

PIETER COECKE VAN AELST ET LE VITRAIL, OU LE DÉFI DE L'INVENTION À L'ÉCHELLE MONUMENTALE (*)

Isabelle LECOCQ

Pieter Coecke, « inventeur » polyvalent

Différents événements et manifestations récents ont remis en lumière l'importante production de l'artiste Pieter Coecke (1502-1550). L'activité de celui-ci dans le domaine de la tapisserie était au cœur de l'exposition qui lui a été consacrée au Metropolitan Museum de New York d'octobre 2014 à janvier 2015, sous la conduite experte d'Elizabeth Cleland⁽¹⁾. À cette occasion, l'ensemble des dessins signés par l'artiste, qui lui sont attribués, à lui ou à son atelier, ont donné lieu à une nouvelle étude de Stijn Alsteens⁽²⁾. Depuis décembre 2015, le Musée de la Ville de Bruxelles a entrepris la conservation-restauration du carton d'une scène de la Vie de saint Paul, pour l'épisode correspondant de la fameuse suite de tapisseries dont des exemplaires ont été acquis par des commanditaires aussi prestigieux que François I^{er}, Henri VIII et les Médicis⁽³⁾. Ces événements sont centrés sur Pieter Coecke, principalement en tant qu'auteur de projets de tapisserie, or le talent de celui-ci débordait cette spécialité pour rayonner dans d'autres domaines, l'art du vitrail notamment. Pieter Coecke a en effet joué un rôle déterminant dans ce médium, attesté à la fois par des documents d'archives et, surtout, par des œuvres.

Deux textes d'archives sont connus qui mettent Pieter Coecke en rapport avec l'art du vitrail. L'un est un reçu de Pieter Coecke⁽⁴⁾, daté du 26 mars 1537, de la somme de

(*) Cette contribution a bénéficié des conseils judicieux et des relectures attentives de Mesdames Dominique Allart et Yvette Vanden Bemden, et de Monsieur Ethan Matt Kavaler. Je leur exprime ma sincère gratitude.

(1) CLELAND 2014.

(2) ALSTEENS 2014.

(3) Le Musée de la Ville de Bruxelles («Maison du Roi») a entrepris de restaurer la tapisserie sous les yeux du public, en offrant la possibilité de suivre le travail des conservateurs-restaurateurs, dont l'espace d'action est séparé par une cloison vitrée d'une exposition y afférente organisée sous la direction de Cecilia Paredes: «Renaissance d'une œuvre d'exception: le carton de tapisserie de Pieter Coecke» (du 12 décembre 2015 au 30 avril 2017). Voir PAREDES 2016.

(4) Cité dans CLELAND 2014, p. 78 (cat. 14): *Anno .15 37. den .26. martij. | Also ic peeler coucke alias van aelst aengenome[n] heb te leuereen een forme oft glase venster (inhoudende va[n] | van .Sinte Nicolaus.) vanden dekens vander meersen[iers] de welcke hemlieden geleuert hebbende thandwerpe[n] | in onser lieuer vrouwen kercke en [de] hemlieden voldoen. kinne mij vanden voerβ[eiden] dekens vernoecht en [de] le | vollen betaelt te wetene. vander somme van achtenderflich ponden. vlems.tot.vj.karolus gulden tpo[n]t | also dat ic hemlieden vande voergenoemde comenscap niet meer eischende en bin in kinneβen mij[n]s | mij[n]s hantscripts aldus geteekent | Peeter. Coucke.» Trad.: «26 mars 1537. Je soussigné Peeter Coucke, connu en tant que Van Aelst, ait été chargé de livrer aux doyens des marchands de tissus un dessin d'un vitrail représentant saint Nicolas. Ce vitrail leur ayant été livré dans l'église Notre-Dame d'Anvers et approuvé par eux, j'ai été pleinement payé par les mêmes de la somme de 38 livres flamandes (une*



Fig. 1. Pieter Coecke van Aelst, reçu daté du 26 mars 1537. Rijksarchief Anvers. © Cliché I. Lecocq

38 livres pour un projet dessiné («een forme»), à l'occasion de la livraison et du placement, pour le compte de la guilde des marchands de tissus, du vitrail correspondant, au-dessus de l'autel Saint-Nicolas de l'église Notre-Dame d'Anvers (fig. 1). Un paiement antérieur à Pieter Coecke pour la même commande semble indiquer que celui-ci avait également assuré le placement du vitrail⁽⁵⁾. L'autre texte d'archives est un compte de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, qui atteste le paiement à Pieter Coecke en 1542-1543 de deux couronnes d'or pour un patron au «petit pied» («een patroen int cleijne») pour le vitrail de Jean III, roi de Portugal⁽⁶⁾; le projet correspondant est conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg⁽⁷⁾ (fig. 2). Le vitrail de Jean III de Portugal fut finalement réalisé sur un projet de Michel Coxcie. Divers autres projets de vitraux – vitraux monumentaux et petits panneaux peints sur verre – ont été attribués à Pieter Coecke sur la base de leur analyse stylistique⁽⁸⁾. Parmi eux figure par exemple un projet identifié en 1917 par Max Friedländer comme étant celui correspondant au vitrail de l'église d'Anvers qui vient d'être mentionné⁽⁹⁾.

livre valant six florins Carolus). Je renonce ainsi à réclamer toute autre somme d'argent pour ce travail, et signe de ma propre main Peeter Coucke».

- (5) Voir CLELAND 2014, p. 78 (cat. 14). *Peter van Aelst* reçoit 57 livres pour un vitrail de l'église Notre-Dame situé au-dessus de l'autel de saint Nicolas et les compagnons ayant installé le vitrail sont gratifiés d'un pourboire de 3 *stuivers*.
- (6) Cité dans LÉFÈVRE 1945, p. 152, et HELBIG & VANDEN BEMDEN 1974, p. 129-130: *Item der ordinantie van den heeren fabriekmeesteren gegeven Peeteren van Aelst, schildere, voor een patroen int cleijne, dwelck hi gemaect hadde totter gelase venstere gegeven bij den coninck van Portugale, 2 goude croonen, videlicet 19 stuv. Grossor*.
- (7) HELBIG & VANDEN BEMDEN 1974, p. 88; VANDEN BEMDEN 2005, p. 82-83; LARIANOV 2010, p. 211-213, 359.
- (8) Voir notamment MARLIER 1966, p. 353-375.
- (9) FRIEDLÄNDER 1917, spécialement p. 90-91.



Fig. 2. Pieter Coecke van Aelst, projet de vitrail représentant Jean III de Portugal et son épouse Catherine d'Aragon, v. 1542. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage. © Cliché I. Lecocq

Ces textes et dessins illustrent un phénomène marquant les anciens Pays-Bas dès les débuts du *xvi*^e siècle: l'émergence d'experts dans l'art du dessin, auteurs de compositions destinées à être transposées dans diverses autres techniques par des collaborateurs et des praticiens spécialisés, aux talents inégaux. En l'occurrence, Pieter Coecke s'est distingué par la variété de ses intérêts: peinture sur panneau, gravure, tapisserie, vitrail, orfèvrerie et architecture. Dans ce contexte, les œuvres réalisées sont le fruit d'un travail d'équipe mais, dans ces œuvres collectives, au-delà de différences d'écriture individuelles, transparaissent souvent les fortes personnalités artistiques des inventeurs. Le catalogue des œuvres attribuées à Pieter Coecke est loin d'être définitif et, si la paternité d'un nombre relativement restreint d'œuvres lui est à présent reconnue⁽¹⁰⁾, le degré de l'implication de celui-ci ne peut être aisément évalué et quand il sera question de «Pieter Coecke» dans la présente contribution, c'est implicitement de Pieter Coecke et de ses collaborateurs dont il s'agit, plutôt que du seul Pieter Coecke.

La présente contribution s'efforcera d'expliquer comment Pieter Coecke aborde l'art du vitrail monumental et mettra en évidence les «inventions» et les stratégies développées pour dépasser les contraintes et tirer le meilleur parti de ce médium⁽¹¹⁾. À cette fin, plutôt que de passer en revue le catalogue des vitraux attribués ou attribuables à Pieter Coecke⁽¹²⁾, l'analyse s'appuiera sur un ensemble de vitraux exceptionnel, conservé dans la cathédrale de Lichfield en Angleterre (fig. 3), et dont la restauration vient de se terminer. Deux raisons motivent le choix de cet ensemble: les vitraux de Lichfield ont pu être examinés soigneusement de près, pour la première fois, à l'occasion de leur restauration, dans le Barley Studio de York⁽¹³⁾ (fig. 4), ce qui a permis de nombreuses constatations utiles pour leur étude; c'est l'ensemble de vitraux qui permet le mieux de poser la problématique des rapports entre Pieter Coecke et l'art du vitrail.

Après une présentation des vitraux de l'ancienne abbaye de Herkenrode, à présent à Lichfield, on essaiera dans un premier temps de cerner au mieux le rôle de Coecke dans la conception et la réalisation de vitraux. Dans un deuxième temps, on examinera la manière dont la personnalité de Pieter Coecke s'exprime dans l'art du vitrail monumental.

Les vitraux de l'ancienne abbaye de Herkenrode à Lichfield

Même si les vitraux de Lichfield étudiés ici et provenant de l'ancienne abbaye de Herkenrode en Belgique apparaissent d'une importance primordiale pour l'art du vitrail du *xvi*^e siècle dans les anciens Pays-Bas, ils ne sont connus que de manière assez

(10) Voir principalement FRIEDLÄNDER 1975, MARLIER 1966, ainsi que les dernières publications en date et la bibliographie sur l'artiste citée dans ces ouvrages: JANSEN 2007; CLELAND 2014; ALSTEENS 2014.

(11) La présente contribution est basée sur une communication présentée par Isabelle Lecocq et Yvette Vanden Bemden lors d'un symposium organisé au Metropolitan Museum of New York les 10 et 11 janvier 2015, dans le cadre de l'exposition *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and the Renaissance: «“Invention” or “Citation”?* Pieter Coecke and the Art of Stained Glass». De nouvelles constatations sont venues nuancer ou enrichir le propos. Je remercie Yvette Vanden Bemden de m'avoir généreusement permis d'utiliser cette communication.

(12) Sur la question, voir notamment MARLIER 1966, p. 353-375, HUSBAND 1995, spécialement p. 160-163; BERSERIK & CAEN 2014, p. 98-102.

(13) Voir aussi LECOCQ 2004.



Fig. 3. Vue de la Lady Chapel de la cathédrale de Lichfield. © Cliché IRPA, Bruxelles



Fig. 4. Vitrail de Lichfield en cours d'examen sur une table lumineuse au Barley Studio.
© Cliché I. Lecocq

confidentielle. Dans la monographie qu'il consacre à Pieter Coecke en 1966, Georges Marlier n'en fait aucune mention et s'ils avaient déjà été décrits et commentés dans des ouvrages se rapportant à la cathédrale anglaise depuis le début du XIX^e siècle, ils n'avaient jamais été véritablement étudiés avant les travaux d'Yvette Vanden Bemden et de Jill Kerr. En 1986, ces deux auteurs ont publié un important article dans la revue *Archaeologia*⁽¹⁴⁾. C'est à ce moment que les vitraux ont été mis pour la première fois en rapport avec l'art de Coecke, sur la base des œuvres attribuées à celui-ci par Georges Marlier⁽¹⁵⁾. Afin de faire mieux connaître ces vitraux en vue de leur restauration annoncée, Yvette Vanden Bemden a publié un second article dans le *Journal of Stained Glass* en 2008⁽¹⁶⁾, basé pour l'étude proprement dite des vitraux sur la publication antérieure, les conditions d'observation des vitraux restant les mêmes. En 2009, le Barley Studio de York s'est vu confier la restauration de ce merveilleux ensemble. À cette occasion, Yvette Vanden Bemden et l'auteur de la présente contribution ont entrepris l'étude en atelier, après un accord entre les comités du Corpus Vitrearum de Grande-Bretagne et de Belgique, en vue de la rédaction d'un volume dans la série anglaise du Corpus Vitrearum⁽¹⁷⁾.

L'examen des vitraux de Lichfield dans le Barley Studio a permis d'en faire la critique d'authenticité et d'en examiner attentivement les caractères techniques. Concrètement, plus de 300 panneaux ont été examinés individuellement. Chacun des panneaux conserve une importante proportion de pièces anciennes – 70 à 80% –, ce qui est exceptionnel quand on considère que, dans les vitraux monumentaux conservés en Belgique, les proportions sont inversées. La corrosion du verre est par contre relativement importante et la peinture a énormément souffert au cours des siècles. Elle a disparu en maints endroits et certaines parties sont devenues pratiquement illisibles, entre autres des visages.

Les vitraux de Lichfield proviennent de l'ancienne abbaye cistercienne de Herkenrode⁽¹⁸⁾, dans l'ancienne Principauté de Liège. Cette abbaye fondée à la fin du XI^e siècle était considérée au XVI^e siècle comme la plus fastueuse des anciens Pays-Bas et de l'ancienne Principauté de Liège. Malheureusement, suite aux invasions françaises à la fin du XVIII^e siècle, l'abbaye fut fermée et vendue et toutes les œuvres d'art qu'elle conservait furent dispersées. L'abbatiale fut finalement incendiée et totalement détruite pendant la première moitié du XIX^e siècle. En 1802, la plupart des vitraux de l'abbatiale avaient été vendus par le nouveau propriétaire des lieux au marchand anglais Brooke Boothby, pour le compte de la cathédrale de Lichfield. Ils y furent transportés via Rotterdam et Hull, et arrivèrent à destination en 1803.

Actuellement, douze fenêtres de la cathédrale de Lichfield, dont sept dans la Lady Chapel, rassemblent les restes d'au moins dix-sept fenêtres de l'abbatiale de Herkenrode (fig. 5). Ces vitraux ne se présentent évidemment plus à Lichfield comme ils se présentaient à

(14) VANDEN BEMDEN *et al.* 1986.

(15) Les vitraux de Lichfield avaient été anciennement attribués à Lambert Lombard, par plusieurs auteurs, et rapprochés de ceux de l'église Saint-Jacques à Liège, dont ils sont pourtant bien éloignés au point de vue du style (VANDEN BEMDEN *et al.* 1986, p. 213-215 et 225).

(16) VANDEN BEMDEN 2008.

(17) En collaboration avec Yvette VANDEN BEMDEN *et al.*, *Les vitraux de l'ancienne abbaye de Herkenrode en Grande-Bretagne (Corpus Vitrearum, Great Britain)*, en préparation.

(18) Voir principalement OPSOMER 1976, CALUWAERTS 2003 et CALUWAERTS *et al.* 2008.

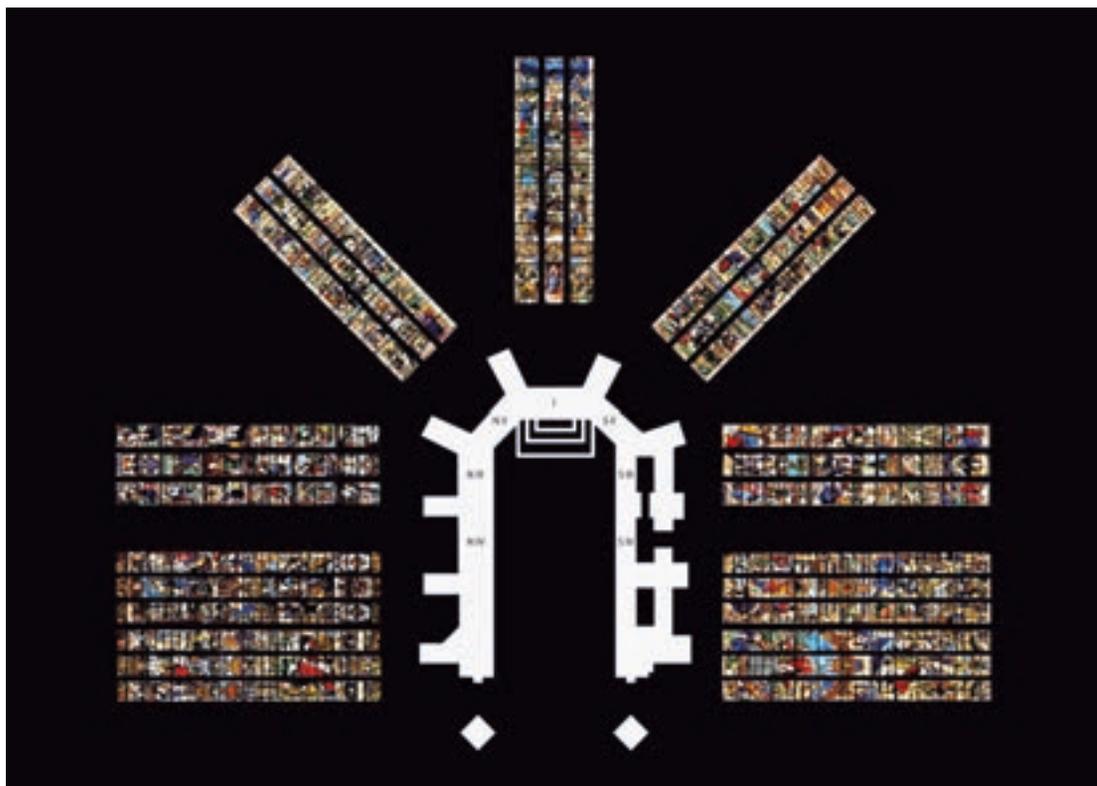


Fig. 5. Plan de situation des vitraux de l'ancienne abbatale de Herkenrode dans la Lady Chapel de la cathédrale de Lichfield.

Herkenrode. Des scènes ont été regroupées, des donateurs ont été rassemblés, les dimensions ont été ajustées, avec l'ajout de bordures latérales ou de bandes horizontales, et les tympanons rassemblent des fragments divers. L'adaptation des vitraux de Herkenrode aux fenêtres de Lichfield a souvent aussi perturbé les couronnements d'architecture au-dessus des scènes. Malgré l'absence de documents d'archives qui fassent état de la configuration originale de la vitrerie de l'abbatale de Herkenrode, la localisation et la composition des vitraux dans l'abside et la nef a pu être établie, avec plus ou moins de certitude, sur la base de l'ordre du cycle iconographique des scènes religieuses, l'assemblage des panneaux dans les caisses à leur arrivée à Lichfield et sur certains manuscrits héraldiques.

Dans l'ancienne abbatale, les vitraux superposaient un registre de donateurs orants et une scène du cycle religieux introduit par l'Annonciation et centré sur le thème de la Rédemption, avec les scènes de la Passion, suivies par la Résurrection, les Apparitions, l'Ascension, la Pentecôte, et la Résurrection des Morts. Les vitraux de l'abside, plus hauts que les autres, présentaient de part et d'autre d'une Crucifixion et sous d'opulents encadrements architecturaux, le prince-évêque de Liège Éradard de La Marck (1472-1538) associé à la scène du Portement de Croix, Jean de Hornes (1450-1544) et son épouse Anne d'Egmont (1502-1574) associés au Christ quittant Pilate en train de se laver les mains, Florent (1469-

1539) et Maximilien d’Egmont (1509-1548), et leurs épouses respectives, Marguerite de Berghes et Françoise (Barbe) de Lannoy (1513-1562), associés respectivement à la Descente de Croix et à la Résurrection. Les vitraux de la nef furent quant à eux offerts principalement par les familles de religieuses.

Huit grandes scènes illustrant des épisodes du Nouveau Testament et actuellement réparties dans six fenêtres de la Lady Chapel de la cathédrale de Lichfield sont datées par des millésimes: 1532 (les Pèlerins d’Emmaüs, le Portement de Croix), 1534 (la Pentecôte), 1538 (l’Entrée du Christ à Jérusalem, la Dernière Cène et la Résurrection [fig. 6]), 1539 (l’Annonciation et le Christ quittant Pilate). À l’exception de l’Incrédulité de Thomas qui doit être contemporaine de la Pentecôte (1534), les autres scènes (l’Arrestation du Christ, la Flagellation, le Couronnement d’épines et l’Ascension) se situent vraisemblablement entre 1537 et 1538 et la Résurrection des Morts est plutôt à placer en 1538-1539. La date de 1537 figurait également dans l’un des vitraux de Herkenrode: ce millésime est inclus dans un panneau de tympan, mais on ignore à quelle scène il était associé.

Les vitraux de Lichfield sont perméables à l’art de leur temps et témoignent d’influences diverses qui marquent à ce moment-là l’art des anciens Pays-Bas. Dès la deuxième décennie du xvi^e siècle, la manière des artistes a évolué très rapidement, au contact de diverses influences, principalement allemandes et italiennes⁽¹⁹⁾.

Sans qu’elle puisse être étayée par l’identification de sources précises, l’influence du milieu germanique et spécialement de Dürer se fait sentir dans les vitraux les plus anciens de Lichfield. La Descente de Croix peut ainsi être rapprochée du dessin sur le même thème de la suite de la Passion verte (Vienne, Albertina Museum, 1504) et d’une estampe de la Petite Passion (1511) de cet artiste. Par après, les vitraux se ressentent manifestement de l’influence italienne, notamment celle de Raphaël et de ses collaborateurs, véhiculée par les cartons de tapisseries qui arrivent à Bruxelles à partir de 1516/17⁽²⁰⁾. Ces cartons ont participé au renouvellement de la culture visuelle de maints artistes des anciens Pays-Bas par l’introduction d’un nouveau répertoire de figures et d’attitudes intégrées dans des compositions particulièrement dynamiques. Les vitraux de Lichfield sont significatifs à cet égard: les protagonistes des scènes religieuses interagissent souvent entre eux par le regard et une gestuelle efficace et expressive, déployée dans l’espace avec des raccourcis audacieux. La connaissance de ce répertoire est illustrée dans les vitraux par une référence explicite. Dans la scène de la Résurrection, le personnage dans le coin inférieur gauche est présenté en grande partie dans la position du soldat correspondant dans la tapisserie de la Résurrection de la suite de la Vie du Christ (Scuola nuova)⁽²¹⁾, position bien inconfortable et instable, avec un bras en appui sur le sol et l’autre tendu au dessus de l’horizontale pour maintenir le bouclier (fig. 7).

L’ornementation déploie un répertoire de motifs et de formules décoratives inspiré de la Renaissance italienne, largement répandu grâce aux gravures d’ornemanistes, et qui se mêle aux compositions en usage dans les anciens Pays-Bas.

(19) Ce phénomène a été bien observé par Yvette Bruijnen (BRUIJNEN 2001).

(20) Voir notamment DACOS 1980 et CAMPBELL 2002, p. 187-261.

(21) Au sujet de cette suite de tapisseries moins connue que la série des Actes des Apôtres (Scuola vecchia), voir DELMARCEL 1992 et CAMPBELL 2002, p. 237-241.



Fig. 6. Millésime 1538 du vitrail de la Résurrection (fenêtre SIV). © Cliché IRPA, Bruxelles



Fig. 7. Détails de la tapisserie de la Résurrection de la suite de la *Scuola nuova*, tissée à Bruxelles dans l'atelier de Pieter van Edingen (dit aussi van Aelst) v. 1524-1530 d'après un projet de Giovanni Francesco Penni et collaborateurs (Vatican, Musées du Vatican) et du vitrail de la Résurrection (fenêtre SIV). © Clichés I. Lecocq et IRPA, Bruxelles

Les décors architecturaux d'encadrement des scènes sont particulièrement développés dans les vitraux autrefois placés dans l'abside de l'abbatiale de Herkenrode. Entre les vitraux les plus anciens de 1532 et les plus tardifs de 1538-1539, la conception et le mode de construction de ces décors évolue de façon sensible, vraisemblablement sous l'influence de Fontainebleau, notamment. Dans un premier temps, divers ornements sont superposés dans une grande profusion sur une architecture qu'ils masquent en grande partie. Ultérieurement, l'encadrement, nettement plus lisible, intègre des éléments choisis – satyres, termes, éphèbes – avec une certaine sophistication, comme dans le vitrail de Jean de Hornes (fig. 8), où des jeunes hommes sont assis sur une corniche qui n'a d'autre raison d'être que de servir de support à ceux-ci. La référence bellifontaine s'impose ici spontanément, avec l'exemple des figures associées à l'image de l'Éléphant royal dans la Galerie François I^{er} (fig. 9). Cette disposition de telles figures dans un vitrail est sans précédent dans les vitraux des anciens Pays-Bas conservés. Elle s'observe également dans un projet de vitrail conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (fig. 10), attribué auparavant à Léonard Thiry⁽²²⁾ et, actuellement, à un artiste flamand ou dans l'orbite de Coecke⁽²³⁾.

(22) BRUGEROLLES & GUILLET 1995, p. 124.

(23) CORDELLIER 2008, p. 206, GASNAULT 2011, vol. 2, p. 134-135. Hélène Gasnault envisage la possibilité que ce projet de vitrail ait vu le jour dans l'entourage de Coecke, sans davantage de certitude. Pour notre part, nous serions tentés de répondre par l'affirmative au vu des caractéristiques stylistiques du dessin et de la proximité de celui-ci des vitraux de Lichfield, notamment pour les types de personnages, la construction de la composition et la conception de l'encadrement architectural. Nous remercions Hélène Gasnault de nous avoir aimablement permis de consulter sa thèse.



Fig. 8. Jean de Hornes et son épouse Anne d'Egmont (fenêtre NIV): ensemble de la scène et détail.
© Clichés Barley Studio et I. Lecocq

Parallèlement, les architectures représentées à l'intérieur des scènes se complexifient et l'usage des ordres se précise. La Dernière Cène (1538) est célébrée dans un espace dominé par deux colonnes monumentales aux fûts cannelés et aux chapiteaux corinthiens soigneusement représentés avec leurs volutes et leurs feuilles d'acanthes (fig. 11). Le fait mérite d'être souligné: dans les vitraux des anciens Pays-Bas conservés, c'est l'une des premières occurrences d'une citation précise d'un ordre d'architecture. Des moitiés de chapiteaux corinthiens apparaissent discrètement dans les somptueux arcs de triomphe représentés dans les vitraux de Charles Quint et Marie de Hongrie du transept de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles (1537 et 1538).

L'examen des principes de conception et des techniques d'exécution montre que les vitraux de Herkenrode à Lichfield ont très vraisemblablement été conçus dans un même milieu, marqué par une personnalité – Pieter Coecke –, et exécutés sous la responsabilité d'un même atelier ou d'un même maître.

Les inventions de Pieter Coecke mises en œuvre dans la conception des vitraux de Lichfield

Plusieurs scènes des vitraux ont des rapports évidents avec l'art et le milieu de Pieter Coecke, comme le montrent des rapprochements avec des tableaux, des dessins et des gra-



Fig. 9. Primaticcio et Rosso, L'Éléphant fleurdéliné, Fontainebleau, galerie du château, 1532-1538.
© Cliché I. Lecocq

vures. Ces rapprochements concernent la totalité d'une scène, ou au contraire des emprunts limités. Ils mènent à considérer une implication directe de Coecke dans la conception des vitraux de Lichfield.

Un projet pour un vitrail à trois lancettes conservé à Munich, considéré comme une œuvre de l'atelier de Coecke⁽²⁴⁾, est manifestement un jalon de la genèse de la scène de l'Arrestation du Christ de Lichfield datable des années 1537-1538. Il diffère du vitrail pour la partie inférieure gauche seulement; le reste coïncide fidèlement. On peut pourtant y reconnaître le projet du vitrail de l'Arrestation de Herkenrode, qui aurait subi une adaptation iconographique, sans doute à la demande des nonnes. Sur le dessin, Pierre s'apprête à trancher l'oreille de Malchus agenouillé tandis qu'un soldat va immobiliser le Christ avec une corde; Judas n'est pas clairement identifié. Dans le vitrail, le rôle de Judas est précisé et la miséricorde du Christ est mise en avant. Judas embrasse le Christ pour désigner aux

(24) Ce projet conservé à la *Staatliche Graphische Sammlung* de Munich, d'abord attribué par G. MARLIER à un artiste travaillant à la manière de Pieter Coecke (MARLIER 1966, p. 354-356), est à présent attribué par Stijn Alsteens au Maître des *Clinging Draperies*. Voir ALSTEENS 2014.



Fig. 10. Atelier de Pieter Coecke van Aelst (?), projet de vitrail avec scènes de la Résurrection du Christ et de Jonas rejeté par la baleine. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. 8679, s.d.

© Cliché I. Lecocq



Fig. 11. Détail d'un chapiteau corinthien dans la scène de la Crucifixion de la fenêtre SII.

© Cliché I. Lecocq

guerriers l'homme qu'ils doivent arrêter; il reçoit simultanément la bourse contenant les trente deniers de la trahison. Malchus projeté au sol a laissé échapper sa lanterne tandis que Pierre rengaine son épée sur l'ordre du Christ. Ce projet de vitrail est moins fini que d'autres projets de vitraux attribués à Coecke, comme celui de la Circoncision de Varsovie⁽²⁵⁾. Ils répondaient sans doute à des besoins différents: dans le premier, il s'agissait de mettre en place les éléments de la composition et de développer le thème en accord avec le commanditaire; dans le second, il s'agissait d'un projet parfaitement abouti, prêt à être agrandi pour le carton.

Trois scènes des vitraux peuvent être rapprochées d'un retable attribué à l'atelier de Coecke, commandé par Joris Sarens, abbé de Saint-Trond de 1532 à 1538⁽²⁶⁾: l'Entrée du Christ à Jérusalem, Pilate se lavant les mains, la Pentecôte. Le retable est aujourd'hui démembré et ses panneaux sont dispersés. Ceux qui comportent les scènes en rapport avec les vitraux de Lichfield sont respectivement conservés au Bonnefantenmuseum de Maastricht, au Jagdschloss Grunewald de Berlin et dans la Michaelis Collection du Cap. On retrouve de part et d'autre des groupes de personnages semblables, ce qui donne à penser que des modèles communs ont été utilisés: dans l'entrée du Christ à Jérusalem, les figures du Christ, du jeune homme dans l'arbre, de l'homme qui dépose son manteau sur le sol au premier plan et de l'homme en arrière-plan levant les bras; dans Pilate se lavant les mains, Pilate et le Christ (fig. 12); dans la Pentecôte, la Vierge, les personnages de l'avant-plan et plusieurs personnages secondaires (fig. 13).

Des types de personnages et des physionomies propres à Coecke et à son entourage sont aisément reconnaissables dans les vitraux. Ce sont des personnages nerveux et souples, à la musculature appuyée et aux morphologies bien caractéristiques, représentés dans des attitudes dynamiques, des poses chorégraphiques, parfois acrobatiques, ponctuées de gestes expressifs, parfois heurtés. Des rapprochements sont particulièrement représentatifs. Dans la scène représentant Pilate qui se lave les mains alors que le Christ est emmené par un soldat, l'attitude du jeune homme se détournant vers Pilate, tout en marchant et en maintenant le Christ, est fréquente dans l'œuvre de Coecke; celui-ci affectionnait les figures se détournant dans un double mouvement de torsion et de marche, comme dans la tapisserie de saint Paul à Malte, de la série de la Vie de saint Paul. Le dignitaire de profil et enturbanné qui tient une hallebarde, à droite du Couronnement d'épines, a son *alter ego* dans une planche de la série des *Mœurs et fachons de faire de Turcz*. La publication de cette série de gravures est largement postérieure à la scène du vitrail qui se réfère donc manifestement à des dessins antérieurs. Dans la scène de la Flagellation, à gauche, la pose acrobatique et bien singulière du bourreau est empruntée à Pieter Coecke, comme le montre le dessin d'un rondel conservé à Paris et représentant Neptune et les éléments⁽²⁷⁾. L'homme et la femme à l'avant-plan de la Résurrection des morts peuvent être rapprochés des figures des tapisseries de l'histoire de la création, et particulièrement de la tapisserie «Dieu accuse Adam et Eve après la chute» (fig. 14 et 15). Ces nus sont d'une étonnante modernité et n'ont plus rien à voir avec ce que

(25) BORN 1996, p. 37.

(26) MARTENS *et al.* 2000.

(27) ALSTEENS 2014, p. 312.



Fig. 12. Atelier de Pieter Coecke van Aelst, Pilate se lavant les mains (Berlin, Jagdschloss Grunewald) et scène correspondante dans la fenêtre SIV de la cathédrale de Lichfield.
© Clichés Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg et Barley Studio

l'on voyait par exemple dans le vitrail du Jugement Dernier de Van Orley de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, une dizaine d'années auparavant.

Maintes figures féminines représentées dans différents vitraux sont elles aussi apparentées au répertoire de Pieter Coecke, pour la position des mains, de la tête, pour la chevelure, l'aspect gracile, etc.

Loin d'être artificielle ou maladroite, l'intégration d'une figure, d'un personnage ou d'une partie de scène au sein d'une nouvelle composition est toujours habilement conduite, de manière à assurer l'équilibre et la lisibilité de celle-ci dans le cadre monumental et contraignant de la fenêtre. Pour des thèmes iconographiques traditionnels, ce sont des ensembles homogènes qui ont été construits, autour de la figure principale de la Vierge ou du Christ, bien mise en évidence, souvent au centre de la scène, à l'intersection de diagonales ou au sommet d'un triangle, sauf quand le thème impose une disposition différente, dans le Christ quittant Pilate ou l'Annonciation. Les poses variées et étudiées des personnages



Fig. 13. Atelier de Pieter Coecke van Aelst, Pentecôte (Le Cap, Michaelis Collection)
 et scène correspondante dans la fenêtre SIII de la cathédrale de Lichfield.
 © Clichés Michaelis Collection et Barley Studio

concourent à dynamiser les compositions, d'une manière surprenante et tout à fait inattendue. À l'intérieur d'une scène donnée, les protagonistes communiquent et interagissent par un jeu d'attitudes, de poses et de regards, qui contribue à l'organisation de ces compositions, comme dans l'Incrédulité de Thomas par exemple.

Quand les thèmes s'y prêtent, les scènes historiées se déroulent au sein d'architectures relativement complexes qui organisent et limitent l'espace, tout en y facilitant la distribution des personnages, comme dans l'Annonciation, les Pèlerins d'Emmaüs et la Dernière Cène. Ces architectures sont habilement reliées par des avancées latérales aux encadrements architecturaux qui assurent l'insertion harmonieuse des scènes historiées dans les fenêtres. Cette scénographie est amplifiée par un jeu savant de marches à l'avant-plan, des livres éparpillés ou d'autres dispositifs, comme le chien en équilibre sur deux niveaux différents dans la scène de Pilate qui se lave les mains. Des procédés comparables sont utilisés au niveau des registres de donateurs, avec les drapés des prie-Dieu et les coussins, qui débordent dans l'espace du spectateur. Les encadrements architecturaux des fenêtres eux-mêmes sont déportés vers l'avant par un agencement savant de supports.

Un tel déploiement de moyens est sans précédent dans les autres vitraux des anciens Pays-Bas conservés. Il peut être attribué à Pieter Coecke dont il constitue la «marque de fabrique», en quelque sorte. Pieter Coecke avait sans doute appris très tôt, de son beau-père, Jan Mertens van Dornicke, l'utilisation de l'architecture pour construire des espaces, l'étude et la variation des attitudes des personnages, tout en assimilant parfaitement le répertoire,



Fig. 14. Figure féminine de la scène de la Résurrection des Morts dans la fenêtre SIII.
© Cliché I. Lecocq

la gestuelle et les modes de composition des maniéristes anversois⁽²⁸⁾. De ce point de vue, il est d'ailleurs intéressant de rapprocher la Résurrection du Christ d'une peinture sur le même thème attribuée à Jan Mertens van Dornicke⁽²⁹⁾. Pieter Coecke a sûrement développé ces premiers apprentissages et les a appliqués à l'échelle monumentale au contact de Bernard Van Orley et du milieu des liciers bruxellois. Certains jalons établis de la carrière de Coecke⁽³⁰⁾ pourraient contribuer à expliquer l'évolution des techniques picturales

(28) Sur le maniérisme anversois, voir principalement MARTENS & VAN DEN BRINCK 2005 et BORN 2013 (qui reprend la bibliographie antérieure).

(29) BERGMANS 1973.

(30) CLELAND 2014, p. 18-21.



Fig. 15. Détail de la tapisserie Dieu accuse Adam et Ève après la Chute tissée à Bruxelles d'après un dessin attribuée à Pieter Coecke van Aelst (v. 1548) (Florence, Palais Pitti).

© Cliché I. Lecocq

développées dans les vitraux. Pieter Coecke aurait effectué un voyage en Italie, avec un passage à Mantoue et Ferrare⁽³¹⁾; ce séjour est situé dans les années 1533, après ou avant son voyage à Constantinople où l'on sait qu'il se rend grâce à une inscription sur la page de titre de l'édition posthume des *Moeurs et fachons de faire de Turcz*⁽³²⁾. À Lichfield, curieusement, aucun vitrail conservé ne porte la date 1533 (comme d'ailleurs 1535 et 1536) et les vitraux réalisés à partir de 1537/1538⁽³³⁾ manifestent une technique picturale qui diffère de ce qui s'est fait antérieurement, avec un usage particulièrement important et systématique de la sanguine qui accentue le modelé des carnations.

La réalisation d'un vitrail implique la confection d'un carton à grandeur d'exécution sur la base du projet à échelle et cette question se pose inévitablement : la contribution de l'atelier de Coecke s'est-elle limitée à la fourniture d'un projet à échelle ou concernait-elle également le carton ? La seconde possibilité semble devoir être privilégiée. Les cartons n'ont manifestement pas été l'œuvre de l'atelier des verriers. Les dessinateurs des cartons ne semblent pas avoir été spécialement familiers des techniques de peinture sur verre puisque la technique picturale mise en œuvre dans les vitraux de Lichfield n'est pas vraiment adaptée, particulièrement par la très large utilisation de plages sombres et d'ombres importantes⁽³⁴⁾. Par ailleurs, le dessin est parfois d'une grande complexité et le dessinateur a introduit des détails – dans l'architecture par exemple – sans prendre en considération la faisabilité technique et la lisibilité à distance des transpositions. Les peintres verriers n'ont donc pas toujours compris et interprété correctement les dessins du concepteur et l'on peut raisonnablement penser que le patron au petit pied et le carton ont été réalisés dans le même atelier. Cette hypothèse est confortée par la grande proximité que l'on remarque entre les vitraux et les peintures attribuées à Coecke et à son atelier, qui dépasse de loin la reprise de formes et de motifs, mais qui montre une même approche picturale. Il est symptomatique de constater que les ombres portées ont systématiquement été représentées, pour des éléments d'architecture, des guirlandes et des objets mêmes (fig. 16), ce qui est rarement observé dans le domaine du vitrail⁽³⁵⁾.

Si la parenté des vitraux de Lichfield avec des œuvres attribuées à Coecke et à son atelier est évidente, des différences d'écriture sont sensibles et révèlent un travail à plusieurs mains, ce qui n'a rien d'inattendu.

Envisager l'intervention de Pieter Coecke et ses collaborateurs au niveau du carton n'a rien d'exceptionnel ; l'artiste avait développé une activité importante dans ce domaine, était reconnu et nommé comme tel. Les livres de comptes de la ville d'Anvers désignent Pieter Coecke comme « peintre et fabricant de cartons ». Entre novembre 1541 et novembre 1542, *Peete[re]n van Aelst schilde[re]n en patroon makeren* et d'autres artistes reçoivent du

(31) CLELAND 2014, p. 12 et 34.

(32) BORN 2016, sp. p. 284.

(33) La date de 1537 observée sur un panneau du tympan d'une des fenêtres à Lichfield est déracinée de son contexte originel et l'on ignore à quelle scène elle se rapporte.

(34) LECOCQ & VANDEN BEMDEN 2016.

(35) LECOCQ & VANDEN BEMDEN 2016.



Fig. 16. Ombre portée d'une guirlande sur l'architecture (SIV).
© Cliché I. Lecocq

magistrat anversois une somme pour aider au paiement des loyers, en reconnaissance des services rendus à la ville par l'enseignement d'un métier manuel, en l'occurrence l'art du carton de tapisserie⁽³⁶⁾.

On ne conserve malheureusement pas de cartons préparatoires aux vitraux de Lichfield⁽³⁷⁾, mais ces cartons ne devaient pas être bien éloignés dans leur présentation générale du carton de la tapisserie du Martyre de saint Paul conservé au Musée de la Ville de Bruxelles. Dans l'une et l'autre spécialité, il s'agit d'une œuvre monumentale et le carton était livré en différents morceaux – correspondant aux lancettes ou lumières (divisions verticales) dans le cas du vitrail. La destination monumentale des œuvres impose un dessin au trait, appuyé, net et précis, tout en permettant un modelé subtil (fig. 17 et 18).

(36) CLELAND 2014, p. 19.

(37) D'une manière générale, dans le domaine du vitrail, la conservation de ces documents est exceptionnelle.



Fig. 17. Détail du carton du Martyre de saint Paul (v. 1535)
(Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles).

© Cliché IRPA, Bruxelles



Fig. 18. Tête d'un des protagonistes de l'Entrée du Christ à Jérusalem (SII).
© Cliché I. Lecocq

Le partage de l'invention⁽³⁸⁾: la transposition des cartons dans le verre

Les vitraux de Lichfield se caractérisent par une maîtrise sans précédent, dans les anciens Pays-Bas, des différents types de peintures appliquées sur le verre. La grisaille et la sanguine sont utilisées conjointement pour modeler subtilement ou vigoureusement les différents éléments de la représentation, avec une attention accrue pour les personnages et l'architecture. Les peintres sur verre ont également tiré toutes les ressources du jaune d'argent pour colorer le verre localement en jaune, avec différentes nuances. Certaines techniques

(38) L'expression « invention partagée » a été utilisée par Michel Hérold (Centre André Chastel, Paris) pour souligner *la responsabilité plurielle de l'aspect des œuvres*, thème général d'un colloque international organisé en avril 2016, par les départements d'Histoire de l'art et des Métiers de la culture de l'Université Blaise Pascal et le Centre d'Histoire Espaces et Cultures de Clermont-Ferrand, et le Musée national Adrien Dubouché à Limoges. Elle entend mettre en lumière *la marge de liberté et de sensibilité* du praticien qui transpose dans un médium différent une « invention » d'un autre artiste, et qui concourt également à la réussite de l'œuvre finale.

spécifiques du vitrail concourent à l'esthétique des vitraux de Lichfield : les verres doublés et gravés, des découpes particulièrement virtuoses et des insertions de pièces de verre en chefs-d'œuvre.

Qu'en est-il de l'atelier qui a réalisé les vitraux ? L'analyse matérielle des différentes scènes donne à penser que les vitraux, tant les plus anciens que les plus récents, ont été réalisés sous la responsabilité d'un même atelier ou d'un même maître, vu la constance des techniques observées, ce qui n'a pas empêché une évolution de celles-ci au cours des sept années de réalisation des vitraux de l'abbatiale, notamment avec un usage plus important de la sanguine dans le modelé des carnations. Les documents d'archives livrent les noms de deux maîtres verriers, en rapport avec l'exécution d'œuvres pour l'abbaye de Herkenrode : l'anversois Marten Tymus (ou Tymans)⁽³⁹⁾ et le malinois Lambert Spulberch. Malheureusement, les mentions d'archives ne sont pas suffisamment précises et attestent l'intervention de Spulberch pour un seul vitrail, celui d'Érard de La Marck⁽⁴⁰⁾. Par ailleurs, il importe de souligner que Pieter Coecke et Marten Tymus se connaissaient suffisamment pour être tous deux témoins des dernières volontés et du testament de Joos van Cleve (†1541)⁽⁴¹⁾.

Les vitraux de Lichfield ont été rapprochés des vitraux de Hoogstraten en Belgique et de King's College (Cambridge) en Angleterre⁽⁴²⁾. Dans le cas des vitraux de King's College⁽⁴³⁾, il est clair qu'il ne s'agit ni des mêmes concepteurs ni des mêmes réalisateurs qu'à Lichfield. Les vitraux de Hoogstraten⁽⁴⁴⁾, réalisés par Claes Mathyssen, admis en 1518 à la maîtrise comme « glaesmakere » à la gilde d'Anvers, peuvent par contre être mis en rapport avec Coecke. Des comparaisons entre ces vitraux et ceux de Lichfield sont interpellantes. Malheureusement, l'importance des restaurations des vitraux de Hoogstraten ne permet pas de dépasser des rapprochements généraux et d'aller au-delà du constat d'une parenté certaine dans le traitement des physionomies et la composition qui se caractérise de part et d'autre par les poses dynamiques de protagonistes.

(39) NICAISE 1936; ROMBOUTS & VAN LERIEU 1864, p. 110 et 152; DUMORTIER 1985.

(40) VANDEN BEMDEN *et al.* 1986, p. 189-226; VANDEN BEMDEN 2008, p. 78-79. Marten Tymus est cité à deux reprises. En février 1533, dans le contexte de la livraison du pavement Renaissance de l'abbatiale, Peter Frans van Venedigen reconnaît avoir reçu de Tymus, *gelaesmaker*, la somme de 50 florins de Brabant pour des *pakken* (pouvant désigner des « cartons » ou tout autre chose) et, en juin de la même année, l'abbesse Mathilde de Lechy paye à ce dernier 55 florins de Brabant, pour une raison non spécifiée – sans doute un remboursement. Un acte de 1539, découvert par Claire Dumortier (DUMORTIER 1985), révèle que ce Tymus était l'oncle d'une religieuse de Herkenrode; dans le registre de la gilde de saint Luc d'Anvers, il apparaît comme franc-maître en 1528, en 1543 *busmeester van de armen bussen* (en charge de la caisse des pauvres de la gilde) et en 1545 doyen. Lambert Spulberch, *glasemaker* à Malines, sans doute apparenté à la célèbre famille de verriers Van den Houte, reçut en 1535 la somme de 60 florins pour l'exécution du vitrail offert par Érard de La Marck et placé dans le chœur de l'abbatiale. Les termes utilisés sont *voorgescreven, gemaect, gestelt ende geleverd*, et il est précisé que le vitrail est signé de son paraphe. Ce vitrail doit correspondre au vitrail d'Érard de La Marck de la cathédrale de Lichfield, daté de 1532, mais sur lequel aucune signature n'a pourtant été relevée.

(41) CLELAND 2014, p. 19 et LEEFLANG 2015, p. 21, où Marten Tymus est qualifié d'*obscure glass painter*.

(42) VANDEN BEMDEN *et al.* 1986, p. 214.

(43) WAYMENT 1972.

(44) HELBIG 1968.

Les zones d'ombre d'un processus complexe

Si les vitraux conservés à Lichfield doivent beaucoup aux inventions de Pieter Coecke, ils témoignent également de l'habileté des verriers à transposer dans un médium spécifique des modèles originaux. Le partage du travail entre concepteurs et réalisateurs est clair – fourniture des patrons au petit pied puis des cartons d'un côté et exécution des vitraux de l'autre –, il reste néanmoins de nombreuses questions sur la conception des projets. Comment s'est déroulé le processus de commande? Les religieuses ont-elles commandé les dessins d'une part et les réalisations d'autre part? Ont-elles commandé des vitraux aux verriers qui se sont adressés à l'atelier des concepteurs? Ou le contraire? Dans quelle mesure des modèles originaux ont-ils été conçus pour chaque partie du vitrail? Autrement dit, l'encadrement architectural et les registres de donateurs n'ont-ils pas pu être composés à partir de canevas de compositions préexistants, comme il devait en exister dans les fonds d'atelier? Autant de questions qui invitent à approfondir la réflexion et qui laissent le débat ouvert.

Le « génie » de Pieter Coecke dans l'art du vitrail

Les vitraux de Lichfield permettent d'enrichir la compréhension de l'art de Pieter Coecke. Ils montrent que celui-ci a parfaitement compris et assimilé l'enseignement de ses devanciers et contemporains, dont Jan Mertens Van Dornicke et Van Orley, qu'il a su saisir les opportunités qui s'offraient à lui, comme la présence à Bruxelles des cartons de tapisseries de Raphaël et de ses collaborateurs. La tapisserie n'a pas le monopole de « l'expression la plus significative qui soit de l'art de Coecke »⁽⁴⁵⁾. Ils révèlent aussi le « génie » de l'artiste : la capacité de transcender différents apports dans un langage artistique bien personnel, brillamment adapté aux contraintes du genre, et une aptitude certaine à orchestrer des collaborations. Après être passées dans de nombreuses mains, de la première formulation à l'œuvre achevée, les inventions de Coecke continuent à s'imposer dans des œuvres à nulles autres pareilles⁽⁴⁶⁾.

Bibliographie

- ALSTEENS 2014 = S. ALSTEENS, *The Drawings of Pieter Coecke van Aelst, Master Drawings* LII, 3, p. 275–362.
- BERGMANS 1973 = S. BERGMANS, Une résurrection du premier quart du XVI^e siècle anversois attribuable à Jan Van Dornicke alias le maître de 1518, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* XL (1971), p. 61-79.
- BERSERIK & CAEN 2014 = C. J. BERSERIK et J.M.A. CAEN, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders. III. The provinces of Flemish Brabant and Limburg (Corpus Vitrearum, Belgique, «Checklist Series» III)*, Bruxelles.

(45) Voir CLELAND 2014, p. 7 : «It is possible to argue that ultimately the most sumptuous and significant embodiments of his artistic expression were the tapestries themselves.»

(46) Le constat a été fait par Elizabeth Cleland pour la tapisserie. Voir CLELAND 2014, p. 13-17.

- BORN 1996 = A. BORN, Un dessin inédit de Pieter Coecke van Aelst conservé dans les collections du British Museum, *Université Libre de Bruxelles, Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* XVIII, p. 35-44.
- BORN 2013 = A. BORN, Le maniérisme anversois et les problématiques liées à cette appellation originelle, in S. VÉZILIER-DUSSART, *Splendeurs du maniérisme en Flandre*, Cassel, Musée de Flandre (cat. d'expos.), Gand, p. 26-35.
- BORN 2016 = A. BORN, The Mœurs et fachons de faire de Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence or Two Faces of the Same Coin?, in H. KARNER, I. CIULISOVÁ et B. J. GARCÍA GARCÍA (éd.), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700: Between Cosmopolitanism and Regionalism* (PALATIUM e-Publications 1), Heidelberg, p. 283-302.
- BRUGEROLLES & GUILLET 1995 = E. BRUGEROLLES & D. GUILLET, *The Renaissance in France: drawings from the Ecole des Beaux-Arts*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Cambridge, Fogg Art Museum, New York, Metropolitan Museum (cat. d'expos.), Cambridge.
- BRUIJNEN 2001 = Y. BRUIJNEN, The Master of Saint Michael: a newly established group of paintings by an artist in the orbit of Bernard van Orley, *Oud Holland* 115, 2 (2001/2002), p. 79-110.
- CALUWAERTS 2003 = G. CALUWAERTS, *Herkenrode zoals het is. Herkenrode zoals het was*, Hasselt.
- CALUWAERTS *et al.* 2008 = G. CALUWAERTS, C. G. DE DIJN, M. VAN DER EYCKEN, *Monasterium Herkenrode 1*, Hasselt.
- CAMPBELL 2002 = Th. P. CAMPBELL (éd.), *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, The Metropolitan Museum of Art (cat. d'expos.), New York.
- CLELAND 2014 = E. CLELAND (éd.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York, The Metropolitan Museum of Art (cat. d'expos.), New York.
- CORDELIER 2008 = D. CORDELIER, Dessins inédits de Jean Cousin le Père, in H. ZERNER et M. BAYARD (éd.), *Renaissance en France, renaissance française?*, Rome, p. 197-214.
- DACOS 1980 = N. DACOS, Tommaso Vincidor: un élève de Raphaël aux Pays-Bas, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Études d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, Bruxelles et Rome, p. 61-99.
- DELMARCEL 1992 = G. DELMARCEL, De Passietapijten van Margareta van Oostenrijk (ca. 1518-1524). Nieuwe gegevens en documenten, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* LXI, p. 127-160.
- DUMORTIER 1985 = Cl. DUMORTIER, Note concernant Merten Thymans, vitrier anversois de l'Abbaye de Herkenrode (xvi^e siècle), *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 56, 2, p. 123-125.
- FRIEDLÄNDER 1917 = M. J. FRIEDLÄNDER, Pieter Coecke van Alost, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 38, p. 73-94.
- FRIEDLÄNDER 1975 = M. J. FRIEDLÄNDER, *Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst, Comments and notes by H. Pauwels / G. Lemmens / Monique Gierts / Anne-Marie Hess* (Early Netherlandish Painting XII), Leyden/Bruxelles.
- GASNAULT 2011 = H. GASNAULT, *Léonard Thiry (ca. 1500-1550), dans l'ombre de Rosso*, Paris, Thèse non publiée de l'École nationale des chartes, 2 vols.
- HELBIG 1968 = J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du xvi^e siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres (Corpus Vitrearum, Belgique II)*, Bruxelles.

- HELBIG & VANDEN BEMDEN 1974 = J. HELBIG & Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du xv^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg (Corpus Vitrearum, Belgique III)*, Bruxelles.
- HUSBAND 1995 = T.B. HUSBAND, Pieter Coecke van Aelst and his Circle, in T.B. HUSBAND, *The luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480–1560*, New York, The Metropolitan Museum of Art (cat. d'expos.), New York, p. 158-165.
- JANSEN 2007 = L. JANSEN, Considerations on the Size of Pieter Coecke's Workshop. Apprentices, Family and Journeymen. A Contribution to the Study of Journeymen on Micro Level, in N. PEETERS (éd.), *Invisible hands? The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c. 1450–c. 1650* (Groeningen Studies in Cultural Change XXIII), Leuven-Paris-Dudley, p. 83-105.
- LARIANOV 2010 = A. LARIANOV, *From gothic to mannerism. Early Netherlandish drawing in the State Hermitage Saint-Petersbourg*, Musée de l'Ermitage (cat. d'expos.), Saint-Petersbourg, p. 211-213, 359.
- LECOCQ 2004 = I. LECOCQ, Étude préalable à la conservation-restauration des vitraux de la cathédrale de Lichfield par les soins du *Barley Studio*, atelier de création et de restauration de vitraux dirigé par Keith Barley, York, 2003, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 30 (2003), p. 319-325.
- LECOCQ & VANDEN BEMDEN 2016 = I. LECOCQ et Y. VANDEN BEMDEN, 'Oser l'ombre'. La lumière et l'ombre dans les vitraux de l'ancienne église abbatiale de Herkenrode, in K. GEORGI, B. VON ORELLI-MESSERLI, E. SCHEIWILLER-LORBER, A. SCHIFFHAUER, *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitta Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Petersberg, p. 137-146.
- LEEFLANG 2015 = M. LEEFLANG, *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout.
- LEFÈVRE 1945 = Pl. LEFÈVRE, Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, du xv^e et du xvii^e siècles, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 15, p. 117-162.
- MARLIER 1966 = G. MARLIER, *La Renaissance flamande. Pieter Coecke d'Alost*, Bruxelles.
- MARTENS *et al.* 2000 = D. MARTENS, P. VAN DEN BRINK, K. SCHREUDER, E. BUIJSEN, D. H. WEGEN, *Pieter Coecke van Aelst. De Intocht in Jeruzalem. Retabelfragmenten in Diaspora, tijdelijk weer bijeen*, Maastricht, Bonnefantenmuseum (cat. d'expos.)= *Uitgelicht* 5, Maastricht.
- MARTENS & VAN DEN BRINCK 2005 = M. P. J. MARTENS et P. VAN DEN BRINCK (dir.), *Extravagant! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500-1530*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Maastricht, Bonnefantenmuseum (cat. d'expos.), Anvers.
- NICAISE 1936 = H. NICAISE, Een Antwerpsch glasschilder in de abdij van Herkenrode, *Antwerpen's Oudheidkundige Kring* XII, p. 56-61.
- OPSOMER 1976 = C. OPSOMER, Abbaye de Herkenrode à Curange, in L. E. HALKIN, R. AUBERT, R. VAN CAENEGEM, G. DESPY, C. WYFFELS (dir.), *Monasticon belge. VI. Province de Limbourg*, Liège, p. 137-159.
- PAREDES 2016 = C. PAREDES, *Entre peinture, tapisserie et restauration. Autour du carton de saint Paul des Musées de la Ville de Bruxelles*, in *Catheline Périer-d'Ieteren. Étudier, enseigner et préserver l'œuvre d'art. Éloge de l'interdisciplinarité. Liber amicorum*, Bruxelles, p. 55-68.
- ROMBOUTS & VAN LERIUS 1864 = Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde. I. Liggere. 1435–1615*, 1ère livraison, Anvers.
- VANDEN BEMDEN 2005 = Y. VANDEN BEMDEN, Les vitraux anciens (xvi^e et xvii^e siècles), in I. LECOCQ I. (éd.), *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, Histoire, Conservation et restauration (Scientia Artis 2)*, Bruxelles, p. 47-99.

VANDEN BEMDEN 2008 = Y. VANDEN BEMDEN, The 16th-century stained glass from the former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral, *The Journal of Stained Glass* XXXII, p. 49-90.

VANDEN BEMDEN *et al.* 1986 = Y. VANDEN BEMDEN, J. KERR, C. OPSOMER, The Sixteenth-Century Glass from Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral, *Archaeologia* CVIII, p. 189-226.

WAYMENT 1972 = H. G. WAYMENT, *The windows of King's College Chapel Cambridge* (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great-Britain. Supplementary Volume I), Londres.

SUMMARY

Pieter Coecke van Aelst or the challenge of invention at monumental scale

Pieter Coecke van Aelst and his workshop were involved in the design of stained glass windows for the former abbey church of Herkenrode, one of the wealthiest in the Low Countries and the former Principality of Liège until the suppression of the religious community and the sale of the abbey at the end of the eighteenth century. These windows, much rearranged, are now displayed in Lichfield Cathedral in England. They have just been systematically studied on the occasion of their restauration by the Barley Studio. These are key works for understanding the process of artistic invention in the former Low Countries at the beginning of the sixteenth century. These windows are rooted in the tradition of stained glass, but their subjects are brilliantly adapted from drawings to the requirements of the monumental scale and material constraints of the new medium. They reflect other recent artistic activity as well, including the weaving in Brussels of tapestries after cartoons of Raphaël and his collaborators, and the works in progress in the Galerie François I^{er} at Fontainebleau.

DDAIIA

OFFPRINT REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART LXXXVI - 2017/1
THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY. THIS DOCUMENT MAY NOT BE
DISTRIBUTED, STORED IN A RETRIEVAL SYSTEM WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER