

CHRISTOPHE DELAERE

Navigation, dynamiques de peuplement et mutations du paysage lacustre au lac Titicaca durant les périodes préhispaniques (500-1532 PCN)

AUDE BRIAU

Pour une reconstitution de l'abbatiale Saint-Martin de Tournai.
Un aperçu des sources iconographiques du XVI^e au XIX^e siècle

JACQUES DE LANDSBERG

Considérations iconographiques
sur la mise en croix du Christ

ALEXANDRE DIMOV

La Vierge à l'Enfant dans une loggia Caspar Braun :
une réplique du panneau Carvalho restaurée en 1577 ?

LOUISE LONGNEAUX

Deux nouveaux fragments de cartons pour
La Belle tapisserie du Roy

ANNE DELVINGT

Le caravagesque flamand Adam de Coster : proposition d'identification et
de datations autour de son activité picturale anversoise

DIDIER MARTENS et NOÉMIE PETIT

Du bon usage des Primitifs flamands en Belgique au début du XX^e siècle :
les retables néogothiques de Sainte-Waudru à Mons



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

XLI
2019

Du bon usage des Primitifs flamands en Belgique au début du XX^e siècle : les retables néogothiques de Sainte-Waudru à Mons

DIDIER MARTENS et NOÉMIE PETIT

À Alain DIERKENS, pour son accession à l'éméritat¹

I.

La nouvelle église du chapitre noble de Sainte-Waudru à Mons fut élevée à partir de 1450 en style gothique flamboyant². Si le chœur fut terminé dès 1506 (fig. 1), les travaux de construction de la nef se poursuivirent durant tout le XVI^e siècle. Dès leur achèvement, les chapelles latérales furent pourvues d'un mobilier, de façon à pouvoir remplir les fonctions liturgiques qui leur étaient assignées. Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, ce mobilier gothique flamboyant et Renaissance fut progressivement remplacé : conformément aux nouvelles normes esthétiques, des retables de style baroque, puis classique furent installés sous les voûtes gothiques. Après le départ des dames chanoinesses en

¹ Ce texte est dédié à un ami, à un collègue et à un maître qui, s'il a surtout étudié l'époque mérovingienne et le Haut Moyen Âge, s'est également intéressé à leur *revival* aux XIX^e et XX^e siècles. La rencontre de sainte Waudru et de saint Vincent Madelgaire avec le monde des Primitifs flamands, telle qu'évoquée ci-après, ne devrait pas surprendre l'observateur attentif des manipulations historiques qu'a toujours été Alain Dierkens. Mais peut-être y trouvera-t-il quelque plaisir intellectuel...

² Voir, sur la construction de Sainte-Waudru, Klaus Jan PHILIPP, *Sainte-Waudru in Mons (Bergen, Hennegau). Die Planungsgeschichte einer Stiftskirche*, dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, pp. 372-413 ; Gérard BAVAY, *Des pierres suspendues dans l'espace et Les rencontres préalables*, dans : *La collégiale Sainte-Waudru. Rêve des chanoinesses de Mons*, Bruxelles / Mons, 2008, pp. 44-49, 50-51 ; *Idem* / Frans DOPERÉ / Francis TOURNEUR, *Les étapes du chantier*, dans : *Ibidem*, pp. 88-105.



Fig. 1 : Mons, Sainte-Waudru, vue du chœur (photo KIKIRPA).

1794 et la transformation de la collégiale en une immense église paroissiale, les différents styles continuèrent à cohabiter pendant près d'un siècle à l'intérieur du sanctuaire hennuyer. Ce mélange esthétique ne correspondait toutefois plus au goût des classes dirigeantes de l'état belge qui, au travers de la très officielle Commission royale des Monuments créée en 1835 sous le nom de Commission pour la Conservation des Monuments du Pays³, entendaient bien marquer de leur empreinte le patrimoine monumental de la jeune nation. C'est sous la supervision de ladite commission qu'un projet ambitieux concernant Sainte-Waudru vit le jour, entre 1897 et 1901 : il s'agissait notamment d'ériger dans le vénérable sanctuaire non moins de dix retables de style néogothique, en lieu et place d'ensembles remontant aux XVII^e et XVIII^e siècles⁴. Ils seraient installés dans les chapelles latérales. Dès 1873, on avait commencé à les doter de verrières néogothiques⁵.

L'idée de faire réaliser de nouveaux retables fut formulée en 1896 par la commission, suite à une visite des lieux⁶. À cette époque, et on verra plus loin que la chose n'est pas sans importance, la Belgique était gouvernée depuis douze ans par un gouvernement catholique homogène⁷. Les rapporteurs de la commission signalent que « *certaines chapelles étaient encombrées d'objets mobiliers ou décoratifs d'un goût déplorable* » et qu'« *on en a enlevé quelques-uns des plus médiocres* », dont « *les matériaux sont déposés dans l'édifice* ». « *Dès qu'il sera possible, précisent-ils, il importera de continuer l'enlèvement de tous les objets vulgaires en les remplaçant successivement par des ouvrages en rapport avec l'ensemble de l'édifice* »⁸. Le retable dit des *Féeries de la Vierge*, un ensemble gothique flamboyant toujours en place dans le chœur de l'église, est donné explicitement en exemple. La justification officielle du projet de remplacement apparaît clairement. C'est au nom de la « *loi d'unité* », chère à Eugène Viollet-le-Duc⁹, qu'il convient d'installer un mobilier moderne de style gothique – en fait néogothique – dans les anciennes chapelles gothiques de Sainte-Waudru.

³ Voir, sur la Commission royale des Monuments, Herman STYNEN, *De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen : een terugblik over de periode van 1835 tot in de jaren zestig*, dans : *Monumenten en Landschappen*, 4, 1985, n°1, pp. 6-35 ; Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours. Peinture, sculpture, architecture*, Liège, 1991, p. 132.

⁴ Voir, à ce sujet, Noémie PETIT, *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Étude approfondie de dix retables* (mémoire de maîtrise), Université libre de Bruxelles, 2017-2018.

⁵ Voir, à ce sujet, Benoît VAN CAENEGEM, *Les verrières néogothiques des chapelles de Sainte-Waudru*, dans : *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 79, 2002, p. 344.

⁶ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 1896, pp. 139-147.

⁷ De 1894 à 1916, le Parti catholique put gouverner la Belgique sans devoir former une coalition avec une autre formation politique.

⁸ *Bulletin des Commissions* [...], *op. cit.*, p. 141.

⁹ Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, IX, Paris, 1875, pp. 339-346, s.v. *Unité*.

Il est évident, toutefois, que les motifs de la commission ne sont pas seulement d'ordre esthétique ou purement visuel et que des considérations idéologiques jouèrent un rôle déterminant. Derrière la « dé-baroquisation » de nombreuses églises belges dans la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle, phénomène récemment mis en lumière par Delphine Steyaert¹⁰, se cache en effet le désir de purger les lieux de culte anciens des néfastes influences païennes véhiculées par la Renaissance, le Baroque, le Classicisme et le Néoclassicisme. Ce souci de purification éthique fut exprimé à de nombreuses reprises dans les publications de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, un groupe de pression d'inspiration catholique fondé en 1863 qui exerça de manière officieuse une influence certaine sur les politiques en matière de patrimoine menées en Belgique jusqu'à la Première Guerre mondiale¹¹.

L'un des membres les plus influents de la gilde, le chanoine brugeois Adolphe Duclos, écrivait en 1874 : « *Entre le sentiment architectural du Moyen Âge et celui de la Renaissance, il y a non seulement des variantes, des diversités [...], mais il y a un désaccord complet, une incompatibilité essentielle [...]* ». D'où cette condamnation sans appel, qui semble se fonder sur des lois botaniques : « *Les adjonctions faites par la Renaissance aux monuments ogivaux peuvent être comparées aux excroissances parasites dont le vent de la tempête transporte la semence vénéneuse pour la ruine des arbres qui lui fournissent un asile* ». Et l'auteur de stigmatiser « *le mauvais goût popularisé par la soi-disant Renaissance, qui s'est plu à démolir la plupart des objets qui avaient échappé à la fureur des iconoclastes du XVI^e siècle [...]* ». Il relève en particulier qu'« *il (y) a eu des artistes [...] qui ont introduit dans les cathédrales et jusque sur les autels des peintures et des sculptures qui sont des objets de scandale pour les fidèles, au lieu de servir à leur édification et à la gloire du Tout-Puissant* »¹². Le chanoine brugeois s'en prend également à ceux qui se sont permis de « *substituer aux délicates sculptures des retables [médiévaux] des espèces d'arc de triomphe païens dans lesquels on se plaisait à accumuler les fausses illusions d'une perspective absurde [...]* »¹³. À l'évidence, ni les retables-portails de l'époque de Rubens ni les effets baroques de profondeur infinie n'étaient au goût de Duclos. Celui-ci plaidait dès 1874 pour un nouvel

¹⁰ Delphine STEYAERT, *Le démembrement des autels baroques et néoclassiques en Belgique*, dans : *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 27, 2015, pp. 137-179. On ne peut qu'espérer la publication prochaine du travail de l'auteure, *La sculpture polychromée néogothique vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc 1863-1914* (thèse de doctorat), Université libre de Bruxelles, 2015.

¹¹ Voir, sur la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, Jan DE MAYER, *Kunst en politiek. De Sint-Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijk-culturele vernieuwing*, dans : *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914 (Kadoc-studies, 5)*, Louvain, 1988, pp. 83-88.

¹² Adolphe DUCLOS, *Quels sont les principes généraux qui doivent prévaloir dans la restauration des monuments religieux du Moyen Âge ?*, dans : *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin*, 9, 1874, p. 47.

¹³ *Ibidem*, pp. 45-46.

iconoclasme, visant cette fois le style des Temps modernes, un plaidoyer au ton prophétique, quand on sait qu'il fut largement suivi d'effets, notamment à Mons : « *On peut dire qu'en général, il faudra démolir ou éloigner les ouvrages qui ont été exécutés en ce style dans les trois cents dernières années, comme complément aux édifices du Moyen Âge qu'on se propose de restaurer d'une manière complètement satisfaisante* »¹⁴.

II.

Une coïncidence chronologique doit être relevée. Si, dès 1897, fut publié un arrêté royal autorisant l'érection du retable néogothique de saint Joseph¹⁵, le projet d'ensemble des nouveaux retables de Sainte-Waudru fut élaboré par l'architecte gantois Stéphane Mortier (1857-1934) entre 1899 et 1901¹⁶. De ce programme détaillé, dont plusieurs brouillons sont conservés aujourd'hui aux archives du *Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving* (KADOC) à Louvain¹⁷, la Commission royale prit connaissance lors d'une visite à Mons le 16 décembre 1901¹⁸. La réalisation des nouveaux retables débuta en 1902. Or, durant l'été de la même année se tint à Bruges la fameuse *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*¹⁹. La première réunion du comité organisateur eut lieu le 4 février 1900²⁰. Le rassemblement, au Palais provincial de Flandre occidentale, de quelque 400 tableaux des anciens Pays-Bas remontant aux XV^e et XVI^e siècles contribua à populariser auprès d'un large public le terme même de Primitifs flamands. La manifestation eut un fort impact sur la discipline de l'histoire de l'art et en particulier sur le développement de la pratique de l'attribution sur base stylistique. Elle éveilla l'intérêt des artistes de l'école de Laethem-Saint-Martin²¹, mais aussi d'autres artistes belges.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ Arrêté royal du 6 avril 1897. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 221.

¹⁶ Voir, sur Stéphane Mortier, Herman STYNEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten en landschapszorg in België 1835-1940*, Bruxelles, 1998, p. 371.

¹⁷ Brouillons du programme général de réaménagement intérieur de Sainte-Waudru à Mons rédigé par Stéphane Mortier à l'attention du Ministre de l'Agriculture et des Travaux publics, vers 1901. Louvain, KADOC, fonds Stephan Mortier, BE / 942855 / 1544 / 705.

¹⁸ Compte rendu anonyme de l'inspection du 16 décembre 1901 à Sainte-Waudru de Mons. Liège, Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, Mons 1.1.

¹⁹ Voir, sur cette exposition et son influence, Eva TAHON *et alii*, *Impact 1902 Revisited. Tentoonstelling van Oude Vlaamse Kunst. Brugge 15 juni tot 15 september 1902*, Bruges, 2002.

²⁰ Voir, à ce sujet, P. WYTSMANN, *À propos de l'exposition d'œuvres des écoles primitives de peinture en Belgique et aux Pays-Bas*, à Bruges, Bruxelles, 1902, p. 5.

²¹ Voir, à ce sujet, Piet BOYENS, « *Gezanten uit een gotisch verleden* ». *Vlaamse Primitieven en de Latemse kunst*, dans : E. TAHON *et alii*, *op. cit.*, pp. 55-79.

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la peinture des Primitifs flamands était considérée dans les milieux catholiques en Belgique et dans le nord de la France comme le parangon de l'art chrétien véritable. Ainsi, en 1860, dans un ouvrage intitulé *De l'Art chrétien en Flandre*, l'abbé douaisien Chrétien Dehaisnes se plaît à mettre en évidence, chez Jean van Eyck, Rogier van der Weyden et Hans Memling, « *le sentiment chrétien dont étaient empreints et le sujet avec son caractère dogmatique, ses symboles, ses légendes, ses souvenirs, et les personnages avec leur tête si douce et si suave, avec leurs mains jointes pieusement, avec les inscriptions tracées sur les phylactères qu'ils portaient* ». Pour lui, « *ce sentiment chrétien donnait encore plus d'unité, de noblesse et de sainteté aux œuvres de l'artiste, et faisait descendre, pour ainsi dire, les rayons du soleil de la Grâce et sur la terre et sur l'homme* »²². Après s'être longuement attaché à louer les maîtres flamands du XV^e siècle, en particulier Memling, Dehaisnes jette l'anathème sur leurs successeurs de la Renaissance dans des termes similaires à ceux utilisés par Duclos. Le reproche explicite de paganisme est commun aux deux auteurs. « *Et comment la peinture – l'abbé douaisien pense ici à celle de l'école flamande primitive – aurait-elle pu conserver son caractère naïf, vrai, noble, religieux, au milieu de ces artistes légers, débauchés et avides – l'auteur songe cette fois aux peintres des XVI^e et XVII^e siècles –, qui faisaient de l'art quand ils n'étaient pas ivres, qui représentaient le Crucifiement de leur Dieu entre le Jugement de Pâris et une scène de cabaret, qui ne prenaient leurs pinceaux que pour gagner l'argent avec lequel ils pourraient boire et fumer [...] ?* ». L'invective se poursuit : « *Les idées étaient tellement faussées par le protestantisme et la Renaissance – on relèvera l'association des deux termes suggérant un parallélisme – que la patrie de ceux qui avaient peint l'Adoration de l'Agneau et la Châsse de sainte Ursule accepta ces étranges doctrines et plaça dans les églises, près de l'autel, des Vierges imitées d'une Vénus antique, et des sujets évangéliques qui auraient fait rougir un Romain de la décadence [...]* »²³.

Dehaisnes oppose les Van Eyck, Van der Weyden et Memling, qu'il imagine illuminés par la foi catholique, sinon par la Grâce divine, à leurs successeurs des siècles suivants, auxquels il reproche tout à la fois des vices – ivrognerie, tabagisme, avidité, concupiscence –, des sympathies pour la Réforme et pour le Paganisme antique, ainsi qu'un manque d'élévation, qui se traduirait par un naturalisme vulgaire. « *Avec l'école de Rubens, affirme-t-il de manière péremptoire, l'art flamand a quitté le sanctuaire et le ciel pour le Monde et trop souvent pour le cabaret ; il a renoncé à exprimer les scènes pieuses de l'évangile pour peindre des actions, parfois héroïques, souvent triviales, de la vie commune [...]* »²⁴. Le caractère exemplaire des Primitifs flamands apparaît, par contraste, en pleine lumière. On comprend, dans un tel contexte,

²² Chrétien DEHAISNES, *De l'art chrétien en Flandre. Peinture*, Douai, 1860, p. 280.

²³ *Ibidem*, pp. 293-294.

²⁴ *Ibidem*, p. 281.

le rôle de modèles qu'ils ont assumé dans un projet de dé-baroquisation comme celui mené à bien dans les chapelles de Sainte-Waudru. Avec les sentiments chrétiens dont ils furent crédités, les Primitifs flamands étaient à même de fournir une source d'inspiration on ne peut plus bénéfique aux artistes du XX^e siècle désireux de rompre avec les 300 dernières années de l'histoire de l'art vouées aux gémonies par Duclos.

En outre, le recours aux Primitifs flamands permettait de faire renaître symboliquement, dans les chapelles de Sainte-Waudru, un âge d'or prétendument belge, celui des Pays-Bas bourguignons, époque glorieuse où la Belgique se trouvait insérée dans un immense territoire qui s'étendait de la Frise jusqu'à Mâcon. Les connotations nationalistes associées depuis le milieu du XIX^e siècle aux Primitifs flamands en Belgique et dans la frange septentrionale de la France ont souvent été relevées. Elles sous-tendent les réflexions de Dehaisnes mais aussi, par exemple, celles de l'historien d'art anversois François-Joseph Van den Branden, qui publia en 1883 une *Histoire de la peinture anversoise*. L'un comme l'autre reconnaissent à l'art des Primitifs des anciens Pays-Bas un caractère plus authentiquement national, germanique, qui se serait perdu au cours du XVI^e siècle, suite à l'influence italienne. Pour le premier, ce processus de décadence lié à un oubli de l'identité propre débiterait déjà avec Quentin Metsys²⁵, pour le second seulement après lui²⁶.

Parmi les artistes convoqués à Sainte-Waudru, Memling occupe une place privilégiée. La chose ne doit pas surprendre outre mesure. Si, au XX^e siècle, c'est Jean van Eyck qui a été en général considéré comme le plus grand des Primitifs flamands, notamment par Erwin Panofsky, qui a construit son *Early Netherlandish Painting* de 1953 autour de la figure du peintre limbourgeois²⁷, il n'en allait pas de même au XIX^e siècle. Tant Dehaisnes qu'Eugène Fromentin, qui visite la Belgique et les Pays-Bas en 1875, préférèrent Memling à Jean van Eyck, auquel ils font reproche d'un naturalisme excessif²⁸. Le premier cité sera d'ailleurs proportionnellement représenté par bien plus d'œuvres à l'exposition de Bruges de 1902 que les autres grands maîtres flamands du XV^e siècle²⁹.

²⁵ *Ibidem*, pp. 281-282.

²⁶ François-Joseph VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1883, pp. 89-104.

²⁷ Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.

²⁸ C. DEHAISNES, *op. cit.*, p. 133 (à propos de la *Madone au chanoine Van der Paele*), p. 156 ; Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*, Paris, 1896 (1^{ère} édition : 1876), pp. 432-445.

²⁹ Wessel KRUL, *Realisme, Renaissance en nationalisme : cultuurhistorische opvattingen over de Oud-nederlandse schilderkunst tussen 1860 en 1920*, dans : « *Om iets te weten van de oude meesters* ». *De Vlaamse Primitiven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nimègue, 1995, p. 264.

Le chanoine de Douai a fait de Maître Hans « *par excellence le peintre chrétien de la Flandre* ». Même s'il s'est inspiré de la peinture colonaise et des œuvres de Rogier van der Weyden, dans l'atelier duquel il aurait séjourné, « *les véritables sources de son génie furent son cœur et sa foi* », précise-t-il. Reprenant partiellement à son compte la tradition légendaire qui voulait que Memling, malade, eût été soigné à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges, après avoir mené une vie errante de soldat, il écrit : « *C'est en souffrant sur la terre d'exil ou sur un grabat d'hôpital, c'est en priant perdu dans l'ombre d'une antique cathédrale qu'il vit descendre du ciel, devant ses yeux charmés, la suave figure de Marie, les formes élancées de sainte Ursule et des anges, la tête mélancolique du disciple bien aimé* »³⁰. La vision céleste comme récompense d'une souffrance endurée, d'une Passion : sans aucun doute, un tel peintre, sorte de Fra Angelico du Nord³¹, méritait bien de servir de modèle à tout artiste catholique belge...

III.

Aux Archives de l'État à Mons, dans le Fonds Sainte-Waudru, est conservé le projet d'un retable dédié à l'Immaculée Conception, retable qui n'a finalement pas été réalisé³² (fig. 2). Ce projet de format oblong, signé mais non daté, a dû être réalisé peu après 1902 par la *Fabrique d'orfèvrerie Jos. Dehin et frères*, un atelier liégeois particulièrement productif à la fin du XIX^e et au début XX^e siècle. Il s'agit d'un dessin à l'encre, coloré en trois tons de lavis. Il représente en jaune un retable gothique flamboyant tripartite, de profil et de face. La caisse en forme de T inversé est posée sur un autel maçonné de couleur grise dont la *mensa* rectangulaire est supportée par quatre colonnettes. L'ensemble est pourvu d'un gradin noir. Pour peu que l'on ajoute foi à l'échelle indiquée, le compartiment central, sans la prédelle et les pinacles, aurait dû mesurer 2,23 m.

Si l'autel lui-même correspond à une formule maintes fois attestée dans la production des Dehin, le retable, en revanche, semble répondre à une demande particulière. La niche centrale, laissée vide, était manifestement destinée à accueillir une statue de l'*Immaculée Conception*. Était-ce celle signée par le sculpteur Jean Baptiste Loor en 1858 (fig. 3), quatre ans à peine après la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception de Marie par le pape Pie IX ? On est tenté de le croire. Les dimensions de la niche sont suffisantes³³. L'effigie de bois, toujours conservée à Sainte-Waudru, combine le Néoclassicisme, dans le visage et dans les proportions du corps, à un Néogothique encore bien timide, qui se traduit uniquement par quelques plis en serviette. Vers 1902, la Commission

³⁰ C. DEHAISNES, *op. cit.*, p. 209.

³¹ *Ibidem*, p. 210.

³² Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 233 (avec deux autres projets) ; encre et lavis sur papier ; 49 x 64 cm. Signé « *J. Dehin Frères / fab(rique) e à Liège* ».

³³ La statue mesure 139 cm de hauteur, la niche prévue quelque deux mètres.

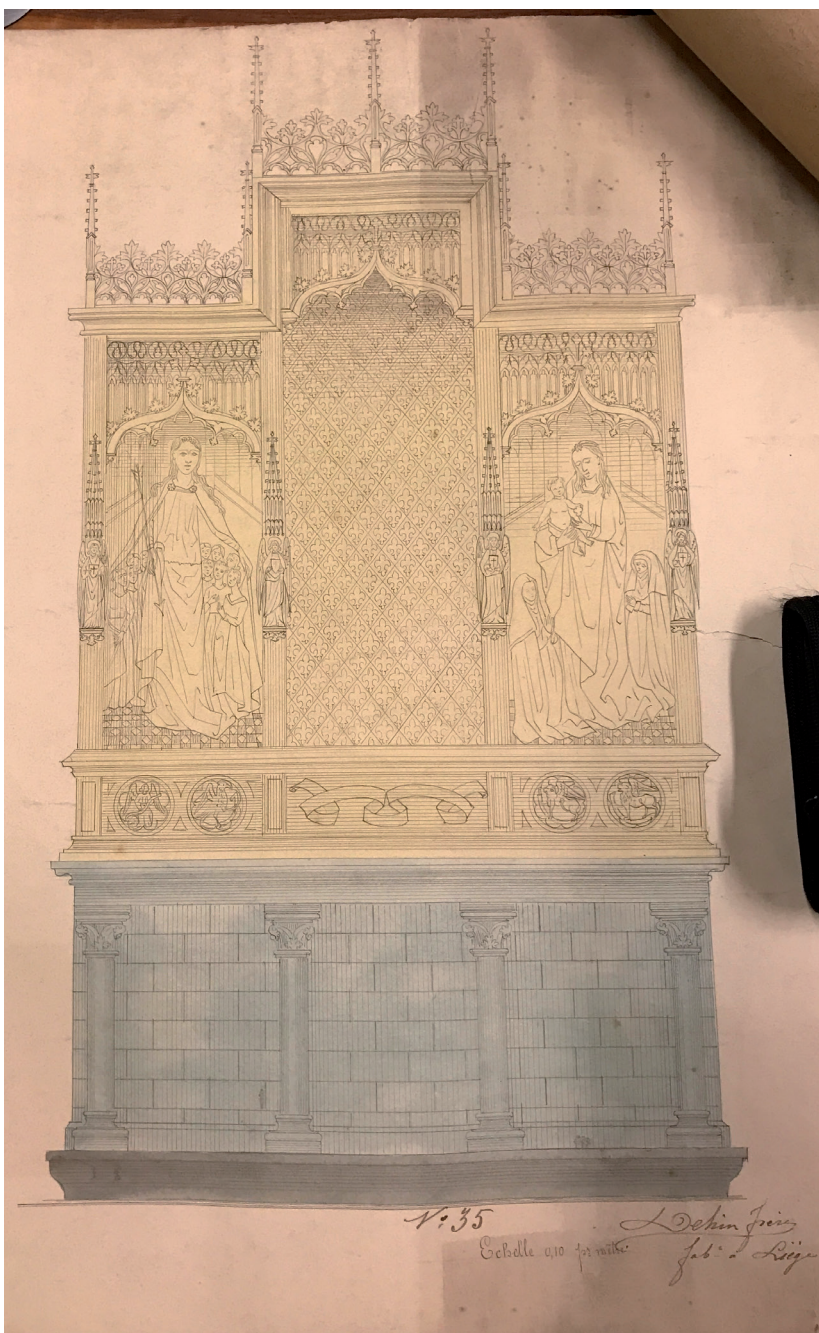


Fig. 2 : Atelier Joseph Dehin et frères, Projet de retable, Sainte Ursule et ses compagnes, Vierge à l'Enfant avec donatrices. Mons, Archives de l'État (photo Noémie Petit).



Fig. 3 : Jean Baptiste Loor, Statue, Immaculée Conception. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA).

royale n'aurait-elle pas préféré une nouvelle statue d'inspiration plus franchement médiévale ? Peut-être le clergé de Sainte-Waudru aurait-il également pu désirer une iconographie moins marquée du sceau de la Contre-Réforme, omettant par exemple le globe terrestre et le serpent à la pomme représentés par Loor, et plus proche de la « *petite damisèle* » entrevue en 1858 par Bernadette dans la grotte de Massabielle ? On en est réduit aux conjectures, aucun retable néogothique dédié à l'Immaculée Conception n'ayant finalement été érigé à Sainte-Waudru, faute sans doute de généreux donateurs disposés à le financer.

Indice, peut-être, d'un débat en cours, les Frères Dehin se sont abstenus de représenter dans leur projet une statue particulière. Ils se sont bornés à proposer un écrin destiné à accueillir l'image de l'Immaculée. Il devait comporter deux panneaux figuratifs, disposés de part et d'autre d'une niche centrale au fond tapissé de lys, symbole marial traditionnel associé à la virginité. La source de ces deux panneaux est aisément reconnaissable : il s'agit de la Châsse de sainte Ursule de Memling, consacrée en 1489³⁴ (fig. 4 a,b). Cet objet fétiche du patrimoine belge, demeuré jusqu'à aujourd'hui dans les murs de l'Hôpital Saint-Jean, avait été tout récemment mis en valeur, à l'occasion de l'exposition des *Primitifs flamands*, dans une salle consacrée au grand artiste brugeois³⁵. La salle en question est reproduite dans le catalogue officiel³⁶. Sur la photographie, due au Brugeois Henri Gecele³⁷, on aperçoit au premier plan le reliquaire, dans une vitrine posée sur un pied néogothique (fig. 5).

Les Frères Dehin ont-ils découvert l'objet en visitant l'exposition ? Plus probablement, ils le connaissaient déjà. Suite à la publication de l'album lithographié de Charles Onghena en 1841³⁸, le reliquaire a rapidement assumé une fonction de modèle dans l'art belge³⁹. Dès 1847, Guillaume Geefs, le sculpteur officiel du roi Léopold I^{er}, a cité, dans un des reliefs du cénotaphe de saint Hubert conservé dans la basilique ardennaise consacrée au saint, un panneau de la Châsse

³⁴ Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum, n° O. SJ176.1 ; bois doré et à l'huile ; 57,5 x 18 cm (chaque panneau des petits côtés). Voir, sur cette œuvre, Dirk DE VOS, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1994, cat. n° 83 ; Barbara LANE, *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Turnhout, 2009, cat. n° 13.

³⁵ W.H. James WEALE, *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges. Première section : tableaux. Catalogue* (cat. d'exp.), Bruges, Palais provincial, 1902, n° 68.

³⁶ *Ibidem*, photographie reproduite face au frontispice.

³⁷ Voir, sur Henri Gecele, Steven F. JOSEPH / Tristan SCHWILDEN / Marie-Christine CLAES, *Directory of Photographers in Belgium 1839-1905*, I, Rotterdam / Anvers, 1997, p. 180.

³⁸ Octave DELEPIERRE / Auguste VOISIN, *La Châsse de sainte Ursule gravée au trait par Charles Onghena d'après Jean Memling* [...], Bruxelles, 1841.

³⁹ Voir, sur la réception de la Châsse de sainte Ursule dans l'art belge du XIX^e siècle, Didier MARTENS, *Le rayonnement de la Châsse de sainte Ursule hors de Bruges, de Carel van Mander (1604) à Guillaume Geefs (1847)*, dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, 2014, pp. 228-240.



Fig. 4 a, b : Hans Memling, Châsse de sainte Ursule, Sainte Ursule, Vierge à l'Enfant avec donatrices. Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum (photo KIKIRPA).

de sainte Ursule : celui illustrant l'*Accueil de la sainte par le pape à Rome*⁴⁰. En 1858, le photographe Edmond Fierlants publia un album de onze photographies reproduisant le chef-d'œuvre memlingien, une première en Belgique⁴¹.

Les Frères Dehin ont repris de manière quasi littérale les compositions des deux petits côtés de la caisse. À gauche, ils ont installé le groupe de sainte Ursule entourée de ses dix compagnes, à droite, la Vierge à l'Enfant flanquée de deux sœurs hospitalières agenouillées. La figure isolée en vue frontale de l'Immaculée Conception est ainsi encadrée par deux autres figures isolées en vue frontale, celle de la sainte bretonne et celle de la Mère de Dieu. L'effet de répétition suggère un lien entre l'Immaculée Conception de Marie, l'Incarnation du Fils de Dieu dans une mère éternellement vierge et la sainteté féminine, représentée par une vierge martyre et ses compagnes, elles aussi vierges. Dans le retable projeté, la négation de la sexualité féminine apparaît en quelle sorte comme un fil conducteur à travers l'histoire du Salut, un fil auquel peuvent

⁴⁰ Ce panneau, qui met en scène Rome et le Pape, passait au XIX^e siècle en Belgique pour le meilleur de la châsse, indice de l'influence exercée par l'idéologie catholique ultramontaine sur l'historiographie de l'art. Voir les citations reproduites dans *Ibidem*, pp. 233-234, auxquelles on peut ajouter : C. DEHAISNES, *op. cit.*, p. 200 ; Alfred MICHIELS, *Memling. Sa vie et ses ouvrages*, Verviers, 1883, pp. 78-79 ; Ludwig KÄMMERER, *Memling (Künstler-Monographien*, 39), Bielefeld / Leipzig, 1899, p. 124. Voir aussi Medard VERKEST, *Hans Memling*, Tongres, 1905, p. 40.

⁴¹ Voir, sur Edmond Fierlants, S.F. JOSEPH / T. SCHWILDEN / M.C. CLAES, *op. cit.*, I, pp. 168-169 ; II, pl. 33.



Fig. 5 : Henri Gecele, Photographie, Salle Memling, reproduite dans : W.H. J. Weale, Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges. Première section : tableaux. Catalogue, Bruges, 1902.

également être associées les deux nonnes agenouillées au pied de Marie.

Quatre figures d'anges, portant des blasons timbrés d'une croix, enserrant les deux compartiments latéraux du retable des Dehin. Installées sous des baldaquins, elles semblent avoir été inspirées par les quatre statuette de la châsse, représentant deux saints et deux saintes, qui encadrent les deux pignons. Le retable aurait ainsi constitué comme une projection sur un plan vertical des petits côtés de la châsse. C'est sans doute pour obtenir un effet visuel de convergence signifiante que le dessinateur a placé sainte Ursule à main gauche et la Vierge à main droite. Les deux figures inclinent légèrement le chef vers le centre du meuble liturgique, c'est-à-dire vers la statue de l'Immaculée Conception.

Le premier auteur qui ait écrit sur la Châsse de sainte Ursule n'est autre que le fondateur de l'historiographie de l'art des anciens Pays-Bas : Carel Van Mander. Dans le *Schilder-Boeck* de 1604, il ne mentionne qu'une seule œuvre de Memling : le fameux reliquaire. Il précise qu'il était d'une telle excellence artistique que l'on a maintes fois proposé en échange « une châsse en argent fin »⁴².

⁴² Carel VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck* [], Haarlem, 1604, fol. 204v : « *Van desen (Hans Memmelinck) was binnen Brugghe een rijve oft fierter in't S. Ians huys / wesende redelijcke cleen figueren / maer soo heel uytnemende constich / datter menichmael is voor geboden gheweest een rijve van fijn silver* ».

Faisant écho à la formule ovidienne « *Materiam superabat opus* » (*Métamorphoses*, II, 5), Van Mander oppose ici, de manière paradigmatique, la simple cassette en bois décorée par le peintre brugeois à un objet similaire en métal précieux. Et il donne assez clairement à penser que le grand artiste – Memling en l’occurrence – est capable de créer une valeur qui dépasse largement celle de toute matière, quel que soit son prix. L’opposition ainsi tracée entre l’esthétique médiévale du matériau précieux et l’esthétique moderne de la main géniale ne pouvait être acceptée sans réserve par les Frères Dehin. En tant qu’orfèvres, ils devaient estimer que la valorisation de la représentation artistique virtuose n’impliquait pas pour autant une dévalorisation des arts du métal. Désirant manifestement réconcilier peinture à l’huile et orfèvrerie, ils eurent l’idée de proposer aux fidèles montois une sorte de Châsse de sainte Ursule de Memling en cuivre ou en laiton, opérant ainsi une synthèse entre les deux reliquaires évoqués par Van Mander. C’est ce que suggère, en tout cas, dans le projet sur papier, la couleur jaune du retable, qui contraste avec le gris de la pierre de l’autel. Le dessinateur a tracé un réseau de fines hachures rectilignes, horizontales et verticales. Si le projet avait été concrétisé, les compartiments latéraux se seraient sans doute présentés sous la forme de deux grandes plaques gravées, inspirées de celles en laiton, à usage funéraire, produites abondamment dans les anciens Pays-Bas entre le XIV^e et le XVI^e siècle⁴³.

IV.

Une seconde référence à Memling peut être identifiée dans un retable néogothique destiné à Sainte-Waudru. Cette fois, l’ensemble a été effectivement réalisé : il occupe un autel installé dans la sixième chapelle du bas-côté sud de la nef, à partir de l’ouest. Le retable de saint Jean Baptiste de La Salle fut financé en grande partie par les Frères des Écoles chrétiennes de Mons, qui avaient établi à proximité de la collégiale un Institut Saint-Joseph⁴⁴. Ils souhaitaient rendre un hommage public au fondateur de leur congrégation, le chevalier Jean Baptiste de La Salle. L’arrêté royal autorisant la réalisation du projet est daté du 12 novembre 1902⁴⁵. Le retable lui-même, dont le Gantois Remi-Léonard Rooms (1861-1934) réalisa les sculptures⁴⁶, fut probablement mis en place le 14

⁴³ Voir, à ce sujet, Ronald VAN BELLE, *Corpus laminæ. Belgische koperen graf- en gedenkplaten : 1143-1925*, Bruges, 2017.

⁴⁴ Voir, sur l’histoire de cet institut, <http://externatsaintjoseph.be/mons/notre-ecole/historique/>. Consulté le 9 mars 2019.

⁴⁵ Document de la Fabrique d’église de Sainte-Waudru concernant le projet de retable et de vitrail pour la chapelle de Saint-Jean Baptiste de la Salle. Mons, Archives de l’État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 224.

⁴⁶ Voir, sur Remi-Léonard Rooms, Jean VAN CLEVEN, *Sint-Lucasateliers in de plastische kunsten en de toegepaste kunst*, dans : *De Sint-Lucasscholen en de Neogotiek (Kadoc-studies, 5)*, Louvain, 1988, pp. 370-372.

mai 1906⁴⁷. Quant aux peintures des volets, elles portent en deux endroits la signature d'un autre artiste gantois, François-Joseph Coppejans (1867-1947), et la date 1907⁴⁸. Le programme iconographique fut probablement conçu jusque dans les détails par Joseph Mansuy, frère des Écoles chrétiennes.

La manipulation historique est patente et a dû plaire au commanditaire : bien que le fondateur des Frères des Écoles chrétiennes ait été un contemporain de Louis XIV, le retable qui lui est dédié à Sainte-Waudru est de style gothique flamboyant dans son décor, tandis que les peintures des volets s'inspirent des Primitifs flamands et les sculptures de celles des retables brabançons en bois du XV^e et du début du XVI^e siècle. Le principe de l'unité de style, appliqué à la lettre, confère ainsi à une congrégation des Temps modernes une aura médiévale, qui l'ancre visuellement dans un âge d'or de la chrétienté.

C'est dans les revers des quatre panneaux peints du retable qu'on reconnaît l'empreinte de Memling. Coppejans a représenté, sur les deux volets centraux, un *Saint Jean Baptiste* et un *Saint Joseph*⁴⁹ (fig. 6). Le choix de ces deux saints s'explique facilement. Le premier n'est autre que le protecteur divin du chevalier de La Salle, le second celui de l'Institut Saint-Joseph.

Dans la figure du Précurseur, tournée vers la droite, Coppejans a combiné deux représentations similaires, mais non identiques de ce saint, chacune de la main de Memling : celle du triptyque *Donne de la National Gallery de Londres*⁵⁰ (fig. 7) et celle du triptyque du *Kunsthistorisches Museum de Vienne*⁵¹ (fig. 8). Les deux figures prises pour modèles sont également tournées vers la droite, ce qui facilitait les emprunts. Le retable naguère commandé par sir John Donne fut

⁴⁷ Devis du sculpteur Remi Rooms à la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, 10 mai 1906. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 224.

⁴⁸ « *Frans Coppejans /1907* » et « *Frans Coppejans / 22 nov. 1907* » (en cursive rouge). Voir, sur François-Joseph Coppejans, Josée MOULIN-COPPENS, *De Sint-Jorisgilde vond na een beweging geschiedenis van bijna duizend jaar een onderdak in de gerenoveerde Gouverneurswoning* / Jean VAN CLEVEN, *Sint-Lucaskunstenars in de Sint-Jorisgilde* / Beatrix BAILLIEUL, *De Coppejanskamer, nostalgie uit de eerste helft van de twintigste eeuw*, dans : *Museum van de Koninklijke en Souvereine Hoofdgilde van Sint-Joris te Gent. Gids voor de bezoeker*, Gand, 1987, pp. 10-12, 23, 30-34 ; J. VAN CLEVEN, *op.cit.* (1988), p. 349 ; Patrick VERLENDE, *De Sint-Jorisgilde 1904-heden*, dans : *Gedenkboek 700 jaar Sint-Jorisgilde Gent. 1314-2014*, Gand, 2014, pp. 87-105.

⁴⁹ Mons, Sainte-Waudru, Retable de saint Jean Baptiste de La Salle (fermé), volets centraux ; huile sur bois ; 170,5 x 22,6 cm (*Saint Jean-Baptiste*, encadrement non compris, hauteur maximale).

⁵⁰ Londres, National Gallery, n° 6275 ; huile sur bois ; 71 x 30,5 cm (chaque volet). Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *op. cit.*, cat. n° 39 ; Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 374-391 ; B. LANE, *op. cit.*, cat. n° 34.

⁵¹ Vienne, Kunsthistorisches Museum, n°s GG 939, 943, 994 ; huile sur bois ; 63,5 x 18,5 cm (chaque volet, face interne). Voir, sur cette œuvre, Didier MARTENS, *Un triptyque mutilé de Hans Memling*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 1994, janvier, pp. 1-3 ; D. DE VOS, *op. cit.*, cat. n° 53 ; B. LANE, *op. cit.*, cat. n° 70 ; Till-Holger BORCHERT, notice, dans : *Vorstelijk verzameld. Van Eyck, Gossaert, Bruegel. Meesterwerken uit het Kunsthistorisch Museum Wenen* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2011-2012, n°s 16-17.



Fig. 6 : François-Joseph Coppejans, Retable de saint Jean Baptiste de La Salle (fermé), Saint Jean Baptiste, Saint Joseph. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA)



Fig. 7 : Hans Memling, Triptyque Donne, Saint Jean Baptiste. Londres, National Gallery (photo musée).

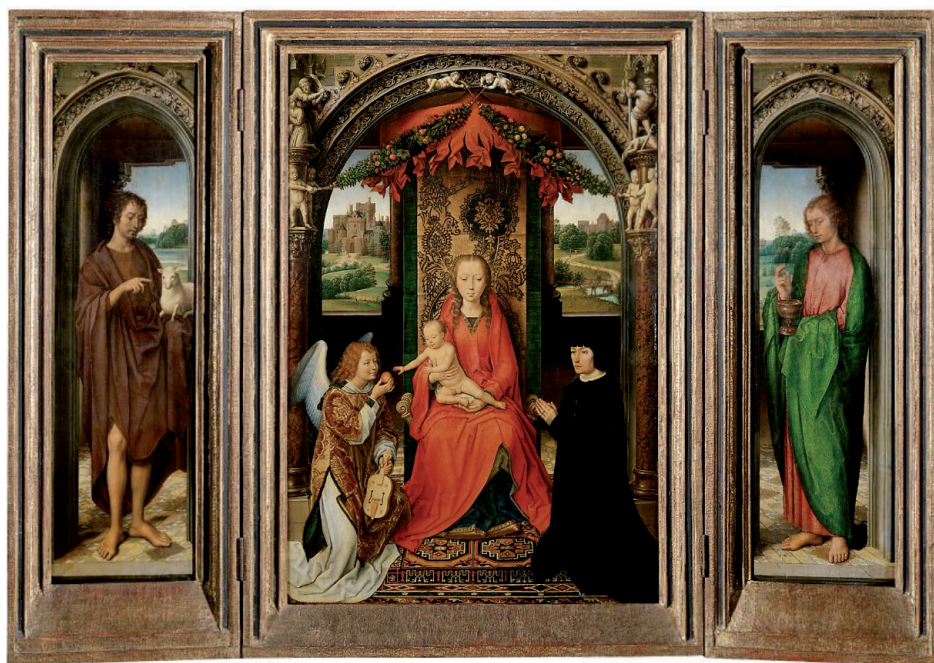


Fig. 8 : Hans Memling, Triptyque, Saint Jean Baptiste, Vierge à l'Enfant avec donateur, Saint Jean Évangéliste. Vienne, Kunsthistorisches Museum (photo musée).

présenté à l'exposition de 1902, dans la salle Memling, à proximité de la Châsse de sainte Ursule (fig. 5), de sorte que Coppejans a pu contempler de ses propres yeux l'original, qui appartenait alors au duc de Devonshire⁵². Au *Saint Jean Baptiste* du volet gauche de ce triptyque, l'artiste néogothique gantois a notamment emprunté deux détails absents de son *alter ego* de Vienne : la paume, dirigée vers le haut, de la main désignant l'agneau et la retombée du manteau sur le sol, derrière les pieds.

Même s'il ne figura pas à l'exposition de Bruges, Coppejans connaissait le triptyque de Vienne. Tout indique qu'il eut l'occasion de l'étudier personnellement dans les salles du Kunsthistorisches Museum car, comme on le verra, il s'est inspiré de l'agencement chromatique du volet droit, et pas uniquement du *Saint Jean Baptiste* du volet gauche. De ce dernier, il a repris la position oblique de l'agneau, ainsi que la mise en page de la figure dans un champ vertical particulièrement étroit. Ce sont là des solutions qu'on ne retrouve pas dans le volet gauche du triptyque Donne.

Le triptyque de Vienne a également fourni à Coppejans un modèle pour son *Saint Joseph*. Le volet droit de cet ensemble représente un *Saint Jean Évangé-*

⁵² W.H.J. WEALE, *op. cit.*, n° 56. Sur la photographie de Gecele (fig. 5), le triptyque Donne est bien reconnaissable, à l'extrême gauche, au-dessous d'une tapisserie.

liste tourné vers la gauche. Il est revêtu d'une robe rouge rosé et d'un manteau vert. Or, la même combinaison chromatique et un drapé présentant en partie les mêmes linéaments caractérisent le *Saint Joseph* néogothique, lui aussi tourné vers la gauche. Les attributs ont certes été modifiés : le calice rempli de poison de l'évangéliste a fait place à une corbeille contenant deux colombes et à un bâton fleurissant, qui permettent d'identifier le père nourricier du Christ. Le lien avec le modèle memlingien demeure toutefois reconnaissable, d'autant plus que ni le rouge rosé ni le vert ne sont des couleurs habituellement associées à Joseph.

Un troisième emprunt au triptyque de Vienne peut être envisagé. Dans l'état fermé du retable de saint Jean Baptiste de La Salle, on observe trois arcades en plein cintre. À chacune sont suspendues deux guirlandes de fleurs et de fruits. D'un point de vue formel, celles-ci semblent comme le reflet spéculaire du segment d'arc auquel elles sont attachées par les extrémités. Or, une formule similaire s'observe dans diverses œuvres de Memling, notamment sur le panneau central du triptyque de Vienne. C'est probablement ce panneau qui a constitué la source d'inspiration de Coppejans.

Il est à noter que l'artiste néogothique ne connaissait pas le triptyque sous l'aspect qui nous est aujourd'hui familier. L'ensemble fut démembré avant 1659. Les volets furent sciés dans le sens de l'épaisseur, puis faces et revers réunis, de façon à constituer deux tableaux autonomes. Le triptyque originel ne fut rétabli qu'en 1931, dans un encadrement néogothique. En 1907, lorsque Coppejans signa les volets du retable montois, les deux saint Jean de Memling se faisaient toujours face, de part et d'autre d'un étrange trumeau ayant pour origine la réunion de deux arcades feintes⁵³. Le souvenir de ce pseudo-tableau médiéval a été conservé dans une photographie publiée dans la monographie de Ludwig Kämmerer en 1899 et dans celle de Karl Voll dix ans plus tard⁵⁴ (fig. 9), ainsi que dans une copie moderne sur panneau, qui se trouvait en 1939 dans la collection L. Lowy à Paris, où elle passait manifestement pour ancienne⁵⁵ (fig. 10). Il est clair que le panneau des *Deux saint Jean* a constitué le point de départ de Coppejans. C'est à ce montage remontant probablement au XVII^e siècle qu'il est redevable de l'idée de placer face à face des figures empruntées à Memling qui occupaient originellement deux volets, disposés de part et d'autre d'une *Vierge à l'Enfant*, et de séparer les deux saints par un double montant

⁵³ Voir, à ce sujet, Klaus DEMUS / Friderike KLAUNER / Karl SCHUTZ, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.*, Vienne, 1981, p. 239. Le panneau représentant les *Deux saint Jean* est décrit comme suit dans l'inventaire de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, rédigé en 1659 à Vienne, sous le n° 400 dans la liste des peintures flamandes : « Ein Stuckh von Öhlfarb auff Holcz, warin St. Johannes Baptista in einem Purpurmantel unndt das Lämbel auf seinem linckhen Armb hatt, auf der andern Seithen St. Johannes der Evangelist in einem rothen Klaidt unndt grünen Mantel mit dem Kelch in der linckhen Hand unndt mit der rechten die Benediction darüber gibt [...] Von Johan von Eyckh Original ».

⁵⁴ L. KÄMMERER, *op. cit.*, p. 117 ; Karl VOLL, *Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 14)*, Stuttgart / Leipzig, 1909, p. 119.

⁵⁵ Photographie dans les Archives Friedländer, La Haye et cliché KIKIRPA B 191433.



Fig. 9 : Hans Memling, Panneau composite, Saint Jean Baptiste, Saint Jean Évangéliste. Vienne, Kunsthistorisches Museum (photo Bruckmann).

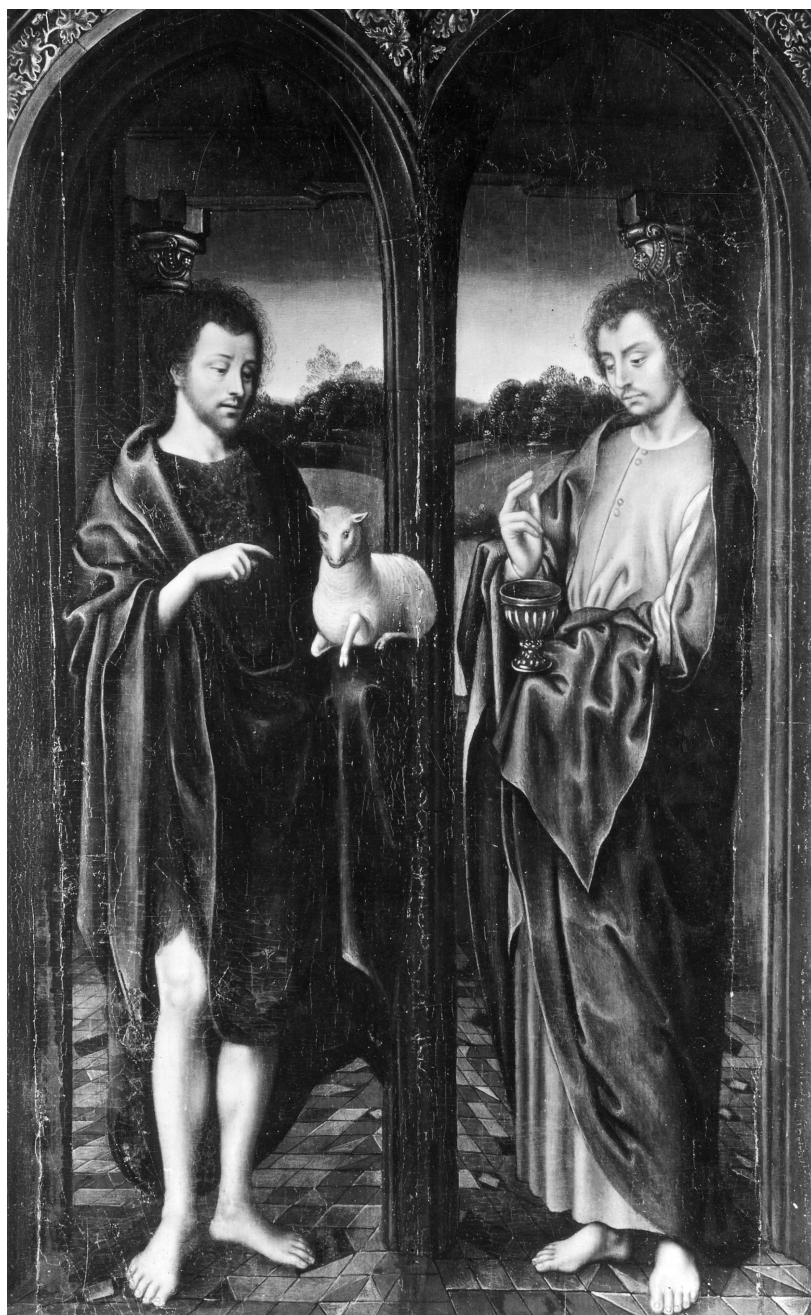


Fig. 10 : Imitateur moderne, Panneau, Saint Jean Baptiste, Saint Jean Évangéliste. Paris, collection L. Lowy (1939) (photo KIKIRPA).

d'encadrement, qui remet en mémoire l'étrange trumeau aujourd'hui disparu.

En dépit de l'autorité à la fois esthétique et religieuse dont fut crédité Memling dans les publications du XIX^e siècle, Coppejans s'est autorisé certaines modifications. Il a opéré une critique en acte des deux *Saint Jean Baptiste*. Elle visait à les rendre davantage compatibles avec les conceptions de son époque en matière de représentations sacrées. C'est ainsi que le manteau du Précurseur est rouge dans le retable de Coppejans et non violet, comme chez Memling. Depuis l'époque de la Contre-Réforme, la couleur rouge est associée à cette figure, un usage qui demeure la norme au XIX^e siècle. Faut-il rappeler ici la *Décollation* peinte en 1608 par le Caravage pour la cathédrale de La Valette, dans laquelle le manteau du saint dessine une sorte de grande nappe de sang autour du corps du saint ? Tout memlingien qu'il fût, le *Saint Jean Baptiste* de Coppejans devait être revêtu de rouge, de façon à être aisément identifié par le fidèle de 1907.

Le saint, tel que le représente l'artiste néogothique gantois, porte en outre, sous son manteau, une peau de bête. Elle descend au-dessous des genoux et recouvre la jambe gauche presque jusqu'à la cheville. La mélote est donc plus longue que celle des deux figures prises pour modèles. Tant dans le triptyque Donne que dans celui de Vienne, le peintre brugeois, ouvert à une certaine esthétique du corps jeune dénudé, s'était même permis de dégager la jambe droite du Précurseur et de l'offrir complaisamment aux regards. Coppejans, qui avait manifestement fait siennes les conceptions de Duclos et de Dehaisnes, ne pouvait tolérer ce qu'il a dû ressentir comme les premières concessions d'un peintre flamand aux perverses influences païennes venues d'Italie. Il n'a pas hésité à censurer son modèle.

Il est intéressant de noter que ce genre de correction puritaine s'observe également chez un autre imitateur belge des Primitifs flamands : Joseph Van der Veken (1872-1964)⁵⁶. Il appartient à la même génération que Coppejans, n'étant que de cinq années son aîné. Dans ses pastiches inspirés notamment par Memling, le faussaire-restaurateur anversoïse dissimule de manière systématique les parties génitales de l'Enfant Jésus, un détail que les Primitifs flamands, en revanche, ne craignaient nullement d'exhiber. On relèvera le paradoxe : le puritanisme artistique de Van der Veken et de Coppejans ne relève nullement du Gothique tardif mais constitue en fait un phénomène moderne, qui plonge ses racines dans le XVII^e siècle post-tridentin⁵⁷. En dépit de l'hostilité que leur vouent les Duclos et Dehaisnes, c'est Rubens et ses suivants, non leurs devan-

⁵⁶ Voir, sur les corrections puritaines chez Van der Veken, Didier MARTENS, *Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii ou le répertoire d'un faussaire éclectique*, dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, pp. 264, 266. Voir aussi *Idem*, *Les faux Primitifs flamands de Joseph Van der Veken : une authenticité paradoxale*, dans : *Espace de libertés. Magazine du Centre d'Action laïque*, juillet 2009, n° 377, pp. 17-18.

⁵⁷ Voir, à ce sujet, les sources rassemblées par Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 1997, pp. 266-290.

ciers du siècle des Primitifs flamands, qui se feront un devoir de couvrir d'un voile pudique l'entrejambe de l'Enfant Jésus et des angelots.

Le rapprochement proposé ici entre Coppejans et Van der Veken est suggéré non seulement par une même censure puritaine des Primitifs flamands, mais aussi par une surprenante coïncidence. L'une des sources favorites de Van der Veken n'est autre que le triptyque viennois de Memling. Une portion du drapé de la Vierge à l'Enfant du panneau central a été reproduite à non moins de cinq reprises par le faussaire-restaurateur anversoïse⁵⁸. En outre, le paysage du même panneau central a été partiellement copié dans le triptyque Palmer, l'une de ses productions les plus célèbres⁵⁹. Van der Veken aurait-il lui aussi étudié l'original dans les salles du Kunsthistorisches Museum ? Coppejans, pour sa part, ne semble avoir réalisé aucune falsification. On lui connaît toutefois une activité de restaurateur⁶⁰.

Enfin, l'artiste gantois a éprouvé le besoin d'accentuer le caractère médiéval de ses deux modèles memlingiens. Il a campé son *Saint Jean Baptiste* devant une draperie et il l'a doté d'une auréole parallèle au fond, portant l'inscription latine « *Sanctus Joannes Baptista* ». Le contraste est manifeste avec les deux figures de Memling, dépourvues de nimbe et situées dans un espace architectural d'une certaine profondeur, qui ouvre sur un paysage. Coppejans semble avoir apprécié un Gothique moins naturaliste que celui pratiqué par les grands maîtres de la peinture flamande du XV^e siècle. En s'appuyant probablement sur les peintures allemande et espagnole contemporaines, plus conservatrices, il cherche à ressusciter, dans le retable, le langage abstrait de la tradition des XIII^e et XIV^e siècles, ses arrière-plans ornementaux sans profondeur et son usage systématique d'auréoles paraissant accrochées au fond. Il soumet ainsi l'art memlingien à un aplatissage spatial. Ce vieillissement esthétique devait-il compenser la modernisation chromatique de la figure du Précurseur ?

V.

Outre de Memling, Coppejans s'est parfois inspiré de peintres anonymes des anciens Pays-Bas. Ce fut le cas dans le retable de saint Ghislain, situé dans la cinquième chapelle du déambulatoire nord, à partir de l'ouest. Le projet fut

⁵⁸ D. MARTENS, *op. cit.* (2003), pp. 264-265, 266-267, 268.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 265. On notera que Van der Veken s'est également inspiré du *Saint Jean-Baptiste* du triptyque Donne de Memling dans un pseudo-retable domestique conservé à Bilbao. Voir, à ce sujet, Didier MARTENS / Ana SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *Un faux 'primitif flamand' au Musée des Beaux-Arts de Bilbao : analyse technologique, critique de sources et essai d'attribution*, dans : *The Quest for the Original (Underdrawing and Technology in Painting, 16)*, Louvain / Paris / Walpole, 2009, p. 112.

⁶⁰ À Gand, Coppejans aurait restauré les fresques médiévales de la crypte de la collégiale Saint-Bavon, de l'abbaye Saint-Bavon et du Vleeshuis. Voir, à ce sujet, J. VAN CLEVEN, *op. cit.* (1987), p. 23.



Fig. 11 : François-Joseph Coppejans, Retable de saint Ghislain (fermé), Sainte Waudru, Sainte Aye, Sainte Aldetrude, Sainte Madelberte. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA).

approuvé par la Fabrique d'église le 3 avril 1904⁶¹. Ce n'est toutefois pas la Fabrique elle-même qui passa commande à Rooms, mais bien le chanoine Auger⁶², qui agissait pour le compte d'une certaine Ernestine Préseaux née Fays⁶³. Sur le soubassement de la caisse figure une inscription latine rappelant le nom de son feu mari Félicien Préseaux, décédé en 1901, à la mémoire duquel

⁶¹ Lettre de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru au vicaire général, le 29 février 1907. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 224.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Lettre de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru au sculpteur Remi-Léonard Rooms, 21 mai 1905, et lettre de ce dernier à la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, 16 mai 1905. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 231. Voir aussi lettre de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru à Rooms, sans date. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 224.



Fig. 12 a, b : Edmond Van Hove, Retable du Sacré-Cœur (fermé), Anges. Bruges, Saint-Gilles (photo Ellénita De Mol).

elle fit ériger l'ensemble⁶⁴. Même si le nom de Coppejans n'apparaît pas dans la documentation conservée, le style des peintures dénonce clairement sa main. À l'occasion, le peintre gantois semble avoir voulu simuler l'anonymat médiéval, s'abstenant de signer.

Dans le retable de saint Ghislain, un triptyque, Coppejans ressuscite l'ancienne tradition flamande de la grisaille. Comme un Primitif du XV^e siècle, il a campé au revers des volets quatre figures présentant l'aspect de statues en calcaire dépourvues de polychromie⁶⁵ (fig. 11). Il n'est pas évident qu'il ait particulièrement apprécié une telle formule. Il n'y a pas eu recours dans les autres volets qu'il a peints pour Sainte-Waudru. De manière générale, on constate que les peintres néogothiques belges ont été plutôt réticents à suivre leurs devanciers flamands sur le terrain de la grisaille. Le triptyque du Sacré-Cœur de l'église Saint-Gilles à Bruges, signé par Edmond Van Hove en 1895, constitue à cet égard une œuvre exceptionnelle, avec ses deux figures d'anges monochromes brandissant des phylactères au revers des volets⁶⁶ (fig. 12 a, b). Dans le cas du

⁶⁴ « *In memoriam Feliciani Preseaux + 1901 erexit conjux eius Ernestina Fays* ».

⁶⁵ Mons, Sainte-Waudru, Retable de saint Ghislain (fermé), volets ; huile sur bois ; 105,5 x 31,2 cm (*Sainte Madelberte*, encadrement non compris).

⁶⁶ Voir, sur cette œuvre, Ellénita DE MOL, *Le polyptyque du Sacré-Cœur de l'église Saint-Gilles à Bruges, peint par Edmond Van Hove en 1895*, dans : *LVI^e Congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Liège, 23-26 août 2012. Actes, II*, Liège, 2017, 4, pp. 1259-1269.

retable de saint Ghislain, c'est peut-être son caractère de mémorial funéraire qui a motivé le renoncement à la couleur, lequel s'observe tant dans l'état fermé que dans la caisse en albâtre.

Le programme iconographique des revers des volets est on ne peut plus hennuyer. On aperçoit, de gauche à droite, sainte Waudru, la patronne des lieux, sainte Aye, une cousine, et les deux filles de Waudru, Aldetrude et Madelberte. Toutes sont identifiées par des inscriptions en lettres gothiques⁶⁷. Ces quatre nobles dames des temps mérovingiens, qui toutes prirent le voile, sont représentées en habit monastique, avec une crose d'abbesse. En outre, sainte Waudru a eu droit à une couronne comtale. On relèvera ses traits fortement individualisés. Il pourrait s'agir de ceux d'Ernestine Fays. Ceux de son défunt mari Félicien Préseaux se retrouveraient dans l'effigie tout aussi individualisée de saint Félicien, visible sur l'avvers du volet gauche. En l'absence d'une sainte Ernestine, un saint Ernest de Zwiefalten a été peint sur la face du volet droit. On comprend que le peintre ne pouvait que difficilement donner à ce martyr bénédictin du XII^e siècle le visage de la pieuse commanditaire sans tomber dans le ridicule, d'où l'idée de prêter les traits de cette dernière à sainte Waudru.

Appelé à réaliser une série de quatre grisailles flamandes, Coppejans a eu recours à un modèle peu connu, conservé dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Il s'agit d'un triptyque de la *Nativité* acquis en 1870⁶⁸ (fig. 13). L'œuvre, qui doit remonter aux années 1490-1500, figure sans nom d'auteur dans les catalogues de 1875 et de 1906⁶⁹. Elle est demeurée anonyme dans la dernière livraison des *Flemish Primitives* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, publiée en 2009, les prudents auteurs de la notice s'étant même refusés à avancer un centre de production⁷⁰. Le nom de Coppejans n'apparaissant pas dans le registre chronologique ni dans le fichier alphabétique des copistes autorisés à travailler dans les salles⁷¹, il faut supposer que le triptyque en question y était exposé et que le peintre, comme un simple visiteur, aura dessiné *in situ* les parties qui l'intéressaient.

⁶⁷ De gauche à droite : « S. Waldetrudis », « Sancta Aya », « S. Aldetrudis », « S. Madelberta ».

⁶⁸ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° 2242 ; huile sur bois ; env. 128 x 40 cm (chaque volet). Voir, sur cette œuvre, Anne DUBOIS / Roel SLACHMUYLDERS, notice, dans : *The Flemish Primitives : Anonymous Masters (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 5)*, Bruxelles, 2009, n° 4.

⁶⁹ Édouard FÉTIS, *Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles) [...]. Troisième édition*, Bruxelles, 1889, n° 105 (sous « Maîtres inconnus [...]. École flamande ») ; Alphonse WAUTERS, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles. Deuxième édition*, Bruxelles, 1906, p. 213, n° 543 (sous « École flamandienne »).

⁷⁰ A. DUBOIS / R. SLACHMUYLDERS, *op. cit.*, p. 141.

⁷¹ Voir, sur cette documentation, Michèle VAN KALCK, *Les copistes au musée*, dans : *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, Bruxelles, 2003, I, p. 295, note 1.



Fig. 13 : Anonyme flamand, Triptyque de la Nativité (fermé), Sainte Catherine, Sainte Barbe. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo musée).

Au revers des volets se trouvent une *Sainte Catherine*, à gauche, et une *Sainte Barbe*, à droite. Dans le catalogue publié en 1906, Alphonse Wauters les considère comme « *du plus haut intérêt artistique* »⁷². Est-ce ce commentaire laudatif qui a incité Coppejans à les prendre en exemple pour son retable de saint Ghislain ? Toujours est-il qu'il a emprunté aux deux volets les niches des quatre pseudo-statues. On reconnaît parfaitement les arcs trilobés en plein cintre, les remplages à décor végétal, les fines colonnes et les consoles. L'effet illusionniste a été conservé : dans les volets fermés des triptyques de Bruxelles et de Mons, le spectateur tend à identifier la paroi dans laquelle la niche a été aménagée avec la surface matérielle du panneau peint, de sorte que la console située en avant de cette paroi paraît faire irruption dans l'espace du spectateur. Pourtant, à nouveau, la fidélité à un modèle ancien n'empêche pas Coppejans de le modifier.

Dans le triptyque de Bruxelles, Catherine et Barbe posent chacune un pied sur leur console respective. L'épée de la sainte reine d'Alexandrie fait même saillie sur la console de gauche. Le bas des deux impostes moulurées est, en outre, directement tangent à l'encadrement, comme si elles prenaient appui sur lui, c'est-à-dire sur un fragment de réalité extérieur à la représentation. Cette mise en page des deux figures donne l'impression qu'elles pourraient sortir de leur niche. L'usage de la semi-grisaille par le maître anonyme, qui semble avoir voulu réactiver le mythe ovidien de Pygmalion (*Métamorphoses*, X, 243-297), prend tout son sens dans l'environnement spatial qu'il s'est ingénié à créer : avec leurs chairs présentant une coloration naturelle, les statues paraissent sur le point de s'éveiller à la vie...

Inversement, par rapport à son modèle, l'artiste gantois a accru la distance entre les figures sculptées et le spectateur. Aucune de ses saintes abbesses ne pose le pied sur la console qui lui correspond, aucune des crosses ne fait saillie comme l'épée de sainte Catherine. En outre, les consoles elles-mêmes ne sont plus tangent à l'encadrement. Tout en conservant le dispositif illusionniste imaginé par son prédécesseur, Coppejans a fait reculer les statues. Dans le même temps, il a renforcé leur identité de sculpture. Ce sont bien des grisailles classiques et non des semi-grisailles aux chairs rosées.

Pour les figures des saintes abbesses hennuyères, un autre modèle a été choisi. Une fois encore, Coppejans a eu recours à des œuvres qui appartiennent aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et qui, à son époque, étaient anonymes. Cette fois, il a jeté son dévolu sur deux volets provenant de l'ancienne abbaye bénédictine d'Egmond (Noord-Holland), détruite en 1573 durant les Guerres de religion⁷³ (fig. 14 a, b). Ils ont été sciés dans l'épaisseur avant 1803.

⁷² A. WAUTERS, *op. cit.*, p. 213.

⁷³ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n°s 372-373 ; huile sur bois ; 124 x 70 cm (chaque panneau). Voir, sur ces œuvres, Josua BRUYN, *De abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de 16de eeuw*, dans : *Oud Holland*, 81, 1966, pp. 222-224 ; Pieter BIESBOER, notice, dans : *Painting in Haarlem 1500-1850. The*



Fig. 14 a, b : Jan Joesten van Hillegom (?), Volets d'Égmond, Sainte Gertrude, Sainte Scolastique, Sainte Walburge, Sainte Cunégonde. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo KIKIRPA).

Les revers, qui représentent quatre saints en habit de bénédictin, se trouvent aujourd'hui au Musée Frans Hals de Haarlem⁷⁴. Sur les avers, qui font partie du fonds ancien des Musées royaux – ils y sont mentionnés dès 1803, avec les revers⁷⁵ –, figurent quatre saintes en habit de bénédictine. Comme l'indiquent des inscriptions, il s'agit, sur le volet gauche, de Gertrude de Nivelles et de

Collection of the Frans Hals Museum, Gand, 2006, pp. 526-527.

⁷⁴ Haarlem, Frans Hals Museum, n° os 82-327 ; huile sur bois ; 124 x 138 cm (les deux volets ont été réunis). Voir, sur cette œuvre, P. BIESBOER, *op.cit.*, pp. 526-527.

⁷⁵ *Notice des tableaux et autres objets d'art exposés au Musée du département de la Dyle, situé à Bruxelles, dans le local de la ci-devant Cour, Bruxelles, 1802-1803, n°s 162-163-164-165 (« Quatre portraits d'Abbesse »), 180 (« Quatre portraits d'abbé »).* Les volets aujourd'hui à Haarlem furent vendus par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique avant 1832, sans doute en 1830. Voir *Catalogue des tableaux exposés au Musée de la Ville de Bruxelles [...], Bruxelles, 1832, p. 62, n°s 278-279 : « Deux volets d'un grand tableau que le Musée ne possède plus, représentant deux religieuses entre deux colonnes ».*

Scolastique, sur le volet droit, de Walburge et de Cunégonde. Les panneaux de Bruxelles qui, avant 1930, étaient apparemment exposés dans les salles du musée⁷⁶, portent le millésime 1530 et les initiales WVG de l'abbé d'Egmond Willem van der Goes. Ils ont été attribués de manière hypothétique à un certain Jan Joesten van Hillegom, peintre établi dans les murs de l'abbaye et connu uniquement par des documents d'archives⁷⁷.

Dans le retable de saint Ghislain, la figure d'Aldetrude dérive de celle de Scolastique. On reconnaît le visage arrondi de la pieuse sœur de saint Benoît, le livre ouvert, appuyé sur la main droite, et la crosse inclinée, tenue de la main gauche. De même, c'est la figure de l'impératrice salienne Cunégonde du volet bruxellois qui a servi de modèle à sainte Madelberte. La position des mains et celle du livre ouvert ont été répétées quasi à l'identique. On remarquera que Coppejans a utilisé ses emprunts dans leur sens originel. Il avait fait de même dans le retable de saint Jean Baptiste de la Salle. Faisant sienne la prudence d'un faussaire particulièrement habile comme Van der Veken, il semble s'être toujours abstenu d'inverser les figures qu'il prélevait dans les tableaux de ses devanciers. Son souci de faire revivre de manière crédible le monde des Primitifs flamands avait dû le mettre en garde contre les risques inhérents aux renversements de calques, des renversements que les peintres des XV^e et XVI^e siècles, en revanche, se permettaient fréquemment⁷⁸.

Les volets de Bruxelles portent la trace du retour à l'Antiquité qui s'imposait en 1530 dans le nord de l'Europe. Les quatre saintes, associées à des inscriptions en capitales latines, sont installées sous des demi-*tholoi* aux voûtes en forme de conque. Des colonnes de marbre supportent une architrave curviligne, ornée d'une frise. Au premier plan, on aperçoit des balustres surmontés de *putti*. Tout cet environnement aurait certainement déplu aux chanoines Duclos et Dehaisnes, qui y auraient reconnu les premiers signes de la malencontreuse intrusion du paganisme dans l'espace chrétien, résultant de la Renaissance. Le balustre du volet gauche ne comporte-t-il pas, dans le haut, trois têtes de bélier évoquant les sacrifices d'animaux ? Dans ce contexte, on comprend bien le travail critique opéré par Coppejans. Il a estimé nécessaire de débarrasser les figures de Scolastique et de Cunégonde, qu'il jugeait manifestement exemplaires, de leur environnement à l'antique et de les ramener dans le monde du XV^e siècle. Elles ont non seulement été insérées dans un décor architectural

⁷⁶ C'est ce que suggère suggère une ancienne photographie. Voir Virginie DEVILLEZ, *Les collections*, dans : *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, Bruxelles, 2003, I, p. 390 (fig. en haut à gauche).

⁷⁷ Voir, sur ce peintre, Irène VAN THIEL-STROMAN, « Jan Joesten van Hillegom », dans : *Painting in Haarlem 1500-1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, Gand, 2006, pp. 213-215.

⁷⁸ On signalera notamment l'inversion subie par un célèbre modèle créé par Rogier van der Weyden, la *Vierge embrassée par l'Enfant*. Voir, à ce sujet, Dirk DE VOS, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, pp. 146-149.

gothique flamboyant mais, en outre, le drapé a été redessiné, de façon à le mettre en conformité avec leur nouvel environnement. Soucieux de soumettre les volets de son retable au principe de l'unité de style, Coppejans s'est évertué à casser les plis des robes et des voiles des saintes abbesses comme l'auraient fait un Van der Weyden ou un Memling, corrigeant en quelque sorte le peintre hollandais déjà influencé par la Renaissance. La différence est bien perceptible avec le drapé plus souple et plus synthétique adopté par ce dernier.

Deux autres corrections apportées par Coppejans doivent encore être relevées. L'artiste gantois a quelque peu aminci le visage joufflu de sainte Scolastique. Il ne goûtait pas le naturalisme sans fard de son devancier, qui n'hésita pas à représenter des moniales empâtées. De même, il a abaissé la tête de sainte Cunégonde, de façon à ce que Madelberte puisse contempler pieusement les pages de son livre, au lieu de regarder dans le vide. L'artiste gantois semble s'être laissé guider ici par les stéréotypes de son temps associés à la spiritualité. Peut-être les conseils du chanoine Auger n'ont-ils pas été étrangers à ces différentes adaptations.

VI.

Divers emprunts à la peinture des anciens Pays-Bas peuvent également être identifiés dans les volets du retable de saint Vincent Madelgaire, qui occupe aujourd'hui la chapelle Sainte-Waudru dans le déambulatoire sud, la sixième depuis l'ouest⁷⁹. Le retable en question semble avoir été projeté dès la fin de l'année 1900, suite à un don d'argent acté par la Fabrique d'église le 18 novembre⁸⁰. La caisse contenant les sculptures, dues à Rooms, aurait été mise en place vers le mois d'octobre 1905, sans les volets peints, dont l'exécution avait pris du retard⁸¹. Le panneau représentant *Sainte Aldegonde* est signé Coppejans et daté 1906⁸² (fig. 15). Au printemps 1907, le retable fut présenté dans sa totalité à Gand, dans le cadre de l'*Exposition de travaux d'anciens élèves de l'école Saint-Luc* de cette ville, une manifestation organisée par la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph, dont l'architecte Stéphane Mortier était le doyen.

Dans un compte-rendu illustré de l'exposition, le lien entre les volets et les Primitifs flamands est explicitement relevé : « *Le retable de M. Rooms est posé sur une prédelle élevée, et des volets, peints comme cette dernière par M.*

⁷⁹ Le retable fut installé initialement dans la chapelle dédiée à saint Vincent Madelgaire, dans le déambulatoire nord de Sainte-Waudru. Il a été érigé à son emplacement actuel en 1929. Voir lettre de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru à la Commission royale des Monuments, 2 mars 1929. Liège, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, Mons 1.1.

⁸⁰ Procès-verbal du Conseil de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, 18 novembre 1900. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 231.

⁸¹ Lettre de Coppejans à la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, 20 mars 1906. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 231.

⁸² Mons, Sainte-Waudru, Retable de saint Vincent Madelgaire (fermé), volet latéral droit ; huile sur bois ; 106,5 x 56 cm (encadrement non compris). Signature peu visible, en bas à droite sur le pavement : « *F. Coppejans / an° 1906* » (en cursive noire).



Fig. 15 : François-Joseph Coppejans, Retable de saint Vincent Madelgaire (fermé), Sainte Aldegonde. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA).



Fig. 16 : Jan Joesten van Hillegom (?), Volets d'Egmond, Sainte Walburge (détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo KIKIRPA).



Fig. 17 : François-Joseph Coppejans, Retable de saint Vincent Madelgaire (ouvert), Noces de saint Vincent Madelgaire avec sainte Waudru. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA).

Coppejans, y sont attachés. Dans ces peintures, très bien exécutées, se reconnaît également le souci de rappeler une époque et presque une école : celle de certains maîtres néerlandais des XV^e-XVI^e siècles »⁸³. Ce souci « historiciste » répond apparemment à une demande spécifique des commanditaires car, dans une lettre datée du 9 février 1904, Coppejans affirme, en faisant référence à un « programme » qui lui a été transmis : « *Vu que le travail en question doit être traité dans le caractère des tableaux de la fin du XV^e siècle, c'est-à-dire un travail achevé dans les moindres détails, j'estime que les peintures en question coûteraient dans leur ensemble la somme de 2.600 francs* »⁸⁴.

C'est au revers des volets, du côté droit, que figure sainte Aldegonde, sœur de sainte Waudru, fondatrice d'un couvent double à Maubeuge. Elle est identifiée par son voile, que lui aurait remis une colombe, et par une inscription latine en lettres pseudo-unciales inscrite dans son nimbe⁸⁵. Coppejans s'est à nouveau inspiré des volets d'Egmond⁸⁶. Cette fois, c'est la figure de sainte Walburge, qui a vécu près d'un siècle après Aldegonde, qu'il a prise pour modèle (fig. 16). On reconnaît le plissé du voile, le livre ouvert dans la main droite et la retombée du manteau, qui dessine une courbe vers le bas. Le visage de Walburge a été aminci, comme l'avait été celui de Scolastique dans le retable de saint Ghislain. Coppejans a tenu à donner à sainte Aldegonde une physionomie presque ascétique, sans doute plus conforme à l'idée du monde conventuel que l'on devait se faire en 1906 dans les milieux catholiques belges. À nouveau, il a soigneusement « gothicisé » l'environnement originel de la figure-source, ainsi que son drapé.

Lorsque le retable est ouvert, on aperçoit, à main gauche, le volet des *Noces de Vincent Madelgair avec Waudru*⁸⁷ (fig. 17). L'épisode se situe au milieu du VII^e siècle, dans les temps mérovingiens, mais les commanditaires ont apparemment souhaité qu'il fût placé par le peintre à l'époque des Primitifs flamands. Un tel choix met à nouveau en évidence le caractère d'âge d'or assumé par cette époque en Belgique depuis les années 1840. Si, dans le cas du cycle de saint Jean Baptiste de La Salle, la référence au XV^e siècle conduit le peintre à antidater les événements illustrés, dans le retable dédié à saint Vincent Madelgair, elle l'amène en revanche à les postdater.

⁸³ E. GEVAERT, *L'exposition de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph à Gand et La sculpture*, dans : *Bulletin des Métiers d'art*, 7, n°s 3-4, 1907-1908, p. 92. Le retable de saint Vincent est bien visible dans sa totalité sur la photographie reproduite aux pp. 68-70. La caisse et la prédelle se retrouvent également sur la photographie reproduite entre les pp. 88-90.

⁸⁴ Lettre de Coppejans à la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, 9 février 1904. Mons, Archives de l'État, Fonds Sainte-Waudru, AEM.02.050, liasse 231.

⁸⁵ « *Sancta Aldegundis* ».

⁸⁶ Les emprunts aux volets méconnus d'Egmond, aussi bien dans le retable de saint Ghislain que dans celui de saint Vincent, permettent d'assurer que tous deux ont bien été peints par Coppejans, même si son intervention n'est attestée que pour le second ensemble.

⁸⁷ Mons, Sainte-Waudru, Retable de saint Vincent Madelgair (ouvert), volet central gauche ; huile sur bois ; 100,2 x 52,1 cm (encadrement non compris, dimensions maximales entre les moulures).

Au premier plan du volet, on peut reconnaître un emprunt à la *Madone au chanoine Van der Paele* signée par Jan van Eyck en 1436⁸⁸ (fig. 18). Le célèbre panneau-épitaphe figura en bonne place à l'exposition de 1902⁸⁹ mais c'est sans doute dans les salles du Musée de l'Académie de Bruges que Coppejans eut l'occasion de l'étudier et peut-être même de le copier. Il en connaissait en tout cas les couleurs. Du prestigieux modèle, il a repris non seulement le tapis orné de motifs en étoile, mais aussi le pavement en majolique, avec ses rectangles entrecroisés, et la marche sur laquelle il a campé l'évêque présidant à la cérémonie.

Le tapis de la *Madone au chanoine Van der Paele*, dont on a récemment établi l'origine hispano-mauresque sur la base d'une comparaison avec un tissu nasside⁹⁰, connut une fortune remarquable dans la peinture brugeoise du début du XVI^e siècle. Il fut reproduit, sous une forme légèrement simplifiée, dans différentes peintures attribuées à Gérard David et à Adrien Isenbrant⁹¹. Tout aussi profond fut son impact sur la peinture en Belgique au XIX^e siècle. Le tapis sur lequel la Vierge pose les pieds joue un rôle important dans le tableau perdu de Joseph Ducq *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck*⁹² (salon de Gand, 1820), dans la *Visite de Philippe le Bon dans l'atelier des Van Eyck* d'Edward Wallays⁹³ (salon de Bruges, 1850) (fig. 19) ou dans le triptyque votif de l'abbé Carton d'Eugène-Charles Legendre⁹⁴ (1861). En reproduisant le sol du panneau-épitaphe eyckien, Coppejans s'insère dans une lignée de peintres belges soucieux de renouer avec l'héritage des Primitifs flamands.

⁸⁸ Bruges, Groeningemuseum, n° 0. 161.I ; huile sur bois ; 122,1 x 157,8 cm. Voir, sur cette œuvre, Douglas BRINE, *Pious Memories. The Wall-Mounted Memorial in the Burgundian Netherlands (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 13)*, Leyde, 2015, pp. 179-207 ; Hélène VEROUGSTRAETE, *Frames and Supports in 15th- and 16th- Century Southern Netherlandish Painting (Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 13)*, Bruxelles, 2015, pp. 412-416 (livre électronique : <http://org.kiki.be/frames>). Voir, sur l'emprunt fait par Coppejans, Didier MARTENS, *Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIX^e et XX^e siècles, III*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 30, 2008, pp. 74-78.

⁸⁹ W.H.J. WEALE, *op. cit.*, n° 10.

⁹⁰ Voir, à ce sujet, Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, Madrid, 2016, pp. 54-56.

⁹¹ Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, *Une image et sa descendance : échos méconnus de la Madone au chanoine Van der Paele de Jean van Eyck*, dans : *Revue de l'Art*, 197, 2017, n°3, pp. 33-35.

⁹² Voir, sur cette œuvre, Didier MARTENS, *Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIX^e et XX^e siècles, I : Joseph Ducq et son Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 28, 2006, pp. 41-55.

⁹³ Voir, sur cette œuvre, Stefan HUYGEBART, « Depuis que le Moyen Âge est à la mode ». *Het neogotisme in de romantische schilderkunst van Edward Wallays (1813-1891) en andere schilders aan de Brugse Academie tussen 1830 en 1866*, dans : *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 149, 2012, n°1, pp. 143-151.

⁹⁴ Voir, sur cette œuvre, Didier MARTENS, *Présence de la Madone au chanoine Van der Paele dans l'art belge des XIX^e et XX^e siècles, II : Le Triptyque Carton par Eugène-Charles Legendre*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 29, 2007, pp. 65-78.



Fig. 18 : Jean van Eyck, Panneau, Madone au chanoine Van der Paele (détail). Bruges, Groeningemuseum (photo KIKIRPA).



Fig. 19 : Edward Wallays, Visite de Philippe le Bon dans l'atelier des Van Eyck. Bruges, Groeningemuseum (photo musée).

Le tapis eyckien va conserver sa popularité en Belgique jusqu'à aujourd'hui, comme le montre son inclusion dans le parcours de l'*Historium* inauguré à Bruges en 2012⁹⁵. Dans un bâtiment néogothique jouxtant le Palais provincial où s'était tenue l'exposition des Primitifs flamands de 1902, le touriste découvre une mise en scène de l'histoire locale au temps des ducs de Bourgogne, combinant poupées articulées, décors en carton pâte, objets réels, films d'animation, jeux d'éclairages et *soundtrack* multilingue⁹⁶. Dès l'entrée, il est invité à fouler un fac-similé étiré du tapis de la *Madone au chanoine Van der Paele*⁹⁷ (fig. 20 a,b). Il n'a qu'à suivre la carquette pour aboutir au guichet et y payer son entrée. Le tapis eyckien, devenu « réalité trois D », a clairement pour fonction de faire entrer le visiteur, pour lequel il a été déroulé, au sens strict comme au sens figuré, tout en attirant son attention par l'abstraction du décor géométrique arabe, qui contraste avec l'architecture gothique du bâtiment.

Cette fonction d'accueil et d'appel visuels semble avoir été comme anticipée par Copejans dans le retable de saint Vincent. En effet, le panneau représentant les *Noces de Vincent avec Waudru* constitue la première scène du cycle consacré au saint. C'est avec elle que débute la lecture du parcours narratif. Or, dès que le retable est ouvert, le tapis s'impose au regard, au premier plan du volet intérieur gauche. Par sa singularité optique dans une composition dominée par des figures, il capte l'attention, alors que le premier plan du volet intérieur droit, qui représente *Saint Vincent ordonné moine*, est dominé par un fragment peu spectaculaire de drap monochrome rouge (fig. 21). En outre, la structure perspective du tapis eyckien invite le regard à entrer dans l'image, tandis que, dans le volet droit intérieur droit, l'accès à l'espace de la représentation semble comme bloqué par une marche rouge. La stratégie visuelle de l'artiste néogothique gantois peut donc être rapprochée de celle des concepteurs du parcours de l'*Historium*. Comme ces derniers, Coppejans a pleinement reconnu le potentiel esthétique d'un motif et décidé de l'instrumentaliser dans un processus de communication.

Une autre référence aux Primitifs flamands peut être mise en évidence dans les *Noces de Vincent avec Waudru*. Le retable visible dans le fond présente, dans un encadrement trilobé rouge, une image sculptée non polychromée. Il s'agit d'un *Saint Georges tuant le dragon*, qui copie la miniature de même sujet du Bréviaire Grimani⁹⁸ (fig. 22). Le modèle, de format vertical – il occupe, avec

⁹⁵ Voir, sur l'*Historium* de Bruges, <https://nl.wikipedia.org/wiki/Historium>. Consulté le 8 avril 2019.

⁹⁶ La description de l'*Historium*, dont la présentation est périodiquement remaniée, s'appuie sur une visite effectuée le 7 avril 2019.

⁹⁷ La carquette, constituée de fibres synthétiques, mesure environ 1,50 m de largeur sur quelque 15 m de longueur. Au vu de son excellent état, elle doit être régulièrement renouvelée.

⁹⁸ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99 (2138), fol. 538v ; détrempe sur parchemin ; 28 x 19,5 cm (folio). Voir, sur cette miniature, Gian Lorenzo MELLINI, *Commento alle tavole*, dans : *Breviario Grimani. Volume secondo*, s.l., 1972, p. 47. Voir, sur le Bréviaire Grimani, Thomas KREN / Maryan W. AINSWORTH / Elizabeth MORRISON, notice, dans :

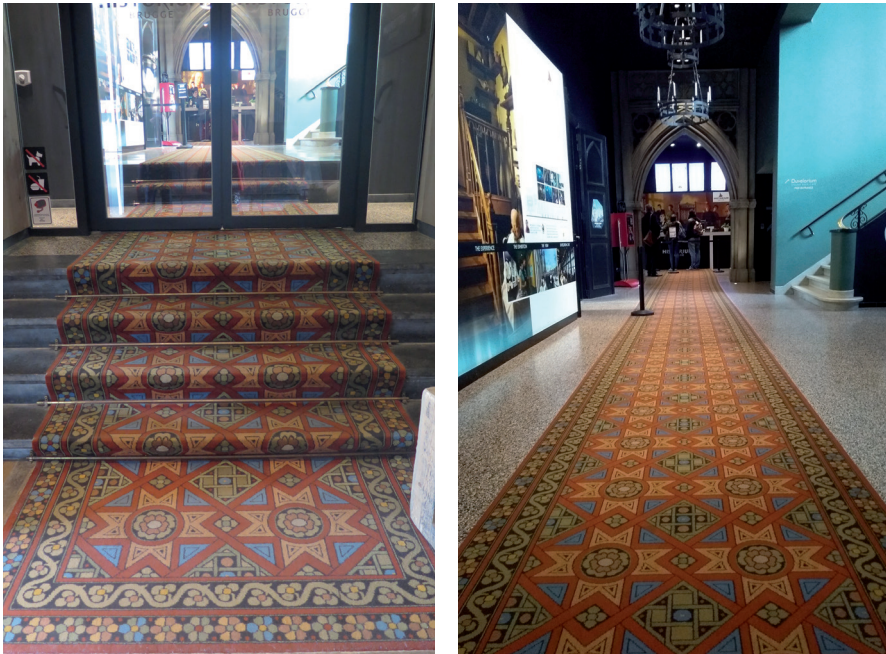


Fig. 20 a, b : Bruges, Historium, Vestibule d'entrée (photo Grazia Berger).

son encadrement feint, une pleine page de manuscrit –, a été recomposé dans le sens horizontal. Coppejans connaissait ce modèle par l'intermédiaire des deux albums de photographies des miniatures du Bréviaire Grimani disponibles de son temps. Il possédait en effet dans sa bibliothèque personnelle aussi bien le volume publié en 1862 avec un texte de Louis de Mas Latrie que celui édité en 1903 par Ferdinando Ongania⁹⁹. La tradition hagiographique ne rapportant pas que Vincent Madelgaire se serait marié dans une église dédiée à Georges¹⁰⁰, le choix de Coppejans surprend de prime abord. La référence au saint fait-elle sens dans le panneau ? Répond-elle à une stratégie délibérée ? À l'examen, il apparaît que c'est de lui-même et de ses commanditaires que le peintre entendait parler, lorsqu'il a inclus un *Saint Georges tuant le dragon* dans l'arrière-plan du volet ouvrant le cycle.

Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe (cat. d'exp.), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003, n° 126.

⁹⁹ Voir *Importante vente publique d'une Collection d'Antiquités et autres objets [...] dépendant de la succession de Frans Coppejans ci-devant artiste-peintre à Gand* (cat. de vente), Atelier de feu Frans COPPEJANS (au-dessus du local de la « Gilde Saint-Georges »), 17-18 novembre 1947, p. 16, n°s 136, 137bis

¹⁰⁰ Voir, sur cette tradition hagiographique, François DE VRIENDT, *Les deux Vies latines de saint Vincent de Soignies (XI^e-XII^e siècles) : un patrimoine sonégien*, dans : *Saint Vincent de Soignies. Regards du XX^e siècle sur sa vie et son culte* (Les Cahiers du Chapitre, 7), Soignies, 1999, pp. 35-50.



Fig. 21 : François-Joseph Coppejans, Retable de saint Vincent Madelgaire (ouvert), Saint Vincent Madelgaire ordonné moine. Mons, Sainte-Waudru (photo KIKIRPA).

Il faut savoir que Coppejans fut un membre éminent de la gilde des arbalétriers de Gand, laquelle, comme toutes les associations d'arbalétriers dans les anciens Pays-Bas¹⁰¹, était placée sous la protection de saint Georges. Avec un groupe d'artistes locaux, le peintre œuvra à sa refondation en 1904 et, à partir de cette même année, il assuma les fonctions d'*Euverdeken*, d'archidoyen, jusqu'à sa mort en 1947¹⁰². Ce célibataire entièrement dévoué à la gilde réalisa en 1929, pour ses confrères, un projet de médaillon de bannière dans le style baroque¹⁰³. Il s'agit à nouveau d'un *Saint Georges tuant le dragon*. Il diffère toutefois de celui du retable montois.

En introduisant un saint Georges parfaitement reconnaissable dans le panneau des *Noces de Vincent et de Waudru* – les couleurs blanc et rouge du retable de l'arrière-plan sont celles associées de manière traditionnelle au saint –, Coppejans voulait certainement, à titre personnel, rendre hommage au protecteur divin des arbalétriers de Gand. En outre, dans la cité du Doudou, qui a fait du combat annuel de Georges contre le dragon un événement folklorique à forte dimension identitaire, l'idée de représenter les *Noces de Vincent avec Waudru* devant un autel dédié au pieux chevalier ne pouvait que flatter l'orgueil local. L'acquisition de reliques par la ville et leur dépôt dans la chapelle scabinaire ne remontent certes qu'aux années 1650¹⁰⁴ mais le peintre semble avoir voulu suggérer que l'attachement de Mons au saint serait bien plus ancien. Il serait attesté dès les temps mérovingiens. Pour peu que l'on prête foi à un tableau d'histoire suggestif, sainte Waudru, la fondatrice de la ville selon la tradition officielle¹⁰⁵, se serait mariée dans une chapelle Saint-Georges...

VII.

Outre Memling et Jean van Eyck, Metsys ne pouvait manquer au rendez-vous des gloires de la peinture primitive flamande organisé sous les auspices du cler-

¹⁰¹ Voir notamment, à ce sujet, Manfred SELLINK, *Saint Georges au XVI^e siècle*, dans : *L'homme, le dragon et la mort : la gloire de saint Georges* (cat. d'exp.), Musée des Arts contemporains au Grand-Hornu, 2015, pp. 138-140 (le texte confond malheureusement archers et arbalétriers).

¹⁰² Voir note 48.

¹⁰³ Gand, Sint-Jorisgildemuseum, n° GJ 06 C 044. Voir, sur cette œuvre, Beatrix BAILLEUIL, *De vier Gentse hoofdgilden : Sint-Joris, Sint-Sebastiaan, Sint-Antonius en Sint-Michiël. Zeven eeuwen traditie van waken, feesten en teren*, Gand, 1994, p. 100. Voir aussi *De Vier Gentse Hoofdgilden* (cat. d'exp.), Gand, Bijlokemuseum, 1994, n° 204.

¹⁰⁴ Voir, à ce sujet, François DE VRIENDT, *Saint Georges à Mons, une initiative laïque ?*, dans : *La Ducasse rituelle de Mons. La sainte, le chevalier et le dragon*, Bruxelles / Mons, 2013, p. 165.

¹⁰⁵ Ce titre de fondatrice de Mons est octroyé de façon tout à fait explicite à Waudru dans la dédicace gravée sur le socle de sa châsse néogothique, conservée à la collégiale : « *Sanctæ Waltetrudi suæ fundatrici obtulit Civitas Montensis anno Jubilari MDCCCLXXXVII [...]* ». Voir, sur cette châsse due à l'orfèvre liégeois Joseph Wilmotte fils, Benoît VAN CAENEGEM, *Waudru. Mons*, dans : *Châsses-reliquaires en Wallonie. Premier regard...*, Malonne, 2002, pp. 183-189.

gé de Sainte-Waudru et de la Commission royale des Monuments. Pourtant, il semble avoir été convié avec moins d'enthousiasme que les deux premiers cités. Sans doute est-ce là la conséquence de l'anathème jeté par Duclos et Dehaisnes sur la Renaissance italienne, dont on sait qu'elle eut un fort impact sur l'artiste anversois, le premier « léonardesque » des anciens Pays-Bas. Un seul projet, non réalisé, comporte une référence à l'une de ses peintures. Il s'agit d'un dessin ni signé ni daté, conservé aux archives du KADOC, dans le fonds Stéphane Mortier, l'esquisse au crayon d'un retable sculpté dédié, comme l'indique une inscription, à « Notre-Dame des Sept Douleurs »¹⁰⁶ (fig. 23).

Le retable, tel que prévu dans le dessin, se compose de sept compartiments occupés par des reliefs. Cinq des sept Douleurs canoniques de Marie sont représentées : la *Fuite en Égypte*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Lamentation* et la *Mise au tombeau*. Le *Mariage de la Vierge* et l'*Annonciation* apparaissent comme des intrus dans le programme. Le dessin constitue une première tentative de visualiser le retable des Douleurs de la Vierge, qui fut finalement érigé en 1911 dans la septième chapelle du déambulatoire sud, en comptant depuis l'ouest. Œuvre de l'architecte tournaisien Alphonse Dufour, il comprend seulement cinq compartiments sculptés, chacun évoquant une Douleur de la Vierge.

Dans le projet du fonds Mortier, la scène de la *Lamentation* occupe une position privilégiée, non seulement par ses dimensions – elle est représentée dans un format beaucoup plus grand que les autres –, mais aussi par son emplacement, dans l'axe de symétrie vertical de la caisse. L'hommage monumental rendu à l'une des Douleurs de la Vierge se double d'un hommage à Metsys. La référence à l'artiste anversois ne pouvait échapper au public cultivé. En effet, c'est l'une de ses œuvres les plus connues qui a servi de modèle : la *Lamentation* du triptyque de la gilde des Menuisiers, achevé en 1511 et conservé depuis le XIX^e siècle au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers¹⁰⁷ (fig. 24). La composition du maître est en outre reproduite de manière à peu près complète, ce qui la rend d'autant plus facilement identifiable. On reconnaît, dans le dessin, le Christ étendu au premier plan du panneau ainsi que, de gauche à droite, Joseph d'Arimathie, l'homme au turban, Marie, la sainte femme à la main droite levée et celle aux bras croisés. La croix du Rédempteur, tournée vers la droite, surmonte la composition. Le monument implicite sculpté qui aurait dû être élevé à Mons à la gloire de Metsys est finalement demeuré dans les cartons de l'architecte Mortier.

¹⁰⁶ Louvain, KADOC, fonds Stéphane Mortier, BE / 942855 / 1544 / 72.20 ; crayon sur papier ; 52 x 35 cm. La feuille porte deux inscriptions : dans le bas « *N(otre-) D(ame) des VII douleurs* » et, à gauche de l'autel et du retable « *H(auteu)r à vérifier / sur place* ».

¹⁰⁷ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 245 ; huile sur bois ; 260 x 263 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, Maximiliaan MARTENS, notice, dans : *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens. Meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de kathedraal* (cat. d'exp.), Anvers, Kathedraal, 2009, n° 1.



Fig. 22 : Atelier des Bening, Bréviaire Grimani, Saint Georges tuant le dragon. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana (photo Breviario Grimani).

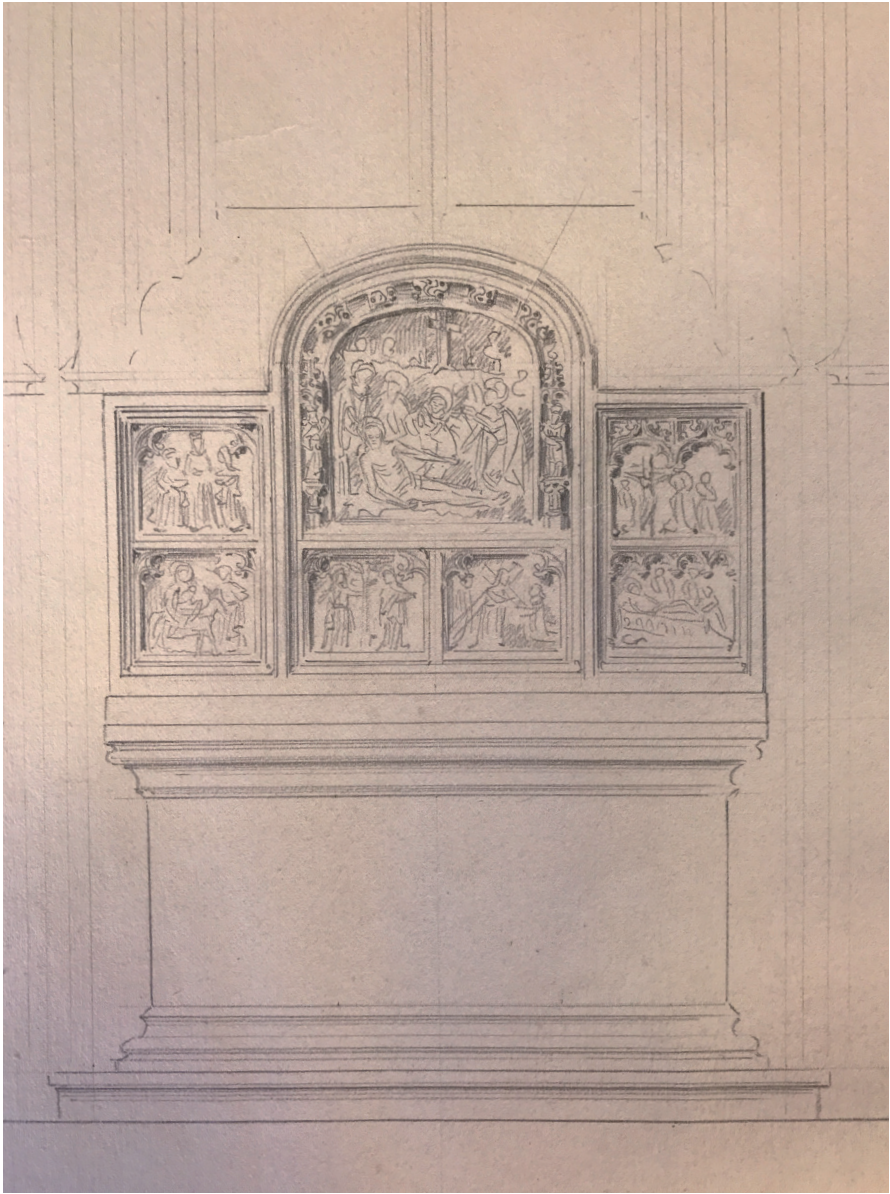


Fig. 23 : Anonyme, Projet de retable, Vie de la Vierge. Louvain, KADOC (photo Noémie Petit).



Fig. 24 : Quentin Metsys, Triptyque des Menuisiers, Lamentation. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (photo musée).

VIII.

Memling, Jean van Eyck, les Bening, Quentin Metsys... Au vu des peintres pris pour modèles, l'unité de style invoquée par la Commission royale des Monuments pour justifier son projet d'épuration apparaît, au moins en partie, comme un leurre. Sous le couvert d'une vérité historique à rétablir, il s'agissait bien, en réalité, de restituer les chapelles de Sainte-Waudru à des artistes authentiquement catholiques et authentiquement nationaux : les Primitifs flamands, surtout ceux du XV^e siècle. Qu'importe si, en 1450, lorsque débuta la construction de la collégiale montoise, Jean van Eyck n'était déjà plus de ce monde, il fut néanmoins choisi comme référence par Coppejans. Qu'importe si le transept ne fut achevé qu'en 1527 et la nef en 1580, dans les peintures des nouveaux retables, le drapé souple du XVI^e siècle serait banni au profit des plis



Fig. 25 : Photographie, Intérieur de Sainte-Waudru (détail) (photo KIKIRPA).



Fig. 26 : Boutons de préhension des volets du retable de saint Jean Baptiste de La Salle (photo Noémie Petit).

cassés chers au siècle antérieur. Sous la houlette de la Gilde de Saint-Luc et de son doyen Mortier, un nouvel âge d'or bourguignon allait ressusciter sous les voûtes du vénérable sanctuaire hennuyer.

Jusqu'où devait aller cette entreprise de simulation du passé ? Il existe un cliché allemand, pris en 1917 ou 1918 dans le vaisseau central de la nef de Sainte-Waudru¹⁰⁸ (fig. 25). À droite de la chaire de vérité, dans la sixième chapelle du bas-côté sud, on aperçoit le retable de saint Jean Baptiste de La Salle, fermé. Un cliché similaire, de même époque, est conservé dans les archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles à Liège¹⁰⁹. Comme on sait, aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, dans le nord de l'Europe, l'usage voulait que les triptyques ne fussent ouverts qu'à l'occasion des célébrations eucharistiques. Les retables pourvus de deux paires de volets pouvaient même présenter différentes ouvertures selon le calendrier liturgique. Les images les plus importantes en termes hiérarchiques, celles du panneau central, demeuraient en temps normal dissimulées au regard. Les Frères des Écoles chrétiennes de Mons, qui avaient

¹⁰⁸ Cliché KIKIRPA B 015278.

¹⁰⁹ Liège, Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, Mons I.I. Dans les deux photographies, on distingue quatre cierges posés devant le retable. Le troisième à partir de la gauche penche vers la droite. Cette coïncidence suggère que les prises de vue ont dû être réalisées au même moment.

financé en bonne partie le retable et devaient en être les utilisateurs privilégiés, eurent-ils également le souci de rétablir l'usage médiéval de l'accès restreint à l'image sacrée, contrôlé par le clergé¹¹⁰ ? Au vu des deux photographies susmentionnées, on est tenté de le croire. Dans la chapelle de saint Jean Baptiste de la Salle, la simulation du passé bourguignon ne serait donc pas limitée à la seule dimension visuelle mais aurait également englobé certains aspects de la pratique liturgique.

On notera, dans les trois retables de Sainte-Waudru issus de la collaboration entre Rooms et Coppejans, la présence de boutons de préhension en métal (fig. 26). Ces boutons, disposés par paires au revers de l'encadrement des volets, dans le bas, à proximité de l'axe de symétrie vertical de l'ensemble, avaient une utilité pratique. Ils permettaient l'ouverture aisée du retable. En outre, ils empêchaient que les volets, une fois rabattus, ne heurtassent les parois. Ce dispositif ingénieux n'est pas attesté dans les triptyques flamands des XV^e et XVI^e siècles¹¹¹. Il semble le résultat d'une réflexion pratique menée sur les conditions concrètes d'utilisation des ensembles à volets, une réflexion visant en quelque sorte à perfectionner l'ancien triptyque flamand. Indice des temps industriels, même dans une tentative de rétablissement de l'ordre visuel médiéval, comme celle qui fut menée à bien à Sainte-Waudru avant la Première Guerre mondiale, la quête moderne du progrès technique devait trouver sa place¹¹².

¹¹⁰ Voir, à ce sujet, Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, 2008, pp. 231-239. Voir aussi Eadem, *Le retable de Güstrow, un retable à double paire de volets. Considérations sur les usages et les raisons d'être de ces vantaux*, dans : *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Étude historique et technologique*, Bruxelles, 2014, pp. 55-75.

¹¹¹ Hélène VEROUGHSTRAETE signale deux triptyques brugeois des XVI^e et XVII^e siècles dont l'ouverture était facilitée par une attache métallique en forme de cœur ou par un anneau suspendu (*op. cit.*, pp. 110, 489-493). Selon elle, ce genre de dispositif est exceptionnel.

¹¹² C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui ont aidé les auteurs dans la préparation du présent article : Véronique Bücken (Bruxelles), Marie-Christine Claes (Bruxelles), Ellénita de Mol (Bruxelles), Alexandre Dimov (Bruxelles), Valentine Henderiks (Bruxelles), Eduardo Lamas-Delgado (Bruxelles), Noël Spitaels (Mons), Roosmarie Staats (Haarlem), Benoît Van Caenegem (Mons), Patrick Verlende (Gand) et Rie Vermeiren (Louvain). Le texte a bénéficié des relectures critiques de Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain et François-René Martens. Nos recherches sur les retables néogothiques de Sainte-Waudru ont été présentées au public lors de la *Deuxième Journée de l'Art flamand, liégeois et belge*, qui s'est tenue à l'Université libre de Bruxelles le 27 avril 2019.

