
Hélène Mund, Cyriel Stroo, Nicole Goetghebeur, avec la collab. de Hans Nieuwdorp, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp*. Bruxelles, Centre d'étude de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 2003, 469 p. (*Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20)

Dominique Vanwijnsberghe

Citer ce document / Cite this document :

Vanwijnsberghe Dominique. Hélène Mund, Cyriel Stroo, Nicole Goetghebeur, avec la collab. de Hans Nieuwdorp, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp*. Bruxelles, Centre d'étude de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 2003, 469 p. (*Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20). In: Bulletin Monumental, tome 164, n°4, année 2006. pp. 417-418;

https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2006_num_164_4_1407_t1_0417_0000_2

Fichier pdf généré le 28/10/2019

Vierge, car les fiancés sont tous deux habillés à la dernière mode. L'épouse arbore notamment une coiffe ornée de perles et de cabochons que l'on chercherait en vain dans l'iconographie mariale. Le fragment de Calais ne représente ni Marie et Joseph, ni d'ailleurs sainte Anne et Joachim. Il s'agit en fait, selon toute probabilité, d'une image des *Noces d'Emerentia et de Stollanus*, les parents d'Anne. Ce sujet plutôt rare est représenté de manière analogue dans le grand retable anversois de l'église Saint-Pierre de Dortmund, commandé en 1521 (W.Hansmann/ G.Hoffmann, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, Cologne, 1998, p. 228, fig. XXXVII. On confrontera utilement cette figure aux fig. XXXIX et XI. reproduisant le *Mariage d'Anne et Joachim* et celui de *Marie et de Joseph* dans le même retable).

- n° 83, Pays-Bas méridionaux. *Christ au Mont des Oliviers* et *Portement de croix* (Lille). Ces deux panneaux, inspirés de gravures de Schongauer, évoquent clairement le style de Marcellus Coffermans, ce maître anversois archaisant de la seconde moitié du XVI^e siècle dans lequel on peut voir le premier peintre néogothique des anciens Pays-Bas. Voir, pour des œuvres similaires, E. Bermejo Martínez, « Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España », *Archivo español de Arte*, 53, 1980, n° 212, p. 413, 415, 424-425.

- n° 87, Pays-Bas méridionaux. *Saint Sébastien* et *Sainte Catherine* (Saint-Omer). Ces deux panneaux sont datés de la première moitié du XVI^e siècle. Selon moi, ils pourraient remonter au XIX^e siècle. La date d'acquisition (1850) devrait être vérifiée.

On ne peut que se réjouir que les notices, fort bien écrites et de lecture agréable, aient été publiées dans la langue de leurs auteurs. À l'heure où, sous l'influence des sciences exactes, certains centres de recherches en histoire de l'art dépensent des sommes parfois considérables pour faire traduire en anglais des textes initialement rédigés en français ou en néerlandais, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'une traduction n'est jamais qu'une interprétation et entraîne toujours une perte de précision. Aussi, il est à souhaiter que les futures livraisons du *Répertoire* paraissent également en version originale, d'autant plus que rien n'indique que, dans le domaine de l'art flamand des XV^e et XVI^e siècles, l'anglais traduit se vende mieux que les autres langues traditionnellement utilisées par les spécialistes de la discipline.

Didier Martens

Hélène MUND, Cyriel STROO, Nicole GOETGHEBEUR, avec la collab. de Hans NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp, Bruxelles, Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, 2003, 28 cm, 469 p., pl. en coul., fig. en n. et bl. et en coul., index des noms propres et des œuvres. - ISBN : 2-87033-011-1, 95 €.

(*Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20)

Le volume du *Corpus* 20, récemment paru, est nouveau dans sa conception éditoriale, avec une refonte radicale de la structure de ses notices ; nouveau aussi dans sa mise en page et sa conception graphique, qui intègrent enfin, dans le texte et souvent en regard de celui-ci, de nombreuses illustrations en couleur, des documents techniques et des prises de vues de détail d'une surprenante beauté. Pour la première fois sont reproduites des photographies d'œuvres citées dans le texte pour comparaison, de sorte qu'il n'est plus nécessaire d'avoir à portée de main les quatorze tomes de l'*Early Netherlandish Painting* de Friedländer pour suivre les commentaires stylistiques et iconographiques toujours très fouillés. Ce nouveau format, qui avait été annoncé lors de la parution du précédent volume, consacré aux collections du Louvre (voir *Bull. mon.*, 161-3, 2003, p. 274-275), est salué unanimement par les spécialistes de la peinture flamande.

Reconnaissant le caractère illusoire d'une séparation stricte entre des données prétendument « objectives » et l'avis « subjectif » de l'historien de l'art (jadis contenu dans la rubrique « Opinion personnelle de l'auteur »), les rédacteurs du *Corpus* plaident à juste titre pour l'intervention critique du spécialiste à tous les niveaux, car « sa tâche n'est pas simplement de décrire, mais aussi, plus spécifiquement, de sélectionner, de faire le tri et, par-dessus tout, de donner du sens » (p. 9-10). Parmi les principaux remaniements, on signalera le caractère désormais sélectif et synthétique du volet historiographique (« History of the Research »), qui reprend uniquement les opinions marquantes, celles qui ont contribué de façon significative à une meilleure connaissance des œuvres, épargnant ainsi au lecteur la fastidieuse énumération de tous les avis publiés, du plus autorisé au plus fantaisiste. Les analyses matérielle et iconographique sont désormais mieux intégrées : les auteurs ont pris soin d'instaurer un dialogue entre les données techniques et ce qu'ils appellent l'« analyse picturale ». Certaines rubriques

sont purement et simplement passées à la trappe, comme celle intitulée « Couleurs », désormais rendue superflue par l'abondante illustration en quadrichromie.

La collection qui bénéficie en primeur de cette refonte est celle réunie par Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901), exposée au musée du même nom à Anvers. Connaisseur éclairé, Mayer van den Bergh eut le flair de repérer des œuvres plutôt « marginales » à l'aune des critères d'appréciation de son époque, mais qui devaient se révéler – la présente publication en témoigne – particulièrement intéressantes pour l'histoire de l'art : panneaux « pré-eyckiens », *Tüchlein*, petits maîtres généralement laissés pour compte par les connaisseurs de la fin du XIX^e siècle.

Trois des vingt et une œuvres étudiées se détachent par leur importance, une place de choix corroborée par l'attention dont elles ont fait l'objet ces derniers temps. Dans la notice consacrée au *Banquet d'Hérode* (n° 204) de Juan de Flandes, H. Mund retrace l'histoire passionnante de l'ensemble dont faisait partie le panneau : le *Triptyque de saint Jean Baptiste*, dispersé au fil du temps et aujourd'hui partagé entre Anvers, Belgrade, Cleveland, Genève et Madrid. C'est J. De Coo et N. Reynaud qui, en 1979, établirent la provenance du retable, décrit dès 1780 dans le *Viaje de España* d'A. Ponz, une œuvre peinte entre 1496 et 1499 pour la chartrreuse de Miraflores. De façon très convaincante, N. Reynaud a proposé d'identifier l'auteur du retable, un certain *Juan Flamenco*, avec Juan de Flandes, dont ce serait la première réalisation espagnole. Nuançant cette attribution, J. Vandevivere a vu l'intervention de Michel Sittow dans certaines parties du retable, une hypothèse féconde qui alimente encore les discussions. Mais il fallut attendre 2003 pour que le panneau manquant du retable, une *Prédication de saint Jean*, soit repéré au Narodni Muzej de Belgrade par Z. Urbach. Autre petit trésor, le retable-tourelle « pré-eyckien » avec des scènes de l'Enfance du Christ (n° 215) retrouvé tout son éclat après sa restauration menée à l'Institut royal du Patrimoine artistique. On a pu l'admirer coup sur coup à Dijon (*L'art à la cour de Bourgogne*, 2004) et à Nimègue (*The Limbourg Brothers*, 2005). Comme le souligne C. Stroo dans une remarquable notice, il s'agit d'une œuvre d'une grande richesse technique et iconographique, injustement négligée jusqu'à présent, l'un des principaux représentants de la peinture des Pays-Bas méridionaux vers 1400. Les panneaux du quadriptyque d'Anvers-Baltimore, enfin, appartiennent probablement à un retable portatif réalisé pour Philippe le Hardi. Ils se situent au confluent de deux courants stylistiques –

flamand et rhéno-mosan –, ce qui conduit H. Nieuwdorp à en placer la réalisation en Gueldre, voire en Westphalie ou dans la région colonaise. Ici encore, nous sommes confrontés à une œuvre unique, un objet sans pareil, dont l'intérêt n'avait pas échappé à Fritz Mayer van den Bergh.

Parmi les dix-huit autres panneaux inclus dans le présent *Corpus*, on signalera une *Vierge à l'Enfant* de Hans Memling (n° 205), une *Lamentation* de qualité assez faible, que les auteurs attribuent néanmoins à Francke van der Stockt (n° 206), une autre *Vierge à l'Enfant*, d'un suiveur de Rogier van der Weyden (n° 207), ainsi que de nombreuses réalisations plus modestes, données à des « petits maîtres » à noms de convention ou anonymes. Ces tableaux – des productions clairement dérivées – n'en sont pas moins passionnants pour des raisons autres que leur originalité iconographique ou l'excellence de leur facture. La grande hétérogénéité des corpus d'œuvres rassemblés autour des noms de convention et la nécessité de les faire éclater apparaît évidente à la lecture de la notice consacrée à l'*Adonation des Mages* du Maître d'Hoogstraten (n° 209), qu'H. Mund considère comme un groupe de peintres travaillant dans le même atelier anversois ; elle est plus criante encore quand on compare les trois tableaux du Maître de la Légende de la Madeleine (n° 211-213), des panneaux qui, de toute évidence, ne peuvent avoir été peints par la même main. À plusieurs reprises, le terme de production « d'atelier » est utilisé pour qualifier ces œuvres inspirées des grands archétypes de la peinture flamande, dont subsistent plusieurs copies (n° 212) et qui prennent parfois la forme de compositions « passe-partout », certains motifs étant librement insérés dans des contextes iconographiques très distincts (n° 211). Il s'agirait de panneaux produits en série, basés sur des modèles à succès, comme semble le corroborer le caractère peu original et sommaire du dessin sous-jacent, qui présente généralement peu de repentirs. Dans d'autres cas (n° 211), on peut soupçonner l'intervention de plusieurs peintres, probablement dans le cadre d'une collaboration au sein d'un atelier. À l'appui de ces stimulantes hypothèses de travail, les analyses techniques menées par N. Goetghebeur et les examens de laboratoire constituent un apport appréciable.

On ne peut que remercier les auteurs d'avoir mis à la disposition des chercheurs un matériel aussi riche, des notices aussi fouillées, qui ne se limitent pas au travail ingrat de mise à plat et de synthèse de plus d'un siècle d'érudition, mais proposent également une interprétation nouvelle d'œuvres plus ou moins bien connues, sans discrimination de qualité. En se

mettant au diapason d'autres catalogues de peintures – ceux du Musée Städel de Francfort et de la National Gallery de Londres, par exemple –, le nouveau *Corpus* rend un service inappréciable à la communauté scientifique. Souhaitons-lui longue vie et de nombreux rejets.

Dominique Vanwijnsberghe

Varia

Jean-Christophe CASSART et Georges PROVOST, dir., *Saint Yves et les Bretons. Culte, images, mémoire (1303-2003). Actes du colloque de Tréguier (18-20 sept. 2003), Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Centre de recherche bretonne et celtique, 2004, 24 cm, fig. en n. et bl., 27 pl. h. t. en coul. - ISBN : 2-7533-0000-2, 20 €.*

À l'occasion du 7^e centenaire de la mort d'Yves Hélori de Kermartin (1253-1303), un colloque organisé par l'Université de Bretagne Occidentale et l'Université de Rennes 2 a réuni un nombre important d'intervenants pendant trois jours à Tréguier autour de trois thèmes : culte, images et mémoire de saint Yves. Plusieurs communications intéressent l'histoire de l'art.

À côté des témoignages des chroniqueurs, étudiés par Y. Coativy (« Saint Yves dans les chroniques bretonnes de la fin du Moyen Âge, p. 61-65), l'enquête en vue de la canonisation de saint Yves sert de base à la connaissance de sa vie. Elle permet aussi de comprendre comment se développa l'iconographie du nouveau saint. La question de l'ancienneté du culte reste cependant ouverte : se diffusa-t-il dès la canonisation d'Yves Hélori en 1347 comme le suggère Ch. Vulliez (« Grands universitaires bretons... à Paris aux XIV^e et XV^e siècles », p. 39-51), ou de son vivant (B. Tanguy « Les lieux de culte de saint Yves en Bretagne », p. 125-139) ? En tout cas, ce culte dépassa bientôt les frontières de la Bretagne ducale et du royaume de France, accompagnant les Bretons de l'Université de Paris ainsi que ceux de Rome, pour lesquels le Pape consacra une église à saint Yves en 1455 (B. Frélat « Le culte de saint Yves en Italie », p. 171-185).

Dans le duché de Bretagne, la nouvelle dynastie des Montfort, en mal de légitimité, instrumentalisa le culte à des fins politiques. C'est ce que démontre J.-M. Guilloüet (« Le portail Saint-Yves de la cathédrale de Nantes, une iconographie opportune ») dans une communication

qui n'a pas été publiée dans cet ouvrage (J.-M. Guilloüet, « L'iconographie de saint Yves et la politique dynastique des Montfort à la fin du Moyen Âge, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 107, 2000, p. 23-40, et *Les portails de la cathédrale de Nantes. Un grand programme sculpté du XV^e siècle et son public*, Rennes, 2003, p. 117-131). Mais Yves Hélori est aussi un saint populaire dont l'image s'est transmise depuis le Moyen Âge par la statuaire, la gravure et la peinture. D'après l'enquête de canonisation, il paraît avoir été particulièrement attentif aux pauvres et préconisa, dans l'exercice de sa fonction d'officiel de Tréguier, une justice rapide et équitable. L'iconographie retint particulièrement cette image populaire. Dans les groupes sculptés de saint Yves aux XVII^e et XVIII^e siècles, le saint est représenté au centre, épaulé du pauvre et du riche. Il se détourne de l'un pour s'intéresser au plus nécessiteux incarnant ainsi une justice qui refuse le pouvoir de l'argent et la corruption. À travers une représentation simple mais efficace du groupe qu'il confronte à la peinture flamande moderne, Ph. Hamon (« Saint Yves, l'homme de loi, l'argent et l'image », p. 229-239) montre comment saint Yves participa peut-être à la moralisation des juges et des hommes de loi.

Ces rencontres ont aussi permis de renouveler l'intérêt porté à un édifice faisant partie du cadre de vie d'Yves Hélori, la cathédrale de Tréguier. L'article d'Y. Gallet (« La cathédrale de Tréguier au temps de saint Yves », p. 79-89), bouleverse la chronologie traditionnellement admise pour le chantier de la nef. Alors que l'on plaçait jusqu'à présent le début du chantier vers 1339, sur la foi de la notice obituaire de l'évêque Richard du Perrier (*incipit novum opus ecclesiae trecorensis*) il faut plutôt dater les premiers travaux de la seconde moitié ou du dernier tiers du XIII^e siècle. La façade occidentale fut commencée selon un parti influencé par le chantier de la façade de Poitiers avant ou peu après les remaniements de l'époque rayonnante. Le chantier de la nef se poursuivit par les parties basses des travées occidentales, où dominent les caractères normands. Le décor, réalisé en pierre calcaire ainsi que la forme quadrilobée des piles soutenant les grandes arcades permettent de replacer cette phase dans la création architecturale bretonne du dernier quart du XIII^e siècle. Vers l'est, la nouvelle construction s'appuie peut-être sur les murs de la nef romane, et le granit se substitue au calcaire. Au terme de campagnes de travaux difficiles à distinguer dans le bâti, le chantier des parties basses dû s'achever vers 1310-1320 avec le voûtement des bas-côtés. Et c'est peut-être l'une de ces phases de construction que mentionne le dossier de canonisation d'Yves Hélori où il est fait état, avant 1303, de travaux surveillés par l'officiel de