

# Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du xv<sup>e</sup> siècle

Valentine HENDERIKS

La production en série de peintures de dévotion privée, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au début du xvi<sup>e</sup> siècle, dans l'atelier d'Albrecht Bouts, fils puîné de Dirk Bouts, met en évidence une composante clé, le sentiment de fierté « locale », à prendre en considération dans l'étude des œuvres produites dans les anciens Pays-Bas à cette époque<sup>1</sup>. La standardisation des images de dévotion montre, en effet, que les modèles créés par les « grands maîtres » véhiculent une aura de fierté « locale » intimement liée au phénomène de la copie et à celui de la « norme en acte », si spécifiques à la peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle. Force est de constater que le succès de ces images de dévotion ne repose pas essentiellement sur leur puissance empathique, mais aussi sur ce que Paul Philippot a justement qualifié de « prise de conscience de l'image comme image »<sup>2</sup>. La clientèle ne cherche pas seulement à acquérir des peintures comme support à la piété privée, mais aussi à posséder une œuvre issue d'un prototype renommé, même si ce dernier n'est plus, dans certains cas, que le pâle reflet du modèle original dont il s'inspire.

## Origines et principes des images de dévotion

Pour bien comprendre la problématique énoncée, il convient de retracer, dans un premier temps, l'évolution du concept d'image de dévotion. Ce dernier a, en effet, suscité de nombreuses tentatives de définition. Il est évident, comme l'a souligné Hans

---

<sup>1</sup> Pour une étude approfondie de cette problématique, voir Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts : catalogue critique et pratiques d'atelier*, thèse de doctorat inédite, Université libre de Bruxelles, 2009, p. 166-296.

<sup>2</sup> Paul PHILIPPOT, « La fin du xv<sup>e</sup> siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 12, 1962, p. 22.

Belting<sup>3</sup>, que notre façon d'aborder et de classifier les différentes catégories d'images au Moyen Âge résulte d'une terminologie moderne. Or, à l'époque, les relations entre pratiques de dévotion officielles et privées, de même qu'entre Église et monde laïque, étaient particulièrement ambiguës, ce qui rend malaisée toute formulation restrictive.

La spécificité des images de dévotion privée, par rapport à celles destinées au culte public, réside dans la relation à caractère empathique qu'elles instaurent entre le spectateur et la figure représentée. Néanmoins, le contexte de contemplation de ces images a trop souvent été considéré comme limité à la sphère privée. Pourtant, l'image de dévotion n'est pas née dans l'intimité du foyer, mais plutôt au sein d'une expérience collective car « dans son contenu, elle présuppose la réalité objective de ce qui faisait le fond du culte, et dans ses formes, elle présuppose l'expérience subjective qui permettait la mise en scène du culte »<sup>4</sup>. C'est dans la relation complexe entre forme et fonction de ces images de dévotion que réside toute leur difficulté d'appréhension.

Selon Erwin Panofsky<sup>5</sup>, l'image de dévotion ou *Andachtsbild* résulte de la fusion de deux types préexistants : l'*imago* qu'il nomme « image cultuelle représentative », c'est-à-dire celle d'un portrait d'une figure du culte, et l'*historia*, « image historique mise en scène » qui correspond à une narration et donne un enseignement. Pour Sixten Ringbom, le problème de ce concept est qu'il omet de préciser le rôle essentiel joué par l'icône importée en Occident et qu'il confond forme et fonction de l'image. L'auteur critique la démonstration du premier en montrant que « l'icône-portrait à mi-corps d'origine orientale » constituait « l'image de dévotion par excellence » avant d'être modernisée et remplacée par le « gros-plan narratif ». Il montre, en outre, qu'une image narrative peut aussi être utilisée comme *Andachtsbild* et que cette dernière peut, dès lors, illustrer d'autres sujets que ceux à caractère purement contemplatif. Il propose ainsi d'utiliser la formule d'« image de dévotion » pour désigner la fonction sans la forme et celle d'*Andachtsbild* pour qualifier la forme sans la fonction<sup>6</sup>. Belting revient ensuite sur cette classification en indiquant que le terme d'*Andachtsbild* n'est finalement que la traduction allemande du terme *image de dévotion* et qu'il ne définit pas ce qui devrait l'être, à savoir la forme picturale. L'érudit suggère, dès lors, de ne pas établir de distinction entre image de dévotion et *Andachtsbild*<sup>7</sup>, proposition qui nous semble répondre à l'impossibilité de classifier ces images dans une définition *a fortiori* restrictive.

L'origine des images de dévotion remonte à l'importation d'icônes byzantines en Occident qui furent alors adaptées et développées pour répondre aux exigences

<sup>3</sup> Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. fr., Paris, Monfort, 1998, p. 219.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>5</sup> Erwin PANOFSKY, « *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der *Maria Mediatrix* », dans *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308 (pour la définition de l'*Andachtsbild*, voir p. 264-265).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>7</sup> H. BELTING, *L'image et son public*, *op. cit.*, p. 61.

liturgiques<sup>8</sup>. Sous cette impulsion, l'image cultuelle occidentale, qui fut d'abord une sculpture, prend la forme, en Italie, à partir de 1200, de panneaux peints indépendants et portatifs. Ces derniers faisaient l'objet d'une vénération publique ou privée dans le cadre du culte. Dans ce cas, ils prenaient généralement place dans les chapelles des églises, leur fonction et leur taille les différenciant des retables et des compositions narratives monumentales à vocation liturgique et didactique<sup>9</sup>.

L'usage de posséder des images de dévotion dans le cadre privé remonte aux premiers temps du christianisme puisqu'elles sont mentionnées au moins depuis le VI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. De telles représentations jouaient à la fois un rôle didactique, comme source d'instruction pour les fidèles, culturel, en tant que support pour la prière, et psychologique, en sollicitant l'affectivité du spectateur et en instaurant un dialogue avec la figure représentée<sup>11</sup>. Ce type d'image se développe particulièrement à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, parallèlement à l'essor de la piété personnelle encouragée notamment par les besoins religieux des confréries laïques et par le développement des ordres mendiants<sup>12</sup>.

### Situation flamande des images de dévotion au XV<sup>e</sup> siècle : le rôle des copies

Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les images de dévotion connaissent leur véritable apogée. Elles prennent alors largement place dans les chambres privées de laïques. Dans les anciens Pays-Bas, au XV<sup>e</sup> siècle, leur importance s'explique par le phénomène des indulgences liées à ces images et par l'essor du courant de la *Devotio moderna*<sup>13</sup>. Ce dernier a introduit le mysticisme dans les cercles laïques, accentuant ainsi le caractère individualiste de la piété<sup>14</sup>. Cette spiritualité nouvelle invite, en effet, les croyants à méditer sur les souffrances du Christ et à les partager, comme le préconise le traité de l'*Imitatio Christi* (1424) de Thomas a Kempis<sup>15</sup>. Il en découle une attitude d'empathie du spectateur en supplication devant ces images de dévotion. Certaines d'entre elles étaient perçues comme ayant un pouvoir miraculeux et d'autres servaient d'exutoires aux péchés. Ainsi, en récitant des prières devant une image particulière, les fidèles accumulaient des crédits d'indulgences, c'est-à-dire de rémission pour

<sup>8</sup> Voir en dernier sur ce sujet Maryan W. AINSWORTH, « À la façon grecque : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », dans *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*. Catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, p. 544-555.

<sup>9</sup> Sixten RINGBOM, *Les images de dévotion, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, trad. fr., Paris, Monfort, 1995, p. 53.

<sup>10</sup> Pour une histoire de l'introduction et de l'assimilation des icônes byzantines en Occident, voir H. BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 1-28 et 141-217.

<sup>11</sup> S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 13 ; Hans BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 99.

<sup>12</sup> H. BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 27.

<sup>13</sup> S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 23.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>15</sup> Voir sur ce sujet *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie 1300-1500*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 1994-1995 ; Kees VEELENTURF (éd.), *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nimègue, 2000.

leurs péchés<sup>16</sup>. Ce phénomène résulte notamment de la réaction de l'Église suite au développement croissant des images destinées à la sphère privée. En tant que plus ancienne détentrice d'images cultuelles, elle se devait de privilégier les siennes en leur instituant le pouvoir de conférer la grâce<sup>17</sup>.

Au xv<sup>e</sup> siècle, apparaissent les livres d'heures enluminés pour les laïques. Ceux-ci constituent l'accessoire principal de la dévotion privée et leur popularité ne cessera d'augmenter dans la deuxième moitié du siècle. Parallèlement, les images peintes sur panneaux continuent d'être utilisées comme supports pour la dévotion<sup>18</sup>. Le croyant qui possède une telle peinture, un livre de prières et un prie-Dieu peut méditer soit dans l'intimité de sa chapelle au sein d'une église, soit dans l'atmosphère confinée de son intérieur.

Dans les anciens Pays-Bas au xv<sup>e</sup> siècle, les peintures de dévotion privée, généralement de petite dimension, sont parfois isolées, mais plus souvent présentées sous la forme de triptyques, de diptyques ou encore de pendants<sup>19</sup>. Les types iconographiques les plus fréquemment illustrés sont la *Sainte Face*, le *Christ et la Vierge de douleur*, la *Vierge à l'Enfant* ou encore des portraits de saints populaires comme le *Chef de saint Jean-Baptiste sur un plat*. Ces œuvres font généralement l'objet de commandes de particuliers, mais aussi de confréries et de corporations. À la fin du xv<sup>e</sup> siècle, suite au développement du marché de l'art, ces peintures sont produites en série et vendues sur le marché libre. Ainsi, les modèles créés par les maîtres sont copiés en de nombreux exemplaires au sein même de leur atelier.

Les images de dévotion privée participent au phénomène caractéristique de la peinture flamande du xv<sup>e</sup> siècle, à savoir celui de la copie. Comme l'a parfaitement prouvé Didier Martens, la persistance d'une conception artisanale de l'activité artistique constitue une des spécificités de la peinture des anciens Pays-Bas<sup>20</sup>. Contrairement à l'Italie, les normes esthétiques ne sont pas déterminées par des écrits avant la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, mais diffusées par les images. C'est ce que l'auteur qualifie de « norme en acte » et qui justifie la tradition de la copie, unique et très prolifique dans ces régions. Ce phénomène de la copie, longtemps dénigré par les historiens de l'art flamand, a été revalorisé, en 1962, par Paul Philippot qui y reconnaît « une valorisation esthétique de la forme et une culture figurative consciente de soi au sens moderne du terme »<sup>21</sup>. Partant de ce postulat, Didier Martens a démontré que le premier canon de la peinture flamande s'est formulé au travers de ces copies<sup>22</sup>. Ainsi, les œuvres qui serviront de modèles aux peintres sont sélectionnées parmi

<sup>16</sup> S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> H. BELTING, *L'image et son public*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>19</sup> Sur la typologie et le mode de présentation de ces œuvres, voir *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*. Catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art et Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2006-2007, p. 2-27.

<sup>20</sup> Didier MARTENS, « Du Saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la « norme en acte » dans la peinture flamande des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 74, 2005, p. 11.

<sup>21</sup> P. PHILIPPOT, « La fin du xv<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 22.

<sup>22</sup> D. MARTENS, « Du Saint Luc peignant la Vierge », *op. cit.*, p. 11.

le répertoire de ceux que l'on considère aujourd'hui comme les « grands maîtres », c'est-à-dire principalement Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes et Hans Memling<sup>23</sup>.

Il existe différents types de copies qui ont fait l'objet d'une classification selon qu'elles se rapprochent plus ou moins du modèle original<sup>24</sup>. Comme l'a démontré Héléne Mund, les œuvres destinées à la dévotion privée impliquent, par leur fonction, une identité au prototype. C'est ce qui explique qu'un grand nombre d'entre elles appartiennent à la catégorie des copies exactes<sup>25</sup>. Néanmoins, certains modèles faisant autorité sont ensuite adaptés pour être mis au goût du jour. Quoi qu'il en soit, l'essentiel, pour satisfaire la clientèle, est que l'œuvre s'inspire d'un prototype renommé issu d'un maître à la réputation bien établie.

### Les prototypes de Dirk Bouts et les copies d'Albrecht

Dans ce contexte, l'exemple du *Christ couronné d'épines* et de la *Mater dolorosa*, compositions originales de Dirk Bouts, reproduites en abondance par son atelier et celui de son fils Albrecht, est particulièrement éloquent (fig. 1 et 2). Dans l'état actuel de la recherche, seuls deux portraits indépendants du Christ sont considérés comme autographes du maître. Il s'agit de la *Sainte Face* du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam<sup>26</sup> et du *Christ couronné d'épines* de la National Gallery de Londres, anciennement attribué à Albrecht Bouts<sup>27</sup>. D'après Panofsky, Dirk Bouts

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>24</sup> Pour la terminologie de la copie dans les anciens Pays-Bas au xv<sup>e</sup> siècle, voir Héléne MUND, « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 5, 1983, p. 19-31.

<sup>25</sup> Héléne MUND, « La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts », dans *Dirk Bouts (ca 1410-1475). Een Vlaams primitief te Leuven*. Catalogue d'exposition, Louvain, Sint-Pieterskerk-Predikherenkerk, 1998, p. 231.

<sup>26</sup> DIRK BOUTS, *Sainte Face*, vers 1456-1464, 33,5 x 24 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 2442. Catheline PÉRIER-D'ETEREN, « Un *Christ couronné d'épines*, œuvre inédite du cercle d'Albert Bouts », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 24, 2002, p. 31 ; EAD., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, n° 8, p. 252-255. Il est intéressant de souligner que cette *Sainte Face* est directement inspirée de celle peinte par Jan van Eyck, aujourd'hui disparue, mais dont les nombreuses copies en peinture et en enluminure attestent de l'influence. Pour une liste complète des copies en peinture, voir Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, Bruxelles, 1983 (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xiv<sup>e</sup> siècle, 1)*, p. 168-169. Pour l'influence du prototype eyckien en enluminure, voir Maurits SMEYERS, « An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca 1450 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421) », dans *Serta Devota in memoriam Guillelmi Lourdaux*. Pars Posterior : *Cultura Mediaevalis*, Louvain, 1995, p. 195-224.

<sup>27</sup> DIRK BOUTS, *Christ couronné d'épines*, vers 1462, 43,8 x 37,1 cm, Londres, National Gallery, NG 1083. Jusqu'en 1998, le tableau était généralement attribué à Albrecht Bouts ou à son atelier. Lorne Campbell est le premier à le donner avec conviction à Dirk Bouts, cf. Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 52-54. Il est suivi par Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts, op. cit.*, 2005, n° 14, p. 269-272.



Fig. 1. Atelier de Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1457 (37,1 x 28,3 cm), Londres, National Gallery, inv. NG 711. © National Gallery, Londres.



Fig. 2. Atelier de Dirk Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1457 (37,3 x 28 cm), Londres, National Gallery, inv. NG 712. © National Gallery, Londres.

est à l'origine de la conversion du *Salvator Mundi* en une image de la Passion<sup>28</sup>. L'historien de l'art prend pour référence un portrait du Christ conservé à la National Gallery de Londres et associé à une *Mater dolorosa*<sup>29</sup>, qu'il considère comme des copies d'après des compositions originales perdues du maître. Pour cet auteur, Dirk Bouts est le créateur de ce type de portrait du Christ en buste faisant pendant à une *Vierge de douleur* et qui sera repris, sans relâche, par son atelier. Cette proposition nous semble parfaitement fondée<sup>30</sup>. En revanche, selon lui, il s'agit d'une *imago Salvatoris coronati*<sup>31</sup> et non pas d'un *Ecce Homo*, terme généralement utilisé par les historiens de l'art. Cette hypothèse, si argumentée soit-elle, présente néanmoins une confusion d'ordre iconographique qu'il convient de clarifier. Certes, Panofsky souligne, à juste titre, que le type du Christ de Londres n'est pas un *Ecce Homo*, étant donné l'absence de son principal attribut, le sceptre de roseau. Cependant, nous n'y voyons pas une conversion du *Salvator Mundi* en une image de la Passion. À l'exception de sa présentation frontale, le Christ n'emprunte, en effet, aucune des caractéristiques traditionnelles du *Salvator Mundi*, représenté bénissant et tenant le globe. Il s'agit plutôt d'une variante de la *Sainte Face*, à laquelle le peintre a ajouté la représentation des mains croisées en prière et une expression de souffrance dérivée de l'*Homme de douleur* et des épisodes de la Passion. Nous proposons, dès lors, d'adopter la dénomination de *Christ couronné d'épines* qui nous semble plus appropriée.

Les compositions originales de Dirk Bouts, combinant un type novateur de *Christ couronné d'épines* à une *Mater dolorosa*, ont connu un succès considérable au vu du nombre important de copies qui nous sont parvenues. Dans l'état actuel de la recherche, nous avons répertorié, parmi les œuvres conservées et connues, dix-sept tableaux présentant le Christ et la Vierge en pendants, quatorze montrant le Christ seul et vingt-six illustrant la *Vierge de douleur*<sup>32</sup>. Rappelons que la production en grande quantité de ces peintures de dévotion s'inscrit dans le contexte de l'évolution du marché de l'art, au tournant du xv<sup>e</sup> siècle. À cette époque, on assiste, en effet, au passage d'une économie basée sur la commande à une production en série destinée au marché libre. Les croyants souhaitant posséder une image de dévotion, inspirée d'un prototype renommé, peuvent se la procurer facilement et bénéficier d'un éventail de prix, variant sans doute selon le niveau de qualité d'exécution du tableau. Ces peintures

<sup>28</sup> Erwin PANOFSKY, « Jean Hey's *Ecce Homo*. Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 5, 1956, p. 112.

<sup>29</sup> Voir, sur ces œuvres, L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues*, op. cit., p. 63-66.

<sup>30</sup> Dans un article à paraître prochainement (« L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 78, 2009), nous confirmons l'attribution du prototype à Dirk Bouts, que nous datons des années 1455, et développons la problématique de sa reprise dans son atelier et celui de ses fils.

<sup>31</sup> Erwin PANOFSKY, « Jean Hey's *Ecce Homo* », op. cit., p. 112 et p. 132, n. 46. L'auteur se réfère à un tableau du Sauveur peint par Dirk Bouts et qui appartenait à Jan van den Winckele. Ce dernier est mentionné dans le testament de son fils, en 1554, comme une *imago Salvatoris coronati*. Pour nous, le terme *Salvatoris*, cité dans le document, fait simplement référence au Christ en tant que sauveur de l'humanité et non au type iconographique du *Salvator Mundi*.

<sup>32</sup> Pour un recensement de ces œuvres, voir Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts*, op. cit., p. 553-562.

de dévotion deviennent donc accessibles à un plus large public. Pour répondre à cette demande croissante, différents moyens de reproduction mécanique sont mis en œuvre au sein des ateliers. L'examen de plusieurs tableaux, issus des prototypes boutsiens, a révélé que des procédés identiques ont été utilisés, au stade du dessin sous-jacent, pour reproduire la composition originale qui existait probablement sous la forme de dessins conservés dans l'atelier. L'usage probable d'un calque au poinçon pour transférer les personnages et de dessins au poncif, le plus souvent repris au pinceau et parfois complétés par un dessin partiel à main levée, ont ainsi été relevés.

La technique d'exécution de l'ensemble des peintures recensées varie considérablement. Cette dernière, souvent schématique, dénote une réalisation tardive, confirmée par l'examen dendrochronologique de plusieurs tableaux. Ceci démontre la pérennité du modèle boutsien qui, très apprécié, a stimulé une offre importante et a, dès lors, continué d'être produit dans l'atelier de ses fils, bien après la mort du maître, en 1475. Il est évident que la composition originale de Dirk Bouts a dû impressionner ses contemporains par ses innovations iconographiques et typologiques, mais aussi par la puissance de son illusionnisme. Le peintre, par sa grande maîtrise de la technique picturale, a su combiner avec équilibre le réalisme immanent des souffrances des personnages au caractère transcendant de ces effigies. Ce dernier est principalement souligné par l'usage d'un fond doré moucheté sur lequel se reflète subtilement l'ombre portée des personnages sacrés.

Les copies des prototypes boutsiens exécutées par ses plus habiles collaborateurs ont certes maintenu ce haut degré d'illusionnisme favorisant la puissance empathique et garantissant l'aura de ces peintures de dévotion. Mais comment expliquer que les nombreux exemplaires de faible qualité d'exécution aient aussi été très prisés des fidèles ? Certes, certains d'entre eux ne disposaient sans doute pas de moyens suffisants pour se procurer les peintures les plus abouties. Au-delà de ce facteur économique, nous pensons que les copies de ces œuvres de dévotion, dont certaines sont si peu habilement exécutées qu'elles ne sont plus que de lointains ersatz du prototype original, étaient peut-être autant, voire davantage, recherchées pour la fierté qu'elles suscitaient par leur parenté avec le modèle que pour leur pouvoir dévotionnel et qualitatif. Il n'est pas douteux que Dirk Bouts, peintre officiel de Louvain, ait contribué, par ses œuvres, à la renommée de la ville. Il est probable, en outre, que le succès des copies des prototypes boutsiens ait dépassé les frontières de Louvain. On sait, en effet, qu'à partir de 1482 a lieu à Bruges, au « Pand », une foire annuelle où chacun pouvait vendre sa production. Au début du *xvi<sup>e</sup>* siècle, c'est la ville d'Anvers, alors en plein essor économique, qui prend le relais. Il est donc légitime d'envisager que les œuvres produites par l'atelier de Dirk Bouts et de ses fils aient également été écoulées sur ces marchés libres. Par ailleurs, ces peintures ont également été à l'origine d'une exportation importante en Europe, particulièrement dans les pays du Sud. D'autres maîtres avant Dirk Bouts ont connu un tel engouement. L'exemple de Rogier van der Weyden est de loin le plus révélateur et le plus exceptionnel par la diffusion extraordinairement étendue de ses



modèles, non seulement dans les anciens Pays-Bas, mais aussi en Espagne et en Italie où ils sont également exportés et copiés<sup>33</sup>.

L'exemple de l'association du *Christ couronné d'épines* et de la *Mater dolorosa*, compositions créées par Dirk Bouts et reproduites en série par son atelier et celui de son fils Albrecht, montre que s'opère, parallèlement à la « démocratisation » des peintures de dévotion flamandes, une désacralisation de l'image culturelle. Les œuvres ne sont, en effet, plus seulement choisies selon leur degré de performance dévotionnelle, mais aussi pour le rapport affectif, identitaire et de prestige qu'elles instaurent envers le créateur du prototype.

---

<sup>33</sup> Merci à Hélène Mund, Laure Dorchy et Philippe d'Arschot pour leur relecture critique du texte et leurs pertinentes suggestions de corrections.