

LE TRIPTYQUE DE LA VIERGE À L'ENFANT AVEC DES ANGES MUSICIENS, SAINTE CATHERINE ET SAINTE BARBE DE L'ÉGLISE DE JÉRUSALEM À BRUGES. ANALYSE INTERDISCIPLINAIRE D'UNE SACRA CONVERSAZIONE D'APRÈS QUENTIN METSYS

Elodie DE ZUTTER* & Marine PERRIN**

Introduction

Dans la nef de l'église de Jérusalem à Bruges est exposé un triptyque de format rectangulaire représentant la *Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens* sur le panneau central. Les saintes Catherine et Barbe occupent les faces internes des volets, les revers étant recouverts d'un simple badigeon de couleur brun-rouge (fig. 1 et 2)¹. Sur le panneau central, la Vierge, tournée légèrement de trois-quarts vers la gauche, est assise sur un trône en pierre de style gothico-renaissant garni de niches vides. Assis sur le bras droit de Sa mère, l'attention de l'Enfant est attirée par le livre ouvert qu'elle tient entre ses mains. De part et d'autre du trône marial, deux anges musiciens aux ailes déployées jouent de la viole et du luth. Alors que le sol en carrelage recouvert partiellement d'un tapis à motifs géométriques situe la scène dans un intérieur, un ciel bleu sans nuage et un lointain paysage apparaissent à l'arrière-plan, ouvrant la perspective vers l'extérieur. Le paysage, à peine suggéré derrière les anges, se développe davantage sur les volets et constitue le seul élément manifeste de continuité avec le panneau central, à l'exception de l'éclairage venant de la gauche. Sur un parterre végétal à l'avant-plan des volets, les saintes Catherine et Barbe sont campées dans une position

curieuse, assises sur leurs pieds. Les saintes, relativement monumentales par rapport aux personnages du panneau central, sont aisément identifiables grâce aux attributs qui les accompagnent. Catherine, princesse d'Alexandrie, est représentée couronnée, tenant dans sa main gauche un livre en référence à son savoir et dans sa main droite une épée, évocation de sa décollation. La roue brisée à ses pieds rappelle cet épisode bien connu de son martyre. Quant à sainte Barbe, elle est représentée devant son attribut le plus courant : la tour à trois fenêtres où elle fut séquestrée par son père. Elle tient un livre témoignant de son érudition et une plume de paon dont la signification demeure plus obscure. Selon Louis Réau, la plume de paon, associée de manière générale à l'immortalité, ferait écho à l'un des patronages de sainte Barbe, celui de protectrice contre la mort subite². Cette plume est rarement reproduite, excepté dans les œuvres du Maître du Saint-Sang où elle est reprise systématiquement³. Plus souvent, la sainte tient une plume d'autruche dont la signification est tout aussi discutée⁴ : manifestation de son rôle de patronne des armuriers, symbole de justice ou, plus certainement, témoignage de son mariage mystique avec le Christ mentionné dans certaines éditions de la *Vie de sainte Barbe*⁵. Il s'agirait également d'un attribut rare renvoyant à la virginité de la sainte⁶.

Historiographie

D'après l'inventaire réalisé en 2010, la peinture serait entrée dans la collection de l'asbl Adornes avant 1900⁷. Il n'existe toutefois à ce jour aucun document connu

* Historienne de l'art, collaboratrice scientifique pour le Projet fédéral *DIGIT03* à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA).

** Conservatrice-restauratrice de peinture indépendante pour des collections publiques et privées en Suisse. Elle a notamment collaboré au projet d'étude et de traitement des volets de la cathédrale Saint-Pierre de Genève peints par Konrad Witz en 1444 (Genève, Musée d'Art et d'Histoire). Le travail a fait l'objet d'une publication et d'une exposition en 2013.

¹ Bruges, église de Jérusalem, collection Adornes, inv. AD.08014, 147 × 90 × 3 cm (ouvert avec cadre), 90,1 × 73,3 × 7 cm (fermé avec cadre), 77 × 60 cm (surface peinte du panneau central) et 80,5 × 27 cm (surface peinte des volets). L'œuvre est venue à l'IRPA pour examen de janvier à mars 2013. Celui-ci a consisté principalement en l'interprétation des informations techniques fournies par les documents réalisés par la cellule imagerie de l'IRPA (photographie de détails, radiographie, réflectographie dans l'infrarouge, ultraviolet), suivie d'une étude d'histoire de l'art. Le présent article en est le résultat.

² RÉAU 1958, p. 172.

³ Voir par exemple le *Mariage mystique de sainte Catherine*, entre 1509 et 1529 (Bruges, Groeningemuseum, inv.1991.GRO0008.I, 87,5 × 66 cm (panneau central) et 88,5 × 28 cm (volets)) ou *Sainte Barbe*, vers 1520 (Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 1942.633.2, 86 × 30 cm).

⁴ Pour un résumé des opinions de spécialistes sur la signification de la plume d'autruche et ses rapports avec la *Vie de sainte Barbe*, voir HENDRIKMAN 2005, p. 49.

⁵ DE GAIFFIER 1959, p. 19-22.

⁶ *Ibidem* ; KIRSCHBAUM 1974, col. 306.

⁷ BUSONI 2010 (pas de pagination).



Fig. 1 Anonymes, anciens Pays-Bas méridionaux, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens, sainte Catherine et sainte Barbe*, vers 1500-1515 (Bruges, église de Jérusalem, collection de l'asbl Adomes, inv. AD.08014, 147 × 90 × 3 cm). X059199.

dans les archives familiales en faisant mention⁸. En 1903, l'œuvre est citée pour la première fois dans la littérature par Henri Hymans qui qualifie d'« excellent » ce triptyque qu'il donne à l'école de Quentin Metsys, et dont il précise qu'« il existe une répétition au Musée de Bruxelles »⁹. En 1904, Walter Cohen s'intéresse d'un peu plus près au triptyque de l'église de Jérusalem¹⁰. Après analyse du style du peintre qu'il nomme « Maître de l'église de Jérusalem », il regroupe trois œuvres autour du triptyque éponyme : la *Vierge à l'Enfant et trois anges* d'Anvers¹¹, la *Madone dans l'église* de la collection du duc de Newcastle et la *Vierge à l'Enfant* du Musée des Beaux-Arts de Lyon¹², déjà associée au

tableau d'Anvers par Emile Durand-Gréville¹³. Pour Cohen, le peintre est imprégné du style de Quentin Metsys. L'auteur relève d'ailleurs l'utilisation de la *Vierge à l'Enfant* de Bruxelles (fig. 3), œuvre généralement reconnue comme autographe du maître anversois¹⁴, comme modèle pour le panneau central du triptyque de Bruges. D'après lui, ce dernier présente également une certaine proximité avec le style du Maître de Francfort qui s'expliquerait par une formation commune des deux peintres dans l'atelier de Metsys à Anvers. Enfin, l'auteur note une double influence brugeoise et anversoise¹⁵. En 1909, Harald Brising, qui renomme l'artiste « Maître de la Madone Blanche » d'après l'œuvre lyonnaise, attribue deux volets d'un triptyque démembré représentant Saint Jean et Sainte Agnès¹⁶ au peintre du triptyque

⁸ Notons néanmoins qu'un inventaire daté du 9 décembre 1548 des biens de la succession de Kethelijne Metteneye, veuve de Jan Adomes, seigneur de Nieuwenhove, partiellement publié par Maximiliaan P.J. Martens, mentionne que dans le grand salon se trouvait un buffet en bois de cyprès avec une peinture à l'huile avec les saintes Catherine et Barbe. Il n'est malheureusement pas possible d'identifier le triptyque actuellement conservé à l'œuvre mentionnée dans cet inventaire fort elliptique. Cette mention mérite pourtant d'être relevée par souci d'exhaustivité. MARTENS 1998, p. 53.

⁹ HYMANS 1903, p. 59.

¹⁰ COHEN 1904, p. 54-56.

¹¹ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 535, 73 × 55 cm. Cette œuvre est actuellement attribuée au Maître du Saint-Sang.

¹² Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. A-2908, 54 × 38 cm. L'œuvre est actuellement attribuée à Quentin Metsys.

¹³ DURAND-GRÉVILLE 1903, p. 4 : « La Vierge avec l'Enfant Jésus (n° 231) est l'œuvre d'un maître encore inconnu. Il s'agit d'un excellent élève de Quentin Massys, sans doute le même que l'auteur de la Vierge et l'Enfant (n° 535) de la collection Etborn (sic !), au musée d'Anvers ».

¹⁴ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1497, 130 × 86 cm. L'ensemble des spécialistes s'accorde pour situer l'exécution de cette *Madone* avant celle du *Triptyque de la vie de sainte Anne* peint entre 1507 et 1509, signé et daté « 1509 » par l'artiste (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2784).

¹⁵ COHEN 1904, p. 55.

¹⁶ Cologne, Wallraf-Richartz Museum, inv. 852, 48 × 13,5 cm (chacun).



Fig. 2 Idem, triptyque fermé. X059177.

Adornes¹⁷. Pour Adolphe Julien Duclos, l'œuvre aurait été réalisée dans le premier quart du XVI^e siècle par un artiste brugeois influencé par Quentin Metsys¹⁸. C'est aussi l'avis d'Hippolyte Fierens-Gevaert qui émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir du Maître du Saint-Sang au début de sa carrière¹⁹. En 1983, Noël Geirnaert situe l'œuvre dans le premier tiers du XVI^e siècle et note des « affinités typologiques » avec les œuvres de jeunesse de Quentin Metsys et les peintures du Maître du Saint-Sang. En outre, l'auteur interprète la plume de paon tenue par sainte Barbe comme « un symbole de l'immortalité de l'âme au paradis » et souligne la popularité de la représentation conjointe des saintes Barbe et Catherine illustrant la vie active et contemplative²⁰. Andrée De Bosque et Larry Silver n'ont fait aucune mention du triptyque dans leurs monographies respectives consacrées à Quentin Metsys²¹. De même, le septième volume de la série *Early Netherlandish Painting* de Max J. Friedländer consacré à Quentin Metsys et ses émules n'évoque pas l'œuvre de l'église de Jérusalem²². Les deux dernières études dédiées au tableau remontent à 2010. Dans l'une d'elle, Eva Busoni relie l'iconographie du panneau central au thème de la « Madone au trône

arqué » développé par Dirk Bouts²³ et propose d'orienter les recherches ultérieures vers le Maître du Triptyque Morrison et le Maître du Saint-Sang²⁴. Dans l'autre, Sacha Zdanov rapproche le visage de Catherine et celui de la Vierge de l'Annonciation du Maître de Francfort conservée au Wallraf-Richartz-Museum²⁵.

Iconographie et style : entre emprise de la tradition et tentative d'innovation

L'œuvre présente un caractère à la fois traditionnel et novateur. En effet, tant le sujet de la représentation que le hiératisme de la composition et son parfait équilibre s'inscrivent dans la tradition de la peinture flamande du XV^e siècle. L'horizontalité est le principal facteur d'unification de la composition. Elle est induite par la continuité du paysage et du ciel bleu sur les trois panneaux, l'assise en pierre du trône ou encore une certaine isocéphalie entre les différents protagonistes à l'exception de la Vierge. Cette horizontalité est principalement rompue par le trône marial, élan vertical qui équilibre la composition. Cet accent vertical se répercute dans chaque volet par des motifs qui encadrent l'ensemble ; la montagne et l'arbre derrière sainte Catherine, la tour derrière sainte Barbe. Un certain immobilisme liturgique caractérise encore cette œuvre qui présente pourtant plusieurs éléments innovants annonçant le « maniérisme anversois »²⁶. Ainsi, les colonnettes marbrées du trône comme la tour de sainte Barbe évoquent une architecture renaissante. Le rendu atmosphérique de la profondeur utilisé dans le traitement du paysage laisse poindre l'influence italienne. La palette chromatique aux couleurs changeantes et hétérogène de certains détails est caractéristique des œuvres réalisées au début du XVI^e siècle, particulièrement à Anvers. Enfin, les saintes vêtues à la mode contemporaine, contrairement à la Vierge, annoncent leurs homologues dans les œuvres maniéristes de cette époque. En somme, l'iconographie et la gamme chromatique évoluent, mais pas l'organisation de la composition et le hiératisme traditionnel qui demeure bien présent dans cette *sacra conversazione*. Même si la position des saintes paraît un peu instable, elle ne rivalise en rien avec les attitudes extravagantes des personnages dans les œuvres résolument issues du courant maniériste qui se développe à Anvers à la même période.

²³ Sur cette œuvre boutsienne et sa postérité, voir MARTENS 1993.

²⁴ BUSONI 2010.

²⁵ Alors étudiant en histoire de l'art à l'Université Libre de Bruxelles, Sacha Zdanov a consacré quelques pages de son rapport de stage de master réalisé au sein de l'ASBL Adornes au *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec les saintes Barbe et Catherine*. ZDANOV 2010, p. 22.

²⁶ Sur ce courant et sa dénomination, voir PHILIPPOT 1998, p. 125-173. Récemment, voir BORN 2005 ; MARTENS et VAN DEN BRINK 2005 ; VÉZILIER-DUSSART 2013.

¹⁷ BRISING 1909, p. 39 et p. 143-144.

¹⁸ DUCLOS 1910, p. 560

¹⁹ FIERENS-GEVAERT 1922, p. 44.

²⁰ GEIRNAERT et VANDEWALLE 1983, p. 108.

²¹ DE BOSQUE 1975 ; SILVER 1984.

²² FRIEDLÄNDER 1971.



Fig. 3 Quentin Metsys, *Vierge à l'Enfant*, avant 1507 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1497, 130 x 86 cm). © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: J. Geleyns / Ro scan.

Comme Cohen l'a déjà relevé, le panneau central copie la *Vierge à l'Enfant*, une œuvre autographe de Quentin Metsys conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (fig. 3)²⁷. Le groupe, monumental, de la Vierge à l'Enfant est installé dans un imposant trône en pierre de style gothique et occupe la plus grande partie de la composition. La robe rouge de Marie, dont les plis se déploient amplement sur le siège et au

sol, renforce cette omniprésence spatiale et visuelle, tout comme le cadrage resserré de la composition autour du trône. Seules sont partiellement visibles, à main gauche, une fenêtre et, à main droite, une porte, toutes deux ouvertes sur l'extérieur et surmontées de vitraux décorés d'effigies des saintes Catherine et Barbe. L'Enfant en tunique blanche tourne d'une main les pages du livre tenu par Sa mère et de l'autre tient une fleur²⁸.

²⁷ Voir note 13.

²⁸ Notons également qu'il existe une autre *Vierge à l'Enfant avec quatre anges* attribuée à Quentin Metsys provenant de la collec-

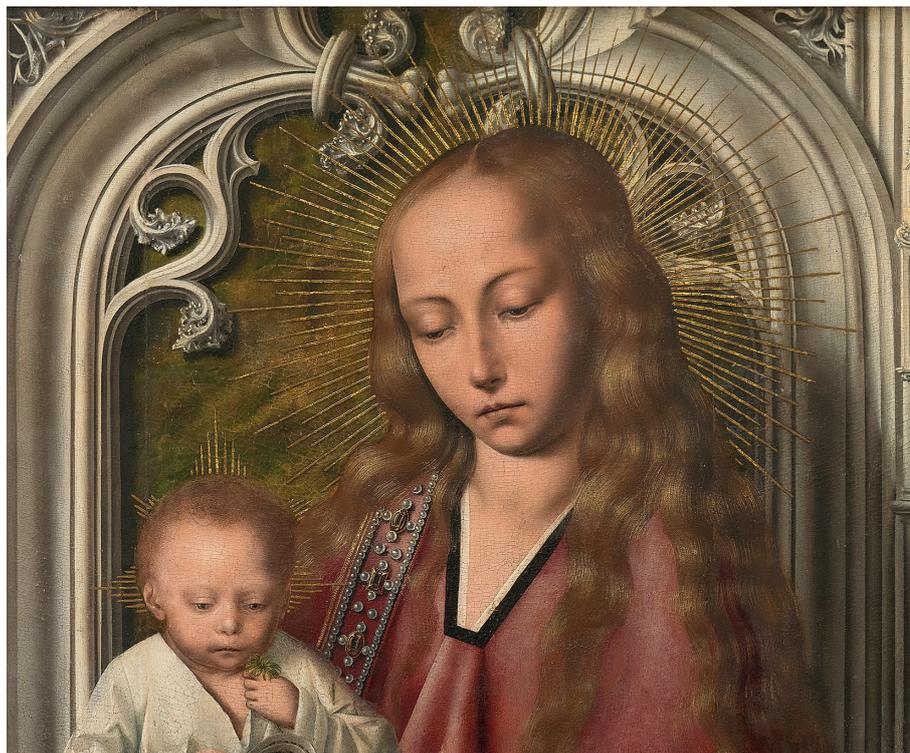


Fig. 4 Idem, détail du fond du trône.

Dans l'œuvre brugeoise, le groupe marial est extrêmement proche de ce modèle, de l'implantation haute des cheveux de la Vierge à la structuration des plis de son manteau, en passant par la découpe en triangle du col de sa robe, la position de l'Enfant Jésus ou encore le placement des mains de Marie sur le livre ouvert. En revanche, l'artiste a omis de représenter la fleur tenue par Jésus dans l'œuvre bruxelloise, de sorte que le geste de l'Enfant perde son sens. De même, ses pieds dépassant de la chemise dans l'œuvre de Metsys n'ont pas été peints dans le triptyque Adornes, traduisant ainsi une simplification de la représentation symptomatique des copies. Le trône gothique du modèle a fait place à un trône plus moderne dont les colonnes d'onyx et les chapiteaux à feuilles d'acanthes évoquent la première Renaissance. Notons toutefois que ceci n'est probablement pas une invention du copiste puisque de telles colonnes se retrouvent abondamment dans les œuvres ultérieures de Quentin Metsys, notamment dans le trône de la *Vierge à l'Enfant* de Berlin²⁹. De la même manière dans les tableaux de Bruxelles et Bruges, les niches

pourvues de colonnettes ne contiennent aucune statue. Ce motif de la « niche vide » semble avoir plu au maître anversois qui le reproduit également dans la *Vierge berlinoise* précitée. Le fond du trône dans le triptyque Adornes, d'un vert brunâtre, est coloré de la même manière que celui de la *Madone de Metsys* (fig. 4). Si le trône de l'œuvre de Bruxelles a fait l'objet d'une « mise au goût du jour » dans le triptyque de Bruges, le groupe marial en revanche a été « re-conventionnalisé », voire même corrigé par le copiste. En effet, sur le prototype de Metsys, la Mère de Dieu est vêtue entièrement de rouge. Or, dans la tradition flamande, Marie porte généralement une robe bleue et un manteau rouge, ou inversement, comme dans le panneau central du triptyque Adornes. Le fait de représenter la sainte Vierge en rouge est une particularité empruntée à la très célèbre *Madone Durán* de Rogier van der Weyden (fig. 5) et relevée notamment par Silver³⁰. Alors que Quentin Metsys semble avoir apprécié l'originalité du maître bruxellois dont il s'inspire très probablement pour l'habit rouge de ses trois *Madones de Bruxelles*³¹, il semble que son copiste du triptyque Adornes ait éprouvé un certain malaise devant cette anomalie iconographique qu'il n'a pas souhaité

tion C.W. Dyson Perrins et conservée à la National Gallery de Londres (inv. 6282, 62,2 × 43,2 cm). Mais cette version, probablement antérieure à la *Madone* bruxelloise, n'est pas aussi étroitement liée au triptyque de Bruges que cette dernière. Nous retrouvons néanmoins une organisation de la composition généralement similaire avec un trône monumental, deux anges musiciens, un tapis à motifs géométriques et un livre tenu par la Vierge.

²⁹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, inv. 5052, 135 × 90 cm.

³⁰ SILVER 1984, p. 199. L'auteur remarque également que la *Madone Durán* elle-même a été représentée dans le tableau de Metsys comme un groupe sculpté situé dans une niche d'un bâtiment visible à l'arrière-plan à droite du trône.

³¹ Il existe en effet deux autres *Vierge à l'Enfant* attribuées à Metsys conservées dans le même musée. Voir *infra*.



Fig. 5 Rogier van der Weyden, *Vierge à l'Enfant dite Madone Durán*, ca 1432-1435 (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 2722, 100 x 52 cm). G001562.

reproduire. Ce phénomène de « censure » subi par les « Madones en rouge » de Van der Weyden, particulièrement la *Madone Durán*, maintes fois copiée et autant de fois corrigée, a été mis en évidence et étudié par Didier Martens³². Remarquons enfin, à la suite de Zdanov, que les saintes Barbe et Catherine représentées dans les vitraux situés de part et d'autre de la Vierge autographe de Bruxelles ont été replacées dans les volets dans le cas du triptyque Adornes³³. Une autre référence au maître anversois est observable sur le volet droit (fig. 6). Le visage et le bandeau noué de sainte Barbe sont en effet tout à fait comparables à ceux de la *Sainte Agnès* déjà citée du Wallraf-Richartz Museum de Cologne, œuvre généralement attribuée à Metsys lui-même³⁴. Harald

³² MARTENS 2005, p. 18-20.

³³ ZDANOV 2010, p. 20.

³⁴ Max J. Friedländer, Georges Hulin de Loo, Friedrich Winkler, Ludwig Scheibler et Walter Cohen attribuent ce volet à Metsys avec, pour ce dernier auteur, la collaboration de Joachim Patenier dans le paysage. Andrée De Bosque se rallie à cette attribution et situe l'œuvre vers 1518-1520. Elle ne reconnaît pas l'intervention de Patenier. Pour un détail de ces attributions, voir DE BOSQUE 1975, p. 166.

Brising avait déjà certainement noté cette parenté entre les deux saintes puisqu'il attribuait le volet de Cologne et son pendant, aussi conservé dans ce musée, au même artiste que l'œuvre brugeoise. Enfin, les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles possèdent également deux autres *Vierges à l'Enfant* certainement réalisées dans l'atelier de Quentin Metsys (fig. 7 et 8)³⁵. Nous sommes d'avis qu'une *Madone* de ce type a pu aussi servir de source d'inspiration pour le panneau central du triptyque Adornes puisque le peintre en reprend le nimbe coloré jaune et bleu strié de rayons dorés.

Le peintre du triptyque de la collection de l'asbl Adornes fut donc incontestablement marqué par l'art de Metsys dont il utilise une œuvre encore fortement rattachée à la tradition flamande du xv^e siècle comme modèle principal pour son panneau central. Le traitement coloré de l'auréole de la Vierge, qui d'ailleurs n'a pas été appliqué à l'Enfant, accentue l'archaïsme de ce groupe. Nos recherches ne nous ont pas permis à l'heure actuelle de retrouver un éventuel modèle pour la sainte Catherine et les anges du panneau central.

Étude matérielle

Support et encadrement

Le triptyque Adornes, dont les volets peuvent se rabattre sur le panneau central et se fermer par des charnières métalliques³⁶, mesure, quand il est ouvert, 90 × 147 × 3 cm³⁷. Les dimensions de l'œuvre comparées au système de mesure ancien du pied, employé dans les villes des anciens Pays-Bas méridionaux aux xv^e et xvi^e siècles, confirmeraient l'emploi du pied brugeois³⁸. En effet, les mesures internes entre les montants et les traverses des cadres correspondent exactement à 3 pieds brugeois sur 1 pied pour les volets, et à 2,8 pieds sur 2,2 pieds pour le panneau central.

Le panneau central (80 × 20,8 cm³⁹) est constitué de trois planches de chêne de largeurs équivalentes⁴⁰, assemblées à joint vif et maintenues par trois goujons par joint visibles en radiographie (fig. 9). L'observation en lumière visible et tangentielle du revers du panneau

³⁵ Pour plus d'informations sur ces Madones, nous renvoyons le lecteur vers le volume 2015 à paraître des *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie* de l'Université Libre de Bruxelles où un article y sera consacré.

³⁶ Il est constitué d'un crochet métallique à angle droit pivotant sur un clou et entrant dans un anneau fixé dans le montant correspondant de l'autre volet.

³⁷ Dimensions comprenant l'encadrement.

³⁸ Le pied de Bruges = 11 pouces = 274,4 mm. DOURSTHER 1976, p. 403.

³⁹ Dimensions comprenant l'encadrement.

⁴⁰ Il s'agit probablement d'un bois issu d'un chêne de la Baltique à croissance lente, caractérisé par des planches longues et étroites.

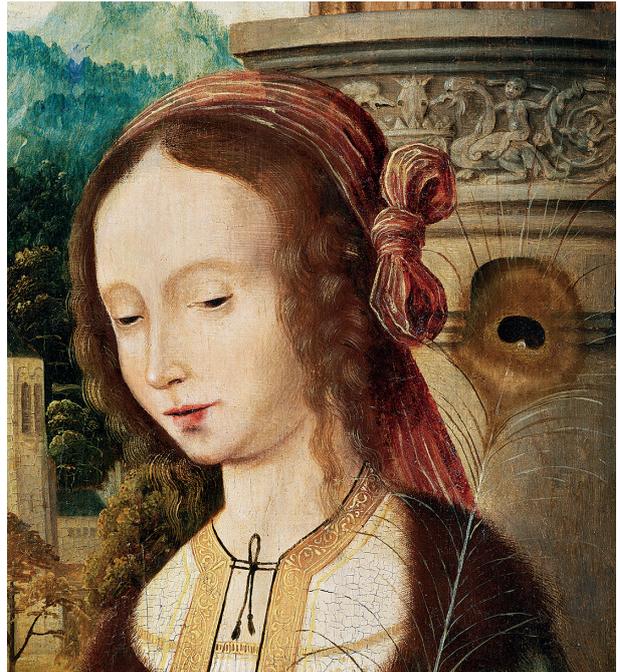


Fig. 6 Détails des visages.

a. Quentin Metsys, *Sainte Agnès*, volet droit d'un triptyque démembré, 1500-1525 (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. 852). D'après DE BOSQUE 1975, p. 163, fig. 53.

b. Anonymes, anciens Pays-Bas méridionaux, *Sainte Barbe*, volet droit du *Triptyque* de la collection de l'asbl Adornes. X059181.



Fig. 7 Quentin Metsys (atelier?), *Vierge à l'Enfant*, avant 1507 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6647). © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : Guy Cussac.



Fig. 8 Quentin Metsys (atelier?), *Vierge à l'Enfant*, avant 1507 (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 377). © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : J. Geleyns / Ro scan.



Fig. 9 Triptyque de la collection de l'asbl Adornes, radiographie. RXR0005551.

(fig. 10) révèle les traces d'un sciage manuel sur la troisième planche, tandis que l'aspect plus uniforme de la première et de la deuxième planche témoignerait de l'utilisation d'un riflard puis d'un rabot. Une marque de menuisier en forme de ligne entre la première et la deuxième planche indiquerait leur assemblage. Les bords non peints du panneau central sont embrevés dans la rainure du cadre. L'amincissement des tranches des planches en languette bâtarde permet en effet d'en conserver l'épaisseur et de donner une certaine solidité à la structure du triptyque⁴¹. Notons que le système de construction observé sur le panneau central est courant et nous pouvons notamment le retrouver sur la *Vierge à l'Enfant trônant avec quatre anges* de Quentin Metsys conservée à la National Gallery de Londres⁴². Les volets sont connexes au panneau central au moyen de quatre ferrures non originales⁴³. Leurs supports, de longueur plus importante (84 × 29 cm⁴⁴) que le panneau central, sont probablement en chêne. Leurs revers sont couverts



Fig. 10 Triptyque de la collection de l'asbl Adornes, revers du panneau central. X059174.

⁴¹ À la différence du panneau central, les planches des volets ont un chanfrein sur leurs tranches. Les revers ont été amincis pour une raison esthétique mais aussi technique, puisque cela permet de limiter le poids et donc d'améliorer la résistance des charnières.

⁴² Voir note 27. STAINER-HUTCHINS et PLATT 2010, p. 29-33.

⁴³ Les ferrures originales pourraient avoir été remplacées pour des raisons de solidité, elles sont fixées par des vis.

⁴⁴ Dimensions comprenant l'encadrement.

d'une préparation et d'un badigeon rouge non original. Constitué d'une planche unique, chaque volet a été raboté sur ses deux faces. Trois fentes scindent le support du volet gauche dans toute sa longueur.

L'encadrement original du triptyque est en bois de résineux, les montants et les traverses sont assemblés à enfourchement, arasé d'onglet à la face avec flottage à l'arrière (fig. 11)⁴⁵. Les assemblages dans les angles sont maintenus par des chevilles de 6 mm de diamètre. La traverse inférieure du cadre du panneau central a un profil en talus et la partie avant du montant est posée à sifflet sur le talus. Le profil des moulures du cadre du panneau central est à cavet et baguette tandis que celui des cadres des volets est à doucine. Ce profil est caractéristique des cadres produits à la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle⁴⁶. Les traverses inférieures, à talus, semblent prolonger « une idée de perspective » suggérée dans l'intérieur des scènes⁴⁷. Dans le montant droit de l'encadrement du volet de sainte Catherine, nous constatons la présence d'une pièce ajoutée et fixée par des chevilles. Il pourrait s'agir d'une réparation par le menuisier, ou bien d'un réemploi de montant. Percés dans l'épaisseur de la traverse supérieure, deux trous dits « de suspension » ou de « maintien »⁴⁸ appartiennent à un ancien système d'accrochage du triptyque. À l'opposé, dans la partie inférieure, nous avons relevé la présence de quatre trous ronds, aujourd'hui comblés mais visibles à la radiographie, qui pourraient témoigner d'un chevillage à un socle (fig. 9). La polychromie actuelle de l'encadrement n'est pas originale ; noire pour la partie plate et les tranches des cadres, dorée pour les moulures.

Couches de préparation, d'isolation et d'impression

Appliquée sur l'ensemble du triptyque, la préparation, à base de craie et de colle animale⁴⁹, a un aspect lisse et régulier. La concordance entre la barbe de préparation visible sur les panneaux et celle présente sur les cadres confirme le caractère original de ces derniers. La lecture de la radiographie indique la présence d'une couche

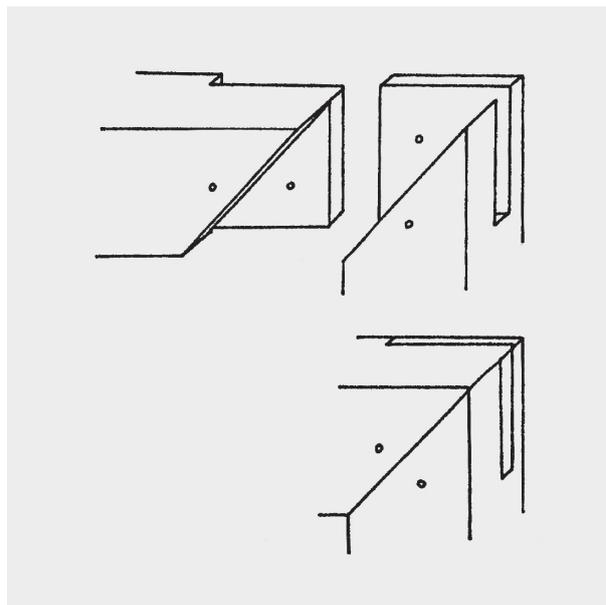


Fig. 11 Assemblage à enfourchement, arasé d'onglet à la face, avec flottage à l'arrière. D'après VEROUĞSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989, p. 6 ; VEROUĞSTRAETE 2015, p. 19.

d'isolation huileuse, chargée avec un pigment opaque, probablement du blanc de plomb, et appliquée à la brosse sur la préparation des volets⁵⁰. Celle-ci, relativement épaisse, se caractérise par des sillons irréguliers, également visibles en lumière tangentielle. La surface du panneau central ne présente pas ces caractéristiques (fig. 9). Ce dernier comporte une couche d'impression ocre jaune, appliquée sur toute la surface à peindre. Homogène et fine, elle est visible entre la tête de « l'ange à la viole » et le paysage (fig. 12). Une seconde impression, ocre rouge, a été posée sur les faces internes des volets. Appliquée localement et grossièrement sur tout le fond de la composition en contournant les saintes, elle pourrait avoir été utilisée pour placer les grandes masses colorées et pour donner une valeur plus « chaude » à la composition. Nous avons également observé cette sous-couche sur un panneau contemporain : la *Sainte Barbe* peinte par le Maître de Francfort conservée à La Haye⁵¹.

Dessins préparatoires

Les dessins sous-jacents du panneau central et des volets sont visibles en réflectographie dans l'infrarouge. De natures et de réalisations différentes, ils témoignent d'une démarche artistique opposée. Le dessin sous-jacent du panneau central (fig. 13), qui semble avoir été réalisé avec une technique sèche, probablement à la

⁴⁵ VEROUĞSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989, p. 6 : « Au xv^e siècle règne l'exigence de la solidité [...] par contre au xvi^e siècle l'assemblage à enfourchement, plus simple à exécuter, est adopté partout. » ; VEROUĞSTRAETE 2015, p. 19 (<http://org.kikirpa.be/frames/#19/z>).

⁴⁶ VEROUĞSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989, p. 89 et 91 ; VEROUĞSTRAETE 2015, p. 144 et 146 (<http://org.kikirpa.be/frames/#144/z> et <http://org.kikirpa.be/frames/#146/z>).

⁴⁷ VEROUĞSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989, p. 61 ; VEROUĞSTRAETE 2015, p. 84 (<http://org.kikirpa.be/frames/#84/z>).

⁴⁸ VEROUĞSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989, p. 75 ; VEROUĞSTRAETE 2015, p. 111 (<http://org.kikirpa.be/frames/#111/z>).

⁴⁹ L'identification de la nature de la préparation au microscope a été confirmée par un micro-prélèvement soumis à un test de solubilité dans l'eau.

⁵⁰ Nous remercions Bob Ghys († 24 mai 2013) pour son aide.

⁵¹ La Haye, Mauritshuismuseum, inv. 855, 158,7 × 70,8 cm.

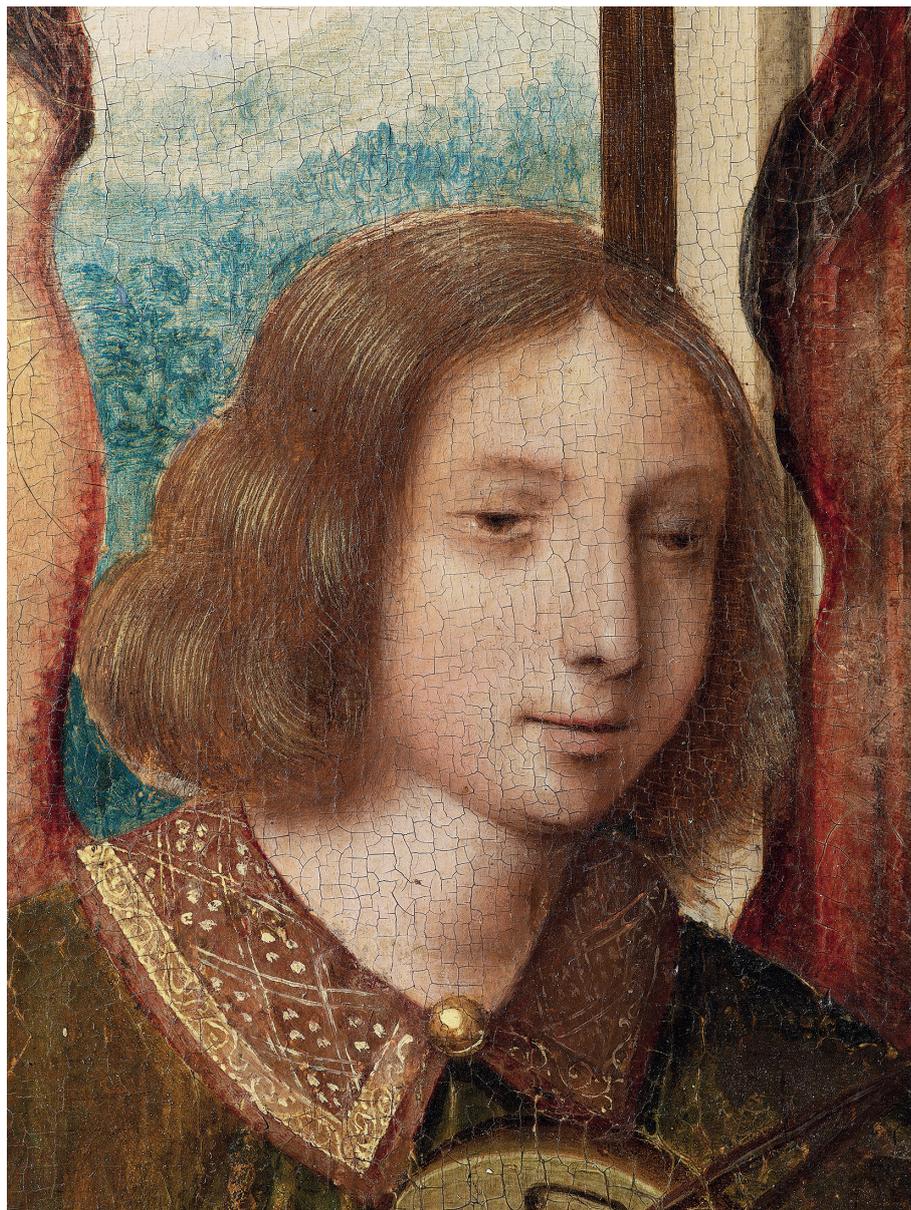


Fig. 12 *Triptyque* de la collection de l'asbl Adornes, une couche d'impression ocre jaune est visible entre le haut de la tête de l'ange et le paysage. X059187.

Pierre noire, suit précisément les lignes principales de la composition de la *Vierge à l'Enfant* de Quentin Metsys (fig. 3). Un dessin linéaire indique la mise en place des figures tandis que de petites hachures parallèles préparent les ombres (fig. 14)⁵². Au moyen d'une pointe, les éléments principaux de l'architecture sont incisés. D'aspect saccadé, le tracé pourrait avoir été réalisé à main levée. Ce geste a également été observé sur le panneau de *La Vieille femme s'arrachant les cheveux* attribué à Quentin Metsys : « Avant d'entamer le dessin sous-jacent, Metsys incisa des lignes obliques en haut à

droite »⁵³. Quant au dessin des volets, les nombreuses lignes, travaillées à sec mais peut-être reprises çà et là selon une technique liquide, qui se croisent et se superposent témoignent d'un travail de recherche spontané de mise en place des formes et d'harmonisation des proportions (fig. 15). Les volumes des manches de la robe de sainte Catherine ont ainsi été amplifiés au stade pictural, tandis que le projet dessiné du col de sa robe a été complètement modifié (fig. 16 et 17). Dans les volets, cette liberté d'exécution s'observe également au niveau de la réalisation picturale.

⁵² Nous n'avons observé aucune trace de poncif ou d'usage d'un calque. En outre, les dimensions du groupe marial ne concordent pas avec celles du modèle bruxellois.

⁵³ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 3074, 55 × 40 cm. SILVA MAROTO 2009, p. 48. Cette attribution aurait été récemment contestée en raison du dessin sous-jacent qui ne relèverait pas du style habituellement identifié chez Quentin Metsys.



Fig. 13 Idem, réflectographie dans l'infrarouge. IR0007521.

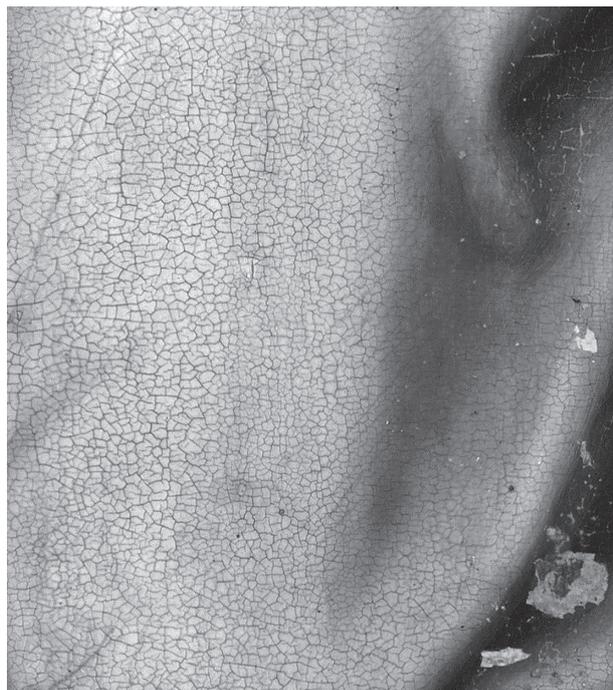


Fig. 14 Idem, réflectographie dans l'infrarouge, détail du drapé de la robe de la Vierge dont les ombres ont été indiquées par des lignes parallèles selon une technique sèche. IR0007521.

Exécution picturale

La facture du panneau central témoigne d'une réalisation sensible et soignée. Respectant les séquences de travail pratiquées au début du XVI^e siècle, le peintre réalise tout d'abord l'arrière-plan en suivant son dessin. La peinture est appliquée en plusieurs couches fines en usant parfois des effets de transparence. La touche révèle l'emploi de pinceaux à poils souples et d'estompe. Le peintre travaille par zone de couleur. Après l'application des masses colorées et leurs séchages, il peut reprendre ses motifs en tâchant de contourner avec assez de précision les motifs mitoyens. Nous avons cependant observé que les ailes des anges n'ont pas été réservées (ni dessinées) puisqu'elles sont peintes directement sur le trône. La réalisation picturale du panneau central dénote une pratique relativement peu inventive, bien que les différents effets de matières – fourrure, métaux⁵⁴, pierre – soient assez subtils en dépit du mauvais état de conservation et des nettoyages abusifs. La technique employée pour les volets de sainte Catherine et de sainte Barbe est caractérisée par un geste pictural plus libéré. Le travail est réalisé avec une matière très couvrante voire empâtée. À la différence du panneau central, la construction des effets de profondeur ne répond pas à une logique cumulative, à travers une superposition de glacis, mais à une trans-



Fig. 15 Idem, réflectographie dans l'infrarouge, volet droit, détail des genoux de sainte Barbe dont le dessin présente un caractère très libre. IR0007531.

⁵⁴ Or à la mixtion pour l'auréole de la Vierge. Les broderies de la robe de la Vierge sont probablement réalisées avec le jaune de plomb et d'étain (Pb_2SnO_4) visuellement caractérisé par son ton acidulé et sa luminosité qui évoque l'or. L'aspect blanc de ces broderies à la radiographie confirme l'usage d'un pigment radio-opaque.



Fig. 16 Idem, volet gauche, détail de sainte Catherine dont le dessin du col et des manches n'a pas été respecté au stade de l'exécution picturale. IR000751I.



Fig. 17 Idem, schéma des principaux traits de mise en place visibles dans le dessin sous-jacent.

cription spontanée des effets. Si la palette de couleurs employée pour le panneau central présente une gamme colorée traditionnelle pour la période, celle des volets semble plus élargie et à la recherche d'effets chromatiques novateurs. En revanche, les nombreuses usures des carnations et les glacis des anciennes restaurations appliqués sur les visages induisent une réelle difficulté dans leur appréciation. Les retouches accentuent les ombres des carnations et donnent un air exagérément maniéré aux saintes.

Discussion

Différents arguments, tant techniques que stylistiques, plaident en faveur d'une collaboration entre deux artistes au moins. L'un des peintres aurait pris en charge l'exécution du panneau central, l'autre celle des volets. Comme nous l'avons vu, l'étude des dessins sous-jacents dénote une importante différence de style : le dessin du panneau central est peu présent et copie scrupuleusement un modèle, celui des volets est abondant et met en place des formes de manière enlevée. Des observations similaires peuvent être faites concernant l'exécution picturale où non seulement le style mais aussi la technique divergent. En effet, si les volets sont traités avec une technique empâtée et couvrante, les effets du panneau central sont construits avec une pâte lisse appliquée avec économie. De plus, le peintre porte davantage l'attention

aux détails comme l'illustre son souci de suivre les lignes du dessin ou le soin qu'il accorde au respect des réserves et à la dissimulation de la sous-couche. Cette dernière est d'ailleurs d'une couleur différente sur les volets où elle se superpose à une couche d'isolation appliquée avec de larges coups de brosse. La palette de couleurs traditionnelle du panneau centrale s'écarte également de la gamme chromatique plus étendue des volets. Enfin, le vieillissement des matériaux s'est effectué différemment entre les panneaux de la Vierge à l'Enfant et des saintes Barbe et Catherine, comme le confirme l'altération de quelques couleurs ou l'étendue de certains types de réseaux de craquelures.

Des différences de styles peuvent également être relevées. Le rendu de l'architecture est sans conteste l'élément le plus révélateur. Sur le panneau central, le trône marial, typologiquement simple, est représenté de manière structurée avec des ombres portées qui participent de son insertion dans un espace en trois dimensions. La rectitude des lignes témoigne de la solidité de la structure. Sur le volet en revanche, la tour de sainte Barbe manque de précision. La suggestion de tridimensionnalité est quasiment absente et la tension structurelle du bâtiment est inexistante, tandis que les décors sont négligemment esquissés (fig. 18). Bien que l'artiste du panneau central fasse preuve de plus de soin dans la mise en œuvre de son travail, il nous paraît néanmoins évident que le peintre qui a réalisé les volets a cherché à unifier son ouvrage avec le panneau central, comme en



Fig. 18 Idem, volet droit, détail de la tour. X059180.

témoigne la comparaison des visages féminins sur les trois panneaux (fig. 19). La logique nous encourageant à supposer que le panneau central a dû être peint avant les volets, nous pouvons extrapoler que les saintes Barbe et Catherine empruntent à la Vierge les principaux linéaments du visage : un front ample avec une implantation en accolade des cheveux traités de manière graphique par la structuration d'un ton de fond brun roux par des traits jaunes disposés presque mécaniquement, des arcades sourcilières suggérées par des ombres, un nez droit, fin et pointu, un regard vide dirigé vers le bas et une bouche étroite. Cependant, le traitement des visages est beaucoup plus graphique et manque de nuances chez les saintes, renforçant l'hypothèse de distinction des mains (fig. 20). Cette différence de traitement est particulièrement visible à l'heure actuelle à cause de l'état d'usure avancé des visages des saintes. Ces observations effectuées sur le *Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourés d'anges musiciens, sainte Catherine et sainte Barbe* nous amènent à le considérer davantage comme une peinture destinée à la vente sur le marché libre plutôt qu'initiale

par une commande⁵⁵. Outre le fait que le panneau central copie un modèle d'un maître renommé, l'hypothèse d'une œuvre de marché est renforcée par l'absence d'un portrait de donateur ou de son blason, le sujet commun et impersonnel et la qualité relative de l'œuvre. De plus, la prégnance de la tradition du xv^e siècle ponctuée d'infimes innovations de même que la volonté de rendre à l'iconographie un caractère plus conventionnel par rapport au modèle utilisé trahissent le tempérament peu audacieux de l'artiste. De même, le choix des saintes Catherine et Barbe, couple de saintes par excellence de la tradition flamande, participe de cette approche conventionnaliste adaptée pour une large clientèle.

Particulièrement apprécié des peintres anversois tels que le Maître de Francfort⁵⁶ ou le Maître d'Hoogstraeten⁵⁷, le thème des deux saintes ne semble pas avoir éveillé l'intérêt de l'artiste créateur que fut Quentin Metsys dont une œuvre seulement, un tüchlein de la National Gallery de Londres, montre Catherine et Barbe entourant la Vierge à l'Enfant⁵⁸. Les rapprochements proposés par plusieurs spécialistes entre le triptyque de l'église de Jérusalem et le Maître du Saint-Sang nous paraissent peu pertinents étant donné la production hétérogène attribuée à ce peintre. Bien que des similitudes puissent être notées avec quelques œuvres de son corpus⁵⁹, elles ne constituent pas selon nous des preuves suffisantes pour ramener l'œuvre de la collection de l'asbl Adornes dans la sphère d'influence de ce peintre. Il en est de même des parallèles proposés avec le Maître de Francfort ou le Maître du Triptyque Morrison. En effet, l'unique similarité que nous avons pu observer avec le premier est la manière de représenter les architectures, notamment la tour renaissance quelque peu fantaisiste. Il ne s'agit cependant pas d'un indice décisif, ce style de bâtiment étant commun à tous les peintres anversois de cette période. Quant au Maître du Triptyque Morrison, il fait preuve d'une grande habileté dans le traitement des sculptures et des architectures⁶⁰ ; justesse que n'atteint cependant pas le détail sculpté le plus abouti du triptyque Adornes, le trône du panneau central.

⁵⁵ Sur la vente d'œuvres d'art sur les différents *Panden* à Anvers, voir VERMEYLEN 2001.

⁵⁶ Voir FRIEDLÄNDER 1971, cat. 130-131, 136, 137, 203 et pl. 102-104, 106-107.

⁵⁷ Voir FRIEDLÄNDER 1971, cat. 118-122, pl. 88-90.

⁵⁸ Londres, The National Gallery, inv. 3664, 93 × 110 cm. SILVER 1984, cat. 25, pl. 176.

⁵⁹ La position de la sainte Barbe rappelle celle de son homonyme du triptyque brugeois déjà cité attribué au Maître du Saint-Sang, dérivant elle-même de la sainte Barbe de la *Virgo inter virgines* de Gérard David conservée à Rouen (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D.803.4, 118 × 212 cm). Voir HENDRIKMAN 1998, p. 55. La physionomie des anges du triptyque Adornes évoque les anges de la *Sainte Anne Trinitaire* (Frankfurt-am-Main, Städel Museum, inv. 970, 87 × 80 cm).

⁶⁰ Voir notamment le triptyque éponyme du maître (Toledo, Toledo Museum of Art, inv. 54.5 a-c, 97 × 60 cm).



Fig. 19a-c Idem, détail des visages féminins. X059191, X059188, X059190.

Plus concluants nous paraissent être les liens avec les œuvres de Metsys lui-même et de son atelier. La compilation de plusieurs modèles du maître et le style général de la peinture encourage à penser que l'œuvre pourrait avoir été produite directement dans l'atelier du maître à Anvers. En effet, l'imitation méticuleuse et respectueuse de son style et de sa technique dans le panneau central émane probablement d'un artiste formé au sein de l'atelier. En revanche, comme l'atteste notamment le caractère très spontané de son dessin, le peintre des volets a développé sa propre méthode de travail et son propre style, mais qu'il tente néanmoins d'uniformiser avec celui du panneau central et, peut-être, de l'atelier dans lequel il travaille. Sa technique picturale relativement différente et la touche maniériste qu'il apporte permettent par exemple d'envisager qu'il s'agirait d'un assistant engagé par Metsys mais sans doute formé dans un autre atelier⁶¹. Les dernières études ont en effet montré que le voisinage direct des différents ateliers anversois semble avoir favorisé les déplacements de peintres et les échanges d'idées, les assistants pouvant également travailler simultanément dans plusieurs ateliers⁶². L'éventualité que seule la Vierge à l'Enfant ait été peinte dans l'atelier de Metsys n'est pas tout à fait à exclure. Il semble qu'il était fréquent, dans le cas des œuvres de marché, de peindre uniquement le panneau central et de laisser les volets non peints afin d'offrir la possibilité à l'acquéreur de les personnaliser en faisant peindre son portrait, ses armoiries ou son saint patron⁶³. Néanmoins le choix des saintes Catherine et Barbe, sujet particuliè-

rement ordinaire, de même que la copie partielle d'un modèle de Metsys pour le volet droit également contredisent selon nous ce déroulement des faits⁶⁴.

Conclusion

Dans le passé, de nombreux historiens de l'art ont situé l'origine du triptyque de la collection de l'asbl Adornes à Bruges. S'il est vrai que le traditionalisme de la composition et les dimensions apparemment brugeoises de l'œuvre semblent aller dans ce sens, le recours à plusieurs modèles de Quentin Metsys accompagné de quelques digressions maniéristes nous font davantage croire à une production anversoise, éventuellement dans l'atelier du maître. Quoi qu'il en soit, force est de constater, à la suite de Peter van den Brink que, pour l'atelier de Quentin Metsys, « les méthodes de production ont malheureusement été peu étudiées si bien que l'on ne sait pas grand-chose de la façon dont les copies y étaient réalisées »⁶⁵, de sorte que la question de la provenance reste toujours difficile à déterminer, ce que n'améliore pas la circulation de modèles entre ateliers.

⁶¹ Sur la présence d'assistants dans les ateliers de peintures anversois et leurs déplacements, voir MARTENS et PEETERS 2006.

⁶² LEEFLANG 2005, p. 242-246.

⁶³ VERMEYLEN 2001, p. 50.

⁶⁴ L'hypothèse de volets déjà peints et associés ultérieurement à la Vierge à l'Enfant est à rejeter. L'étude des menuiseries a montré que les volets et le panneau central faisaient partie d'un même ensemble. De plus, l'usage probable d'un modèle de Metsys pour sainte Barbe, la continuité du ciel et des bribes de paysage sur le panneau central et les volets, de même que l'uniformisation du style des volets sur celui du panneau central vont à l'encontre de cette théorie.

⁶⁵ VAN DEN BRINK 2001, p. 22.

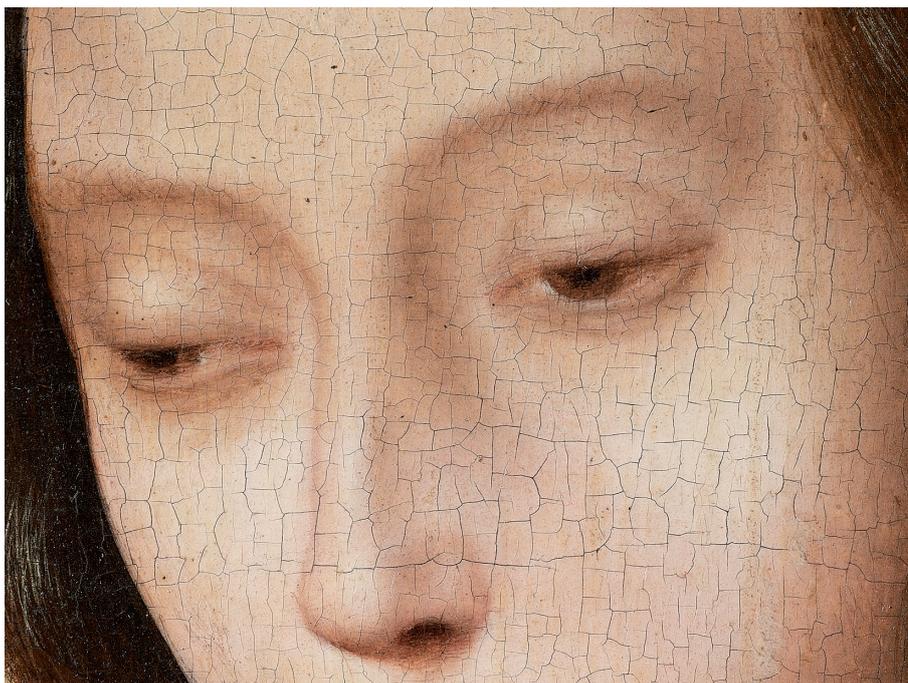
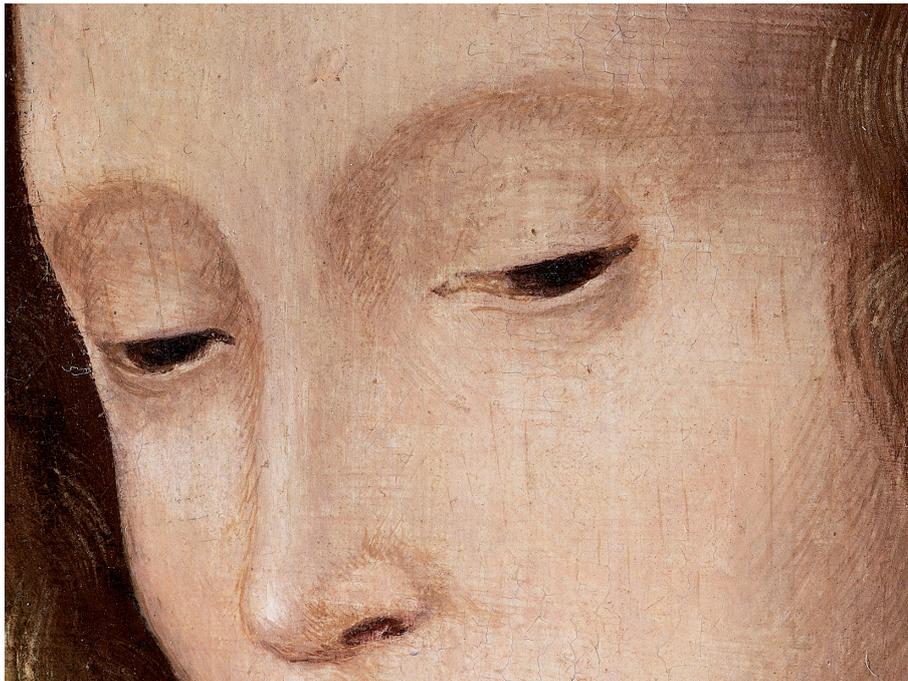


Fig. 20 Idem, détail des visages.
a. Sainte Barbe.
b. Vierge.

Dans tous les cas, le recours à des modèles réalisés au début du *xvi*^e siècle⁶⁶ et le style général peu maniéré du triptyque nous encourageant à le dater entre 1500 et 1515, avant l'apogée de la mode maniériste se situant entre 1515 et 1525.

⁶⁶ L'exécution des trois Madones bruxelloises de Quentin Metsys est à notre connaissance unanimement reconnue comme antérieure à 1507. Quant à la *Sainte Agnès* de Cologne, modèle probable de sainte Barbe, seule De Bosque propose une datation vers 1518-1522. Pour ne pas nous restreindre à cette datation étroite formulée par un seul spécialiste, nous tiendrons compte d'une datation plus large dans le premier quart du *xvi*^e siècle.

Références

- BORN 2005
A. BORN, *Antwerp Mannerism: a Fashionable Style?*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (2004-2005)*, 2005, p. 21-46.
- BRISING 1909
H. BRISING, *Quinten Matsys. Essai sur l'origine de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas*, thèse de doctorat, Université de Lund, 1909.
- BUSONI 2010
E. BUSONI, *Triptyque anonyme XVI^e s. N^o : AD 08014*, dans *Inventaire de la collection Adornes*, Bruges, 2010 (non publié, pas de pagination).
- COHEN 1904
W. COHEN, *Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden*, Bonn, 1904.
- DE BOSQUE 1975
A. DE BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruxelles, 1975.
- DE GAIFFIER 1959
B. DE GAIFFIER, *Le triptyque du Maître de la Légende de sainte Barbe. Sources littéraires de l'iconographie*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 28, 1959, p. 3-23.
- DOURSTHER 1976
H. DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesure anciens et modernes contenant des tables des monnaies de tous les pays*, Bruxelles, 1976.
- DUCLOS 1910
A.J. DUCLOS, *Bruges, Histoire et souvenirs*, Bruges, 1910.
- DURAND-GRÉVILLE 1903
E. DURAND-GRÉVILLE, *Correspondance de Belgique (second post-scriptum)*, dans *La chronique des arts et de la curiosité*, 1, janv. 1903, p. 4-5.
- FIERENS-GEVAERT 1922
H. FIERENS-GEVAERT, *La peinture à Bruges. Guide historique et critique*, Bruxelles/Paris, 1922.
- FRIEDLÄNDER 1971
M.J. FRIEDLÄNDER, *Quentin Massys (Early Netherlandish Painting, 7)*, Leyden/Bruxelles, 1971.
- GEIRNAERT et VANDEWALLE 1983
N. GEIRNAERT et A. VANDEWALLE, *Adornes en Jeruzalem, Internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge* (cat. exp., Bruges, Jeruzalemkapel, 9-25 sept. 1983), Bruges, 1983.
- HENDRIKMAN 1998
L. HENDRIKMAN, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe*, dans M.P.J. MARTENS (dir.), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Bruges, 1998, p. 55.
- HENDRIKMAN 2005
L. HENDRIKMAN, *Triptych with the Holy Family, Music-making Angels and Saints Catherine and Barbara (Lisbon Museu de Arte Antiga)*, dans M.P.J. MARTENS et p. VAN DEN BRINK (éd.), *Extravagant. A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1530* (cat. exp., Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 oct.-31 déc. 2005/Maastricht, Bonnefantenmuseum, 22 janv.-9 avr. 2006), Anvers/Maastricht, 2005, p. 48-50.
- HYMANS 1903
H. HYMANS, *Bruges et Ypres*, Paris, 1903.
- KIRSCHBAUM 1974
E. KIRSCHBAUM (éd.) (augmenté par W. BRAUNFELS), *Ikonographie der Heiligen (Lexikon der christlichen Ikonographie, 7)*, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, 1974.
- LEEFLANG 2005
M. LEEFLANG, *Workshop Practices in Early Sixteenth-century Antwerp Studios*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (2004-2005)*, 2005, p. 233-273.
- MARTENS 1993
D. MARTENS, *La « Madone au trône arqué » et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1993, p. 129-174.
- MARTENS 1998
M.P.J. MARTENS, *Le dialogue entre la tradition et l'innovation*, dans M.P.J. MARTENS (dir.), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus* (cat. exp.,

- Bruges, Memlingmuseum, 15 août-6 déc. 1998), Bruges, 1998, p. 43-63.
- MARTENS 2005
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*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 74, 2005, p. 3-49.
- MARTENS et PEETERS 2006
M.P.J. MARTENS et N. PEETERS, *Masters and Servants. Assistants in Antwerp Artists' Workshop (1453-1579): a Statistical Approach to Workshop Size and Labor Division*, dans H. VEROUGSTRAETE et J. COUVERT (éd.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. La peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches* (actes du colloque XV, Bruges 11-13 sept. 2003), Louvain-Paris-Dudley, 2006, p. 115-120.
- MARTENS et VAN DEN BRINK 2005
M.P.J. MARTENS et p. VAN DEN BRINK (éd.), *Extravagant. A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1530* (cat. exp., Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 oct.-31 déc. 2005/Maastricht, Bonnefantenmuseum, 22 janv.-9 avr. 2006), Anvers/Maastricht, 2005.
- PHILIPPOT 1998
P. PHILIPPOT, *Maniérisme gothique et première renaissance*, dans P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e – XVI^e siècles*, Paris, 1998.
- RÉAU 1958
L. RÉAU, *Iconographie des saints (Iconographie de l'art chrétien, 3)*, Paris, 1958.
- SILVA MAROTO 2009
P. SILVA MAROTO, *Le dessin sous-jacent de l'Ecce Homo et de la Vieille Femme s'arrachant les cheveux de Quentin Metsys (Musée du Prado, Madrid)*, dans H. VEROUGSTRAETE et C. JANSSENS de BISTHOVEN (éd.), *The Symposium XVI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting. The Quest for the Original* (actes du colloque, Bruges, 21-23 sept. 2006), 2009, Louvain, p. 48-54.
- SILVER 1984
L. SILVER, *The Paintings of Quinten Massys with a Catalogue Raisonné*, Oxford, 1984.
- STAINER-HUTCHINS et PLATT 2010
K. STAINER-HUTCHINS et H. PLATT, *Christ Blessing with the Virgin in Adoration by Quentin Metsys, c. 1491-1505: a Technical Investigation*, dans *The Picture Restorer*, 37, 2010, p. 29-33.
- VAN DEN BRINK 2001
P. VAN DEN BRINK, *L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles*, dans p. VAN DEN BRINK (dir.), *L'entreprise Brueghel*, Gand/Amsterdam, 2001, p. 13-43.
- VERMEYLEN 2001
F. VERMEYLEN, *The Commercialisation of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-century Antwerp*, dans M.W. Ainsworth (éd.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York, 2001, p. 46-61.
- VEROUGSTRAETE-MARCQ et VAN SCHOUTE 1989
H. VEROUGSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989.
- VEROUGSTRAETE 2015
H. VEROUGSTRAETE, *Frames and Supports in 15th- and 16th-Century Southern Netherlandish Painting* (publication en ligne, <http://org.kikirpa.be/frames/>), Bruxelles, 2015.
- VÉZILIER-DUSSART 2013
S. VÉZILIER-DUSSART (dir.), *Splendeurs du maniérisme en Flandre 1500-1575* (cat. exp., Cassel, Musée départemental de Flandres, 4 mai-29 sept. 2013), Cassel, 2013.
- ZDANOV 2010
S. ZDANOV, *VZW Adornes*, rapport de stage, Université Libre de Bruxelles, 2010 (non publié).

Samenvatting – Résumé – Abstract

De Triptiek met de Madonna en Kind met musicerende engelen, Sint-Catharina en Sint-Barbara van de Jeruzalemerk in Brugge. Interdisciplinaire analyse van een Sacra Conversazione naar Quinten Metsys

Marine Perrin en Elodie De Zutter stellen de resultaten voor van de materiële en historische studie die in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) werd uitgevoerd op de *Triptiek met de Madonna en Kind met musicerende engelen, Sint-Catharina en Sint-Barbara* van de verzameling van de vzw Adornes te Brugge. De studie van de wetenschappelijke documentatie (UV, RX, IRR) werpt een nieuw licht op de triptiek en biedt veel informatie over de uitvoeringstechniek. De studie van de ondertekening en van de schildertechniek onthult onder meer dat het schilderij een samenwerking is tussen twee kunstenaars met een andere opleiding die misschien in hetzelfde atelier werkten. De analyse van de iconografie en stijl van het werk wijst op een nauwe band met de werken van Quinten Metsys, die actief was in Antwerpen tussen 1491 en 1530. Verschillende modellen van de grote meester hebben immers duidelijk als bron gediend bij de uitwerking van de compositie. Deze analyse leidt ook tot de formulering van hypothesen over de herkomst en datering van de triptiek.

Le Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens, sainte Catherine et sainte Barbe de l'église de Jérusalem à Bruges. Analyse interdisciplinaire d'une Sacra Conversazione d'après Quentin Metsys

Marine Perrin et Elodie De Zutter présentent les résultats de l'étude matérielle et historique réalisée à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) sur le *Triptyque de la Vierge à l'Enfant avec des anges musiciens, sainte Catherine et sainte Barbe* de la collection de l'asbl Adornes à Bruges. L'étude de la documentation scientifique (UV, RX, IRR) jette un regard neuf sur le triptyque et apporte de nombreuses informations au sujet de sa technique d'exécution. L'étude du dessin sous-jacent et de la technique picturale révèle notamment que l'œuvre est une collaboration entre deux artistes, de formations différentes, travaillant peut-être dans un même atelier. L'analyse iconographique et stylistique de l'œuvre met en évidence un lien étroit avec les œuvres de Quentin Metsys, actif à Anvers entre 1491 et 1530. En effet, plusieurs modèles du grand maître ont visiblement servi comme source dans l'élaboration de la composition. Cette analyse autorise également la formulation d'hypothèses de provenance et de datation du triptyque.

The Triptych with Madonna and Child and Musician Angels, Saint Catherine and Saint Barbara of the Jerusalem Church in Bruges. Interdisciplinary Analysis of a Sacra Conversazione after Quentin Metsys

Marine Perrin and Elodie De Zutter present the results of the technical and art historical study carried out by the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) on the *Triptych with Madonna and Child and Musician Angels, Saint Catherine and Saint Barbara* from the Adornes collection, a non-profit organisation in Bruges. The study of the scientific documentation (UV, XR, IRR) yields new information on the underdrawing and painting technique. The study reveals that the painting is a collaboration between two separately trained artists that might have worked in the same workshop. The iconographical and stylistic analysis suggests a close relationship with the work of Quentin Metsys, active in Antwerp between 1491 and 1530. Several compositions by this great master clearly served as models for the triptych. In the light of the study, the authors were able to formulate hypotheses on the origin and dating of the triptych.

Mots clés : Quentin Metsys, copie, triptyque, Adornes, Anvers, Vierge à l'Enfant.