

Le Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath : Copie libre ou copie exacte ?¹

Élodie DE ZUTTER

Philippe le Bon, troisième duc de Bourgogne de la maison de Valois, est portraituré dans une peinture à l'huile sur panneau conservée dans la collection d'œuvres d'art du Centre Public d'Action Sociale d'Ath, en dépôt dans les réserves du Musée d'Histoire et de Folklore de la ville (fig. 1). La première mention de l'œuvre dans les archives communales remonte à un inventaire des biens de l'hôpital de la Madeleine daté de 1864. Considéré par l'auteur de l'inventaire, Henri Hanne-ton², comme « authentique », le portrait est alors exposé dans la chapelle hospitalière.

Cité à l'occasion parmi d'autres effigies de l'illustre duc de Bourgogne, le portrait de l'hôpital de la Madeleine n'a cependant jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Bien que Joseph Hocq lui ait consacré quelques lignes de son article de 1927³, l'œuvre ne semble guère avoir intéressé les historiens de l'art. C'est Laurent Dubuisson, directeur des Musées d'Ath, qui le premier s'est pris d'intérêt pour ce portrait de petites dimensions : il lui octroie une page de

¹ Cet article résume les principaux résultats de la recherche menée dans le cadre de notre mémoire de master dirigé par Valentine Henderiks et défendu à l'Université Libre de Bruxelles en septembre 2012. É. DE ZUTTER, *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, mémoire de master, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2012, 131 p. Ces résultats sont également publiés, de manière plus exhaustive, dans le volume n°83 (2014) de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, « L'exception qui confirme la règle. Contribution à l'étude des portraits de Philippe le Bon, duc de Bourgogne ». Nous souhaiterions témoigner ici notre plus sincère gratitude à Valentine Henderiks pour ses conseils et sa disponibilité. Nous remercions tout particulièrement Laurent Dubuisson pour les informations qu'il nous a apportées et le regard critique qu'il a pu poser sur notre étude. Enfin, notre reconnaissance la plus complète va à Livia Depuydt, chef de l'atelier de restauration de peintures à l'IRPA, et à Karen Barbosa, stagiaire en restauration, pour nous avoir fait partager leurs connaissances et pour nous avoir accueillie si souvent à l'Institut. Que les nombreux conservateurs du patrimoine nous ayant reçue et informée dans le cadre de nos déplacements trouvent également dans ces lignes l'expression de notre gratitude.

² Henri Hanne-ton (1822-1911) était le directeur de l'Académie de dessin d'Ath et membre de la Commission des hospices en charge de la gestion de l'hôpital. Sur Henri Hanne-ton, voir J.-P. DUCASTELLE, C. CARLIER et L. DUBUISSON, *Henri Hanne-ton. Un peintre dans la cité*, (Études et documents du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région, t. XXII), Ath, 2011, 88 p.

³ J. HOCQ, *Deux tableaux de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath*, t. XIII (1927), pp. 45-46.



Figure 1.
 Anonyme.
Portrait de Philippe le Bon.
 Huile sur bois de chêne.
 32,4 x 21,5 cm (surface peinte).
 Ath, hôpital de la Madeleine (anciennement).
 Fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle.
 Avant restauration.
 © KIK-IRPA, Bruxelles.



Figure 2.
 Portrait de Philippe le Bon.
 Ath, hôpital de la Madeleine
 (anciennement).
 Après restauration.
 © Elodie De Zutter, 2012.

sa publication dédiée aux collections publiques athoises⁴. Après une analyse technologique détaillée et un examen dendrochronologique, la peinture a été restaurée à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) entre octobre 2010 et août 2012⁵ dans l'intention de la valoriser et de la présenter au public (fig. 2). Les résultats de cette étude ont été récemment publiés⁶.

À partir des découvertes issues de l'étude matérielle de l'œuvre, notre recherche, en tant que première étude approfondie, essaie de mieux situer le portrait dans l'histoire de l'art en proposant des pistes de réflexion relatives aux questions d'attribution, de datation et de fonction. Elle s'attache également à le replacer parmi les autres les représentations du Grand Duc d'Occident.

Première approche

Philippe le Bon est représenté à mi-corps, tourné légèrement de trois-quarts vers la droite et se détachant sur un fond doré. Dans sa main droite, située en plein centre de la partie inférieure de la composition, il tient un document roulé. Le souverain est coiffé d'un chaperon noir dont une partie du tissu retombe dans son dos, tandis que la cornette⁷ passe devant son épaule droite. Le duc est vêtu d'une robe noire au col bordé de fourrure, se superposant à un pourpoint noir à col haut et arrondi. Ces deux vêtements sont échancrés jusqu'au milieu du buste, dévoilant une chemise de lin blanche⁸. Les deux pans

⁴ L. DUBUISSON, *Le patrimoine artistique dans les collections publiques athoises : inventorisations, restauration, étude et valorisation*, dans (Coll.), *Le Patrimoine du Pays d'Ath, un deuxième jalon (1976-2006)*, (Études et documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath, t. XIX), Ath, 2006, p. 341.

⁵ K. BARBOSA et L. DEPUYDT-ELBAUM, *Rapport d'examen. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Dossier 2L-43-DI 2006.09058*, Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, 2011, 23 p. (non publié).

⁶ L. DUBUISSON et C. CARLIER, *L'étude et la restauration du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine (Ath)*, dans *Cercle royal d'histoire et d'archéologie d'Ath. Bulletin bimestriel*, 45^e année, n°269, septembre 2012, pp. 288-304. Voir aussi l'article de Livia Depuydt-Elbaum dans le volume n°83 (2014) de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

⁷ La cornette est une étroite bande de tissu qui pend devant l'épaule. Elle constitue l'extrémité de l'étoffe enroulée autour de la tête et formant le chaperon. Cette cornette semble avoir eu une signification politique puisque les Bourguignons la portaient devant l'épaule droite tandis que les Armagnacs la mettaient devant l'épaule gauche. M. BEAULIEU, *Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500)*, dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, (Cahiers du Léopard d'or, 1), Paris, 1989, p. 256.

⁸ Sur le costume au XV^e siècle, voir notamment A. VAN BUREN-HAGOPION, *Dress and Costume*, dans P. COCKSHAW (dir.), *Les chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un prince Bourguignon*, Turnhout, 2000, pp. 111-117 ; P. MANE et F. PIPONNIER, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995, 206 p. ; M. SCOTT, *A visual history of costume. The fourteenth & fifteenth centuries*, Londres, 1986 ; J. BAYLE, M. BEAULIEU, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris, 1956, 220 p. ; G. DORNIER, *Le costume dans l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance*, t. 1, Saint-Mandé, 1949, section Moyen Âge – XIV^e siècle et Moyen Âge – XV^e siècle (pas de pagination) et P. LACROIX, *Mœurs, usages et costumes au Moyen Âge et l'époque de la Renaissance*, Paris, 1871, 662 p.

de la robe sont reliés par une paire de lacets noirs. Philippe le Bon arbore le collier de la Toison d'or, ordre qu'il avait fondé en 1430 à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Portugal⁹. Une toison de bélier en or pend au centre du collier composé de fusils¹⁰ et de pierres à feu étincelantes, conformément à la devise personnelle du duc¹¹. Il porte également autour du cou un petit bijou cruciforme incrusté de pierres précieuses.

Différents arguments justifient l'identification du sujet à Philippe le Bon. Le premier est la description physiologique du souverain donnée par l'un de ses contemporains, Georges Chastellain (1405-1475), qui convient au personnage représenté. Le chroniqueur nous dit notamment que Philippe le Bon « avoit plus en os qu'en charnure, veines grosses et pleines de sang ; portoit le visage de ses pères de séante longueur ; brun de couleur et estaint ; nez non aquilin, mais long ; plein front et ample, non calus ; cheveux entre blond et noir ; barbe et sourcils de mesme aux crins ; mais avoit gros sourcils et houssus et dont les crins se dressoient comme corne en son ire ; portoit bouche en juste compas ; lèvres grosses et colorées ; les yeux vaires, de fière inspection tellefois, mais costumièrement amiables ; le dedans de son cœur se monroit par son vis, et correspondoient toutes ses mœurs à la tournure de sa face »¹².

Le second argument est l'inscription située sur l'encadrement à volutes qui, bien que tardive, identifie formellement le sujet. L'iconographie nous renseigne également quant à l'identité du personnage : c'est un chevalier de l'ordre de la Toison d'or, vêtu entièrement de noir comme le duc de Bourgogne en avait l'habitude depuis l'assassinat de son père, Jean sans Peur (1371-1419). Enfin, les nombreuses représentations de Philippe le Bon qui nous sont parvenues en enluminure, gravure, sculpture, peinture, tapisserie ou vitrail permettent de reconnaître sans mal sa physionomie.

⁹ Il existe une très abondante littérature sur l'ordre de la Toison d'or. Voir notamment P. COCKSHAW (dir.), *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505) : idéal ou reflet d'une société ?*, Bibliothèque Royale de Belgique, [cat.d'exp.], Bruxelles/Turnhout, 1996, 256 p.

¹⁰ Les fusils sont très souvent nommés « briquets » dans la littérature. Ce terme est fondamentalement anachronique puisqu'il ne deviendra synonyme de fusil, à savoir une petite pièce d'acier avec laquelle on frappe un silex pour obtenir des étincelles, qu'au XVIII^e siècle. Au Moyen Âge, le mot « briquet » qualifie tout objet de petite taille. Voir M. PASTOUREAU, *Emblèmes et symboles de la Toison d'or*, dans P. COCKSHAW (dir.), *L'ordre de la Toison d'or...*, op.cit., p. 102.

¹¹ La devise personnelle de Philippe le Bon qu'il utilise dès 1421 est constituée du mot « *Ante ferit quam flamma micet* » associé au fusil. Par la suite, le fusil va être combiné à une pierre à feu et le mot remplacé par « Aultre n'auray ». Cette nouvelle devise du souverain deviendra aussi celle de l'ordre de la Toison d'or. Voir M. PASTOUREAU, *Emblèmes et symboles...*, op.cit., p. 104.

¹² G. CHASTELLAIN, *Chronique des ducs de Bourgogne*, t. 1, Paris, 1827, pp. 22-24.

L'hôpital de la Madeleine, où l'œuvre était encore conservée au XIX^e siècle, est une institution méconnue. La charte de privilèges accordés aux sœurs hospitalières par Philippe le Bon en 1449 est généralement considérée comme l'acte de fondation de l'hôpital¹³. Or, il s'agit en réalité de la réponse du duc de Bourgogne à différentes requêtes émanant des sœurs de la Madeleine et témoignant des tensions existant entre les religieuses et les autorités municipales d'Ath quant au contrôle de l'hôpital¹⁴. Les conflits entre les deux parties ont jalonné toute l'histoire de l'institution¹⁵. Philippe le Bon fut d'ailleurs impliqué à plusieurs reprises pour statuer sur différents problèmes. Bien après sa mort, les sœurs, comme les échevins athois, continuèrent à invoquer tour à tour la charte de 1449 pour faire valoir leurs droits. Le duc Philippe paraît donc bien avoir joué un rôle clef pour l'établissement, sinon *de facto*, du moins « spirituellement ». Rien de vraiment étonnant dès lors de trouver dans la chapelle de l'hôpital un portrait en buste du protecteur pourvu d'un cadre plus tardif mais à l'inscription sans équivoque : « Philippe II dit le Bon fondat[eu]r de cette maison le 14e avril 1449 ». Cependant, aucun document ne nous apprend ni quand, ni comment l'œuvre est arrivée à l'hôpital d'Ath. À défaut de sources écrites, seule l'étude approfondie du tableau, en comparaison avec les autres représentations du duc de Bourgogne, peut nous fournir des pistes de réflexion¹⁶.

¹³ L'un des exemplaires originaux de la charte provenant de l'hôpital de la Madeleine est aujourd'hui conservé sous verre aux Archives de la ville d'Ath.

¹⁴ Les requêtes des sœurs sont publiées dans P. CULLUS, *Les institutions hospitalières d'Ath au XV^e siècle*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath*, t. XLI (1964-1966), 1968, pp. 49-50.

¹⁵ A.G.R. *Conseil privé autrichien*, 944b (référence transmise par L. Dubuisson).

¹⁶ Cette étude comparative s'est actuellement focalisée sur les œuvres de même typologie.



Figure 3.
Anonyme (d'après Rogier van der
Weyden).
Portrait de Philippe le Bon.
Huile sur bois de chêne.
29,6 x 21,3 cm (surface peinte origi-
nale).
35,6 x 27,4 cm (sans cadre).
Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv.
3782.
Seconde moitié du XV^e siècle.
© KIK-IRPA, Bruxelles.



Figure 4.
Atelier de Rogier van der Weyden.
Portrait de Philippe le Bon.
Huile sur bois de chêne.
51 x 36,8 (avec cadre), 42 x 26 cm
(surface peinte).
Madrid, Palacio Real, inv.
10010172.
Vers 1450.
© KIK-IRPA, Bruxelles.

Révélation d'un unicum

De nombreuses effigies de Philippe le Bon peintes en buste sur panneau nous sont parvenues. Parmi elles, une trentaine peut être classée en deux catégories : Philippe le Bon portant un chaperon (fig. 3) et Philippe le Bon représenté tête nue (fig. 4)¹⁷. La présence d'un couvre-chef dans le portrait d'Ath encouragerait à le ranger dans le premier groupe.

Les vingt-cinq peintures de la première catégorie, avec chaperon, seraient des copies d'une œuvre originale perdue peinte par Rogier van der Weyden avant 1448¹⁸ (fig. 5). La typologie globale de ces portraits, où le duc est représenté à mi-corps, tourné de trois-quarts vers la droite, se détachant sur un fond neutre et éclairé d'une lumière uniforme et enveloppante, fait effectivement écho aux portraits attribués au peintre officiel de la ville de Bruxelles. En outre, comme l'a souligné Lorne Campbell, Van der Weyden apporte toujours à ses modèles les mêmes adaptations en vue de leur conférer une apparence plus noble¹⁹. Cette recherche de stylisation des formes est symptomatique de la

¹⁷ Les autres exemplaires relèvent d'un troisième type de portrait figurant le duc coiffé d'une couronne et portant le costume complet de la Toison d'or. Ce groupe n'est constitué que de copies d'après une œuvre originale perdue du peintre dijonnais Jean de Maisoncelles. Il n'en sera pas question ici car, à l'exception du personnage représenté, le portrait de l'hôpital de la Madeleine ne s'en rapproche nullement ni d'un point de vue iconographique, ni stylistique. Pour de plus amples informations, nous renvoyons le lecteur à notre mémoire de master et notre publication dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art (2014) qui traitent brièvement de la question. É. DE ZUTTER, *Étude historique, iconographique,...*, *op.cit.*, pp. 28-32. Voir aussi J.C. SMITH, *Jean de Maisoncelles' Portrait of Philippe le Bon for the Chartreuse de Champmol – A Study in Burgundian Political Symbolism*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 124^{ème} année, t. XCIX, janvier 1982, pp. 7-12 et S. JUGIE, *Les portraits des ducs de Bourgogne*, dans *Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996) : Images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas Bourguignons et quelques régions voisines (XIV^{ème}-XV^{ème} siècles)*, (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles, 37), Neuchâtel, 1997, p. 70.

¹⁸ À la suite de plusieurs auteurs, l'absence de « maheutres » aux emmanchures du vêtement nous semble être un critère de datation assez fiable. En effet, à partir de 1448 au moins, le duc de Bourgogne, attentif à l'évolution de la mode, les portent systématiquement. M. COMBLEN-SONKES (avec la collaboration de N. VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14), Bruxelles, 1986, p. 229 ; P. LORENTZ, *D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, dans J.-R. PIERRETTE (éd.), *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la collection Edmond de Rothschild*, Musée du Louvre, [cat.d'exp.], Paris, 1997, p. 18 et S. JUGIE, *Les portraits des ducs de Bourgogne...*, *op.cit.*, p. 58. M. LELOIR, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, 1951, p. 221 : « Maheutre/Mahoître (s.m.) : Bourrelet rembourré qui couvrait l'épaule et le haut du bras et qui fut de mode pendant le XV^e siècle. Ce renforcement des épaules venait du vêtement militaire. Vers le milieu du XVI^e siècle, les maheutres s'aplatirent pour devenir des épaulettes ».

¹⁹ L. CAMPBELL, *L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden*, dans *Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Maison du Roi, [cat.d'exp.], Bruxelles, 1979, p. 62 : « en agrandissant les yeux, en haussant légèrement les sourcils, en allongeant le nez, en accusant certains traits autour des yeux et des bouches, en donnant aux contours des visages un intérêt linéaire qu'ils ne possédèrent peut-être jamais en réalité,



a.



b.



c.



d.



e.



f.

Figure 5 *Portraits de Philippe le Bon au chaperon*. a. Anonyme, Bruges, Groeningemuseum (inv. Gro.0203.I) ; b. Anonyme, Wierde, collection R. de Kerchove d'Exaerde ; c. Anonyme, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse (inv. 771) ; d. Anonyme, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse (inv. 824) ; e. Anonyme, Paris, Musée du Louvre (inv. M.I.818) ; f. Anonyme, Chantilly, Musée Condé (inv. 572). © KIK-IRPA, Bruxelles.

manière « subjective » de Van der Weyden, par opposition à « l'objectivité » eyckienne²⁰. Cette particularité caractérise également ce premier groupe.

En 1969, Micheline Comblen-Sonkes confronte les dimensions et compare certaines images en réflectographie dans l'infrarouge des six meilleurs exemplaires de ces effigies « au chaperon » du duc de Bourgogne. Selon l'auteur, ces derniers pourraient avoir été exécutés à partir d'un même calque²¹.

L'usage d'un tel moyen mécanique de reproduction laisse supposer qu'il s'agit là d'une typologie destinée à être abondamment multipliée en vue d'une large diffusion. Cette propagation importante de l'image du prince nécessitait une reconnaissance instantanée de ce dernier par le spectateur. Le duc est, dès lors, figuré de manière stéréotypée²², revêtu de son costume noir traditionnel, coiffé du chaperon et arborant le collier de la Toison d'or. Jeffrey C. Smith précise aussi que cette tenue vestimentaire très personnelle permet quasiment à elle seule d'établir l'identification du personnage, autorisant les peintres à diminuer la justesse et la précision dans la représentation des traits physiologiques de Philippe le Bon²³. Cette distanciation par rapport au physique réel du modèle est également liée, selon nous, au public ciblé. Ce dernier ne connaissait pas personnellement le souverain de sorte que la précision du portrait demeurait accessoire.

et en mettant l'accent, par le moyen de la tonalité et d'un plus haut degré de finition, sur les espaces autour des yeux et des lèvres inférieures. Le résultat de tout ceci et d'autres petites distorsions est le regard plein de noblesse pieuse [...] ».

²⁰ Pour bien comprendre en quoi Rogier van der Weyden idéalise ses modèles, il est toujours utile de revenir aux comparaisons proposées par Lorne Campbell. L'auteur, comme bien d'autres après lui, confronte la représentation que Van der Weyden fait du chancelier Nicolas Rolin sur le polyptyque du *Jugement dernier* de Beaune au portrait de ce même chancelier réalisé par Jan Van Eyck dans sa *Vierge au chancelier Rolin* conservée au Musée du Louvre (inv. 1271). L. CAMPBELL, *Van der Weyden*, Londres, 2004, pp. 22-23.

²¹ M. SONKES, *Note sur les procédés de copie en usage chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, v. XI, Bruxelles, 1969, pp. 142-152. Les versions étudiées par l'auteur sont celles de Bruges, Dijon, Lille, Paris (fig. 5) ainsi que celles de Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. 4445) et du château de Windsor (Royal Collection, inv. 240).

²² M. SONKES, *Note sur les procédés de copie...*, *op.cit.*, p. 143 : « l'écartement anormalement grand entre l'oreille et l'œil droits, les sourcils légèrement arrondis, les paupières supérieures largement visibles bien que les yeux en amande soient ouverts, les cernes sous les paupières inférieures, le long nez droit, la distance prononcée entre celui-ci et la bouche, les lèvres pincées, les rides et les fossettes aux commissures, le menton limité par une courbe qui s'affaisse, au-delà d'un sillon qui monte haut dans la joue. Le visage n'est presque pas modelé et les traits sont en pleine lumière ; seule une ombre légère apparaît sous les arcades sourcilières et sur la joue droite, près de l'oreille ».

²³ J.C. SMITH, *The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, thèse de doctorat, Columbia University, New-York, 1979, pp. 287-288.

À notre avis, les caractéristiques de cette typologie de portrait autorisent à y reconnaître l'effigie officielle²⁴ du duc de Bourgogne conçue pour remplir diverses fonctions. En guise de propagande politique et d'affirmation du pouvoir en place, il devait orner les bâtiments publics de son territoire et servir de cadeau diplomatique entre cours. La majorité des portraits conservés n'étant pas antérieurs au dernier quart du XV^e siècle, il est évident que leur production s'est maintenue sous les successeurs de Philippe le Bon ; Charles le Téméraire d'une part, Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche d'autre part. Cette production tardive d'images officielles du fondateur de l'ordre de la Toison d'or permettait à son fils d'asseoir son pouvoir sur les possessions de son père et à son successeur habsbourgeois de légitimer son autorité sur les territoires bourguignons.

Une comparaison attentive des différentes versions de cette première catégorie de portrait a permis de mettre en lumière les spécificités de l'œuvre athenoise. Malgré certains traits stéréotypés caractéristiques du « portrait officiel », celle-ci est traitée de manière beaucoup plus détaillée, soignée et réaliste que les meilleurs exemplaires conservés de ce groupe. L'examen de l'œil droit est tout à fait éclairant de ce point de vue : une proportion harmonieuse et juste des paupières supérieures, un traitement individualisé des cils et des poils du sourcil, une représentation distincte de la caroncule lacrymale, des petites rides au coin de l'œil correctement intégrées au modelé et des cernes suggérées par jeux d'ombres (fig. 6), autant de détails qui ne s'observent dans aucun autre portrait. Cette effigie n'est par ailleurs absolument pas affectée par la recherche d'idéalisation du personnage, pourtant typique des copies du portrait officiel de Philippe le Bon et qui, nous l'avons souligné, caractérise le style de Van der Weyden. Dans le panneau de l'hôpital de la Madeleine, le duc de Bourgogne apparaît ridé, cerné et il a la peau flasque. Remarquons aussi une verrue dans le cou, détail que Van der Weyden n'avait peut-être pas jugé utile de reproduire dans le portrait officiel.

Outre cette différence fondamentale de conception dans le rendu de la physionomie du duc, l'image athenoise se distingue des portraits officiels par son organisation spatiale et par plusieurs détails iconographiques. Le fond neutre foncé généralement animé par l'ombre portée du modèle a fait place ici à un fond doré plat et uniforme auquel se juxtapose le personnage. Ce dernier, monumental, occupe beaucoup de place dans le champ pictural, le fond n'étant

²⁴ Cette notion de « portrait officiel » a déjà été proposée par plusieurs spécialistes sans toutefois définir ce qui différencie du point de vue iconographique un portrait officiel d'un autre. Seuls les auteurs du catalogue *Het Nederlands Staatsieportret* développent leur opinion dont la nôtre se rapproche. M.-J. ONG-CORSTEN, I. SLOET *et al.*, *Het Nederlands Staatsieportret*, [cat.d'exp.], La Haye, 1973, pp. 18-19.

qu'assez peu visible. De ce fait, le personnage paraît quelque peu à l'étroit dans son cadre, contrairement aux autres versions « au chaperon » proposant une organisation spatiale plus aérée, le fond s'étendant plus largement autour du modèle. La position du sujet, nettement de trois-quarts dans ces effigies, est plus frontale dans le portrait athois. D'un point de vue iconographique, la forme du chaperon est une dissemblance clairement identifiable²⁵. D'autres différences demandent une observation plus attentive : les cheveux dépassant du chaperon et l'usage d'une cordelette pour suspendre le pendentif en croix sont absents des portraits du premier groupe. Enfin, à partir d'une étude menée par Gilles Docquier au sujet des représentations du collier de la Toison d'or, nous pouvons déclarer que les colliers figurés sur les *Portraits de Philippe le Bon au chaperon* et sur le portrait de l'hôpital de la Madeleine relèvent de deux typologies distinctes ; la première plus décorative et ornementale, la seconde plus simple et sobre. Selon l'auteur, la version épurée du collier remonte à la fondation de l'ordre en 1430 tandis que le type plus décoratif serait apparu dans le second tiers du XV^e siècle²⁶.

Au vu de ces dissemblances entre l'effigie athoise et le premier groupe de portraits de Philippe le Bon, une étude comparative similaire a été effectuée avec le second groupe, les portraits de Philippe le Bon tête nue. Le personnage, tourné vers la droite, s'y détache, selon les cas, sur un fond neutre foncé ou sur un lambris en bois. Les mains ne sont pas représentées. Ce groupe se compose de quatre copies d'un portrait original perdu attribué également à Rogier van der Weyden et réalisé à partir de 1447-1448²⁷ (fig. 7).

²⁵ La forme actuelle du chaperon est originale. À un moment indéterminé de l'histoire de l'œuvre, une nouvelle dorure a été apposée sur l'originale sans respecter les contours initiaux du personnage et modifiant la forme du chaperon en question. La restauration a permis de retrouver le premier fond doré par le retrait de ce surpeint dérangeant et en mauvais état de conservation.

²⁶ G. DOCQUIER, *Le collier de l'ordre de la Toison d'or et ses représentations dans la peinture des Primitifs flamands (XV^e et première moitié du XVI^e siècle)*, dans *La Bourgogne au XV^e siècle : La cour et la ville*, (tiré à part des *Annales de Bourgogne*, tome LXXX, fascicule 1-2), 2008, p. 152.

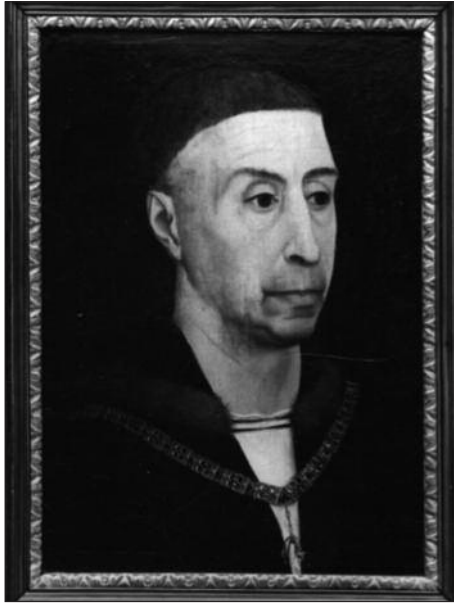
²⁷ Bien que l'intégration spatiale du personnage et l'absence des mains dans les copies conservées diffèrent par rapport aux portraits unanimement attribués à Rogier van der Weyden, nous nous rallions à la majorité des spécialistes quant à l'attribution du modèle original du *Portrait de Philippe le Bon tête nue* à ce maître. En effet, le côté très stylisé de la version du Palacio Real de Madrid (inv. 10010172), considérée par l'ensemble des historiens de l'art comme la plus proche de l'original, rappelle incontestablement la manière de Rogier. Le duc portant des maheutes aux épaules sur les quatre copies, nous considérons également que le prototype original peut avoir été réalisé à la même époque que la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*, c'est-à-dire à partir de 1447-1448.



Figure 6.
Portrait de Philippe le Bon.
Ath, hôpital de la Madeleine (anciennement).
Détail du visage après restauration.
© Elodie De Zutter, 2012.



a.



b.



c.

Figure 7. *Portraits de Philippe le Bon tête nue.*

a., Anonyme, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 397) Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens ; b., Anonyme, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (inv. 545 A) © KIK-IRPA, Bruxelles ; c., Anonyme, Paris, Collection Gabriel Fodor (anciennement Gotha, Schlossmuseum, d'après l'IRPA) © KIK-IRPA, Bruxelles.

La fonction du Portrait de Philippe le Bon tête nue n'a pas encore été clairement reconnue. Malgré une nette tendance à l'idéalisation, l'apparence plus personnelle et plus détaillé de la représentation ainsi que le traitement boisé illusionniste du fond pour les exemplaires de Madrid (fig. 4)²⁸ et de Paris (fig. 7), témoignent, croyons-nous, que l'œuvre originale devait être destinée à un usage privé et non à une production en série. Elle a pu appartenir aux collections duciales ou à un membre de la cour. Comme l'ont suggéré plusieurs spécialistes, peut-être était-elle présentée en pendant avec le *Portrait d'Isabelle de Portugal* du J. Paul Getty Museum²⁹, également sur fond boisé ?³⁰ Cette effigie du Grand Duc d'Occident, unique au départ, a par la suite été copiée en conservant le fond d'origine ou remplacée sur le fond neutre vert foncé du portrait officiel dans le but d'en créer une variante.

La confrontation de l'effigie athisoise au *Portrait de Philippe le Bon tête nue* de Madrid a mis en lumière une certaine proximité avec ce second groupe. Malgré une recherche d'idéalisation caractéristique des œuvres de Van der Weyden, le portrait de Madrid est moins stéréotypé et plus détaillé que les effigies officielles, comme en atteste la présence de la verrue dans le cou du sujet. Nous pensons d'ailleurs que la représentation de ce détail permet d'appuyer l'hypothèse d'une œuvre privée commandée par un proche du souverain. Les mèches de cheveux dépassant du chaperon s'enchaînent selon un séquençage quasiment identique à celui de la version madrilène. En ce qui concerne les colliers, notons que, sur le panneau de Madrid comme sur celui d'Ath, la croix en pendentif est suspendue à une cordelette. En outre, le collier de la Toison

²⁸ Pour un état de la question récent sur le panneau madrilène, voir C. GARCIA-FRIAS CHECA, *Some artistic and technical considerations on the 'Portrait of Philip the Good' in the Royal Palace of Madrid after its restoration*, dans L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK, C. REYNOLDS ET L. WATTEUW (éd.), *Rogier van der Weyden in context (Underdrawing and technology in painting, Symposium XVII, 22-24 octobre 2009, Louvain)*, Louvain, 2012, pp. 168-176.

²⁹ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 78. PB.3. Sur ce portrait, voir L. CAMPBELL, *Portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy*, dans L. CAMPBELL et J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden, 1400-1464. Master of passions*, M Museum, [cat.d'exp.], Louvain, 2009, p. 298 et L. CAMPBELL et Y. SZAFRAN *The portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum*, dans *The Burlington Magazine*, 146, n°1212, mars 2004, pp. 148-157.

³⁰ L. CAMPBELL, *Portrait of Philip the Good without headgear*, dans L. CAMPBELL et J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden...*, op.cit., p. 296 et D. DE VOS *Rogier Van der Weyden. L'œuvre complet*, Paris, 1999, p. 373. D'autres auteurs rapprochent le portrait d'Isabelle de Portugal du portrait avec chaperon de Philippe le Bon : E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge, 1953 (édition française, Hazan, 2010), p. 294 ; M. HENRY, C. LEMAIRE et A. ROUZET, *Isabelle de Portugal. Duchesse de Bourgogne (1397-1471)*, Bibliothèque royale de Belgique, [cat.d'exp.], Bruxelles, 1991, p. 142. Jochen Sander pense que les deux panneaux reproduisent peut-être une composition perdue de Rogier van der Weyden représentant le couple ducal dans une pièce richement décorée et totalement en bois. S. KEMPERDICK et J. SANDER (éd.), *The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz/Städel Museum, Berlin/Francfort-sur-le-Main, 2009, p. 374.

d'or relève du type originel, simple et sobre. Enfin, l'absence de mains constitue l'ultime élément de rapprochement entre ce second groupe et l'effigie athoise. L'étude technologique de cette dernière a en effet permis d'identifier la main et le document qu'elle tient comme un ajout ultérieur, sans toutefois pouvoir préciser la date de cette intervention³¹.

En dépit de cette proximité manifeste avec les Portraits de Philippe le Bon tête nue, la version athoise présente une série de particularités qui en font un véritable *unicum* au sein du corpus d'œuvres conservées. La première est l'usage d'un fond doré dont l'étude technologique a confirmé le caractère original. Le fond doré est d'ailleurs peu fréquent dans les portraits du XV^e siècle. La deuxième singularité concerne le costume avec un col d'une autre forme et le type de chaperon différent. Enfin, la recherche de réalisme de la représentation est en soi une spécificité du portrait athois.

Étude d'influences

À défaut de sources archivistiques et suite au constat d'une proximité iconographique et typologique entre le portrait athois et les versions du second groupe dérivant de Rogier van der Weyden, il est à présent nécessaire d'étudier le style du panneau de l'hôpital de la Madeleine pour y évaluer l'influence du grand maître bruxellois. Le premier critère qu'il convient d'examiner est la recherche de réalisme de la représentation qui va de paire avec l'absence d'idéalisation. Comme nous l'avons déjà mentionné, le personnage est effectivement dépeint précisément par l'artiste qui n'a nullement fait abstraction des aspects disgracieux de son anatomie tels que ses chairs flasques, ses rides et la verrue de son cou. Or, Rogier van der Weyden, nous l'avons vu, cherche habituellement à idéaliser ses modèles à travers une stylisation des formes (fig. 8). L'effigie athoise de Philippe le Bon se rapproche donc d'une sensibilité artistique plus strictement descriptive et « objective » telle qu'on la retrouve chez Jan van Eyck³² et le Maître de Flémalle³³ (fig. 9).

Dans le tableau hennuyer, la lumière venant de droite induit des contrastes marqués entre les parties éclairées du visage et celles restées dans l'ombre. Ces contrastes, de même que l'exécution opaque des carnations, pro-

³¹ K. BARBOSA et L. DEPUYT-ELBAUM, *Rapport d'examen...*, op.cit., p. 16. Voir aussi la contribution de Livia Depuydt-Elbaum dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art de 2014.

³² Voir par exemple les portraits de Joos Vijd (*Polyptyque de l'Agneau mystique*, Gand, Sint-Baafskathedraal), de Nicolas Rolin (*La Vierge au chancelier Rolin*, Paris, Musée du Louvre, inv. 1271) ou de Joris Van der Paele (*La Madone au chanoine Van der Paele*, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0161.D).

³³ Voir par exemple les *Portraits d'homme et de femme* de Londres (Londres, National Gallery, inv. NG.653.1 et NG.653.2) et le *Portrait d'homme* identifié parfois à Robert de Masmines (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 537A) (fig. 12).



Figure 8.
Rogier van der Weyden.
Portrait de Philippe de Croÿ. 49 x 30 cm.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, inv. 254.
Vers 1460.
Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers
© Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo
Maertens

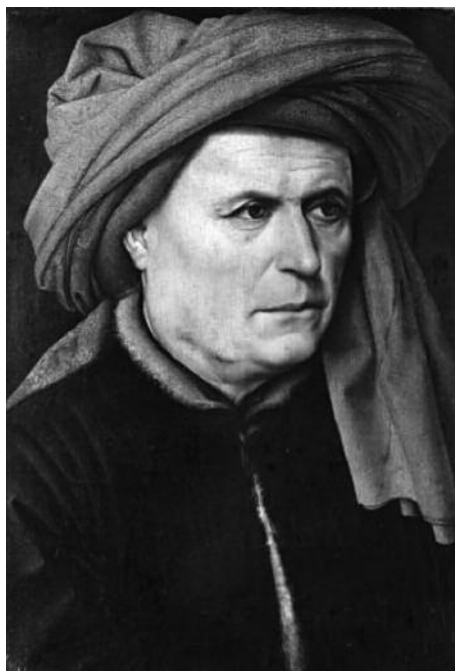


Figure 9.
Maître de Flémalle.
Portrait d'homme. 40,7 x 28,1 cm (surface
peinte). Londres, National Gallery, inv.
NG.653.1.
Vers 1435.
© KIK-IRPA, Bruxelles.

curent plus de plasticité aux chairs, à l'instar des œuvres du Maître de Flémalle. Chez Van der Weyden, la lumière joue un rôle unificateur au sein de la composition. Les transitions de l'ombre à la lumière sont fluides et la lumière, diffuse et uniforme, lie les formes les unes aux autres. Le traitement de la lumière constitue donc bien un second élément déterminant.

Le troisième aspect concerne l'intégration spatiale de la figure dans le champ pictural. L'effet de « close-up » ainsi que la position du buste, entre une vue de trois-quarts et de face, provoquent une monumentalisation du personnage dont le volume paraît vouloir repousser les limites du champ pictural. Cette impression de monumentalité et ce cadrage resserré n'apparaissent pas dans les portraits individuels de Rogier van der Weyden qui privilégie généralement une intégration spatiale plus aérée. Le manque de place accordée au fond dans le portrait d'Ath et l'absence de profondeur impliquée par l'usage



Figure 10.
D'après le Maître de Flémalle.
Portrait de Barthélemy Alatrue. 44,5 x 31,5
cm (surface peinte). Bruxelles, Musées roy-
aux des Beaux-Arts de Belgique, inv. N°406.
Après 1562.
© KIK-IRPA, Bruxelles.

de l'or accentuent encore la monumentalité de la figure et rapprochent une nouvelle fois l'effigie atnoise des portraits du Maître de Flémalle. Dans ces derniers, le peintre renforce en effet l'impression d'un personnage écrasé « entre le *plan-limite* et le *plan de pose* »³⁴, pour reprendre une expression de Paul Philippot, tout en soulignant la tridimensionnalité de la figure par effet de contraste avec le fond strictement bidimensionnel. À Ath, la réduction « des espaces vides » dans l'œuvre rappelle par ailleurs l'*horror vacui* typique des peintures généralement attribuées au maître³⁵.

Enfin, le chaperon du panneau atnois participe d'une mode légèrement plus ancienne que celui porté par le duc sur les autres représentations peintes. Les couvre-chefs les plus similaires se retrouvent dans l'œuvre de Jan van Eyck et du Maître de Flémalle³⁶.

³⁴ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994, p. 32.

³⁵ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish painting...*, *op.cit.*, p. 311.

³⁶ Les meilleurs exemples sont le *Portrait d'homme* de Van Eyck (Londres, National Gallery, inv. NG290), le *Portrait de Marco Barbarigo* d'un suiveur de Van Eyck (Londres, National Gallery, inv. NG696) et le *Portrait de Barthélemy Alatrue* d'après le Maître de Flémalle (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 406). On le retrouve également dans une œuvre attribuée à Rogier van der Weyden et à son atelier mais qui présente une nette empreinte flémallienne, l'*Exhumation de Saint-Hubert* (Londres, National Gallery, inv. NG783). Un chaperon fort proche est également observable sur un *Portrait d'homme* de Jacques Daret (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 537).

Comme ultime argument de rapprochement avec le style flémallesque, une comparaison de l'effigie athise et du *Portrait de Barthélémy Alatrueye* nous semble idéale. Cette œuvre est une copie d'après 1562 d'un original du Maître de Flémalle³⁷ (fig. 10) et elle présente de nombreux points communs avec le portrait de Philippe le Bon qui nous occupe. Le premier est l'usage du fond doré. Si cette copie reproduit bien le fond de l'œuvre originale, nous pouvons en conclure que ce maître est l'un des rares à avoir utilisé des fonds dorés dans ses portraits. Cette possibilité est d'autant plus envisageable qu'il recourait souvent à l'or dans les fonds de ses compositions narratives³⁸, notamment celles encore marquées par le style international³⁹. Deuxièmement, l'intégration spatiale des deux personnages est très similaire, de même que leur position, la tête dirigée de trois-quarts vers la droite et les épaules légèrement en oblique dans la même direction. Un troisième élément de rapprochement est le couvre-chef qui, bien que de forme moins arrondie chez Barthélémy Alatrueye, possède dans les deux cas des bandes de tissus retombant en oblique et de manière strictement parallèle de part et d'autre du visage. Nous pouvons enfin souligner le traitement plastique des deux visages marqués de veines puissantes au niveau de la tempe droite et terminés par un menton en galoche.

En définitive, les différents aspects de la personnalité artistique de l'auteur du portrait de l'hôpital de la Madeleine semblent plutôt lier ce peintre aux œuvres attribuées au Maître de Flémalle qu'à celles de Rogier van der Weyden, comme c'est le cas pour les autres portraits du duc de Bourgogne. Les caractéristiques principales du style flémallesque se retrouvent en effet ici mais de manière moins prononcée que dans les œuvres données au « groupe Flémalle »⁴⁰, dénotant la main d'un suiveur.

³⁷ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. N°406. Sur cette copie d'après le Maître de Flémalle et le contexte de sa création, voir C. STROO et P. SYFER-D'OLNE, *Portraits of Barthélémy Alatrueye and Marie de Pacy*, dans *The Flemish primitives. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups*, (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 1), Bruxelles, 1996, pp. 85-95.

³⁸ L'or est en effet abondamment utilisé dans les exemples suivants : *Triptyque de la Mise au tombeau*, Londres, Courtauld Institute of Art, inv. P.1978.PG.253 ; *Le Christ et la Vierge*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. 332 ; *Le mauvais larron*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 886 et *Madone au banc recouvert d'herbe*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, cat. no. 1835.

³⁹ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les expositions Van der Weyden – Flémalle : Avancées, reculs, tergiversations*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 79, 2010, p. 31.

⁴⁰ Pour un état de la question récent sur les attributions, voir S. KEMPERDICK, J. SANDER (ed.), *The Master of Flémalle...*, op.cit., 404 p.

Définition d'une fourchette chronologique

Les résultats de l'analyse stylistique tendent à rapprocher le portrait athois d'une production artistique antérieure à 1445. Il convient dès lors d'étudier les critères iconographiques et technologiques permettant d'infirmier ou de confirmer cette fourchette chronologique. En dépit de la recherche de réalisme de la représentation, nous estimons ne pas pouvoir utiliser l'âge apparent du duc comme critère intervenant dans la datation. L'interprétation de cet élément demeure à notre avis trop subjective pour être suffisamment pertinente. Nous pouvons certes y reconnaître un homme d'âge mûr mais il est impossible d'être plus précis.

D'un point de vue iconographique, le panneau athois comporte une série d'éléments « archaisants » par rapport aux autres portraits du souverain. Le fond neutre doré est sans conteste le plus marquant. L'usage d'un tel fond est plutôt rare dans les portraits aux XV^e et XVI^e siècles ; cette pratique étant nettement plus répandue dans le style international du XIV^e siècle⁴¹.

Le chaperon figuré dans le portrait est davantage conforme à une mode antérieure à 1440 et caractérisée par une coupe nettement plus étroite autour de la tête avec une grande partie du tissu retombant dans le dos et sur les épaules⁴². Toujours du point de vue vestimentaire, l'absence de maheutres aux emmanchures du manteau, élément usuel depuis au moins 1448, constituerait un nouveau détail « archaisant »⁴³. Quant au collier de la Toison d'or, il est ici représenté dans sa forme la plus simple remontant à la fondation de l'ordre en 1430, non dans celle remaniée dans le second tiers du XV^e siècle et présentant un aspect nettement plus décoratif. Ce second type est notamment illustré dans le *Portrait de Philippe le Bon au chaperon* de Dijon.

Enfin, l'effigie athoise présente toutes les caractéristiques technologiques d'une peinture flamande du XV^e siècle. Elle est réalisée sur un panneau de chêne, constitué d'une seule planche de fil vertical débitée sur quartier recouverte d'une préparation blanche à base de craie et de colle animale. Elle a été

⁴¹ Nous en conservons notamment deux très beaux exemples, le *Portrait de Jean II le Bon* (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 2490) et le *Portrait de Richard II d'Angleterre trônant* (Londres, Westminster abbey).

⁴² P-L. DE GIAFFERRI, *Histoire du costume masculin français de l'an 420 à l'an 1870*, Paris, 1927, section 33 (pas de pagination) ; P. Mane et F. PIPONNIER, *Se vêtir au Moyen Âge...*, *op.cit.*, p. 87 et M. LELOIR, *Dictionnaire du costume...*, *op.cit.*, p. 81. Soulignons enfin que Lorne Campbell date le *Portrait de Marco Barbarigo* vers 1449-1450 mais insiste sur le caractère démodé du chaperon porté par le personnage. L. CAMPBELL, *The fifteenth century netherlandish school. National Gallery catalogues*, Londres, 1998, p. 226 : « by Netherlandish standards, the costume is rather old fashioned : but Marco is known to have had conservative tastes, at least in hats ».

⁴³ La miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut* est actuellement le document le plus ancien et daté de manière assez fiable (vers 1448-1449) que nous ayons relevé sur lequel les maheutres sont représentées. Une investigation plus poussée dans ce domaine permettra sans aucun doute d'affiner la datation.

peinte dans son encadrement, comme l'atteste la présence de quatre bords non peints et de barbes. Le cadre original est typique du XV^e et du début du XVI^e siècle⁴⁴. De manière générale, la couche picturale est lisse et ne présente pas d'empâtements, à l'exception de quelques rehauts de matière pour structurer les formes dans les bijoux.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge n'a révélé aucun dessin sous-jacent apparent. Ceci nous prive d'un indice tout à fait essentiel quant au processus de création de l'œuvre ou de l'éventuelle technique de copie utilisée⁴⁵. Cette absence de dessin pourrait s'expliquer par l'usage d'un matériau indétectable aux rayonnements infrarouges ou par le recours à un dessin préparatoire poussé et indépendant dont l'artiste se serait inspiré pour procéder directement à l'exécution picturale.

L'image radiographique du portrait athois (fig. 11) témoigne de l'usage de glacis translucides et d'une relative minceur des couches picturales dans le visage, contrairement toutefois au collier de la Toison d'or et à la croix qui ont une densité plus importante. Néanmoins, la présence d'une couche d'impression peu couvrante au blanc de plomb, appliquée avec de larges coups de brosse visibles en radiographie et également perceptibles en lumière rasante, renforce l'aspect lumineux du modelé⁴⁶. L'uniformité du visage sur l'image radiographique et le caractère lisse de la couche picturale en surface indiquent que la lumière est interne au modelé obtenu par l'usage d'un ton de fond couvrant, à base de blanc de plomb, et de hautes lumières rendues sans véritables empâtements. Ceci démontre que l'œuvre peut être raccrochée d'un point de vue technologique à la peinture des artistes flamands du XV^e siècle, mais présente une technique d'exécution moins subtile dans sa stratigraphie picturale que celle de Rogier van der Weyden par exemple puisqu'elle comporte une charge plus importante de blanc de plomb dans le ton de fond⁴⁷.

⁴⁴ H. VEROUĞSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989, p. 91 : « 51 cadres moulurés à cavet à baguettes se situent entre 1436 et le dernier quart du XVI^e siècle. La plupart datent de la seconde moitié du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle. La traverse inférieure est généralement à talus ».

⁴⁵ Sur les techniques de copies, voir notamment J. DIJKSTRA, *Methods for the copying of paintings in the Southern Netherlands in the 15th and the early 16th centuries*, dans H. VEROUĞSTRAETE-MARCQ et R. VAN SCHOUTE (éd.), *Dessin sous-jacent et copies, (Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, 8-10 septembre 1989, Louvain-la-Neuve)*, Louvain-la-Neuve, 1991, pp. 67-76 et C.M. VAN DAALEN, *Preparations and materials : Methods of compositional transfer*, dans J. COUVERT et VEROUĞSTRAETE (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches, (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, 11-13 septembre 2003, Bruges)*, Louvain, 2006, pp. 212-217.

⁴⁶ C. PERIER-D'ETEREN, *Technique picturale des peintres flamands du XV^e au début du XVI^e siècle*, dans *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 13-48.

⁴⁷ Notons toutefois que l'usage d'un ton de fond plus couvrant dans le modelé des carnations, qui leur confère un aspect plus opaque, est caractéristique des peintures attribuées au « groupe Flémalle » et pourrait donc constituer un lien supplémentaire entre cette œuvre et le groupe en question.

Ajoutons encore pour terminer que le traitement contrasté des transitions de l'ombre à la lumière dans le visage, l'abondance de détails réalistes et le traitement individualisé du personnage s'opposent au caractère nettement plus synthétique et stéréotypé des autres copies, en ce compris les meilleurs exemplaires datés du XV^e siècle par la majorité des spécialistes⁴⁸.

En somme, l'ensemble des données technologiques, iconographiques et stylistiques autorisent à situer l'œuvre dans la première moitié ou éventuellement au milieu du XV^e siècle. Or, l'analyse dendrochronologique de l'effigie athoise a déterminé la date de 1475 comme *terminus post quem* pour la confection du panneau⁴⁹, ne permettant d'envisager la réalisation de l'œuvre qu'à partir de 1480. Nous proposons dès lors deux hypothèses pouvant expliquer l'inadéquation entre les résultats de la dendrochronologie et de l'analyse iconographique et stylistique.

La première est que le *Portrait de Philippe le Bon* de l'hôpital de la Madeleine à Ath serait une « copie libre » réalisée à partir de 1480 d'après une effigie peinte particulièrement détaillée de Philippe le Bon tête nue, dont le portrait d'Ath possède toutes les caractéristiques. Nous entendons par « copie libre » la définition qu'en donne Hélène Mund à partir des réflexions de Max J. Friedländer⁵⁰, à savoir « une œuvre de compilation où peut intervenir soit une altération de la puissance d'expression initiale, soit au contraire une recreation personnelle »⁵¹ ou encore « une copie où se mélange un apport personnel du peintre avec l'imitation d'un modèle »⁵². Le modèle en question serait le portrait tête nue de Van der Weyden tandis que l'archaïsme de la représentation relèverait de l'apport personnel du peintre. Si cet archaïsme, présent dans le style et l'iconographie, peut sans doute partiellement s'expliquer par le goût de l'artiste et sa formation, il devrait surtout témoigner d'une volonté de dépeindre une époque plus ancienne, interprétée par le peintre ou le commanditaire comme étant celle du personnage figuré en vue de donner un aspect plus historique à la représentation. Le fond doré permet en outre de conférer une apparence iconique au portrait ducal. Enfin, l'ajout d'un chaperon au

⁴⁸ Les versions de Dijon, de Bruges et de Lille sont situées généralement entre 1450 et le dernier quart du XV^e siècle. Celle de Madrid vers 1450.

⁴⁹ Signalons cependant que la précision de ce résultat doit être relativisée étant donné l'absence totale d'aubier et probablement le manque de certains cernes de duramen. Le dernier cerne de croissance visible sur le panneau date de 1469. P. FRAITURE et A. LAUW, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Peinture sur panneau. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, Institut royal du Patrimoine artistique, dossiers 2006.09058 (IRPA) et P509 (laboratoire de dendrochronologie), Bruxelles, 2012, pp. 9-10 (non publié).

⁵⁰ M.J. FRIEDLÄNDER, *Von Kunst und Kennerschaft*, Zurich, 1946 (édition française, *De l'art et du connaisseur*, Paris, 1969, p. 283).

⁵¹ H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, V, 1983, p. 27.

⁵² H. MUND, *Approche d'une terminologie...*, *op.cit.*, p. 21.



Figure 11.
Portrait de Philippe le Bon.
Ath, hôpital de la Madeleine (anciennement)
Radiographie.
© KIK-IRPA, Bruxelles.

Figure 12.
Maître de Flémalle (attribué à).
Portrait d'homme. (Robert de Masmines?).
Huile sur bois de chêne.
28,5 x 17,7 cm.
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 537A.
1425-1430.
© KIK-IRPA, Bruxelles.



modèle sans couvre-chef de Van der Weyden témoignerait d'une volonté de rapprocher l'œuvre du portrait officiel de Philippe le Bon. Le copiste aurait donc appliqué à son modèle un double processus d'« historicisation » et d'« officialisation ». Cette copie personnalisée s'inscrirait ainsi dans un mouvement qu'Erwin Panofsky appelle « l'archaïsme d'alentours de 1500 ». Ce dernier se caractérise par un retour aux fondateurs de la peinture flamande du XV^e siècle et connaît un franc succès auprès des commanditaires qui en viennent à célébrer les œuvres des anciens maîtres comme des témoignages historiques à valoriser. La production de copies d'après ces maîtres va dès lors considérablement se développer et « cet engouement suscite même des reconstitutions archaïsantes parfois si réussies [...] qu'on peut les prendre pour des répliques *bona fide*, voire pour des originaux. »⁵³

La seconde possibilité quant au paradoxe entre l'analyse d'histoire de l'art et les conclusions dendrochronologiques est que le portrait athois serait simplement la copie exacte d'une œuvre des années 1430-1440 : une copie exacte implique une sorte d'annihilation de la personnalité du copiste au profit du modèle qu'il reproduit le plus fidèlement possible tant du point de vue de l'iconographie que du style⁵⁴. Dans ce cas-ci, l'effigie s'inscrirait dans le mouvement archaïque mais selon une autre perspective, celle de la production à l'identique d'un modèle existant. Ce phénomène concerne essentiellement les œuvres des grands maîtres puisque, comme le dit Paul Philippot, « la valorisation de l'image comme telle fait saisir en elle non plus l'idée, le schéma typologique, mais telle formulation particulière qui, dès lors, mérite d'être reproduite pour elle-même »⁵⁵. Dès lors, le portrait d'Ath copierait l'œuvre d'un grand maître aujourd'hui disparue. La possibilité que cet exemplaire original soit de la main de Van der Weyden nous paraît minime étant donné le style flémallien de la copie athoise qui, dans le cas d'une copie exacte, s'appliquerait à l'original et non à sa reproduction. L'iconographie, qui situe le modèle dans les années 1430-1440, nous permet donc d'envisager que le portrait athois serait le seul témoignage aujourd'hui conservé d'un portrait de Philippe le Bon antérieur aux deux prototypes réalisés par Rogier van der Weyden. Le style du panneau athois orienterait l'attribution vers le Maître de Flémalle. Notons par ailleurs que le *Portrait de Barthélémy Alatruye* (fig. 10) et le *Portrait d'homme* de Berlin⁵⁶ (fig. 12) attestent que Flémalle a travaillé pour la haute société bourguignonne et qu'il pourrait ainsi avoir eu l'occasion de peindre le souverain.

⁵³ E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting...*, *op.cit.*, p. 639.

⁵⁴ Sur les différents types de copies et leurs caractéristiques, voir H. MUND, *Approche d'une terminologie...*, *op.cit.*, pp. 19-31.

⁵⁵ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les ...*, *op.cit.*, p. 109.

⁵⁶ À condition de continuer à identifier le personnage représenté à Robert de Masmines, chevalier de la Toison d'or. Cette identification, proposée pour la première fois par Georges Hulin de

Énigme de la provenance

L'effigie ducale serait donc le plus ancien objet aujourd'hui conservé provenant de la collection hospitalière. Son iconographie est en relation directe avec l'histoire de l'institution puisque le personnage représenté n'est autre que son bienfaiteur principal, le duc de Bourgogne, qui l'institua officiellement et octroya de nombreux privilèges aux sœurs qui en avaient la charge. Comme en atteste l'inscription peinte sur le second encadrement, rajouté sans doute au XVIII^e siècle, Philippe le Bon est même généralement considéré comme le fondateur de la Madeleine, bien qu'en réalité les magistrats de la ville d'Ath furent à l'initiative de cette fondation.

Cette représentation du « fondateur » de l'institution encourage à envisager que le portrait lui était directement destiné. Bien que le *terminus post quem* de 1475 ne permette pas d'envisager un cadeau de Philippe le Bon lui-même à l'hôpital d'Ath, la possibilité d'une commande émanant des sœurs hospitalières désirant honorer leur bienfaiteur principal à travers une représentation de type iconique semble aller de soi.

Un élément de taille s'oppose cependant à ce scénario : une inscription en néerlandais sur le talus du cadre original du portrait désignant le sujet comme « [...] herttogh Philip » (fig. 13)⁵⁷. Bien qu'aucun indice ne permette actuellement de certifier son originalité⁵⁸, il convient de s'interroger sur la raison de sa présence. Si l'on part du postulat que l'œuvre a été réalisée spécialement pour l'hôpital d'Ath et y serait donc arrivée tout de suite après sa création, il est plutôt improbable que l'artiste y ait apposé une inscription en néerlandais alors qu'Ath est, déjà à l'époque, une ville francophone. Que la commande ait été passée par les sœurs ou par un bienfaiteur *lambda*, cela reste inexplicable. Cette inscription a donc certainement été apposée avant l'arrivée du portrait dans la collection de la Madeleine.

Nous pensons dès lors que l'œuvre aurait été commandée entre 1480 et 1520 par un membre ou un proche de la cour pour sa collection personnelle, le portrait ayant ensuite éventuellement été transmis par héritage et finalement offert à la Madeleine⁵⁹ ou directement acheté par celle-ci entre le début du

Loo en 1932 par comparaison avec un portrait dessiné du chevalier dans le recueil d'Arras, a été contestée par plusieurs spécialistes. Pour un retour sur ces contestations, voir S. KEMPERDICK, J. SANDER (éd.), *The Master of Flémalle...*, *op.cit.*, pp. 265-268. Stephan Kemperdick conteste également cette identification et considère que le *Portrait d'homme* de Berlin comme une œuvre précoce de Rogier van der Weyden ou réalisée dans son entourage immédiat.

⁵⁷ « [...] duc Philippe » (traduction française).

⁵⁸ Son manque de soin et sa position décentrée et de travers sur le talus du cadre permet selon nous de remettre en doute son originalité eu égard à la qualité de l'œuvre.

⁵⁹ Les recherches menées par Laurent Dubuisson dans les archives de la Madeleine ont fait ressortir trois personnes ayant réalisé une donation importante pour l'hôpital, essentiellement enterres et en argent. Il serait ainsi tentant d'identifier ce donateur à Antoine de Jauche, Marie de Ville ou Charles Carondelet. Ces trois individus ont tous un lien avec la cour de Bourgogne ou le

XVI^e siècle et 1864, année de la première mention du panneau dans les archives conservées.

L'étude technologique dévoile par ailleurs l'histoire matérielle mouvementée de l'œuvre, comme l'illustre les différentes modifications qu'elle a subies au cours du temps (fig. 14)⁶⁰ : un fond doré recouvert d'une nouvelle dorure ne respectant pas les contours originaux du personnage, l'ajout d'une main tenant un document dans la partie inférieure de la composition, un cadre doré dont l'inscription originale à la laque rouge a été successivement renforcée puis recouverte lors de la pose d'une nouvelle dorure sur le cadre, ainsi que la découpe du cadre en question sur ses quatre côtés en vue de son intégration dans un encadrement plus tardif à volutes nettement plus ample.

Il est probable que l'ensemble des modifications, à l'exception du renforcement de l'inscription à la laque rouge avec une matière brunâtre, participent d'une volonté de rapprocher cette effigie particulière de la typologie de portrait officiel de Philippe le Bon au chaperon. Il nous paraît en effet évident que la forme du chaperon définie lors de l'application de la nouvelle dorure dans le fond de l'œuvre imite, maladroitement, celle du portrait officiel. La superposition de la dorure sur une partie de l'épaule droite était quant à elle destinée à modifier l'intégration spatiale du personnage en reproduisant la parcelle de fond visible le long du bras droit dans les portraits conventionnels avec chaperon. La main tenant un document est également caractéristique de cette typologie et expliquerait ainsi cette adjonction peu habile sur le portrait atthois. En outre, une signification plus directement liée à l'histoire de l'hôpital de la Madeleine n'est pas à exclure, le document en question renvoyant symboliquement dans ce cas à la charte de fondation de Philippe le Bon le 14 avril 1449⁶¹.

Si cette interprétation est correcte, l'adjonction d'un second encadrement qui porte une inscription soulignant le rôle de fondateur de Philippe le Bon s'en trouverait justifiée. Ce nouveau cadre augmente ainsi le caractère officiel de la représentation puisqu'il possède une forme plus « prestigieuse », comporte une inscription en français, nettement plus lisible que la première, et

duc lui-même pouvant justifier qu'ils aient pu posséder une effigie du souverain. Les archives sont assez lacunaires pour les XV^e et XVI^e siècles et encore actuellement en cours de dépouillement.

⁶⁰ La main fait partie des ajouts ultérieurs. Lors de la restauration, il a été décidé de la conserver comme témoignage de l'histoire matérielle de l'œuvre. Afin de proposer une reconstitution de l'apparence initiale du portrait, la main et le document qu'elle tient ont été supprimés à l'aide d'un logiciel de traitement de photographie dans l'image de gauche de la figure 14. Il ne s'agit donc pas de l'état actuel de l'œuvre (observable dans la figure 2) mais bien d'une reconstitution de la présentation originale.

⁶¹ Hypothèse émise par J. HOCQ, *Deux tableaux de l'hôpital...*, op.cit., p. 45 et reprise par L. DUBUISSON et C. CARLIER, *Étude et restauration...*, op.cit., p. 302. Nous y adhérons totalement.

arbore le blason du duc⁶² entouré du collier de la Toison d'or, de quatre fleurs de lys rouges et surmonté d'une couronne. Ce nouveau cadre a nécessité une « remise à neuf » du cadre original qui a été entièrement doré, recouvrant ainsi au passage l'inscription pour éviter le double emploi. La typologie du nouveau cadre semble indiquer que le portrait devait désormais être présenté en hauteur, peut-être au-dessus d'une porte : deux planches de bois, larges en haut et étroites en bas, fixées perpendiculairement au revers du panneau servaient à l'incliner vers le bas. Le style du cadre à volutes ne permet pas de définir clairement la date de ces importantes modifications opérées probablement entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, en une ou plusieurs interventions. Nous n'avons actuellement trouvé aucun encadrement présentant une proximité significative avec celui-ci et permettant une estimation fiable de sa datation.



Figure 13.
Portrait de Philippe le Bon.
 Ath, hôpital de la Madeleine (anciennement).
 Inscription avant et après dégage-
 ment.
 © Elodie De Zutter, 2012.

⁶² M. PASTOUREAU, *Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, dans B. BOUSMANNE et T. DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1482*, Bibliothèque royale de Belgique/Bibliothèque nationale de France, [cat.d'exp.], Bruxelles, 2011, p. 93 : « Écartelé : au 1 et au 4, d'azur semé de fleurs de lis d'or, à la bordure composée d'argent et de gueules ; au 2, parti : bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et de sable au lion d'or armé et lampassé de gueules ; au 3, parti : bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et d'argent au lion de gueules à la queue fourchue et passée en sautoir, armé, lampassé et couronné d'or ; à l'écusson d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules brochant sur le tout ».



Figure 14.

Portrait de Philippe le Bon.

Ath, hôpital de la Madeleine (anciennement).

Indication des principales modifications subies par l'œuvre au cours de son histoire.

En l'absence d'information concernant le moment de cette intervention, il convient de s'interroger sur le contexte qui aurait amené ce souhait d'officialisation de ce portrait. Nous proposerons deux hypothèses. La première est que l'œuvre aurait subi ces différents remaniements au moment de son arrivée à l'hôpital, les sœurs ayant en quelque sorte fait « restaurer » leur nouvelle acquisition. La seconde est liée au contexte historique, plus particulièrement aux tensions permanentes évoquées plus haut entre les sœurs hospitalières et les échevins de la ville quant à la gestion de l'hôpital. Le conflit atteint son apogée au XVIII^e siècle lors d'un procès d'une vingtaine d'années au cours duquel les sœurs n'ont cessé de revendiquer leur droit d'autogestion en se référant à la charte de Philippe le Bon. Il est probable qu'en vue d'appuyer leur plaidoyer par l'image, elles aient décidé d'adapter le portrait du souverain en leur possession, l'effigie particulière athenoise devenant un portrait officiel du duc de Bourgogne tenant en main la charte de fondation de la Madeleine.

En conclusion, si nos hypothèses s'avéraient judicieuses, cette peinture méconnue des historiens de l'art pourrait faire évoluer notre compréhension de la peinture flamande, particulièrement concernant le Maître de Flémalle, sa postérité et ses relations avec la cour de Bourgogne. Elle complète par ailleurs les connaissances relatives à l'iconographie du duc de Bourgogne et offre l'exemple d'une œuvre d'une grande qualité d'exécution et dans un état de conservation exceptionnel⁶³.

⁶³ Arrivée au terme de cet article, nous dédions nos dernières lignes à ceux qui se sont consacré à la relecture du manuscrit. Pour leur aide précieuse, nous remercions chaleureusement nos professeurs de l'Université Libre de Bruxelles, Valentine Henderiks et Didier Martens, notre amie Julie Fäcker, et nos proches, Sonia Rondou et Mathieu De Gand.

Bibliographie

BARBOSA, K. et L. DEPUYDT-ELBAUM, *Rapport d'examen. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Dossier 2L-43-DI 2006.09058*, Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, 2011, 23 p. (non publié).

BAYLE, J. et M. BEAULIEU, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris, 1956, 220 p.

BEAULIEU, M., *Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500)*, dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, (Cahiers du Léopard d'or, 1), Paris, 1989, pp. 255-286.

CAMPBELL, L. et J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden, 1400-1464. Master of passions*, M Museum, [cat.d'exp.], Louvain, 2009, 576 p.

CAMPBELL, L., et Y. SZAFRAN, *The portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum*, dans *The Burlington Magazine*, 146, n°1212, mars 2004, pp. 148-157.

CAMPBELL, L., *Van der Weyden*, Londres, 2004, 128 p.

CAMPBELL, L., *The fifteenth century netherlandish school. National Gallery catalogues*, Londres, 1998, 464 p.

CAMPBELL, L., *L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden*, dans *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Maison du Roi, [cat.d'exp.], Bruxelles, 1979, pp. 56-67.

CHASTELLAIN, G., *Chronique des ducs de Bourgogne*, t. 1, Paris, 1827, pp. 22-24.

COMBLEN-SONKES, M. (avec la collaboration de N. VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14), Bruxelles, 1986, 530 p.

CULLUS, P., *Les institutions hospitalières d'Ath au XV^e siècle*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath*, t. XLI (1964-1966), 1968, pp. 33-92.

DE GIAFFERRI, P.-L., *Histoire du costume masculin français de l'an 420 à l'an 1870*, Paris, 1927.

DE VOS, D., *Rogier Van der Weyden. L'œuvre complet*, Paris, 1999, 442 p.

DE ZUTTER, É., *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, mémoire de master, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2012, 131 p.

DIJKSTRA, J., *Methods for the copying of paintings in the Southern Netherlands in the 15th and the early 16th centuries*, dans R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE-MARCO (éd.), *Dessin sous-jacent et copies, (Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VIII, 8-10 septembre 1989, Louvain-la-Neuve)*, Louvain-la-Neuve, 1991, pp. 67-76.

DOCQUIER, G., *Le collier de l'ordre de la Toison d'or et ses représentations dans la peinture des Primitifs flamands (XV^e et première moitié du XVI^e siècle)*, dans *La Bourgogne au XV^e siècle : La cour et la ville*, (tiré à part des *Annales de Bourgogne*, tome LXXX, fascicule 1-2), 2008, pp. 125-162.

DORNIER, G., *Le costume dans l'Antiquité, le Moyen Age et la Renaissance*, t. 1, Saint-Mandé, 1949.

DUBUISSON, L., *Le patrimoine artistique dans les collections publiques athoises : inventarisation, restauration, étude et valorisation*, dans (Coll.), *Le Patrimoine du Pays d'Ath, un deuxième jalon (1976-2006)*, (Études et documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath, t. XIX), Ath, 2006, pp. 328-353.

DUBUISSON, L. et C. CARLIER, *L'étude et la restauration du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine (Ath)*, dans *Cercle royal d'histoire et d'archéologie d'Ath. Bulletin bimestriel*, 45^e année, n°269, septembre 2012, pp. 288-304.

FRAITURE, P. et A. LAUW, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Peinture sur panneau. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, Institut royal du Patrimoine artistique, dossiers 2006.09058 (IRPA) et P509 (laboratoire de dendrochronologie), Bruxelles, 2012, 30 p. (non publié).

FRIEDLÄNDER, M.J., *Von Kunst und Kennerchaft*, Zurich, 1946 (édition française, *De l'art et du connaisseur*, Paris, 1969).

GARCIA-FRIAS CHECA, C., Some artistic and technical considerations on the 'Portrait of Philip the Good' in the Royal Palace of Madrid after its restauration, dans L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK, C. REYNOLDS et L. WATTEUW (éd.), *Rogier van der Weyden in context (Underdrawing and technology in painting, Symposium XVII, 22-24 octobre 2009, Louvain)*, Louvain, 2012, pp. 168-176.

HENRY, M., LEMAIRE, C. et A. ROUZET, *Isabelle de Portugal. Duchesse de Bourgogne (1397-1471)*, Bibliothèque royale de Belgique, [cat.d'exp.], Bruxelles, 1991, 218 p.

HOCQ, J., *Deux tableaux de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath*, t. XIII (1927), pp. 45-46.

JUGIE, S., *Les portraits des ducs de Bourgogne*, dans *Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996) : Images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas Bourguignons et quelques régions voisines (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles)*, (Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles, 37), Neuchâtel, 1997, pp. 49-83.

KEMPERDICK, S. et J. SANDER (éd.), *The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz/Städel Museum, Berlin/Francfort-sur-le-Main, 2009, 404 p.

LACROIX, P., *Mœurs, usages et costumes au Moyen Age et l'époque de la Renaissance*, Paris, 1871, 662 p.

LELOIR, M., *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, 1951, 392 p.

MANE, P. et PIPONNIER, F., *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, 1995, 206 p.

MUND, H., *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, V, 1983, pp. 19-31.

ONG-CORSTEN, M.-J., SLOET, I., et al. (éd.), *Het Nederlands Staatsieportret*, [cat.d'exp.], La Haye, 1973, 106 p.

PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge, 1953 (édition française, *Les Primitifs flamands*, Hazan, 2010, 806 p.).

PASTOUREAU, M., *Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, dans B. BOUSMANNE et T. DELCOURT (dir.), *Miniatures flamandes, 1404-1482*, Bibliothèque royale de Belgique/Bibliothèque nationale de France, [cat.d'exp.], Bruxelles, 2011, pp. 89-102.

PASTOUREAU, M., *Emblèmes et symboles de la Toison d'or*, dans P. COCKSHAW (dir.), *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505) : idéal ou reflet d'une société ?*, Bibliothèque Royale de Belgique, [cat.d'exp.], Bruxelles/Turnhout, 1996, pp. 99-106.

PÉRIER-D'ETEREN, C., *Les expositions Van der Weyden – Flémalle : Avancées, reculs, tergiversations*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 79, 2010, pp. 3-35.

PÉRIER-D'ETEREN, C., *Technique picturale des peintres flamands du XV^e au début du XVI^e siècle*, dans *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 13-48.

PHILIPPOT, P., *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994, 349 p.

PIERRETTE, J.-R. (éd.), *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la collection Edmond de Rothschild*, Musée du Louvre, [cat.d'exp.], Paris, 1997, 174 p.

SCOTT, M., *A visual history of costume. The fourteenth & fifteenth centuries*, Londres, 1986.

SMITH, J.C., *Jean de Maisoncelles' Portrait of Philippe le Bon for the Chartreuse de Champmol – A Study in Burgundian Political Symbolism*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 124^{ème} année, t. XCIX, janvier 1982, pp. 7-12.

SMITH, J.C., *The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, thèse de doctorat, Columbia University, New-York, 1979, 632 p.

SONKES, M., *Note sur les procédés de copie en usage chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, v. XI, Bruxelles, 1969, pp. 142-152.

Stroo, C. et P. SYFER-D'OLNE, *Portraits of Barthélémy Alatruye and Marie de Pacy*, dans *The Flemish primitives. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups*, (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 1), Bruxelles, 1996, pp. 85-95.

van BUREN-HAGOPION, A., *Dress and Costume*, dans P. COCKSHAW (dir.), *Les chroniques de Hainaut ou les ambitions d'un prince Bourguignon*, Turnhout, 2000, pp. 111-117

VAN DAALEN, C.M., *Preparations and materials : Methods of compositional transfer*, dans J. COUVERT et H. VEROUGSTRAETE (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches, (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, 11-13 septembre 2003, Bruges)*, Louvain, 2006, pp. 212-217.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, H. et R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989, 354 p.