladroits. Bizarrement, c'est le lion qui se révèle le plus exploitable et presque par le seul biais du traitement d'une crinière à laquelle la critique compara les chevelures des *Saintes* ou *Vierges* qu'elle fut portée à attribuer à La Huerta¹⁸.

En ce qui concerne le deuxième monument de sculpture théoriquement pourvoyeur de « pièces » de La Huerta, la récolte est là aussi plutôt maigre.

¹³ Archives de la Côte d'Or, B 310. Dans le marché pour la sépulture de Jean sans Peur (Archives de la Côte d'Or, B 310), « Jehan de Lavverta » est précisé comme étant « dit Daroca, natif du pais d'Arragon ».

¹⁴ Archives de la Côte d'Or, B 4513, f° 125.

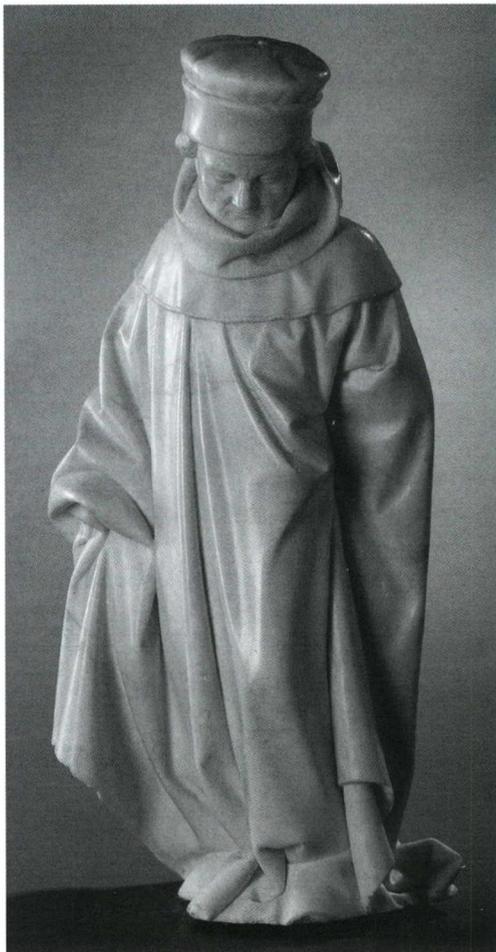
¹⁵ Voir *supra*.

¹⁶ Il n'existe pas de pleurant féminin, le rôle et le costume du pleurant étant, au Moyen Âge, exclusivement dévolus aux proches masculins du défunt. À ce sujet, voir Véronique BOUCHERAT, « Pleurant », dans : Pascale Charron et Jean-Marie Guillouët (éd.), *Dictionnaire d'Histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, p. 748-749.

¹⁷ À propos de ces deux sculptures, voir en dernier lieu la notice de Sandrine ROSER dans : Anne Dary (dir.), *La Sculpture du XVe siècle en Franche-Comté, de Jean sans Peur à Marguerite d'Autriche (1404 – 1530). Catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Dole (23 juin – 30 sept. 2007) ; Collégiale Saint-Hippolyte et chapelle de la Congrégation de Poligny (23 juin – 26 août 2007)*, Dole, 2007, n° 39.

¹⁸ Sur cette question des mèches en crocs de quelques statues traditionnellement données à La Huerta, voir ici notes 25 et 27.

Fig. 1 : Jean de La Huerta
et Antoine Le Moiturier,
*Tombeau de Jean sans Peur
et de Marguerite de Bavière,*
1443-1470. Détail : *Pleurant*
n° 71. Albâtre. H. 41 cm.
© Dijon, musée des Beaux-Arts
(inv. CA 1417 n° 71).
Photo François Jay.



Ce n'est pas moins de 41 pleurants qui processionnent le long des quatre côtés du tombeau double¹⁹. Ils ont été réalisés par des mains différentes, celles du maître et celles de ses assistants. Il faut noter ici ce que Pierre Quarré avait remarqué dès 1972 : d'une part, le fait que certains de ces pleurants semblent trahir la main d'Antoine Le Moiturier, en raison de ce que l'ancien conservateur appelle « le calme de l'attitude, l'aspect du modelé et un certain accent de spiritualité » (ainsi en est-il des deux chantres et des deux chartreux) ; 2) d'autre part, le fait que certains pleurants ont été sculptés par des artisans au talent très relatif, par exemple l'évêque et le diacre ainsi que

¹⁹ Ici, il faut entendre « pleurants » au sens élargi du terme et donc non parfaitement exact, c'est-à-dire les véritables pleurants, revêtus du manteau spécifique, mais aussi les membres du clergé impliqués dans la cérémonie funéraire.

les deux derniers pleurants – mauvaises copies des statuettes correspondantes de l'autre tombeau²⁰.

Pierre Quarré constatait aussi à raison une sensible modification dans ce que l'on pourrait appeler le tempérament de la majorité des pleurants du tombeau de Jean sans Peur, qui ont des attitudes moins recueillies, des gestes plus véhéments que ceux du tombeau de Philippe le Hardi – modification qui traduit sans doute celle de l'identité et de la personnalité du maître (Claus de Werve pour le tombeau de Philippe le Hardi / Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier pour l'essentiel des pleurants du tombeau de Jean sans Peur). L'ancien conservateur note également les preuves d'une réelle invention créatrice : « la plupart des pleurants sont, en effet, entièrement nouveaux par l'attitude, le geste, l'agencement du drapé ou la coiffure »²¹. Ce qu'il ne souligne guère, en revanche, et qui paraît pourtant essentiel dans l'appréciation de la manière de Jean de La Huerta ou, plutôt, de ce que nous tendrions à appeler ses orientations artistiques, c'est l'étonnante individualisation de certains visages, et par exemple des pleurants n° 71 et 75²² (fig. 1). Nous reviendrons ultérieurement sur cette caractéristique de visages dans lesquels il semble possible de pressentir des portraits de personnages réels.

À l'inverse, certains pleurants copient presque à l'identique quelques-uns du « premier » tombeau et la plupart manifestent une parfaite appropriation de l'esthétique développée par Claus Sluter – une appropriation différente de celle à laquelle était parvenu Claus de Werve, mais de degrés équivalents. Cette parenté explique la difficulté que l'on eut à rendre à chacun des deux tombeaux ses propres pleurants après que ceux-ci eurent été descellés et mélangés à la Révolution²³. Les lions ne sont pas évoqués dans le contrat du successeur de La Huerta, Antoine Le Moiturier – contrat qui, comme je l'ai déjà noté, est fondamental pour récapituler ce qui, à la succession de La Huerta, est fait et n'est plus à faire.

Au premier abord, les anges de part et d'autre des têtes des gisants semblent d'une importance... relative. Alors que ceux du tombeau de Philippe le Hardi – seules sculptures avérées de Claus de Werve et encore aujourd'hui conservées²⁴ – sont cruciaux dans la définition du style et du tempérament

²⁰ Pierre QUARRÉ, *Jean de La Huerta et la sculpture bourguignonne. Catalogue de l'exposition (Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1972)*, Dijon, 1972, p. 8-11. Le nom du célèbre historien d'art revient ponctuellement dans cet article, tant son rôle fut majeur dans la réhabilitation de la sculpture bourguignonne du Moyen Âge tardif et tant ses intuitions d'historien d'art furent précoces et lumineuses. Parmi une littérature aussi stimulante qu'abondante, on peut notamment retenir les catalogues d'exposition qu'il consacra aux trois derniers chefs de l'atelier officiel de sculpture.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² Pierre QUARRÉ, *op. cit.* note 20, pl. XXI.

²³ À noter ici, entre parenthèses, que c'est l'absence de terrasse herbeuse sous leurs pieds qui signale les pleurants comme appartenant à la « version répliquée » et non à la version d'origine.

²⁴ Reproduites dans : Véronique BOUCHERAT, *op. cit.* note 5, fig. 2-3 de la p. 320.



Fig. 1bis : Détail du *Tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière* : La tête de l'ange à la droite du gisant de la duchesse.
© Dijon, musée des Beaux-Arts (inv. CA 1417).
Photo François Jay.

artistique de ce dernier, les anges du tombeau de Jean sans Peur ne permettent pas d'aller bien loin dans la meilleure connaissance de Jean de La Huerta (fig. 1bis). Têtes et visages paraissent lourds, singulièrement plats pour ceux à la tête du duc, sans subtilité, aux antipodes de ce que donnent à voir les *Anges* de Claus de Werve ; leurs expressions ne sont certes pas beaucoup plus neutres que celles des créatures célestes de Claus, mais, dans ces dernières, les gestes, les postures, la juste suggestion de l'imperceptible mobilité des corps se chargent de l'expressivité que n'investissent pas totalement les regards.

Au terme de cette partie de l'étude, touchant aux œuvres avérées de Jean de La Huerta et encore aujourd'hui conservées, la récolte s'avère donc assez maigre. Toutefois, l'exploration des documents d'archives permet de l'enrichir de façon non négligeable. L'une des premières pièces intéressantes est la commande, faite à notre imagier le 18 novembre 1444 pour l'église Saint-Jean de Dijon, d'un groupe sculpté illustrant la Visitation et monumental dans sa disposition puisque incluant, au-dessus des dites images (la Vierge et sainte Élisabeth), la représentation d'une courtine sous l'arc de laquelle un ange sortira des nuées, ses ailes « bien parrissées tout au long, lequel ange tiendra ladite courtine de ses deux mains en façon d'icelle soutenir sa teste sur le mylieu de ladite courtine qui sera en son poil bien estincellé et une estoille ou

ung petit fermillet au milieu de son poil »²⁵. Le texte n'est pas plus avare de précisions en ce qui concerne l'aspect des deux protagonistes ; il s'agira de « deux ymaiges ayant chacune trois pieds de long [...], dont l'une [...] sera Notre Dame à [...] dextre et l'autre sera sainte Elizabet à [...] senestre qui sur le hault de ladite terresse se rencontreront et s'ambrasseront, les mains et bras de l'une à l'autre sur leurs espauls et lesquelles toutes deux se monstrent estre grosses d'enffens »²⁶. On précise : elles « se monstrent tout au jour » et « chacune d'icelle aura vestu coste juste et dessus manteaulx ; et sera ladite ymaige de Notre Dame en façon d'une pucelle, son poil bien estincellé, et ladite ymaige de sainte Elizabeth en façon de l'ancien Testament »²⁷. D'une précision peu commune, ces lignes matérialisent sans doute la teneur des discussions préalables entre Jean de La Huerta et le clerc Thibault Liégeart, et il n'est pas exclu – et même plutôt vraisemblable – que l'imagier eut une part

²⁵ Archives de la Côte d'Or, G 2159. Le document a été intégralement transcrit dans : Pierre Quarré, *Jean de La Huerta et la sculpture bourguignonne...*, op. cit. note 20, n° 3. Au Moyen Âge, l'adjectif « estincellé » signifie « étincelant », ou « paré de couleurs étincelantes », ou bien « parsemé », ou encore « illuminé » (voir Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, 10 vol., Genève, Paris, 1982, t. 3, p. 606). Quant au mot « poil » qui, à l'époque, a couramment le sens de « chevelure », il peut aussi avoir celui de « fourrure », et c'est bien ainsi qu'il faut le comprendre dans la description de la courtine portée par les anges – une courtine en conséquence fourrée (voir Frédéric GODEFROY, *Ibid.*, p. 250).

²⁶ *Id.*

²⁷ La mention du « poil bien estincellé » de la jeune Vierge de la *Visitation* huertienne a toujours été comprise, et depuis Pierre Quarré, comme précisant une chevelure à laquelle des mèches en crocs, ici et là, donnaient un aspect étincelant. Toutefois, l'expression se retrouvant dans le même document d'archives pour y qualifier la courtine, il n'est pas impossible que, dans le cas de la petite Marie, elle fasse allusion, non pas à une chevelure aux crocs décoratifs, mais à la fourrure (hermine, petit-gris ou autre) du vêtement de la jeune fille (voir ici note précédente). « Estincellé » devrait alors être entendu avec le sens de « paré de couleurs étincelantes », soit peut-être alors plus exactement avec celui de « polychromé ». La sculpture bourguignonne du XVe siècle, notamment celles de Claus de Werve ou de l'atelier de La Huerta, compte quelques figures aux fourrures très méticuleusement reproduites, tant sous l'angle de leur texture que sous celui de leur coupe et de leur assemblage. Voir, entre autres, le pleurant n° 67 du tombeau de Jean sans Peur et la *Vierge à l'Enfant* de La Chaux-des-Crotenay (reproduite dans : Véronique BOUCHERAT, « La Vierge de La Chaux-des-Crotenay (Jura) : un inédit de Claus de Werve », dans : *L'Art en France autour de 1400. Actes des XIX^{es} Rencontres de l'École du Louvre (colloque international organisé par l'École du Louvre, en partenariat avec le musée des Beaux-Arts de Dijon et l'université de Bourgogne, Paris - Dijon, 7-10 juill. 2004)*, Paris, 2006, p. 295-314). La peinture de quelques Primitifs flamands contemporains de l'Aragonais témoigne de ce goût, dans les États bourguignons, pour les fourrures coûteuses et leur représentation analytique. Voir, par exemple, la *Vierge à la cheminée* du *Diptyque au Trône de Grâce* et la *Vierge à l'écran d'osier* peintes vers 1420-25 par Robert Campin, ou encore le portrait de Margarete Schrinmechers dans le *Triptyque de Mérode* (reproduits dans : Albert CHÂTELET, *Robert Campin, Le Maître de Flémalle : La fascination du quotidien*, Paris, 1996, p. 98, 116, 125).

Cette traduction différente de l'expression fragilise le rapprochement – du reste modestement convaincant – que semblait autoriser la première « lecture » de ladite expression, en l'occurrence le rapprochement des juvéniles *Vierges Mères* bourguignonnes aux mèches en crocs et du nom de La Huerta.

déterminante dans la conception iconographique de l'œuvre. Cette conception est en tout cas d'une originalité remarquable – un trait qui semble distinguer maintes créations du maître. Le groupe combinait des qualités et caractères divers, voire habilement contradictoires : par exemple le naturalisme d'une scène d'extérieur – on insiste sur les manteaux et la terrasse, sous-entendue herbeuse, sur laquelle se tiendront les deux femmes –, naturalisme allié à la théâtralisation induite par la présence d'une courtine (élément incongru dans une scène d'extérieur), au-dessous de laquelle émerge un ange qui la tiendra « de ses deux mains en façon d'icelle soustenir sa teste sur le mylieu de ladite courtine ».

La lecture de cette description évoque avec force une œuvre, non pas du second quart du XVe siècle, mais du XVIe siècle ; on pense notamment à la *Madone du Baldaquin* peinte par Raphaël, vers 1507-08, et encore davantage au *Couronnement de la Vierge* de Francesco Salviati, du milieu du XVIe siècle²⁸ (fig. 2). Mieux, c'est dans la sculpture du rococo bavarois que l'on trouve une illustration littérale de la description d'une partie de l'« ymage » huertienne, en l'occurrence le détail d'une décoration en stuc réalisée par Johann Georg Üblhör vers 1760 (fig. 3). Éloquente et inattendue, cette relation atteste les degrés de modernité et d'inventivité de Jean de La Huerta.

Pareillement, les quelques mots formulés sur les deux figures féminines révèlent l'originalité du sujet principal. On y combine des caractères traditionnels – par exemple l'opposition entre le costume « contemporain » de la Vierge et celui de sainte Elisabeth, « en façon de l'ancien Testament », c'est-à-dire vêtue d'habits atemporels – et des partis pris d'une modernité étonnante : l'une et l'autre auront « les mains et bras de l'une à l'autre sur leurs épaules » et « seront grosses d'effens », c'est-à-dire avec des ventres dont la rondeur manifestera clairement la fécondité. À notre connaissance, cette composition ne s'apparente à aucune autre représentation du thème contemporaine ou des décennies suivantes. Par contre, elle fait irrésistiblement penser à la *Visitation* peinte par Jacopo Pontorno pour l'église San Michele de Carmignano (Florence) et vers 1528-29, soit près d'un siècle plus tard (fig. 4). Un dessin préparatoire de cette peinture de la Seconde Renaissance fait ressortir les grandes lignes – au sens propre et figuré – de l'interprétation du thème biblique par Pontorno²⁹.

Il ne s'agit évidemment pas ici d'imaginer pouvoir pressentir l'improbable trace de la sculpture de La Huerta dans une peinture conçue dans un périmètre et un milieu artistique sans connexion avec ceux de l'activité de l'Aragonais, mais, par cette confrontation, il s'agit de rendre plus évidents la modernité de la sculpture qu'il a conçue, comme aussi les degrés de son inventivité. Cette

²⁸ *Madone du Baldaquin* reproduite dans : Marco Chiari (dir.), *Raffaello a Pitti : la Madonna del baldacchino, storia e restauro*, Florence, 1991.

²⁹ Reproduit dans : Carlo FALCIANI, *Pontorno : disegni degli Uffizi*, Florence, 1996, n° VII-27.

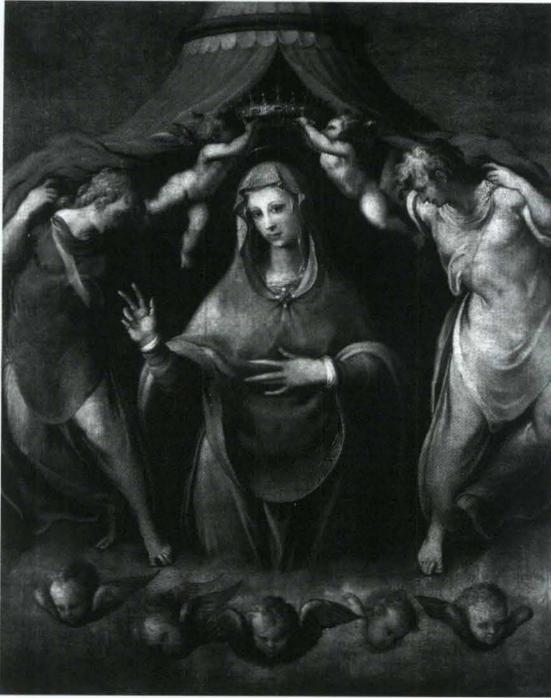


Fig. 2 : Francesco Salviati,
Le Couronnement de la Vierge.
Huile sur toile, vers 1550.
H. 177 cm. ; L. 140 cm.
Vatican, pinacothèque. D.R.



Fig. 3 : Johann Georg Üblhör, *Couronnement décoratif avec, entre autres, la figure d'un ange portant une courtine avec ses deux mains levées et sa tête.* Stuc, vers 1760. Maria Steinbach (Bavière), abbatale Notre-Dame, pile Nord-Est de l'entrée du chœur. D.R.

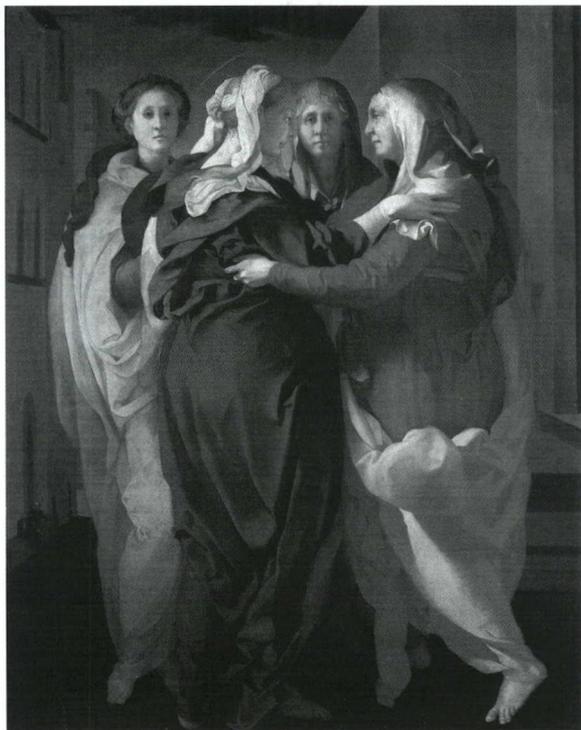


Fig. 4 : Jacopo Pontormo,
La Visitation.
Huile sur bois, 1528-1529.
Carmignano, San Michele. D.R.

œuvre a malheureusement totalement disparu – nous n’en conservons aucune trace, aucun fragment – et l’on peut se demander si elle a jamais été installée dans l’église, dont la totale reconstruction fut décidée en 1445. Néanmoins, le constat de cette perte ne retire rien à l’importance informative du document d’archives dans une meilleure appréciation de l’art et des ressources de La Huerta.

C’est une seconde fois par les documents d’archives que se précisent le corpus et l’art de notre sculpteur, mais, cette fois, grâce à la perspicacité et au sens déductif des historiens du siècle dernier, Pierre Quarré en tête. Ces documents en question sont les témoignages d’une affaire judiciaire qui opposa Jean de La Huerta à Philippe Mâchefoing, maire de Dijon³⁰. Le sculpteur s’en était pris au notable, l’insultant copieusement et allant même jusqu’à le menacer de sa dague ; il lui reprochait de ne lui avoir versé que 22 francs pour un travail dont il devait recevoir 44 francs. Le maire ne l’entendait pas ainsi et, à l’inverse, réclamait à Jean de La Huerta qu’il terminât l’ouvrage qu’il s’était engagé à « parfaire ». Le ton monta apparemment très vite et

³⁰ Archives de la Côte d’Or, B2 360 III, n° 342 ; B 158, f° 21.

« Jehannin dit au Maieur : « Par la mort Dieu, il n'en est riens et lors ledit Maieur lui respondi qu'il mentoit en soy approchant de luy et incontinant ledit de Drogues de courage mal meu tira sa daigue quatre dois dehors la gaigne disant que se ledit Maieur le frappoit qu'il le refrapperoit et qu'il estoit aussi bien et mieulx à Monseigneur [sous-entendu, le duc Philippe le Bon] que estoit ledit maieur »³¹. Le caractère irascible, chicanier et véhément de La Huerta est attesté par les textes de nombreuses affaires judiciaires et même si ce caractère dit peu de l'art du personnage, il permet de cerner davantage celui-ci et donne l'occasion – rarissime pour les dossiers médiévaux – de confronter l'ébauche d'une personnalité aux créations et idées de cette même personnalité – une double lecture qui, en cette occasion comme en d'autres, permet de mesurer la richesse, la complexité et les apparentes contradictions de la nature humaine.

Le litige ente Philippe Mâchefoing et Jean de La Huerta, qui, dans sa menace au maire, n'avait pas hésité à joindre le geste à la parole, se solda par une double condamnation de l'agresseur ; il dut « le chapperon sur le col, dessint et à genoul crier mercy à monseigneur le mayeur [...] en présence de messieurs les Eschevins et le procureur de la ville »³² et il dut également réaliser pour la porte de Dijon devant l'Hôtel de Ville « une belle ymaige de Notre Dame de deux piedz et demi de hault assise [c'est-à-dire installée] sur une belle sobasse, et soulz icelle soubasse seront bien taillées les armes de la Ville que deux singes tiendront »³³.

Vraisemblablement détruite ou peut-être non encore identifiée, cette *Notre Dame* – sans doute une *Vierge à l'Enfant* puisque destinée à prendre place dans la niche supérieure d'une porte de ville – n'a jamais été retrouvée. Par contre, l'objet du litige a été judicieusement rapproché par les historiens du siècle dernier d'un remarquable ensemble sculpté dans l'église de la seigneurie de Philippe Mâchefoing. En effet, dans l'église de Rouvres-en-Plaine (Côte d'Or), dont le maire de Dijon était le seigneur, subsistent trois figures (saint Jean l'Évangéliste, la Vierge Mère et saint Jean-Baptiste), « décor » supérieur d'un retable dont on conserve aussi l'encadrement. Dans ce décor figuré, d'une qualité technique époustouflante, on a visiblement assumé la part ostentatoire de cet exercice de virtuosité en réussissant l'exploit de ne pourtant rien faire perdre à l'œuvre de son impact moral et religieux sur le spectateur³⁴ (fig. 5). Ce type bien particulier de retable se voyait dans les chapelles de l'oratoire privé du duc à la chartreuse de Champmol et c'est sans doute en imitation de ces commandes princières que Philippe Mâchefoing a souhaité faire réaliser

³¹ Archives de la Côte d'Or, B² 360 III, n° 342.

³² Archives de la Côte d'Or, B 158, f° 21.

³³ *Id.*

³⁴ Que soit ici remercié M. Jean-François Nappéy, de Rouvres-en-Plaine, pour la qualité de son accueil.

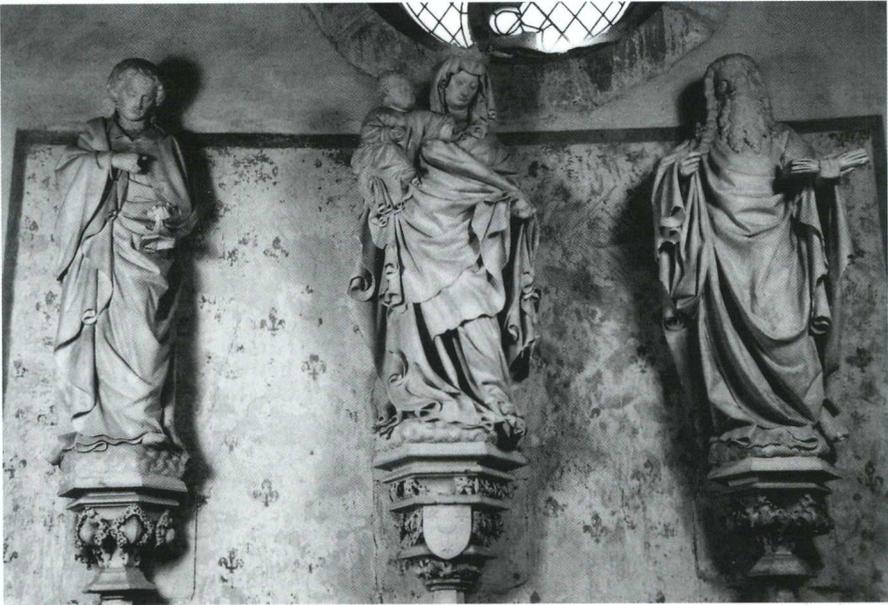


Fig. 5 : Attribué à Jean de La Huerta, *Retable de la Vierge et des deux saints Jean*. Pierre calcaire avec traces de polychromie. Avant 1448. Rouvres-en-Plaine (Côte d'Or), Église Saint-Jean-Baptiste. © Pierre Fillard.

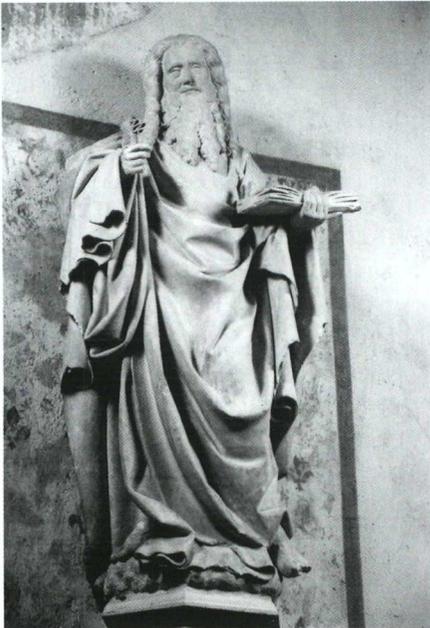


Fig. 6 : Détail de la fig. 5 : *Saint Jean-Baptiste*. © Pierre Fillard.



Fig. 7 : Détail de la fig. 5 : *La Vierge Mère*. Vue d'ensemble. © Pierre Fillard.



Fig. 8 : Détail de la fig. 5 : *Plis et drapés de la Vierge Mère, témoignant de la virtuosité du sculpteur, avec, notamment, le détail du pan dextre du manteau très nettement détaché du reste du bloc, dans la partie supérieure à celle de son contact avec le sol.* © Pierre Fillard.

un semblable décor pour l'église de sa seigneurie³⁵. Le *Saint Jean-Baptiste* (fig. 6) est remarquable à plus d'un titre et c'est à raison qu'on l'a comparé aux rares fragments retrouvés à Champmol du *Saint Jean-Baptiste* autrefois dans l'église de la fondation princière³⁶. Sans doute s'en inspire-t-il, comme le laissent supposer le même détail de la mèche déposée sur les extrémités des doigts droits et ce caractère héroïque d'un personnage que l'on dirait animé du feu intérieur de sa foi, marque distinctive de l'art de Sluter ici habilement imitée.

Comparé aux deux autres statues, le *Saint Jean l'Évangéliste* est beaucoup moins exaltant ; sans doute s'agit-il du travail honorable, mais pas sidérant, d'un des bons ouvriers de La Huerta qui, après l'affaire Mâchefoing, aura laissée inachevée la commande de celui qu'il considérait comme un mauvais payeur³⁷. La *Vierge Mère*, quant à elle, témoigne d'une virtuosité exceptionnelle ; le

³⁵ Renate PROCHNO, « Modèles et copies d'œuvres de Champmol », dans : Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *La Création artistique en France autour de 1400. Actes du colloque international, École du Louvre - Musée des Beaux-Arts de Dijon - Université de Bourgogne ; École du Louvre, 7 – 10 juill. 2004*, Paris, 2006, p. 279-293.

³⁶ Pierre QUARRÉ, « Les Statues de l'oratoire ducal à la chartreuse de Champmol », *Recueil publié à l'occasion du cent-cinquantième de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 83, 1954, p. 245-255.

³⁷ Sculpture reproduite dans : Anne Dary (dir.), *La Sculpture du XVe siècle en Franche-Comté...*, *op. cit.* note 17, fig. 35.

Fig. 9 : Détail de la fig. 5 :
La tête de la Vierge Mère.
© Pierre Fillard.



sculpteur est parvenu à un tel degré de maîtrise que le spectateur se trouve dans la situation contradictoire de devoir faire un effort pour se convaincre que ces drapés, ces plis tuyautés, ces chutes, ces glissements, ce voile au bord gaufré sont de pierre et non textiles (fig. 7). La pierre y a été si profondément creusée, si profondément fouillée, en des endroits si nombreux et en des axes si différents qu'il est étonnant que le geste du sculpteur n'ait jamais été fatal au cours d'un travail forcément très long (fig. 8). On constate aussi une gradation dans la fouille du matériau, par laquelle les jeux d'ombres et de lumière sont d'une richesse chromatique optimale, évoquant celle d'un dessin à l'encre et au lavis. De fait, les dessins préparatoires à l'élaboration de l'œuvre furent sans doute nombreux, divers et multipliés. La statue vaut évidemment aussi pour la restitution juste et sensible des corps, de leurs mouvements, postures, et des messages qui s'y nichent, et une mention particulière doit être réservée aux visages : celui de l'Enfant, assez surprenant par sa structure et par une sorte de maturité que l'on est tenté d'interpréter comme anachronique et qui attire le regard tout autant que les questions³⁸ ; le visage de la Vierge, enfin, dont les traits sont significativement proches de ceux de l'ange à la droite du gisant de Marguerite de Bavière (fig. 9-1bis à la p. 13). Comme l'ont déjà noté nos prédécesseurs, la *Vierge* s'inspire peut-être de celle autrefois à l'oratoire

³⁸ Reproduit dans : Jacques BAUDOIN, *La sculpture flamboyante : Bourgogne, Franche-Comté*, Nonette, 1996, fig. 241 bis.

ducal de l'église de la chartreuse de Champmol et de quelques-unes des *Vierge* attribuables à Claus de Werve et encore aujourd'hui conservées, la *Vierge du fondateur* notamment, à l'église Saint-Hippolyte de Poligny³⁹. Il en existe de rares répliques de moindre taille et, surtout, sans commune mesure avec celle-ci en ce qui concerne la maestria technique. L'une se voit à l'église de Saint-Jean-de-Losne, en Côte d'Or, l'autre au trumeau du portail occidental de l'église Saint-Hippolyte de Poligny (Jura)⁴⁰. Cette *Vierge Mère* est dite de Jean Chevrot car elle provient vraisemblablement de l'ancienne chapelle de Tournai, fondée, dans le même édifice, par Jean Chevrot, évêque de 1436 à 1470, et président du grand conseil du duc Philippe le Bon.

Véritables chefs-d'œuvre de la sculpture bourguignonne du XVe siècle, la *Vierge* et le *Saint Jean-Baptiste* de Rouvres-en-Plaine n'ont pu être réalisés que par le plus doué des artistes de leur vraisemblable période de création. Or, à cette époque, celui qui est présenté comme « le » sculpteur exceptionnel – y compris dans les dossiers judiciaires dont il fait l'objet (« [...] ledit de Drogues est très bon ouvrier de son mestier de ymagerie et que de ce est renommé »⁴¹) -, ce n'est autre que Jean de La Huerta, et l'affaire qui l'oppose à Philippe Mâchefoing confirme ce que l'analyse stylistique et technique faisait clairement approcher : il est l'auteur de deux des trois grandes figures du « retable » de Rouvres-en-Plaine.

Mais cette évidence mène le chercheur tout droit dans une impasse. En effet, le style de la *Vierge* de Rouvres diffère radicalement de celui de maintes *Vierge Mère* (ou *Sainte*) bourguignonnes de belle qualité, du milieu du XVe siècle, constituant sur le plan numérique le corpus homogène le plus nombreux, et, pour toutes ces raisons, attribuées par la critique à Jean de La Huerta et à son atelier⁴². Il s'agit chaque fois de *Vierge* très juvéniles et longilignes, principalement caractérisées par leur expression mélancolique et par la sobriété et la légèreté d'un manteau dont le pan droit, depuis l'épaule correspondante, est ramené sur le devant du personnage, dessinant, à droite, une imbrication verticale de plis en V qui contraste heureusement avec la chute de longs volants plats que forment les pans du manteau féminin, à gauche. L'étroitesse des figures, la simplicité – pour ne pas dire « l'austérité » – du dessin des

³⁹ Renate PROCHNO, *op. cit.* note 3, p. 151-154 ; Sandrine ROSER, « La statuaire de Poligny : fondations et art de cour en Franche-Comté », dans : Stephen Fliegel et Sophie Jugie (éd.), *L'art à la cour de Bourgogne...*, *op. cit.* note 5, p. 270-272.

⁴⁰ Voir en dernier lieu Véronique BOUCHERAT dans : Anne Dary (dir.), *La Sculpture du XVe siècle en Franche-Comté...*, *op. cit.* note 17, n° 37.

⁴¹ Archives de la Côte d'Or, B² 360 III, n° 342.

⁴² On peut mentionner la *Vierge Mère* de la collégiale d'Auxonne (à la pierre dramatiquement feuilletée et dont l'intérêt historique est inversement proportionnel à celui que les pouvoirs publics lui ont porté jusqu'à présent) ; celle – de petite taille (H. 96 cm.) et en albâtre – du musée Rolin d'Autun ; celles des églises de Pluvault et de Sully ; ou encore la *Sainte lisant* du musée des Beaux-Arts de Dijon (voir Pierre QUARRÉ, *op. cit.* note 20, n° 46-50, 55).

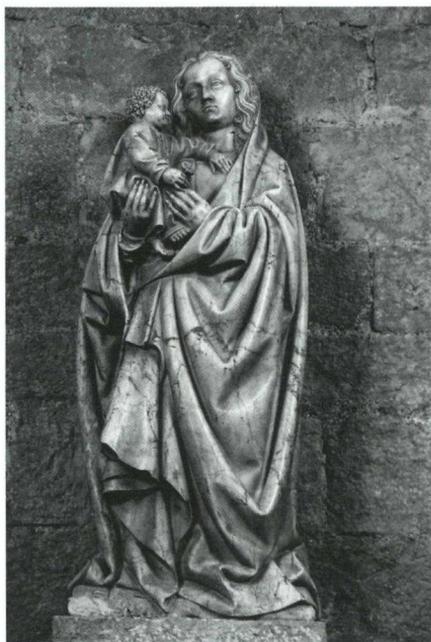


Fig. 10 : Attribuée à Antoine Le Moiturier, *Vierge Mère*. Albâtre. Vers 1460. H. 96 cm. ; L. 54 cm. ; Pr. 39 cm. Pesmes (Haute-Saône), Église Saint-Hilaire. © Pierre Fillard.



Fig. 11 : Détail de la fig. 10.
© Pierre Fillard.

plis et des drapés, le caractère adolescent des *Vierge* et des *Sainte*, tout cela distingue radicalement ce corpus de la *Vierge* de Rouvres-en-Plaine. Comme Pierre Camp, nous sommes donc tentée de paraphraser le sculpteur Bouchard : « Il y a des manières contradictoires qu'un même artiste ne cultive pas »⁴³.

Parmi les pièces plus remarquables de ces traditionnelles et peu satisfaisantes attributions à Jean de La Huerta, la *Vierge Mère* de Pesmes mérite une attention plus grande que celle qu'on lui a consentie jusqu'à maintenant (fig. 10). Tous les spécialistes se sont accordés à reconnaître son exceptionnelle qualité technique ; elle est taillée dans un bloc d'albâtre gris volumineux (H. 0,96 m. ; L. 0,54 m.) et dont le nombre de veines et de fils rend spectaculaire l'achèvement sans accident et sans mauvaise surprise de la sculpture. La disposition du manteau de la Vierge, le traitement virtuose des drapés, des plis, le sens des jeux d'ombres et de lumière dans la théâtralisation des personnages, et l'évocation conjointe de la force du sentiment maternel et du mauvais pressentiment de Marie, font de cette statue une pièce capitale de la sculpture européenne du Bas Moyen Âge (fig. 10-11).

⁴³ Pierre CAMP, *op. cit.* note 6, p. 159-160.

Sous une apparente simplicité formelle, la *Vierge* de Pesmes se révèle très élaborée, dans sa composition comme dans son discours. Marie est toute entière enveloppée dans un manteau relevé en capuche sur l'arrière de la tête et qui dessine une sorte de mandorle textile – effet amplifié par les plis du vêtement, qu'il s'agisse des plis en V imbriqués sous l'avant-bras gauche ou des amples plis curvilignes des côtés. À l'évidence, l'imagier a eu en tête l'éloquence des drapés des pleurants des tombeaux ducaux ; le parti pris d'expressivité des drapés dramatise habilement l'image et ce, grâce au talent de l'auteur dans la restitution des étoffes et la juste suggestion du corps recouvert⁴⁴.

À l'exception de l'Enfant qui n'est pas « englouti » par la gangue textile du manteau maternel, seules la tête, une partie du buste et les mains de Marie sont visibles. Ces dernières se placent d'ailleurs de telle manière sur le corps de l'Enfant qu'elles forment avec les petits pieds et la petite main droite un motif central circonscrit par un losange virtuel. Cette sorte de triscèle des mains de Marie et des pieds de Jésus (et de sa main droite) suggère avec une force étonnante le degré de l'amour des protagonistes et le partage du drame futur et de ses bénéfiques. En consentant au sacrifice à venir de son fils et en assumant l'incommensurable douleur morale que représentait cette perte violente et prématurée, la Mère avait sa part dans les mérites de la Rédemption de l'humanité.

On s'est beaucoup intéressé à la chevelure ondulée de Marie, rythmée à intervalles réguliers par les crocs de mèches aux longueurs différentes. On pensait pouvoir reconnaître dans ce tic professionnel la spécificité du « poil [chevelure (?)] bien estincellé » de la *Visitation* sculptée par Jean de La Huerta pour l'église Saint-Jean de Dijon ; en d'autres termes, pouvoir attribuer la Vierge « comtoise » à l'Aragonais⁴⁵. On a vu plus haut que la « traduction » traditionnelle du mot « poil » par « chevelure » est ici inopérante parce que erronée⁴⁶, et c'est en fait le visage qui livre les éléments les plus déterminants. Il se caractérise par une symétrie parfaite qu'accentue l'expression neutre, par un front large, par les larges plans obliques des joues, un nez fort, des yeux lenticulaires, grands ouverts, couronnés de paupières supérieures hautes, enfin par une bouche au dessin très particulier. En forme de bicornes, la lèvre supérieure est mince et soulignée par une lèvre inférieure plus charnue. Particulièrement ronde et creusée, la fossette du sillon naso-génien et celles, légèrement tombantes, aux commissures de la bouche, impriment au visage une moue qu'accentue le regard comme halluciné de la jeune femme. Cette

⁴⁴ Le groupe était rehaussé par quelques touches de polychromie ; la terrasse herbeuse était peinte en vert, les cheveux de la Vierge étaient dorés et les yeux, qui ont aujourd'hui perdu une partie de leur lisibilité et de leur force, devaient être également peints. Ces rehauts ciblés de polychromie rapprochent encore la *Vierge* de Pesmes des célèbres pleurants.

⁴⁵ Voir ici p. 13-14 et notes 25 et 27.

⁴⁶ Voir ici notes 25 et 27.

Fig. 12 : Antoine Le Moiturier,
*La tête du gisant de Marguerite
de Bavière*. © Dijon, musée
des Beaux-Arts
(inv. CA 1417).
Photo François Jay.



description correspond au mot près à celle qui pourrait être faite de la tête du gisant de Marguerite de Bavière⁴⁷ (fig. 12).

Par ses qualités plastiques, émotionnelles et sémantiques, par le degré de compétence dont elle témoigne, par les identités significatives existant entre elle et le visage de Marguerite de Bavière⁴⁸ et, aussi, par la proximité géographique des lieux concernés – Pesmes n'est distante de Champmol que de 46 kilomètres, on peut supposer que la *Vierge* « comtoise » a été réalisée par Maître Antoine vers la période où il travaillait au tombeau princier. Comme nous l'avons vu, c'est le 4 novembre 1466 qu'il s'engage à terminer le monument, commencé par Jean de La Huerta et laissé inachevé lors du départ précipité de celui-ci en 1456. Maître Antoine honora scrupuleusement son contrat : le tombeau fut terminé en novembre 1469 et accepté le 5 juin 1470, après examen par une commission d'experts. Le maître conserva la maison qu'il avait dans sa ville natale, Avignon, et revint dans cette cité en 1478, 1482, 1486 et 1493, pour la gestion de son patrimoine⁴⁹. Entre 1488 et 1494, il semble avoir reçu peu de commandes dans la région dijonnaise – situation qui l'amène à adresser deux requêtes en modération d'impôts aux échevins de la ville. En 1495, il est à

⁴⁷ Seule différence véritable entre la princesse et la *Vierge* de Pesmes : un visage plus charnu, plus rond chez la première.

⁴⁸ Avec la tête de Jean sans Peur et les mains des gisants, seul fragment conservé de l'intervention d'Antoine Le Moiturier au tombeau du duc et de la duchesse.

⁴⁹ Son dernier séjour était motivé par la vente de ses biens immobiliers.



Fig. 13 : Détail de la fig. 11.

© Pierre Fillard.



Fig. 14 : Jean Gabin dans le film *Du Rififi à Paname* réalisé par Denys de La Patellière en 1966. Photographie de Marcel Dole. © Collections La Cinémathèque de Toulouse.

Paris, puis disparaît totalement des textes ; on ignore la date de sa mort. Ce survol de la carrière du Moiturier dans les années 1460-1480 fait envisager ce créneau comme la vraisemblable période d'exécution de la *Vierge* de Pesmes.

Incontestables, les qualités formelles et esthétiques ne constituent pas la plus grande originalité d'une œuvre qu'il s'agit d'envisager aussi sous l'angle de son iconographie. Le visage de l'Enfant nous a toujours semblé peu banal et cette singularité ne nous a - à l'inverse - jamais paru pouvoir être confondue avec celle d'un enfant excessivement gras (fig. 13). Il y a, dans cette face, des caractéristiques et des traits qui ne sont pas ceux d'un enfant mais, contre toute attente, ceux d'un vieil homme au fort embonpoint. Les innombrables petites rides des paupières inférieures, le cerne profond qui les souligne, le nez épaté, l'épaississement de la partie basse du visage, le double menton - si gras qu'il détermine deux fossettes profondes sous la mâchoire inférieure -, les lèvres très minces d'une bouche qui se réduit presque à une fente, toutes ces caractéristiques appartiennent à un vieil homme que la morphologie de Jean Gabin dans ses derniers films illustre de façon particulièrement convaincante⁵⁰ (fig. 14). Il n'est pas jusqu'à la structure même de la face qui ne corresponde à celle d'un vieil homme porté à l'embonpoint.

Ce qui semble devoir s'imposer à l'esprit lorsque l'on détaille froidement ce visage conduit à une seule et unique interprétation, la plus embarrassante qui soit et à cause de laquelle les yeux experts qui se sont penchés sur la *Vierge* de Pesmes ont toujours d'emblée « évacué » des spécificités formelles pourtant significatives : c'est le portrait d'un vieil homme qui compose la face du Fils de Dieu. En d'autres termes, le commanditaire aurait poussé l'orgueil jusqu'à demander à son maître d'œuvre de donner au Seigneur ses propres traits. Traditionnellement dénommées cryptoportraits, de telles appropriations de figures saintes, à son compte et à sa gloire, n'étaient pas rares à la fin du Moyen Âge. À notre connaissance, ces cryptoportraits sont majoritairement le fait d'ecclésiastiques qui, ce faisant, manifestent le degré de dévotion au personnage ainsi « investi » et une légitimité sacerdotale dans laquelle nous reconnaissons aujourd'hui surtout une part d'orgueil. On a l'exemple de deux représentations de saints évêques sous les traits du cardinal Jean Rolin : un *Saint évêque* du musée Rolin d'Autun, dans lequel G. Vuillemot a reconnu un portrait du personnage à environ 60 ans - suivi dans cette identification par Pierre Quarré -, et, surtout, un *Saint Lazare* aujourd'hui au musée du Petit Palais à Avignon, mais destiné à l'origine à la chapelle que Jean Rolin et son père Nicolas Rolin (chancelier du duc) avaient fait édifier en 1446 dans l'église du couvent des Célestins d'Avignon⁵¹. On peut aussi évoquer le *Saint*

⁵⁰ Que soient ici remerciés le personnel de la Cinémathèque de Toulouse et particulièrement Claudia Pellegrini, Christophe Gauthier et Vincent Spillmann.

⁵¹ H. 95 cm. Vers 1446. Sculpture reproduite dans : Angélique SEGURA, « Le Mécénat des Rolin à Avignon », *La bonne étoile des Rolin : Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne*

Jean l'Évangéliste de l'église de Rumilly-lès-Vaudes (Aube), qui tranche avec le reste du collège apostolique – idéalisé et neutre – auquel il appartient, et autorise, par son étonnante restitution de caractéristiques physiques et morales toutes personnelles, à reconnaître là l'annexion de l'image et du sujet saints par Jean Colet († 1552), abbé de l'église de Rumilly-lès-Vaudes dans le second quart du XVI^e siècle, maître d'ouvrage de celle-ci et pourvoyeur des richesses de son mobilier⁵².

L'Enfant de la *Vierge* de Pesmes se distingue, par son sujet même, de tous les autres exemples repérés et convaincants d'usurpation identitaire ; il ne s'agit pas simplement d'un saint, mais du Fils de Dieu, c'est-à-dire de Dieu lui-même, compte tenu de l'une des spécificités majeures de la religion chrétienne. Une telle fusion identitaire existe dans le patrimoine médiéval européen, mais elle fut rendue plus admissible par la nature profane du sujet même de l'œuvre : un autoportrait de peintre. Il s'agit de l'*Autoportrait au col de fourrure* peint par Albrecht Dürer en 1500, dont la qualité christique de la présentation générale, des traits et du geste – évocateur de celui de la bénédiction – a été exacerbée avec un talent consommé⁵³.

Quatre points sont à considérer conjointement dans la recherche de l'identité du cryptoportrait : l'identité du personnage investi (le Fils de Dieu) ; l'aspect spécifique du visage de l'Enfant ; l'identité du sculpteur (l'imagier officiel de Philippe le Bon) et la date vraisemblable de réalisation de la statue. Il convient donc de rechercher un homme de haut rang, et plus vraisemblablement un ecclésiastique de haut rang, ayant eu dans les soixante-dix quatre-vingts ans entre 1460 et 1480, dans l'entourage du duc et avec une charge sacerdotale dans le diocèse de Besançon dont dépendait Pesmes à cette époque. L'étude des grands prélats actifs dans la Comté des années 1460-1480 livre rapidement un profil étonnamment proche de celui du sujet recherché. Il s'agit de Quentin Ménard. Cet homme de confiance de Philippe le Bon, dont il était maître des requêtes et secrétaire, trésorier de la Sainte-Chapelle de Dijon, prévôt de

du XVe siècle (Brigitte Maurice-Chabard dir.), Autun, 1994, p. 119-123. Suggérée par la présence de traits si clairement individualisés dans un *Saint évêque* qu'il a commandé, l'« annexion », par l'évêque autunois et grâce à son enveloppe corporelle, du personnage de saint Lazare est confirmée de la façon la plus claire et éloquente qui soit : à la rencontre des deux larges orfrois qui ornent la face antérieure de la chasuble se voit l'Agnus Dei, le mouton accompagné de l'étendard, attribut traditionnel de Jean-Baptiste, le saint patron de Jean Rolin. Les exemples de ces « annexions » sont sans doute plus nombreux et plus audacieux qu'on ne les envisage.

⁵² Pierre calcaire polychromée. Vers 1540-1550. H. 1,40 m. À propos de cette sculpture, voir en dernier lieu : Véronique Boucherat, « Le chanoine Jean Colet et l'église de Rumilly-lès-Vaudes : une autoproclamation fondée », *L'Artiste et le Clerc : la commande des grands ecclésiastiques aux derniers siècles du Moyen Âge* (F. Joubert dir.), Paris (P.U.P.S.), 2006, p. 215-241.

⁵³ Huile sur panneau (H. 67 cm. ; L. 48,7 cm.). Munich, Alte Pinakothek. Voir Grażyna JURKOWLANIEC, « Faith, paragone and commemoration in Dürer's « Christomorphic » self-portrait of 1500 », in : Olga Zorzi Pugliese et Ethan Matt Kavalier (éd.), *Faith and fantasy in the Renaissance*, Toronto, 2009, p. 209-228.

Saint-Omer (depuis 1427), fut nommé par Eugène IV à l'évêché d'Arras en mars 1439, sur recommandation du duc de Bourgogne⁵⁴. Avant d'avoir pris possession du siège d'Arras, il fut transféré à Besançon par bulles du 18 septembre 1439⁵⁵. Il mourut le 18 décembre 1462 au château archiépiscopal de Gy, à l'âge de 80 ans. Ses différentes biographies insistent sur le degré de son lien avec Philippe le Bon – lien qui lui valut de se voir investi par lui de trois missions délicates auprès d'Eugène IV⁵⁶. Elles soulignent également sa passion pour la chose artistique. Il fit ainsi restaurer les différentes résidences du domaine archiépiscopal, en l'occurrence rebâtir le château de Mandeuve, réparer ceux de Noroy et de Gy, restaurer le palais archiépiscopal de Besançon et édifier l'entier corps de logis du côté de la ville⁵⁷. Il veilla également à conférer aux cérémonies religieuses un plus grand éclat, et, en 1462, soit l'année même de sa mort, il dota la cathédrale de Besançon de riches ornements et la pourvut d'orgues⁵⁸. Rien ne prouve que le commanditaire ayant donné ses traits à l'Enfant de la *Vierge* de Pesmes soit Quentin Ménard, mais cette hypothèse paraît la plus probable, compte tenu du nombre et de la diversité des éléments de présomption collectés.

L'étude conjointe des deux dossiers (Jean de La Huerta / Antoine Le Moiturier) révèle l'exemplarité des points opaques que la critique a fait apparaître (ou enfler) dans ces derniers, au fil des décennies. Elle montre le danger de poursuivre la reconstitution d'un corpus sur des bases stylistiques obligeant à ignorer des invraisemblances majeures, par exemple l'opposition radicale entre des *Sainte* et *Vierge* traditionnellement données à La Huerta et la *Vierge* de Rouvres, œuvre avérée de l'Aragonais. Elle révèle aussi l'intérêt de prendre en compte les informations souvent considérées à tort comme mineures dans les pièces d'archives, en l'occurrence les informations d'ordre iconographique et stylistique.

Au terme de cet article, les œuvres et les personnalités de Jean de La Huerta et d'Antoine Le Moiturier s'avèrent plus inventives, plus sophistiquées et stimulantes qu'on ne l'imaginait. Si Claus Sluter continue à raison à être perçu comme une personnalité et un artiste hors pair, ses successeurs – et particulièrement ceux dont il a été question ici – voient, étude après étude, leurs mérites, leurs compétences et leurs audaces toujours un peu mieux évalués, compromettant heureusement chaque fois un peu plus la vision d'un

⁵⁴ Quentin Ménard avait précédemment été chanoine de Liège et de Sainte-Walburge de Furnes jusqu'en 1425, puis chanoine et archidiaque de Châlons-en-Champagne. Voir Henri HOURS, *Fasti ecclesiae gallicanae : répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, t. 4 : *Diocèse de Besançon*, Turnhout (Brepols), 1999, p. 70-71.

⁵⁵ Il les présenta au chapitre cathédral le 4 janvier 1440.

⁵⁶ René SURUGUE, *Les Archevêques de Besançon : biographies et portraits*, Besançon, 1931, p. 235.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁸ *Id.*

génie auquel auraient succédé de « bons ouvriers », c'est-à-dire la vision d'un appauvrissement artistique en contradiction avec l'évolution des ambitions dynastiques bourguignonnes.

ASSIMILATION ET INTERPRÉTATION DU STYLE DE DIRK BOUTS DANS L'ŒUVRE DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE¹

SACHA ZDANOV

L'art de Dirk Bouts s'est largement répandu dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Son langage formel se retrouve chez son fils Albrecht et les membres supposés de son atelier, le Maître de la Sibylle de Tibur ou le Maître de l'Arrestation du Christ de Munich². Des échos sont aussi présents chez d'autres peintres flamands éloignés du milieu louvaniste tels que Juste de Gand, Gérard David ou Simon Marmion. La diffusion de son œuvre a également touché différentes régions européennes : Espagne, Allemagne ou Italie du Nord par exemple³. L'influence de ses caractéristiques stylistiques se marque d'un point de vue formel par la reprise de thèmes iconographiques, de structures morphologiques, et ces emprunts concernent soit la totalité d'une œuvre, soit une scène particulière ou un motif isolé. Le retable du *Saint-Sacrement*⁴ a eu un impact important sur les suiveurs du maître. On en retrouve de nombreuses citations notamment dans le triptyque de la *Cène* du Maître de la

¹ Cet article complète et développe certaines hypothèses avancées dans notre Mémoire de maîtrise présenté sous la direction de Catheline Périer-D'Ieteren : Sacha ZDANOV, *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures*, 2 vols., Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 2010.

² Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, pp. 179-207 ; Diane G. SCILLIA, « The Master of the Tiburtine Sibyl at Leuven c. 1475-1478 », dans : Bert CARDON, Maurits SMEYERS, Roger VAN SCHOUTE et Hélène VEROUGSTRAETE (éd.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26-28 November 1998)*, Louvain, Paris et Sterling, 2001, pp. 245-258.

³ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 208-227.

⁴ Dirk Bouts, *Retable du Saint-Sacrement*, Louvain, église Saint-Pierre.

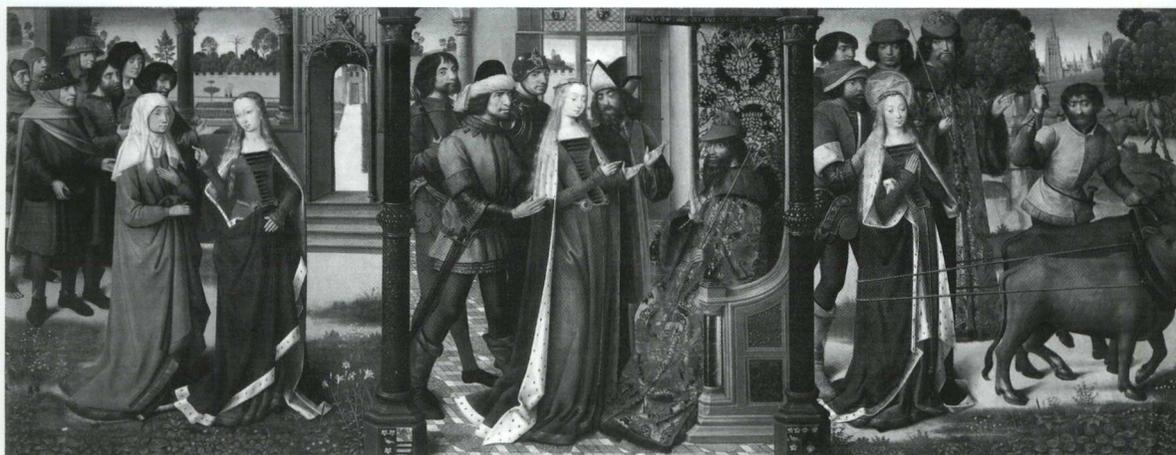


Fig. 1. Maître de la Légende de sainte Lucie : Scènes de la légende de sainte Lucie. Bruges, église Saint-Jacques (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Légende de sainte Catherine⁵. Sur le plan stylistique, cette influence fait généralement l'objet d'une assimilation et d'une réinterprétation par l'artiste des caractères et de la technique d'exécution du modèle originaire. Nous nous proposons d'étudier cette démarche chez le Maître de la Légende de sainte Lucie.

Peintre actif à Bruges dans les années 1470–1500⁶, il a reçu son nom d'emprunt de Friedländer d'après l'iconographie du retable de l'église Saint-Jacques⁷ (fig. 1). Trois épisodes de la vie de sainte Lucie y sont représentés

⁵ Maître de la Légende de sainte Catherine, *Triptyque de la Cène*, Bruges, Bisschoppelijk Seminarie.

⁶ Les principaux caractères stylistiques du Maître de la Légende de sainte Lucie ont été définis par Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, VI, Hans Memling and Gerard David*, Leyde et Bruxelles, 1971 (ci-après FRIEDLÄNDER, *VIa* et *VIb*), première partie (*VIa*), pp. 41-43, 62-64 et seconde partie (*VIb*), pp. 110-111 ; Nicole VERHAEGEN, « Le Maître de la Légende de sainte Lucie : précisions sur son œuvre », dans : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 2, 1959, pp. 73-82 ; Dirk DE VOS, « Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos », dans : *Oud Holland*, 90, 1976, pp. 137-161 ; dans la thèse non publiée de Ann M. ROBERTS, *The Master of the Legend of Saint Lucy : a catalogue and critical essay*, thèse, University of Pennsylvania, 1982 ; le tout résumé et augmenté par Didier MARTENS, « Der Brügger Meister der Lucialegende. Bilanz der Forschungen und neue Hypothesen », dans : *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.-17. Jahrhunderten. Der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn*, colloque 25-26 septembre 1995, Tallin, 2000, pp. 59-83. Voir également Marc Rudolf DE VRIJ, « Een Madonna van de Meester van de Lucia-Legende », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1995, pp. 9-28.

⁷ Maître de la Légende de sainte Lucie, *Légende de sainte Lucie*, chêne, 79 x 183 cm, Bruges, église Saint-Jacques.

tels que relatés par Jacques de Voragine⁸. La date d'exécution du retable, 1480, est inscrite au-dessus du trône de la deuxième scène⁹. L'œuvre peinte du maître rassemble aujourd'hui selon les attributions entre 29 et 51 tableaux. Beaucoup ont été exécutés pour l'exportation, notamment vers l'Italie et la région hanséatique, et plus particulièrement l'Espagne¹⁰. Sa production ainsi que celle de son atelier sont constituées de nombreuses *Vierge à l'Enfant* reprenant des œuvres en vogue de Rogier van der Weyden et de Dirk Bouts.

Son style se caractérise par une construction des compositions par plans horizontaux, parallèles aux spectateurs, donnant une impression d'écrasement des personnages représentés sans parvenir à les intégrer dans la profondeur de l'espace. Cela se retrouve notamment dans l'élaboration du paysage qui procède d'un système de coulisses successives pour donner une illusion de spatialité, typique de la peinture brugeoise de la fin du XVe siècle¹¹. Le Maître de la Légende de sainte Lucie place traditionnellement dans ce paysage une représentation de la ville de Bruges considérée comme une signature de l'artiste par Friedländer¹². Celle-ci est généralement exécutée au-dessus du paysage, sans que le peintre ne fasse de réserve¹³. Afin de ne laisser aucun doute sur l'identification de cette vue urbaine, les clochers et tours emblématiques de la ville – la tour de l'église Notre-Dame, le Beffroi¹⁴... – y sont représentés de manière disproportionnée. Il ne respecte pas davantage la réalité topographique en entourant souvent la ville de montagnes pour enjoliver l'image.

Sur le plan de l'exécution picturale, nous pouvons retenir un certain goût pour les surfaces silhouettées¹⁵, accentuées par un recours fréquent aux cernes foncés qui soulignent les contours. Ceux-ci viennent encore contredire le rendu illusionniste de la profondeur en joignant les formes dans leur planéité au lieu de les différencier du fond par leur rendu tridimensionnel. Les carnations se caractérisent par une stratigraphie plus simple par rapport à celle des prédécesseurs de l'artiste. La lumière n'est plus exclusivement le résultat d'une réflexion sur la préparation claire au travers des glacis translucides, mais provient de l'adjonction d'une quantité plus importante de blanc de plomb au ton de fond. Les transitions dans les modelés perdent de leur subtilité avec des ombres fortement marquées. Par contre, l'exécution des brocarts

⁸ Jacques DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2004, pp. 37-40. La sainte aurait été suppliciée en 304, sous le règne de Dioclétien.

⁹ [DIT WAS GHEDAEN INT JAER M CCC ENDE LXXX].

¹⁰ ZDANOV, *op. cit.* (2010), pp. 107-114.

¹¹ Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XVe-XVIIe siècles*, Paris, 1998, pp. 107-109.

¹² FRIEDLÄNDER, *Vla*, 1971, p. 42.

¹³ C'est notamment le cas dans le panneau central du retable de saint Nicolas. Maître de la Légende de sainte Lucie, *Retable de saint Nicolas*, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0676.I et 2008.GRO0002a-2c.I.

¹⁴ VERHAEGEN, *op. cit.* (1959), pp. 73-82.

¹⁵ VERHAEGEN, *op. cit.* (1959), p. 75.

est soignée. Sur un ton de fond modulé en plans d'ombre et de lumière, le peintre projette de grands motifs décoratifs, le plus souvent des grenades, qu'il remplit partiellement de fils d'or, à l'écriture serrée. Toutefois, ces motifs sont appliqués en aplats et ne suivent pas les plis des vêtements.

En 1976, De Vos établit une liste de cinq éléments qu'il considère typiques du peintre : l'utilisation d'une bande bleue placée à l'horizon pour séparer le ciel du paysage avec parfois la présence d'une ligne incisée, la construction en coulisses, un goût pour la représentation de pissenlits, une manière particulière d'exécuter des ensembles de fleurs par des points de couleur disposés en arcs de cercle, et enfin, le fait de laisser dépasser le haut des oreilles dans les chevelures des saintes¹⁶. Pour nous, ces cinq éléments sont effectivement constants dans l'œuvre du maître, mais ils peuvent aussi résulter de pratiques d'atelier et ne permettent pas d'isoler une personnalité artistique unique. En effet, le Maître de la Légende de sainte Lucie a sans doute été à la tête d'un atelier important lui permettant de répondre à la demande d'une production sérielle basée sur des compositions largement répandues, ainsi que de répondre aux nombreuses commandes destinées à l'exportation. Les différences entre les œuvres autographes et celles de l'atelier demandent encore à être approfondies¹⁷.

Le caractère essentiellement brugeois de l'œuvre du peintre, notamment son intime relation avec l'art idéalisé de Hans Memling et de Gérard David, ainsi que les représentations constantes de la ville de Bruges en arrière-plan de ses compositions, ont naturellement fait penser à un maître ayant reçu sa formation dans ce milieu artistique. Certaines propositions d'identification de l'anonyme avec des peintres n'ayant jamais quitté la ville de Bruges ont donc été avancées, comme celle du Brugeois Frans Vanden Pitte, devenu maître entre 1453 et 1456, et mort en 1508¹⁸. Cependant, nous pouvons déceler dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie de nombreuses affinités avec les peintures de Dirk Bouts qui nous permettent d'émettre des doutes quant à cette identification. Certains historiens de l'art ont d'ailleurs avancé la thèse d'une formation à Louvain dans l'atelier d'un élève de Dirk Bouts, peut-être un de ses fils¹⁹. Nous souhaitons apporter quelques éléments qui nous permettront d'affiner cette suggestion.

¹⁶ DE VOS, *op. cit.* (1976), pp. 137-161.

¹⁷ Quelques regroupements d'œuvres au sein de l'atelier ont été proposés par ROBERTS, *op. cit.* (1982) et ZDANOV, *op. cit.* (2010).

¹⁸ Albert JANSSENS, « De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie », dans : *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis gesticht onder de benaming 'Société d'Emulation' te Brugge*, no. 141, 3-4, 2004, pp. 278-331.

¹⁹ DE VOS, *op. cit.* (1976), pp. 157-158 ; MARTENS, *op. cit.* (2000), p. 64. Fierens-Gevaert remarque déjà l'apport de Bouts dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie, sans toutefois avancer l'hypothèse d'un apprentissage à Louvain : Hippolyte FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges. Guide historique et critique*, Bruxelles et Paris, 1922, p. 20.



Fig. 2. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Saint Jean sur l'île de Patmos*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Plusieurs tableaux du Maître de la Légende de sainte Lucie furent attribués dans un premier temps à Dirk Bouts, à son atelier ou à un suiveur. Le cas le plus emblématique est sans doute celui du *Saint Jean sur l'île de Patmos* de Rotterdam²⁰ (fig. 2). Donné en 1906 par Voll²¹ à un suiveur de Bouts, le panneau qui avait auparavant été attribué au maître lui-même dans le catalogue

²⁰ Maître de la Légende de sainte Lucie, *Saint Jean sur l'île de Patmos*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 1083.

²¹ Karl VOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Leipzig, 1906, pp. 116-117.

du Musée Boijmans de 1880²², lui sera plus tard rendu par Winkler, Fierens-Gevaert et Friedländer²³. Ce dernier laisse toutefois subsister quelques doutes quant à cette hypothèse. Le tableau sera ensuite joint par Schöne²⁴ à quatre autres œuvres qui formeront la base du corpus du Maître du Saint Jean à Patmos de Rotterdam que l'historien d'art identifie au fils de Dirk Bouts le Jeune, Jan Bouts. L'œuvre est rendue à Dirk Bouts par Schretlen et Van Puyvelde²⁵ avant d'être attribuée une nouvelle fois à un suiveur par Pächt, Baudouin et Giltaj²⁶. En 1976, De Vos retire le tableau de ce groupe et l'associe, avec raison selon nous, à l'anonyme brugeois de la Légende de sainte Lucie – qu'il identifie dans un premier temps au Maître du Saint Jean à Patmos de Rotterdam –, attribution généralement acceptée de nos jours, notamment par Roberts et Martens, Périer-D'Ieteren proposant de situer l'œuvre dans l'entourage de ce peintre²⁷. Il en est de même pour l'*Adoration des Mages* de Cincinnati²⁸ quoique de manière moins controversée (fig. 3). L'œuvre, autrefois attribuée à l'entourage de Dirk Bouts par Friedländer et Schöne, ainsi que dans le catalogue de l'exposition de Bruxelles et Delft en 1957 et 1958²⁹, est aujourd'hui donnée unanimement au Maître de la Légende de sainte Lucie. Doit-on conclure de ces tergiversations, dont ces deux œuvres ne sont qu'un exemple, que le maître devrait être considéré comme suiveur de Dirk Bouts ? C'est ce que tenteraient

²² Frederik D. O. OBREEN, *Beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in het museum te Rotterdam gesticht door Mr. F. J. O. Boymans*, Rotterdam, 1880, no. 338.

²³ Friedrich WINKLER, *Die altniederländische Malerei*, Berlin, 1924, p. 99 ; Hippolyte FIERENS-GEVAERT et Paul FIERENS, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVIe siècle. La Maturité de l'Art Flamand*, Paris et Bruxelles, 1929, p. 18 ; Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, III. Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyde et Bruxelles, 1968, p. 60, n. 6, (ci-après FRIEDLÄNDER, III).

²⁴ Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin et Leipzig, 1938, no. 432, p. 208.

²⁵ Martinus J. SCHRETLEN, *Dirck Bouts*, Amsterdam, 1946, p. 24 ; Leo VAN PUYVELDE, *Les Primitifs Flamands*, Bruxelles, 1947, p. 22.

²⁶ Otto PÄCHT, « Review of Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei, III. Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925 », dans : *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, I, 1927-1928, pp. 42-45 ; Frans BAUDOUIN, dans : *Dieric Bouts*, catalogue d'exposition (Bruxelles et Delft, 1957-1958), Bruxelles, 1957, cat. no. 69, p. 156 ; Jeroen GILTAJ, dans : *Van Eyck to Bruegel 1400 to 1550 : Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boijmans-van Beuningen*, catalogue d'exposition, Rotterdam, 1994, no. 7, pp. 56-59. C'est sous cette attribution que l'œuvre apparaît dans le catalogue : Jos KOLDEWEIJ, Paul VANDENBROECK et Bernard VERMET, *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen*, catalogue d'exposition (Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam, 2001, no. 3.17, p. 213.

²⁷ DE VOS, *op. cit.* (1976), p. 152 ; ROBERTS, *op. cit.* (1982), p. 244 ; MARTENS, *op. cit.* (2000), p. 65 ; PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2005), p. 368, B8 ; Châtelet y reconnaît plutôt la main du Maître de l'Arrestation de Munich – Albert CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVIe siècle*, Paris, no. 57, p. 214.

²⁸ Maître de la Légende de sainte Lucie, *Adoration des Mages*, Cincinnati, Art Museum, inv. A3295.

²⁹ FRIEDLÄNDER, III, no. 81, p. 70 ; SCHÖNE, *op. cit.* (1938), no. 136, p. 211 ; BAUDOUIN, *op. cit.* (1957), no. 70, p. 158.



Fig. 3. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Adoration des Mages*. Cincinnati, Cincinnati Art Museum (© KIK-IRPA, Bruxelles).

de démontrer certaines des anciennes attributions. Mais avant toute chose, voyons quelles sont les raisons de ces rapprochements entre les deux artistes.

Relevons tout d'abord, dans les œuvres ci-dessus mentionnées, la présence d'éléments de composition de panneaux boutsiens largement connus. L'*Adoration des Mages* de Cincinnati reprend à la fois la composition générale du retable dit de la *Perle de Brabant* mais également deux motifs isolés. L'un, le groupe de la Vierge et de l'Enfant, au *Retable de la Vierge* du Prado³⁰, l'autre, la figure d'Abraham, à la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* du retable du *Saint-Sacrement* qui servira de modèle au mage central dans la

³⁰ DE VOS, *op. cit.* (1976), p. 152.

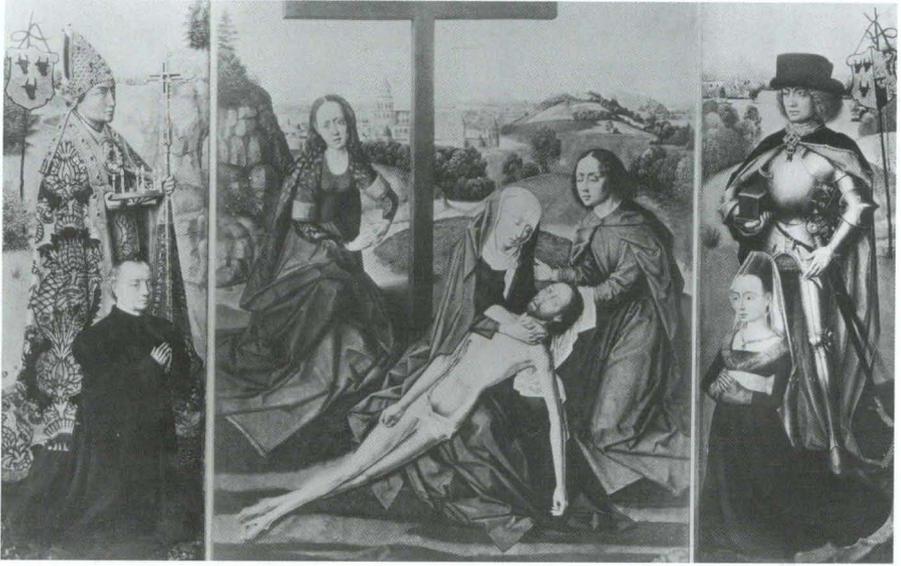


Fig. 4. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Triptyque de la Lamentation* (avant restauration). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (© KIK-IRPA, Bruxelles).

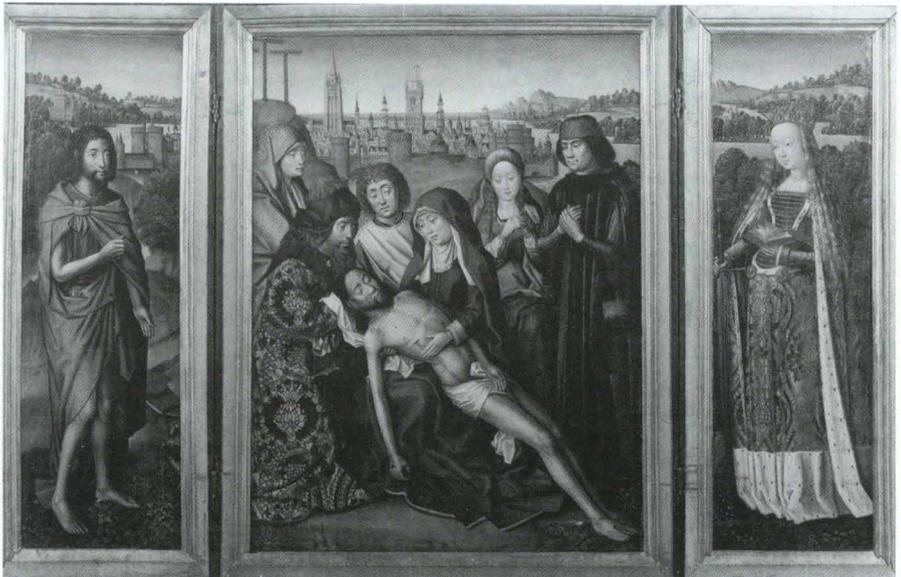


Fig. 5. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Triptyque de la Lamentation*. Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts (© KIK-IRPA, Bruxelles).

composition de Cincinnati³¹. Notons que cette figure est également présente, de manière inversée, dans un panneau attribué à l'atelier d'Albrecht Bouts³². Concernant le *Saint Jean à Patmos*, la reprise est plus subtile. Il s'agit d'un élément du paysage, le chemin de montagne et les deux rochers sur la droite, que l'artiste emprunte littéralement à la scène d'*Élie et l'ange* de ce même retable du *Saint-Sacrement*³³.

Au-delà de ces deux panneaux, de nombreuses autres compositions du peintre brugeois présentent de tels emprunts. Nous n'en citerons que quelques-uns à titre d'exemple³⁴. Le Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid conserve un triptyque de la *Lamentation* donné au Maître de la Légende de sainte Lucie par Friedländer en 1929³⁵ (fig. 4). Il reprend sur son panneau central la composition d'une *Lamentation* relevant d'un modèle boutsien dont plusieurs copies sont connues³⁶. Le dessin sous-jacent dans ces différentes versions est réalisé par un moyen de reproduction mécanique, sans doute un calque au poinçon pour les versions de Paris et de Francfort³⁷. C'est aussi le cas du panneau central de ce triptyque madrilène pour lequel le peintre a cette fois recours à l'utilisation d'un calque perforé³⁸. Notons cependant que la figure de Madeleine affiche dans cette composition une expressivité inaccoutumée dans la production de l'artiste brugeois et *a fortiori* chez Dirk Bouts et ses collaborateurs. Cette composition boutsienne sera reprise et adaptée par le Maître de la Légende de sainte Lucie dans le triptyque de Minneapolis (fig. 5), lui-même réinterprété par un membre de son atelier dans un triptyque récemment passé en vente³⁹ (fig. 6).

³¹ BAUDOUIN, *op. cit.* (1957), p. 158.

³² Albrecht Bouts (atelier), *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, vers 1520, Londres, collection privée. Valentine HENDERIKS, *Albrecht Bouts (1451/55-1549), Contributions à l'étude des primitifs flamands*, 10, Louvain, 2011, pp. 156-161 et no. 23, pp. 357-358.

³³ PÄCHT, *op. cit.* (1927), p. 42.

³⁴ Une grande partie des emprunts fait à Dirk Bouts est reprise par ROBERTS, *op. cit.* (1982), pp. 125-135.

³⁵ Max J. FRIEDLÄNDER, « Zwei altniederländische Bilder in der Spiridon Sammlung », dans : *Pantheon*, 3, 1929, pp. 210-212.

³⁶ Hélène ADHÉMAR, *Musée national du Louvre. Paris, vol. I. Les Primitifs flamands : I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, 3, Bruxelles, 1962, pp. 36-37 ; PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 324-329.

³⁷ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 184-185 et 328-329 ; Catheline PÉRIER-D'ETEREN, « La copie des œuvres de Thierry Bouts », dans : Hélène VEROUGSTRÆTE (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Colloque XV (Bruges 2003)*, Louvain, 2006, pp. 27-34.

³⁸ Dans le dessin sous-jacent, la Marie Madeleine se présente coiffée d'un turban semblable à celui peint dans les autres versions. Ce n'est qu'au stade peint que le peintre a décidé de laisser les cheveux de la sainte libres, adaptant ainsi le modèle boutsien.

³⁹ Maître de la Légende de sainte Lucie (atelier), *Triptyque de la Lamentation de Biscaye*, collection privée. Bilbao, Subastas XXI, 21 et 22 mai 2012, lot 212. Pour une attribution à l'atelier, voir ZDANOV, *op. cit.* (2010), p. 27.

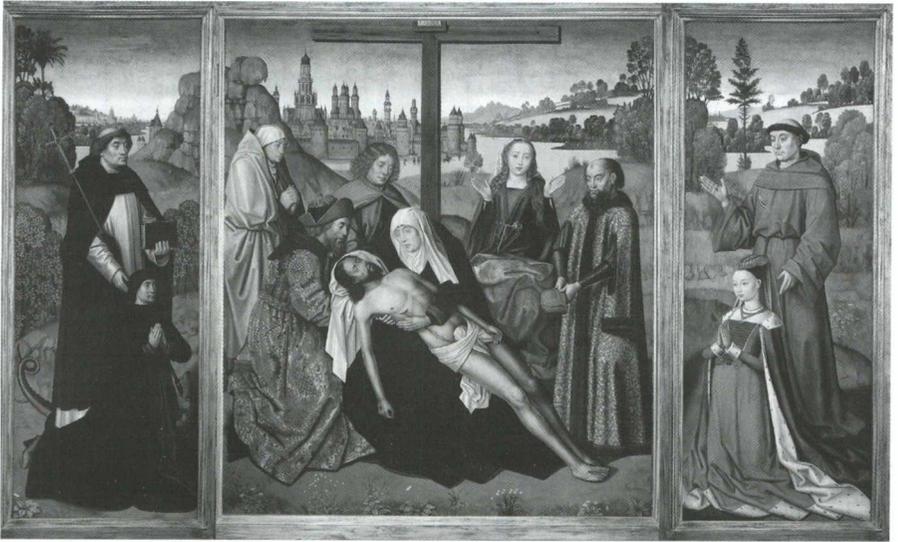


Fig. 6. Maître de la Légende de sainte Lucie (ou atelier) : *Triptyque de la Lamentation*.
Collection privée (Subastas Bilbao).

Un des modèles privilégiés du Maître de la Légende de sainte Lucie est celui de la « Madone au trône arqué », emprunté probablement à un prototype aujourd'hui disparu de Bouts dont la réplique la plus fidèle est sans doute le panneau conservé à la Capilla Real de Grenade⁴⁰. Cette composition montre une Vierge, tenant l'Enfant sur les genoux, assise sur un trône monumental encadré par deux anges. L'un d'eux tient un livre tandis que l'autre offre un œillet au Christ. C'est le cas dans le tableau de San Francisco⁴¹ et dans le panneau central du triptyque de Los Angeles⁴² (fig. 7). Le modèle boutsien subit quelques modifications dans la *Vierge à l'Enfant* de l'ancienne collection Sachs⁴³ où l'un des anges joue du luth. Dans la *Vierge à l'Enfant* de la vente

⁴⁰ De nombreux échos de ce modèle se retrouvent dans la peinture brugeoise de la fin du XVe siècle. Consulter essentiellement Didier MARTENS, « La Madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 35, 1993, pp. 129-174 ; Didier MARTENS, « Nouvelles recherches sur la Madone au trône arqué attribuée à Dieric Bouts », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1998, 40, pp. 45-70 ; Didier MARTENS, « Recherches complémentaires sur la Madone au trône arqué, une composition attribuée à Dirk Bouts », dans : *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium (Leuven – 26/28 nov. 1998)*, Louvain, Paris et Virginie, 2001, pp. 191-205.

⁴¹ San Francisco, Legion of Honour Museum of Fine Arts, inv. 1953.38 ; FRIEDLÄNDER, *Via*, no. 152a.

⁴² Los Angeles, County Museum of Art, inv. M.69.54.

⁴³ Anciennement dans la collection Sachs, le panneau a été vendu chez Sotheby's, *Old Master Paintings, Part I*, Londres, 12 juillet 2001, lot 12 ; FRIEDLÄNDER, *Via*, no. 152.



Fig. 7. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Triptyque de la Vierge à l'Enfant*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Lempertz⁴⁴ attribuée à l'atelier, tout comme dans l'œuvre anciennement dans la collection Monastero⁴⁵, bien que l'ange de droite continue à offrir la fleur à l'Enfant, il tient une harpe dans la main gauche. L'œillet sera totalement abandonné dans le *Vierge à l'Enfant* conservée à Modène⁴⁶ avec l'insertion d'un livre tenu par la Vierge. Cette composition sera reprise avec l'adjonction d'anges dans le panneau anciennement à Zurich⁴⁷ et à mi-corps, quoique inversée pour la figure de l'Enfant, dans l'œuvre conservée à Pittsburgh⁴⁸. Enfin, le groupe marial du premier modèle sera repris dans le panneau central du grand *Retable de la Confrérie des Têtes Noires* de Tallinn. Arrivé à Reval en 1495, cet imposant triptyque à double paire de volets était destiné à orner l'autel de la Confrérie rassemblant les membres non mariés

⁴⁴ Cologne, Kunsthaus Lempertz, 22 novembre 1973, lot 95.

⁴⁵ Anciennement Rome, collection Pietro Monastero ; FRIEDLÄNDER, *Vib*, no. 287 ; voir Giovanni CARANDENTE, *Collections d'Italie, I, Sicile, Primitifs flamands. II, Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*, 3, Bruxelles, 1968, p. 15.

⁴⁶ Modène, Galleria Estense, inv. 162 ; FRIEDLÄNDER, *Vib*, no. 279. Attribué au Maître de la Légende de sainte Lucie par Carlo RAGGHIANI, *Catalogo della Mostra d'Arte Fiamminga e Olandese dei Secoli XV e XVI*, catalogue d'exposition, Florence, 1947.

⁴⁷ Anciennement Zurich, collection Von Schulthess-Bodmer ; FRIEDLÄNDER, *Via*, no. 153.

⁴⁸ Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute, collection Howard A. Noble, inv. 69.53 ; FRIEDLÄNDER, *Via*, no. 152b.

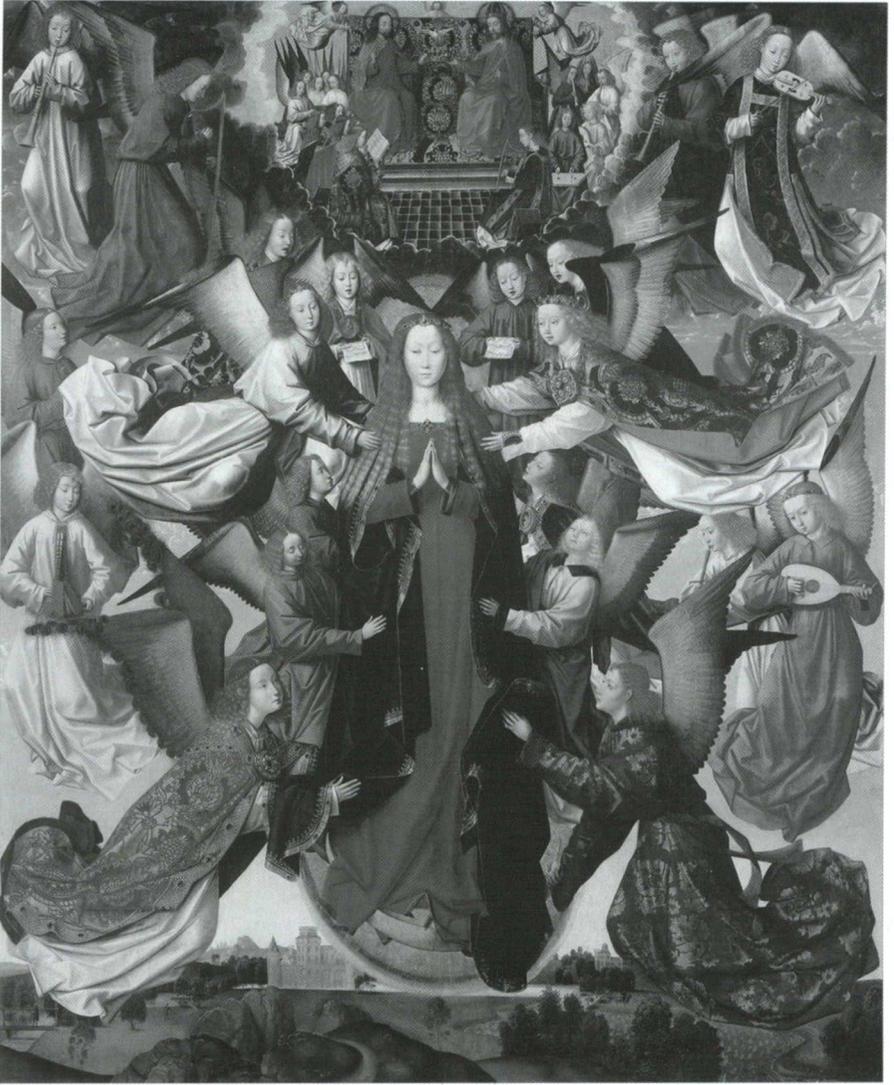


Fig. 8. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Assomption de la Vierge*.
Washington, National Gallery of Art (Courtesy National Gallery of Art, Washington).

de la guilde des marchands de drap, dans le couvent dominicain de Sainte-Catherine⁴⁹.

Un second modèle récurrent du peintre brugeois est celui de la Vierge à l'Enfant, dérivant sans doute aussi d'une œuvre boutsienne perdue, peut-être elle-même inspirée d'un prototype de Van der Weyden, dans laquelle la figure à mi-corps de Marie est située devant un paysage⁵⁰. Le Christ, dans les bras de sa mère, tient une fleur de la main gauche tandis qu'il saisit son orteil de la droite. Cette composition se retrouve dans les tableaux de Berlin⁵¹, New York⁵², Trèves⁵³, Anvers⁵⁴, Venise⁵⁵ et Baltimore⁵⁶. Signalons cependant que ces quatre dernières versions relèvent probablement de l'atelier ou de l'entourage du maître.

Outre ces reprises de compositions, le Maître de la Légende de sainte Lucie cite également certains motifs isolés comme à Cincinnati ou Rotterdam évoqués ci-dessus. Ajoutons le grand retable de l'*Assomption*, plus connu sous le nom de *Marie, Reine des Cieux*⁵⁷ (fig. 8), qui adapte dans sa partie supérieure le *Couronnement de la Vierge* de l'atelier de Dirk Bouts⁵⁸. Enfin, l'œuvre de base du peintre, la *Légende de sainte Lucie* de l'église Saint-Jacques à Bruges, compte également un important emprunt à Dirk Bouts. Ce panneau comporte en effet dans sa partie centrale une citation de l'*Épreuve du feu*, réalisée entre 1473 et 1475 pour l'Hôtel de Ville de Louvain et aujourd'hui conservée à Bruxelles⁵⁹.

⁴⁹ FRIEDLÄNDER, *Vib*, no. 278 ; Mai LUMISTE, « Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. Mustpeade altari autori probleemist », dans : *Kunst*, 2, 1961, pp. 32-42 ; Nicole VERHAEGEN, « Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn », dans : *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 4, 1961, pp. 142-152.

⁵⁰ Les différentes versions conservées de ce type de Vierge à l'Enfant ont été recensées par ADHÉMAR, *op. cit.* (1962), p. 64.

⁵¹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie, inv. 545c ; FRIEDLÄNDER, *III*, no. 93. Celui-ci considérait que l'œuvre était une copie d'une œuvre de Dirk Bouts par son atelier. Cet avis est suivi par Ludwig BALDASS, « Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung », dans : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 6, 1932, p. 94.

⁵² New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.16 ; FRIEDLÄNDER, *III*, no. 93a.

⁵³ Trèves, Städtisches Museum Simeonstift ; FRIEDLÄNDER, *Vla*, no. 147.

⁵⁴ Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. 5 ; Hélène MUND, Cyriel STROO et Nicole GOETGHEBEUR, *The Mayer van den Bergh Museum, Antwerpen, Les Primitifs flamands, I : Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux du quinzième siècle*, 20, Bruxelles, 2003, pp. 125-135.

⁵⁵ Venise, Museo Correr, inv. 90 ; ADHÉMAR, *op. cit.* (1962), p. 64.

⁵⁶ Baltimore, Museum of Art, acc. no. 50.85 ; FRIEDLÄNDER, *Vla*, no. 146.

⁵⁷ Maître de la Légende de sainte Lucie, *Assomption de la Vierge*, Washington, National Gallery, inv. 1952.2.13.

⁵⁸ Dirk Bouts (atelier), *Couronnement de la Vierge*, Vienne, Akademie der Bildenden Künste, inv. 558.

⁵⁹ FIERENS-GEVAERT, *op. cit.* (1922), p. 20. Sur les panneaux de Bruxelles, voir PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), no. 24, pp. 45-59 ; Cyriel STROO et alii, *The Flemish Primitives. II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo Van der Goes*, Bruxelles, 1999, no. 1, pp. 56-104.

De la même manière que dans le panneau de Bruxelles, le consul Paschasius est assis comme l'empereur sur un trône, couronné d'un dais, dont le fond est recouvert d'un drap de brocart, ils portent tous deux un manteau de brocart rouge bordé de fourrure. La position des mains du personnage situé derrière l'empereur est aussi semblable à celle de l'homme barbu derrière la sainte. Le peintre brugeois n'a toutefois pas repris les éléments pittoresques comme le chien ou le petit brasero.

Les emprunts faits par le Maître de la Légende de sainte Lucie à Dirk Bouts ne se limitent pas à quelques compositions et motifs, qui pourraient être dus à l'existence de dessins dans l'atelier du peintre dont héritent ses fils à sa mort en 1475⁶⁰. Ils s'étendent également aux caractéristiques stylistiques et techniques, ce qui à ce jour n'avait pas encore retenu l'attention des historiens de l'art.

Ainsi, une certaine élongation et une raideur des figures sont visibles dans les œuvres du Maître de la Légende de sainte Lucie, notamment dans celle autographe de l'église Saint-Jacques de Bruges et dans l'*Adoration des Mages* de Cincinnati. Les personnages ne s'inscrivent pourtant pas dans la profondeur de la composition et semblent écrasés à l'avant-plan. Cette impression de planéité est encore accentuée par la présence d'une multitude d'ombres portées assez courtes qui freinent l'unité spatiale. Notons que de telles ombres existent aussi dans le second panneau de Justice, l'*Exécution de l'innocent*, resté inachevé à la mort de Bouts et terminé par son atelier⁶¹. Chez le Maître de la Légende de sainte Lucie, la profondeur est essentiellement rendue par la représentation, à l'arrière-plan, d'un vaste paysage construit en associant une succession de coulisses et une perspective atmosphérique. En effet, comme le fait Dirk Bouts, le peintre brugeois limite souvent son paysage par des montagnes bleutées. Cette formule se retrouve non seulement dans le panneau de Rotterdam, mais aussi dans le triptyque de la *Lamentation* de Minneapolis, les *Virgo inter Virgines* de Detroit et de Bruxelles, ou encore dans le triptyque de la *Vierge à l'Enfant trônant entre deux anges avec les saints Pierre et Véronique et Jérôme et un donateur* de Los Angeles.

Le Maître de la Légende de sainte Lucie emploie une gamme chromatique froide ainsi que des tons changeants brisant les volumes chromatiques entiers, particulièrement dans l'*Assomption* de Washington. Nous retrouvons également l'aspect rude des physionomies masculines aux traits marqués, notamment dans le visage de Joseph d'Arimathie du triptyque de la *Lamentation* de Minneapolis ou ceux de la *Légende de sainte Lucie*. Ces physionomies masculines contrastent avec les types féminins idéalisés sans véritable individualité.

Au niveau de la technique d'exécution, les analyses radiographiques révèlent dans plusieurs œuvres du Maître de la Légende de sainte Lucie⁶², comme

⁶⁰ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 18 et 196 ; HENDERIKS, *op. cit.* (2011), pp. 20 et 27.

⁶¹ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 53-55.

⁶² Il existe très peu de documentation scientifique relative aux œuvres du Maître de la Légende de sainte Lucie.

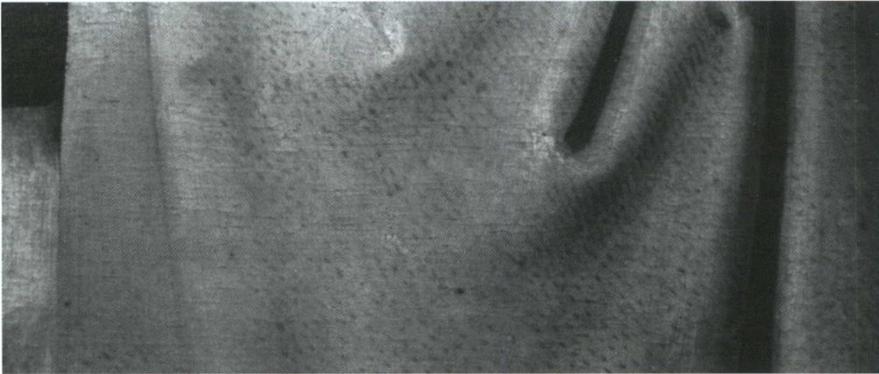


Fig. 9. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Scènes de la légende de sainte Lucie* (détail du manteau de la mère de sainte Lucie). Bruges, église Saint-Jacques (© Sacha Zdanov).

le *Retable de saint Nicolas* du Groeningemuseum, l'emploi d'une ligne incisée. Celle-ci souligne certains éléments d'architecture et la ligne d'horizon sur laquelle le peintre viendra poser un large trait bleu foncé. Elle s'observe aussi dans les contours de formes, figures et visages de la *Virgo inter virgines* de Bruxelles⁶³. Cette technique, présente chez Dirk Bouts, a été mise en évidence par Catheline Périer-D'Ieteren dans sa monographie sur l'artiste⁶⁴. On la retrouve également chez des membres de son atelier comme le Maître de la Sibylle de Tibur⁶⁵, ou encore dans le *Donateur présenté à saint Augustin par saint Jean-Baptiste* d'Albrecht Bouts⁶⁶.

L'emploi d'une série de traits graphiques posés sur les couches de glacis permet à Dirk Bouts de rendre la texture des étoffes, à l'instar de son fils Albrecht, technique que l'on retrouve également chez le maître brugeois. Ajoutons à la comparaison proposée par Valentine Henderiks entre la technique du père dans le *Christ couronné d'épines* de Londres⁶⁷ et du fils dans le manteau bleu du donateur du volet gauche du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* de Bruxelles⁶⁸ un détail du manteau de la mère dans la *Légende de sainte Lucie* illustrant un emploi similaire de ce procédé (fig. 9).

⁶³ L'emploi de cette ligne incisée est toutefois moins visible dans les figures. Il se pourrait également qu'il s'agisse d'un espace non peint laissé vide par le peintre entre deux plans de couleurs. Pascale SYFER-D'OLNE et alii, *The Flemish Primitives. IV, Masters with provisional names*, Turnhout, 2006, p. 303.

⁶⁴ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), pp. 94-95.

⁶⁵ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), p. 190.

⁶⁶ Albrecht Bouts, *Donateur présenté à saint Augustin par saint Jean-Baptiste*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. no. 540. Voir HENDERIKS, *op. cit.* (2011), pp. 78-85 et no. 2, pp. 340-341.

⁶⁷ Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, Londres, National Gallery, inv. 1083. Voir PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2005), no. 14, pp. 269-272.

⁶⁸ HENDERIKS, *op. cit.* (2011), pp. 60-61.

L'exécution serrée des brocarts et leurs motifs renvoient également à l'œuvre du grand maître de Louvain. Ainsi, le brocart du manteau de Paschasius dans la *Légende de sainte Lucie*, assez comparable à celui de l'empereur dans l'*Épreuve du feu*, est construit de manière rapide mais précise autour d'une grande grenade posée en aplatissement, sans respecter le drapé du vêtement. Les fils d'or sont ensuite placés à l'intérieur des motifs décoratifs définis, soit en traits parallèles soit par de petits traits courbés. Comme chez Bouts, ces traits réguliers ne remplissent pas l'entièreté des motifs. L'exécution est simplifiée par rapport aux brocarts de Van Eyck, qui fait se refléter la lumière dans une infinie variété de nuances et d'épaisseur de la touche, comme l'illustre la chape de saint Donatien du retable de la *Vierge au chanoine Van der Paele*⁶⁹.

Le maître s'éloigne cependant de la minutie d'exécution de Dirk Bouts notamment par un dessin sous-jacent plus schématique⁷⁰, par une simplification de la structure des couches picturales, par un apport plus important de blanc de plomb au ton de fond et par une certaine systématisation dans l'exécution des carnations et la pose des hautes lumières. Ce caractère répétitif se retrouve encore dans la mise en place des compositions et dans la structuration du paysage. De manière générale, le Maître de la Légende de sainte Lucie se place dans la mouvance des petits maîtres brugeois des années 1470-1480 qui se caractérisent par un appauvrissement de la technique picturale et reprennent des motifs connus et des formules de représentation fréquemment utilisées⁷¹.

Après une assimilation des caractéristiques boutsiennes, le Maître de la Légende de sainte Lucie semble les interpréter, à partir des années 1475-1480, dans un style proprement brugeois fortement influencé par l'art de Hans Memling et de Gérard David. Ce double apport d'artistes travaillant à Louvain et à Bruges explique cette mauvaise intégration spatiale des figures. Dans le retable de l'église Saint-Jacques, le peintre semble vouloir imposer à des groupes de personnages dont l'élongation et la verticalité, rappelle, nous l'avons souligné, les œuvres de Bouts, un schéma de composition horizontal, typiquement brugeois, que l'on retrouve notamment chez Memling. Les figures sont donc placées en groupes de personnages dans lesquels ils sont écrasés les uns sur les autres⁷². Le peintre n'aurait sans doute pas eu ce problème d'intégration des figures s'il avait opté pour une construction de type vertical comme dans les panneaux de Justice.

Cette contradiction née de l'assimilation de l'art de Dirk Bouts et de l'interprétation brugeoise qu'en a faite le Maître de la Légende de sainte

⁶⁹ Jan van Eyck, *Vierge au chanoine Van der Paele*, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0.161.I.

⁷⁰ Dans la *Virgo inter virgines* de Bruxelles où le menton, le nez et les yeux de la Vierge ne sont signalés que par quelques traits

⁷¹ Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 44-47.

⁷² Nous tenons à remercier Valentine Henderiks qui nous a généreusement fait part de cette hypothèse.



Fig. 10. Maître de la Légende de sainte Lucie : *Virgo inter virgines*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Lucie a amené quelques historiens d'art à douter du caractère essentiellement autographe de certaines œuvres ne présentant pas la cohérence stylistique supposée du peintre. Ainsi, le récent catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique rejette l'attribution de la *Virgo inter virgines*, une des œuvres de référence pour Friedländer, du corpus du maître anonyme⁷³ (fig. 10). Les auteurs relèvent notamment comme différences les têtes trop larges pour les corps à Bruxelles alors qu'elles sont petites sur des corps élancés dans l'œuvre de l'église Saint-Jacques⁷⁴. Ils notent en outre que les visages des saintes sont triangulaires dans le panneau des Musées royaux des Beaux-Arts alors qu'ils sont plus arrondis à Bruges, que la gamme de tons pâles caractérisant le tableau bruxellois est absente de l'œuvre brugeoise et, enfin, que les plis élaborés des robes contrastent par rapport aux plis plus simples dans la composition de Bruges.

Or, l'art du Maître de la Légende de sainte Lucie n'est pas hermétique aux influences artistiques, justifiant la présence de différences stylistiques dans son œuvre. Le tableau bruxellois illustre, selon nous, l'importance des apports étrangers permettant d'expliquer ses différences avec la *Légende de sainte Lucie*. La composition générale de la *Virgo inter virgines* s'inspirerait

⁷³ SYFER-D'OLNE, *op. cit.* (2006), no. 15, pp. 294-319.

⁷⁴ Notons que les trois visages de sainte Lucie du panneau brugeois présentent d'importantes lacunes visibles à la radiographie. Il est donc assez difficile et risqué de se prononcer en se basant sur ceux-ci.

d'un tableau perdu d'Hugo van der Goes⁷⁵, tandis que les figures de la Vierge à l'Enfant et de Marie Madeleine sont respectivement empruntées à un dessin attribué à l'entourage de Van der Weyden⁷⁶ et à une *Mise au tombeau* conservée aux Offices à Florence⁷⁷. Dans l'adaptation de ces deux derniers modèles, l'artiste a agrandi et élargi les personnages pour les intégrer à la composition bruxelloise. Ce souci de rendre les figures plus imposantes apparaît dès l'élaboration de l'œuvre comme nous le montrent les différences entre le stade peint et le dessin sous-jacent des visages. Elle s'observe aussi sur l'image radiographique du tableau. Celle-ci révèle en effet que l'artiste avait prévu des réserves pour ces figures. Trop petites, il a dû les élargir au stade de l'exécution picturale, ce qui explique qu'il déborde en partie sur leur contour. Comme l'expriment les auteurs du catalogue du musée, « la fonction originale de la *Vierge à l'Enfant parmi les saintes* expliquerait donc ses dimensions et la nature monumentale de sa composition »⁷⁸. En effet, destinée à orner l'autel de la chambre de rhétorique *De Drie Sanctinnen*, l'œuvre devait montrer cet aspect imposant, contrastant avec le panneau de la *Légende de sainte Lucie* sans doute destiné à orner une chapelle privée. Nous nous trouvons donc dans deux contextes de création différents appelant des mécanismes de représentation distincts.

C'est vers cet aspect monumental qu'illustre l'œuvre bruxelloise que le Maître de la Légende de sainte Lucie va orienter sa production dans un second temps avec des panneaux comme celui de *L'Assomption* de la National Gallery de Washington (fig. 8) ou des œuvres de l'atelier comme le triptyque de la *Lamentation de Biscaye* récemment passé en vente (fig. 6). Il abandonne l'élongation des figures et les rend plus volumétriques, ce qui correspond mieux au milieu artistique brugeois de la fin du XVe et du début du XVIe siècle⁷⁹.

Comme nous l'avons vu, les similitudes avec le milieu pictural de Louvain ne se limitent pas uniquement aux emprunts de composition, mais s'étendent aussi à la technique d'exécution même, apprise au contact de Dirk Bouts, de ses fils, ou d'un de ses suiveurs.

Nous savons par les archives qu'Albrecht Bouts a l'intention de quitter Louvain en 1476. Il sera absent de cette ville jusque 1480. Âgé alors d'environ vingt-cinq ans, Albrecht désire sans doute, comme le suggère Henderiks,

⁷⁵ Didier MARTENS, « Transmission et métamorphose d'un modèle : la descendance au XVIe siècle de la '*Virgo inter virgines*' attribuée à Hugo van der Goes », dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, pp. 105-188.

⁷⁶ Rogier van der Weyden (imitateur des Pays-Bas méridionaux), *Vierge à l'Enfant*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. N9.

⁷⁷ Rogier van der Weyden (atelier), *Déploration*, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1114.

⁷⁸ SYFER-D'OLNE, *op. cit.* (2006), p. 311 : « The original function of the Virgin and Child among Female Saints would therefore explain its dimensions and the monumental nature of its composition ».

⁷⁹ PHILIPPOT, *op. cit.* (1998), pp. 133-134.

compléter la formation reçue dans l'atelier de son père auprès d'autres artistes⁸⁰. Est-ce pour les mêmes raisons ou suite à la mort de Dirk Bouts, en 1475, que le Maître de la Légende de sainte Lucie quitte le lieu de son apprentissage pour se rendre à Bruges, côtoyer des peintres comme Hans Memling ou Gérard David ? Cela reste une hypothèse. L'unique certitude est qu'en 1480, le peintre exécute à Bruges la *Légende de sainte Lucie*, œuvre qui lui donnera son nom, dans un style et une technique encore proches de l'art de Bouts. Ce retable occupe donc une place charnière dans la production du Maître de la Légende de sainte Lucie en assurant la transition entre son apprentissage et l'influence grandissante du milieu brugeois qui le caractérisera par la suite⁸¹.

⁸⁰ HENDERIKS, *op. cit.* (2011), pp. 71 et 87.

⁸¹ Nos remerciements vont à Catheline Périer-D'Ieteren et à Valentine Henderiks, qui nous ont généreusement fait part de leur expertise sur Dirk et Albrecht Bouts, ainsi qu'à Didier Martens, pour leur lecture critique de ce texte et leurs nombreuses et judicieuses suggestions. Nous remercions également le Fonds Suzanne Sulzberger et sa présidente, Jacqueline Leclercq-Marx, pour l'aide apportée à l'illustration de cet article.

UN BUFFET ROMAIN MÉCONNU : APERÇU D'UN ENSEMBLE D'ORFÈVREURIE DE LA FIN DU XV^{ème} SIÈCLE

PHILIPPE D'ARSHOT

À Rome, le quartier de l'ancien Champ de Mars, au nord et à courte distance de la célèbre Piazza Navona, abrite, sur la Piazza di San Apollinare, un imposant palais d'apparence austère dont la construction commença avant 1477 et qui porte le nom de Palazzo Altemps¹. Le plan initial en fut dessiné par les architectes Giuliano da Sangallo et Baldassarre Peruzzi, et le peintre Melozzo da Forli participa aux travaux de décoration intérieure. Les fouilles archéologiques ont révélé qu'il fut édifié sur les restes d'une maison romaine du Bas Empire, elle-même incorporée postérieurement à un réseau de maisons fortifiées élevées au cours du Moyen Âge.

Le commanditaire de ce palais, Girolamo Riario (1443-1488), seigneur d'Imola et de Forli, neveu du pape Sixte IV (1471-1484), ne profita pas longtemps de sa nouvelle résidence. En 1484, à la mort du pape, le palais fut pillé puis laissé à l'abandon et, quatre ans plus tard, Girolamo devait connaître une fin tragique en étant assassiné lors d'émeutes à Forli. Précisons que la rumeur faisait également de lui un fils naturel de Sixte IV. C'est dans ces murs cependant, alors que les travaux n'étaient pas encore achevés, que fut célébré en 1477 son mariage avec Caterina Sforza² (vers 1463-1509), la fille naturelle du duc de Milan Galéas Sforza, une femme érudite au caractère bien trempé, dont le superbe portrait par Lorenzo di Credi est parvenu jusqu'à nous sous

¹ Pour un aperçu de l'ensemble du palais, voir F. SCOPPOLA, *Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano*, Milan, 1997.

² La vie de Caterina Sforza a récemment fait l'objet d'une biographie bien documentée : Joyce DE VRIES, *Caterina Sforza and the art of appearances. Gender, art and culture in early modern Italy*. Aldershot, 2010.

le nom de *La dame aux jasmins*³. En 1568, le bâtiment, qui avait brièvement été occupé par le cardinal Francesco Soderini au début du XVI^{ème} siècle, devint la propriété du cardinal autrichien Mark Sittich von Hohenems, neveu du pape Pie IV, qui italianisa rapidement son nom de famille à consonance très germanique en “Altoembs” puis “Altemps”. Ce nouveau propriétaire fit transformer en profondeur le palais par l’architecte Martino Longhi, notamment par l’ajout d’un belvédère surmonté de quatre obélisques, si bien qu’il finit par lui laisser définitivement son nom. Ce remaniement, qui fut poursuivi par l’architecte Onorio Longhi, fils du précédent, contribua à faire du bâtiment une des plus belles demeures de Rome. L’intérieur en était réputé tant pour ses aménagements luxueux que pour son importante collection de statues antiques et sa bibliothèque précieuse qui a depuis lors rejoint les collections du Vatican. C’est à cette époque aussi que la nouvelle chapelle du palais accueillit la majeure partie des restes de saint Anicet (onzième pape de 155 à 166) qui furent offerts au cardinal par Clément VIII. Le palazzo Altemps devint et continue à être aujourd’hui la seule demeure privée au monde à posséder dans ses murs un tombeau papal. La famille Altemps demeura propriétaire des lieux jusqu’à la fin du XIX^{ème} siècle, bien que le palais ait connu au fil des siècles diverses affectations. Quelques années après la mort de Lucrezia Altemps en 1859, la dernière héritière, son mari, un militaire français, dut se résoudre à vendre le bâtiment au Saint-Siège qui le mit à disposition du collège pontifical espagnol de 1894 à 1969. En 1982, au terme d’un accord avec le Vatican, la municipalité de Rome devint propriétaire des lieux et, après une longue restauration, il fut décidé d’y exposer en permanence les très importantes collections Mattei et Ludovisi ainsi que les seize œuvres de la collection Altemps de statuaire antique qui n’avaient pas été dispersées. Ce nouveau musée fut inauguré en 1997 et constitue le quatrième site d’exposition du Museo Nazionale Romano⁴ consacré à la sculpture antique. Le travail de restauration intérieur a permis de mettre au jour de nombreuses fresques dont l’exécution s’échelonne du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle.

C’est dans une pièce du premier étage, maintenant appelée la “chambre du buffet”, *sala della piattataia*, que l’amateur d’orfèvrerie trouvera de quoi éveiller sa curiosité : une surprenante peinture murale à fresque (figs 1.a, 1.b, 1.c) occupe la totalité de l’espace situé entre les deux fenêtres. Elle représente en trompe-l’œil un dressoir garni de pièces d’orfèvrerie. Notre propos sera de replacer ce dressoir dans son contexte historique, en nous concentrant plus particulièrement sur les pièces d’orfèvrerie qui le constituent, aussi bien que sur celles qui en sont absentes de façon à pouvoir dresser une description cohérente de ce que pouvait être l’art de la table en cette fin du XV^{ème} siècle.

³ Huile sur toile, 75 x 54 cm. Collection Pinacoteca civica di Forlì.

⁴ Pour rappel, les trois autres sites du Museo Nazionale Romane sont les thermes de Dioclétiens, le palais Massimo et la Crypta Balbi.



Fig. 2. *Le repas du Christ chez Simon* attribué au Maître de 1518. MRBA Bruxelles, inv.56.0
© MRBA

Les modèles de fourchettes suivront également une évolution lente: les plus anciennes ne comportent que deux dents très allongées et au fil du temps leur nombre passera à trois, puis à quatre mais toujours en se raccourcissant¹⁷. Pas d'assiettes non plus donc, mais un tranchoir, sorte de planchette en bois, en étain ou rarement en métal précieux sur laquelle on dépose une épaisse tranche de pain rassis. De beaux exemples de tranchoirs sont visibles sur le panneau central du triptyque de l'Abbaye de Dielegem, le *Repas du Christ chez Simon*¹⁸ attribué au Maître de 1518 conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. (fig. 2)

Comme il n'y a pas toujours de tranchoirs pour tous les invités, ceux-ci se partagent bien souvent une même tranche de pain à tour de rôle, ils sont alors dans la situation de «compain» d'où dériverait notre mot «copain». À la fin des grands banquets, les reliquats de pain encore imbibés de graisse et de sauces sont parfois distribués aux domestiques ou aux nécessiteux. Ce n'est que vers 1525, une fois encore en Italie, qu'apparaissent les premières assiettes; le plus souvent en majolique et non en métal, elles seront très logiquement qualifiées de *tondo*. Le XV^{ème} siècle dans ce pays est aussi celui d'une certaine redécouverte de la gastronomie. En 1475, Bartolomeo Sacchi publie à Rome son *De honesta voluptate et valetudine*¹⁹, un recueil de recettes et de techniques culinaires qui connaîtra une large diffusion dans toute l'Europe au cours du XVI^{ème} siècle. Les classes supérieures italiennes sont grandes consommatrices de légumes, conséquence probable des interdits promulgués par la cour pontificale qui a longtemps condamné l'excès de consommation de viande. Cette habitude alimentaire ne se retrouve pas du tout en France à la même époque. Lors des grandes festivités civiles cependant la viande occupe toujours une place de choix, mais on ne la consomme pas de façon égale. Sont jugés dignes de consommation les grands oiseaux, paons, hérons, grues ... considérés comme plus nobles parce qu'en relation avec le ciel. Ils sont servis décorés de leurs plumes, le bec et les pattes souvent dorés. Les quadrupèdes reliés à la terre, par contre, comme la vache ou le cochon sont peu valorisés. Le gibier, auréolé de son caractère sauvage, trouve également grâce à la table des banquets.

L'emploi abondant des épices permet d'affirmer sa prospérité et contribue à mettre de la couleur sur les plats. On prête aux épices des vertus médicinales et l'avantage de favoriser la digestion; c'est pour la même raison que les viandes sont souvent servies légèrement sucrées. À ce titre et dans le même but, observons aussi que les fruits sont toujours proposés en première partie

¹⁷ Pour un aperçu très complet de la production des couverts en Occident voir : J. VAN TRIGT, *The J. Hollander collection, cutlery from gothics to art déco*, Anvers, 2003, et, J. AMME, *Historische Bestecke*, Aix-la-Chapelle, 2011.

¹⁸ MRBA Bruxelles. Inv. 560.

¹⁹ « Du plaisir honnête et de la santé ».

des boissons; sur les autres étages, étaient exposées des pièces d'orfèvrerie auxquelles on ne touchait pas et qui étaient disposées de façon très symétrique pour en accentuer l'effet ostentatoire. Avec le temps, et cette caractéristique est vraie aussi pour la table, le dressoir se transformera en vrai meuble, qui ne sera plus démontable, et prendra alors plus souvent le nom de crédence, puis de buffet et finira par ressembler à une grande armoire.

La pièce du Palazzo Altemps où se trouve cette fresque est de dimension moyenne; elle a cependant joué le rôle provisoire de salle à manger à l'occasion de ce mariage. Provisoire parce que l'apparition d'une salle à manger fixe dans les palais est une invention relativement tardive. Bien souvent, on se pose là où il fait le plus chaud en hiver et le plus frais en été. L'expression ancienne "dresser la table" met bien en évidence le caractère précaire de ce type d'installation. De simples tréteaux étaient montés à l'occasion du repas et aussitôt rangés au terme de ce dernier. Étymologiquement, le nom "table" dérive d'ailleurs directement du latin *tabula*, la planche, et le terme banquet dérive directement de l'italien *banchetta*, le banc, qui rappelle bien que de simples bancs étaient disposés autour de cette table provisoire. Notons qu'il n'en a pas toujours été ainsi : dans la Rome antique, la présence d'une salle à manger fixe, le *triclinum*, est attestée dans les maisons patriciennes, on y mangeait alors allongé sur des lits. Une fois dressée et disposée le plus souvent en forme de U, la table était recouverte d'une première nappe simple "la toile", puis d'une grande nappe pliée en deux, "le doublier", qui était lui même recouvert d'une longière, longue bande de tissus avec laquelle les invités pouvaient s'essuyer les mains et la bouche. Ces longues nappes servent avant tout à masquer les tréteaux peu esthétiques. Les serviettes, rarement présentes, se portent sur l'épaule gauche, mais leur usage ne se généralisera que plus tardivement. Enfin, la tradition veut que les convives ne s'asseyent que d'un seul côté de la table, dos au mur, à la fois pour faciliter le service et pour pouvoir regarder les divertissements qui étaient parfois proposés entre les plats. En hiver, les places situées près de la cheminée sont évidemment réservées aux hôtes les plus importants. Au Moyen Âge, l'hygiène occupe une place importante, du moins dans les classes sociales supérieures. Avant de s'asseoir, les invités sont priés de se laver les mains, et c'est la raison pour laquelle une grande aiguière munie de son large bassin se trouve dans la salle du repas. Elle contient de l'eau souvent aromatisée au romarin ou à la peau d'orange¹⁴. Parfois même, sur le sol, ont été disséminées des herbes odorantes. À la fin du repas, les invités ont de nouveau la possibilité de se laver les mains.

La fresque nous montre un échantillon très complet d'orfèvrerie civile de la fin du XV^{ème} siècle: l'ensemble se compose d'une *tazza*, douze hanaps, deux grands plats ronds, deux grands bassins ronds, deux grandes aiguières

¹⁴ Voir Z. GOURARIER, *Le festin médiéval*, in *Trésors sur table*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1984, pp. 87-88.

couvertes sans bec, deux grandes aiguères couvertes à long bec, deux cruches, deux gourdes couvertes à long col, deux petites aiguères couvertes à large anse, une boîte et trois coupes couvertes¹⁵. Avant de nous intéresser dans le détail à ces objets, remarquons que les couverts et les assiettes sont absents, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où les assiettes n'existaient pas encore et, ce qui remplissait cette fonction, le tranchoir, n'est pas sensé quitter la table. L'apparition des couverts de table tels que nous les connaissons aujourd'hui en Occident ne remonte pas au delà du XI^{ème} siècle, à l'exception toutefois des cuillers dont la production depuis l'Antiquité semble ne jamais avoir été interrompue et qui sont en général assez semblables à nos cuillers actuelles. Les seules différences notables sont la largeur du cuilleron, en général plus accentuée, et la moindre longueur des manches. Sans doute dérivée du terme latin *cochlea* (escargot), cette étymologie rappelle que très tôt les humains se sont servis de coquillages pour ingurgiter les liquides.

Pour les couteaux de table, les plus anciens et rares témoins qui subsistent aujourd'hui datent tous du dernier tiers du XV^{ème} siècle. Auparavant on se sert de son poignard de chasse ou de sa dague. Et encore au XV^{ème} s'agit-il uniquement de petits couteaux à lame pointue, appelés "parepains" qui servaient sans doute à piquer dans les plats pour se servir et à découper finement. Les manches, particulièrement soignés sont en argent, en cuivre, en bois sculpté ou en corne et pour éviter de se blesser, il est fréquent que les couteaux soient accompagnés d'un étui en matériaux dur, fait de métal ou de bois, que l'on peut porter à la ceinture. D'autres couteaux à découper plus imposants ne quittaient pas la cuisine. Quand à la fourchette¹⁶, elle est probablement arrivée à Venise suite au mariage de la fille du Basileus Constantin Doukas, Théodora, avec le doge Domenico Selvo en 1056. Elle mettra beaucoup de temps à être adoptée. D'abord déconsidérée parce que jugée trop luxueuse par le clergé, ce n'est qu'au XIV^{ème} qu'elle se répand véritablement dans les grandes villes d'Italie. Rare et chère, la fourchette est un ustensile personnel que l'on emporte avec soi et que l'on porte à la ceinture dans un petit étui en cuir bouilli. Il faudra encore plus de trois cent ans avant que son usage se répande dans le reste de l'Europe. Importée en France par Catherine de Médicis en 1533, elle n'empêchera pas Louis XIV de continuer à manger avec les doigts, le roi ayant décrété que la fourchette est un ustensile trop "efféminé". La lente diffusion de la fourchette en Europe ira de pair avec une métamorphose des couteaux : ceux-ci perdront peu à peu leur lame pointue au profit d'une lame arrondie.

¹⁵ Voir H. KOHLHAUSSEN, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlin, 1960. L'ouvrage présente un catalogue illustré et très complet d'objets du même type.

¹⁶ Dans le manuscrit maintenant disparu *Hortus Deliciarum, le jardin des délices*, une encyclopédie réalisée entre 1159 et 1175 par Herrad von Landsberg, on retrouvait une illustration qui doit constituer une des premières représentations de fourchette en Occident. Cette dernière ressemble alors d'avantage à une fourche miniature, munie de deux dents fixées sur un large manche, qu'aux fourchettes que nous connaissons.

dînaient⁵. Ne perdons pas de vue qu'un mariage à cette époque est, dans les faits, bien éloigné de l'amour courtois qui est mis en valeur par la littérature. Chez les puissants, se marier, c'est avant tout contracter une transaction financière avantageuse et une union matrimoniale qui permettra à deux familles de tisser des liens utiles. La fresque y trouve aussi une de ses raisons d'être.

La mise en place d'un dressoir d'orfèvrerie est une pratique qui se rencontre en Occident à partir de la fin du Moyen Âge, mais dont l'existence est attestée dès l'Antiquité. Déjà, au premier siècle avant notre ère, Cicéron dans ses célèbres *Verrines*, décrit le dressoir d'orfèvrerie avec lequel Verrès, propréteur de Sicile, tente d'impressionner le jeune prince Antiochus de Syrie⁶. Plus tardivement, réservé à la cour ou aux familles qui gravitent dans son entourage, le dressoir est avant tout destiné à flatter l'orgueil du maître de maison qui peut ainsi faire étalage de sa prospérité devant ses hôtes. Il est vrai qu'au Moyen Âge, l'orfèvrerie joue non seulement un rôle utilitaire lors des rituels assez rigides des repas, mais elle a avant tout une valeur financière, facilement mobilisable, susceptible d'être mise en gage contre monnaie sonnante, ou d'être envoyée à la fonte lorsque qu'il faut faire face à des dépenses imprévues⁷. La conscience de la liquidité de ce patrimoine artistique est telle que bien des rois partent à la guerre accompagnés de leur trésor⁸. Ce dernier peut toujours s'avérer utile pour soudoyer un ennemi menaçant ou engager des mercenaires supplémentaires dans le cas où un conflit tournerait mal. Mais ce caractère itinérant présente aussi des risques : Charles le Téméraire en sera la première victime lorsqu'à la bataille de Granson, en 1476, les Suisses, par un habile mouvement tactique, parviendront à mettre la main sur l'ensemble de ses bagages et de son trésor, alors un des plus considérables d'Europe. Cette prise contribuera indubitablement à la chute de la Maison de Bourgogne. Le dressoir donc sert à étaler ses richesses et sa mise en place a bien souvent une finalité inavouée : convaincre une famille de nouer une alliance, souvent dans ce cas scellée par un mariage, rassurer des créanciers trop pressants, ou encore poser ses jalons dans un désir d'ascension sociale. En France, où l'étiquette à la cour est particulièrement rigide, on assiste rapidement à une certaine codification lors de la mise en place d'un dressoir : le bourgeois avait un dressoir d'un seul niveau, le baron de deux, le comte de trois, le duc de

⁵ F. DE LUCA, *Le nozze di Maria de Medici con Enrico IV*. Florence, 2006

⁶ Cicéron, Discours IX, Seconde action contre Verrès, livre quatrième, Des Statues, XXVII.

⁷ La technique du prêt sur gage, très développée à cette époque permet d'échanger rapidement des pièces d'orfèvrerie ou des bijoux contre un prêt d'argent. Comme l'emprunteur rembourse rarement sa dette, dans les faits, les objets finissent souvent par être fondus. L'histoire des monarchies européenne est elle-même jalonnée de fontes régulières. Une des plus ancienne et des mieux documentée grâce aux inventaires est celle entreprise à partir de 1380 par le régent du royaume de France Louis Ier d'Anjou, qui fit fondre le considérable trésor amassé par son frère Charles V pour financer ses coûteuses prétentions sur le royaume de Sicile.

⁸ Du nom *tresur* en allemand qui signifie coffre ou armoire

quatre, alors que celui du roi en comptait cinq⁹. Sans doute aussi à l'origine, le dressoir avait-il une fonction utilitaire. Les plats y étaient déposés pour y être goûtés par les officiers de bouche responsables de la sécurité alimentaire du maître de maison à une époque où la terreur des poisons est une constante chez les puissants. Cette crainte suscitera le développement de toute une série d'antidotes et de talismans¹⁰ prétendument efficaces : coupes en cristal de roche ou en pierres dures, sensées changer de couleur au contact du poison, amulettes diverses, dont la plus surprenante est qualifiée à l'époque de languier¹¹, pièce d'orfèvrerie en forme de petit arbre, ou parfois simplement une branche de corail montée, dont les branches sont garnies de breloques en corail ou de dents de requins fossiles, identifiées à l'époque comme des dents de serpents. Au contact du poison, là encore, les breloques doivent changer de couleur. Relevons également l'apparition plus rare de la corne de licorne (en réalité une dent de narval) comme antidote lors des repas princiers; sa seule présence est sensée faire bouillonner toute boisson empoisonnée. Plus simplement la peur de l'empoisonnement sera aussi à l'origine de l'apparition, sur les tables royales, de la nef, pièce d'orfèvrerie en forme de bateau et dans laquelle étaient enfermés à clef les couverts, la serviette, la salière royale, les épices et parfois même des flacons de vin. À ces nefs, on donnait également le nom de cadenas et leur usage se poursuivra dans les cours royales jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Un bon exemple d'une des rares nefs ayant échappé aux fontes est celle dite de sainte Ursule¹² qui fut offerte par la ville de Tours en 1500 à Anne de Bretagne; elle ne dut son sauvetage qu'à sa transformation postérieure en reliquaire. C'est autour du dressoir également que prend place le responsable des boissons. Ni l'eau ni le vin en effet ne sont présents à table. Les gobelets sont apportés à la demande aux invités et récupérés dès qu'ils sont vides. Comme il y en a rarement pour tout le monde, ils sont rincés entre les services. Le vin est toujours bu largement coupé avec de l'eau et cette pratique exige la présence d'un goûteur expert en mélanges. Assez curieusement en effet, au Moyen Âge, l'eau est considérée comme un élément "froid"¹³ dont la consommation pure peut être néfaste pour le corps. Il est vrai que la qualité de l'eau étant plus que médiocre, les dysenteries étaient nombreuses. Seul le niveau inférieur du dressoir était utilisé pour le service et la préparation

⁹ Voir à ce sujet, A. GRUBER, *L'argenterie de maison du XVI^e au XIX^e siècle*. Fribourg, 1982.

¹⁰ Pour une étude sur le sujet on pourra se référer à J. EVANS, *Magical jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, New York, 1976.

¹¹ Un très bel exemplaire de languier en vermeil est conservé à la Grünen Gewölde de Dresde (Inv.n°IV.108). Réalisé à Nuremberg aux alentours de 1500, il représente une Vierge à l'Enfant, adossée à une dent de requin, et juchée au sommet d'un arbuste auquel est accrochée une impressionnante série de pendeloques.

¹² Reims, trésor de la cathédrale Notre Dame.

¹³ Ceci dans la tradition inaugurée par la théorie des humeurs du médecin de l'Empereur Marc-Aurèle, le grec Claudius Galien (131-201), dont les traités médicaux feront autorité pendant tout le Moyen Âge.

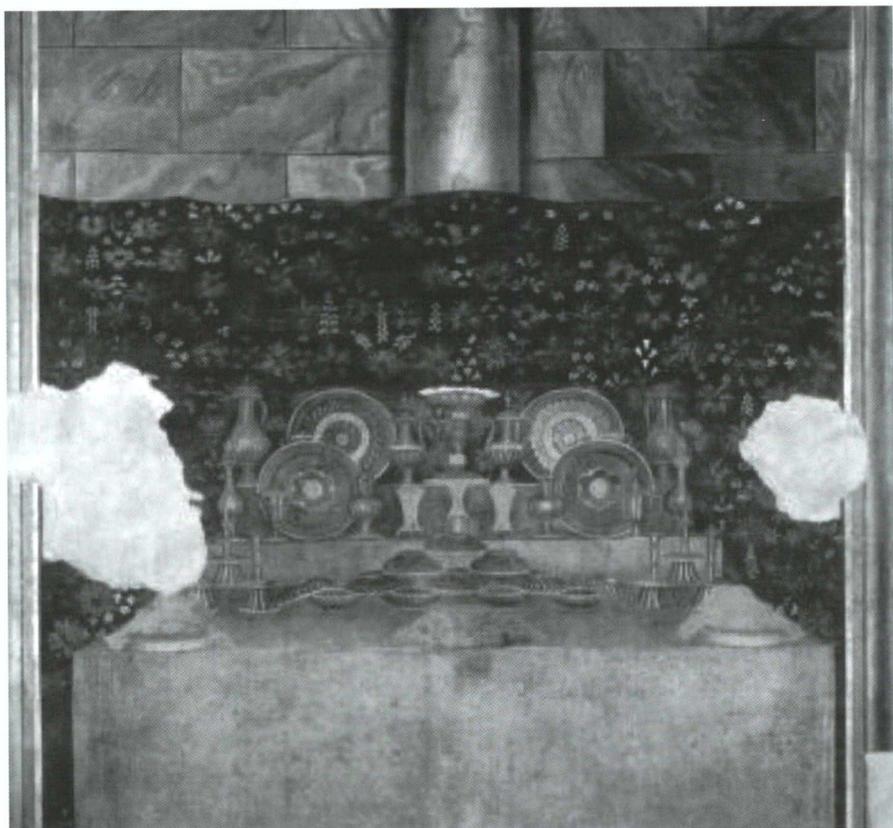


Fig. 1. a : Fresque du Palazzo Altemps. Vue d'ensemble. © Gettyimages.

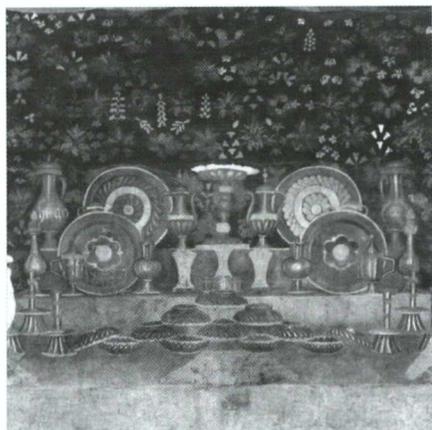


Fig. 1.b Fresque du Palazzo Altemps, vue rapprochée. © Gettyimages.

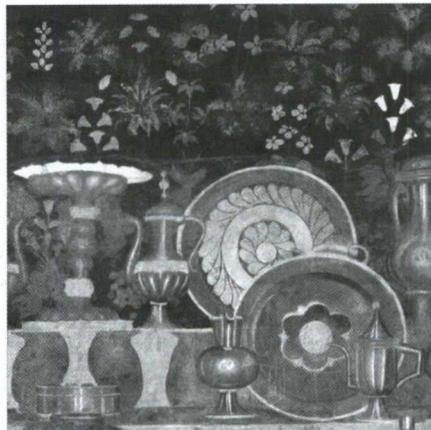


Fig. 1.c Fresque du Palazzo Altemps, vue de détail. © Gettyimages

Devant une tapisserie à fond de mille fleurs, qui évoque un jardin médiéval, et dont l'origine pourrait être bourguignonne, française ou flamande, est disposée une table haute, couverte d'une nappe, et surmontée par deux gradins vraisemblablement en bois. Sur les gradins et la large tablette inférieure se trouve exposé de façon assez solennelle un imposant ensemble d'orfèvrerie civile. L'arrière-plan, au dessus de la tapisserie, est fermé par un mur en carreaux de marbre coloré et veiné, scindé en son milieu par une colonne à chapiteau corinthien. Stylistiquement, la fresque date indubitablement de la fin du XV^{ème} siècle et les pièces d'orfèvrerie représentées qui, nous le verrons, dénotent encore une forte influence gothique, sont de la même période. Ce travail fut certainement commandé à l'occasion du mariage de Girolamo Riario avec Caterina Sforza en 1477. Représente-t-il l'ensemble de leurs cadeaux de mariage comme le veut la tradition, ou bien seulement la dot apportée par la mariée ? Ces deux hypothèses se défendent. Ce qui est effectivement visible sur la fresque, ce sont les cartes de vœux, elles aussi peintes en trompe-l'œil, apportées par les invités et disposées en deux piles, bien en évidence, sur la plus large tablette. Cette représentation suscite plusieurs questions et permet de formuler un certain nombre de suggestions. La fresque servait-elle de substitut au véritable buffet dont les pièces d'orfèvrerie n'auraient pas quitté Milan, fief des Sforza, pour des questions de sécurité ou par manque de temps ? Dans cette optique, la peinture murale serait là pour signifier aux invités la prospérité d'une famille puissante et les inviter à l'admiration. Une seconde hypothèse pourrait être que les mariés aient voulu laisser une trace, dans les murs et pour la postérité, de la journée exceptionnelle qui scella leur union. Enfin, il est tout aussi envisageable que le buffet garni de ses trésors et la fresque aient été tous deux présents le jour du mariage : cette pratique du dédoublement de la réalité, qui peut nous sembler surprenante, est pourtant bien ancrée dans la mentalité de l'époque. Nous serions en présence d'une mise en scène teintée de platonisme, où coexistent le monde idéal, immobile et immuable, avec le réel imparfait et provisoire dont il n'est qu'un pâle reflet. Ce jeu de miroir, qui est aussi une invitation à l'humilité, hante profondément les esprits cultivés de la Renaissance, depuis la redécouverte et la relecture des textes antiques de Platon. Ce dédoublement, qui est à comprendre comme une re-création, peut aussi être mis en évidence par la structure même du repas et du protocole très rigide qui y prévaut : dans les grandes occasions, le repas est bien souvent public et le Prince, dans un silence quasi religieux, à la fois pour accentuer la distance entre lui et ses sujets et montrer combien grandes sont ses responsabilités devant Dieu, domine l'assemblée des invités savamment placés par ordre d'importance, le tout devant reproduire à l'échelle humaine l'image de l'ordre divin et social accepté par tous. Ce qui est sûr, c'est que ce re-création philosophique fut parfois poussée très loin : les archives conservent même la trace d'une festivité au *Palazzo Vecchio* de Florence le 5 octobre 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis, où les invités eux-mêmes avaient été peints sur les murs de la pièce dans laquelle ils

de repas, cette qualité leur vaut le qualificatif amusant “d’ouvre bouche”. Les différents plats ne circulent pas parmi les invités; ils sont posés sur la table et chacun se sert de ce qu’il trouve à portée de main à l’aide de son parepain. Il convient donc de relativiser le fait que des banquets importants peuvent comporter jusqu’à trente plats, puisque pratiquement chaque invité n’a accès qu’aux aliments qui sont situés autour de lui. Les hôtes ne sont pas tous égaux; certains ont une position plus enviable que les autres et elle leur assure un meilleur choix de mets. Dans une société médiévale extrêmement hiérarchisée, ces inégalités sont acceptées par les convives. Il en va de même pour le sel, la salière étant à cette époque la pièce d’orfèvrerie la plus précieuse et aussi une des plus imposantes. Souvent ornée de motifs qui rappellent l’origine marine du sel, la salière est toujours placée à proximité immédiate du maître de maison ou de l’hôte le plus important. Même sur les tables de très grandes dimensions, il est exceptionnel qu’il y en ait plus de deux. Sur les plus anciennes salières se trouve une petite chaîne au bout de laquelle est accrochée un talisman, le plus souvent une dent de requin, qui est destinée à vérifier que le sel n’a pas été empoisonné en plongeant celle-ci dans les cristaux.

Revenons au dressoir du Palazzo Altemps. Nous pouvons y distinguer clairement une douzaine d’objets de type différent mais tous, à l’exception de la *tazza* et d’une boîte, sont présents en plusieurs exemplaires. Nous observons également que le peintre, dans un souci de représentation fidèle, a pris la peine de souligner la nature des matériaux utilisés : argent et vermeil sont en effet clairement différenciés. Tous les objets sont composés de parties richement dorées au mercure comme seuls les plus grands ateliers d’orfèvrerie étaient capables de le faire. Ce procédé techniquement complexe, particulièrement coûteux aussi puisque le prix de la dorure pouvait facilement égaler le prix de l’objet en argent blanc, était réservé aux commandes les plus prestigieuses. Relevons enfin, au centre du buffet, la présence de ce qui peut s’apparenter à trois gobelets couverts de forme évasée, reposant sur des petits pieds : ce modèle porte le nom plus emphatique de coupe à boire. Elles sont entièrement dorées ce qui les rend d’ailleurs plus difficile à distinguer sur la fresque. Au sommet et au centre du buffet trône la pièce la plus majestueuse, cette grande coupe sur pied, parfois qualifiée de “coupe à l’italienne” et plus communément appelée *tazza*, fait partie des réalisations les plus rares de l’orfèvrerie européenne. La forme de l’objet s’inspire clairement des modèles antiques. Le centre de la coupe est généralement décoré d’une plaquette circulaire, gravée, fondue ou repoussée illustrant une scène mythologique. Bien souvent les *tazze* étaient le fruit de la collaboration de deux orfèvres, l’un faisant la monture et l’autre, plus spécialisé, fournissant la plaquette centrale qui exigeait une plus grande maîtrise technique. Étonnamment, l’usage des *tazze* reste à bien des égards énigmatique, il est probable qu’elles pouvaient servir de coupe à boire collectives dans les grandes occasions, mais il est attesté qu’on y mettait également des fruits ou des confiseries. Pour l’amateur d’orfèvrerie, c’est au Palazzo Pitti à Florence qu’est conservée une des plus importantes collections de

tazze, le musée en exposant plus d'une cinquantaine²⁰. La *tazza* fut également bien souvent adoptée par les peintres des Pays-Bas au XVII^e siècle comme pièce emblématique dans la composition des natures mortes.

Au centre, de part et d'autre de la *tazza*, nous distinguons deux grandes aiguières accompagnées de leurs indispensables bassins. Ancêtres lointains de notre lavabo, ces objets servent à se laver les mains au début et à la fin du repas. Dans nos provinces, les inventaires les mentionnent d'ailleurs bien souvent comme "plats à laver". Le bassin comporte en son centre un ombilic saillant ou en creux parfaitement adapté au pied de l'aiguière et qui en facilite la stabilité. Jusqu'au début du XVII^e siècle, le bassin est toujours rond. Progressivement, avec la généralisation de l'usage de la fourchette, l'aiguière cessera d'avoir une fonction à table, mais elle continuera à jouer un rôle important lors de la toilette du matin et cela jusqu'au XIX^e siècle. C'est en Italie, pays précurseur en matière d'utilisation des couverts, que les aiguières se transformeront le plus rapidement en pure pièce d'apparat. Lourds par nécessité, autant que par volonté ostentatoire, les aiguières et bassins seront bien souvent les premières victimes des fontes. Entourant de près la *tazza* donc, ces aiguières dont le long bec élégant en forme de S rappelle celui des buires de Perse, illustrent les fertiles échanges commerciaux noués très tôt entre Venise et l'Orient, mais reflètent également l'influence que les croisades eurent sur l'art en Occident. Ce modèle connut un succès important en Europe et se retrouve aussi bien dans les Flandres qu'en Espagne. Dans sa forme la plus ancienne, le bec se termine bien souvent par une tête de dragon. Aux extrémités du niveau supérieur, deux grandes buires couvertes adoptent la forme d'une poire. Leur fonction précise est difficile à déterminer mais ce qui est certain c'est qu'elles dérivent d'un modèle relativement répandu de burettes d'église. Bien que beaucoup plus grandes, elles en ont adopté la forme. Là aussi ce modèle est largement présent dans l'Europe de la fin du XV^e siècle. Ces buires dans leur typologie sont un bon exemple des influences réciproques entre les objets religieux et civils.

Au rang inférieur de la fresque sont posées deux bouteilles, qui sont aussi qualifiées de gourdes. Celles-ci servaient à recharger en liquide les verseuses en cours du repas, ou remplies d'eau, à permettre aux invités de se rincer les mains. Il est fréquent de les voir placées au pied du buffet dans un grand rafraîchissoir rempli de glace. Ce genre de disposition est représenté sur de nombreux tableaux et tapisseries mais c'est au palais du Té à Mantoue qu'on en trouve la plus belle représentation, dans la fresque du banquet de Psyché commandée par Frédéric de Gonzague aux alentours de 1527 (fig. 3). Relevons encore la présence de deux cruches sans couvercle plus ordinaires; peut-être

²⁰ La collection compte pas moins de 54 *tazze* qui furent commandées en plusieurs phases par Wolf Dietrich von Raitenau, prince-archevêque de Salzbourg, à partir de 1590. Elles sont partiellement publiées par M. MOSCO et O. CASAZZA, *The Museo degli Argenti, Collections and Collectors*, Florence, 2004.



Fig.3. Le banquet de Psychè. Mantoue, Palazzo del Te. © Palazzo del Te.

pouvaient-elles contenir de la “piquette”, un mélange de jus de raisin et d’eau aromatisée très apprécié à cette époque. Enfin, au centre du second niveau, nous retrouvons deux aiguères à côtes droites et leur bassin, de belle qualité mais un peu moins fastueuses que celles du rang supérieur. Objet de prestige par excellence, la coupe à boire se distingue du gobelet par ses dimensions plus importantes, par un ou plusieurs pieds et par la qualité de son exécution. Elle est dans toutes les cours d’Europe réservée aux grandes occasions. Le fait que ce soient les seuls objets de la fresque à être représentés entièrement dorés n’est donc pas dû au hasard. Les plus anciennes, à partir du XIIIème siècle, sont souvent constituées d’une corne de taureau montée en argent, rappel fidèle de leur origine nordique. À partir de la fin du XVIème siècle, la forme évasée un peu austère que nous voyons ici cèdera le pas à beaucoup plus d’exubérance et nous rencontrerons alors certaines coupes à boire en forme d’animaux, de grappes de raisins ou de fruits, alors que d’autres adopteront des formes plus ludiques, la plus répandue étant celle du moulin à vent dont il faut faire tourner les ailes tout en buvant.

Le dernier étage du buffet est occupé par un empilement savant de douze hanaps en argent. Ces derniers, qu’il ne faut pas confondre, en dépit de leur forme, avec des plats, qui sont plus importants en taille et moins évasés, servent pour la boisson des invités ordinaires. Il est donc logique qu’ils soient placés au plus bas sur le buffet.

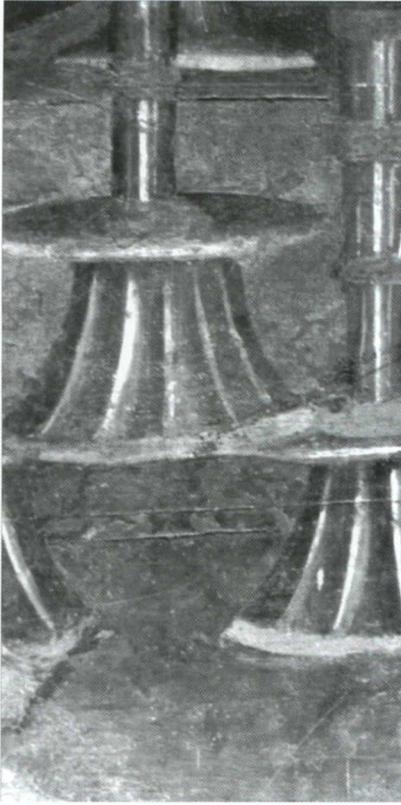


Fig. 4. Détail des chandeliers et des hanaps. © Philippe d'Arschot.

De part et d'autre des hanaps, sont disposés six chandeliers (fig. 4), accessoires indispensables du repas tant celui-ci pouvait être long et se prolonger tard dans l'après-midi dans le cas d'un déjeuner. Ils attestent également du luxe de cette salle à manger provisoire, puisque les bougies en cire sont rares en cette fin du XV^{ème} siècle; très coûteuses, on les retrouve plus souvent dans les églises importantes que chez les particuliers. Ce n'est qu'au XIV^{ème} siècle que les chandeliers commencent à réapparaître en Europe. Bien que largement répandus à Rome et à Byzance, la quasi-rupture des liaisons commerciales avec le Maghreb d'où était importée la cire d'abeille, eut pour conséquence que les lampes à huile, ou les torches de bois résineux furent principalement utilisées pour s'éclairer pendant tout le Moyen Âge. À la fin du XIV^{ème} siècle apparaîtront aussi les chandelles enduites de graisse, moins coûteuses mais peu agréables à utiliser tant elles coulaient et dégageaient de la fumée. Les chandeliers présentent un fût séparé du pied par une large terrasse circulaire qui sert aussi bien à recueillir la cire fondue qu'à refléter la lumière.

Il n'est pas facile de déterminer avec précision la fonction exacte des objets qui composent le buffet. On l'a vu, la gamme des aiguères, cruches

et autres verseuses est particulièrement large, et nous en sommes réduits aux hypothèses quant à leur fonction exacte. Les quelques inventaires conservés de cette époque sont malheureusement très laconiques et se limitent à une simple énumération. Ce qui est certain par contre, c'est que les pièces exposées sur le buffet sont davantage des objets d'apparat que d'usage courant²¹. Cette différenciation entre appareil et usage est très nettement visible sur les quelques représentations de banquet qui ont été conservées aujourd'hui. Parmi celles-ci, les tapisseries constituent autant de témoignages précieux. L'opposition y est saisissante : la majesté et la profusion du buffet contraste fortement avec la rigueur et l'austérité de la table. La tapisserie tournaisienne *Le repas chez Banquet* (vers 1520) qui fait partie de la tenture *La condamnation du banquet*, une fable de Nicole de La Chesnaye publié en 1508, est passionnante à plus d'un titre : outre le fait qu'elle illustre parfaitement cette opposition, elle présente un buffet d'orfèvrerie tel qu'il était conçu dans nos régions, et nous ne pouvons qu'être frappés par la grande similitude des objets qui le composent (fig. 5).

De Tournai à Rome, il y a donc bien une uniformité dans la production des orfèvres. Ce conservatisme relatif est aussi motivé par des questions purement commerciales : lorsqu'un type d'objet se vend bien, il est plus commode de le reproduire plutôt que de prendre des risques en cherchant à innover. Stylistiquement le décor des objets s'intègre dans le répertoire ornemental de la Renaissance : les cupules gothiques ont déjà cédé la place aux larges godrons torsadés, mais dans la forme générale des pièces dont la raideur est manifeste, une influence gothique tardive est encore bien perceptible²². L'apparition de larges godrons torsadés ne se rencontre pas avant le dernier tiers du XV^e siècle. Cette technique exigeante repose sur l'art du repoussé et exploite le métal précieux jusqu'aux limites de sa ductilité, témoignant de la sorte d'une maîtrise certaine. En cette fin du XV^e siècle, cette coexistence de styles est très largement répandue en Europe si bien qu'on peut tout à fait parler de communauté de goût européen. Ce fait rend difficile une attribution à un atelier d'orfèvres précis d'autant plus que les orfèvres importants n'hésitent pas à se déplacer. Voyageant sur les fleuves, les canaux ou les routes au gré des commandes ou des foires, on retrouve ainsi à cette époque des maîtres flamands dans pratiquement toutes les cours européennes. Sur les marchés et les foires, les dessins et les gravures s'échangent ou se vendent librement. Certains ornementalistes se sont spécialisés en modèles d'orfèvrerie, d'Agostino Musi en Italie à Étienne Delaune en France en passant par Jérôme Cock dans nos provinces, et Peter Flötner en Allemagne, ces artistes contribuent à la circulation des modèles, et lorsqu'un de ceux-ci

²¹ Pour l'orfèvrerie d'apparat voir : *Orfèvrerie d'apparat, Allemagne XV-XVII^e siècle*, catalogue des collections du Hessisches Landesmuseum, Cassel, 2001.

²² Pour une étude très complète sur l'orfèvrerie gothique, voir : J.M.FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982.



Fig. 5. *Le repas chez Banquet*, Tapisserie de Tournai vers 1500-1525, Nancy, Musée Lorrain, Inv. D.95.1582.2. © Musée Lorrain.

est particulièrement réussi, il est reproduit par plusieurs orfèvres qui peuvent être éloignés géographiquement²³. On retrouve, en outre, dans les grands ateliers des modèles d'objets réalisés en plomb, en cuivre ou en bois. Les archives précisent que ces modèles sont le fruit d'une collaboration étroite entre sculpteurs et orfèvres, ce qui est un autre facteur favorisant les échanges. Enfin, il arrive aussi que certains ateliers aient développé une telle expertise dans la production d'un type d'objet bien particulier qu'ils jouent le rôle de grossistes pour d'autres orfèvres. Ce travail en commission est largement sous-estimé aujourd'hui et le confrère acheteur se bornait à personnaliser son acquisition souvent par l'adjonction d'un simple médaillon armorié ou gravé des initiales du destinataire final.

En conclusion, ce qui se dégage du buffet de la *sala della piattaia*, c'est sa grande modernité, si on le replace dans le contexte de l'époque à laquelle il a été conçu. Pour la famille propriétaire, il était visiblement exclu de célébrer un mariage en exposant des objets démodés et il leur fallait au contraire présenter des pièces du dernier cri pour affirmer leur prospérité et susciter encore d'avantage d'admiration. Le destin de ce beau buffet était malheureusement tout tracé à l'avance. Il est plus que probable que l'ensemble des objets qui le composent ont eux aussi été envoyés à la fonte par les descendants des mariés du palazzo Altemps quand, à leur tour, ils jugèrent que cette vaisselle d'apparat était devenue démodée. Cette fresque n'en a que plus de valeur aujourd'hui²⁴.

²³ J. D. FARMER, *The virtuoso craftsman*, Worcester, Worcester Art Museum, 1969.

²⁴ Pour un autre ensemble d'orfèvrerie, bien réel celui là, récemment découvert en France, voir le catalogue *Trésors enfouis de la Renaissance, autour de Pouilly-sur-Meuse*, sous la direction scientifique de Michèle Bimbenet-Privat, Paris, 2011.

IDENTIFICATION DE DEUX PASTICHES DE JOSEPH VAN DER VEKEN¹

JEAN-LUC PYPAERT

L'heureuse découverte par le professeur Catheline Périer-D'Ieteren d'un triptyque (fig. 1) comptant parmi les premiers pastiches de Jef Van der Veken apporte une vision plus précise d'une partie essentielle de son parcours formatif. L'oeuvre conservée aujourd'hui au Museu Calouste Gulbenkian de Lisbonne, acquise dès 1908 chez Christie's à Londres par l'illustre collectionneur, présente l'avantage appréciable d'être documentée de manière substantielle par des dessins préparatoires qui sont conservés dans les archives de sa petite-fille (fig. 2). Ils ont été présentés au public lors de l'exposition tenue en 2005 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, à l'occasion de la récupération par l'État belge de la *Madeleine Renders*².

La facture des panneaux conservés à Lisbonne est d'un point de vue qualitatif largement inférieure à celle à laquelle Van der Veken nous a accoutumés dans les années consécutives à la première guerre mondiale : la technique picturale est médiocre, les couleurs ternes - Van der Veken n'utilise pas encore de glacis - , le traitement du paysage est pour le moins sommaire et le rendu des matières particulièrement faible. Il suffit, par exemple, de jeter un œil sur les brocards, les galons brodés, le voile de la donatrice ou son collier, pour se rendre compte du chemin qu'il lui reste à parcourir pour parvenir à la qualité d'une *Madeleine Renders*. Aucun de ces éléments n'est conforme, dans

¹ Le présent article constitue une mise à jour du travail *Early Netherlandish Painting XV ? Joseph Van der Veken* publié par l'auteur dans : *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du vingtième siècle. Scientia Artis, Volume 4*, Bruxelles, 2008, pp. 197-282.

² Vieux-Genappe, archives Louise Dolphijn-Van der Veken, partie centrale : inv. 10, 44 x 37 cm ; volets : inv. 8 a & b, 51,5 x 22 cm. *L'affaire Van der Veken* (cat. d'exp.), Bruxelles, 2005, n° 5 & 6.

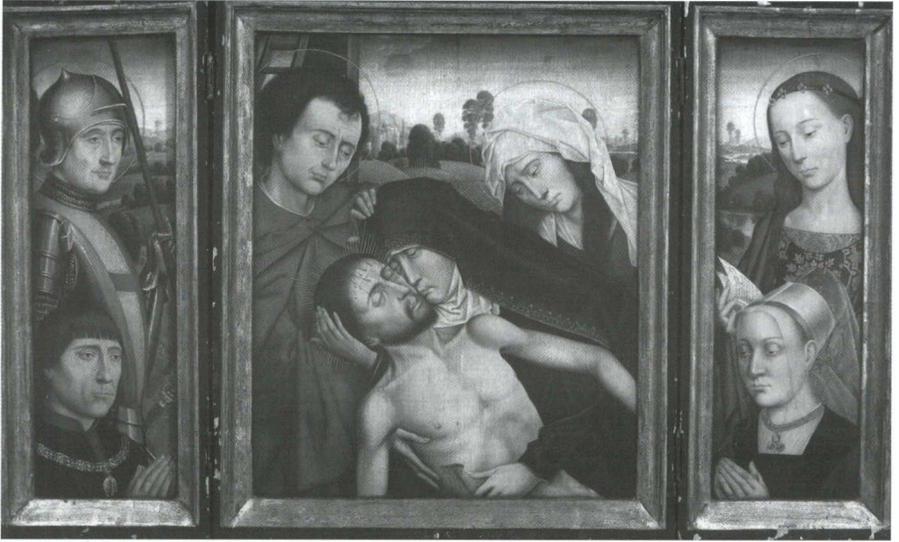


Fig. 1 Joseph VAN DER VEKEN, *Triptyque de la Déposition*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (© Musée Gulbenkian)

la technique picturale, au travail des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles que le faussaire plagie.

La structure de la composition est également emblématique de l'inconfort du faussaire. Sur le panneau central, largement inspiré de la *Pietà* attribuée à Rogier van der Weyden et appartenant au Musée de Bruxelles³, et qui découle elle-même du *Triptyque Miraflores* de Berlin⁴, l'utilisation maladroite du gros plan rapproché alourdit sensiblement les rapports entre les différents personnages. Par ailleurs, le pli horizontal du manteau de la Vierge, même s'il constitue un emprunt littéral, prive la figure de la Madeleine de sa gestuelle traditionnelle, et, par là, de sa signification.

Les volets présentent également une anomalie : il est en effet inhabituel de trouver dans la peinture de l'époque une composition où seuls les visages et une infime partie du buste des donateurs sont représentés, alors que leurs saints protecteurs sont figurés à mi-corps. De plus, dans les rares exemples qui nous ont été conservés⁵, les mains des donateurs apparaissent dans leur

³ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3515.

⁴ Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, cat. n° 534A.

⁵ Le professeur Catheline Périer-D'Ieteren a eu l'amabilité de me signaler un triptyque daté de 1533 et passé chez Christie's à Londres les 6 juillet 2010 sous le n° 27 et 6 Juillet 2011 sous le n° 110, et qui présente sur le volet droit une disposition très proche de celle des volets Gulbenkian. Celle-ci résulte toutefois d'un ajustement par rapport à la structure du volet gauche, qui a la particularité de représenter derrière le donateur deux saints sur des plans successifs.

entièreté, alors que Vander Veken les a représentées de manière partielle. Ces anomalies n'avaient pas été perçues en 2005, dans la mesure où la relation entre le panneau central et les volets n'avait pu être établie.

On retrouve par ailleurs les emprunts habituels aux œuvres des grands maîtres de la peinture flamande du XV^{ème} siècle : les portraits de *Willem Moreel*, un bourgeois à qui Van der Veken s'est permis de conférer ici le collier de la Toison d'Or, et de son épouse *Barbara van Vlaenderbergh*, deux panneaux de Hans Memling qui font l'orgueil des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles⁶. Le saint en armure qui présente le donateur est dérivé d'un folio du *Bréviaire Grimani*, le célèbre manuscrit conservé à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise. Il se retrouve, inversé, sur un panneau offert par Charles Vincent Ocampo au Musée du Petit Palais à Paris⁷, que Didier Martens a attribué au Maître du triptyque Palmer⁸, le pseudonyme sous lequel une partie de l'œuvre du faussaire avait été jusqu'alors rassemblée. La sainte qui présente la donatrice se rapproche de celle qui figure à l'avant-plan du volet droit du *triptyque Sforza*, attribué à l'atelier de Rogier van der Weyden, conservé dans les mêmes collections bruxelloises⁹. Le paysage figurant à l'arrière-plan a été emprunté au volet droit du *Triptyque Crabbe* donné à Hans Memling, conservé jusqu'en 1907 dans la collection Kann à Paris, et aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library, à New York.

Par rapport au dessin préparatoire, Van der Veken a procédé dans le triptyque du Museu Calouste Gulbenkian à l'intégration d'un paysage à l'arrière-plan du panneau central qui se prolonge sur les volets, de manière à s'aligner sur la pratique des peintres de l'époque. Cette caractéristique n'avait pas non plus été perçue en 2005.

Le récent passage en vente publique d'une composition (fig. 3) également documentée par un dessin préparatoire (fig. 4) constitue une deuxième surprise du même ordre¹⁰. L'œuvre, conservée dans les collections de l'Oshkosh Public Museum à Oshkosh (Wisconsin), est vraisemblablement contemporaine du triptyque de Lisbonne, et présente la même maladresse dans la composition. Le visage du Saint de gauche est repris à la *Vierge à l'Enfant avec saint Pierre et saint Paul* conservée à la National Gallery de Londres et attribuée aujourd'hui à un suiveur de Dirk Bouts¹¹. La mention manuscrite de

⁶ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1451 & 1452.

⁷ Juliette LAFFON, *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Musée du Petit-Palais. Catalogue sommaire illustré des peintures*, 1982, volume 2, n° 980, inv. 2529.

⁸ Didier MARTENS, *Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 143, octobre 2001, pp. 122-136.

⁹ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2407.

¹⁰ Vieux-Genappe, archives Louise Dolphijn-Van der Veken, inv. 4, 43,2 x 32,7 cm. En remerciant Maryan Ainsworth de m'avoir mis en contact avec Joshua Glazer chez Christie's.

¹¹ Londres, National Gallery, inv. 774

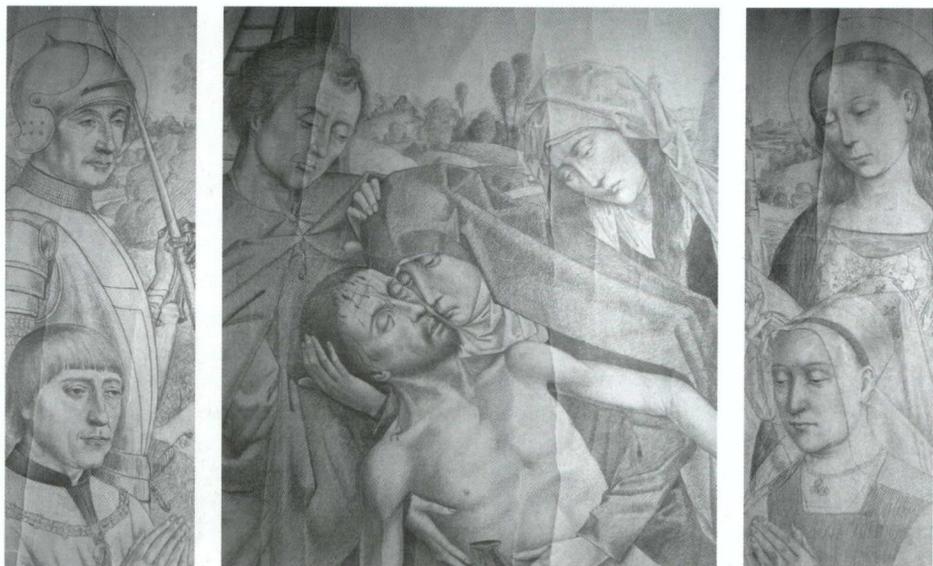


Fig. 2 Joseph VAN DER VEKEN, *Triptyque de la Déposition* (dessin), Vieux-Genappe, collection Louise Dolphijn-Van der Veken (© IRPA)

Van der Veken sur le dessin préparatoire « handen boek Memling » atteste à son tour de l'emprunt au panneau de donateur donné à ce peintre et conservé dans les collections du Muzeul Național Brukenthal à Sibiu.

Le panneau présente quelques modifications par rapport au dessin: les deux saints ont été repoussés vers l'arrière de la composition, et l'effet de perspective a été réduit par la suppression d'une rangée du carrelage à l'avant-plan. Le détail du prophète absorbé dans sa lecture décorant la partie inférieure gauche du trône, n'a pas été retenu au stade final.

La biographie de Van der Veken s'est enrichie récemment de deux éléments venus compléter les quelques données qui ont été recueillies à ce jour.

Tout d'abord deux passages d'une lecture assurée par Henry Hymans lors de la séance publique annuelle de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique le 6 décembre 1903¹² nous offrent une meilleure idée des débuts du faussaire et de son impact sur le monde artistique. L'auteur réagit en effet à la polémique suscitée en France par l'achat par le Louvre d'un faux célèbre, la tiare de Saïtapharnès, polémique rapportée *in extenso* par le mensuel parisien

¹² Henri HYMANS, *Dupes et Faussaires*, dans: *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1903, p. 209 & sq. Ce texte a été républié par sa veuve, Fanny HYMANS-CLUYSENAAR, *Œuvres d'Henri HYMANS, Volume 2, Près de 700 Biographies d'Artistes Belges*, Bruxelles, 1920, pp. 510-515.



Fig. 3 Joseph VAN DER VEKEN, *Vierge, Enfant et Saints*, Oshkosh (WI) , Oshkosh Public Museum (© Christie's)

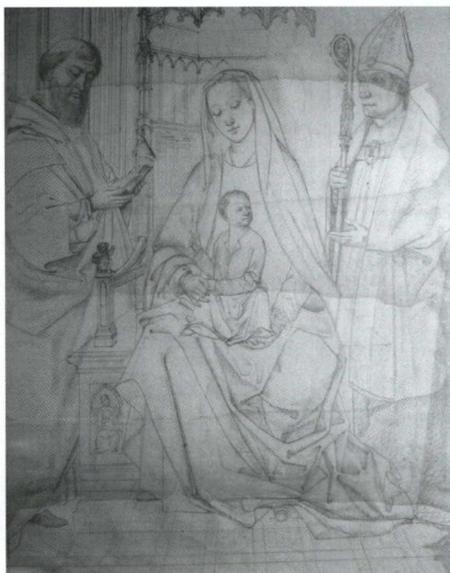


Fig. 4 Joseph VAN DER VEKEN, *Vierge, Enfant et Saints* (dessin), Vieux-Genappe, collection Louise Dolphijn-Van der Veken (© KIKIRPA, Bruxelles)

Les Arts, et, plus particulièrement, à l'utilité, en conséquence, de créer un Musée du Faux¹³:

« En Belgique fonctionne une industrie similaire. J'ai été personnellement en rapport avec un de ses représentants. Lui-même m'assura qu'il trouvait de ses œuvres un excellent débit, non seulement en Amérique, mais en Europe même, surtout en Angleterre. Je me souvins alors qu'étant à Londres quelqu'un appela mon attention sur une couple de peintures flamandes, destinées à être mises aux enchères publiques. Je les vis. C'étaient des triptyques, prétendus du XVII^e siècle, avec portraits des donateurs, paysages minutieux, tous les détails habituels de ce genre de productions. Le peintre s'était montré assez adroit pour pouvoir tromper un amateur novice. Il avait fait emploi de photographies, amalgamé une foule d'éléments, adapté des têtes et des mains, en un mot donné quelque apparence d'authenticité à sa pénible fabrication.

¹³ Anonyme, *De la nécessité d'instituer à Paris un Musée du faux*, dans : *Les Arts*, n° 14, Février 1903, p. 2 à 4, et Anonyme lyonnais, *Un Musée du Faux*, dans : *Les Arts*, n° 17, Mai 1903, p. 13 & 14. La candeur feinte que laisse transparaître la lettre du premier abonné empêche d'envisager le caractère sérieux de la polémique. Elle laisse supputer que, derrière ce masque, se cache un amateur parfaitement au courant des pratiques de marché.

J'ignore ce que se vendirent ces curieux produits, n'ayant pu assister à la vente. »

Il est difficile de ne pas reconnaître ici une allusion directe à l'activité de Van der Veken, toutes les caractéristiques de la production rassemblée par Maryan Ainsworth¹⁴ et Didier Martens¹⁵ se retrouvant dans ces quelques lignes: triptyques dans le style des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles avec donateurs, pastiches regroupant des éléments empruntés à divers maîtres et utilisation systématique de reproductions photographiques.

L'auteur, par ailleurs, atteste un contact direct avec le faussaire, qui confesse sans vergogne l'étendue quasi-planétaire des débouchés de son industrie. En fait, Van der Veken avait suivi entre 1892 et 1894, pendant son service militaire, les cours de peinture, et ensuite de dessin, de l'Académie d'Anvers, où Henri Hymans enseignait le cours d'esthétique depuis 1877. Peut-on envisager une meilleure source d'influence ? Hymans était à la fin du XIX^{ème} siècle un des spécialistes les plus reconnus de la peinture flamande de la Renaissance.

Le second passage répond à la demande du deuxième abonné de créer une « Ligue des amateurs », chargée de traquer les faussaires.

"Dans l'article de la revue française Les Arts, mentionné tantôt, l'on propose la création d'un « Musée du Faux », pour l'édification des collectionneurs. La rédaction fait observer, avec justesse, que ce musée servirait tout autant à l'instruction des faussaires. On propose, en plus, la formation d'une ligue entre intéressés, dans le but de déjouer les manœuvres des gens adonnés à l'écoulement des pièces entachées de faux. L'auteur de la proposition semble avoir ignoré qu'une association du genre existe et fonctionne depuis plusieurs années déjà. Due à l'initiative d'un savant de haute marque, associé de notre Compagnie, elle tient des assemblées périodiques. Possesseurs et conservateurs des grandes collections de l'Allemagne et, je crois, d'autres pays également, s'y rencontrent. Ils reçoivent communication, d'une manière confidentielle, des pièces suspectes signalées à l'attention d'un des leurs.

La constitution de cette ligue est antérieure à l'aventure de la tiare.

La lutte est donc virtuellement engagée contre l'entreprise des faussaires.

Aboutira-t-elle au résultat visé, et si hautement désirable ? Nous devons, je crois, être assez sceptiques sur ce point. Non seulement l'inexpérience, l'infatuation des collectionneurs constituent des encouragements sérieux aux manœuvres les plus audacieuses, mais, nous venons de le voir, les savants les

¹⁴ Maryan AINSWORTH, *Caveat emptor. An early Twentieth-Century Workshop for Flemish Primitives*, dans : *Apollo*, juin 2001, pp. 20-29.

¹⁵ Didier MARTENS, *Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii ou le répertoire d'un faussaire éclectique*, dans : *Walraf-Richartz Jahrbuch*, 64, 2003, pp. 253-284 et *Joseph Van der Veken Faussaire des Primitifs Flamands : Découverte ou Redécouverte ?*, dans : *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du vingtième siècle. Scientia Artis, Volume 4*, Bruxelles, 2008, pp. 177-188.

plus éprouvés eux-mêmes ne sont pas à l'abri des machinations coupables ourdies avec l'entente nécessaire. On ne se laisse plus prendre aux pratiques grossières du métier : tableaux noircis, artificiellement craquelés ; gravures jaunies au moyen d'infusions de tabac ou de café. C'est l'enfance de l'art. La science moderne opère avec plus de sûreté. La photographie, la galvanoplastie, réalisent de véritables merveilles d'imitation, maniées par des mains expertes." Cette allusion à peine voilée au très confidentiel *Museen-Verband* est une des rares mentions qui en ait été publiées jusqu'à ces dernières années.

Enfin, une lettre conservée dans les archives de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique¹⁶ constitue un autre apport intéressant la chronologie de l'activité de Van der Veken. Adressée le 7 mars 1920 à Joseph Destrée, conservateur du Musée du Cinquantenaire, elle se réfère à deux tableaux pour lesquels Renders souhaitait obtenir l'avis de ce grand connaisseur de la peinture du XV^{ème} siècle: une *Vierge à l'Enfant* dérivée de Rogier van der Weyden et connue à travers de nombreuses copies¹⁷, ainsi qu'un *Christ bénissant vénéré par une Vierge en prière*¹⁸. Comme ce dernier panneau a fait l'objet des soins de Van der Veken, ce document permet de rajeunir d'une demi-décennie la preuve des relations entretenues par les deux hommes.

Van der Veken réutilisera cette composition dans un panneau passé récemment en vente publique, et dont le dessin préparatoire a également été préservé¹⁹: il isole le personnage du Christ bénissant, le place devant une

¹⁶ Un tout grand merci à Dominique Van Wijnsberghé pour m'avoir signalé ce document, dont la transcription suit :

Bruges le 7 mars 1920
à Monsieur Joseph Destrée Conservateur des
Musées Royaux du Cinquantenaire
Bruxelles

Très Honoré Monsieur

J'ai l'honneur de vous envoyer la photographie demandée. Elle est mal faite et ne vous donne qu'une faible idée du tableau. Comme je vais régulièrement au moins une fois par semaine à Bruxelles, si cela vous intéresse, je pourrais vous apporter le petit tableau au Musée du Cinquantenaire où je pourrais vous rencontrer.

Je vous joins également la photographie d'un tableau 44 x 30, qui selon moi doit dater du premier quart du XV^{ème} ; en effet les personnages sont statuaires (sic), les yeux en amande et les plis des drapés sont formés par des lignes droites et des angles, dessin très caractéristiques chez les maîtres de l'école des van Eyck. Le fond est noir, les étoffes éclatantes et les chairs pâles et émaillées comme celles de Rogier. Le tableau est dans son cadre primitif et très simple. Je l'ai trouvé à Bruges durant la guerre.

Je vous présente, très honoré Monsieur, l'assurance de ma très haute considération.

Emile Renders
3 rue des Receveurs

¹⁷ Jacques LUST, *Grandeur et décadence d'Emile Renders*, dans : *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du vingtième siècle. Scientia Artis, Volume 4*, Bruxelles, 2008, n° 15, p. 141.

¹⁸ Jacques LUST, *op. cit.*, n° 8, p. 140.

¹⁹ Anvers, archives privées.

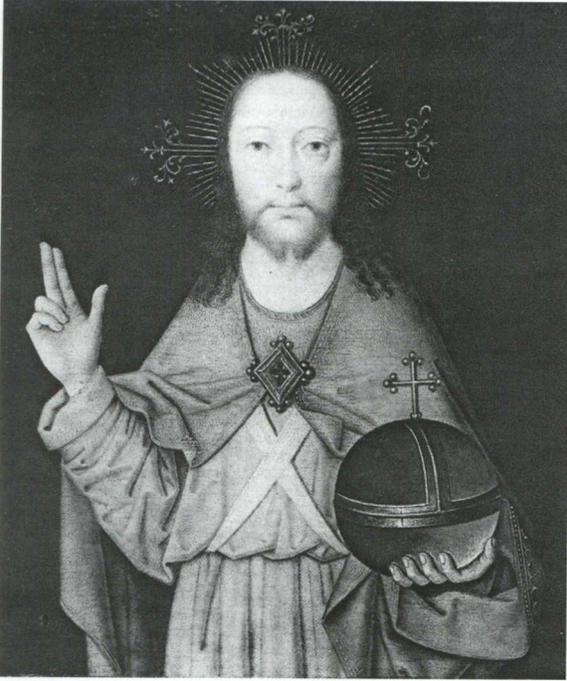


Fig. 5 Joseph VAN DER VEKEN, *Christ bénissant (détail)*, autrefois Bruges, Emile Renders

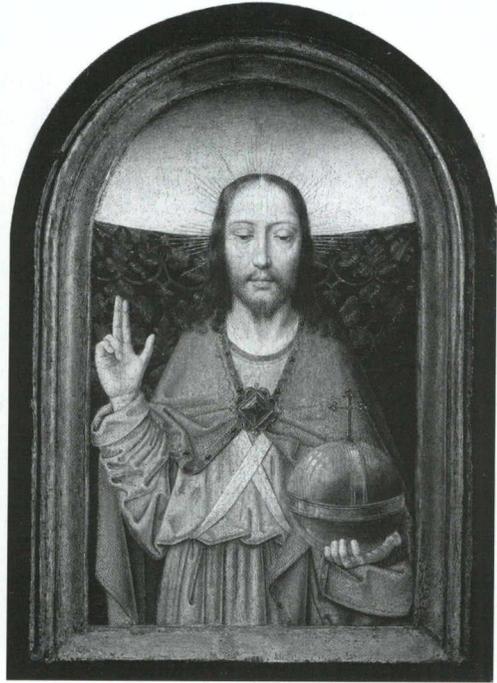


Fig. 6 Joseph VAN DER VEKEN, *Christ bénissant*, collection privée (© Lempertz)

tapisserie et adapte quelques éléments de manière marginale (la main gauche du Christ a été légèrement relevée, son regard est dirigé vers le sol).

Si ces informations permettent de préciser quelques points relatifs à l'activité du faussaire, elles obligent également à constater la distance qu'il reste encore à parcourir : la cote actuelle des pastiches de Van der Veken²⁰ est, par exemple, comparable à celle d'un bon représentant de la peinture impressionniste belge. Le monde scientifique est maintenant sensibilisé à cette problématique, mais l'assainissement du marché de l'art que l'ouvrage publié par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique en 2008 appelait indirectement de ses vœux, reste encore à ce jour lettre morte.

²⁰ Le panneau de l'Oshkosh Public Museum, estimé entre 60.000 et 90.000 USD, a été retiré. Celui vendu chez Lempertz a été adjugé 36.000 EUR. Une *Vierge à l'Enfant*, passée chez Christie's le 26 janvier 2011 (cfr. Infra) est partie pour 104.500 USD.

ADDENDA

Pastiches

1 *Triptyque de la Déploration* (figure 1)

Oeiras, Musée Calouste Gulbenkian,
Inv. 369²¹

Bois, panneau central 44 x 35,5 cm. –
volets 44 x 14,4 cm.

Statut Pastiche

Source Dessin préparatoire conservé
dans les archives Van der
Veken (Vieux-Genappe).

Attribution Catheline Périer-D'Ieteren

Provenance Londres, Christie's, vente
du 12 décembre 1908, n° 79
(acquis par l'intermédiaire du
marchand londonien Agnew)

2 *Vierge, Enfant, Saint Pierre et un Saint Evêque* (figure 3)

Lieu de conservation inconnu.

Bois, 43,8 x 32 cm.

Statut Pastiche

Source Dessin préparatoire conservé
dans les archives Van der
Veken (Vieux-Genappe).

Provenance jusqu'en 1959, Oshkosh,
Robert Whillelm Wilde ;
depuis 1959, Oshkosh,
Oshkosh Public Museum ;
New York, Christie's, vente
du 8 juin 2011, n° 7 (retiré)



3 *Vierge et Enfant*

Lieu de conservation inconnu.

Bois, 31,8 x 21,9 cm.

Statut Pastiche

Attribution Jean-Luc Pypaert

Provenance 1929, Munich, Galerie
Böhler ; Londres, marché de
l'art ; Bern, Schneeberger ;
Woodbury (N.J.), Dr. William
S. Serri ; New York, Sotheby's,
vente du 18 octobre 2000,
n° 10

Littérature Diane WOLFTHAL,
*The Beginnings of
Netherlandish Canvas
Painting, 1400-1530*,
Cambridge, 1989, p. 81, 221,
n. 13, fig. 145 (mentionnant
des dimensions différentes)
Jean-Luc PYPART, *op. cit.*,
catalogue n° 119, note 5.

²¹ En remerciant Mme Luísa Sampaio pour les informations techniques et de provenance, et Mme Catheline Périer-D'Ieteren, à qui revient le mérite de l'attribution.



4 Vierge et Enfant

's Heerenbergh, Museum Huis Bergh

Bois, 28 x 23 cm.

Statut Pastiche

Attribution Jean-Luc Pypaert

La composition est partiellement empruntée à Robert Campin, pour ce qui concerne le voile de la Vierge, et à l'école allemande, pour la figure de l'Enfant, deux œuvres que Van der Veken a déjà mises à contribution dans d'autres pastiches²².



5 Vierge et Enfant

Lieu de conservation inconnu.

Bois, 36 x 23 cm.

Statut Pastiche

Attribution Jean-Luc Pypaert

Provenance Paris, Tajan, vente du 24 mars 2010, n° 43 (en tant que pastiche)



6 Portrait d'Homme

Localisation inconnue

Bois, 22,5 x 17 cm

Statut Pastiche

Attribution Roger Marijnissen

Littérature Roger MARIJNISSEN, *The Masters' and the Forgers' Secrets*, Bruxelles, 2009, p. 372 & 373, repr.

²² Jean-Luc PYPART, *op. cit.*, respectivement catalogues 135 & 63.

Restaurations

7 Pieter BRUEGEL

Paysage d'Hiver

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 8724

Bois, 37 x 55,5 cm.

Provenance Bruxelles,
Docteur Fr. Delporte

Source Carte postale conservée dans les archives du Musée, avec attestation signée par Van der Veken relatant les détails de la restauration qu'il a effectuée²³

Compléments au catalogue de l'œuvre de Van der Veken

4

Littérature A. CHÂTELET et G. T. FAGGIN, *Tout l'œuvre peint des frères Van Eyck*, Paris, 1969, n° 31, p. 98

Anne H. VAN BUREN, *Die Rezeption der Rolin-Madonna durch die Zeitgenossen Jan van Eycks : eine Rekonstruktion auf der Grundlage von Texten und Bildkopien, Grundlage von Texten und Bildkopien*, in Christiane KRUSE & Felix THÜRLEMANN [ed.], *Porträt - Landschaft - Interieur : Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen, 1999, p. 158-160, fig. 6

18

Le panneau se trouvait en Janvier 2010 dans l'atelier du restaurateur bruxellois Etienne Van Vyve, qui a eu l'amabilité de m'y donner accès, et qui est ici remercié.

29

Bois, 31,5 x 22 cm

Littérature Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid, 1983, t. II, p. 43-44, 185, fig. 39

Provenance 1977, Madrid, collection privée

31

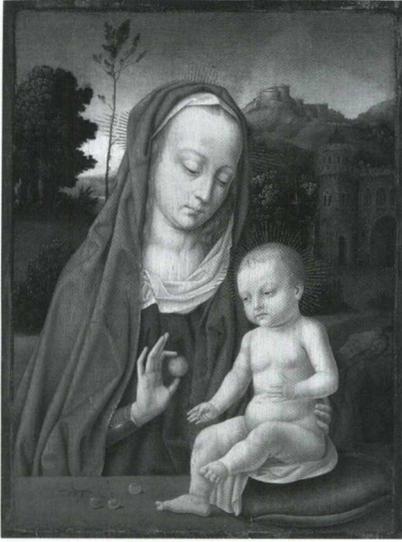
Littérature Ernst MERTEN, *Flämische Malerei*, Ramerding, 1985, pl. 40, en tant que Jan Provost

37

Bois, panneau central: 36,9 x 29,6, volets: 36,6 x 14 cm.

Littérature M. R. DE VRIJ, *Jan Mandyn*, 2006, Zwanenburg, p. 47, 117, fig. 15

²³ En remerciant Christina Currie pour cette information.



49

Bois, 50,8 x 37,5 cm.

Localisation actuelle inconnue

Provenance Paris ?, galerie John Leroy ; Décembre 1932, New York, galerie John Levy Galleries ; Newark (USA), galerie Henry Blank & Co ; New York, Sotheby's, vente du 16 Novembre 1949, n° 30 ; Chicago, Bailey Stanton and Dr. Maurice H. Goldblatt ; Etats-Unis, collection privée ; New York, Christie's, vente du 26 Janvier 2011, n° 7 (en tant que suiveur d'Hans Memling)²⁴

Selon le catalogue de la vente de 1949, le tableau a été vu par Wilhelm Valentiner vers 1920 et par Max J. Friedländer qui le considérait comme émanant d'un suiveur d'Hans Memling à la fin du XV^{ème} siècle.

51

Provenance 1931, Paris, A.J. Pani ; 1932, Paris, Guy Stein ; Vienne, Weiss

²⁴ En remerciant Joshua Glazer, Associate Specialist Old Master Paintings chez Christie's à New York pour m'avoir signalé le passage de ce panneau en vente publique.

²⁵ *Staatl. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, 8ème ed., 1921, p. 613, inv. 611.

52

Provenance 1935, Paris, Galerie Brimo de Laroussilhe ; Enschede, J. H. van Heek ; 1957, legs du dr. J. H. van Heek, 's-Heerenberg

Littérature Collectif, *Rijksmuseum Twenthe, Enschede. De meesters der 15de en 16de eeuw*, Enschede, 1938, p. 19, fig. 9.

Onno TER KUILE, *Catalogus van de schilderijen: Rijksmuseum Twenthe Enschede*, Enschede, 1974- 1976, n° 122, p. 73-74, fig. 13



63

La figure de l'Enfant est empruntée à un panneau des collections du Musée de Berlin, en dépôt en 1921 au Musée d'Hildesheim²⁵. Quoique décrite comme néerlandaise vers 1515, sous l'influence de Quinten Metsijs, l'œuvre est probablement colonaise, à situer dans l'orbite de Barthel Bruyn l'Ancien.



79

Bois, 21 x 17 cm

Provenance Amsterdam, Christie's, vente du 30 janvier 2007, n° 15

124 (figure 3)

Provenance Bruxelles, Philippe Stoclet ; 1980, Vienne, Galerie Bienenstein ; Cologne, Lempertz, vente du 15 mai 2010, n° 1526

Exposition Lindau, 2007, *Das spätgotische Tafelbild im deutschsprachigen Raum. Eine Privatsammlung*, n° 30

127

Provenance Paris, Christie's, 3 octobre 2012, n° 145²⁶

131

New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1961.52

Littérature Max FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, Volume 10, Lucas Van Leyden and Other Dutch Masters of His Time*, Leyde & Bruxelles, 1973, n°170

139

Provenance Jusqu'en 2009, Marseille, Robert Courbier²⁷

149

Anvers, Mayer van der Bergh Museum

Littérature M. R. DE VRIJ, *Jan Mandyn*, p. 19-20, 66-67, n° 2, pl. 2
A.M. KOLDEWEIJ et
M. ILSINK, *La Montée au Calvaire d'après Jérôme Bosch*, Bruxelles, 2011

Provenance Bruxelles, Fondation Roi Baudouin

175

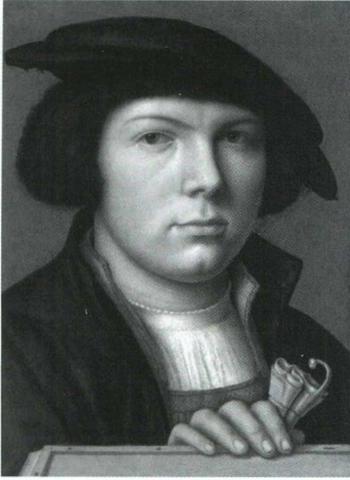
Littérature Véronique VAN CALOEN et Muriel VERBEECK-BOUTIN, *Une restauration « spectaculaire ». Le cas d'une Vierge à l'Enfant restaurée par Joseph Van der Veken*, dans : *CeROArt*, n° 5, 2010

198

Littérature Peut-être J. HAND, *Joos van Cleve*, New Haven & London, 2004, p. 183, n° 108.5, dans la collection du marchand A. Arens

²⁶ En remerciant Suzanne Laemers de m'avoir signalé cette vente publique.

²⁷ En remerciant Till Holger-Borchert de m'avoir mis en contact avec Mr. Xavier Goyet, qui a eu l'amabilité de me communiquer un cliché numérisé du panneau.



202

Provenance Paris, 1924, Galerie Henri Durandy ; Dusseldorf & Berlin, 1926, Galerie Van Diemen & Co ; Berlin, 1931, Dr. E. Plietzsch ; New York, 1931, Lillienfeld Gallery ; Californie, George and Dorothea Halpert ; Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art (don de George et Dorothea Halpert, acc. no. C1993.132.1) ; New York, Sotheby's, vente du 4 juin 2009, n° 12

Exposition San Diego, 1928, *Fine Arts Gallery of San Diego, Exhibition of Paintings: Italian, Flemish Dutch, German, French and English*, n° 9 (en tant que Joos VAN CLEVE).

Littérature W. VALENTINER, dans: *Kunstspiegel*, numéro du 8 mars 1927
Anonyme, dans: *Die Gartenlaube*, numéro du 19 mai 1927

220

Littérature Collectif, *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester, 1974, t. I, p.179-180, t. II, fig. 573

Provenance ?, Lord Donegal ; ?, Carter ; ?, Henry Doetsch ; Londres, Christie's, vente du 22 juin 1895, n° 190 ; ?, Blakeslee ; 1920, New York, Bourgeois Galleries

Exposition Worcester et Philadelphia, *The Worcester-Philadelphia Exhibition of Flemish Painting*, 1939, n° 70

235

's Heerenbergh, museum Huis Bergh

237

Amsterdam, Rijksmuseum²⁸

²⁸ Je dois à Jan Piet Filedt Cok l'ensemble de l'information relative à la restauration effectuée par Van der Veken. Je lui présente ici mes excuses pour avoir omis de le remercier dans la publication de 2008.

Ont collaboré à ce numéro :

Véronique BOUCHERAT
MCF Histoire de l'Art médiéval
Université Paris-Ouest Nanterre La Défense
30, boulevard Alexandre de Yougoslavie
F-21000 Dijon
Veronique.Boucherat@orange.fr

Sacha ZDANOV
612, avenue Wilson
B-7000 Mons
Sacha.Zdanov@ulb.ac.be

Philippe D'ARSCHOT
192, avenue Louise
B-1050 Bruxelles
P.Darschot@skynet.be

Jean-Luc PYPAERT
Weidelaan 33
B-3080 Tervueren
Jeanluc.Pypaert@db.com

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 € + 10,50 € de port

*Pour toute commande du cahier n°III, s'adresser à Conservart éditions,
Chaussée d'Alseberg, 975 - BE - 1180 Bruxelles (Belgique)
Tel. 32.2/332.25.38 - Fax. 32.2/375.40.40
Paiement au compte n° 551-3620600-47*

Cahier d'études IV, 1994-1995

- **Conservation – Restauration – Technologie**
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VII, 1999

- **Public et sauvegarde du Patrimoine**
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

- **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.** Enseignements théoriques.
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études IX, 2004

- **Genèse d'un vitrail**
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études X, 2007

- **Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration**
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études XI, 2010

- **Etude stylistique et technologique des peintures murales et des mosaïques de Géo De Vlamynck**
- Belgique: 20 € + 4,50 € de port
- Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997, VI/1997 sont épuisés

Direction - Rédaction - Administration (Tél. 02/650.24.19):

Filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles
— CP 175 — Avenue Fr. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie

Abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: € 17,50 + € 4,50 € de port
- Etranger: € 22,50 + € 10,50 € de port

Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 4,50 € de port
- Etranger: € 25,00 + € 10,50 € de port

Bulletin de commande

A renvoyer dûment complété au Secrétariat d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (C.P. 175)
Faculté de Philosophie et Lettres, U.L.B.
Avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles
Tel. 32.2/650.24.19 - Fax. 32.2/650.43.49

Nom, prénom:

Adresse:

Tel - fax

Prière de m'envoyer exemplaire(s) des volumes.....

Je verse ce jour la somme de € au compte Dexia 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: Dexia Banque, Chaussée de Boendael, 456 - 1050 Bruxelles



VÉRONIQUE BOUCHERAT

Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier, imagiers de Philippe le Bon :
l'exemplarité d'un dossier opaque

p. 7

SACHA ZDANOV

Assimilation et interprétation du style de Dirk Bouts
dans l'œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie.

p. 31

PHILIPPE D'ARSHOT

Un buffet romain méconnu :
Aperçu d'un ensemble d'orfèvrerie de la fin du XV^{ème} siècle

p. 51

JEAN-LUC PYPAERT

Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken

p. 69

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, 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 A&B. 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 A&B 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 A&B 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 A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & 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 A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B 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 utilisés 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 Archives & Bibliothèques de l'ULB, 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 au Directeur des Archives & 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 – Archives & 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 Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- 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 Archives & 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 Archives & Bibliothèques.

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 Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.