

Sacha ZDANOV (Université libre de Bruxelles)

Deux *Résurrection de Lazare* de l'entourage de Rogier van der Weyden, en Angleterre et en Espagne

Depuis les années 2000, des recherches approfondies sur la technique d'exécution des œuvres généralement données à l'atelier de Rogier van der Weyden ont mis en lumière de nouvelles personnalités actives dans le milieu artistique bruxellois, sans doute dans l'entourage du maître. Elles ont également révélé des pratiques d'atelier et des mécanismes de collaboration méconnus des historiens de l'art. Développées par Stephan Kemperdick et Jochen Sander qui en donnèrent une synthèse lors d'une exposition à Francfort et à Berlin en 2008-2009¹, ces recherches se sont poursuivies par une exposition et un colloque à Louvain en 2009² et ont été complétée par une autre manifestation malheureusement écourtée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en 2013³. Cette dernière exposition contribua à la découverte de nouveaux maîtres à nom de convention, notamment par la révision d'anciens groupements d'œuvres. Ce triptyque d'expositions a apporté une vision d'ensemble qui fera date dans l'étude de la production picturale à Bruxelles au xv^e siècle.

supprimer
espace

15

1 Stephan KEMPERDICK & Jochen SANDER (éds), *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden* (cat. d'exp.), Francfort-sur-le-Main, Städel Museum – Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 2008-2009.

2 Lorne CAMPBELL & Jan VAN DER STOCK (éds), *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions* (cat. d'exp.), Louvain, M Leuven, 2009 ; Lorne CAMPBELL et al. (éds), *Rogier van der Weyden in Context (Underdrawing and Technology in Painting Symposium 17)* (actes de colloque), Louvain, KU Leuven, 2009, Paris – Louvain – Walpole (Mass.), 2012.

3 Véronique BÜCKEN & Griet STEYAERT (éds), *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013.

Ces travaux, loin de clore ce vaste sujet de recherche, ont au contraire posé les bases de nouvelles investigations permettant d'envisager plus précisément le contexte de la création artistique bruxelloise dans la seconde moitié du xv^e siècle. La question des exportations mériterait ainsi d'être abordée une nouvelle fois. En effet, alors que l'historiographie considère traditionnellement comme principaux centres de production d'œuvres pour le marché d'exportation les places de Bruges pour le xv^e siècle et d'Anvers pour le xvi^e, l'importance relative de Bruxelles doit être soulignée. À Bruges et Anvers, les candidats à l'exportation sont nombreux. On pourrait citer, comme exemples les plus connus, les cas de Hans Memling ou de Gérard David avec de nombreux retables aux dimensions considérables envoyés à Lübeck, à Nájera, à Palma de Majorque ou encore à San Gerolamo della Cervara. On pourrait également mentionner les innombrables *Adoration des Mages* produites par les peintres dits 'maniéristes anversois' pour le marché d'exportation, atteignant les prémices d'une production industrielle.

Lorsqu'il s'agit d'envisager la part bruxelloise de ces exportations, la récolte semble, à première vue, plus maigre. Elle tourne presque exclusivement autour de Rogier van der Weyden, sans s'attarder sur les véritables acteurs des exportations. Dans un article magistral publié en 1996, Didier Martens a proposé la première synthèse sur le rayonnement européen de Rogier van der Weyden⁴. De nombreuses œuvres citées dans ce texte montrent l'importante diffusion des compositions du peintre dans les royaumes de la péninsule ibérique. Le sujet mériterait donc une investigation poussée. Le titre *Rogier van der Weyden y España* d'une exposition en 2015 au Prado et du colloque qui l'a accompagnée est en ce sens légèrement trompeur. Il concerne davantage les œuvres bruxelloises aujourd'hui conservées en Espagne – et surtout au Prado – que les exportations depuis Bruxelles vers la péninsule ibérique au xv^e siècle. Sur les seize communications reprises dans les actes du colloque, seule celle de Maite Jover, Laura Alba et María Dolores Gayo est exclusivement dédiée à ce sujet⁵. La contribution de Francisco de Paula Cañaz Gálvez éclaire également

4 Didier MARTENS, « Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles », *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* 61 (1996), pp. 9-78.

5 Maite JOVER, Laura ALBA & Maria Dolores GAYO, « Maestros viajeros, obras importadas. Las tablas del Maestro de Sopetrán », in : Lorne CAMPBELL & José Juan PÉREZ PRECIADO (éds), *Rogier van der Weyden y España* (actes de colloque), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, Madrid, 2016, pp. 131-141.

les raisons de la commande du *Triptyque de Miraflores*⁶. Ainsi, il n'y a finalement que très peu d'œuvres de Rogier van der Weyden qui arrivèrent en Espagne de son vivant, ou, de manière plus générale, qui quittèrent les anciens Pays-Bas méridionaux. Citons notamment, le *Retable du Jugement dernier* de Beaune pour la Bourgogne⁷, le *Retable de Sainte-Colombe* des années 1455 pour le Saint-Empire⁸ et, pour la péninsule ibérique, la *Madone Durán*⁹ (fig. 72) ou le *Retable de la chartreuse de Miraflores*¹⁰. La célèbre *Descente de croix*¹¹ (fig. 29) ne rejoindra l'Espagne qu'à la mort de Marie de Hongrie dont Philippe II hérite des collections. Il installera l'œuvre dans son palais du Pardo en 1564 et la déplacera vers l'Escorial deux ans plus tard. À l'instar des productions du maître, plusieurs œuvres de ses élèves et disciples furent exportées et arrivèrent sur le marché européen. Citons notamment le *Triptyque Sforza* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique¹², parfois attribué au peintre Zanetto Bugatto qui passa trois années dans les Pays-Bas à la demande de son protecteur Francesco Sforza, duc de Milan.

L'objectif de cette contribution est de mettre en lumière deux œuvres méconnues relevant de ce marché d'exportation de la seconde moitié du xv^e siècle ayant contribué au rayonnement de la peinture bruxelloise. L'une est aujourd'hui conservée en Angleterre, dans la petite ville de Sherborne dans le Dorset, l'autre se trouve (?) dans une collection privée madrilène. Cette recherche, dont les premières conclusions sont présentées ici et qui mériterait d'être poursuivie, vise notamment à tenter de mieux connaître la personnalité artistique de deux émules de Rogier.

6 Francisco de Paula CAÑAZ GÁLVEZ, « Juan II de Castilla y el Tríptico de Miraflores : marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445) », in : CAMPBELL & PÉREZ PRECIADO, *op. cit.* (note 5), 2016, pp. 20-29.

7 Beaune, Hôtel-Dieu / Hospices de Beaune.

8 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. WAF 1189. Voir, sur le rayonnement de Van der Weyden dans le Saint-Empire, Antje-Fee KÖLLERMANN, « Formes d'appropriation. La réception de Rogier van der Weyden en Allemagne », in : Till-Holger BORCHERT, *De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale 1430-1530* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2010, pp. 69-81.

9 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-2722.

10 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 534A.

11 Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-2825.

12 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2407. Voir, sur cette œuvre, Cyriel STROO & Pascale SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium 1)*, Bruxelles, 1996, pp. 131-151, n° 9.

Le Triptyque de la Résurrection de Lazare de Sherborne et l'Angleterre

Le *Triptyque de la Résurrection de Lazare* conservé dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean-Évangéliste à Sherborne¹³ (fig. 35) constitue l'un des rares témoignages de la peinture sur panneau des Pays-Bas méridionaux exportée vers l'Angleterre au xv^e siècle¹⁴. Rarement reproduit, il a été étudié par Christa Grössinger en 1979¹⁵. Malgré son très bon état de conservation, l'ensemble est peu connu des historiens de la peinture du nord de l'Europe. Il ne figure pas dans le deuxième volume de l'*Altniederländische Malerei* de Max J. Friedländer consacré aux œuvres du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden¹⁶. Il ne fut présenté lors d'aucune des nombreuses expositions consacrées à la peinture des Primitifs flamands organisées en Angleterre depuis la seconde moitié du xix^e siècle. Seule une apparition dans une exposition à la



Fig. 35 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (ouvert), 2^de moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), Almshouse of St John the Baptist and St John the **Evangelist**

13 Jusqu'au xix^e siècle, le triptyque était présenté, fermé, dans la salle du conseil de l'hôpital Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean-Évangéliste.

14 Sherborne (Dorset), Almshouse of St John the Baptist and St John the Evangelist (dépôt du National Trust) ; huile sur panneaux, 101 x 127 cm (panneau central), 101 x 59 cm (volets).

15 Christa GRÖSSINGER, « The Raising of Lazarus : A French Primitive in Sherborne (Dorset) », *Journal of the British Archaeological Association* 132 (1979), pp. 91-101. Consulter également Christa GRÖSSINGER, *North-European Panel Paintings. A Catalogue of Netherlandish and German Paintings before 1600 in English Churches and Colleges*, Londres, 1992.

16 Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. 1-14, Leyde – Bruxelles, 1967-1976.

Royal Academy of Arts de Londres en 1923 a pu être relevée¹⁷. Cette quasi-absence est probablement due au fait que l'œuvre se trouve, sans doute depuis sa commande, à Sherborne, petite ville du Dorset dans le sud-ouest de l'île.

Une étude fut néanmoins menée à l'Institut Courtauld dans les années 2000¹⁸. Elle a révélé une intervention de restauration qui n'est pas documentée dans les archives de St Johns' House, où l'œuvre est conservée. Le triptyque est constitué de panneaux de chêne et conserve son encadrement d'origine. La couche de préparation est composée de craie et de colle animale, comme traditionnellement dans la peinture des Pays-Bas au xv^e siècle. Une très fine couche d'impression est présente sur toute la surface des panneaux. Elle est composée d'huile additionnée de blanc de plomb et de noir de charbon. Le dessin sous-jacent, présent sur l'ensemble de la composition, consiste à la fois en un dessin de modelé et en un dessin de mise en place des figures¹⁹. Il est exécuté avec un médium aqueux. Les zones d'ombre sont indiquées par une série de traits parallèles, variant dans leur longueur mais pas dans leur épaisseur. Plusieurs modifications de la composition sont visibles dans le dessin. On soulignera en particulier le déplacement des yeux du Christ dans le panneau central, initialement dessinés plus haut que dans la version peinte. Quelques changements au stade de l'exécution picturale ont aussi été décelés lors de la restauration. Il s'agit notamment des doigts de la main droite du Christ bénissant sur le panneau central, qui avaient déjà été modifiés au stade du dessin sous-jacent. L'étude scientifique menée par l'Institut Courtauld a souligné la haute qualité des pigments employés par le peintre. Ils sont mélangés à de l'huile de lin.

17 *Exhibition of British Primitive Paintings (from the Twelfth to the early Sixteenth Century). With some related Illuminated Manuscripts, Figure Embroidery and Alabaster Carvings* (cat. d'exp.), Londres, Royal Academy of Arts, 1923, p. 40, n° 47.

18 Londres, Courtauld Institute of Art, Conservation report CIA 1577 ; J.J. BOON *et al.*, « Image analytical studies of lead soap aggregates and their relationship to lead and tin in 15th c. lead tin yellow paints from the Sherborne triptych », in : Marcello PICOLLO (éd.), *Proceedings of the Sixth Infrared and Raman Users Group (IRUG6), Florence, 29 March – 1 April 2004. Conference Proceedings* (actes de colloque), Florence, Palazzo Incontri, 2004, Padoue, 2005, pp. 66-74 ; Julie ARSLANOGLU, *Courtauld Institute of Art. Conservation Treatment of the Sherbourne Triptych. Left Wing : Jesus Casting Out the Devil From the Dumb Man*, rapports manuscrits, février 2000 ; Clare RICHARDSON, *Sherborne altarpiece right wing panel*, rapport manuscrit non daté ; deux documents non signés et non datés intitulés *The Sherbourne Altarpiece During Varnish Removal et Underdrawing Changes From the Sherbourne Altarpiece*.

19 Seuls deux détails du dessin sous-jacent ont pu être consultés dans le cadre de la présente contribution.



Fig. 36 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (panneau central), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), Almshouse of St John the Baptist and St John the Evangelist.

Sur le panneau central (fig. 36), la scène de la *Résurrection de Lazare* (Jn 11) prend place dans un paysage. Les personnages sont disposés en deux groupes de part et d'autre du ressuscité. Sur la gauche, le premier est composé du Christ accomplissant le miracle, des douze apôtres dont certains ne sont évoqués que par leur auréole, ainsi que d'une dame richement vêtue, sans doute Marie, une des sœurs de Lazare. Le second groupe, du côté droit, rassemble des personnes de différentes conditions. On distingue par exemple un malheureux exhibant son moignon et soutenu par une béquille, sans doute jaloux du miracle. On aperçoit également un Oriental reconnaissable à son turban. L'action se déroule dans un paysage vallonné dont le fond présente une imposante ville fortifiée. L'architecture évoque toutes les caractéristiques des cités du nord de l'Europe avec leurs maisons en brique dont la façade est formée d'un pignon à gradins et leurs églises à massif occidental (*Westbau*) typique de l'architecture carolingienne. Le peintre trahit ainsi son désir d'historiciser le miracle. Tandis qu'une dame prie, peut-être Marthe, autre sœur de Lazare, un homme débarrasse Lazare de son linceul. L'individualisation de

ses traits, sa position centrale dans la composition et la disproportion de son visage comparé à celui de Marthe pourraient peut-être suggérer le portrait caché d'un commanditaire. Dieu le Père regarde et bénit la scène depuis une nuée dans les cieux. La composition suit ainsi la nouvelle iconographie adoptée dans le courant du xv^e siècle aux Pays-Bas, dans laquelle Lazare sort d'une fosse et non d'un sarcophage de pierre²⁰. On retrouve toutefois encore le personnage agenouillé qui retire le linceul du ressuscité, contrairement à l'iconographie nouvelle qui représente souvent l'apôtre Pierre déliant les mains entravées du miraculé.

L'image de la *Résurrection de Lazare* sur le panneau central du *Triptyque de Sherborne* est complétée par plusieurs scènes narratives



disposées sur les volets. Le volet gauche (fig. 37) représente le *Christ chassant le démon d'un possédé amené par son père*, tandis que l'arrière-plan figure la *Guérison de l'aveugle Bartimée à l'entrée de Jéricho* (Mc 10:46-52 ; Mt 20:29-34 ; Lc 18:35-43). Les rondels enchâssés dans les fenêtres du plan médian montrent les scènes vétérotestamentaires de *La reine de Saba rendant visite au roi Salomon* et du *Sacrifice d'Isaac*. La *Résurrection du fils d'une veuve à Naïn*

Fig. 37 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (volet gauche, avers), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), Almsouse of St John the Baptist and St John the Evangelist.

20 Émile MÂLE, « La Résurrection de Lazare dans l'art », *Revue des Arts* 1 (1951), pp. 43-53.

(Lc 7:11-17) est illustrée dans le volet droit (fig. 38), avec, à l'arrière-plan, la *Résurrection de la fille de Jaïre* (Mc 5:21-43 ; Mt 9:18-26 ; Lc 8:40-56). Quatre effigies de saints, disposées par paires comme quatre sculptures occupant deux niches, figurent au revers des volets (fig. 39). Celles-ci sont peintes en grisaille et se détachent sur un fond rouge. Il s'agit de saint Paul et de saint Jacques le Majeur dans le volet gauche, de saint Thomas et de saint Pierre dans le volet droit. Leur exécution se caractérise par un plus grand synthétisme des formes et une attention moindre accordée aux détails, comme on l'observe souvent dans les revers de volets.



Fig. 38 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (volet droit, avers), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), Almshouse of St John the Baptist and St John the Evangelist.



Fig. 39 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (fermé), *Saint Paul et saint Jacques le Majeur* ; *Saint Thomas et saint Pierre*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), Almshouse of St John the Baptist and St John the Evangelist.

Tant la typologie de l'œuvre que les scènes représentées indiquent qu'il s'agit d'une œuvre de commande. En raison de sa provenance ancienne, les auteurs qui ont eu à traiter du triptyque ont postulé sa conception pour l'ancien hôpital de Sherborne, où l'œuvre est encore conservée de nos jours. L'hypothèse est rendue vraisemblable par le programme iconographique du triptyque, parfaitement cohérent avec sa localisation en milieu hospitalier. L'ensemble de la représentation est associé à des scènes de guérison miraculeuse ou de résurrection soutenant l'espoir des malades, hôtes de l'institution. Par ailleurs, il faut souligner que l'hospice Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean-Évangéliste de Sherborne reçut sa charte royale en 1437²¹. Il pourrait sembler logique qu'une telle institution passe la commande d'un retable destiné à sa chapelle quelques décennies après sa fondation.

21 Richard MARKS & Paul WILLIAMSON (éds), *Gothic. Art for England 1400-1547* (cat. d'exp.), Londres, Victoria and Albert Museum, 2003, p. 453.

Évangéliste

Le triptyque peint est caractéristique de la production des retables d'autel dans les Pays-Bas méridionaux²². Au xv^e siècle, il comporte traditionnellement des revers décorés d'imitations de sculptures non polychromées – en grisaille – ou partiellement polychromées – en semi-grisaille, assurant aussi bien l'effet illusionniste de l'œuvre fermée comme prolongement de la paroi sur laquelle le triptyque est suspendu, qu'un rôle de 'seuil', ainsi que l'a fort bien observé Paul Philippot²³. Ces triptyques, qui connurent une importante diffusion à travers le continent, ont aussi été largement importés dans les îles britanniques, contrairement à ce que l'on a longtemps pensé. Ils ont ainsi été acquis tant par la noblesse et le haut-clergé – citons notamment le retable commandé par John Donne à Hans Memling²⁴ –, que par la haute bourgeoisie marchande des grandes villes d'Angleterre en relation commerciale directe avec les Pays-Bas méridionaux. On comprend aisément qu'à l'instar de ce que l'on observe en Espagne²⁵ et en Italie²⁶, le format triptyque revêtait en Angleterre un caractère 'exotique'. Il s'agit tout d'abord de la typologie même de l'œuvre, avec ses volets pouvant cacher ou dévoiler le panneau central, qui diffère fortement des habitudes visuelles anglaises. En effet, les retables anglais, tant peints sur panneau que sculptés dans l'albâtre, présentent généralement un format oblong d'un seul tenant. Ce format particulièrement ancien se rencontre, par exemple, dans les retables de Westminster (ca 1269) et de Thornham Parva (ca 1335-1340)²⁷. Ceux-ci adoptent presque exclusivement la formule présen-

22 Antje Maria NEUNER, *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei : Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform (Europäische Hochschulschriften, Reihe xxviii, Kunstgeschichte)*, Francfort-sur-le-Main, 1995 ; Suzanne LAEMERS, « Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych », in : *Hieronymus Bosch. New Insights into His Life and Work*, Rotterdam, 2001, pp. 77-85. Pour un aperçu des différentes typologies rencontrées, voir Didier MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux xv^e et xvi^e siècles (Études d'histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles 1)*, Bruxelles, 2010, pp. 25-28.

23 Paul PHILIPPOT, « Les grisailles et les 'degrés de réalité' de l'image dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles », *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* 15 (1966), pp. 225-242.

24 Londres, National Gallery, inv. NG6275.1-3. Sur cette œuvre, Lorne CAMPBELL, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings (National Gallery Catalogues)*, Londres, 1998, pp. 374-391.

25 Voir MARTENS, *op. cit.*, 2010 (note 22), *passim*.

26 Voir les exemples présentés dans Till-Holger BORCHERT (éd.), *The Age of Van Eyck 1430-1530 : The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting* (cat. d'exp.), Bruges, 2002 ; Paula NUTTALL, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven, 2004.

27 Paul BINSKI & Anne MASSING (éds), *The Westminster retable : history, technique, conservation (Painting and practice 2)*, Cambridge, 2009 ; Anne MASSING (éd.), *The Thornham Parva retable : technique, conservation, and content of an English medieval painting (Painting and practice 1)*, Cambridge, 2003.

tant des scènes de l'histoire sainte se succédant horizontalement. Le même schéma narratif est suivi dans la composition des retables en albâtre dont ceux de Nottingham connurent un franc succès sur le continent²⁸.

On trouve en revanche des mentions de triptyques dans les inventaires royaux. L'inventaire d'Henri VIII d'Angleterre, compilé en 1547, cite la présence au palais de Saint James d'un « *foldinge table with the picture of Christ and iij pictures more in the same* »²⁹. Sont mentionnés à Hampton Court « *a folding table of Criste uppon the Crosse* », « *two lardge folding tables of the iij kings of Colloyn* » et « *a folding table of o'r ladie having her sonne uppon her lappe* »³⁰ : pas moins de quatre triptyques dont un *Christ en croix*, deux *Adoration des mages* et une *Vierge à l'Enfant*. Certains d'entre eux pourraient avoir été récupérés par le roi lors de la déchéance du cardinal Wolsey en 1529, et donc ne pas résulter d'une commande ou d'une acquisition faite directement pour le souverain. On trouve par exemple dans l'inventaire du cardinal « *a Table being a yard in hight having ij leves with an Image of Jhs and other Seyntes therin wrought* », ainsi que des retables représentant les « *ij kings of Coleyne offring unto Criste* » et « *the passion of Criste having ij leevys* »³¹. Il pourrait en être de même des « *ij Tables of the picto^r of Jhs taken of the crosse either of them having ij leeves* »³². Ces deux ensembles étaient conservés par Wolsey à Whitehall et pourraient faire partie de la série de triptyques plus tard mentionnée au même endroit dans l'inventaire d'Henri VIII : des triptyques de l'*Enfance du Christ*³³ – *Nativité, Adoration des Mages, Annonciation, Vierge à l'Enfant au livre*³⁴ –, du *Christ sur la Croix*³⁵ et de la *Descente de Croix*³⁶. On trouve également un triptyque de la *Vierge aux cerises*³⁷, thème iconographique provenant

28 Catheline PÉRIER-D'ETEREN & Roland RECHT, « Un art pour l'exportation : les émaux, les albâtres et les retables », in : Roland RECHT (éd.), *Le grand atelier : chemins de l'art en Europe v^e-xviii^e siècle* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2007, pp. 118-133.

29 Lorne CAMPBELL, *The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge – New York, 1985, p. xxii.

30 CAMPBELL, *op. cit.*, 1985 (note 29), p. xxii.

31 Londres, British Library, Harl. MS 599, fol. 117.

32 Londres, British Library, Harl. MS 599, fol. 114.

33 David STARKEY (éd.), *The inventory of King Henry VIII*, Londres, 1998, n^{os} 10668, 10707, 12313 ; Maria HAYWARD (éd.), *The 1542 inventory of Whitehall : the palace and its keeper*, Londres, 2004, no-767, 813.

34 STARKEY, *op. cit.* (note 33), n^o 10710 ; HAYWARD, *op. cit.* (note 33), n^o 805.

35 STARKEY, *op. cit.* (note 33), n^o 12309.

36 CAMPBELL, *op. cit.*, 1985 (note 29), p. xxii ; STARKEY, *op. cit.* (note 33), n^{os} 10717, 12378.

37 STARKEY, *op. cit.* (note 33), n^o 10640 ; HAYWARD, *op. cit.* (note 33), n^o 735.

H
M^os

d'Italie qui connaîtra un certain succès dans l'atelier de Joos van Cleve³⁸. L'absence de description des volets pourrait laisser supposer que ceux-ci demeureraient non peints ou bien étaient couverts d'un faux marbre. À Baynard's Castle, Catherine d'Aragon possédait un triptyque de l'*Adoration des Mages* : « *ffyrste a large table with two leavis of the three kings of Coleyne making their oblacion to Criste* »³⁹. La typologie de l'œuvre implique très probablement une production importée. Seul un des triptyques de la collection royale – un panneau central d'une *Adoration des Mages* donnée à l'atelier de Goossen van der Weyden – serait toujours conservé en Angleterre⁴⁰. Les autres ont probablement été cédés, comme le triptyque de la *Crucifixion avec les quatre Évangélistes*, vendu à Somerset House en 1649⁴¹.

Les inventaires des biens du clergé dressés lors de la dissolution des monastères (1535-1538) mentionnent également plusieurs triptyques. Ainsi, le prieuré dominicain de Melcombe Regis dans le Dorset, fondé en 1430-1431, possédait « *a feyre tabill follt of beyonde see worke* »⁴². Il s'agit d'un triptyque dont la provenance continentale – sans doute flamande – est précisée. Deux volets représentant une *Annonciation* pourraient également provenir d'un triptyque démembré dont les armoiries au revers indiquent une commande de George Fascet, abbé de Westminster de 1498 à 1500⁴³ (fig. 40). Enfin, au-delà de la noblesse et du clergé, certains marchands actifs dans le commerce de la laine commanderont également des triptyques à des peintres des Pays-Bas. Citons notamment le polyptyque commandé à Bruges par le marchand Robert Tate⁴⁴ (fig. 41), lord-maire de Londres en 1488. Celui-ci faisait partie des figures majeures actives dans le

38 Laure FAGNART, « La Vierge à la cerise : une invention léonardesque dans la peinture anversoise de la première moitié du xvi^e siècle », in : Ralph DEKONINCK (éd.), *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas (xvr^e et xviii^e siècles). Bilans et perspectives*, Bruxelles – Rome, 2012, pp. 41-52.

39 « Premièrement un grand tableau avec deux volets des trois rois de Cologne faisant leur offrande au Christ ». Londres, British Library, Royal MS 7 F XIV, fol. 132r.

40 Royal Collection, inv. RCIN 407291. Voir, sur cette œuvre, CAMPBELL, *op. cit.*, 1985 (note 29), n^o 74.

41 *Ibid.*, p. xxii.

42 « Un beau tableau à volets, œuvre provenant de l'autre côté de la mer ». C.E.R. PALMER, « Friar preachers of Blackfriars or Melcombe Regis », *The Reliquary* 21 (1880-1881), pp. 75-76 ; cité par Kim WOODS, *Imported Images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c.1400-c.1550*, Donington, 2007, p. 117.

43 Anonyme, *Annonciation*, volets d'un triptyque, Londres, Museum of London, inv. 2006.117. Voir, sur cette œuvre, Sacha ZDANOV, « *Of Flanders Work* ». *Diffusion et réception en Angleterre de la peinture des Pays-Bas méridionaux entre 1430 et 1530* (thèse de doctorat), Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2019, vol. 1, pp. 244-245.

44 Londres, All Hallows Church. Voir, sur la reconstitution de cette œuvre, Sacha ZDANOV, « Contribution to the reconstruction of the altarpiece of Sir Robert Tate (c. 1440-1500) », *Simiolus* 40/4 (2018), pp. 258-269.

commerce de la laine anglaise avec la Flandre et le Brabant, principalement en tant que membre de l'Étape de Calais.



Fig. 40 – Anonyme allemand (actif à Londres ?), *Annonciation*, ca 1500. Londres, Museum of London, inv. 2006.117.

Fig. 41 – Anonyme brugeois, *Quatre panneaux provenant du Retable de Robert Tate*, ca 1500. Londres, All Hallows Church.



Style, technique et attribution du *Triptyque de Sherborne*

L'attribution du *Triptyque de Sherborne* fut âprement discutée lors de son exposition à Londres en 1923⁴⁵. Alors que le catalogue donne l'œuvre à un peintre flamand, proche du Maître d'Alkmaar, Martin Conway y décèle plutôt une origine westphalienne⁴⁶. Dans un article paru dans le *Burlington Magazine*, celui-ci corrige son précédent jugement d'une paternité anglaise de l'œuvre, émis « d'après l'inspection d'une très petite et mauvaise photographie » et y voit plutôt l'intervention d'un peintre originaire de Westphalie⁴⁷. Georges Hulin de Loo considérait apparemment l'œuvre comme la production d'un peintre français, suivi en cela par Claude Philipps qui y aurait vu la main de Nicolas Froment⁴⁸. Plus récemment, Christa Grössinger a attribué ces panneaux à un peintre anonyme qui aurait été actif dans le nord de la France⁴⁹. Elle reconnaît le contexte flamand dans lequel le peintre a sans doute été formé et dont procèdent certaines particularités iconographiques du thème de la *Résurrection de Lazare*⁵⁰. Par ailleurs, ce peintre semble bien connaître la production picturale des successeurs de Rogier van der Weyden et en particulier, selon Grössinger, l'art du Maître de la Légende de sainte Catherine.

Comme le reflètent ces discussions, le triptyque est difficile à situer dans la production picturale européenne du xv^e siècle. En effet, il peut être rapproché d'un corpus d'œuvres dont la critique impute la paternité tant à des peintres actifs en France, principalement à Arras, qui pourraient avoir été formés dans les anciens Pays-Bas, et notamment à Bruxelles, qu'à des peintres purement bruxellois, dont la production éloignée des stéréotypes rogiériens a été oubliée par les historiens d'art⁵¹.

45 *Exhibition of British Primitive Paintings...*, *op. cit.* (note 17), pp. 29-30.

46 Martin CONWAY, « British Primitives », *The Burlington Magazine* 43/n° 248 (1923), p. 226.

47 « from the inspection of a very small and bad photograph ». *Ibid.*, p. 226.

48 Tous deux sont cités, sans toutefois donner les sources, dans GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), p. 92.

49 GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), pp. 91-101.

50 GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), pp. 93-94.

51 Cet ensemble a été constitué autour du retable de Thuisson-lès-Abbeville, exécuté en Picardie vers 1480, dont sept panneaux sont conservés au Art Institute de Chicago (inv. 1933.1054 à 1933.1060) et un montrant l'*Entrée du Christ à Jérusalem* est aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. ГЭ-5699. Voir Suzanne JONES, notice, in : Martha WOLFF *et al.*, *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 2011, p. 156.

Certains éléments plaident en faveur d'une main bruxelloise⁵². En effet, outre l'impression générale et le style proche de ce milieu que nous détaillerons ci-après, le fond rouge intense à l'arrière des figures en grisaille nous conduit vers Bruxelles plutôt que vers la France. L'utilisation de cette couleur pour le fond des portraits ou des niches au revers des volets de retables est caractéristique de ce centre de production, comme l'a démontré Véronique Bücken⁵³. La formule se retrouve par exemple dans le *Triptyque de Zierikzee*, dont l'encadrement du panneau central porte la marque de Bruxelles, mais également dans de nombreux retables sculptés à volets peints dont la caisse comporte une marque similaire, attestant le travail des charpentiers de cette ville⁵⁴.

Les compositions des trois panneaux se caractérisent par une saturation de l'espace produisant une impression d'*horror vacui*. Les personnages sont juxtaposés les uns aux autres, si bien que pour certains, seules les auréoles et une partie de la chevelure restent visibles. C'est particulièrement le cas des groupes d'apôtres dont le peintre souhaite rendre l'impression de nombre plutôt que de les individualiser. Parfois, une physionomie se détache entièrement de ces groupes dans une position fort peu naturelle. Le visage d'une des dames accompagnant la veuve de Naïm est ainsi exemplaire (fig. 42). Cette saturation est encore accentuée par l'écrasement des figures.



H
volet droit
Fig. 42 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare*, 2^{de} moitié du xv^e siècle (panneau central, détail). Sherborne (Dorset), St Johns' House.

52 GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), pp. 91-101 ; GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1992 (note 15), pp. 194-195.

53 Véronique BÜCKEN, « La peinture à Bruxelles à la fin du xv^e siècle. Fortune critique et méthodologie », in : BÜCKEN & STEYAERT, *op. cit.* (note 3), pp. 27-28.

54 *Ibid.*, p. 34.

Plutôt que de les intégrer dans la spatialité du champ pictural, le peintre semble coller ses groupes de personnages au premier plan des compositions. La spatialité est alors donnée par des subterfuges. Dans le panneau central, le peintre sépare les groupes de part et d'autre de la figure de Lazare, ce qui lui permet de figurer un paysage dont la profondeur est donnée par une ligne diagonale, partie supérieure d'une butte soulignée par une rangée de petits buissons. On retrouve un système similaire de plans à l'arrière du volet droit, où se succède une série de coulisses – une butte arborée, les remparts de la ville et quelques collines. L'espace intérieur du volet gauche est rendu perceptible par le léger retrait du groupe dégageant le premier plan. Ce sont ici les lignes formées par les joints des carreaux composant le dallage de la pièce, qui rendent la profondeur dans une perspective tout à fait intuitive et approximative. Les larges auréoles dorées, les riches brocarts, les détails des coiffes, de la végétation et de l'architecture contribuent aussi à cet *horror vacui*.

Toutefois, les personnages élancés et élégants renvoient aux recherches esthétiques de Van der Weyden. Les physionomies dénotent un caractère moins abouti, certaines étant tout à fait caricaturales. Celles-ci ne constituent toutefois pas un *unicum* dans la production picturale flamande du xv^e siècle. Des parallèles peuvent occasionnellement se rencontrer, notamment avec certains visages du *Jugement dernier* de Maastricht ou du *Diptyque de Palude*, deux œuvres récemment attribuées au peintre brabançon Jan van Bruessel⁵⁵. Une comparaison avec la *Descente de croix* longtemps conservée au Prado et retournée en 2005 au Musée de Zamora⁵⁶ (fig. 43) pourrait également être envisagée. Malgré des différences d'exécution, on remarque un schéma de composition similaire où la crête d'une colline souligne le premier plan, ainsi que des physionomies et des attitudes comparables.

L'attitude du personnage au turban, situé à l'extrême droite du panneau central du *Triptyque de Sherborne*, peut être rapprochée de celle d'un des gentilshommes assistant à la *Vision de l'empereur Auguste*, sur le volet gauche du *Triptyque Bladelin*. Il existe une copie de ce panneau dans un triptyque (?) d'une collection privée

55 Maastricht, Oud Stadhuis ; Liège, Grand Curtius, inv. GC.REL.05a.1881.34000 et GC.REL.05a.1881.99998. Voir, sur ces deux œuvres, Didier MARTENS, « À la recherche de Jan van Bruessel: peut-on rapprocher le Diptyque ex Palude du panneau du Jugement dernier conservé à l'hôtel de ville de Maastricht ? », *Oud Holland* 130/3-4 (2017), pp. 83-110.

56 Zamora, Museo de Zamora (anc. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-1298).

espagnole⁵⁷ (fig. 44), dont le style et les physionomies pourraient relever d'un même milieu que ceux du *Triptyque de Sherborne*. Quelques affinités avec les volets de *Adam et Ève pleurant Abel* du Musée Khanenko de Kiev⁵⁸, attribués à Vrancke van der Stockt, sont aussi à souligner. Enfin, signalons les fortes ressemblances avec les revers de la *Présentation de la Vierge au Temple* donnée au Maître de



Fig. 43 - Anonyme bruxellois (?), *Descente de croix*. Zamora, Museo de Zamora (anc. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-1298).



Fig. 44 - Anonyme bruxellois, *Auguste et la Sibylle de Tibur*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Espagne, collection privée.

⁵⁷ Espagne, collection privée. Voir, sur cette œuvre, Till-Holger BORCHERT, « A little known Triptych (?) with the Descent from the Cross, formerly in the Collection of the Duke of Lucca », in : Florence GOMBERT et al. (éd.), *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du xv^e siècle* (actes de colloque), Lille, Palais des Beaux-Arts, 2005, Paris, 2007, pp. 55-67.

⁵⁸ Kiev, Musée Khanenko / Musée d'Art occidental et oriental, inv. 4.

la Rédemption du Prado⁵⁹. Christa Grössinger avait déjà signalé les liens stylistiques unissant le *Triptyque de Sherborne* à cette œuvre, sans s'attarder sur son revers représentant *Marie Madeleine et saint Nicolas*⁶⁰ (fig. 45). Dans ce tableau, la construction 'écrasée' de la physionomie de Marie Madeleine partage de grandes similarités avec les visages du *Triptyque de Sherborne*. On retrouve également une même élongation des silhouettes, une exécution similaire des drapés aux plis cassés, des indices particulièrement probants si l'on compare le drapé du manteau de saint Jean dans le panneau central du triptyque à celui de Marie Madeleine. Enfin, le caractère ornemental, moins présent dans un revers de volet de retable, s'observe néanmoins dans la représentation précise de la mitre richement ornée du saint.



Fig. 45 – Maître de la Rédemption du Prado, *Présentation de la Vierge au Temple ; Sainte Marie Madeleine et saint Nicolas*, ca 1475-1500. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo – Patrimonio Nacional, inv. 100 144 04.

Le rapprochement le plus convaincant, opéré par Grössinger, concerne deux volets de retable conservés à New York⁶¹ (fig. 46). Datés 1451 sur l'encadrement feint, ils représentent une *Crucifixion de saint Pierre avec donateur* ainsi que des *Scènes de la Légende de saint Antoine avec donatrice*. Les revers montrent une *Annonciation*

59 El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo – Patrimonio Nacional, inv. 100 144 04. Voir, sur cette œuvre, Griet STEYAERT, notice, in : BÜCKEN & STEYAERT, *op. cit.* (note 3), n° 20.

60 GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), p. 95.

61 GRÖSSINGER, *op. cit.*, 1979 (note 15), pp. 98-99. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, inv. 32.100.108-11.

(fig. 47). Alors que Max Friedländer considérait ces deux panneaux comme de la main d'un disciple de Van der Weyden⁶², Charles Sterling, dans son étude séminale sur la peinture picarde du xv^e siècle, classait ces volets au sein du groupe des « œuvres que leur parenté avec les peintures picardes fait rendre aux ateliers du nord de la France »⁶³, une association d'œuvres que l'auteur place à la croisée de la peinture picarde et du rayonnement de Van der Weyden, dans une large zone géographique regroupant la Flandre wallonne (Lille et Douai), l'Artois, le Hainaut et le Cambrésis. L'influence de Van der Weyden dans cette œuvre est attestée par l'existence d'une étude dessinée dans les collections du Städel Museum de Francfort⁶⁴ (fig. 48). Cette feuille a été attribuée par Stephanie Buck au Maître des Études de draperies, actif vers 1470-1500, qui copia souvent des



Fig. 46 – Anonyme bruxellois (?), *Crucifixion de saint Pierre avec donateur ; Scènes de la légende de saint Antoine avec donatrice*, 1451. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.108-11.

62 Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2 (*Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*), New York – Washington, 1967, n° 103, pl. 115.

63 Charles STERLING, « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le nord de la France au xv^e siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1979), p. 31.

64 Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 7148. Voir, sur cette œuvre, Stephanie BUCK, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: kritischer Katalog*, Turnhout, 2001, p. 117 ; Stephanie BUCK, notice, in : Stephanie BUCK & Stephanie PORRAS, *The Young Dürer: Drawing the Figure*, Londres, 2013, pp. 179-182, n° 17.



Fig. 47 – Anonyme bruxellois (?), *Annonciation*, 1451. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.108-11.



H draperies

Fig. 48 – Maître des Études de **drapé**, *Deux études d'un ange de l'Annonciation et une étude de femme debout tenant un récipient*, ca 1485-1490. Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 7148.

motifs relevant de l'entourage de Rogier. Ainsi, la position de la figure et le drapé représenté sur le dessin évoquent l'ange de l'*Annonciation*. L'ange de la peinture et du dessin pourrait provenir d'un même modèle rogiérien. Enfin, ajoutons que le fond rouge, ici étoilé, de l'*Annonciation* permet à nouveau de rapprocher ces deux tableaux du milieu artistique bruxellois.

Les similarités stylistiques entre les deux volets de New York et le *Triptyque de Sherborne* sont très fortes. Certains types physiologiques sont communs à ces peintures, notamment un des personnages au bonnet rouge que l'on retrouve dans le volet gauche du triptyque et dans la *Crucifixion de saint Pierre* (figs 49, 50). Il s'agit d'un type de visage très reconnaissable, aux rides accentuées et aux traits presque grotesques, structuré par des arcades sourcilières prononcées qui se prolongent dans un nez à l'arrête incisive. Dans ces visages, la ligne prend le pas sur le rendu illusionniste des carnations.

Toutefois, il ne s'agit vraisemblablement pas du même peintre. On observe notamment des divergences dans la représentation du paysage. Celui-ci obéit à un système fixe dans le *Triptyque de Sherborne* : quelques plantes à l'exécution détaillée épousent le bord inférieur du panneau central, deux coulisses s'entrecroisent au plan médian, leur intersection étant délimitée par un chemin bordé d'arbustes. Des groupes d'arbres au sommet des deux collines formées par les coulisses et les murailles d'une ville obstruent l'arrière-plan, en empêchant



Fig. 49 – Anonyme bruxellois, *Triptyque de la Résurrection de Lazare* (volet gauche, avers), *Christ chassant le démon d'un possédé amené par son père* (détail), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Sherborne (Dorset), St Johns' House.

Fig. 50 – Anonyme bruxellois (?), *Crucifixion de saint Pierre avec donateur* (détail), 1451. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.108-11.

le regard de se projeter plus loin dans le paysage. Dans ce triptyque, on remarquera également une exécution répétitive de la végétation. À l'inverse, le paysage de la *Crucifixion de saint Pierre* ou des *Scènes de la Légende de saint Antoine* se signale par une plus grande inventivité. L'espace se prolonge jusqu'à la ligne d'horizon. Une grande variété visuelle s'observe également dans le choix des éléments structurant l'espace, qu'il s'agisse des arbres et arbustes ou des collines et rochers. On retrouve ce type de paysage dans l'œuvre de Van der Weyden, notamment dans le *Saint Georges terrassant le dragon* conservé à Washington⁶⁵ (fig. 51).



Fig. 51 – Rogier van der Weyden, *Saint Georges terrassant le dragon*, ca 1432-1435. Washington, National Gallery of Art, inv. 1966.1.1.

Une version madrilène de la *Résurrection de Lazare*

Le peintre de Sherborne, dont l'identité reste à établir, semble donc avoir été fortement influencé par le milieu artistique bruxellois du milieu du xv^e siècle où il pourrait avoir reçu sa formation. C'est ce qu'attesterait l'existence d'une autre version de la composition du panneau central du *Triptyque de Sherborne*. Elle a autrefois été signalée à Madrid, dans la collection de la marquise de Camporreal⁶⁶

⁶⁵ Washington, National Gallery of Art, inv. 1966.1.1.

⁶⁶ Madrid, collection de la marquise de Camporreal (anc. ?). Provenance : Wildenstein & Co., New York. Le tableau est signalé dans la collection madrilène du marquis de Perinat par Herwig GURATZSCH, *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700. Ikonographie und Ikonologie*, Courtrai, 1980, p. 343, n° 70 (comme Vrancke van der Stockt). Voir aussi cliché IPCE, Archivo Moreno, n° 04064_C.

(fig. 52). Les deux œuvres procèderaient d'un modèle commun aujourd'hui perdu.



Fig. 52 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Résurrection de Lazare*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Madrid, collection de la marquise de Camporreal (anc.).

Les deux images sont très similaires, quoique le nombre de figures diffère. Dans l'exemplaire de Madrid, on retrouve Lazare ressuscité, qu'un personnage masculin aide à se défaire du tissu qui l'entoure, alors qu'à droite, une dame, Marthe, joint les mains en prière à la vue du miracle. Son vêtement est nettement moins élaboré que dans le *Triptyque de Sherborne*, qui figure une femme richement vêtue. Seuls l'homme coiffé d'un turban du groupe de droite et celui portant la main au cœur sont présents dans les deux versions de la composition. Le troisième homme, tentant de se couvrir le nez, semble être une invention de l'auteur du panneau Camporreal. Le groupe de gauche est nettement simplifié puisque le Christ n'est entouré que de quatre apôtres. À l'arrière-plan, la structure de la ville est similaire. On retrouve les portes flanquées de tours, visibles au centre et au-dessus de la tête du Christ.

La chronologie relative des œuvres est difficile à établir. Le caractère plus gothique dans la préciosité des attitudes et de l'ornementation inviterait à situer le *Triptyque de Sherborne* avant la version madrilène dans laquelle la volumétrie pleine plus affirmée des figures et une certaine idéalisation des formes pourraient indiquer une production plus tardive de quelques années. Les deux œuvres auraient vu le jour dans les premières décennies de la seconde moitié du xv^e siècle.

De manière générale, l'auteur du tableau de Madrid abandonne les recherches de saturation visuelle de l'espace pictural particulièrement présentes dans les panneaux de Sherborne. Les auréoles ne sont plus représentées, les plis des vêtements sont moins nombreux et plus souples, les étoffes ne présentent plus la même richesse dans leur ornementation et leur détail. Il en est de même de la végétation et des éléments d'architecture. Au niveau du style, une comparaison des deux œuvres montre une plus grande élégance des figures dans la version de Sherborne. Leur silhouette est plus élancée que dans la version madrilène aux figures massives, traitées en volume. Ce constat pourrait expliquer la présence d'un plus grand nombre de personnages dans la version anglaise, leur verticalité permettant au peintre d'en disposer davantage.

Si les tentatives de former un groupe cohérent d'œuvres autour du *Triptyque de Sherborne* n'ont pu aboutir dans l'état actuel des recherches, malgré quelques rapprochements convaincants, ce n'est pas le cas de la version madrilène. Dans le quatorzième volume de l'*Altniederländische Malerei*, Friedländer insère le tableau dans le groupe des suiveurs de Van der Weyden et l'attribue plus spécifiquement à Vrancke van der Stockt⁶⁷. Cette attribution sera plus tard reprise dans l'édition revue en langue anglaise de l'ouvrage, le tableau intégrant désormais le deuxième volume de la série, spécifiquement consacré à Rogier van der Weyden et au Maître de Flémalle⁶⁸. Dans son analyse du groupe, l'historien de l'art allemand reprend les différentes attributions à Van der Stockt proposées par Georges Hulin de Loo⁶⁹, auxquelles il ajoute la *Résurrection* madrilène ainsi que quatre

67 Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. 14 (*Anthonis Mor und seine Zeitgenossen*), Berlin, 1937, p. 87.

68 FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967 (note 62), p. 57 et pl. 140 (comme Vrancke van der Stockt).

69 Georges HULIN DE LOO, « Stockt, Vrancke van der », in : *Biographie nationale*, vol. 24, Bruxelles, 1929, col. 66-76.

volets de retable⁷⁰. Elisa Bermejo Martínez reprendra à son compte cette attribution⁷¹. Toutefois, une erreur d'interprétation du texte de Friedländer lui fait penser que les quatre panneaux ajoutés à ce groupe constituaient les volets d'un triptyque dont la *Résurrection de Lazare* serait le panneau central⁷². Une analyse critique de cet ensemble montre clairement que les quatre panneaux ne sont pas du même auteur que celui de Madrid. L'association de ce dernier au milieu bruxellois est en revanche évidente et reconnue par tous les chercheurs ayant eu à traiter de ce tableau⁷³. Un élément jusqu'ici ignoré des historiens de l'art vient appuyer cette provenance. Le brocart ornant le vêtement du personnage au turban à droite de la composition présente un motif aisément identifiable (fig. 53). Entre deux bordures quadrillées encadrées de filets figurent une feuille d'acanthé pliée, une marguerite à la tige recourbée se terminant par une feuille ou un bouton, ainsi qu'un grand motif végétal stylisé, peut-être un chardon, faisant contraster parties claires et sombres du brocart simulant le velours coupé se détachant sur un fond sans doute tissé de fils d'or. Un agencement identique des formes, réalisé de manière plus minutieuse pour l'exécution et plus espacée quant à la composition, s'observe à deux reprises dans un *Polyptyque de la Nativité* attribué à l'entourage de Van der Weyden⁷⁴ (figs 54, 55). Il est présent sur le vêtement porté par Melchior dans l'*Adoration des Mages* du volet droit et dans la scène des rois regardant l'étoile qui les guidera à Bethléem (Mt 2:2, 9) du panneau central. Le second brocart présent dans le panneau Camporreal, porté par Marie, a également un équivalent dans la production bruxelloise. Comportant

70 Il s'agit de *Donateur présenté par saint Jean-Baptiste* (Oberlin, Allen Memorial Art Museum), d'une *Donatrice présentée par sainte Marguerite* (Rochester, Memorial Art Gallery), ainsi que deux panneaux avec des scènes de l'Ancien Testament : *Adam et Ève pleurant devant le corps d'Abel* et la *Tristesse de Jacob en reconnaissant la tunique de Joseph* (Kiev, Musée d'Art occidental et oriental). FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967 (note 62), p. 57.

71 Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España*, Madrid, 1980, pp. 147-148, n° 17.

72 *Ibid.*

73 Une ancienne attribution au Maître de la Légende de sainte Catherine est signalée dans les dossiers du RKD. Voir fiche RKD n° 53070. Photographie Mas n°s 15336, 15337. Dans les fichiers constitués par Jacques Lavalleye et conservés au Centre d'étude des Primitifs flamands de l'Institut royal du Patrimoine artistique, signalé une première fois comme anonyme, ensuite précisé comme « genre Thierry Bouts » et inscrit par-dessus « Vr. v. d. Stockt ». Le panneau a sans doute été vu par Nicole Verhaegen, d'après l'écriture des notes manuscrites figurant sur les fiches. On y peut lire : « 42 x 88,5 cm. Chêne non parqueté. À publier. Très bon état. Craquelures régulières. Bleu très épais du manteau du Christ. Excellentes larmes du Christ et de Marthe et Marie. Bons plis. Chairs des personnages et coloris assez foncés. Pas de contours noirs. Chêne non parqueté, noirci derrière. Panneau avec des planches horizontales ».

74 New York, The Metropolitan Museum of Art, *The Cloisters*, inv. 49.109.



Fig. 54 – Atelier de Rogier van der Weyden, *Polyptyque de la Nativité* (ouvert), ca 1460. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, inv. 49.109.



Fig. 53 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Résurrection de Lazare* (détail), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Madrid, collection de la marquise de Camporreal (anc.).



Fig. 55 – Atelier de Rogier van der Weyden, *Polyptyque de la Nativité* (détail), ca 1460. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, inv. 49.109.

quelques variantes, il est présent dans une *Descente de croix* conservée à Munich dont il sera question plus loin⁷⁵ (figs 56, 57). L'œuvre est généralement donnée au Maître de la Rédemption du Prado.



Fig. 57 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Descente de croix* (détail), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 1398.

Fig. 56 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Résurrection de Lazare* (détail), 2^{de} moitié du xv^e siècle. Madrid, collection de la marquise de Camporreal (anc.).

C'est d'ailleurs avec des peintures données à cet anonyme – dont il serait utile de revoir le groupement qui semble comporter plusieurs personnalités artistiques distinctes – que les rapprochements du panneau Camporreal sont les plus probants. Nous pouvons ainsi essayer de créer un sous-ensemble au sein de cette production que l'on pourrait dorénavant dénommer le 'Groupe de la Résurrection de Lazare'.

On peut identifier des caractéristiques similaires au tableau Camporreal dans une *Descente de croix* autrefois dans la collection bruxelloise de Laurent Meeus⁷⁶ (fig. 58). Cette *Descente de croix* est particulièrement proche d'un tableau de même sujet conservé à la

⁷⁵ Voir à la note 77.

⁷⁶ Localisation inconnue. Voir, sur cette œuvre, FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967 (note 62), n° 96. Provenance : vendu à Munich le 10 décembre 1907, n° 27 ; la présence du tableau est attestée en 1924 à Paris chez le peintre devenu marchand Edouard Lucas-Moreno ; présent dans la collection bruxelloise du baron Laurent Meeus (1872-1950) lors de la publication du deuxième volume de *Die altniederländische Malerei* de Max Friedländer en 1924 ; cité dans une collection privée à Bruxelles lors de l'exposition qui eut lieu dans la même ville en 1935 (n° 32).



Fig. 59 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Descente de croix*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 1398.



Fig. 58 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Descente de croix*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Bruxelles, collection de Laurent Meeus (anc.).

Pinacothèque de Munich⁷⁷ (fig. 59). L'œuvre témoigne d'un lien étroit avec l'art de Rogier van der Weyden. Stephan Kemperdick a souligné la dépendance de cette composition par rapport à la *Descente de croix* du Prado (fig. 29), chef-d'œuvre du maître bruxellois. Plusieurs figures en dérivent dans leurs physionomie, dans le chromatisme ou dans la typologie des vêtements. Winkler considérait d'ailleurs le panneau de Munich comme la copie d'une œuvre rogiérienne perdue. Cependant, la composition d'ensemble, qui manque de clarté, s'éloigne de l'art du maître. Kemperdick voit dans le tableau « l'œuvre autonome d'un (ancien) collaborateur de l'atelier de Rogier »⁷⁸. Il ajoute que « l'identification souvent évoquée de ce peintre avec le Bruxellois Vrancke van der Stockt est toutefois totalement arbitraire. Elle est même selon toute vraisemblance fautive, puisque rien n'indique que Vrancke [...] ait jamais travaillé dans l'atelier de Rogier ». L'examen dendrochronologique permet de situer l'exécution du tableau vers 1450, avant d'être exporté en Franconie peu après cette date⁷⁹, attestant le succès à l'exportation des œuvres bruxelloises, même en dehors de l'atelier de Rogier van der Weyden.

Un dessin que Micheline Sonkes attribue à Vrancke van der Stockt⁸⁰ reprend la partie droite de la composition⁸¹ (fig. 60). On y reconnaît Joseph d'Arimathie, ainsi que quatre autres personnages masculins placés derrière lui. Winkler fut le premier à rapprocher cette feuille de la *Descente de croix* de Munich⁸². Il constate cependant que le dessin ne reproduirait pas le tableau mais plutôt une composition perdue dont la paternité devait être attribuée à Rogier. Plus tard, Panofsky l'attribuera à Vrancke van der Stockt⁸³. Il est aujourd'hui admis que ce dessin a selon toute vraisemblance été exécuté à Nuremberg dans

77 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 1398. Voir, sur cette œuvre, Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. 2 (*Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*), Berlin, 1924, n° 95.

78 Stephan KEMPERDICK, notice, in : Till-Holger BORCHERT, *De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands et l'Europe centrale. 1430-1530* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2010, pp. 208-209, n° 69.

79 *Ibid.*

80 Micheline SONKES, « Les dessins du Maître de la Rédemption du Prado, le présumé Vrancke van der Stockt », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 6 (1973), p. 112 et p. 124, n° B1.

81 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Hz 36.

82 Friedrich WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasbourg, 1913, p. 89 ; FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1924 (note 77), p. 123, n° 95 ; FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1937 (note 67), p. 86.

83 Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953, vol. 1, p. 266, note 3.



H du groupe de la

Fig. 60 – Anonyme franconien, *Personnages d'une Descente de croix*, ca 1470-1480. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Hz 36.

les années 1470-1480⁸⁴. Il ne relèverait donc pas de la production ~~de l'auteur de~~ *Résurrection de Lazare* de Madrid. La superposition à même échelle du dessin au tableau de Munich montre que tant les motifs que les proportions sont identiques, tout en accusant un léger resserrement⁸⁵. Kemperdick suggère le report au compas ou l'utilisation de calques⁸⁶. Si Sonkes ne fait pas le rapprochement avec le tableau de Munich, elle signale en revanche que « dans la *Résurrection de Lazare* de la collection Camporreal à Madrid, les trois spectateurs à droite ressemblent, par leur type et leur costume, aux personnages situés à droite sur le dessin »⁸⁷. Sonkes rapproche donc intuitivement de la *Résurrection de Lazare* de Madrid les figures reprises du tableau de Munich.

84 KEMPERDICK, *op. cit.* (note 78), p. 209.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

87 SONKES, *op. cit.* (note 80), p. 112.

Par ailleurs, Kemperdick⁸⁸ associe à l'auteur du tableau de Munich une *Lamentation* du Musée Mayer van den Bergh d'Anvers⁸⁹ (fig. 61). Le tableau avait été donné par Hulin de Loo au Maître de la Rédemption du Prado, hypothèse reprise par Friedländer⁹⁰. Cette attribution fut retenue dans tous les catalogues du musée jusqu'à ce jour. On confrontera avec profit les physionomies des personnages, leurs attitudes, les plis des drapés, ainsi que la disposition générale de la composition.



Fig. 61 – Groupe de la Résurrection de Lazare, *Lamentation*, 2^{de} moitié du xv^e siècle. Anvers, Musée Mayer van den Bergh d'Anvers, inv. MMB.0003.

⁸⁸ KEMPERDICK, *op. cit.* (note 78), p. 208.

⁸⁹ Anvers, Musée Mayer van den Bergh, inv. n° 3. Voir, sur cette œuvre, Hélène MUND, Cyriel STROO, Nicole GOETGHEBEUR & Hans NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège 20)*, Bruxelles, 2003, pp. 56-57 (comme Vrancke van der Stockt). Contrairement à l'usage, les planches sont disposées horizontalement malgré le format vertical de la composition.

⁹⁰ HULIN DE LOO, *op. cit.* (note 69), col. 66-76 ; FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1937 (note 67), pp. 86-87.

Le corpus de ce ‘Groupe de la Résurrection de Lazare’ comporterait donc à ce jour quatre œuvres. La question du nombre d’exécutants qui peuvent être rattachés à ce groupe reste cependant ouverte. Fortement influencé par Rogier van der Weyden et souvent associé à la production du Maître de la Rédemption du Prado, on pourrait suggérer que c’est dans leur entourage proche que travaillaient ces peintres, partageant peut-être un même atelier à Bruxelles.

Enfin, dans son ouvrage sur les peintures flamandes conservées en Espagne, Elisa Bermejo Martínez cite une copie de la *Résurrection de Lazare* madrilène que nous avons pu retrouver dans une collection privée de Grenade⁹¹ (fig. 62). Cette œuvre semble toutefois avoir été lourdement retouchée. Peut-être due à un peintre espagnol du xvii^e siècle en raison de son style, l’œuvre attesterait l’arrivée précoce en Espagne de la *Résurrection de Lazare* Camporreal. Alors que le



Fig. 62 – Anonyme espagnol (?), *Résurrection de Lazare*, xvii^e siècle (?). Grenade, collection privée.

panneau de Munich avait été exporté en Franconie dès la seconde moitié du xv^e siècle, celui du Mayer van den Bergh se trouvait dans une église de Valladolid au xix^e siècle, suggérant peut-être une

⁹¹ Grenade, collection privée. Voir, sur cette œuvre, BERMEJO MARTINEZ, *op. cit.* (note 71), p. 148.

présence précoce en Espagne. Enfin, le *Triptyque de Sherborne* semble avoir rejoint les îles britanniques dès le xv^e siècle.

À l'issue de ces recherches préliminaires sur le *Triptyque de la Résurrection de Lazare* de Sherborne et sur le tableau de même composition conservé dans une collection privée madrilène, il apparaît que la question d'un marché d'exportation pour des peintures fortement influencées par le style rogiérien devrait retenir l'attention des historiens de l'art. Ceci modifierait le paradigme actuel qui voit l'émergence du marché d'exportation de la peinture des Primitifs flamands au sein du milieu cosmopolite brugeois du dernier quart du xv^e siècle. Par ailleurs, cette courte étude invite à poursuivre les recherches menées sur l'identification de personnalités artistiques actives dans l'entourage de Rogier, de manière à mieux percevoir la production picturale à Bruxelles dans la seconde moitié du xv^e siècle. Ce dossier a permis d'analyser les tableaux attribués à deux peintres méconnus. Le premier, auteur de la *Résurrection de Lazare* conservée à Sherborne, a proposé à un commanditaire anglais un triptyque typiquement flamand avec des compositions à l'espace unitaire pour les faces et des volets ornés sur leurs revers de figures en grisaille. Le second a probablement travaillé dans un atelier proche de Van der Weyden qu'on pourrait nommer 'Groupe de la Résurrection de Lazare'. Celui-ci connut sans doute un certain succès puisqu'il semble avoir exporté plusieurs œuvres, vers la Franconie et vers l'Espagne. Ces peintres peuvent ainsi être considérés comme des vecteurs de la diffusion européenne du style développé à Bruxelles par Rogier van der Weyden.

Remerciements

Ces recherches développent des hypothèses émises dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université libre de Bruxelles en novembre 2019. Mes remerciements s'adressent à Ros Heron de St Johns' Almshouse (Sherborne), à Valentine Henderiks, Didier Martens et Alexandre Dimov de l'Université libre de Bruxelles, à Bart Fransen et Dominique Deneffe du Centre d'étude des Primitifs flamands de l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles), au personnel de la bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art (Paris), ainsi qu'à celui des Archives nationales du Royaume-Uni (Kew, Richmond) pour leur aimable accueil.

