

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

SACHA ZDANOV

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

État de conservation

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

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

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



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

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

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

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

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

Étude technologique

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

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

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



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



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

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

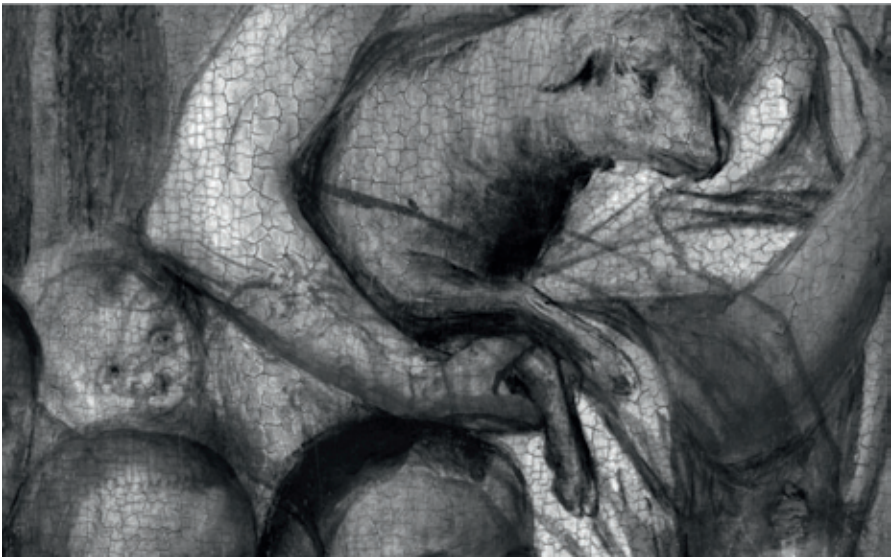
Au contraire, le dessin sous-jacent des volets comporte de nombreuses modifications. Sur le volet gauche, l'artiste semble avoir éprouvé quelques difficultés à mettre en place la figure de saint Jean-Baptiste. Il apparaît en effet une première fois au centre du panneau et a ensuite été déplacé un peu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

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

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



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



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

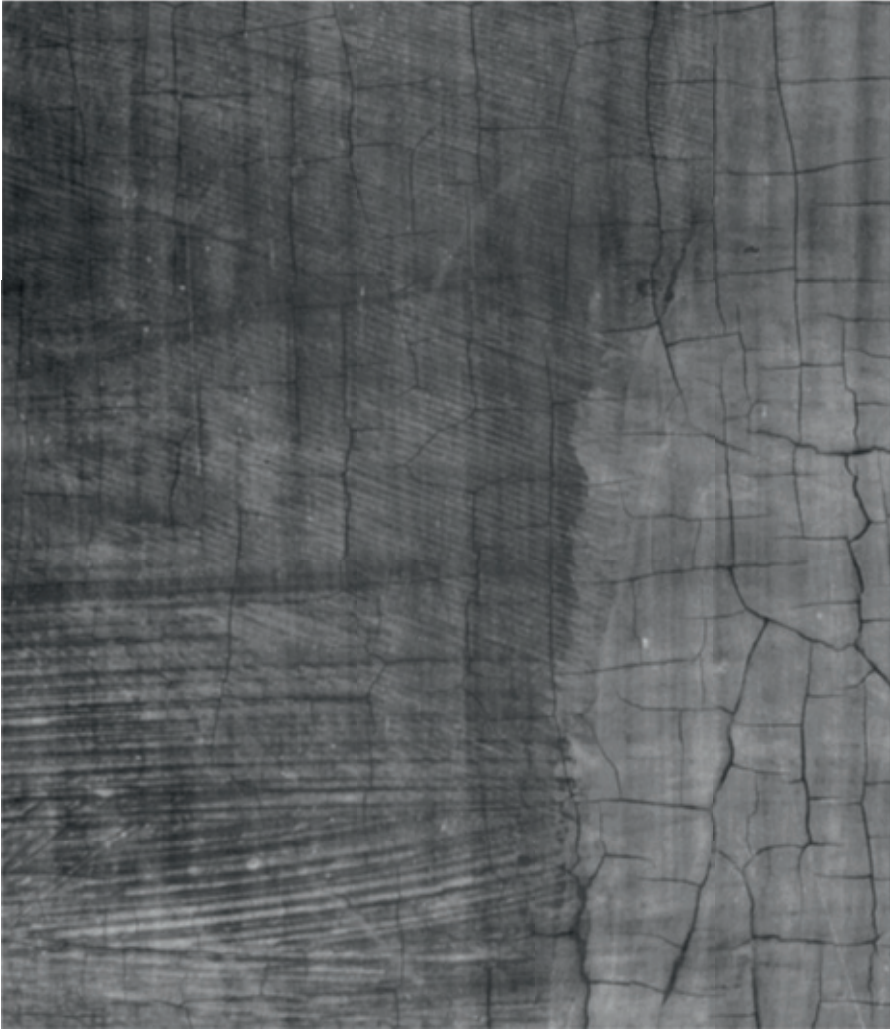


Fig. 7. Détail du panneau central, côté droit du corps du Christ, radiographie, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

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

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



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



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

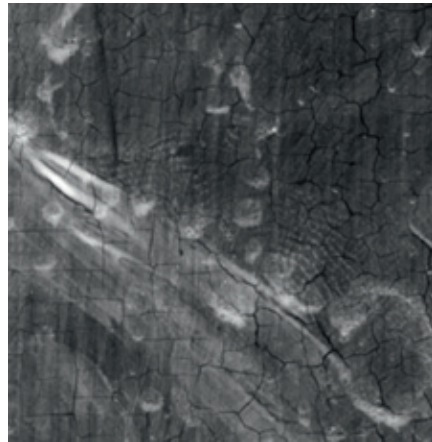
relevée dans une autre œuvre brugeoise datée vers 1500, un *Christ bénissant* conservé dans une collection privée gantoise⁸.

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

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

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

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



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

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

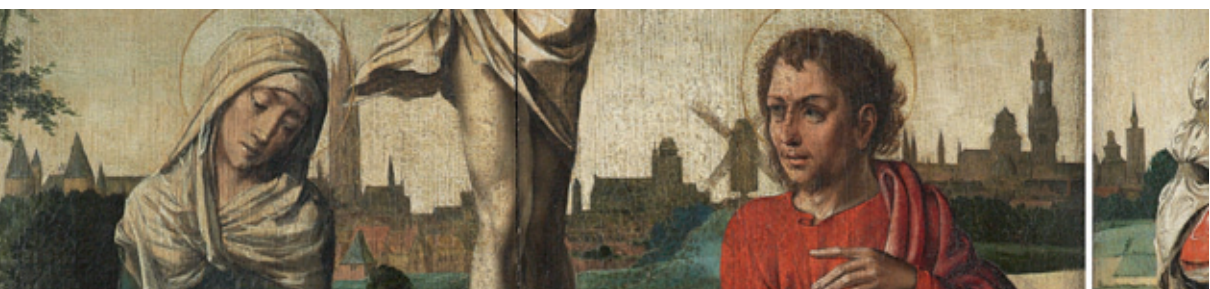


Fig. 10. Vue urbaine du panneau central et du volet droit, cf. fig. 1 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Description iconographique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ SPRONK, *op. cit.*, pp. 109-111.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

³⁰ J. HELBIG, *op. cit.*, p. 126.

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

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

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

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

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

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

Datation

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ GEIRNAERT, *op. cit.*

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

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

Contexte de création

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

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

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

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

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

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

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

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

Attribution

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

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

XXXVII
2015

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

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

Directeur

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Comité de rédaction

Didier MARTENS, en collaboration avec Véronique BÜCKEN,
Alain DIERKENS, Nicole GESCHÉ, Valentine HENDERIKS et Sacha ZDANOV

Comité de lecture

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

Comité scientifique international

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