

---

Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle*, 19. *Le Musée du Louvre. Paris*, III. Bruxelles, Centre international d'Etudes de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse/ Paris, RMN, 2001  
Dominique Vanwijnsberghe

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Vanwijnsberghe Dominique. Philippe Lorentz et Micheline Comblen-Sonkes, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle*, 19. *Le Musée du Louvre. Paris*, III. Bruxelles, Centre international d'Etudes de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse/ Paris, RMN, 2001. In: Bulletin Monumental, tome 161, n°3, année 2003. pp. 274-275;

[https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_2003\\_num\\_161\\_3\\_1240\\_t1\\_0274\\_0000\\_5](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2003_num_161_3_1240_t1_0274_0000_5)

---

Fichier pdf généré le 28/10/2019

enjeux sans précédent de la reconstruction des régions dévastées (plus d'un million d'immeubles totalement détruits), alors que le mirage du paiement des réparations par l'Allemagne s'est rapidement dissipé.

En deuxième lieu, la Première Reconstruction accélère et précipite, on le sait, un certain nombre d'évolutions économiques et sociales, en germe dès avant la Grande Guerre. Elle dicte cependant des mutations sans précédent, en particulier un phénomène très spectaculaire de concentration rurale et industrielle. Si le remembrement connaît un usage limité, en revanche, la cession des Dommages de Guerre et le emploi industriel, favorisés par la législation, provoquent un ample mouvement de restructuration des entreprises, qui se traduit par une concentration industrielle inenvisageable avant guerre.

Enfin, l'architecture de la Première Reconstruction se traduit, là aussi, par une très grande souplesse dans les formules et les programmes mis en œuvre : entre reconstitution à l'identique et affichage de la modernité véhiculée par l'usage du béton armé, les modèles usités font appel aussi bien à un répertoire éclectique simplifié ou stylisé qu'aux tendances innovantes du Mouvement Moderne, sans oublier la forte imprégnation de la reconstruction par les données régionalistes ou néo-régionalistes.

On le voit, la Première Reconstruction se caractérise avant tout par des lectures diffractées et multiples, autant que complexes. Parmi les grands mérites du colloque d'Arras, son caractère pluridisciplinaire, faisant appel aussi bien aux historiens qu'aux ethnologues, a permis de confronter avec bonheur les différentes approches que suscite le concept dialectique destruction/reconstruction. Cette pluridisciplinarité a permis de remettre en question un certain nombre de schémas abusivement plaqués sur l'histoire de la Première Reconstruction, à commencer par sa lenteur : il apparaît, à cet égard, que l'œuvre de reconstitution des régions dévastées a été rapidement menée à terme – à peine dix ans –, à l'exception de quelques domaines spécifiques, tels la restauration des Monuments Historiques (Hôtel de Ville et places d'Arras en particulier), ou la réalisation de certains projets urbanistiques. Les reconstitutions agricole et industrielle ont, notamment, été particulièrement rapides puisque, dès 1924, l'essentiel de l'outil de production sinistré était de nouveau en fonctionnement.

On peut néanmoins regretter qu'une place trop réduite (une demi-journée et seulement cinq contributions) ait été accordée aux problématiques spécifiquement architecturales ou archéologiques : restauration des Monuments

Historiques, typologies et références stylistiques, en particulier la problématique si passionnante du régionalisme, place de la modernité architectonique et formelle dans l'œuvre de la *Grande Reconstruction*. De même, l'urbanisme de la Première Reconstruction, dicté notamment par la célèbre loi Cornudet du 14 mars 1919 imposant l'établissement de plans d'aménagement, d'extension et d'embellissement, n'a été que très superficiellement abordé.

Il faut vivement féliciter les organisateurs de ce colloque, Monsieur P. Marcilloux, directeur des Archives départementales du Pas-de-Calais, Messieurs É. Bussière et D. Varaschin, maîtres de conférence à l'Université de Paris-IV et à l'Université d'Artois d'avoir pu réunir pour ce colloque de si nombreuses et diverses contributions qui ont alimenté les très riches échanges de ces journées. De surcroît, ce colloque a été enrichi d'une remarquable exposition intitulée *La Grande Reconstruction* et conçue par les Archives départementales du Pas-de-Calais, avec publication d'un catalogue et de trois concerts faisant notamment appel à un répertoire artésien qui, pour certaines pièces datant de la Grande Guerre ou de l'immédiat après-guerre, n'avaient pas été interprétées depuis leur création.

Jean-Charles Capronnier

1. *La grande reconstruction*. Exposition présentée aux Archives départementales du Pas-de-Calais du 9 novembre 2000 au 24 février 2001. Catalogue, ... Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, 2000, 33 cm, 223 p., 405 fig. en coul. - ISBN : 2-86062-025-5, 33,54 €.

## Peinture

**Philippe LORENTZ et Micheline COMBLENSONKES, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle*, 19. *Le Musée du Louvre. Paris, III, Bruxelles, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse/Paris, RMN, 2001, 28 cm, 2 vol., texte : x-373 p., index; illustrations : 16 pl. en coul. + CCXXIV pl. en n. et bl. - ISBN : pour la France 2-7118-4320-3, pour la Belgique : 2-87033-010-3, 95 €.***

Entreprise titanique, qui aurait pu faire l'objet d'une nouvelle de Borges, le *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle* ambitionne depuis sa création en 1950 de « réunir et mettre à la disposition des chercheurs une documentation précise et critique,

objectivement présentée, sur tous les tableaux peints par les maîtres flamands ». Avec le troisième tome des collections du Louvre, dû aux efforts partagés de Ph. Lorentz, ancien conservateur de la collection, et de M. Comblens-Sonkes, la série vient de s'enrichir d'une importante contribution, remarquable exemple de ce pari sur le long terme : le tome I, paru en 1962 sous la plume d'Hélène Adhémar, était consacré aux groupes Bosch, Bouts, Christus, de Cotter et David. Il fallut attendre 1995 pour que sorte de presse le tome II, comprenant les œuvres des groupes van Eyck, Juan de Flandes, Juste de Gand, Marmion et Memling. Le troisième et dernier tome traite quant à lui des groupes Sittow et van der Weyden, ainsi que des œuvres de maîtres à nom de convention.

Chaque œuvre fait l'objet d'une description exhaustive, selon un plan établi depuis les origines du *Corpus*. Après la description matérielle de l'œuvre, qui tient compte des documents de laboratoire, les auteurs donnent une analyse fouillée de l'iconographie et des discussions auxquelles elle a pu donner lieu (le tableau le plus intrigant est, en l'occurrence, l'*Instruction pastorale* attribué au Maître à la Vue de Sainte-Gudule, dont le thème reste contesté). Vient ensuite le chapitre historique, où sont envisagés les problèmes d'origine et de provenance des œuvres, ainsi que les innombrables opinions de connaisseurs quant à leur datation et leur localisation. Cette partie offre un panorama étourdissant d'avis les plus dissonants, qui montre bien comment finissent par se former les attributions reçues, distillées patiemment au départ d'un moût aux arômes multiples mais encore peu structurés. Le même sentiment domine à la lecture du chapitre consacré aux éléments de comparaison, où sont énumérées systématiquement les parentés formelles et les reprises de motifs observées par les spécialistes depuis les débuts du *connoisseurship*. Les paragraphes les plus intéressants sont sans nul doute ceux où les auteurs donnent leur opinion personnelle. Il s'agit dans bien des cas de mises au point fouillées, qui ont nécessité de nouvelles investigations et offrent un point de vue actualisé sur des tableaux parfois très débattus.

C'est surtout le groupe Van der Weyden qui bénéficie cette fois de ces travaux de pointe. Dans son étude sur l'*Annonciation* (n° 190), Ph. Lorentz établit, au terme d'une analyse fort convaincante, que l'œuvre n'est pas un « autographe » du peintre tournaisien émigré à Bruxelles, mais plutôt le meilleur reflet d'un prototype qui connut un grand succès. La *Crucifixion du Parlement de Paris* (n° 192) a fait beaucoup parler d'elle ces derniers temps et une mise au point s'imposait. N. Reynaud a proposé d'identifier son auteur, que Sterling avait baptisé le Maître de Dreux Budé, au peintre amiénois André d'Ypres. Ce dernier

acquiert la maîtrise du métier des peintres à Tournai en 1428, à l'époque où l'atelier de Robert Campin est en plein essor. Son passage dans la ville scaldienne expose fort probablement l'Amiénois aux compositions du jeune Rogier Van der Weyden, ce qui expliquerait l'influence du peintre tournaisien, très palpable dans le tableau de Paris. Vers 1445, le peintre s'installe dans la capitale française et devient bourgeois de la ville. C'est au cours de sa période parisienne qu'il aurait été sollicité pour peindre la *Crucifixion*, mise en place en 1454 ou 1455. La découverte récente de la date du décès d'André d'Ypres, mort à Mons au retour du jubilé de Rome, en juillet 1450 (*Bull. Mon.*, 158-IV, 2000, p. 365-369), semblait ébranler cette construction, puisque, selon les données disponibles alors, les premiers fonds destinés à financer le panneau de justice n'avaient été collectés qu'à partir de 1452. Ces incohérences ont poussé Ph. Lorentz à retourner aux documents et l'ont conduit à exhumier une pièce d'archives prouvant que, dès février 1449, le produit d'amendes prononcées par la Cour fut affecté à la réalisation d'un nouveau tableau. André d'Ypres aurait ainsi eu le temps « de mettre en place la composition de manière détaillée » et de programmer un travail qui aurait été achevé par son fils Nicolas, auquel N. Reynaud attribue l'œuvre d'un autre anonyme, le Maître de Coëstivy. Pour Ph. Lorentz, la collaboration entre le père et le fils aurait été telle à cette époque que Nicolas d'Ypres « devait être parfaitement capable de se conformer au style [de son père] ». Cette nouvelle hypothèse pour toute attrayante qu'elle soit, ne résout pourtant pas un problème majeur : elle ne pourra être acceptée que si l'on parvient à concilier la *Crucifixion du Parlement de Paris* avec les autres œuvres du groupe Coëstivy et, en particulier, la *Résurrection de Lazare* du Louvre. Or l'exercice semble tenir du grand écart : il faudrait reconnaître à celui qui aurait travaillé dans des styles aussi distincts un étonnant don d'adaptation. Peut-on mettre ces différences sur le seul compte d'une évolution artistique ? La question mériterait certainement d'être approfondie. Ce qui, en revanche, est désormais acquis grâce au document de 1449, c'est que la *Crucifixion* ne peut en aucun cas être donnée au peintre tournaisien Louis le Duc, comme le proposait Ch. Sterling, puisque celui-ci n'acquiert la maîtrise qu'en 1453, soit trois ans après le début de la mise en œuvre du projet.

Autre cas passionnant, le *Triptyque Braque* (n° 193) fait l'objet d'une notice extrêmement fouillée. Ph. Lorentz s'y range dans le camp de ceux qui considèrent le tableau comme une commande de Jean Braque et Catherine de Brabant (entre 1450-1451 et 1452), plutôt qu'une œuvre acquise par la jeune veuve à la mémoire de son époux, décédé prématurément en 1452. Avec beaucoup de subtilité, l'auteur

insiste sur la fonction eucharistique du triptyque, qui a pu servir de retable à un autel portatif, comme semble l'indiquer la mention d'une « custode » – un étui de protection – dans le testament de Catherine de Brabant. Contrairement à des auteurs tels que B. Lane, qui reconnaissent aussi au triptyque une fonction commémorative, Ph. Lorentz voit dans les représentations figurées au revers de l'œuvre un simple exemple de *memento mori*, comme on en trouvera par la suite dans la peinture flamande. Mais le décès de Jean Braque survenant très peu de temps après son mariage, sans doute dans des circonstances tragiques, on est en droit de se demander si, vraiment, l'iconographie des revers ne contient rien d'autre qu'une lamentation d'ordre général, dont le destin du commanditaire devait montrer *a posteriori* toute la pertinence. Outre le *memento mori* proprement dit, la présence de la Madeleine explorée au revers du volet comportant les armes de la veuve, la représentation des deux saints patrons de Jean Braque, ou encore la connotation funèbre de certaines inscriptions pourraient très bien s'expliquer dans un contexte commémoratif. Il n'est pas impossible d'ailleurs que les deux niveaux d'interprétation aient été programmés d'emblée. Chez les grands « Primitifs flamands », la création du sens n'est pas un processus figé, un code rigide, fixé par la tradition. Elle semble résulter plutôt d'un jeu créatif avec les conventions, qui conduit à un surplus de sens. Bien souvent, les thèmes iconographiques peuvent ainsi faire l'objet de lectures multiples. Dans le cas du *Triptyque Braque*, rien n'empêcherait, à notre avis, la présence de motifs commémoratifs sur un retable portatif à fonction culturelle. Peut-être le décodage de certains motifs jusqu'à présent inexplicables, comme celui de la brique ébréchée sur laquelle repose le crâne, pourraient-ils contenir des allusions qui nous échappent encore et qui éclaireraient les circonstances de la réalisation du triptyque. À nouveau, les questions stimulantes suscitées par une hypothèse nouvelle invitent à poursuivre les recherches.

Chaque notice se clôture par une bibliographie complète et par la présentation intégrale des textes d'archives et des sources littéraires (qui comportent assez étrangement les rapports de restauration et d'analyses techniques).

Quant au second volume, il comprend la reproduction en couleurs (de qualité assez médiocre) de quinze des seize œuvres, ainsi que de nombreux détails en noir et blanc, des documents techniques (infrarouges, radiographies, photo des revers...) et des illustrations de comparaison, en nombre, quant à elles, assez limité.

En tout état de cause, on ne peut que louer les auteurs que de s'être pliés à un format de notice aussi exigeant et – ô combien – contrai-

gnant. Emprisonnés dans un tel corset, il leur était difficile d'échapper à une certaine redondance. En outre, l'exigence d'exhaustivité – très louable en soi – imposait que soient traitées sur le même pied des opinions discordantes, des plus sérieuses aux plus fantaisistes. La recherche du sens en pâtit, nous semble-t-il, puisqu'il en résulte dans bien des cas une complication inutile des problèmes, sauf si, comme dans certaines notices, l'auteur a pris soin d'en faire un « catalogue raisonné ». Fort heureusement, on nous promet pour les volumes suivants un format revu et actualisé, plus synthétique, qui, s'il ne facilitera pas la tâche des auteurs, devrait au moins épargner au lecteur la fastidieuse lecture d'énumérations souvent indigestes.

Ces petites réserves ne devraient pas entacher la valeur des deux volumes, qui constituent, par la richesse de leur information et la profondeur de leurs analyses, un apport capital à la connaissance d'une collection de première importance. La Fondation Rogier de le Pasture ne s'y est pas trompé et c'est avec discernement et justesse qu'elle a décerné son prix 2002 au travail de Ph. Lorentz, une récompense amplement méritée.

Dominique Vanwijnsberghe

## Sculpture

Ann MCGEE MORGANSTERN, *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England, with an appendix on the Heraldry of the Crouchback Tomb in Westminster Abbey by John Goodall*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2000, ix-252 p., 106 fig. en. n. et bl., iv pl. en coul., index. - ISBN : 0-271-01859-3, \$ 60.

L'histoire de la sculpture funéraire a longtemps fait figure, malgré les travaux précurseurs d'E. Panofsky, K. Bauch et A. Erlande-Brandenburg, de parent pauvre dans l'histoire de la sculpture médiévale, aux dépens de la sculpture religieuse, et notamment mariale. On ne peut que se réjouir du regain d'intérêt dont elle est aujourd'hui l'objet, tant du côté des travaux universitaires que des publications. En témoigne l'ouvrage d'A. McGee Morganstern. Sans prétendre à une histoire universelle de la sculpture funéraire, l'auteur s'attaque à l'un de ses aspects les plus vastes, celui des tombes de parentèle.

Par ce terme, l'auteur désigne ces tombes, presque uniquement des gisants, sur lesquelles les membres de la famille du défunt sont représentés. Le choix de cet angle d'attaque opère un déplacement par rapport aux autres études