

NOUVELLES PERSPECTIVES SUR LA CONCEPTION DES VOILETS
PEINTS DES RETABLES MIXTES BRABANÇONS :
LE RETABLE DE GÜSTROW

SACHA ZDANOV

L'imposant retable de la *Passion du Christ*, à double paire de volets, de l'église Sainte-Marie de Güstrow a récemment fait l'objet d'une étude approfondie à l'occasion de sa restauration¹. Il se compose d'une prédelle comportant les statues des apôtres, d'une huche munie de volets peints dans un premier stade d'ouverture et sculptés lors de l'ouverture complète du retable, ainsi que d'un couronnement (fig. 1).

Aucun document relatif à la commande du retable ne subsiste. Seuls les registres de la paroisse datant du XVII^e siècle mentionnent son installation vers 1522², ce que confirmerait le style des peintures et sculptures de l'ensemble. Il est probable que la commande ait été initiée après l'incendie de l'église et d'une partie de la ville le 28 juin 1503, veille de la fête des apôtres Pierre et Paul.

* Ces recherches font suite à l'important travail iconographique mené pour la publication de la monographie sur le retable de Güstrow (voir note 1). Je voudrais remercier Catheline Périer-D'Ieteren, qui m'a donné l'opportunité de travailler sur ce très bel ouvrage, ainsi que Valentine Henderiks et Didier Martens. Tous m'ont prodigué de nombreux conseils et avis sur des hypothèses de recherches toujours nombreuses. Par ailleurs, mes vifs remerciements s'adressent également à Martin Schawe du Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, ainsi qu'au personnel de l'Infothèque et du Centre d'étude des Primitifs flamands de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

¹ Catheline PÉRIER-D'IETEREN (dir.), *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Étude historique et technologique*, Bruxelles, 2014 (ci-après 2014a).

² Friedrich SCHLIE, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow*, Güstrow, 1883, p. 2. Sur l'histoire du retable, consulter essentiellement Lisa Maria VOGEL, « Histoire et contexte historique de la réalisation du retable de Güstrow », dans : PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014a), pp. 77-85.

Ces deux saints figurent d'ailleurs à une place de choix occupant l'ensemble de la surface picturale une fois le retable entièrement fermé, état le plus souvent visible des fidèles. Après une première ouverture des volets, on reconnaît au centre l'*Annonciation* et le *Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie*, et de part et d'autre la *Vierge à l'Enfant* et *Sainte Catherine*. Le retable ouvert sur ses parties sculptées présente différents épisodes de la Passion du Christ, de la *Dernière Cène* à son *Apparition à Marie Madeleine*.

Les lignes qui vont suivre s'attarderont sur la composition des volets peints et tâcheront de présenter les sources diverses empruntées par leur concepteur à d'autres peintres. Ceci me permettra de montrer qu'à l'instar des volets sculptés, les peintures du retable de Güstrow résultent également d'une juxtaposition d'emprunts retravaillés pour former des compositions nouvelles, apportant de nouvelles pistes de recherches à l'étude des volets peints des retables mixtes brabançons.

Chacun des volets peints comporte au premier plan des figures en pied, isolées ou non, ne présentant pas de véritable lien formel avec les scènes d'arrière-plan. Ces figures ont majoritairement été exécutées par une même main, qui pourrait être identifiée au concepteur de l'ensemble des volets peints³. Celui-ci pourrait avoir eu recours à différents modèles. Ainsi, Pierre et Paul rappellent les nombreuses gravures de saints en pied souvent produites dans des séries d'apôtres. On peut d'ailleurs trouver quelques analogies entre le saint Pierre de Güstrow et une gravure de même sujet du Maître F.V.B.⁴ (fig. 2). On comparera notamment la physionomie du personnage, sa position tournée de trois-quarts, les lourds plis de son manteau, ainsi que le geste de sa main droite tenant la clé tout en pointant le doigt. Le dessin sous-jacent de Güstrow présente d'ailleurs une clé de petite dimension assez semblable à celle de la gravure.

Pour le volet de la *Vierge à l'Enfant*, une composition identique figure dans la verrière centrale du chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles⁵. Exécutée vers 1520, celle-ci est traditionnellement attribuée à

³ Voir sur les attributions des peintures : Catheline PÉRIER-D'ETEREN, « Essai d'attribution des volets peints du retable de Güstrow et examen de leur dessin sous-jacent », dans : PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2014a), pp. 105-133 (ci-après 2014b). Catheline Périer-D'eteren rapproche certains éléments de ces panneaux des œuvres groupées autour du Maître de saint Michel. Voir sur ce peintre Yvette BRUIJNEN, « The Master of Saint Michael : a newly established group of paintings by an artist in the orbit of Bernard van Orley », dans : *Oud Holland*, 115, 2000/2001, n° 2, pp. 79-110.

⁴ Maître F.V.B., *Saint Pierre*, vers 1475-1500, encre sur papier, 182 x 98 mm, Londres, British Museum, inv. 1933,0614.13. Vient de la série *Jésus Christ et les douze Apôtres représentés debout*, suite de treize estampes. Voir Adam von BARTSCH, *Le Peintre graveur*, vol. 6, Vienne 1808, p. 82, n° 6 et Friedrich W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, n° 26.

⁵ Jules HELBIG, « Nicolas Rombouts, peintre-verrier et bourgeois de Bruxelles », dans : *Bulletin de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1939, n° 1, pp. 3-23 ; Jules HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Luxembourg (= Corpus Vitrearum Medii Aevi. Belgique, 3)*, Gand, 1974, p. 47.



Fig. 1. Maître de Güstrow et suiveur de Van Orley (peintures), Passier Borman, Jan III Borman et sculpteur anonyme bruxellois (?) (sculptures), *Retable de la Passion*, vers 1520, Güstrow, église Sainte-Marie (© Landesamt für Denkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern, photo : Bötéfür).



Fig. 2. Maître F.V.B., *Saint Pierre*, vers 1475-1500, Londres, British Museum (© The Trustees of the British Museum).

l'atelier de Nicolas Rombouts. Catheline Périer-D'Ieteren a émis l'hypothèse que les compositions du vitrail et de la Vierge de Güstrow remonteraient toutes deux à un modèle commun autrefois conservé dans l'atelier de Bernard van Orley⁶. Le visage de l'enfant Jésus se retrouve de manière similaire dans un volet du retable de la cathédrale d'Uppsala, aussi exécuté dans les années 1520, et qui pourrait procéder du même modèle⁷. Cette hypothèse est ici appuyée par un autre argument : c'est, en effet, de l'atelier du maître bruxellois que viennent de nombreux motifs des volets de Güstrow, celui de la Vierge pourrait en avoir fait partie. Les lignes qui suivent présenteront quelques-uns de ces emprunts dont l'origine a pu être retracée.

Je citerai par exemple le cas du groupe principal du *Martyre de sainte Catherine* (fig. 3). La virtuosité d'exécution de ces figures, absente des autres parties de l'ensemble, est à souligner. On la remarque en particulier dans le bourreau où le travail sur la forme traduit toute la vigueur et la force physique

⁶ PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014b), p. 129, où le vitrail est reproduit.

⁷ PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014b), p. 129.



Fig. 3. *Martyre de sainte Catherine*, détail (voir fig. 1).

du personnage. Le mouvement comme la position sont à rapprocher des recherches formelles menées par Van Orley dans la représentation de figures masculines à la musculature développée, qui se retrouve notamment dans la série de dessins préparatoires aux tentures des *Chasses de Maximilien*⁸. Une source plus précise de ce motif pourrait être un des soldats du retable de la *Crucifixion* de Bruges, commandé vers 1530 par Marguerite d'Autriche à Van

⁸ On observe ainsi notamment l'homme présenté de trois-quarts à la droite du dessin préparatoire du *Mois de juillet* qui montre *L'empereur Maximilien et sa compagnie à un repas de chasse* (Bernard van Orley, dessin au crayon sur papier, 398 x 565 mm, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, inv. Z 26376). Consulter sur l'ensemble Arnout BALIS, Krista DE JONGE, Guy DELMARCEL et Amaury LEFEBURE, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993.



Fig. 4. Bernard van Orley, bourreau du *Portement de croix*, détail du *Retable de la Crucifixion*, Bruges, église Notre-Dame (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Orley, son peintre officiel, pour orner le maître-autel de l'église de Brou⁹ (fig. 4). La partie supérieure de la figure – en particulier le bras droit tendu vers le bas, le mouvement oblique des épaules, la torsion remarquable du cou et le visage représenté presque de profil – est fortement similaire, alors que la partie inférieure, reprise inversée, est adaptée à la nouvelle composition. Ce modèle de Van Orley est lui-même un emprunt à une tapisserie du *Portement de Croix* tissée à Bruxelles d'après des cartons de Raphaël, ce qui avait jusqu'ici échappé à l'attention des historiens de l'art¹⁰.

La position de la sainte pourrait également provenir d'un modèle disponible dans l'atelier de Van Orley. On retrouve dans un panneau anciennement conservé dans une collection londonienne une Catherine d'Alexandrie agenouillée de même inspiration dont les pans du manteau forment, comme à Güstrow, un

⁹ John David FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*, Ann Arbor (MI), 1981, pp. 189-201 ; Valentin VERMEERSCH, *Brugges Kunstbeziit – Vijftig kunsthistorische opstellen*, Bruges, 1969, pp. 189-192 ; Albert SCHOUTEET, *Marcus Gerards – Zestiende-eeuws schilder en graveur*, Bruges, 1985, pp. 23-28 ; Lars HENDRIKMAN, « Bernard van Orley's *Passion* triptych for the main altar in Brou. Commission and copies », dans : Caecilia PIERI (éd.), *Brou, un monument européen à l'aube de la renaissance*, Paris, 2009, pp. 82-91.

¹⁰ Rome, Musées du Vatican, inv. 3840 et Lisbonne, Fundação Medeiros e Almeida, inv. 1214. Mes recherches ont abouti, de manière indépendante, aux mêmes conclusions que celles de Lars HENDRIKMAN, « Bernard van Orley and Romanism in the 1530s. Technical Investigation of the *Crucifixion* Triptych in the Church of Our Lady in Bruges », dans : Maria Clelia GALASSI et Anna DE FLORIANI (éds.), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricerche fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, Milan, 2008, p. 110. La transmission de ce modèle de bourreau dans les Pays-Bas méridionaux fera l'objet d'un article plus détaillé.



Fig. 5. Pseudo-Bles (attr.), *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (© Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage).

arc de cercle préfigurant l'emplacement où tombera la tête de la sainte¹¹. Cette dernière devait initialement être proche du panneau londonien. Le dessin sous-jacent de Güstrow montre en effet une sainte représentée sans coiffe, l'oreille gauche dégagée et la chevelure dissimulant partiellement son visage. Lors de l'exécution picturale, le peintre modifia toutefois la composition pour y substituer un visage portant une coiffe provenant également du répertoire de Van Orley, dont un écho fidèle se retrouve dans un volet du retable de la *Parenté de sainte Anne*, daté 1528¹².

Si le bourreau et la sainte trouvent leurs sources dans des œuvres distinctes de Van Orley, il se pourrait que leur association ait déjà été imaginée par le maître dans une autre œuvre aujourd'hui perdue. En atteste une *Décollation de saint Jean-Baptiste*¹³, conservée dans les collections du musée de l'Ermitage, dont les protagonistes sont tout à fait similaires à ceux de Güstrow (fig. 5). Les différences visibles en surface, comme l'aigrette au sommet de la coiffe du bourreau ou les rubans à côté de son épée, sont en réalité présentes dans le dessin sous-jacent du volet peint de Güstrow, trahissant l'usage d'un prototype commun. Le Pseudo-Bles, peintre anversois à qui le dessin est attribué, aurait donc copié un modèle qui devait être antérieur à l'exécution picturale des volets de Güstrow. Il se pourrait que ce modèle perdu soit dû à Van Orley ou, à tout le moins, qu'il ait été présent dans son atelier.

Il en serait de même de l'empereur Dioclétien figurant sous les pieds de sainte Catherine. Tant la position du visage – si l'on fait abstraction du regard – que le turban prévu initialement, comme le révèle la réflectographie dans l'infrarouge, rapprochent cette figure d'un modèle utilisé en tapisserie (fig. 6a-b). Il s'agit de Mahomet placé directement derrière le cheval monté par Jules César, sous Lucrèce et Hannibal, et écrasé par la harpe du roi David. Il provient de la tenture de la *Renommée* faisant partie de la série des *Honores*, suite de tapisseries exécutées entre 1520 et 1525 d'après des cartons de Van Orley¹⁴.

¹¹ Bernard van Orley, *Martyre de sainte Catherine*, volet droit d'un triptyque, vers 1514 ou 1518, huile sur panneau, 113 x 64 cm. Signalé en 1927 dans la collection londonienne de G.W. Mallinckrodt-Schroder. Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 8, n° 91 (<http://xv.kikirpa.be/friedlaender/permalink/1885>) et FARMER, *op. cit.*, n° 91.

¹² Véronique BÜCKEN, « Les volets peints du retable de Güstrow et Bernard van Orley », dans : PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2014a), p. 101, où l'exemple est reproduit.

¹³ Entourage du Pseudo-Bles, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, vers 1520-1525, papier, 372 x 281 mm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. OP 5596 (provient de la collection de Charles, comte de Cobenzl, à Bruxelles – inv. L. 2858B – d'où il fut cédé à l'Ermitage en 1768). Voir Alexei LARIONOV, От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа (*Du gothique au maniérisme : dessins flamands des XV^e- XVI^e siècles dans la collection de l'Ermitage*), Saint-Petersbourg, 2010, cat. n° 19, pp. 136-141.

¹⁴ Guy DELMARCEL, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Gand, 2000, pp. 103-113.



Fig. 6a-b. Comparaison des visages de l'empereur (cf. fig. 1) et de Mahomet : Pieter van Aelst (licier) et Bernard van Orley (carton), *Le temple des sept vertus*, vers 1520-1525, Ségovie, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Une fois ces figures principales choisies, le concepteur a une nouvelle fois recours à des modèles connus pour leurs vêtements. La longue robe de sainte Catherine est ornée d'un motif en brocart qui se retrouve à l'identique dans une tapisserie de la *Déploration* des Musées royaux d'Art et d'Histoire, tissée à Bruxelles au cours du premier quart du XVI^e siècle¹⁵ (fig. 7a-b). On reconnaît le large globe, les feuilles et la grenade entourée de petites marguerites. Sous ce globe apparaît une couronne se référant probablement à l'origine princière de la martyre d'Alexandrie.

¹⁵ Anonyme bruxellois, *Déploration*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et Histoire, inv. 858. Voir la notice de Guy DELMARCEL dans : *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, cat. exp. (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 22 janvier – 7 mars 1976), Bruxelles, 1976, n° 17, pp. 73-74 (reproduit p. 75). On trouve un motif de brocart identique sur le manteau de David dans deux tapisseries de l'*Histoire de David et Bethsabée* exécutées à Bruxelles vers 1510-1515 (Madrid, Palacio Real, inv. 10005827, 10005828 et 100015829). Voir *De gouden eeuw van Brussel : wandtapijten van de Spaanse Kroon*, cat. exp., Bruxelles, 2000, pp. 31-41.



Fig. 7a-b. Comparaison des brocarts de sainte Catherine en pied, RIR (© HfBK, Desde) et d'une femme : Anonyme bruxellois, *Déploration*, Bruxelles, ~~Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique~~ (© Sacha Zdanov).

Musées royaux d'Art et d'Histoire

Pour le vêtement de sainte Catherine, le peintre a recours à un motif présent dans un panneau figurant la *Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* attribué au Maître de saint Michel, disciple de Van Orley¹⁶ (fig. 8a-b). Ce brocart est composé de deux fruits et de deux feuilles enroulées surmontées d'une fleur. Ce n'est pourtant pas à ce peintre que revient la paternité du motif puisqu'il est déjà présent dans le volet du *Christ parmi les Docteurs* du retable mixte de Strängnäs I (fig. 8c), attribué à Colyn de Coter et daté autour de 1493¹⁷, soit près d'une trentaine d'année avant l'exécution du retable de Güstrow.

¹⁶ Maître de saint Michel, *La Vierge, l'Enfant et sainte Anne*, panneau, 84,1 x 55,3 cm. Prague, Národní Galerie, inv. O 59. Pour l'attribution au Maître de saint Michel, consulter Yvette BRUIJNEN, « The Master of Saint Michael : a newly established group of paintings by an artist in the orbit of Bernard van Orley », dans : *Oud Holland*, 115, 2001/2002, n° 2, pp. 98-101.

¹⁷ Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 76-77. Le même motif est présent sur le vêtement de sainte Barbe d'un autre tableau de Colyn de Coter : *Donateurs présentés par saint Jean-Baptiste et sainte Barbe*, vers 1500, volets de triptyque réunis en un seul panneau, huile sur chêne, 75 x 90 cm, Bratislava, église catholique romaine. Voir *idem*, pp. 90-91.



Fig. 8a-b-c. Comparaison des brocarts de sainte Catherine du *Martyre de sainte Catherine* (© Sacha Zdanov), du Maître de saint Michel, *Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne*, Prague, National Gallery (© Prague, National Gallery) et de Colyn de Coter, *Retable de Strängnäs I*, détail du *Christ parmi les Docteurs*, vers 1479-1493, Strängnäs (Suède) (© Fondation Périer-D'Ieteren, Bruxelles).



Cet emploi constitue un nouveau témoignage de la pérennité des modèles « gothiques » au sein des ateliers bruxellois entre la fin du XV^e siècle et les premières décennies du XVI^e siècle. Il en est de même pour le brocart, porté par l'empereur dans le *Martyre de sainte Catherine*. Je n'ai pu retrouver son motif exact dans d'autres œuvres. Toutefois, un rapprochement convaincant peut être opéré avec différents modèles présents dans de nombreuses peintures attribuées à Colyn de Coter, dans des tapisseries qui seraient réalisées d'après ses cartons ou dans certains brocarts appliqués attribués au Maître I*T, actif à Bruxelles entre 1500 et 1522¹⁸. C'est d'ailleurs à ce maître qu'il est proposé de donner la polychromie des sculptures du retable de Güstrow¹⁹.

Il semble donc évident que le concepteur des compositions peintes de ce retable puise dans diverses sources pour l'élaboration de ses figures principales. Aucun modèle n'a en revanche pu être rapproché de manière convaincante de l'*Annonciation*. La composition pourrait dès lors être entièrement due à l'imagination du peintre, ce que confirmerait le dessin sous-jacent, plus travaillé

¹⁸ Ingrid GEELEN et Delphine STEYAERT, *Imitation and illusion : applied brocade in the art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth centuries* (= *Scientia Artis*, 6), Bruxelles, 2011, pp. 107-117.

¹⁹ Ces motifs seront repris dans certaines tapisseries associées à Bernard van Orley. GEELEN/STEAERT, *op. cit.*, pp. 274-275.



Fig. 9a-b. Comparaison d'un hallebardier du *Martyre de saint Paul* (cf. fig. 1) et de Albrecht Dürer, *Porteur de drapeau*, vers 1502, Londres, The British Museum, inv. E,4.157 (© Trustees of the British Museum).

que celui des autres panneaux. On y voit en effet une recherche progressive de la composition finale, avec notamment plusieurs reprises de lignes et changements de formes comme le montrent la chevelure de l'archange, ses ailes déplacées et modifiées ou les glissements successifs de la fleur de lys à ses pieds. La modification la plus manifeste porte toutefois sur le visage de la Vierge qui était initialement tourné vers l'archange Gabriel. Lorsqu'il redessine sa composition, le peintre reprend le modèle qu'il a élaboré pour le visage de Marie dans le volet de la *Vierge à l'Enfant*²⁰.

Abordons maintenant les figures d'arrière-plan, aussi élaborées d'après des modèles diffusés par la gravure ou issus des ateliers bruxellois. C'est notamment

²⁰ PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* (2014b), p. 130, où l'exemple est reproduit.



Fig. 10a-b. Comparaison d'un bourreau de la *Crucifixion de saint Pierre* (cf. fig. 1) et d'un bourreau de Bernard van Orley, *Retable de la confrérie de la sainte Croix de Furnes*, daté 1515, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4999 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

le cas des hallebardiers des volets de *Saint Paul* et du *Martyre de sainte Catherine* qui s'apparentent aux gravures de Dürer (fig. 9a-b). Un autre motif, cette fois emprunté à Van Orley, est celui d'un bourreau de la *Crucifixion de saint Pierre*, citation du retable de Furnes daté 1515²¹ (fig. 10a-b). La position du personnage s'appuyant sur la croix reprend celle du bourreau du *Portement de Croix* en grisailles.

À ces reprises s'ajoutent des figures qui, si elles ne sont pas rigoureusement identiques, présentent des analogies suffisantes pour pouvoir parler d'un vocabulaire commun partagé au sein d'un même atelier. L'homme sous la roue de sainte Catherine pourrait être associé à une figure de même type provenant d'un des volets du retable des *Légendes de sainte Catherine et de saint Roch*²². Ces deux figures font d'ailleurs écho aux recherches de Van Orley dans son

²¹ Ce motif a fait l'objet de nombreuses reprises, notamment en tapisserie (voir par exemple la *Passion* de Ségovie par Pieter de Pannemaker, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, objet IRPA n° 40001908).

²² Rapprochement fait par Véronique Bücken, BÜCKEN, *op. cit.*, p. 101. Voir également Alexandre GALAND, *The Bernard van Orley Group (= The Flemish Primitives. Catalogues of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 6)*, Bruxelles, 2013, p. 360.



Fig. 11a-b. Comparaison d'un soldat : *Retable de Güstrow* (cf. fig. 1) et Maître de saint Michel, *Résurrection*, vente Sotheby's, New York, 24 janvier 2007, lot 26 (© Sotheby's).

Polyptyque de Job et de Lazare, où un personnage du panneau central adopte une pose similaire. Il en est de même d'un soldat fuyant sur le panneau de *Saint Paul* dont la position et le mouvement de son bras passant au-dessus de sa tête trouve de nombreux échos dans les œuvres de l'atelier de Van Orley. On le voit dans un dessin du Maître de saint Michel mis en vente chez Sotheby's en 2007 (fig. 11a-b)²³. Ce soldat, vêtu lui aussi d'un plastron de cuir et tenant une lance dans la main droite, adopte une pose tout à fait comparable à celle du soldat de Güstrow. Le même modèle pourrait avoir été utilisé dans le retable des *Sainte Catherine et saint Roch* déjà cité²⁴.

Après avoir mis en place ces différents motifs empruntés, le peintre étoffe ses compositions de figures qui lui sont propres. On les retrouve dans le panneau central d'un retable provenant d'une église de Malines, aujourd'hui conservé à Munich²⁵ (fig. 12). La peinture²⁶, a été attribuée par Friedländer au même auteur que les volets de Güstrow, qui nommera d'ailleurs ce peintre le Maître de Güstrow²⁷. Les similitudes entre les deux œuvres sont nombreuses, que ce soit dans la physionomie d'un vieillard en turban que l'on retrouve dans le *Martyre de sainte Catherine*, ou dans le style similaire à celui du *Martyre de saint Pierre* du personnage de profil figurant sur la prédelle. Ajoutons aussi

²³ Sotheby's, New York, 24 janvier 2007, lot 26.

²⁴ Voir cliché IRPA n° B216098.

²⁵ Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, inv. WAF 746.

²⁶ L'examen dendrochronologique effectué par Peter Klein en 2006 donne une date d'exécution probable vers 1493. Cela semble difficile à admettre, vu le style de l'œuvre qui suggère plutôt une exécution vers 1520-1530.

²⁷ FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 89.



Fig. 12. Maître de Güstrow (?), *Retable de la Crucifixion*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (© Alte Pinakothek München).

l'homme à cheval vêtu de rouge dans le volet de *Saint Paul* qui se retrouve presque à l'identique dans le panneau de Munich.

Enfin, tant à Güstrow qu'à Munich, on observe une même manière de remplir l'espace de groupes de soldats casqués et portant leur lance, dont on ne distingue bien souvent que la tête. L'exécution est ici plus sommaire et systématique. Elle ne présente que peu de variation dans les types de casques représentés ou dans la manière d'y faire se refléter la lumière. Ces groupes de

soldats montrent par contre de nombreuses modifications formelles apportées dès le stade du dessin sous-jacent et des différences d'exécution picturale. Certains des changements ont pu avoir pour objectif de rendre plus lisibles les figures et les motifs empruntés, en les isolant spatialement. Cela s'illustre par exemple dans le volet de *Saint Paul*, où un groupe de personnages derrière le soldat fuyant, prévu au stade du dessin préparatoire, n'a pas été peint²⁸. C'est aussi le cas dans le *Martyre de sainte Catherine*, où un homme en turban a été abandonné lors de l'exécution picturale afin de laisser d'avantage d'espace au hallebardier²⁹.

Les sources employées par le concepteur du retable de Güstrow sont donc très diverses. Il s'agit de gravures de Dürer ou du Maître F.V.B., de motifs de brocarts utilisés dans l'atelier de Colyn de Coter, du Maître de saint Michel et de Bernard van Orley, ainsi que de modèles qui seront repris par d'autres ateliers bruxellois, tant en peinture qu'en tapisserie et dans les vitraux. La fourchette chronologique concernant ces sources est aussi très large, allant des années 1485-1490 pour les emprunts à De Coter aux années 1520 pour les sources contemporaines à l'exécution des volets de Güstrow.

Quant à la création même de ces volets peints, l'auteur semble avoir réalisé une sorte de collage. Il a emprunté, assemblé et adapté toute une série de motifs pour former de nouvelles compositions. Ce *modus operandi* est caractéristique de l'activité de Van Orley dans les années 1520 et correspond à ce que Maryan Ainsworth a qualifié de principe du « copier/coller »³⁰. Le recours à cette pratique s'expliquerait par l'intense activité de l'atelier de Van Orley à cette époque permettant ainsi de gagner du temps dans la mise en œuvre de compositions « nouvelles ». Des recherches approfondies devraient affiner cette hypothèse et montrer si cette manière de créer fut partagée par d'autres artistes bruxellois au début du XVI^e siècle, comme l'indiquerait l'exemple de Güstrow. En outre, pour ce retable, cette manière de faire devrait être comparée à celle sous-tendant la création des volets sculptés et de la caisse résultant aussi d'un « copié/collé » fait d'emprunts à diverses sources originaires de l'atelier des Borman comme l'a parfaitement montré Catheline Périer-D'Ieteren³¹. Des délais courts pour l'exécution de la commande pourraient encore expliquer cette manière particulière de concevoir les parties peintes et sculptées de ce retable. Le libre choix laissé au commanditaire parmi différents modèles devrait également être pris en compte. Plus généralement, cette pratique s'inscrit dans une division organisée du travail caractéristique de la production des retables

²⁸ PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014a), fig. 75a-b.

²⁹ PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014a), fig. 80a-b.

³⁰ Maryan W. AINSWORTH, « Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices », dans : Molly FARIES (éd.), *Making and Marketing*, Turnhout, 2006, pp. 107-108.

³¹ Les scènes sont reprises à des compositions créées par l'atelier de la dynastie Boreman à Bruxelles. Elles sont particulièrement proches de celles des retables de Västerås et de Villberga.

mixtes brabançons, ce qu'atteste l'intervention de plusieurs mains, tant pour les peintures que pour les sculptures³². Les peintres semblaient travailler alors sous la responsabilité du concepteur des volets qui, dans le cas du retable de Güstrow, serait à chercher dans l'entourage proche de Van Orley en raison de l'accès aisé aux modèles de l'atelier de ce maître bruxellois. Une fois les compositions établies par le concepteur, les peintres agrémenteraient alors les œuvres, comme nous l'avons décrit, de différents motifs tirés de leur répertoire et parfois propres à leur spécialisation notamment pour l'exécution des fleurs, des plantes et des paysages.

Nous terminerons cette courte contribution par une remarque sur la personnalité d'un des peintres des volets de ce retable, qui pourrait selon moi être identifié au concepteur des compositions. En effet, en comparant les volets de Güstrow et le retable de Munich, on s'aperçoit que le Maître de Güstrow, si l'on conserve cette dénomination³³, possède une manière aisément reconnaissable. Pourtant, à ce jour, l'identité du maître n'a pu être définie de façon convaincante³⁴. Je souhaiterais dès lors conclure par une hypothèse, peut-être un peu téméraire. Si ce n'est dans la peinture sur panneau que ce maître excelle, pourrait-on trouver son empreinte dans un autre domaine artistique ? Les peintures de Güstrow se rapprochent d'un dessin récemment présenté aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique³⁵ (fig. 13a). Il s'agit d'un projet de rondel représentant un épisode de la vie d'Esther³⁶, dont une copie plus tardive est

³² PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014a). Pour l'attribution des parties sculptées du retable de Güstrow, consulter également Catheline PÉRIER-D'IETEREN, « Les sculptures du retable de Güstrow. Étude stylistique », dans : PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.* (2014a), pp. 175-202 ; Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, « Le retable de la Passion de Güstrow. Problèmes d'attribution et essais d'analyse », dans : *Revue d'archéologie et d'histoire de l'art*, 55, 1986, pp. 5-39 ; Ria DE BOODT, « Einfach einordnen und zuschreiben ? Merkmale der südniederländischen Skulpturenzentren der Spätgotik und ihre Anwendung », dans : Jirí FAJT et Markus HÖRSCH (éds.), *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe (= Studia Jagellonica Lipsiensia*, 15), Ostfildern, 2014, pp. 28-29.

³³ « Deux initiales, J et S, répétées sur le caparaçon d'un cheval de la Crucifixion de Schleissheim » pourraient être « celles du peintre malinois Jean Schoofs, employé par la Ville de 1504 à 1534 ». Consulter (sans auteur), « Quelques tableaux inconnus à Malines », dans : *Beaux-Arts*, 8, mai 1931, p. 10.

³⁴ On peut citer, entre autres, une *Sainte Catherine* (FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, n° 149 ; vente Bleichröder, Lepke (Berlin), 31 mai 1938, n° 154, archives de la Witt Library, Institut Courtauld, Londres), ainsi que deux volets de triptyque représentant sur le revers un *Ecce Homo* et sur les faces un *Portement de croix* et une *Descente de croix*, Malines, église Sainte-Catherine.

³⁵ Stephan HAUTEKEETE (dir.), *De Floris à Rubens. Dessins de maîtres d'une collection particulière belge*, catalogue d'exposition, Gand/Bruxelles, 2016, n° 3, pp. 20-21.

³⁶ Il s'agit d'Esther et non de Bethsabée comme le mentionne le catalogue, HAUTEKEETE, *op. cit.*, pp. 20-21.



Fig. 13a-b. Pseudo-Aert Ortkens (?), *Évanouissement d'Esther*, ensemble et détail, collection privée (© Sacha Zdanov).

conservée au Metropolitan Museum de New York³⁷. Tant la composition du dessin bruxellois, que les types physiologiques des figures sont à rapprocher du retable de Güstrow. L'écriture est aussi relativement similaire à celle du dessin sous-jacent des volets peints, tenant compte évidemment des différences d'échelle et de la nature intrinsèque de ces dessins. On retrouve par exemple cette manière particulière de dédoubler les traits indiquant les plis des drapés, ces traits étant parfois hachurés (fig. 13b). Cette œuvre a été intégrée à un groupe de dessins donné au Pseudo-Aert Ortkens³⁸. Il me semblerait dès lors intéressant de poursuivre à l'avenir les recherches entre les œuvres de ce groupe, les volets peints du retable de Güstrow et le panneau central du retable de Munich, afin de développer les connaissances sur la diversité de la production artistique de l'entourage de Van Orley au début du XVI^e siècle.

³⁷ Entourage du Pseudo-Aert Ortkens, *L'évanouissement d'Esther*, crayon et encre sur papier avec rehauts de blanc, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 80.3.438.

³⁸ Sur le groupe Ortkens, consulter essentiellement la série d'articles publiés par Hilary G. Wayment : Hilary G. WAYMENT, « A Rediscovered Master : Adrian van den Houte (c. 1459-1521) and the Malines/Brussels School. I. A Solution to the « Ortkens » Problem », dans : *Oud Holland*, 82, 1967, pp. 172-202 ; « II. Adrian van den Houte as a Tapestry Designer », dans : *Oud Holland*, 83, 1968, pp. 71-94 ; « III. Adrian's Development and his relation with Bernard van Orley », dans : *Oud Holland*, 84, 1969, pp. 257-269.