

Pieter Coecke, Bernard Van Orley et les maniéristes anversois : transmission d'une figure raphaélesque entre Bruxelles et Anvers

Le phénomène de la copie, de la reprise formelle et du recours aux modèles caractérise la production artistique des anciens Pays-Bas méridionaux dès le début du XV^e siècle¹. Il s'étend sur tout le siècle suivant, soutenu notamment par les impératifs économiques du marché de l'art. Au sein de ce processus se distingue une pratique dont la raison ne relève plus de la citation d'un illustre prédécesseur dont on voudrait s'assurer la filiation auprès du public, ni d'une rationalisation du travail justifiée par un accroissement de la demande. Elle relève, au contraire, de ce qui constitue l'essence même de l'art : une formule qui plaît visuellement, une innovation que l'artiste reprend à son compte et adapte par la suite. Comprendre les mécanismes qui sous-tendent ce second phénomène permet de plonger véritablement dans le goût des artistes – et d'une époque –, et d'appréhender la formation d'une esthétique nouvelle de la représentation se développant au tournant des XV^e et XVI^e siècles.

Les exemples qui seront analysés ici révèlent les processus par lesquels des peintres flamands sont entrés en contact avec ces modèles

innovants, mais aussi leur manière de se les approprier et d'en assurer la pérennité. Si de très bonnes études sur la transmission des modèles ont été entreprises², ce dossier s'en distingue en deux points. D'une part, le modèle ici analysé ne relève pas de la gravure, rompant donc avec l'anonymat entourant les moyens de diffusion de ce type de production. Il en résulte une relation personnelle et matérielle entre le peintre et son modèle peint ou dessiné. D'autre part, cette particularité de lien physique au modèle permet de retisser la filiation du motif repris, ses déplacements géographiques, et ainsi d'entrevoir les modalités de transmission, répondant ainsi aux recherches récentes menées sur les transferts culturels dans l'Europe gothique³.

Le Spasimo de Raphaël et ses sources

Ce motif à la postérité exceptionnelle trouve son origine dans *Lo Spasimo di Sicilia* de Raphaël⁴ (fig. 1). Vers 1515-1516, ce peintre achevait une importante composition du *Christ portant la croix* pour un avocat de Palerme, Giacomo Basilico, qui

la destinait au maître-autel de l'église Santa Maria dello Spasimo dont la construction de près de six années s'achevait. Les travaux de Rolf Quednau ont mis en lumière les sources formelles de l'œuvre⁵. La composition a pu être rapprochée de plusieurs gravures d'artistes du nord, notamment un *Portement de croix* de Martin Schongauer exécuté vers 1475, une planche de la *Grande Passion* d'Albrecht Dürer des années 1498-1499, et un *Portement de croix* de Lucas de Leyde daté 1515. Le tableau représente l'épisode apocryphe où le Christ, lors de la montée au Calvaire, trébuche sous le poids de la croix. Il se soutient sur un rocher et se tourne vers sa mère, qui ne faiblit pas devant le martyr de son Fils. Comme chez Schongauer et Dürer, un soldat tire sur une corde passée autour de la taille du Christ. Sa position de dos, son visage tourné et son cou dégagé constituent des emprunts directs à l'œuvre de Dürer. Mais si les éléments de la composition sont à trouver dans ces gravures, le modèle de ce soldat est italien ou même grec. Il s'agit d'un des deux *Dioscures* du Quirinal, sculptures romaines du II^e siècle de notre ère,



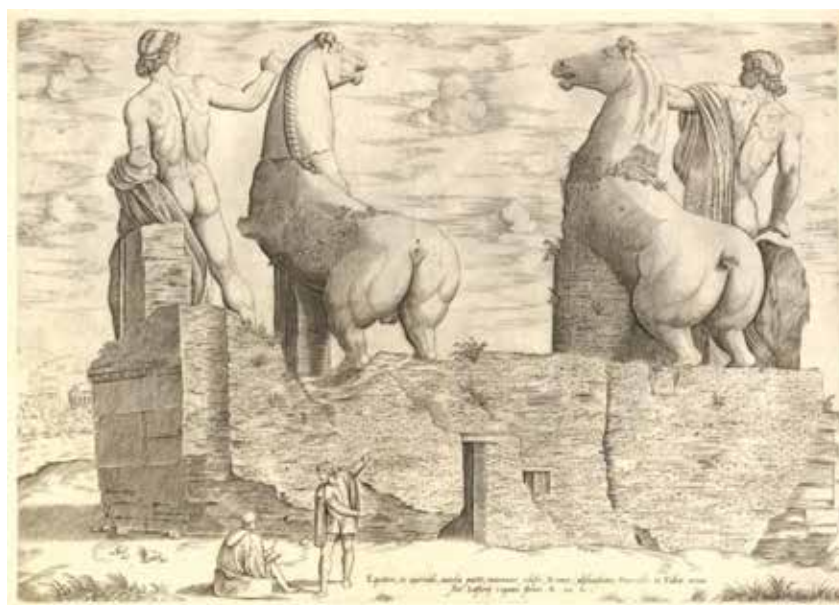
1. Raphaël (Raffaello Sanzio) et atelier, *Portement de Croix*, dit *Lo Spasimo di Sicilia*, signé, 1515-1516, huile sur panneau transposé sur toile, 318 × 229 cm, musée du Prado, Madrid.

repris aux modèles grecs des IV^e et V^e siècles av. J.-C. attribués à Phidias et Praxitèle⁶ (fig. 2). Plusieurs dessins de Raphaël d'après ces sculptures sont conservés. Le peintre avait d'ailleurs déjà eu recours à ce modèle vers 1509-1511 lorsqu'il réalisa, au Vatican, le *Jugement de Salomon* pour le plafond de la Chambre de la signature.

L'œuvre de Raphaël a été gravée à de multiples reprises, notamment par Agostino Veneziano en 1517 et 1519, lui assurant une large diffusion, tant en Italie qu'au-delà des Alpes. Toutefois, c'est par une autre voie qu'elle fut connue dans les Pays-Bas méridionaux : celle reposant sur la renommée des lissiers bruxellois. Une première reproduction de la composition en tapisserie est commandée par le cardinal Bibbiena (fig. 3). Celui-ci, proche de Raphaël qui en exécuta le portrait, héritera de la maison de l'artiste à sa mort⁷. Aujourd'hui, la tapisserie tissée à Bruxelles entre 1517 et 1520 est conservée aux Musées du Vatican⁸. Bruxelles est à cette époque le centre renommé de la tapisserie en Europe⁹. C'est au même moment qu'y est exécutée la tenture des *Actes des apôtres* à la demande du Pape Léon X, également proche du cardinal. Certaines différences sont néanmoins perceptibles entre le tableau et la tapisserie, en particulier le soldat tirant le Christ vêtu d'une tunique antiquisante dans le second. Le carton est attribué à deux membres de l'atelier du peintre, comme il était généralement d'usage, l'un exécutant la scène centrale, l'autre la bordure donnée à Giovanni da Udine¹⁰. Une seconde tapisserie bruxelloise reproduisant la version Bibbiena¹¹ pourrait avoir été commandée par Nicolò Balbi, un riche marchand génois¹², d'après des cartons de Perino del Vaga aidé de Giovanni da Udine, travaillant à Gênes entre 1528 et 1538¹³.

Premières reprises anversoises par Pieter Coecke van Aelst et son atelier

Les cartons de ces deux tapisseries d'après l'œuvre de Raphaël sont donc présents à Bruxelles à partir des années 1517-1520. Ils connaîtront, à l'instar de ceux des *Actes des apôtres*, un grand succès auprès des artistes brabançons qui n'hésiteront



2. Antoine Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae*, f° 59^r, *Equitum in Quirinali [...]*, 1550, gravure, 34,5 × 49 cm, Londres, British Museum.



3. Perino del Vaga et Giovanni da Udine (carton) d'après Raphaël, *Portement de Croix*, tissé à Bruxelles vers 1517-1520, laine, soie et fils métalliques, 193 × 158 cm, Vatican, Musées du Vatican.



4. Pieter Coecke van Aelst (carton), *Triomphe de la Luxure*, tissé à Bruxelles vers 1542-1544, laine, soie et fils métalliques, 459 × 832 cm, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real.



Détail de la fig. 4.



Détail de la fig. 5.



5. D'après Pieter Coecke van Aelst, *Triomphe de la Luxure*, crayon et encre brune sur papier, 21,3 × 41,8 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, Egmont Collection.

pas à prendre pour modèle le soldat du premier plan. Ce motif, qui avait jusqu'ici échappé à l'attention des chercheurs, est présent dans une tapisserie tissée d'après les « patrons et ordonnances » de « maistre pierre van aelst peintre d'anvers », comme le mentionne une description ancienne destinée au maître lissier Willem de Pannemaker¹⁴. Pieter Coecke van Aelst, après un apprentissage à Bruxelles, s'était installé

dans la métropole scaldienne où il avait repris l'atelier de son beau-père, Jan van Dornicke, alias le Maître de 1518. Aujourd'hui conservée à Madrid¹⁵, cette tenture illustrant le *Triomphe de la Luxure* provient d'une série des *Sept péchés capitaux*, tissée à Bruxelles vers 1542-1544 d'après les cartons du peintre anversois (fig. 4). Malgré une différence dans la position du visage, tourné vers le spectateur chez Pieter Coecke, l'emprunt

demeure évident. Le soldat raphaélesque, ici représenté sous les traits d'Hercule couvert de la peau du lion de Némée et tenant de la main droite une masse, adopte une pose identique. Certains auteurs pensent, à juste titre, voir dans le visage du héros mythologique un autoportrait de Pieter Coecke, sa physiognomie étant particulièrement proche d'un portrait gravé du peintre publié par Lampsonius en 1572¹⁶.

La tapisserie exécutée à Bruxelles pour le cardinal Bibbiena fut tissée dans un atelier produisant aussi des pièces pour Pieter Coecke van Aelst¹⁷. La reprise du motif du soldat pourrait appuyer cette hypothèse et ce serait donc par l'intermédiaire d'un maître lissier avec lequel il travaillait que le peintre anversois aurait connu le carton de *Lo Spasimo* provenant d'Italie. Les cartons restaient traditionnellement chez les maîtres

lissiers et n'étaient pas toujours restitués à leurs auteurs¹⁸. Ce fut le cas de ceux des *Actes des apôtres* ainsi que des dessins préparatoires envoyés de Rome¹⁹. C'est à partir de ces cartons restés à Bruxelles que Pieter Coecke aurait travaillé, ce qui expliquerait le rendu visuellement inversé de la composition par rapport à son modèle. La Yale University Art Gallery conserve une copie du carton du *Triomphe de la Luxure* reproduisant cette inversion²⁰ (fig. 5). La position d'Hercule y est similaire à celle du bourreau tel qu'apparaissant sur le patron détenu dans l'atelier du lissier. Celui-ci étant découpé horizontalement en plusieurs bandes, appelées lés, pour correspondre à la largeur d'un métier à tisser, cela expliquerait que seule la figure du soldat – qui devait se trouver sur un de ces lés – soit reprise à la composition par Pieter Coecke et les peintres ultérieurs. Enfin, l'écart d'une vingtaine d'années séparant l'exécution de la tapisserie initiale du *Spasimo* de celle du *Triomphe de la Luxure* prou-



6. Pieter Coecke van Aelst, *Portement de Croix*, vers 1530-1550, crayon et encre brune sur papier, 23,6 × 17,6 cm, Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen.

verait que ces cartons se trouvaient toujours à Bruxelles lorsque Pieter Coecke élaborait sa composition.

Ce motif fut également repris au sein de l'atelier anversois de Coecke. Il apparaît dans un dessin du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam²¹, un *Portement de Croix* au crayon et à l'encre brune (fig. 6) faisant partie d'une série de la *Passion*. Ici, l'auteur ne reprend que formellement le bourreau de Raphaël. Aucun autre élément du *Spasimo* n'est présent, ni même l'apparence du soldat qui porte dans ce cas une armure. Alors que le bras gauche tient la corde enroulée comme dans l'œuvre de référence, le bras droit est tendu vers l'avant. Ce dessin, ainsi que plusieurs autres de la même série, a servi à son tour de modèle aux compositions d'un petit polyptique portatif conservé dans la collection Werhner à Londres²². Le point de vue y est plus rapproché. On y reconnaît le motif du bourreau dans le *Portement de croix* et la *Flagellation* (fig. 7).



7. Anonyme anversois, *Polyptyque de la Passion*, détail du *Portement de Croix* et de la *Flagellation*, vers 1550, huile sur panneau de chêne, 27,8 × 20,9 × 5 cm, Londres, collection Werhner.



8. Jan van Asmstel, *Entrée du Christ à Jérusalem*, vers 1525-1550, huile sur toile, 56 × 72 cm, Amsterdam, collection P. de Boer.



9. Bernard van Orley, *Retable de la Crucifixion*, détail du *Portement de Croix*, vers 1530, huile sur panneau, 378 × 308 cm pour l'ensemble fermé, Bruges, église Notre-Dame.

C'est probablement à travers une version intermédiaire de Pieter Coecke que le motif fut connu de Jan van Asmstel, qui le reprend pour figurer l'apôtre Jean, placé au centre de l'*Entrée du Christ à Jérusalem* (fig. 8). Le rendu est ici moins énergique et donne une faible impression de volume. Ce peintre, originaire d'Amsterdam, est inscrit à la guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1528. Il avait épousé Adriana van Dornicke, l'une des deux filles de Jan van Dornicke. Pieter Coecke, qui avait lui épousé Anna van Dornicke, était donc son beau-frère. Les liens familiaux pourraient dans ce cas être à l'origine de la diffusion du motif²³.

À Bruxelles : Bernard van Orley et le Maître de Güstrow

Ce bourreau raphaélesque sera également cité par Bernard van Orley et son entourage. La figure

apparaît dans l'imposant triptyque de la Crucifixion, commandé vers 1530 par Marguerite d'Autriche à son peintre officiel pour orner le maître-autel de l'église de Brou²⁴. Il sera finalement installé en 1558 dans l'église Notre-Dame à Bruges. L'emprunt à Raphaël du soldat à l'extrême droite du *Portement de Croix* reproduit, inversé, celui du *Spasimo*²⁵ (fig. 9). Comme chez Raphaël, le personnage est vu de dos, regardant par-dessus son épaule. La forte musculature et la déformation du cou, écho à la figure de la tapisserie et moins présente dans l'œuvre peinte, attestent d'un emprunt fait à partir du carton. Le personnage est aussi inversé. La position des pieds, comme celles des bras et des mains, est également identique. On observera qu'en ayant placé dans la main droite du soldat la corde liée à la taille du Christ, Van Orley rend inutile le mouvement de la main gauche. La citation est donc faite au détriment de la cohérence

des mouvements et de l'articulation logique des figures. Ici encore, elle pourrait avoir pour origine un seul des lés composant le carton préparatoire à la tapisserie, pratique déjà observée dans d'autres œuvres de Van Orley²⁶.

Ce modèle sera repris par son atelier. Il existe, en effet, dans les collections du Museo Arqueológico Nacional de Madrid un triptyque²⁷ s'inspirant partiellement du modèle de l'église brugeoise. Pour le volet gauche, le peintre copie la partie inférieure gauche du polyptyque brugeois en modifiant l'agencement des figures afin de mieux les intégrer à une composition verticale. On y retrouve le bourreau raphaélesque. Toutefois, la position incongrue du bras gauche est rendue de façon plus naturelle, le soldat semblant, dans ce cas, indiquer le chemin.

Le succès du motif du soldat ne s'interrompt pas avec le polyptyque de Van Orley. Il a dû exister

dans l'atelier du maître un dessin spécifique le représentant. Il apparaît dès 1522 dans le retable de la *Passion* de l'église Sainte-Marie de Güstrow en Allemagne²⁸. À cette date, cet imposant retable mixte à double paire de volets est consacré, comme le rappellent les registres de la paroisse²⁹. La citation se trouve dans le volet du *Martyre de sainte Catherine*, exécuté par un disciple de Van Orley, au premier plan duquel le bourreau s'apprête à trancher la tête de la martyre d'Alexandrie (fig. 10). Bien que le motif ne soit pas identique, l'emprunt demeure évident. On retrouve comme à Bruges une même articulation du visage, du cou et des épaules, ainsi que le bras droit tendu. La position différente du bras gauche reflète par contre la nouvelle fonction du motif. Le mouvement esquissé par les jambes reste semblable adoptant toutefois une position inversée par rapport à celle du modèle



10. Maître de Güstrow, *Retable de la Passion*, détail du *Martyre de sainte Catherine*, 1515-1522, huile sur panneau, 405 × 520 × 27 cm pour l'ensemble, Güstrow, église Notre-Dame.

initial. L'artiste a pris soin d'adapter le soldat romain de Van Orley à la mode vestimentaire flamande du début du XVI^e siècle. Il donne ainsi à ce bourreau un caractère gothique accentué par le rendu

des plis cassés, dans la tradition des peintres du XV^e siècle, alors que Van Orley avait opté pour un mouvement plus souple des tissus. Les compositions des volets peints de ce retable juxtaposent de nom-

breux motifs créés par Van Orley ou présents dans son atelier³⁰. Ce pourrait donc être le cas du bourreau et de la sainte, au style audacieux par rapport aux autres figures représentées.

Une seconde branche anversoise : les peintres maniéristes

Si les œuvres jusqu'ici mentionnées se rapportaient encore directement aux cartons d'après Raphaël



11. Entourage du Pseudo-Bles, *Martyre de saint Jean-Baptiste*, vers 1520-1525, encre noire sur papier, 37,2 × 28,1 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.

ou à des dessins – partiels – de ceux-ci présents dans les ateliers de Bernard van Orley et de Pieter

Coecke, une césure se produit par la suite dans la diffusion du motif. Les peintures analysées ci-dessous ne se

rapportent plus au *Spasimo*, mais à la version reprise dans le retable de Güstrow.

Un dessin présentant une *Décolation de saint Jean-Baptiste* conservé dans les collections du musée de l'Ermitage³¹ (fig. 11) occupe une place centrale dans la reconstitution du réseau de diffusion. Attribué au Pseudo-Bles, parfois identifié à Jan Wellens de Cock, il reprend la figure du bourreau au *Martyre de sainte Catherine* de Güstrow. On remarquera les analogies dans les positions des corps et leurs proportions. De même, la forme du drapé présente de fortes similitudes avec celui de la martyre du volet allemand. Toutefois, des différences s'observent, notamment l'aigrette sur le chapeau du bourreau à Saint-Petersbourg ou les rubans sur son côté droit. Ces éléments figurent en réalité dans le dessin sous-jacent préparatoire à la peinture, visible sous rayons infrarouges. Le retable de la *Passion* étant présent à Güstrow dès 1522, l'auteur anversois du dessin de l'Ermitage n'a pu avoir connaissance de la composition que s'il était présent dans l'atelier bruxellois lors de la conception de l'œuvre, et à tout le moins avant l'exécution picturale. Il pourrait aussi avoir eu connaissance de cette composition par un dessin préparatoire ayant servi de modèle au panneau de Güstrow.

Les contacts artistiques entre Bruxelles et Anvers mériteraient une étude approfondie. Dans le cas qui nous occupe, ils ont par exemple permis la diffusion du motif raphaélesque repris par Van Orley. On sait que Valentin van Orley, père de Bernard, s'était installé dans la métropole scaldienne après un apprentissage à Bruxelles. Il y est inscrit en 1512 comme maître à la guilde de Saint-Luc sous le nom de *Valentyn van Bruesele*³². Bernard van Orley semble maintenir le contact avec son père et se rendre fréquemment à Anvers. Une anecdote connue le rappelle. En mai 1527, il est présent dans la maison paternelle avec son frère Everard et d'autres peintres, orfèvres et lissiers bruxellois tels Jan van Coninxloo, Jan Tons et Pieter de Pannemaker, père de Willem, pour entendre le prêche luthérien de Nicolaas van der Elst. Ils seront tous par la suite poursuivis pour hérésie. C'est probablement par ces contacts familiaux et professionnels entre artistes brabançons que le motif du



12. Maître du Martyre de saint Jean, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, huile sur panneau, 117 × 67 cm, collection privée.



13. Henri Bles, *Retable de saint Jean-Baptiste*, détail, huile sur panneau, 139 × 100 cm, Messine, Museo Nazionale.

bourreau pénètre à nouveau le milieu anversois depuis Bruxelles. Le processus de diffusion du modèle au sein de celui-ci reste toutefois extrêmement difficile à discerner. Pour le cas qui nous occupe, une constante peut malgré tout être observée : ces reprises s'inscrivent dans des compositions se caractérisant par une manière d'isoler la figure du bourreau et d'en faire le protagoniste de l'action aux dépens de la figure sainte.

Un panneau attribué au Maître du Martyre de saint Jean, conservé dans une collection privée, reproduit encore le motif. Ce *Martyre de saint Jean-Baptiste* constitue en réalité une copie du dessin pétersbourgeois auquel le peintre a apporté quelques modifications (fig. 12).

Un autre anonyme anversois reprend à son tour la figure dans deux *Martyre de saint Jean-Baptiste*. Le premier, faisant partie d'un cycle de la vie du saint conservé au Museo Nazionale de Messine³³, présente un bourreau dans une position identique à celle adoptée par le Maître de saint Jean-Baptiste (fig. 13). L'épée figure cependant derrière le corps du martyr. Le second, dans une version conservée à la Gemäldegalerie de Berlin, opère une transformation étonnante du prototype (fig. 14). La pose du bourreau copie celle de la version de Messine, tout en présentant la figure face au spectateur. On reconnaît aisément les tracés courbes des côtés droit et gauche du personnage, le peintre opérant un simple retournement du modèle.



14. Henri Bles, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, huile sur panneau, 48 × 35 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Enfin, la composition berlinoise connaîtra deux ultimes reprises dans un tableau anciennement dans le commerce d'art amstellodamois³⁴ et dans un autre aujourd'hui au Musée national de la Renaissance d'Écouen (fig. 15). Cette dernière œuvre a récemment été attribuée à un anonyme picard et daterait des alentours de 1525³⁵. Elle reprend chaque élément du *Martyre* de Berlin avec une mise au goût du jour assez étonnante dans le milieu maniériste. On reconnaît le groupe central du martyre de la sainte, le bourreau, le groupe de Salomé à gauche sous un portique, ainsi que l'architecture d'arrière-plan. Au-delà de l'emprunt d'une composition d'ensemble qu'il retranscrit dans son vocabulaire propre, le peintre trahit une connaissance précise de certains modèles en vogue à Anvers dans les premières décennies du XVI^e siècle. Le motif du brocart porté par Salomé se retrouve dans de nombreuses œuvres attribuées au Maître de 1518, alias Jan van Dornicke, et à son gendre, Pieter Coecke³⁶. Cela nous amène à penser que le tableau pourrait avoir vu le jour dans la métropole scaldienne sans toutefois pouvoir nous avancer sur l'origine du peintre dont la technique d'exécution plus sèche est à rapprocher de la production du nord de la France.

Tour à tour soldat du Portement de croix, Hercule, ou bourreau des martyres de sainte Catherine et de saint Jean-Baptiste, la reprise de ce motif raphaélesque reflète tant les pratiques artistiques que le goût d'une époque. Elle a permis de mettre en lumière la généalogie complexe de ce motif depuis l'Antiquité jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle, cette filiation étant ici assurée en partie par des liens personnels de type familiaux ou professionnels au sein des ateliers brabançons. Cette citation reflète le goût pour l'antique présent chez plusieurs peintres anversois et bruxellois, mais aussi le respect de l'esthétique du XV^e siècle fortement ancrée chez certains artistes, notamment chez le Maître de Güstrow qui n'hésitera pas à redonner un caractère gothique à l'emprunt raphaélesque. Enfin, cette filiation illustre de manière étonnante la rapidité de la diffusion des motifs et leur extrême mobilité entre Bruxelles et Anvers.



15. Anonyme actif à Anvers (?), *Décollation de saint Jean-Baptiste*, vers 1530, huile sur panneau, 91 × 70 cm, Écouen, musée national de la Renaissance.

NOTES

Mes remerciements s'adressent à Valentine Henderiks, Didier Martens et Catheline Périer-D'Ieteren, de l'Université Libre de Bruxelles, pour leur lecture critique de ce manuscrit et leurs précieux conseils tout au long de mes recherches.

1. P. Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XVI-XVII siècles*, Paris, 1998, p. 95 et suivantes; D. Martens, « Du *Saint Luc peignant la Vierge* à la copie des maîtres : la "norme en acte" dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, 74, 2005, p. 3-50.
2. Voir notamment V. Boucherat, « La Vierge au singe de Dürer ou les pérégrinations formelles d'un modèle inspirant », *Revue de l'Art*, n° 145/2004-3, p. 29-40.
3. Consulter essentiellement à ce sujet l'article programmatique de Jean-Marie Guillouët ainsi que la publication des recherches menées en ce sens : J.-M. Guillouët, « Les transferts artistiques : une notion opératoire pour l'histoire de l'art médiéval? », *Histoire de l'art*, 64, avril 2009, p. 17-25; J. Dubois, J.-M. Guillouët et B. Van den Bossche, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris, 2014.
4. J. Meyer zur Capellen, *Raphael : a critical catalogue of his paintings*, vol. 2. *The roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Landshut, 2005, cat. n° 59, p. 150-157.
5. R. Quednau, « Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca" », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, p. 167-171.
6. F. Haskell et N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven et Londres, 1981, p. 136-137; R. Quednau, 1983, *op. cit.* à la note 5, p. 170. Ces sculptures ont attiré l'attention de nombreux artistes résidant ou de passage à Rome comme Maarten van Heemskerck et Hendrik Goltzius. Ces reprises ont été compilées dans l'ouvrage de Ph. Pray Bober et R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture : a handbook of sources*, 2^e édition mise à jour, Londres, 2010, cat. n° 125, p. 172-175.
7. T. P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*, catalogue d'exposition, New York, 2006, p. 221.
8. Musées du Vatican, n° d'inv. 3840. C. Adelson, « "Lo Spasimo" and "La Salita al Calvario" », *Raffaello in Vaticano*, catalogue d'exposition, Cité du Vatican, 1984-1985, p. 277-283.
9. N. Forti Grazzini, « Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Trace per un catalogo », *Gli arazzi del cardinale Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, édité par E. Castelnovo et al., Trente, 1990, p. 35-71.
10. *Hohe Renaissance im Vatikan, 1503-1534 : Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, catalogue d'exposition, Bonn et Cité du Vatican, 1999, p. 547.
11. Fundação Medeiros e Almeida, Lisbonne, n° d'inv. FMA 1214, 183 x 145 cm. Voir T. P. Campbell, 2006, *op. cit.* à la note 7, p. 223.
12. C. Adelson, 1984-1985, *op. cit.* à la note 8, p. 278-280.
13. T. P. Campbell, 2006, *op. cit.* à la note 7, p. 222-223.
14. Biblioteca Nacional, Madrid, MS 6015, transcrit dans R. Bauer et J.K. Steppe, *Tapiserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, catalogue d'exposition, Vienne, 1981, p. 91-99.
15. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, n° d'inv. TA-22/2, 10004089. Voir sur cette tenture T. P. Campbell, 2006, *op. cit.* à la note 7, p. 410-416; G. Marlier, *La Renaissance flamande : Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 331-342.
16. S. Schneeberg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien : les énigmes d'un chef-d'œuvre de la tapisserie*, Bruxelles, 1982, p. 190.
17. C. Adelson, 1984-1985, *op. cit.* à la note 8, p. 278 et T. P. Campbell, 2006, *op. cit.* à la note 7, p. 222.
18. N. Dacos, « Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles : l'action de Rome aux Pays-Bas », *Bollettino d'Arte*, supplément au n° 100, 1997, p. 1. Sur la question des cartons de tapisserie, consulter en dernier lieu C. Paredes, « Une Renaissance de papier. Les cartons de tapisserie : un corpus à explorer », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 39, 2017, p. 123-144 et *Le Martyre de saint Paul : renaissance d'un chef-d'œuvre de papier. Études autour de la restauration d'un carton de tapisserie du XVI^e siècle*, sous la direction de B. De Laveleye et C. Paredes, en collaboration avec L. Longneaux, « Studia Bruxellæ » 11, Bruxelles, 2019.
19. *Ibidem*. Nicole Dacos signale d'ailleurs que « toutes ces œuvres [viennent] constituer un patrimoine qui confère à Bruxelles une physionomie particulière ». Voir également sur ce sujet : V. Bücken, « Bernard van Orley. L'artiste et son milieu artistique à Bruxelles », *Bernard van Orley*, catalogue d'exposition sous la direction de V. Bücken et I. De Meüter, Bruxelles, 2019, p. 31.
20. Yale University Art Gallery, New Haven, n° d'inv. 1961.647. Voir A. d'Hulst, *Vlaamse wandtapijten van de XIV^e de tot de XVIII^e eeuw*, Bruxelles, 1960, p. 211; G. Marlier, 1966, *op. cit.* à la note 15, p. 335-336, 338; E. Haverkamp-Begemann et A.-M. Logan, *European Drawings and Watercolors in the Yale University Art Gallery, 1500-1900*, New Haven, 1970, p. 260-261, n° 491; S. Alsteens, « The Drawings of Pieter Coecke van Aelst », *Master Drawings*, 52, 2014, n° 3, cat. C7.
21. Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, n° d'inv. MB 1958/T9. Voir *ibidem*, cat. A22, p. 331-332.
22. G. Finaldi, *The image of Christ*, catalogue d'exposition, Londres, 2000, no. 57, p. 144-149.
23. D'autres reprises sont mentionnées dans l'article de Paul Philippot, « L'intégration de motifs de Raphaël et de Michel-Ange dans l'œuvre du Monogrammiste de Brunswick », *Paul Philippot. Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre : une vision humaniste*, édité par C. Périer-D'Ieteren, en collaboration avec B. D'Hainaut-Zveny, Groninghe, 1990, p. 141-151.
24. J. D. Farmer, *Bernard van Orley of Brussels*, Ann Arbor, MI, 1981, p. 189-201; V. Vermeersch, *Brugges Kunstbezit - Vijftig kunsthistorische opstellen*, Bruges, 1969, p. 189-192; A. Schouteet, *Marcus Gerards - Zestiende-euws schilder en graveur*, Bruges, 1985, p. 23-28;
25. L. Hendrikman, « Bernard van Orley's *Passion* triptych for the main altar in Brou. Commission and copies », *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, édité par C. Pieri, Paris, 2009, p. 82-91.
26. Mes recherches ont abouti, de manière indépendante, aux mêmes conclusions que celles de Lars Hendrikman, « Bernard van Orley and Romanism in the 1530s. Technical Investigation of the *Crucifixion* Triptych in the Church of Our Lady in Bruges », *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV^e al XVII^e secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricerche fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*, édité par M. C. Galassi et M. de Floriani, Milan, 2008, p. 110. Comme le rappelle celui-ci, John David Farmer avait qualifié ce soldat de « parodie grossière du style Romaniste = a gross parody of the Romanist style » alors qu'il s'agit de la seule véritable citation du peintre dans ce triptyque. Voir J. D. Farmer, 1981, *op. cit.* à la note 24, p. 196.
27. L. Hendrikman, « Verknijpte interpretatie – Rafaels invloed op het oeuvre van Bernard van Orley heroverwogen », *Polyptiek. Een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, sous la direction de T. H. van Veen, V. Schmidt et J. Keizer, Zwolle, 2002, p. 83-90. Consulter également A. Galand, « Bernard van Orley et l'Italie », *Bernard van Orley*, catalogue d'exposition sous la direction de V. Bücken et I. De Meüter, Bruxelles, 2019, p. 100-102.
28. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, n° d'inv. 51978. Voir sur cette œuvre : *Collections d'Espagne I*, sous la direction de J. Lavalleye, « Les Primitifs flamands, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles », Anvers, 1953, n° 12, p. 16. L'œuvre y est attribuée à un suiveur de Joos van Cleve.
29. L'œuvre vient récemment de faire l'objet d'une monographie à l'occasion de sa restauration : *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow*. Étude historique et technologique, sous la direction de C. Périer-D'Ieteren et I. Mohrmann, Bruxelles, 2015.
30. F. Schlie, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow*, Güstrow, 1883, p. 2.
31. S. Zdanov, « Nouvelles perspectives sur la conception des volets peints des retables mixtes brabançons : le retable de Güstrow », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 39, 2017, p. 103-121.
32. A. Larionov, *От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа [Du gothique au maniérisme : dessins flamands des XV^e-XVI^e siècles dans la collection de l'Ermitage]*, Saint-Petersbourg, 2010, cat. n° 19, p. 136-141.
33. Ph. Rombauts et Th. Van Lierus, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers, 1872, p. 77.
34. Museo Nazionale, Messine, n° d'inv. A1023.
35. Signalé en 1944 par Max J. Friedländer. Voir le dossier n° 42210 consacré à l'œuvre au Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) de La Haye.
36. C. Scaillièrez, « 29. Anonyme picard, vers 1525? *La Décollation de saint Jean Baptiste* », *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, catalogue d'exposition sous la direction de C. Scaillièrez, Paris, 2017, p. 102.
37. Ce motif figure dans de nombreuses œuvres anversoises. Voir par exemple : Maître de 1518, triptyque de *L'Adoration des Mages*, Musée national d'art de Catalogne, Barcelone; Pieter Coeck, triptyque de *L'Adoration des Mages*, musée du Prado, Madrid; Anonyme anversois, triptyque de *L'Adoration des Mages*, King's College, Cambridge.

ABSTRACT

Sacha Zdanov : Pieter Coecke, Bernard Van Orley et les maniéristes anversois : transmission d'une figure raphaélesque entre Bruxelles et Anvers

The present article studies the many Flemish filiations of a figurative motif present in Raphael's *Christ Carrying the Cross* in the collection of the Prado. This motif arrived in Brussels in the first decades of the 16th century when the composition was translated into two tapestries. Their cartoons would seem to have remained in the workshop of the tapestry maker since the figure of one of the executioners represented was taken up by Pieter Coecke van Aelst in a wall hanging of the *Triumph of Lust* woven around 1542-1544, as well as in several works of followers in Antwerp. The motif was equally borrowed by Bernard van Orley and the members of his workshop, notably in the triptych of the *Crucifixion* installed in 1558 in the church of Notre Dame in Bruges. One of his assistants, the Master of Güstrow, served as the link for the transmission of the Raphaellesque model within the circle of the Antwerp Mannerists. Thus the article reveals in part the family and professional ties having ensured the rapid diffusion of these innovative Italian models within the Brabant artistic circles in the beginning of the 16th century.

Sacha Zdanov, collaborateur à la Fondation Périer-D'Ieteren, Unité de recherche sociAMM, Université Libre de Bruxelles, Avenue F. Roosevelt 50, CP 133/01, Bruxelles 1050 (Belgique)

