

Van Orley



Bernard van Orley

sous la direction de Véronique Bücken et Ingrid De Meûter

11	Introduction Véronique Bücken, Ingrid De Meûter, Paul Dujardin et Sophie Lauwers	
	Essais	Catalogue
16	Biographie Alexandre Galand	I 79 Les commandes religieuses (CAT. I – CAT. 9)
19	Bernard van Orley et Bruxelles. Un peintre dans sa ville Cecilia Paredes et Stéphane Demeter	II 99 Les influences (CAT. 10 – CAT. 27)
29	Bernard van Orley. L'artiste et son milieu artistique à Bruxelles Véronique Bücken	III 149 La cour (CAT. 28 – CAT. 60)
39	Van Orley dessinateur Maryan W. Ainsworth	IV 221 Les nobles et les patriciens (CAT. 61 – CAT. 78)
49	Bernard van Orley et la tapisserie Ingrid De Meûter	V 265 Le vitrail (CAT. 79 – CAT. 85)
59	Van Orley et l'art du portrait Cécile Scailliérez	VI 279 Les collaborateurs (CAT. 86 – CAT. 97)
67	Bernard van Orley et l'art du vitrail Isabelle Lecocq	
309	Bibliographie	
316	Appendices	

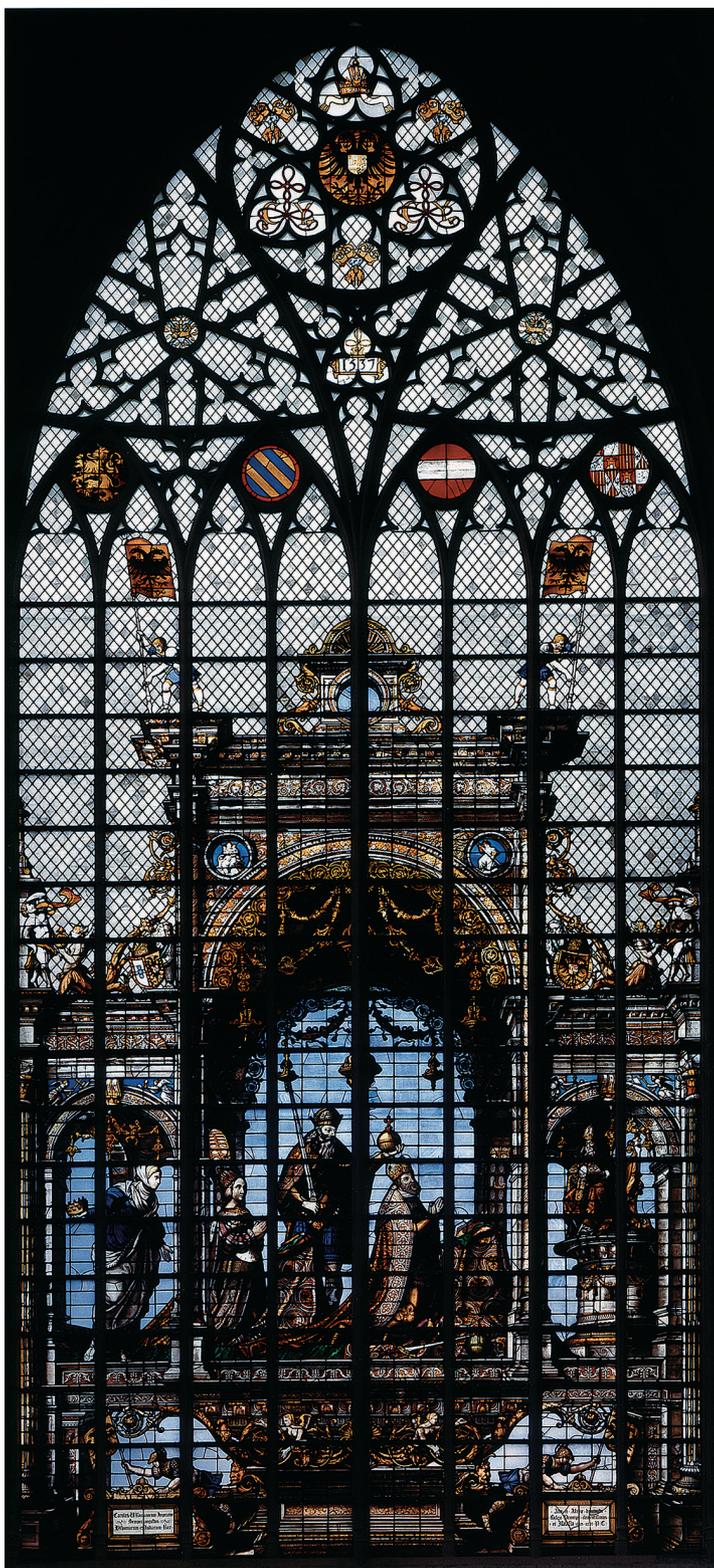


FIG. 1 D'après Bernard van Orley, *Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal*, 1537, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

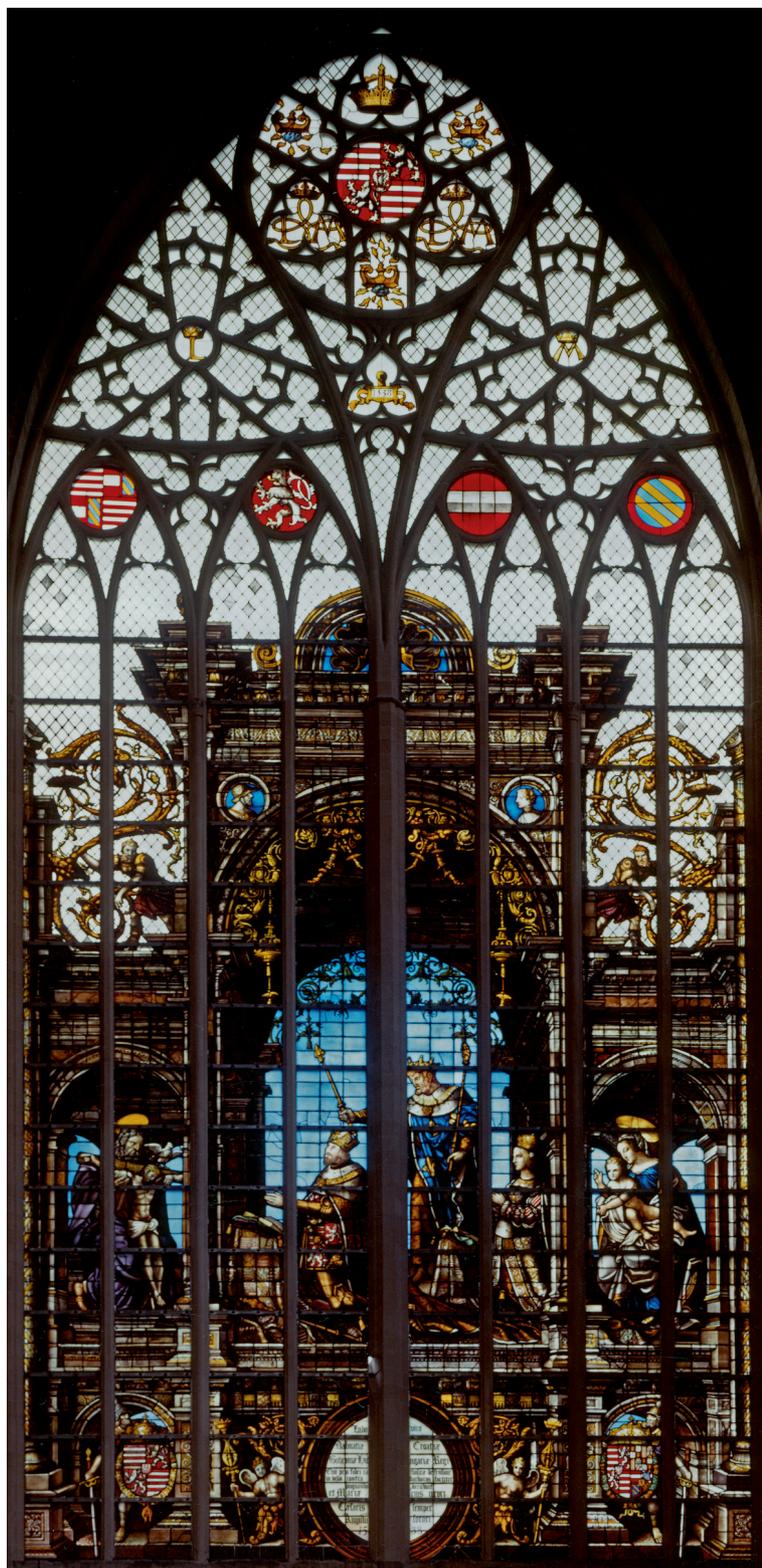


FIG. 2 D'après Bernard van Orley, *Vitrail de Marie de Hongrie et Louis II Jagellon*, 1538, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

Bernard van Orley et l'art du vitrail

Isabelle Lecocq

- 1 L'implication de Van Orley dans l'art du vitrail a été envisagée par les différents auteurs ayant abordé l'œuvre de l'artiste. Voir principalement Wauters 1893, p. 95-103; Friedländer 1909a, p. 176-178; Farmer 1981, p. 28-31, 316-321; Farmer 1994, p. 35-36; Galand 2013, p. 76-79.
- 2 D'autres vitraux ont été attribués à Van Orley, sur la base de l'analyse stylistique, notamment à Écaussinnes d'Enghien (château de La Follie), à Enghien (chapelle Castrale), à Hoogstraten (Sint-Katharinakerk), et à Brou, en France (église du monastère royal). Ces attributions n'ont pas été maintenues et ne sont pas discutées ici.
- 3 Voir Lecocq et Petev 2004.

Du temps de Bernard van Orley, le vitrail était un art prisé par les personnalités les plus aisées et puissantes. Il leur assurait visibilité, renforçait leur prestige, tout en leur permettant d'accomplir un acte pieux. En sa qualité d'artiste de cour, Bernard van Orley avait servi Marguerite d'Autriche et sa nièce Marie de Hongrie. Des commanditaires aussi prestigieux que l'Empereur Charles Quint, Érard de La Marck et Éléonore d'Autriche, épouse du roi de France François I^{er}, s'adressèrent aussi à lui. Tous commandèrent à l'artiste des tableaux, des tapisseries, mais également des vitraux.

Le présent essai envisage principalement la production de vitraux monumentaux, d'après des projets à échelle réduite et des cartons à grandeur d'exécution de Bernard van Orley ou de son entourage immédiat, ou sous la direction de celui-ci¹. Comme d'autres artistes de son époque, Van Orley s'est distingué par la conception de compositions dessinées, dont lui-même ou des collaborateurs assuraient ensuite le transfert, dans des techniques diverses, comme la peinture, la tapisserie et le vitrail. Son degré d'implication dans les différentes étapes du transfert devait varier en fonction de la nature des techniques et des tâches : s'il est probable que Van Orley ait participé activement et personnellement à la confection de cartons de tapisseries et de vitraux, et qu'il ait peint sur panneau, il est par contre exclu qu'il ait découpé les pièces de verre et procédé à la cuisson de celles-ci une fois peintes. Il a néanmoins pu peindre l'un ou l'autre morceau choisi, comme des têtes, mais c'est une simple supposition, qui repose sur la connaissance de scénarios attestés par ailleurs.

Sur la base d'archives, des vitraux monumentaux ont été rapprochés de l'art de Van Orley ou attribués directement à celui-ci et à son atelier². Ces archives sont particulièrement précieuses puisqu'elles explicitent le rôle de différentes personnalités qui sont intervenues dans la conception des vitraux, fixent la chronologie de ceux-ci et précisent les sommes allouées. Quant à l'intervention de Van Orley lui-même, les archives révèlent soit qu'il est intervenu, sans davantage de précision sur la nature des tâches accomplies, soit qu'il a livré des projets à échelle réduite et des patrons à grandeur d'exécution. Les paiements couvraient parfois les coûts de réalisation du vitrail lui-même ; Van Orley devait alors concevoir le projet à échelle réduite et les

cartons à grandeur d'exécution, sous-traiter la réalisation et assurer la direction de l'ensemble des opérations, ou se mettre au service du verrier, quand la commande était adressée à l'atelier chargé de la réalisation.

Bernard van Orley et des collaborateurs à l'œuvre dans trois hauts lieux des Pays-Bas espagnols

Bernard van Orley et ses collaborateurs furent impliqués dans la création de vitraux dans trois grandes métropoles des anciens Pays-Bas : Malines, Bruxelles et Haarlem. Le fait est rare et mérite d'être souligné : les archives attestent leur intervention, à partir de 1537, pour des vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, qui y sont toujours visibles, à leur emplacement d'origine. D'autres mentions signalent l'intervention de l'artiste, pour des vitraux aujourd'hui disparus, dans les églises Saint-Géry de Bruxelles, Saint-Bavon de Haarlem et Saint-Rombaut de Malines. Les situations sont à chaque fois particulières, comme l'illustrent les cas documentés. L'examen de chaque commande sur son site respectif permet de tirer de précieux enseignements sur l'apport et le rôle de Bernard van Orley.

L'église Saint-Rombaut de Malines (1530)

Peu avant son décès, Marguerite d'Autriche (†1.12.1530) s'était adressée à Van Orley pour concevoir un vitrail la représentant aux côtés de son époux le duc Philibert II de Savoie (†1504) et illustrant l'entrée du Christ à Jérusalem³. Ce vitrail était destiné à la chapelle de la nef jouxtant le bras nord du transept, dite alors « des chevaliers de Jérusalem », et consacrée ensuite successivement à la Sainte Trinité et au Rosaire. Avant Marguerite d'Autriche, depuis 1369, les comtes de Flandres, les souverains des anciens Pays-Bas ou leurs représentants, avaient honoré l'église Saint-Rombaut de la donation de vitraux monumentaux. Le vitrail de Marguerite d'Autriche a survécu aux pillages de l'armée du duc d'Albe en 1572, à la dévastation par l'armée protestante en 1580, mais il a été victime de la campagne d'embellissement de l'église menée à l'occasion de la célébration du millénaire de la mort de saint Rombaut (†775).

Le compte d'archive relatif au paiement du vitrail de Marguerite d'Autriche est conservé dans la comptabilité de la Gouvernante. Il décrit

précisément le vitrail et n'implique pas Bernard van Orley, mais le verrier chargé de la réalisation, Pierre de Bois, qui est rétribué à la fois pour l'exécution du vitrail et le patron : « Pierre de Bois, verrier, résident à Malines, la somme de 140 livres [du pris de quarante gros monnoye de flandres la livre] qui deue luy estait pour une belle, grande et exquise verrière, contenant plus de trois cent pieds, historiée à grands personnaiges et représentant comme nostre Sgr entra [...] avec ses apôtres en Jerusalem, en laquelle aussy y a faite après le vif M^{gr} le duc Philippe de Savoye, marry de madicte dame (que Dieu absoille) avec ses armes, et elle avec ses armes, les deux coustez avec plusieurs autres ouvraiges, laquelle verrière madicte dame a fait mestre et poser en la chapelle des chevaliers à Jerusalem qui est en l'église de Sainct Rombault en la ville de Malines, aux quels chevaliers madicte dame en fait don pour certaines causes a ce la mouvant et pour la décoration de la dicte chapelle et ce compris le patron de la dicte verrière »⁴. L'intervention de Van Orley est mentionnée ultérieurement, dans une description de l'église publiée en 1770⁵ : « in de eerste Capelle van den zy-Beuck, naer den Noorden, van de Ridderd [...] heeft de venster daer doen setten Margareta van Oostenryck, de welcke men in het selve glas geschildert siet, benevens haeren lesten Man Emmanuel Philibertus, Hertogh van Savoyen. Met haer Devies, bes-taende in Bloemekens, genoemt Carsauwen⁶, en dese woorden : fortune. infortune. font. une : dese Schilderingh is gemaect door Bernardus Van Orley, geboortigh van Brussel, Hof-Schilder van de voorschreve Margareta⁷ ». Cette attribution, reprise par différents auteurs⁸, est crédible et convaincante sur le plan stylistique, comme la suite du propos le montrera.

L'aspect du vitrail de Marguerite d'Autriche est connu grâce à un relevé découvert par Todor Petev dans le manuscrit 1025 de la bibliothèque municipale de Valenciennes, remontant pour ses parties les plus anciennes au xv^e siècle (**CAT. 79**). Le relevé porte sur l'ensemble de la fenêtre, avec la composition figurée du vitrail et la structure de maintien de celui-ci : le remplage en pierre, qui dessine des formes diverses dans la partie supérieure, et la serrurerie en fer. Marguerite d'Autriche et Philibert de Savoie sont représentés au-dessus d'un registre armorié, agenouillés en vis-à-vis et en prière. Une balustrade les sépare de la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem, représentée assez précisément pour que l'on distingue le Christ assis sur un âne, au milieu d'une multitude de personnages, sur fond d'un paysage avec des collines à gauche et la ville de Jérusalem à droite. Dans les formes du tympan apparaissent effectivement des marguerites, dans un vase, et la devise de Marguerite d'Autriche « FORTUNE [IN] FORTUNE FORT UNE », à deux reprises, sur des banderoles tenues par quatre *putti*.

L'ordre des chevaliers de Jérusalem s'est probablement expressément adressé à Marguerite d'Autriche pour la décoration vitrée de sa chapelle dans l'église métropolitaine : Philibert de Savoie portait le titre prestigieux de « Roi titulaire de Chypre et de Jérusalem » et, si l'on en croit le relevé de Valenciennes, il était bien représenté en tant que tel dans le vitrail⁹. Ainsi le vitrail de Malines apparaît-il donc comme un monument érigé par Marguerite d'Autriche à la mémoire de son défunt époux. On n'a pas connaissance d'autres vitraux offerts par Marguerite et conçus par Bernard van Orley.

L'église Saint-Géry à Bruxelles (1538)

En 1538, Van Orley est payé pour l'achèvement d'un vitrail placé sous la tour de l'église Saint-Géry de Bruxelles et pour d'autres travaux de décoration, sans plus de précisions¹⁰. Ce vitrail dut être placé après la démolition de la vieille tour de façade, abattue dès 1520, et remplacée par une nouvelle à laquelle on travaillait encore en 1536¹¹. On ignore l'iconographie et l'apparence de ce vitrail, non documenté par ailleurs. Peut-être s'agit-il de l'un des trois vitraux offerts par Charles Quint et pour la restauration desquels Alexandre Farnèse alloua en 1588 une somme de 40 livres¹²? La question mérite d'être posée. Il pourrait s'agir également du vitrail du « heerre van paelerme », identifiable à l'archevêque de Palerme, Jean de Carondelet, pour lequel Van Orley fut rétribué 25 florins du Rhin en 1538-1539¹³, montant qui doit correspondre à la fourniture d'un carton.

La collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles (1537-1540)

L'ensemble le plus célèbre où s'est distingué Van Orley dans l'art du vitrail est celui de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule, qui se déploie dans le transept et la chapelle du Saint-Sacrement¹⁴. Il est remarquablement bien documenté par une série de comptes conservés et transcrits en 1945 par le Père Placide Lefèvre¹⁵ (1892-1978).

Le transept

Van Orley a dû être associé assez tôt à la réflexion sur les travaux de vitrerie à la collégiale Saints-Michel-et-Gudule, et plus particulièrement sur un ensemble de vitraux se rapportant au Saint-Sacrement, à l'initiative des Habsbourg. Comme son ancêtre Philippe le Bon qui avait fait placer un vitrail en 1438 dans un édicule élevé au nord du chœur, Charles Quint avait développé une dévotion particulière pour le Saint-Sacrement. L'empereur était venu le dimanche 29 janvier 1531 vénérer les hosties miraculeuses conservées dans la collégiale depuis la fin du xiv^e siècle¹⁶. Peu après, il se fit représenter dans un vitrail (fig.1), aux côtés de son épouse

- 4 Levy et Capronnier 1860, II, p.179. Une autre transcription de ce compte, moins complète, est proposée par Van Doorslaer 1933, p. 8-11.
- 5 *Provincie, stad, ende district van Mechelen...*, vol.1, p.143.
- 6 En moyen néerlandais, « carsauwen » ou « kersouw » désigne la pâquerette, la marguerite des prés.
- 7 *Provincie, stad, ende district van Mechelen...*, vol.1, p.143.
- 8 Voir Wauters 1893, p.98; Wauters 1902, p.41; Levy et Capronnier 1860, II, p.176; Helbig 1943, vol.1, n°1498.
- 9 Voir Lecocq et Petev 2004.
- 10 Voir Galand 2013, p.411 (doc. 30, pour la transcription du compte correspondant).
- 11 Voir Bruxelles 2002, p.99 et 100.
- 12 Voir Pinchart 1863, p.243.
- 13 Voir Galand 2013, p.77.
- 14 Voir principalement Helbig et Vanden Bemden 1974, p.13-130, Lecocq 2005 et Reintjens 2013.
- 15 Voir Lefèvre 1945, p.137-146. Voir également Helbig et Vanden Bemden 1974, p.128-130, Galand 2013, p.410-412. Dans le présent essai, on privilégiera la publication de Placide Lefèvre qui reprend systématiquement tous les documents relatifs aux vitraux anciens de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule, devenue cathédrale en 1962.
- 16 Voir Lefèvre 1945, p.120.

Isabelle de Portugal et de leurs patrons respectifs – l'empereur Charlemagne et sainte Élisabeth –, en adoration devant un reliquaire cruciforme tenu par Dieu le Père et contenant les saintes hosties¹⁷. Le vitrail fut placé en 1537 dans le bras nord du transept, près de l'autel de sainte Anne. L'intervention de Van Orley dans ce vitrail est renseignée dans les comptes se rapportant à celui qui lui fait face, dans le bras méridional du transept, daté de 1538 et offert par la gouvernante Marie de Hongrie en mémoire de son époux Louis II Jagellon, mort dans la bataille de Mohács contre les Turcs (29 août 1526), comme le rappelle une grande inscription dans la partie inférieure.

Dans le vitrail du bras sud du transept, Marie et Louis de Hongrie sont représentés en prière devant la Trinité souffrante, sous la protection de leurs saints patrons, saint Louis et la Vierge à l'Enfant (fig. 2). Bernard van Orley s'était engagé à le réaliser pour la somme de 375 florins du Rhin, somme qui lui fut entièrement payée par l'intermédiaire de la fabrique de la collégiale en juillet 1540, avec un supplément de 50 florins qu'il réclamait pour la réalisation du vitrail du bras nord¹⁸. Les comptes ne renseignent pas l'atelier auquel Van Orley a confié la réalisation proprement dite.

La chapelle du Saint-Sacrement

Une nouvelle chapelle dévolue au Saint-Sacrement est construite au nord du chœur entre 1533 et 1542. Van Orley a dû concevoir un plan d'ensemble pour la vitrerie de cette chapelle, même s'il fut impliqué dans la conception de deux verrières seulement. La chapelle reçut sept vitraux dont quatre existent encore. Ils furent offerts entre 1540 et 1547 par Charles Quint, son frère Ferdinand I^{er} (1503-1564), ses sœurs Éléonore d'Autriche (1498-1558), Marie de Hongrie et Catherine d'Autriche (1507-1578), et leurs conjoints respectifs. Ils racontent l'« Histoire des Hosties miraculeuses, qu'on nomme le Très Saint-Sacrement de Miracle », dont les plus anciennes versions remontent au milieu du xv^e siècle. La trame de ce récit légendaire est antérieure et prend forme dès la fin du xiii^e siècle, dans des histoires de profanations d'hosties par des Juifs¹⁹. Les vitraux sont conçus sur le même modèle : dans la partie inférieure, des donateurs présentés par leurs saints patrons et agenouillés en prière ; dans la partie supérieure, une scène de l'histoire des hosties miraculeuses. Ils sont alignés du côté nord de la chapelle et, pour respecter le fil de la narration, ils doivent être observés de gauche à droite, en progressant vers le chœur.

Selon la légende, peu avant la semaine sainte de l'an 1370, Jonathan, un riche Juif habitant Enghien et à la tête de la synagogue de Bruxelles, fait voler par un Juif converti

de Louvain – Jean de Louvain – des hosties consacrées, contre la récompense de 60 « moutons » ou pièces d'or (vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Autriche, 1542). Jonathan prend possession des hosties, les exhibe et les raille devant des amis (vitrail de Louis II et Marie de Hongrie, 1547). Peu de temps après, il est assassiné à Enghien (vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche, 1540, fig. 3). Sa veuve et son fils s'enfuient à Bruxelles où les hosties sont remises à des Juifs de cette ville (vitrail de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême, 1546). Le vitrail disparu de l'abside de la chapelle du Saint-Sacrement, offert par Charles Quint et daté de 1542, illustre la scène suivante, à savoir la Profanation des hosties ; détruit en 1793, il a été remplacé en 1848 dans la baie correspondante par le vitrail du Triomphe du Saint-Sacrement conçu par l'atelier de Jean-Baptiste Capronnier (1814-1891). Heureusement, il est connu grâce à un dessin ancien conservé aux Archives générales du Royaume (Cartes et plans, inv. man. n° 1098). On y voit des Juifs qui profanent les hosties en les poignardant avec leurs dagues. Les hosties poignardées saignent : c'est le miracle des hosties miraculeuses. La suite du récit légendaire est visible dans les vitraux du xix^e siècle des chapelles des collatéraux de la nef de la collégiale, réalisés par l'atelier Capronnier également : les Juifs sont arrêtés et condamnés, et les hosties miraculeuses, récupérées et réparties entre Notre-Dame de la Chapelle et la collégiale Saints-Michel-et-Gudule.

En 1539, Van Orley reçoit un acompte de 100 florins du Rhin (ou 25 livres de gros) sur la somme de 300 florins prévue pour la réalisation du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche²⁰. Le solde est payé en 1540. Les transactions financières se font par l'intermédiaire de la fabrique qui se voit remettre l'argent par l'ambassadeur de France, mandaté par Éléonore d'Autriche. Même si les comptes sont muets sur la question, l'importance des sommes versées indique que Van Orley a dû faire les cartons et sous-traiter l'exécution²¹, sans doute au verrier anversois Jean Hack : celui-ci restaurera le vitrail en 1543 et referra à cette occasion les têtes du roi et de la reine²².

L'intervention de Van Orley dans la collégiale Saints-Michel-et-Gudule s'achève à son décès, le 6 janvier 1541. À ce moment, seul est placé le vitrail d'Éléonore et François I^{er}. D'autres concepteurs proches de Van Orley, interviennent pour la poursuite des travaux : Pieter Coecke van Aelst et Michel Coxcie.

En octobre 1541 et en janvier 1542, la fabrique de la collégiale rachète à Jérôme van Orley et à la succession du maître divers projets à échelle (« diversche ordinantien, betrocken int cleijne »²³) et des cartons (« patroone »²⁴) de vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, sans davantage

17 Sur la croix reliquaire représentée dans le vitrail de Charles Quint, on distingue nettement la représentation de trois hosties marquées d'une croix.

18 Voir Lefèvre 1945, p.138.

19 Voir principalement Dequeker 2000.

20 Voir Lefèvre 1945, p.140.

21 Voir Lefèvre 1945, p.122 et Helbig et Vanden Bemden 1974, p.125.

22 Voir Lefèvre 1945, p.141.

23 Voir Lefèvre 1945, p.143.

24 Voir Lefèvre 1945, p.143.

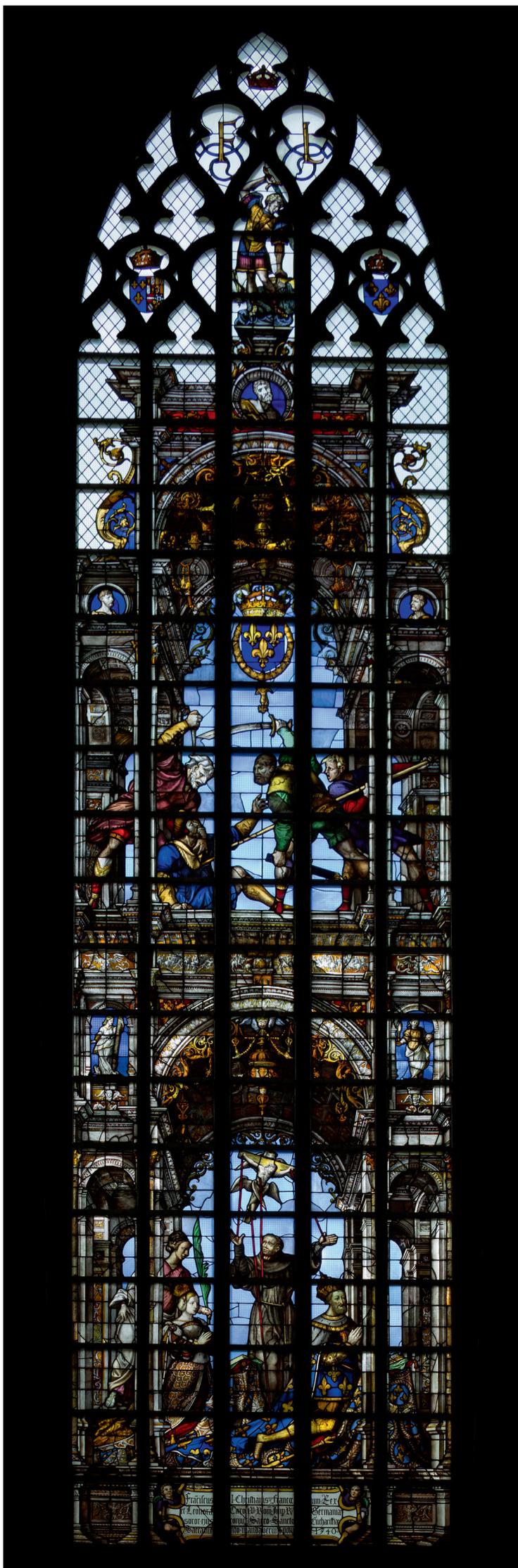


FIG. 3 D'après Bernard van Orley, *Vitrail de François 1^{er} et Éléonore d'Autriche*, 1540, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

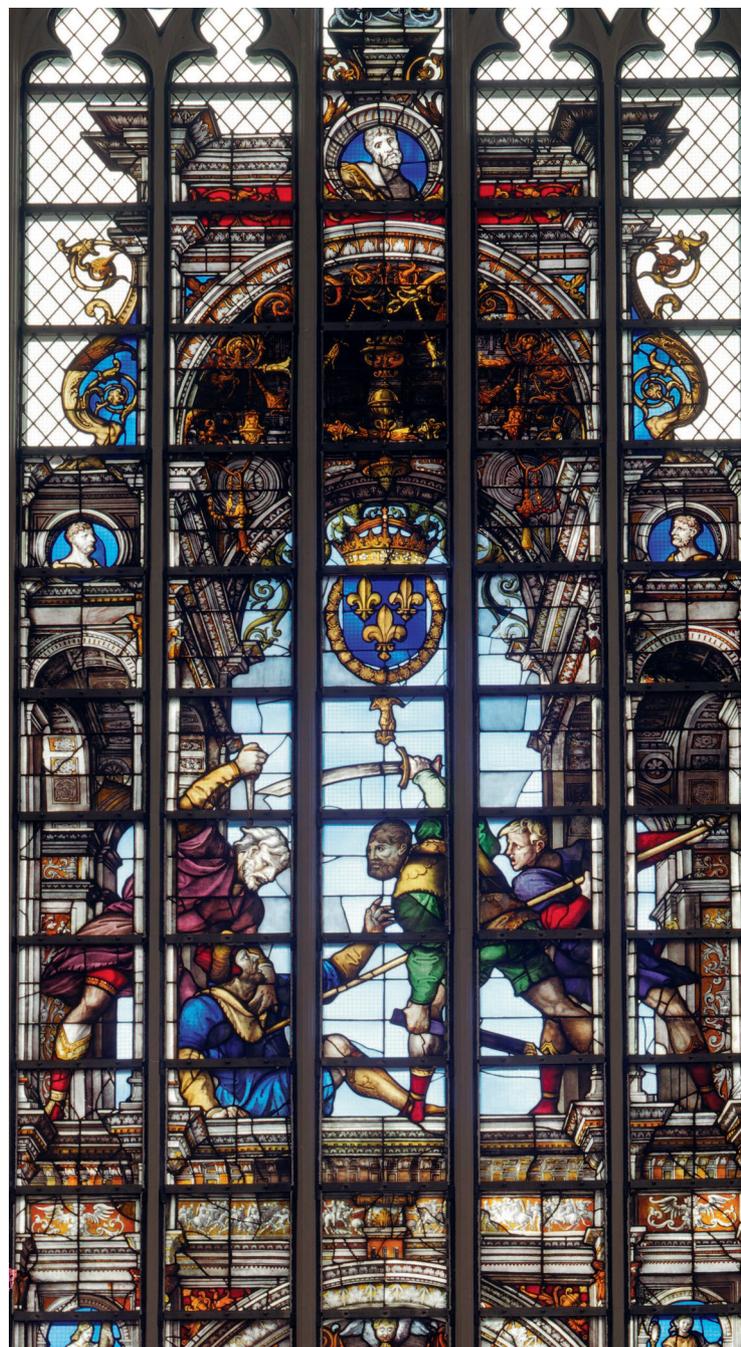


FIG. 3A D'après Bernard van Orley, *Vitrail de François 1^{er} et Éléonore d'Autriche* (détail), 1540, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule



FIG. 3B D'après Bernard van Orley, *Vitrail de François 1^{er} et Éléonore d'Autriche* (détail), 1540, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

de précisions. En avril 1542, c'est à Gilles Willems qui habite la maison où demeurait Van Orley qu'elle s'adresse pour récupérer un projet dessiné par Van Orley pour le vitrail de Jean III de Portugal («*een vidimus dwelck [meester Bernaerts] hij gemaect hadde van den venstere[n] des conincx van Portugalen*»²⁵). Le vitrail aujourd'hui disparu de Charles Quint, dans l'abside de la chapelle du Saint-Sacrement, et pour lequel une somme de 360 livres avait déjà été réglée en février 1536, est finalement réalisé en 1542, après que Michel Coxcie en ait fourni un projet («*een vidimus*»²⁶), vraisemblablement copié d'un projet antérieur de Van Orley, vu le montant peu élevé du paiement – 4 sols gros. Après consultation de Pieter Coecke van Aelst, qui réalise un projet à échelle réduite («*een patroen int cleijne*»²⁷) pour le vitrail de Jean III de Portugal (1542), c'est Michel Coxcie qui reçoit finalement la commande pour la suite des travaux. Coxcie fournit des cartons pour ce vitrail du roi de Portugal, en suivant certainement le projet de Van Orley racheté à Gilles Willems; il reçoit pour ce travail de conception 70 florins et le verrier anversoise Jean Hack 305 florins pour l'exécution («*van den venstere te makene*»²⁸). Des montants comparables sont remis pour les vitraux suivants par la fabrique de la collégiale à Michel Coxcie et Jean Hack²⁹. Les sommes déboursées pour les deux petits vitraux aujourd'hui détruits du mur méridional de la chapelle du Saint-Sacrement, datés de 1549 et offerts respectivement par Philippe II et Marie de Portugal ainsi que Maximilien de Bohême et Marie d'Autriche, dont ils comportaient les portraits, sont moindres³⁰: pour l'un Michel Coxcie reçoit 40 florins pour le carton et Jean Hack 124 florins pour l'exécution; pour l'autre 28 florins sont attribués pour la conception, à Coxcie, et 116 florins pour l'exécution, mais cette fois par le verrier Pelgrim Reesen (ou Roesen).

L'église Saint-Bavon à Haarlem (1538-1542)

Deux mentions dans les archives de l'église Saint-Bavon à Haarlem³¹ révèlent l'intervention du verrier Boels de Louvain et, manifestement aussi, de Bernard van Orley dans la réalisation du grand vitrail de la façade occidentale, offert par l'évêque d'Utrecht Joris ou George d'Egmont (vers 1504-1559), daté de 1542 et enlevé en 1735, lors du remplacement des orgues³². Elles apparaissent à la suite de la mention de l'engagement du tailleur de pierre Arent Harmensz. en 1538 pour des travaux à ladite fenêtre et ne sont pas des plus explicites, du moins pour Bernard van Orley: «*Item meester baernaerdt van oerlen die scilder van de K.Mt. wonende tot Brussel over sinte gheruchskerck*³³»; «*item die glasmaker tot loven meester gerryt boels heeft dat glas an ghenomen in die westghevel*³⁴».

Un compte de juin 1541 précise par ailleurs que Boels s'est rendu à Haarlem pour prendre les mesures de la fenêtre³⁵. Le vitrail fut placé en 1542 et, en 1545, un dîner fut donné par la ville, pour célébrer le placement du vitrail et remercier tous ceux qui s'y étaient investis³⁶.

Les cartons correspondant à deux des neuf lancettes du vitrail, aujourd'hui disparu, étaient conservés à Utrecht jusqu'à ce qu'ils soient transférés au Rijksmuseum d'Amsterdam, en 1887³⁷. Sous un énorme arc triomphal de style Renaissance, abondamment orné, l'évêque George d'Egmont est présenté par le saint éponyme de la cathédrale, saint Martin de Tours; il est agenouillé en prière devant la Trinité. Puissant allié de Charles Quint et membre du chapitre de Saint-Lambert à Liège dont il fut doyen de 1534 à 1548, George d'Egmont, abbé commendataire de l'abbaye de Saint-Amand (département du Nord), fut nommé évêque d'Utrecht en 1535. Il résida dans son évêché, sans renoncer au décanat de Liège. C'est en 1548 seulement qu'il abandonna la charge décanale à Gérard de Groesbeeck³⁸. Il fit don de plusieurs vitraux, apparemment motivé par les circonstances plutôt que par intérêt personnel³⁹.

Le carton est daté de 1541. L'accent y est mis sur l'architecture, apparentée dans sa conception et son ornementation à celle des vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule. Si les rapports sont évidents avec Bernard van Orley, l'intervention de celui-ci dans l'exécution des cartons est exclue. Ceux-ci sont dépourvus de qualités artistiques; le portrait de l'évêque apparaît plus comme une effigie que comme le portrait d'un être de chair et de sang. L'apport de Van Orley a dû être limité à la livraison d'un projet à échelle. Le carton pourrait avoir été réalisé par l'atelier du verrier louvaniste Gerrit Boels (†1548). Celui-ci est connu par ailleurs; son intervention est documentée pour la confection de vitraux aujourd'hui disparus à l'abbaye de Parc à Heverlee⁴⁰. Les cartons conservés d'une autre fenêtre de l'église Saint-Bavon de Haarlem – le vitrail du prince évêque Corneille de Bergues (1540) – sont aussi attribués traditionnellement à l'atelier de Bernard van Orley⁴¹, mais rien n'assure cette attribution.

La production de petites peintures sur verre

Si la participation de Bernard van Orley à la création de vitraux monumentaux, de grandes dimensions et insérés dans un contexte monumental, est attestée, la situation est moins claire pour les vitraux de taille réduite, souvent destinés à l'espace privé et désignés sous l'appellation explicite de «*rondels*», quand ils consistent en une seule pièce de verre circulaire, peinte selon les techniques du vitrail, avec de la grisaille et du jaune d'argent. En l'absence de mentions

- 25 Voir Lefèvre 1945, p.139.
 26 Voir Lefèvre 1945, p.141.
 27 Voir Lefèvre 1945, p.140.
 28 Voir Lefèvre 1945, p.139.
 29 Voir Lefèvre 1945, p.122 et 123.
 30 Voir Lefèvre 1945, p.124.
 31 Voir Graaf 1876, p.97-98; Van Ruyven-Zeman 2011, I, p.369-371.
 32 Voir Wauters 1893, p.99.
 33 Cité dans Graaf 1876, p.96.
 34 Cité dans Graaf 1876, p.96.
 35 Voir Graaf 1876, p.96.
 36 Voir Graaf 1876, p.97.
 37 Voir La Haye 1978, II, p.135-136 (cat.381); Van Ruyven-Zeman 2011, I, p.369-371.
 38 Halkin 1936, p.38.
 39 Van Tongerlo 1986, p.152.
 40 Voir Van Even 1868.
 41 Voir Boon 1973; La Haye 1978, II, p.136-137 (cat.382); Van Ruyven-Zeman 2011, I, p.370-371.

d'archives, le style de Van Orley a été identifié dans une série de rondels sur la base de rapprochements stylistiques. Les modèles et l'exécution de ces petites peintures sur verre ne sont généralement pas attribués à Van Orley lui-même, mais à des personnalités de son entourage, parmi lesquelles son père Valentin (1466-1532) et son frère Evrard (né après 1491). Ces personnalités ont été réunies sous un nom de convention, « le groupe du Pseudo-Ortkens »⁴². Le « Pseudo-Ortkens » (actif vers 1500-1530) fut nommé comme tel pour éviter la confusion avec un autre artiste, Arnould de Nimègue (dit aussi Aert Ortkens ou encore Arnould de la Pointe, vers 1475 – vers 1540)⁴³, concepteur de vitraux monumentaux et originaire de Nimègue, comme son nom l'indique. Il fut l'auteur de projets généralement à petite échelle, pour des rondels notamment. Ces attributions à Van Orley et au groupe du Pseudo-Ortkens restent hypothétiques et extrêmement problématiques.

L'art de Van Orley dans le vitrail monumental

Il ne faut jamais perdre de vue que l'étude des vitraux monumentaux conservés est rendue difficile par d'importantes restaurations. Les vitraux permettent d'apprécier le travail de Van Orley à partir de la fin des années 1520, quand celui-ci est touché par le « Romanisme », parvenu à lui par le biais des cartons de tapisserie des *Actes des Apôtres* (fig. 2, p. 101) de Raphaël (1483-1520), tissés à Bruxelles en 1517 dans l'atelier de Pieter van Aelst (ou Pieter van Edingen)⁴⁴, et auxquels Van Orley a eu accès⁴⁵. À eux seuls, les vitraux montrent combien l'influence de ces cartons a été décisive pour le renouvellement de la manière de Van Orley, comme l'a été l'apport de Tommaso Vincidor (1493-1536), élève et collaborateur de Raphaël envoyé dans les anciens Pays-Bas par le pape Léon X afin de veiller à la bonne exécution d'une autre série de tapisseries: la *Scuola Nuova*⁴⁶ (fig. 3, p. 33).

Le relevé du vitrail disparu de Marguerite d'Autriche à Malines révèle des caractéristiques stylistiques essentielles de ce vitrail: une composition déployée sur toute la largeur de la fenêtre, sans tenir compte de la structure imposée par les meneaux et les barlotières; une ordonnance claire, avec une séparation nette du registre des donateurs de la scène biblique par une balustrade; un vaste espace ouvert sur l'horizon; des personnages vêtus de drapés « à l'antique »; la disposition en frise de la scène historiée, fréquente dans l'art italien antique et contemporain, notamment chez Raphaël, par exemple dans le carton préparatoire à la tapisserie de la *Remise des clés à saint Pierre*⁴⁷. Tous ces caractères apparentent le vitrail aux œuvres italiennes de la génération de Raphaël.

Dans les vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule qu'il conçoit pour le transept

et la chapelle du Saint-Sacrement, les portraits de Charles Quint, son épouse Isabelle de Portugal, ses sœurs Éléonore et Marie de Hongrie et les époux de celles-ci, François I^{er} et Louis II, sont mis en scène avec majesté dans une architecture inspirée des arcs antiques, d'une puissance et d'une ampleur inédites, avec une portée symbolique évidente⁴⁸. Van Orley fait preuve ici d'une incroyable capacité d'innovation. La (re) présentation de Charles Quint sous la grande baie centrale d'un arc de triomphe, qui rappelle spontanément l'arc de Constantin, cristallise le souvenir du sacre de Charles Quint comme Empereur des Romains par le pape Clément VII, en 1530, à Bologne, et l'ambition de « monarchie universelle », nourrie par celui-ci, et soutenue par une efficace politique de conquêtes et d'alliances matrimoniales. Dans ce vitrail et celui de Marie de Hongrie qui lui fait face, Van Orley réussit le tour de force de conserver une composition légère, aérienne même, en faisant reposer ses arcs de triomphe sur des bases habilement ajoutées, grâce au choix d'une forme de sarcophage (vitrail de Charles Quint) ou à l'aménagement de petites arcades par lesquelles s'introduisent deux tenants d'armoiries (vitrail de Marie de Hongrie). Une solide assise latérale est conférée de part et d'autre par des colonnes qui s'élèvent du sol jusqu'au sommet des baies latérales, sans interruption. L'élan des colonnes est accentué dans le vitrail de Charles Quint par les cannelures des fûts. Des principes comparables sont utilisés dans le vitrail d'Éléonore et de François I^{er}.

Van Orley a respecté les règles du genre en inscrivant des donateurs en prière, leurs saints patrons, des figures saintes et une scène de la Légende des Hosties miraculeuses dans un cadre architectural unifiant, avec un grand souci de lisibilité et de compréhension pour une interprétation aisée du spectateur. La profondeur des compositions est accentuée par l'intégration des personnages dans un espace tridimensionnel dont la construction est soulignée par les fuyantes de l'architecture et par le choix d'un fond bleu pour les scènes à personnages, tandis que l'architecture dans son ensemble se détache d'un fond blanc. Il en résulte un effet comparable à la perspective atmosphérique, avec un enfoncement des sujets sur fond bleu, par rapport au plan laissé sur fond blanc (verre incolore dont la transparence a été légèrement amortie par un lavis de grisaille). Ce somptueux contraste atteint une ampleur et une force jamais égalées avant Van Orley dans le vitrail monumental.

Van Orley tire pleinement parti du nouveau répertoire de poses, d'attitudes et d'expressions hérité de la haute Renaissance italienne et avec lequel il a pu se familiariser personnellement grâce aux cartons de tapisserie des *Actes des Apôtres* de Raphaël. Il est clair qu'il

42 Voir La Haye 1978, II, p. 137-140; Boon 1992, I, p. 292-296; New York 1995, p. 134-141.

H. Wayment a proposé de reconnaître dans des œuvres attribuées à Ortkens et au Pseudo-Ortkens l'intervention de plusieurs membres de la famille de verriers malinoise des Van den Houte, connue seulement par des mentions dans des archives, et même celle du jeune Bernard van Orley (voir Wayment 1967; Wayment 1968; Wayment 1969, sp. p. 266-269 pour les dessins de vitraux et de rondels attribués à Bernard van Orley).

43 Pour un état de la question sur cette personnalité complexe, voir Callias Bey et al. 2001, p. 43-46.

44 À ne pas confondre avec Pieter Coecke van Aelst dont il a été question plus haut. Voir Roobaert 2004, p. 55-95.

45 Voir principalement Ainsworth 2006.

46 Voir Dacos 1980, p. 85-86.

47 Voir Evans, Browne et Nesselrath 2010, p. 76.

48 Voir Van den Boogert 1992 et Van den Boogert 1993.

a parfaitement assimilé les procédés observés et qu'il ne réplique pas des solutions formelles prêtes à l'emploi, ce qui rend malaisée et hasardeuse l'identification de modèles précis. Néanmoins, derrière la sainte Élisabeth patronne d'Isabelle de Portugal, qui écarte largement les bras dans un ample mouvement expressif, apparaît la référence au saint André de la Pêche miraculeuse et au personnage à l'extrême droite de la *Mort d'Ananias* dans les cartons de Raphaël (fig. 3, p. 52)⁴⁹.

Une œuvre magistrale : le vitrail du Jugement dernier de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule

Cet aperçu de l'art de Van Orley dans le vitrail resterait incomplet sans une observation attentive du vitrail du *Jugement dernier* (fig. 4). Cette composition datée par un millésime de 1528 et dépourvue de tout décor architectural domine la façade occidentale. Dans la partie supérieure, entouré par les onze apôtres avec Marie à l'extrême gauche et Jean-Baptiste à l'extrême droite, le Christ assis sur un arc-en-ciel et les pieds reposant sur le globe terrestre procède au jugement des damnés et des élus. Entre les niveaux céleste et terrestre, saint Michel brandit le glaive, entouré d'anges sonnans de la trompette. Dans la partie inférieure, d'un enchevêtrement de corps nus agités et gesticulant se dégagent à droite les bénis, en contrepoint des damnés précipités dans l'enfer, à senestre. Le donateur du vitrail, Érard de La Marck est représenté à l'avant-plan, associé à la devise formulée à son intention par le moine dominicain Johannes Leo Placentius (1500-1548?) et qui court tout le long de la bordure inférieure : « VOTIS DECIPIMUR ET TEMPORE FALLIMUR, OMNES MORS RIDET CURAS, ANXIA VITA NIHIL » (« Nous sommes déçus par nos souhaits et trompés par le temps, la mort se rit de nos soucis et la vie anxieuse n'est que vanité »).

Le vitrail du *Jugement dernier* n'est pas documenté dans les archives, et les pistes quant à son attribution sont demeurées longtemps brouillées par des attributions fantaisistes, notamment à Jacques Floris⁵⁰, peintre verrier anversois, frère des célèbres peintre Frans et sculpteur-architecte Cornelis. L'historien d'art du vitrail Jean Helbig, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de la collection de céramiques et de vitraux, rouvrit le dossier à l'occasion de la publication des vitraux de la cathédrale dans la série belge du *Corpus Vitrearum*. S'il reconnaît des liens entre le vitrail et l'œuvre de Lucas de Leyde, c'est de l'art de Van Orley dont il le rapproche, pour une série d'analogies de composition avec le célèbre triptyque du *Jugement dernier* commandé en 1519 par les aumôniers d'Anvers pour leur chapelle à la cathédrale et livré en 1525 (fig. 1, p. 82-83):

« le Christ au torse nu, ouvrant largement les deux bras, l'alignement des apôtres assis sur les nuages, la ronde des anges autour de la Croix, un saint Michel en pleine action, levant le glaive et dressé sur une tête d'angelot ailé portant la balance, la présence aussi d'un ange éploré au milieu des réprouvés »⁵¹. Des comparaisons avec des vitraux contemporains, notamment la *Cène* de l'église Saint-Jacques d'Anvers, le mènent à constater « une facture dénuée de nervosité » et « une faiblesse d'exécution du maître verrier » et il en conclut prudemment une bonne connaissance de l'art de Van Orley de la part de l'auteur du vitrail.

On n'a pas accordé suffisamment d'attention au vitrail du *Jugement dernier*, qui mérite d'être réexaminé. Ce nouvel examen nous amène à situer la conception du vitrail dans l'entourage proche de Bernard van Orley, voir à la lui attribuer. Comme le triptyque peint par Van Orley pour les aumôniers d'Anvers, le vitrail est riche d'une iconographie singulière qui voit l'association du thème du Jugement dernier aux œuvres de miséricorde, selon une formule novatrice. Cette association, relativement peu exploitée dans l'iconographie du Jugement dernier⁵², repose sur le chapitre XXV de l'Évangile de Mathieu (31-46)⁵³:

« Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, et tous les anges avec lui, alors il siégera sur son trône de gloire. Toutes les nations seront rassemblées devant lui; il séparera les hommes les uns des autres, comme le berger sépare les brebis des chèvres: il placera les brebis à sa droite, et les chèvres à sa gauche. Alors le Roi dira à ceux qui seront à sa droite: "Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume préparé pour vous depuis la création du monde. Car j'avais faim, et vous m'avez donné à manger; j'avais soif, et vous m'avez donné à boire; j'étais un étranger, et vous m'avez accueilli; j'étais nu, et vous m'avez habillé; j'étais malade, et vous m'avez visité; j'étais en prison, et vous êtes venus jusqu'à moi!" Alors les justes lui répondront: "Seigneur, quand est-ce que nous t'avons vu...? tu avais donc faim, et nous t'avons nourri? tu avais soif, et nous t'avons donné à boire? tu étais un étranger, et nous t'avons accueilli? tu étais nu, et nous t'avons habillé? tu étais malade ou en prison... Quand sommes-nous venus jusqu'à toi?" Et le Roi leur répondra: "Amen, je vous le dis, chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces petits qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait." Alors il dira à ceux qui seront à sa gauche: "Allez-vous-en loin de moi, maudits, dans le feu éternel préparé pour le démon et ses anges. Car j'avais faim, et vous ne m'avez pas donné à manger; j'avais soif, et vous ne

49 Voir Londres 2010, p. 90.

50 Voir Helbig 1944.

51 Voir Helbig et Vanden Bemden 1974, p. 65.

52 Voir Silver et Luttkhuizen 2008, sp. p. 231-233. Aux œuvres envisagées par Silver et Luttkhuizen, parmi lesquelles le triptyque des Aumôniers de la cathédrale d'Anvers, on peut ajouter le retable du *Jugement dernier*, des *Ceuvres de Miséricorde et des Sept péchés capitaux* du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, daté de vers 1500 (voir New York 1995, p. 109).

53 Voir également des textes du Moyen Âge et des Temps modernes et notamment « Les Sept articles de la Foi », texte attribué à Jean Chapuis [BnF, fr. 804] et publié dans Duval 2007, p. 74-80.



FIG. 4 D'après Bernard van Orley (?), *Vitrail du Jugement dernier*, 1528, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule



FIG. 5 *Triptyque du Jugement dernier* (détail du panneau central de fig.1, p.82-83)



FIG. 6 D'après Bernard van Orley (?), *Vitrail du Jugement dernier* (détail), 1528, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule

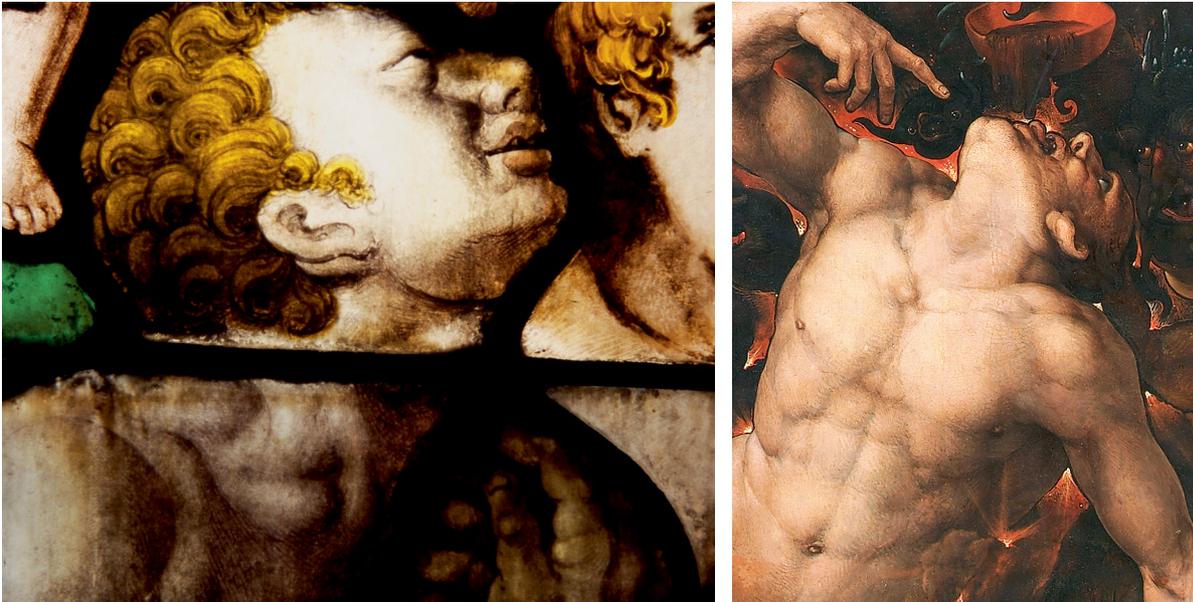


FIG. 7 D'après Bernard van Orley (?), *Vitrail du Jugement dernier* (détail), 1528, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule / *Polyptyque de Job et de Lazare* (détail de cat.11)



FIG. 8 D'après Bernard van Orley (?), *Vitrail du Jugement dernier* (détail), 1528, Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule / *Polyptyque de Job et de Lazare* (détail de cat.11)

m'avez pas donné à boire ; j'étais un étranger, et vous ne m'avez pas accueilli ; j'étais nu et vous ne m'avez pas habillé ; j'étais malade et en prison, et vous ne m'avez pas visité." Alors ils répondront, eux aussi : "Seigneur, quand est-ce que nous t'avons vu avoir faim et soif, être nu, étranger, malade ou en prison, sans nous mettre à ton service?" Il leur répondra : "Amen, je vous le dis, chaque fois que vous ne l'avez pas fait à l'un de ces petits, à moi non plus vous ne l'avez pas fait." Et ils s'en iront, ceux-ci au châtiment éternel, et les justes, à la vie éternelle. »

Le message est explicite : la foi et les œuvres de miséricorde sont nécessaires pour assurer le salut lors du Jugement dernier. Aux six œuvres citées dans l'Évangile a été ajoutée au cours du XI^e siècle une septième, ensevelir les morts. Dans le triptyque de la cathédrale d'Anvers, cette dernière œuvre de miséricorde est représentée sur le panneau central, alors que les six autres le sont sur les volets ; on n'a – semble-t-il – encore jamais relevé que l'ensemble des sept œuvres est aussi synthétisé au centre du panneau central, au milieu des âmes ressuscitées, par la représentation d'une couronne d'anges dont certains accomplissent explicitement l'une ou l'autre d'entre elles (fig. 5). Cette solution iconographique novatrice de la couronne d'ange est reprise dans le vitrail, mais cette fois avec l'association de chacun des anges à un acte de miséricorde précis, par le biais d'un attribut (fig. 6). Six œuvres de miséricorde sont ainsi aisément identifiables : « donner à boire aux assoiffés » (buire d'où s'écoule de l'eau), « accueillir les pèlerins » (drap), « ensevelir les morts » (planche ornée de clous), « soulager les malades » (vase à onguent), « visiter les prisonniers » (menottes), « vêtir ceux qui sont nus » (chemise). L'œuvre « nourrir les affamés » devrait logiquement être accomplie par l'avant-dernier ange, du côté droit, mais il n'est pas évident de reconnaître de la nourriture dans le paquet que l'ange tient contre sa poitrine⁵⁴. Curieusement, sur le triptyque d'Anvers, un ange de la couronne porte une masse comparable, tout aussi difficile à interpréter. Quoi qu'il en soit, la présence d'anges accomplissant les œuvres de miséricorde dans le vitrail et son rapport avec le tableau de Van Orley n'est certainement ni fortuite ni anodine.

La manière de représenter les personnages et de traiter leurs physionomies est imprégnée de celle de Van Orley, comme le montrent des comparaisons avec le *Polyptyque de Job et de Lazare* (CAT. II). De part et d'autre, on observe les mêmes raccourcis audacieux et de semblables corps nus, tout en rondeur, avec les muscles gonflés. L'exécution de grande qualité

dans le vitrail autorise des comparaisons qui invitent à proposer de reconnaître, au moins au niveau du projet, l'intervention d'une même personnalité, peut-être par l'intermédiaire d'un collaborateur proche. La tête d'un des trois hommes groupés au centre, sous la balance de saint Michel, rappelle spontanément celle du mauvais riche aux enfers, tordu et crispé de douleur, au revers du volet droit du polyptyque (fig. 7). Celle de l'homme dressé les jambes semi-fléchies, le buste légèrement incliné et les bras tendus vers le bas, les mains jointes, est proche dans son expression de celle de Lazare, au revers du volet gauche (fig. 8). La qualité de ces comparaisons contredit l'adage « Comparaison n'est pas raison » et, même si aucune archive n'atteste le fait, il apparaît donc que Van Orley a été impliqué dans la conception des vitraux de Saints-Michel-et-Gudule au moins dès 1528, avec le vitrail du *Jugement dernier*⁵⁵.

Au fil des situations examinées et de l'analyse développée dans le présent essai, Bernard van Orley apparaît donc également comme un maître dans l'art du vitrail, dont il avait intégré les contraintes pour concevoir des compositions efficaces et percutantes à l'échelle monumentale. De nombreuses questions restent ouvertes, comme en témoignent des projets de vitraux pour un cycle sur le thème de la Passion du Christ, dont l'attribution à Van Orley est débattue (CAT. 83-85). Et un constat s'impose : l'évaluation des talents du maître doit nécessairement se faire au travers de l'éventail de ses réalisations, peinture sur panneau, tapisserie, mais également vitrail.

54 Dans Helbig et Vanden Bemden 1974, p. 65, l'éventualité d'une représentation des œuvres de miséricorde accomplies par les anges est envisagée. L'avant-dernier ange du côté droit est associé à l'œuvre « racheter les captifs », le paquet qu'il tient étant interprété comme un sac d'écus.

55 Dans le vitrail central de l'abside du chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (vers 1520), dont la conception est attribuée à l'atelier de Nicolas Rombouts, la Vierge à l'Enfant est « directement apparentée à la Vierge du retable de Gustrow, dû à un artiste peintre de l'école de Bernard van Orley » (voir Helbig et Vanden Bemden 1974, p. 65).

Catalogue

- v.B.** Véronique Bücken
- G.D.** Guy Delmarcel
- I.D.M.** Ingrid De Meûter
- A.G.** Alexandre Galand
- S.H.** Stefaan Hautekeete
- I.L.** Isabelle Lecocq
- c.P.** Cecilia Paredes
- o.s.** Olivia Savatier



Le vitrail

V

Anonyme

79 Relevé de vitrail

Non daté (xvi^e siècle?)

INSCRIPTION : « FORTUNO FORT UNE FORTUNO » ; « FORTUNE FORTUNO FORTUNO » ; « cete verriere se voit en l'eglise de St Rombaud de Malines et elle represente Madame Marguerite d'Austriche duchesse douairiere de Savoye avec son mary le Duc Philibert le Beau : elle fut posée en l'an 1530 immediatement après le trespas de la mesme Princesse » (inscription ajoutée sur un dessin plus ancien sans doute au xviii^e siècle).

ca. 365×260×55 mm (dimensions du manuscrit)
Médiathèque de Valenciennes, ms.1025, f° 118 v°

BIBL. : Lièvre et Molinier 1894, p. 528; Lecocq et Petev 2004, p. 39-61.

Ce dessin est un relevé du vitrail de Marguerite d'Autriche (v.1530) qui orna la chapelle des chevaliers de Jérusalem de la cathédrale Saint-Rombaut à Malines jusque 1774-1775. Une inscription l'identifie comme tel ; elle est postérieure à l'exécution du dessin, laquelle pourrait remonter au plus tôt à la fin du xvi^e siècle, à en juger par la graphie de la devise de Marguerite d'Autriche, « FORTUNE [IN] FORTUNE FORT UNE », présente à deux reprises sur des banderoles dans la partie supérieure du vitrail, de part et d'autre d'un vase avec des marguerites.

Le sujet de la scène religieuse du vitrail, *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, est lié à sa destination dans la cathédrale, mais également à la qualité de « Roi titulaire de Chypre et de Jérusalem » attachée à Philibert de Savoie (†1504), époux de Marguerite d'Autriche, prématurément décédé à l'âge de 24 ans. Même si les représentations de Philibert de Savoie et de Marguerite d'Autriche sont approximatives, elles aussi pourraient se référer à cette qualité, plus particulièrement pour Philibert de Savoie, paré d'hermines et couronné. La couronne impériale à arceaux portée par Marguerite d'Autriche est clairement une invention de l'auteur du dessin, manifestement induite par la présence de semblable couronne dans le registre inférieur du vitrail, au-dessus des armoiries de Frédéric III de Habsbourg. Ce registre inférieur présente les armoiries correspondant aux quartiers de Marguerite d'Autriche et de Philibert de Savoie.

L'intervention de Bernard van Orley dans la conception du vitrail, mentionnée seulement en 1770, est d'autant plus plausible que le relevé - la seule source iconographique connue sur le vitrail - manifeste un italianisme affirmé, qui rompt de manière décisive avec les modes de représentation traditionnels. **I.L.**



Jean Hack d'après un carton de Bernard van Orley

80 Tête d'un assassin (fragment de vitrail monumental) 1540

Verre peint à la grisaille et rehaussé de sanguine,
29×32 cm
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire,
inv. 3095A

BIBL. : Helbig 1948, p.90-92; Helbig et Vanden Bemden 1974, p.90, 98, 99 et 165-169; Vanden Bemden 1986; Lecocq 2005, p.228-232.

Cette tête provient du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (fig. 3, p.70), visible dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale (autrefois collégiale) Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles (1540). Dans la scène de la partie supérieure, au-dessus des donateurs, elle figure l'un des trois bandits qui – d'après la légende – assassinent Jonathan, le juif fortuné qui avait commandité le vol d'hosties consacrées. Il s'agit d'un original, remplacé dans le vitrail par une copie, au XIX^e siècle, par le restaurateur bruxellois Jean-Baptiste Capronnier (fig. p.264). La pratique de remplacer une pièce originale détériorée ou cassée par une copie était alors fréquente. Avec six autres têtes provenant des vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles, elle a été achetée en 1892 lors de la vente de la succession Capronnier par le comte Louis Cavens qui céda l'ensemble la même année aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Au moment de leur acquisition, les six têtes étaient regroupées au sein d'un même panneau. Elles sont actuellement présentées librement, dégagées de tout montage, et les plombs de casse qui solidarisaient les différents fragments ont été remplacés par des collages et des bouchages, devenus invisibles après retouches.

Le vitrail fut réalisé d'après des cartons dessinés par Van Orley, sans doute par le verrier anversois Jan Van Hack qui a réalisé les autres vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement. Cette tête permet à elle seule d'apprécier l'approche du vitrail monumental par Van Orley : les techniques mises en œuvre concourent à la puissance de l'effet et à la force de l'expression. La tête présentée de profil, figée dans la tension dynamique d'un cri, bouche et yeux grands ouverts, est vigoureusement peinte, avec des traits vifs et nerveux, des plages putoisées (c'est-à-dire travaillées avec une brosse dure et ronde, qui confère à la peinture un aspect grenu caractéristique) et des enlevés qui accentuent le modelé, tout en le modulant et en l'animent. **ILL.**

Jean Hack d'après un projet de Bernard van Orley et un carton de Michel Coxcie

81 Tête de Jean de Louvain 1542

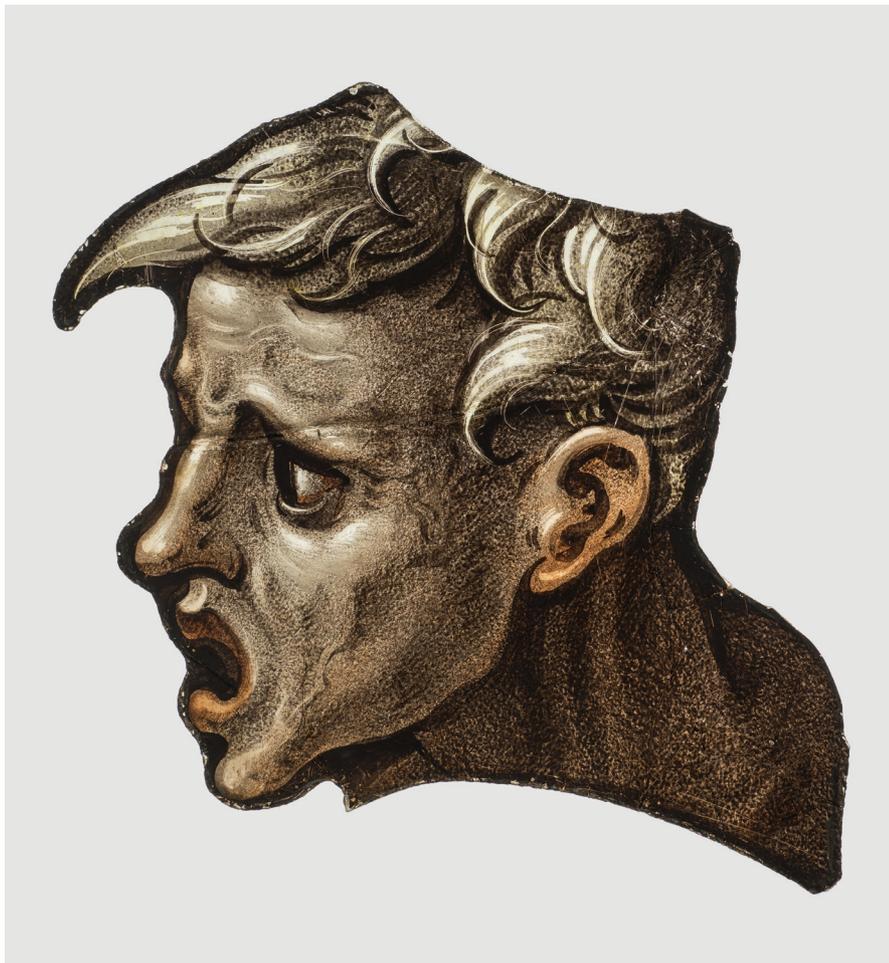
Verre peint à la grisaille et rehaussé de sanguine,
22×17 cm
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire,
inv. no 3095D

BIBL. : Helbig 1948, p.90-92; Helbig et Vanden Bemden 1974, p.90, 98, 99 et 165-169; Lecocq 2005, p.228-232.

La tête originale de Jean de Louvain a été extraite du vitrail de Jean III de Portugal et Catherine d'Autriche (1542) au milieu du XIX^e siècle par Jean-Baptiste Capronnier, avec six autres têtes de vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement de Miracles (**VOIR CAT. 80**). Elle était cassée en six fragments et une intervention récente a permis de lui restituer un aspect proche de l'original, grâce au remplacement de cinq plombs de casse par des collages et bouchages à la résine assortis de retouches.

La scène d'où provient cette tête illustre l'histoire légendaire des hosties miraculeuses, également relatée dans les trois autres vitraux conservés dans la chapelle du Saint-Sacrement. Selon la logique du récit, elle précède les trois autres scènes, même si le vitrail de Jean III de Portugal n'est pas le plus ancien dans la chronologie de l'exécution de vitraux (il occupe la deuxième place). La scène illustre deux moments distincts de l'histoire des hosties miraculeuses, mettant en jeu les même protagonistes, Jonathan et Jean de Louvain, qui apparaissent donc chacun à deux reprises : à gauche, Jean de Louvain remet son butin à Jonathan qui lui avait commandité le vol des hosties et, à droite, les deux protagonistes se séparent.

Bernard van Orley était décédé au moment de l'exécution du vitrail. Néanmoins, il avait déjà réalisé un projet à l'échelle, racheté par la fabrique d'église à Gilles Willems qui occupa sa demeure après son décès. Les cartons à grandeur d'exécution furent tracés par Michel Coxcie, vraisemblablement à partir de ce dessin, d'un autre projet réalisé par Pieter Coecke van Aelst pour le même vitrail et d'autres documents (croquis et patrons) rachetés au fils de Bernard van Orley, Jérôme. Le verrier anversois Jean Hack exécuta le vitrail en 1542 et la technique d'exécution ne diffère pas fondamentalement de celle mise en œuvre dans le vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (1540). **ILL.**



CAT. 80



CAT. 81

**Atelier bruxellois (?) d'après
Bernard van Orley ou un proche
collaborateur de celui-ci**

82 **Élus et damnés du vitrail
du Jugement dernier**

1528

Verres incolores et colorés dans la masse, peints à la grisaille et au jaune d'argent, avec rehauts de couleur carnation, ca. 150 × 220 cm
Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, façade occidentale

BIBL. : Helbig 1944, p. 129-141; Helbig et Vanden Bemden 1974, p. 49-66; Lécocq 2005, p. 84-86.

Cet ensemble de six panneaux provient du grand vitrail du *Jugement dernier* offert par le prince-évêque Érard de La Marck (1472-1538) et qui orne la façade occidentale de la cathédrale (autrefois collégiale) Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles (fig. 4, p. 74). Au centre et à gauche, l'expression sereine des élus contraste avec l'épouvante des damnés situés à droite.

Le vitrail du *Jugement dernier* a été exposé à divers dommages au cours de son histoire; il fut même recouvert de chaux de 1803 à 1828-1829 afin de valoriser le nouveau buffet d'orgue. Comme les autres vitraux anciens de Belgique, il fut restauré à diverses reprises, avec une intervention plus importante en 1869 du restaurateur Jean-Baptiste Capronnier. De nombreuses pièces de verre ont été remplacées mais, heureusement, des parties anciennes significatives sont conservées. Des quatre personnages situés à l'avant-plan, entièrement visibles, trois têtes sont anciennes et deux d'entre elles peuvent être rapprochées pour leur morphologie et leurs qualités picturales de celles de certains personnages du *Polyptyque de Job et de Lazare* (CAT. II). L'étude du vitrail du *Jugement dernier* du point de vue de l'histoire de l'art pourra être affinée à l'occasion de sa prochaine conservation et restauration. À cette occasion, l'implication de Bernard van Orley dans la conception et la réalisation de l'œuvre pourra certainement être précisée.

Au-delà de ces comparaisons formelles, l'iconographie du vitrail du *Jugement dernier* atteste elle aussi de liens étroits avec l'art de Bernard van Orley, et spécialement le *Triptyque du Jugement dernier* (fig. 1, p. 82-83) commandé en 1519 par les aumôniers d'Anvers pour leur chapelle à la cathédrale (1525). De part et d'autre, le thème du Jugement dernier est associé aux œuvres de miséricorde. Même si l'association des deux thèmes est étrangement peu fréquente dans l'iconographie, tant le Nouveau Testament que des textes du Moyen Âge et des Temps modernes rappellent que l'accomplissement des œuvres de miséricorde favorise une issue favorable au Jugement dernier et une réduction du séjour des âmes au Purgatoire. I.L.

