

UNE DÉPLORATION DU CHRIST DU PREMIER QUART DU XVI^e SIÈCLE ET LA FAMILIE DES LANNOY-MOLEMBAIX

Christina CURRIE

En mai 2003, une *Déploration du Christ* nous a été confiée pour examen scientifique (fig. 1). Ce panneau, dont l'auteur, la date d'exécution et le parcours historique demeurent à ce jour inconnus¹, et qui figure une simple scène religieuse, étonne aussi par la présence d'un personnage à l'extrême droite vêtu d'habits archaïques qui pourrait renvoyer au commanditaire et à la fonction de l'œuvre.

La question de l'attribution du tableau n'a pas été abordée en profondeur. L'œuvre, d'une qualité indéniabla sur les plans technique et esthétique, est sans doute issue de l'atelier d'un peintre des Pays-Bas du Sud, peut-être brabançon, du premier quart du XVI^e siècle².

L'étude du dessin sous-jacent et de la couche picturale du tableau, ainsi que la découverte de la source graphique de la composition nous ont aidée à retracer systématiquement l'évolution de l'image à partir d'une copie de gravure en une peinture de chevalet. De plus, l'identification du donateur grâce à l'inscription sur le pot à onguent nous a permis d'émettre des hypothèses sur la date de l'œuvre, sa motivation et la chapelle pour laquelle elle aurait été conçue.

État matériel de l'œuvre

Le tableau, mesurant 53,4 x 71,6 cm, est exécuté sur un panneau de chêne constitué de deux planches disposées verticalement (fig. 2). Les joints sont renforcés par trois taquets en queue d'aronde, insérés au revers. Ils pourraient être originaux, vu l'absence de tourillons dans la masse du bois du support, mais leur incrustation à une date ultérieure n'est pas à exclure. Les quatre bords ont été biseautés au revers, probablement pour faciliter l'encadrement, sans doute dès l'origine.

La présence d'une préparation blanche transparaît sous les chairs. Elle s'étend jusqu'à chacun des bords et paraît être en bon état de conservation. La couche picturale, qui semble être huileuse, est en bon état général, malgré plusieurs lacunes ponctuelles et quelques dégâts le long du joint entre les deux planches³.

¹ Coll. privée française.

² Je remercie Jacqueline Folie pour ses remarques concernant le problème d'attribution.

³ Aucune analyse n'a été effectuée. Les lacunes sont révélées par la radiographie.

EEN BEWENING VAN CHRISTUS UIT HET EERSTE KWART VAN DE 16de EEUW EN DE FAMILIE DE LANNOY-MOLEMBAIX

Christina CURRIE

In mei 2003 werd ons een *Bewening van Christus* toevertrouwd voor wetenschappelijk onderzoek (fig. 1). Dit paneel, waarvan de kunstenaar, de uitvoeringsdatum en de historiek tot op heden onbekend zijn¹ en dat een eenvoudige religieuze scène voorstelt, trekt de aandacht door het uiterst rechtse personage in archaische kledij. Dit personage zou kunnen verwijzen naar de opdrachtgever en de functie van het kunstwerk.

De kwestie van de toeschrijving van het schilderij werd nog niet grondig behandeld. Het kunstwerk, technisch en esthetisch van een onmiskenbare kwaliteit, werd wellicht vervaardigd in een atelier van een Zuid-Nederlandse of misschien wel Brabantse schilder uit het eerste kwart van de 16de eeuw².

Op basis van de studie van de onderliggende tekening en de verflagen van het schilderij, alsook door de ontdekking van de grafische bron van de compositie konden we de evolutie van de voorstelling systematisch nagaan, van kopie naar een gravure tot een op zich staand schilderij. De identificatie van de schenker dankzij het opschrift op de zalfpot liet ons toe hypothesen te formuleren over de datum van het kunstwerk, de aanleiding tot de opdracht en de kapel waarvoor het schilderij gemaakt zou zijn.

Materiële toestand van het kunstwerk

Het kunstwerk is 53,4 x 71,6 cm groot. Het werd uitgevoerd op een eiken paneel samengesteld uit twee verticaal geplaatste planken (fig. 2). Aan de keerzijde werden drie zwaluwstaartvormige klampen toegevoegd ter versterking van de voegen. Ze zouden origineel kunnen zijn aangezien er in de houtmassa van de drager geen spillen aanwezig zijn. Het kan echter niet worden uitgesloten dat ze later zijn aangebracht. Aan de achterzijde werden de vier boorden, ongetwijfeld reeds van bij aanvang, afgeschuind, waarschijnlijk om het inkaderen te vergemakkelijken.

Onder de inkarnaatdelen kan men zien dat er een witte preparatielaag aanwezig is. Ze reikt tot de vier randen en blijkt goed bewaard. De blijkbaar olieachtige verflaag is in een algemeen goede staat, ondanks

¹ Franse privé-verzameling.

² Ik dank Jacqueline Folie voor haar opmerkingen betreffende het probleem van de toeschrijving.

Évolution de la composition

Le dessin sous-jacent

Le tableau a été examiné aux infrarouges (caméra vidéo InfraCAM SWIR d'Inframetrics, munie d'un filtre de bande étroite de 1.5-1.73 microns) et les images assemblées à l'aide d'Adobe Photoshop. Cet examen révèle un dessin sous-jacent marqué tant par son niveau de détail remarquable que par la spontanéité de son application (fig. 3 et 4). Ce dessin, posé sur la préparation ou sur une éventuelle couche d'isolation, a manifestement été appliqué à main libre. Il semble être composé partout d'une matière sèche à base de carbone, tels le fusain ou la pierre noire. Les traits sont tantôt denses, accentués et courts, par exemple dans les détails des visages et les plis complexes, tantôt légers, approximatifs et fluides, comme dans les plus grandes zones des draperies. La variété, la rapidité, et surtout la dextérité de l'application du dessin suggèrent une main expérimentée.

Quant à l'aspect général du dessin, la façon dont les volumes et les clairs-obscurs ont été campés rappelle le graphisme d'une gravure. Des séries de hachures rapprochées dont la meilleure expression se trouve dans le corps du Christ marquent les parties ombrées des chairs (fig. 4). Les visages bénéficient également d'un soin particulier: les volumes des nez, des fronts et des joues ont été suggérés par des successions de courtes hachures diagonales.

L'analyse du dessin révèle également des changements importants au cours de l'évolution de la composition. Nous avons été surpris par la découverte d'un buste d'homme moustachu en dessous du visage peint du personnage à l'extrême droite et légèrement décalé par rapport à lui (fig. 5a et b)⁴. De même, le personnage à gauche de ce dernier est à peine esquissé et les traits semblent avoir été prévus pour un tout autre personnage, que l'on ne peut identifier. Quant aux autres protagonistes, tous sont présents au niveau du dessin, même si les draperies de la pleureuse debout sont indiquées de manière très schématique. En ce qui concerne l'arrière-plan, ni l'arche, ni le montant de la Croix, ni l'échelle n'ont été dessinés dans leurs positions actuelles; en effet, le dessin sous-jacent de la Croix et de l'échelle se situe à gauche de la composition actuelle (fig. 3).

La couche picturale

L'ordre précis des étapes d'exécution de la couche picturale est difficile à déterminer, bien que certains enchaînements soient évidents. L'application d'une sous-couche de ciel a dû être une des premières opérations; à ce stade-ci, la position initialement prévue pour la Croix a été retenue, révélée comme une «réserve» par la radiographie (fig. 6). De même, des espaces ont été épargnés pour les bras levés de sainte Marthe et les deux têtes de

meerdere kleine lacunes en een beetje schade langs de voeg tussen de twee planken³.

Evolutie van de compositie

De onderliggende tekening

Het schilderij werd onderzocht met infrarood-reflectografie (videocamera InfraCAM SWIR van Inframetrics met een filter met smalle band van 1.5-1.73 micron) en de beelden zijn met behulp van Adobe Photoshop samengevoegd. Dit onderzoek bracht een onderliggende tekening aan het licht die wordt gekenmerkt door een opmerkelijke detaillering en een grote spontaneïteit in de uitvoering (fig. 3 en 4). De tekening is aangebracht op de preparatie- of op een eventuele isolatielaag en werd klaarblijkelijk uitgevoerd met de losse hand. Ze blijkt overal te zijn samengesteld uit een droge materie op basis van koolstof, als houtskool of zwarte steen. De lijnen zijn nu eens vast, geaccentueerd en kort, zoals bijvoorbeeld in de details van de gezichten en de complexe plooiën, dan weer licht, vaag en vloeiend, zoals in de grotere zones van de gewaden. De afwisseling, de snelheid en vooral de handigheid in het aanbrengen van de tekening, wijzen op een geoefende hand.

Wat het algemeen uitzicht van de tekening betreft, doet de manier waarop volumes en licht-donker-effecten werden gecreëerd denken aan het grafisch karakter van een gravure. Dichte arceringen, waarvan het lichaam van Christus het beste voorbeeld is, duiden de donkere gedeelten van het inkarnaat aan (fig. 4). Aan de gezichten werd ook bijzondere aandacht besteed: de volumes van de neuzen, de voorhoofden en de wangen worden gesuggereerd door een reeks korte, diagonale arceringen.

De analyse van de tekening brengt ook belangrijke wijzigingen tijdens het ontstaansproces van de compositie aan het licht. Wij werden verrast door de ontdekking van een buste van een man met snor onder het geschilderde gelaat van het uiterst rechtse personage, die in vergelijking met deze licht is opgeschoven (fig. 5a en b)⁴. Verder wordt het personage links van deze laatste nauwelijks geschetst en lijken de trekken voorzien voor een geheel ander personage dat niet kan geïdentificeerd worden. De andere protagonisten zijn allen aanwezig in de tekening, zelfs al is de plooi van de rechtstaande treurende vrouw erg schematisch aangegeven. Op de achtergrond werden de arcade, de paal van het kruis noch de ladder op de plaats getekend waar ze nu in het schilderij te zien zijn. De onderliggende tekening van het kruis en de ladder bevindt zich feitelijk links van de huidige compositie (fig. 3).

⁴ Je remercie Sophie De Potter pour l'aide qu'elle m'a apportée lors de l'identification de ce personnage ainsi que pour le schéma qu'elle a réalisé.

³ Geen enkele analyse werd uitgevoerd. De lacunes zijn zichtbaar op de radiografie.

⁴ Ik dank Sophie De Potter voor de hulp bij de identificatie van dit personage en voor het schema dat ze heeft gemaakt.



53,4 x 71,6 cm

Y 000698

1. Anonyme, *Déploration du Christ*, coll. privée.
Anoniem, *Bewening van Christus*, privé-verzameling.



2. Revers.
Keerzijde.

Y 000700



3. Réflectographie aux infrarouges.
Infraroodreflectografie.

droite. Une sous-couche claire a également été appliquée sur la zone destinée à montrer le paysage lointain à gauche et au centre ; ici, il est évident que l'arche n'avait pas encore été conçue, puisqu'elle ne présente pas de réserve. Une autre sous-couche, plus foncée, contenant sans doute beaucoup de carbone car très réceptive aux infrarouges, a été appliquée au premier plan, en laissant des réserves pour le crâne, le plat, les jambes du Christ et les draperies de la Vierge.

À un stade ultérieur, l'artiste a peint la Croix dans sa position actuelle déportée vers la droite ainsi que l'arche, les personnages et les motifs du premier plan.

Nous constatons de petites modifications de contour ici et là par rapport au dessin sous-jacent. Les coiffes de sainte Marthe et de la Vierge sont légèrement réduites en hauteur. Le vase en céramique est doté d'un col plus arrondi. Les draperies du Christ recouvrent davantage sa jambe droite et le bras droit de la pleureuse debout se trouve un peu plus bas. L'éponge sur le plat est déplacée vers la gauche. Plus notable est la transformation du personnage à l'extrême droite. Non seulement son visage a changé d'aspect, il ne porte plus de moustache, mais le modeste chapeau prévu dans la première réserve du ciel a été remplacé par un modèle à larges bords. Le costume particulier de ce personnage ainsi que l'expression de son visage suggèrent que l'artiste a inséré là un portrait (cfr *supra*).

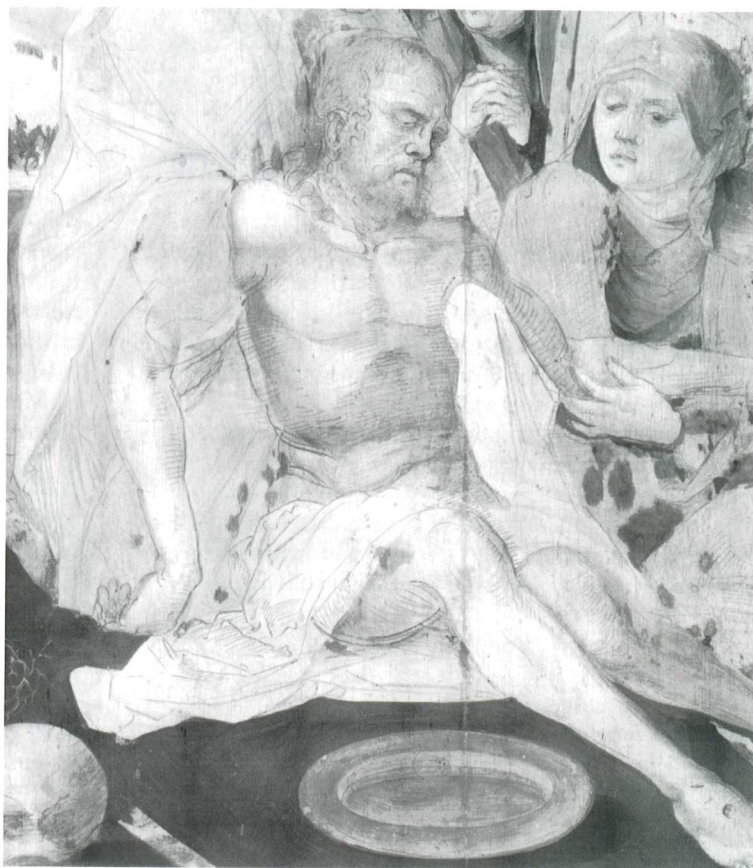
À un stade relativement avancé dans l'exécution, une couche supplémentaire a été appliquée au niveau du ciel en contournant le nouveau chapeau à larges bords et

De verflaag

De exacte volgorde van de verflagen is moeilijk te achterhalen. Sommige opeenvolgingen liggen echter voor de hand. Een van de eerste handelingen moet het aanbrengen van een ondergrond voor de hemel zijn geweest. In dit stadium werd de oorspronkelijke plaats van het kruis behouden, op de radiografie als een uitsparing zichtbaar (fig. 6). Ook werd ruimte gelaten voor de opgeheven armen van de Heilige Martha en de twee hoofden rechts. Op de zone die bedoeld was om links en in het midden het afgelegen landschap te tonen, werd ook een licht getinte ondergrond aangebracht. De boog was hier duidelijk nog niet gepland, vermits in deze zone geen uitsparing voorkomt. Een andere donkerder ondergrond werd aangebracht op het voorplan, met uitsparingen voor de schedel, de schaal, de benen van Christus en de plooi van Maria. Gezien de ontvankelijkheid voor infraroodstralen, bevat ze zeker veel koolstof.

In een latere fase schilderde de kunstenaar het kruis in zijn huidige positie. Net als de boog, de personen en de motieven op de voorgrond is het een beetje naar rechts verplaatst.

Hier en daar stellen we enkele wijzigingen van de contouren vast ten opzichte van de onderliggende tekening. De hoofddeksels van de Heilige Martha en Maria werden een weinig ingekort. De vaas in keramiek kreeg een rondere hals. Het gewaad van Christus bedekt een groter deel van zijn rechterbeen en de rechterarm van de rechtstaande treurende vrouw bevindt zich een beetje



4. Réflectographie aux infrarouges, détail du dessin sous-jacent, le Christ.
Infraroodreflectografie, detail van de onderliggende tekening, Christus.



a

la nouvelle position de la Croix et de l'arche (fig. 6). Une fois cette dernière couche sèche, l'échelle fut ajoutée. De même, la partie haute du corsage de sainte Marthe présente une couche supplémentaire grise, apport de l'artiste lui-même, peut-être pour des raisons de pudeur à la demande du donateur⁵.

Du point de vue des couleurs, il semble que l'artiste ait initialement peint toutes les draperies du saint Jean en rouge, avant de changer d'avis et de le doter d'un sous-vêtement foncé. La coiffe de la sainte femme au milieu de la composition semblerait consister en un glacis vert décoloré, appliqué sur une couche jaune⁶.

⁵ Cette couche apparaît noire aux infrarouges; sans doute contient-elle un pigment noir à base de carbone.

⁶ Vu l'absorption de la couche jaune dans les radiographies, il y a lieu de suspecter la présence de jaune de plomb-étain. L'artiste, en superposant un glacis vert sur une couche jaune, avait peut-être l'intention de créer un effet bleu.



b

5. Réflectographie aux infrarouges, détail et schéma du dessin sous-jacent du personnage à l'extrême droite.

Infraroodreflectografie, detail en schema van de onderliggende tekening van het personage uiterst rechts.

lager. De spons op de schaal is naar links verplaatst. Belangrijker is de transformatie van het personage uiterst rechts. Niet alleen zijn gelaat is van uitzicht veranderd; hij heeft immers geen snor meer. Ook de eenvoudige hoed die was voorzien in de eerste uitsparing van de hemelpartij, werd vervangen door een model met brede boord. De bijzondere klederdracht van dit personage, evenals zijn gelaatsuitdrukking wekken de indruk dat de kunstenaar hier een portret heeft ingelast (cf. *supra*).

In een relatief vergevorderd uitvoeringsstadium werd ter hoogte van de hemel een extra laag aangebracht, waarbij om de nieuwe hoed en de nieuwe positie van het kruis en de boog werd heengegaan (fig. 6). Zodra deze laatste laag droog was, werd de ladder toegevoegd. Verder vertoont het bovenste gedeelte van het lijfje van de Heilige Martha een bijkomende grijze laag. Deze werd, misschien uit schroom op vraag van de schenker, door de kunstenaar zelf aangebracht⁵.

⁵ Deze laag ziet er zwart uit op de infraroodopname; zij bevat ongetwijfeld een zwart pigment op basis van koolstof.

Iconographie

La scène de la déploration, qui ne suit aucune description précise dans les Évangiles, présente le Christ mort, soutenu par saint Jean l'Évangéliste et entouré des saintes femmes. Le bras gauche du Christ est tenu par la Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'une coiffe blanche. La femme aux bras levés, les mains serrées, serait sainte Marthe, sœur de Marie Madeleine, reconnaissable au trousseau de clés qu'elle porte à la ceinture⁷. Les deux autres saintes femmes n'ont pas été identifiées. L'une, accroupie au milieu, coiffée d'une draperie sombre, les mains serrées en prière, semble assez âgée, tandis que l'autre, debout, qui s'essuie les yeux, ne porte aucun attribut spécifique. Le regard intense et le caractère individualisé de la plus âgée, aussi bien au niveau du dessin qu'à celui de la couche picturale, pourrait suggérer que l'on a affaire à un portrait contemporain (cfr *infra*). Quant aux acteurs de la scène, les Évangiles mentionnent les noms de plusieurs femmes qui auraient assisté à la Crucifixion, à savoir Marie Madeleine, Salomé, la mère des fils de Zébédée et Marie, mère de Jacques le Mineur et Joset⁸.

Les deux personnages à droite doivent être identifiés à Joseph d'Arimathie et à Nicodème, deux juifs notables célébrés par l'Église catholique pour leur rôle dans la diffusion de la foi chrétienne. Au moment de la Crucifixion, tous deux faisaient partie du Sanhédrin, le Conseil de septante et un membres qui se réunissait tous les jours à Jérusalem afin de juger des différends relatifs à la loi juive. Nicodème était également pharisien, membre d'une secte juive d'une piété extrême. Parmi leurs premiers actes chrétiens, Joseph d'Arimathie a demandé la permission à Pilate de récupérer le corps du Christ et de le placer dans son propre sépulcre⁹; Nicodème, quant à lui, a apporté « un mélange de myrrhe et d'aloès, d'environ cent livres » afin de préparer le corps de Jésus pour la mise au tombeau¹⁰. À deux, ils ont enseveli le corps et ils l'ont placé dans le tombeau¹¹. Joseph et Nicodème figurent souvent ensemble dans des images peintes, gravées ou sculptées de la Passion aux XV^e et XVI^e siècles, en l'occurrence la descente de la Croix, la déploration et la mise au tombeau¹². Dans la *Déploration* ici examinée, les silhouettes de la Croix et de l'échelle sont situées derrière les deux hommes, faisant peut-être

⁷ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, II, G-O, Paris, 1959, p. 893.

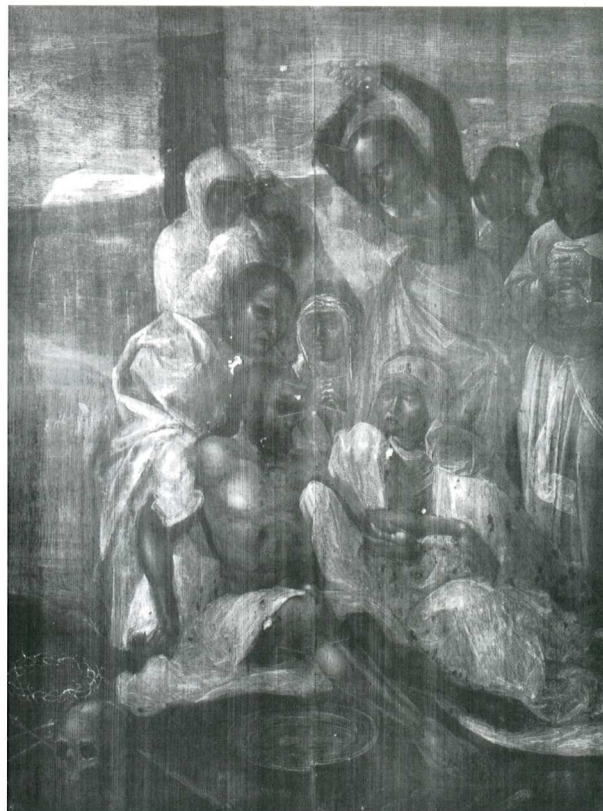
⁸ Matthieu 27:55-56; Marc 15:40-41; Jean 19:25-26.

⁹ Matthieu 27:57-60; Marc 15:43-46; Luc 23:52-53; Jean 19:38-42.

¹⁰ Jean 19:38; voir aussi A. E. FORD, *L'Évangile de Nicodème*, Genève, 1973, p. 19.

¹¹ Jean 19:40-42. Les autres Évangiles ne mentionnent pas Nicodème dans ce contexte.

¹² La présence de Nicodème et de Joseph d'Arimathie dans une *Déploration* de Pieter Aertsen (datant des environs de 1550-1555 selon Robert Genaille), ainsi que dans d'autres œuvres antérieures, est discutée par R. GENAILLE, *Une importante « Déploration » de Pieter Aertsen retrouvée à Anvers*, dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 99-122, en particulier p. 113-117.



6. Radiographie.
Radiografie.

Wat de kleuren betreft, lijkt de kunstenaar het hele gewaad van de Heilige Johannes oorspronkelijk in het rood te hebben geschilderd. Hierna veranderde hij van mening en gaf hem een donker onderkleed. Het hoofddekseel van de heilige vrouw in het midden van de compositie blijkt te zijn opgebouwd uit een bleekgroen glacis op een gele laag⁶.

Iconografie

De Beweningsscène die geen precieze beschrijving in het Evangelie volgt, toont de dode Christus, ondersteund door de apostel Johannes en omringd door de heilige vrouwen. Maria, in het blauw gekleed en met een wit hoofddekseel, houdt de linkerarm van Christus vast. De vrouw met opgeheven armen en gebalde vuisten zou de Heilige Martha, zuster van Maria Magdalena zijn, herkenbaar aan de sleutelbos aan haar gordel⁷. De twee andere heilige vrouwen werden nog niet geïdentificeerd. De ene, in het midden gehurkt, het hoofd met een donkere stof omwikkeld en de handen samen in gebed,

⁶ Gezien de hoge absorptie door de gele laag in de radiografieën, mag er gedacht worden aan de aanwezigheid van loodtingeel. De kunstenaar heeft misschien een blauw effect willen creëren door een groene glacis over een gele laag aan te brengen.

⁷ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, II, G-O, Parijs, 1959, p. 893.

allusion à leur participation commune à la descente de la Croix. En se basant sur le texte de l'Évangile de Jean, il serait logique d'identifier Nicodème – porteur de parfums – avec le personnage à l'extrême droite¹³. Néanmoins, certains iconographes prétendent que le vase de parfum serait également un attribut de Joseph d'Arimathie, patron des embaumeurs¹⁴. Faire la distinction sur la base des vêtements ou de l'âge n'est pas non plus concluant, puisque les habits du personnage de droite sont clairement différents du reste de la scène (cfr *supra*).

La source de la représentation : une gravure d'Albrecht Dürer

En parcourant les sources iconographiques possibles de la *Déploration*, nos hypothèses quant à l'influence de la gravure sur le dessin sous-jacent ont trouvé une confirmation éclatante : la composition d'une petite pièce d'Albrecht Dürer appartenant à la première série de la *Passion* (1507-1513) rappelle celle de la *Déploration* qui nous occupe (fig. 7)¹⁵. Cette *Lamentation*, dotée d'un monogramme et datée 1507, a été conçue après son retour de son deuxième séjour en Italie¹⁶.

L'examen de la gravure de Dürer répond de la présence ou de l'absence de certains motifs dans le dessin sous-jacent du tableau. À titre d'exemple, notons la figure à moustache à l'extrême droite, abandonnée pendant la mise en peinture proprement dite, mais clairement identifiable avec son homologue dans la gravure. Remarquons également la Croix et l'échelle, qui occupent la même place dans le dessin sous-jacent et dans la gravure, mais qui ont été transposées vers la droite au niveau de la réalisation picturale, ou encore l'absence de dessin sous-jacent pour l'arche, motif absent dans la gravure et que l'artiste du tableau a rajouté au stade de la peinture. Fait curieux : parmi les trois attributs de sainte Marthe, un seul est représenté dans le dessin et la couche picturale du tableau, tandis que dans la gravure, ses deux

lijkt tamelijk oud. De andere die rechtstaat en haar tranen droogt, draagt geen specifiek attribuut. De intense blik en de geïndividualiseerde trekken van de oudste, zowel in de tekening als de verflaag, zouden erop kunnen wijzen dat het om een eigentijds portret gaat (cf. *infra*). Wat de personages van het tafereel betreft, vermelden de Evangelisten de namen van verschillende vrouwen die bij de kruisiging aanwezig waren, met name Maria Magdalena, Salomé, de moeder van de zonen van Zebedeus en Maria, moeder van Jacobus Minor en Jozet⁸.

De twee personages rechts moeten als Jozef van Arimathea en Nicodemus worden geïdentificeerd. Dit waren twee voornamen Joden die door de katholieke Kerk worden gevierd voor hun rol in de verspreiding van het christelijk geloof. Op het ogenblik van de kruisiging waren beiden lid van het Sanhedrin, de Raad van éénezeventig leden die iedere dag bijeenkwam in Jeruzalem om uitspraak te doen over de geschillen inzake de Joodse wet. Nicodemus was eveneens Farizeeër, lid van een extreem vrome Joodse sekte. Bij hun eerste christelijke handelingen vroeg Jozef van Arimathea aan Pilatus de toelating om het lichaam van Christus af te nemen en in zijn eigen graf te leggen⁹. Nicodemus bracht "een mengsel van mirre en aloë van ongeveer honderd pond" mee om het lichaam van Jezus klaar te maken voor de begrafenis¹⁰. Samen wikkelden zij het lichaam in een lijkwade en legden het in de graf-tombe¹¹. Jozef en Nicodemus komen vaak samen voor op geschilderde, gegraveerde of gesculpteerde Passie-voorstellingen uit de 15de en de 16de eeuw, bij de Kruisafneming, de Bewening en de Graflegging¹². Bij de hier bestudeerde *Bewening* zijn de silhouetten van het kruis en de ladder achter de twee mannen gesitueerd, misschien om te zinspelen op hun gemeenschappelijke deelname aan de kruisafneming. Als we ons op de evangelietekst van Johannes baseren, is het logisch dat we Nicodemus – de drager van het reukwerk – met het uiterst rechtse personage identificeren¹³. Andere iconografische studies beweren echter dat de reukvaas ook een attribuut van Jozef van Arimathea, patroonheilige

¹³ Voir n. 9. Pavel Kalina, dans sa discussion des scènes de la *Lamentation* d'Albrecht Dürer, identifie le porteur de parfums à Nicodème : P. KALINA, *Albrecht Dürer's Lamentation from the Small Passion*, dans *Umění. Art*, 46, 1998, p. 201-211 : voir p. 203.

¹⁴ RÉAU, *Iconographie* [n. 7], p. 760-761 et n. 13 ; dans une *Déploration* de Pieter Aertsen, Robert Genaille identifie le porteur de parfums avec Joseph d'Arimathie : GENAILLE, *Une importante « Déploration »* [n. 12], p. 114-115 ; voir aussi W. STECHOW, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, dans *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, Munich, 1963, p. 289-302.

¹⁵ Albrecht Dürer, *Lamentation*, 115 x 71 mm (Metropolitan Museum of Art, New York), dans W.L. STRAUSS, ed., *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, 1972, p. 102-103.

¹⁶ Pour une discussion de cette série, citons à titre d'exemple : A. HASS, *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The Small Passion and the Engraved Passion. Iconography, Context and Spirituality*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, p. 169-230, et KALINA, *Albrecht Dürer's Lamentation* [n. 13].

⁸ Matthéus 27:55-56; Marcus 15:40-41; Johannes 19:25-26.

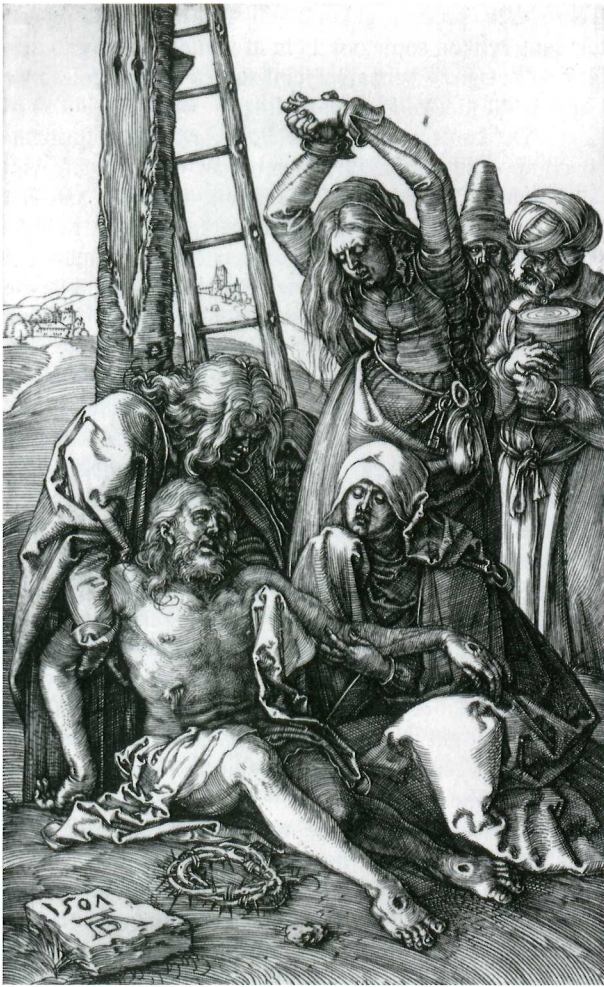
⁹ Matthéus 27:57-60; Marcus 15:43-46; Lucas 23:52-53; Johannes 19:38-42.

¹⁰ Johannes 19:38; zie ook A.E. FORD, *L'Évangile de Nicodème*, Genève, 1973, p. 19.

¹¹ Johannes 19:40-42. De andere Evangelisten vermelden Nicodemus in deze context niet.

¹² De aanwezigheid van Nicodemus en Jozef van Arimathea in een *Bewening* van Pieter Aertsen (daterend van ongeveer 1550-1555 volgens Robert Genaille), net als in andere vroegere werken, wordt door R. GENAILLE, *Une importante "Déploration" de Pieter Aertsen retrouvée à Anvers*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, p. 99-122, in het bijzonder p. 113-117, besproken.

¹³ Zie nr. 9. Pavel Kalina identificeert in zijn beschrijving van de scènes van de *Lamentatie* van Albrecht Dürer de drager van het reukwerk als Nicodemus : P. KALINA, *Albrecht Dürer's Lamentation from the Small Passion*, in *Umění. Art*, 46, 1998, p. 201-211 : zie p. 203.



115 x 71 mm (© The Metropolitan Museum of Art, New York)

7. Albrecht Dürer, *Lamentation*, 1507 (New York, Metropolitan Museum of Art).

Albrecht Dürer, *Lamentation*, 1507 (New York, Metropolitan Museum of Art).

autres attributs – un balai et une cuiller à pot –, allusion à son rôle d'hôtesse du Christ dans sa maison à Béthanie, se trouvent juxtaposés à son trousseau de clés¹⁷.

D'un point de vue stylistique, il est clair que les hachures délicates de la gravure de Dürer, ainsi que d'autres traits tels ceux du front plissé de sainte Marthe sont à la source du dessin sous-jacent de la *Déploration*, même si chaque trait n'a pas été recopié précisément. Le dessin montre également de légers décalages de contour par rapport à la gravure, ce qui n'est pas étonnant vu la différence importante d'échelle entre modèle et copie.

L'artiste de la *Déploration* a introduit des divergences de format et de composition par rapport à la gravure, sans pour autant diminuer l'importance de l'empreinte de Dürer. Ces transformations portent non seulement sur l'apparence esthétique de l'œuvre mais également sur l'iconographie de la scène. Au stade du

van de balsemers, zou zijn¹⁴. Een onderscheid maken op basis van de kledij of de ouderdom is ook niet doorslaggevend. De kleren van het rechterpersonage verschillen immers duidelijk van de rest van de scène (cf. *supra*).

De bron van de voorstelling: een gravure van Albrecht Dürer

Bij het doornemen van de mogelijke iconografische bronnen van de *Bewening* werden onze hypothesen betreffende de invloed van de gravure op de onderliggende tekening onbetwistbaar bevestigd. De compositie van een klein werkje van Albrecht Dürer, behorend tot de eerste Passieserie (1507-1513), doet denken aan die van de door ons bestudeerde *Bewening* (fig. 7)¹⁵. Deze *Lamentatie*, voorzien van een monogram en 1507 gedateerd, maakte hij na de terugkeer van zijn tweede verblijf in Italië¹⁶.

Het onderzoek van de gravure van Dürer brengt duidelijkheid over de aan- of afwezigheid van bepaalde motieven in de onderliggende tekening van het schilderij. Als voorbeeld halen wij de man met de snor uiterst rechts aan. Deze werd bij de eigenlijke schildering weggelaten, maar is duidelijk te vereenzelvigen met de overeenkomstige figuur in de gravure. Wij wijzen ook op het kruis en de ladder, die in de onderliggende tekening en in de gravure dezelfde plaats innemen, maar die in de geschilderde uitvoering naar rechts werden verplaatst. Zo is er ook nog de afwezigheid van een onderliggende tekening voor de boog, een motief dat in de gravure ontbreekt en dat de kunstenaar bij het schilderen heeft toegevoegd. Een merkwaardig gegeven: van de drie attributen van de Heilige Martha is er slechts één in de tekening en in de verflag van het schilderij voorgesteld; in de gravure zijn haar twee andere attributen – een bezem en een soeplepel, die alluderen op haar rol van gastvrouw van Christus bij haar thuis in Bethanië – naast haar sleutelbos geplaatst¹⁷.

Stilistisch gezien is het duidelijk dat de delicate arceringen in de gravure van Dürer, evenals andere trekken zoals die in het gefronste voorhoofd van de Heilige Martha, aan de basis liggen van de onderliggende tekening van de *Bewening*, ook al werd niet

¹⁴ RÉAU, *Iconographie* [n. 7], p. 760-761 en n. 13; in een *Bewening* van Pieter Aertsen identificeert Robert Genaille de drager van het reukwerk als Jozef van Arimathea: GENAILLE, *Une importante "Déploration"* [n. 12], p. 114-115; zie ook W. STECHOW, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, München, 1963, p. 289-302.

¹⁵ Albrecht Dürer, *Lamentation*, 115 x 71 mm (Metropolitan Museum of Art, New York), in W.L. STRAUSS (uitg.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, 1972, p. 102-103.

¹⁶ Voor een beschrijving van deze reeks, halen we als voorbeeld aan: A. HASS, *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The Small Passion and the Engraved Passion. Iconography, Context and Spirituality*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, p. 169-230, en P. KALINA, *Albrecht Dürer's Lamentation* [n. 13].

¹⁷ De bezem blijkt een kleine kruimelveger te zijn.

¹⁷ Le balai semblerait être un petit balai de table.

dessin, l'artiste a augmenté l'échelle du modèle et en a élargi la composition dans le sens horizontal. Ainsi, il a pu rompre la verticalité de la gravure. Dans le même dessin, au stade de la peinture, l'artiste a déplacé l'imposante Croix et l'échelle vers la droite, les dissimulant partiellement derrière des personnages. Il a également rajouté des rochers dans le coin inférieur droit, qui équilibrent les attributs à gauche. De même, il a prolongé vers le bas et doté de mouvement le tissu blanc autour de la taille du personnage à l'extrême droite, donnant ainsi du rythme à la composition. De plus, il a dégagé de la pénombre les têtes de saint Jean et de la sainte femme au milieu de la composition, tout en dotant cette dernière de mains serrées, à un endroit plus au moins central afin d'y créer un point focal.

Parmi les plus importantes modifications de motifs par rapport à la gravure, rappelons l'ajout de l'arche rocheuse à gauche devant laquelle se trouve une sainte femme supplémentaire ainsi que le cortège de cavaliers et de piétaille se dirigeant vers une grande ville, vraisemblablement Jérusalem, qui remplace le village toscan de la gravure. L'arche fait référence au tombeau du Christ et la marche des soldats rappelle le retour à Jérusalem après la Crucifixion. L'iconographie de la scène est enrichie également par l'addition d'un crâne¹⁸ qui occupe la place de la date et du monogramme de Dürer, de trois clous et d'un os. De même, le déplacement de la couronne d'épines vers la gauche afin de céder la place à un bassin d'eau muni d'une éponge destinés au nettoyage du corps renforce les références à la Passion.

Les changements apportés à la composition de Dürer, combinés à l'ajout de couleurs, transforment une simple gravure appartenant à une série en un tableau unique, plus imposant du point de vue pictural et encore plus riche en références au cycle de la Passion.

Rappelons que l'emprunt à l'œuvre gravé d'Albrecht Dürer de motifs simples ou de compositions entières, non seulement dans la peinture, mais également dans le vitrail ou le bas-relief, était un phénomène assez fréquent en Europe septentrionale et centrale au XVI^e siècle¹⁹.

¹⁸ D'après la légende médiévale de la Croix, le crâne appartiendrait à Adam, qui est enterré au même endroit; sa présence rappelle également le site de la Crucifixion, le Golgotha (C. STROO et N. GOETGHEBEUR, *Vranke van der Stockt. Lamentation*, dans H. MUND, C. STROO, N. GOETGHEBEUR, H. NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20), Bruxelles, 2003, p. 67-68).

¹⁹ Pour un cas précis dans la peinture, voir É. DE CORTE, *Triptyque anversoïis de la Passion d'après Dürer. La part d'influence des gravures sur le dessin sous-jacent*, dans *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent. Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRATE-MARCO, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 147-151 et pl. 93-96b; l'influence de Dürer sur un bas-relief en tilleul de l'entourage du sculpteur saxon Philip Koch (*Lamentation*, de la collection Smichovsky, 1520-30, Galerie Nationale, Prague) est proposée par KALINA, *Albrecht Durer's Lamentation* [n. 13]; pour la verrière de

iedere trek precies gekopieerd. De contouren in de tekening wijken soms ook licht af van die in de gravure. Gezien het grote schaalverschil tussen het model en de kopie is dit niet zo verwonderlijk.

De kunstenaar van de *Bewening* heeft formaat- en compositieverschillen aangebracht ten opzichte van de gravure, zonder daarbij afbreuk te doen aan het belang van Dürers werk. Deze veranderingen hebben niet alleen te maken met het esthetisch voorkomen van het kunstwerk, maar ook met de iconografie van de scène. De kunstenaar bracht de tekening op grotere schaal dan het model en hij verbreedde de compositie. Zo kon hij de verticaliteit van de gravure doorbreken. In dezelfde tekening, in de fase van de schildering, verplaatste de kunstenaar het indrukwekkende kruis en de ladder naar rechts. Zo verborg hij ze gedeeltelijk achter de personages. In de rechterbenedenhoek voegde hij ook rotsen toe die met de attributen links een evenwicht vormen. Zo verlengde hij de witte doek rond het middel van het uiterst rechtse personage ook naar beneden en voorzag hij ze van beweging, wat een zeker ritme aan de compositie verleent. Bovendien heeft hij de hoofden van de Heilige Johannes en van de heilige vrouw in het midden van de compositie uit het halfdonker vrijgemaakt. Hij gaf deze laatste gevouwen handen en zette die op een min of meer centrale plaats om er de aandacht op te vestigen.

Tot de belangrijkste wijzigingen van motieven tegenover de gravure, behoren de toevoeging van de rotsachtige boog links, waarvoor zich nog een heilige vrouw meer bevindt, alsook de stoet ruiters en voetvolk op weg naar een grote stad, waarschijnlijk Jeruzalem, die de plaats inneemt van het Toscaanse dorp op de gravure. De boog verwijst naar het graf van Christus en de mars van de soldaten wijst op de terugkeer in Jeruzalem na de kruisiging. De iconografie van de scène wordt nog verrijkt met een schedel¹⁸ die de datum en het monogram van Dürer draagt, en met drie nagels en een been. De verwijzingen naar de Passie worden eveneens versterkt door de verschuiving van de doornenkroon naar links om plaats te maken voor een kom met water en een spons, bedoeld om het lichaam te wassen.

De wijzigingen ten opzichte van de compositie van Dürer, samen met de toevoeging van kleuren, veranderen een eenvoudige gravure die deel uitmaakt van een reeks, in een uniek schilderij dat picturaal gezien indrukwekkender is en nog rijker aan verwijzingen naar de Passiecyclus.

Wij herinneren eraan dat de ontlening van eenvoudige motieven of gehele composities aan het gegraveerde werk van Albrecht Dürer niet enkel in de

¹⁸ Volgens de middeleeuwse legende van het kruis zou het de schedel aan Adam zijn, die op dezelfde plaats was begraven; het doodshoofd herinnert ook aan de plaats van de kruisiging, Golgotha (C. STROO en N. GOETGHEBEUR, *Vranke van der Stockt. Lamentation*, in H. MUND, C. STROO, N. GOETGHEBEUR, H. NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20), Brussel, 2003, p. 67-68).

L'identification du donateur

Le modèle du personnage à l'extrême droite est sans aucun doute le célèbre portrait de Baudouin de Lannoy (1388-1474) de Jan Van Eyck, peint vers 1435, bien avant l'exécution de l'œuvre que nous analysons (fig. 8)²⁰. Baudouin de Lannoy, surnommé le Bègue, était seigneur de Molembaix, de Solre-le-Château, de Launay et de Thieusies²¹. Il eut une carrière illustre: il accompagna Jean sans Peur en 1408 à Paris, fut chambellan de Philippe le Bon et capitaine du château de Mortagne-sur-l'Escaut et, en 1424, fut fait souverain-bailli (gouverneur) de Lille-Douai-Orchies. En 1429, il signa le contrat de mariage de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal. Le 10 janvier 1430, il figura parmi les vingt-quatre premiers chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or désignés par Philippe le Bon, son fondateur et souverain²².

Il n'aura pas échappé à l'observateur attentif que le pot d'onguent que tient soigneusement le personnage de droite porte une inscription: «IAN[O]-PMOL» (fig. 9)²³. En toute logique, ces lettres pourraient faire allusion à beaucoup de choses différentes, parmi lesquelles le contenu du vase, des événements relatifs à la Déploration, à l'auteur du tableau, ou encore au donateur²⁴. En fait, le déchiffrement de l'inscription fut possible grâce à une recherche généalogique de la famille des Lannoy. Parmi les descendants de Baudouin figure son petit-fils,

l'Assomption de la Vierge de l'église de Brou, le thème central provient d'une gravure de Dürer (V. NODET, *Un vitrail de l'église de Brou. Titien et Albert Dürer*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1906, p. 95-112).

²⁰ Jan Van Eyck, *Portrait de Baudouin de Lannoy*, 26 x 20 cm, ca 1435, Berlin, Staatliche Museen. Je remercie Hélène Mund pour cette identification. Ce portrait est associé à Baudouin de Lannoy grâce à la légende d'un dessin de la seconde moitié du XVI^e siècle d'après le tableau de Van Eyck, présente dans le *Recueil d'Arras*, folio 109: «Baulduyn de Lannoy dict le besgue seigneur de Molembais».

²¹ Les informations sur Baudouin de Lannoy sont extraites des travaux de P. DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les Seigneurs de Molembaix*, Bruxelles, 1971, p. 10-11 et *Baudouin de Lannoy, dit «Le Bègue» (probablement le «Ber», c'est-à-dire «Baron» ou «Seigneur»)*, seigneur de Molembaix, de Solre-le-Château (par sa seconde épouse Adrienne de Berlaimont), dans R. DE SMEDT (dir.), *Les chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or au XV^e siècle*, 2^e éd., Francfort, 2000, p. 44-45.

²² *Liste des chevaliers de la Toison d'Or 1430-1477*, dans F. DE GRUBEN, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430-1477)*, Louvain, 1997, p. 583. Cet ordre de chevalerie prestigieux, réservé exclusivement aux familles nobles de fait et d'armes, se basait sur les mêmes principes que ceux de l'Ordre de la Jarretière, créé presque un siècle plus tôt par Édouard III d'Angleterre (*Ibidem*, p. 3). Chaque membre devait prêter serment de respecter les statuts de l'Ordre, parmi lesquels la défense de la Foi, de l'Église et de la paix publique, et une fidélité absolue au chef de l'Ordre, en l'occurrence la maison de Bourgogne (*Ibidem*, p. 4-11 et 20).

²³ Une petite tache noire à la droite de la lettre «O», qui ne fait nullement partie de la peinture bleue de l'inscription, pourrait conduire à y voir un «G».

²⁴ Je remercie Claire Dumortier pour avoir suggéré ces possibilités.

schilderkunst, maar ook in de glasschilderkunst of bij bas-reliëfs vrij frequent voorkwam in de 16de eeuw in Noord- en Centraal-Europa¹⁹.

De identificatie van de schenker

Het model voor het personage uiterst rechts is ongetwijfeld het beroemde portret van Boudewijn van Lannoy (1388-1474) van Jan Van Eyck. Dit werd geschilderd rond 1435, lang voor de uitvoering van het werk dat wij analyseren (fig. 8)²⁰. Boudewijn van Lannoy, bijgenaamd de Stotteraar, was Heer van Molembaix, Solre-le-Château, Launay en Thieusies²¹. Hij doorliep een schitterende carrière. Hij vergezelde Jan zonder Vrees in 1408 naar Parijs, was kamerheer van Filips de Goede en kapitein van het kasteel van Mortagne-sur-l'Escaut en werd in 1424 opperbaljuw (gouverneur) van Rijsel-Douai-Orchies. In 1429 ondertekende hij het huwelijkscontract van Filips de Goede en Isabella van Portugal. Op 10 januari 1430 trad hij op als één van de vierentwintig eerste ridders van de Orde van het Gulden Vlies, aangeduid door Filips de Goede, oprichter en soeverein²².

¹⁹ Voor een concreet voorbeeld in de schilderkunst, zie E. DE CORTE, *Triptyque anversoïse de la Passion d'après Dürer. La part d'influence des gravures sur le dessin sous-jacent*, in *Géographie et chronologie du dessin sous-jacent. Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17-19 septembre 1987*, uitg. R. VAN SCHOUTE en H. VEROUG-STRATE-MARCQ, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 147-151 en pl. 93-96b; de invloed van Dürer op een bas-reliëf in lindehout uit de kring van de Saksische beeldhouwer Philip Koch (*Bewening*, uit de verzameling Smichovsky, 1520-30, Nationale Galerij, Praag) wordt door KALINA, *Albrecht Dürer's Lamentation* [n. 13] vooropgesteld; van het glasraam van de Hemelvaart van Maria in de kerk van Brou werd het centrale thema aan een gravure van Dürer ontleend (V. NODET, *Un vitrail de l'église de Brou. Titien et Albert Dürer*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1906, p. 95-112).

²⁰ Jan Van Eyck, *Portret van Boudewijn van Lannoy*, 26 x 20 cm, ca 1435, Berlijn, Staatliche Museen. Ik dank Hélène Mund voor deze identificatie. Het portret kan als Boudewijn van Lannoy worden geïdentificeerd dankzij het onderschrift van een tekening naar Van Eycks schilderij uit de tweede helft van de 16de eeuw, aanwezig in de *Recueil d'Arras*, folio 109: «Baulduyn de Lannoy dict le besgue seigneur de Molembais».

²¹ De informatie over Boudewijn van Lannoy komt uit de werken van P. DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les Seigneurs de Molembaix*, Brussel, 1971, p. 10-11 en *Baudouin de Lannoy, dit «Le Bègue» (waarschijnlijk de «Ber», t.t.z. «Baron» of «Heer»)*, heer van Molembaix, Solre-le-Château (door zijn tweede echtgenote Adrienne van Berlaimont), in R. DE SMEDT (dir.), *Les chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or au XV^e siècle*, 2de uitg., Frankfurt, 2000, p. 44-45.

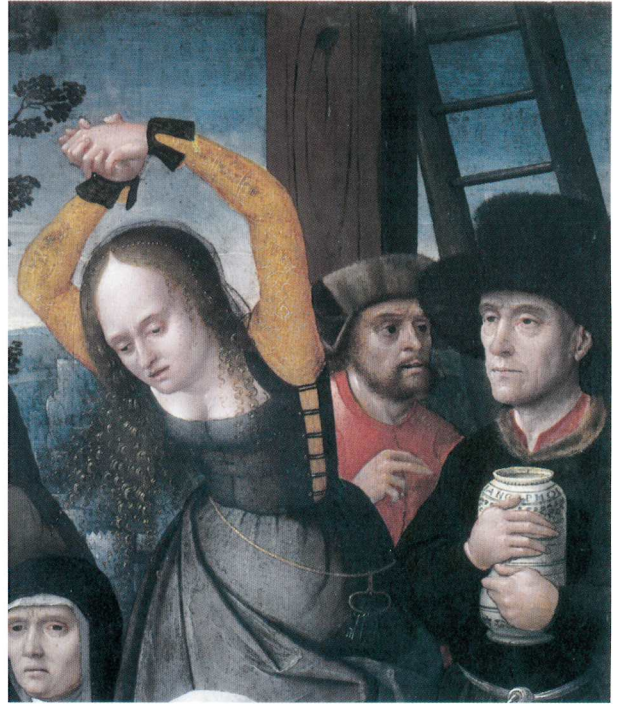
²² *Lijst van de ridders van het Gulden Vlies 1430-1477*, in F. DE GRUBEN, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430-1477)*, Leuven, 1997, p. 583. Deze prestigieuze ridderorde, uitsluitend voorbehouden voor adellijke families bekend om hun wapenfeiten, was op dezelfde principes gebaseerd als deze van de Orde van de Kousenband, bijna een eeuw voordien in het leven geroepen door Edward III van Engeland (*Ibidem*, p. 3). Ieder lid moest zweren de statuten van de Orde na te leven o.m. de verdediging van het Geloof, de Kerk en de openbare vrede en een absolute trouw aan de overste van de Orde, in dit geval het huis van Bourgondië (*Ibidem*, p. 4-11 en 20).



26 x 20 cm

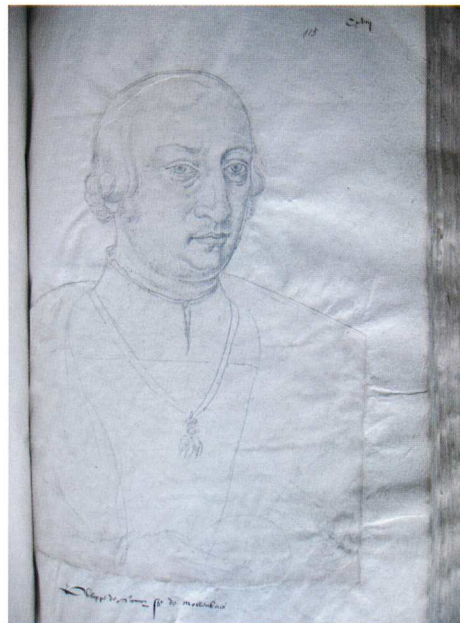
(© Staatliche Museen zu Berlin -
Gemäldegalerie. Foto Jörg P. Anders)

8. Jan Van Eyck, *Portrait de Baudouin de Lannoy*, ca 1435, Berlin, Staatliche Museen.
Jan Van Eyck, Portret van Boudewijn van Lannoy, ca. 1435, Berlijn, Staatliche Museen.



Y 000702

9. *Déploration du Christ*, détail.
Bewening van Christus, detail.



(© Médiathèque d'Arras)

10. *Philippe de Lannoy, Seigneur de Molembaix* (1487-1543), *Recueil d'Arras*, Médiathèque d'Arras, ms. 266, f° 109.
Filip van Lannoy, Heer van Molembaix (1487-1543), *Recueil d'Arras, Médiathèque d'Arras, ms. 266, fol. 109.*

Philippe de Lannoy (1487-1543), qui hérita du titre de seigneur de Molembaix²⁵. Puisque la lettre «L» s'écrivait souvent «I», nous sommes en mesure de voir dans l'inscription une abréviation de «Lannoy Philippe de Molembaix», qui serait le commanditaire de l'œuvre (fig. 10).

Philippe de Lannoy, chevalier, naquit en 1487, fils de Baudouin II de Lannoy (vers 1436 - † 1501)²⁶ et de Michèle d'Esne († 1511)²⁷. Au décès de son père, Philippe hérita des seigneuries de Molembaix, Solre-le-Château et Tourcoing et, au décès de sa mère, de celle de Conroy alias Cauroir. Il fut aussi seigneur de La Clyte. Il se maria deux fois, le 20 octobre 1508 avec Marguerite de Bourgogne, fille de Baudouin, bâtard de Philippe le Bon et de Marie Manuel de la Cerda († 1511), ensuite avec Françoise de Barbençon, le 18 janvier 1515²⁸. Du premier lit, il eut un enfant, Jean de Lannoy (1511-1559), futur seigneur de Molembaix, et du second, il en eut treize, Baudouin, Josinne, Marie, Catherine, Philippe et Louis, Yolande, Louise, Gillette, Françoise, Anne, Marie et un autre Louis. Il fut élu Chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or en 1531 à l'âge de 44 ans, tout comme son père en 1481 et son grand-père paternel. En 1531 également, il fut nommé au sein des douze dignitaires membres du Conseil d'État de Charles Quint. À la même période, il fut aussi nommé grand-maître d'hôtel de la sœur de Charles Quint, Marie, reine douairière de Hongrie et de Bohême, gouvernante des Pays-Bas. Il fit aussi partie du Conseil du domaine et des finances et, en 1540, fut nommé Grand Veneur de Brabant. L'année suivante, il fut investi de l'office de Capitaine châtelain du château de Vilvorde. Il mourut le 12 septembre 1543 à Louvain et son corps fut transféré à l'église de Solre-le-Château²⁹.

²⁵ Molembaix (aujourd'hui écrit «Molenbaix»), dont le nom serait une romanisation de «Molenbeek» (DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les Seigneurs de Molembaix* [n. 21], p. 5), est une commune du Hainaut. Sous l'Ancien Régime, c'était une importante seigneurie dont dépendaient sept arrière-fiefs situés à Celles, à Velaines, à Mourcourt et au Mont de la Trinité (Mont-Saint-Aubert). Elle entra dans la famille de Lannoy par le mariage de Guillebert de Lannoy (mort avant 1409) avec Catherine de Gobiert de Corbion, dame de Molembaix († 1433) (DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Ibidem*, p. 7-9; G. PREUD'HOMME et C. VRANCKEN-PREUD'HOMME, *Molembaix, dans Communes de Belgique. Dictionnaire d'histoire et de géographie administrative. 2. Wallonie-Bruxelles*, éd. par H. HASQUIN, Bruxelles, 1980, p. 1005-1006).

²⁶ Fils de Baudouin de Lannoy, dit Le Bègue (1388-1474).

²⁷ À propos de Philippe de Lannoy, on verra DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les Seigneurs de Molembaix* [n. 21], p. 12-13 et A. PRUVOST, *Histoire des Seigneurs de Tourcoing*, Tourcoing, 1863, p. 122-158.

²⁸ L'étude d'Alexandre Pruvost mentionne une date différente, le 18 février 1516 (*Ibidem*, p. 145).

²⁹ On trouvera dans l'étude d'Alexandre Pruvost diverses allusions aux vertus de Philippe de Lannoy et de sa deuxième femme, largement basées sur le «discours» d'une certaine «demoiselle du Breucq», femme de chambre pendant trente-deux ans de Françoise de Barbençon, dont le manuscrit faisait partie à l'époque de la bibliothèque du comte de Ribaucourt (*Ibidem*, p. 144, n. 1). Aujourd'hui, ce manuscrit se trouve à la bibliothèque de Lille (renseignement aimablement transmis par

De aandachtige waarnemer heeft zeker opgemerkt dat de zalfpot die het personage rechts met zorg vasthoudt, een opschrift draagt: "IAN[O]-PMOL" (fig. 9)²³. Logisch gezien zouden deze letters kunnen alluderen op heel wat verschillende zaken, zoals op de inhoud van de vaas, gebeurtenissen verbonden aan de bewening, de kunstenaar van het schilderij of de schenker²⁴. In feite kon de inscriptie worden ontcijferd op grond van een genealogische studie van de familie Lannoy. Onder de afstammelingen van Boudewijn komt zijn kleinzoon, Filip van Lannoy (1487-1543), voor die de titel van Heer van Molembaix erfde²⁵. Vermits de letter "L" dikwijls als een "I" werd geschreven, kunnen wij in het opschrift een afkorting zien van "Lannoy Filip van Molembaix". Hij zou dan de opdrachtgever van het kunstwerk zijn (fig. 10).

Filip van Lannoy, ridder, werd in 1487 geboren als zoon van Boudewijn II van Lannoy (rond 1436-1501)²⁶ en Michèle van Esne († 1511)²⁷. Bij de dood van zijn vader erfde Filip de heerlijkheden Molembaix, Solre-le-Château en Tourcoing en bij het overlijden van zijn moeder deze van Conroy, alias Cauroir. Hij was ook heer van La Clyte. Hij huwde tweemaal; op 20 oktober 1508 met Margaretha van Bourgondië, dochter van Boudewijn, bastaard van Filips de Goede en Maria Manuel de la Cerda († 1511), vervolgens met Françoise de Barbençon op 18 januari 1515²⁸. Van het eerste huwelijk had hij één kind, Jan van Lannoy (1511-1559), toekomstige heer van Molembaix. Van het tweede had hij er dertien, Boudewijn, Josinne, Marie, Catherine, Filip en Louis, Yolande, Louise, Gillette, Françoise, Anne, Marie en nog een Louis. In 1531 werd hij op 44-jarige leeftijd verkozen tot Ridder van de Orde van het Gulden Vlies, zoals zijn vader in 1481 en zijn

²³ Een kleine zwarte vlek rechts van de letter "O" die niet bij de blauwe verf van de inscriptie hoort, zou ertoe kunnen leiden deze als een "G" te lezen.

²⁴ Ik dank Claire Dumortier deze mogelijkheden te hebben geopperd.

²⁵ Molembaix (tegenwoordig "Molenbaix" geschreven) waarvan de naam een verfransing van "Molenbeek" is (DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les seigneurs de Molembaix* [n. 21], p. 5), is een gemeente in Henegouwen. Tijdens het Ancien Régime was het een belangrijke heerlijkheid waarvan zeven achterlenen afhingen, gelegen in Celles, Velaines, Mourcourt en op de Mont de la Trinité (Mont-Saint-Aubert). Het kwam in de familie Lannoy door huwelijk van Guillebert van Lannoy (gestorven vóór 1409) met Catherine de Gobiert de Corbion, dame van Molembaix († 1433) (DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Ibidem*, p. 7-9; G. PREUD'HOMME en C. VRANCKEN-PREUD'HOMME, *Molembaix, in Gemeente van België. Geschiedkundig en administratief-geografisch woordenboek. 2. Wallonië*, uitg. door H. HASQUIN, Brussel, 1981, p. 2408-2409).

²⁶ Zoon van Boudewijn van Lannoy, de Stotteraar genoemd (1388-1474).

²⁷ Alle informatie over Filip van Lannoy komt van DE GHELLINCK VAERNEWYCK, *Les seigneurs de Molembaix* [n. 21], p. 12-13 en A. PRUVOST, *Histoire des Seigneurs de Tourcoing*, Tourcoing, 1863, p. 122-158.

²⁸ De studie van Alexandre Pruvost vermeldt een andere datum: 8 februari 1516 (*Ibidem*, p. 145).

La famille des Lannoy-Molembaix tenait sa résidence principale à Solre-le-Château, dans le château à présent disparu³⁰. Au sein de celui-ci se trouvait la chapelle Sainte-Catherine où une messe journalière fut instaurée par Baudouin de Lannoy en 1499, d'après un courrier du prince de Croÿ à son bailli de Solre en 1762³¹. Si notre *Déploration* a été conçue pour cette chapelle, hypothèse qui ne manque pas de vraisemblance³², les rares documents survivants n'en font pas allusion; un inventaire des biens du château, établi en 1743, ne mentionne pas de tableaux³³. La famille avait également sa chapelle privée dans l'église paroissiale de Solre³⁴. Cette

Nicole Binoit, qui en a entamé une transcription partielle). À titre anecdotique, Pruvost prétend que « son intégrité [celle de Philippe] et son désintéressement méritent les plus grands éloges. Jamais il ne recevait de présents de ceux qui sollicitaient des places, des dignités ou des bénéfices. Il se contentait de présenter à la nomination du prince les personnes qu'il jugeait les plus dignes et il disait sagement "celui qui prend dons, s'oblige à ceux dont il les prend" » (*Ibidem*, p. 150); plusieurs exemples de sa piété chrétienne et de sa générosité envers les pauvres sont également énumérés (*Ibidem*, p. 145-156).

³⁰ Pour de plus amples renseignements sur le château, voir N. BINOIT, *Le Château de Solre-le-Château*, mémoire de maîtrise en histoire médiévale, Université de Lille III, 1991. Je remercie Nicole Binoit pour ses précieux renseignements sur l'histoire de l'église et du château de Solre-le-Château.

³¹ En faisant référence à cette chapelle, la lettre précise que le bailli était libre de choix « mais que dans le vrai il y a obligation et fondation d'une messe journalière pour le repos des âmes des Seigneurs prédécesseurs et futurs comme s'en explique Baudouin de Lannoy et qu'elle doit se célébrer tous les jours du Seigneur le seigneur absent comme présent, en été entre 7 et 8 et en hiver entre 8 et 9 comme le porte le titre de 1499... » (renseignement et citation aimablement fournis par Nicole Binoit, voir *Ibidem*). L'existence de cette chapelle au XVI^e siècle est aussi attestée par Marie de Lannoy († 1580), qui y a fait une fondation (BINOIT, *Ibidem*). Le titre de cette chapelle castrale évoque soit Catherine de Molembaix, épouse de Baudouin dit le Bègue, soit Catherine de Robersart, mère de sa seconde épouse, la grand-mère de Philippe de Lannoy.

³² D'autres lieux pourraient encore entrer en ligne de compte sans qu'aucun document ne permette de le vérifier: la chapelle Saint-Roch, sise rue de Liessies à Solre-le-Château, aujourd'hui en ruines et érigée en 1514 par Philippe de Lannoy pour la Maison-Dieu où l'on donnait l'hospitalité aux pèlerins (G. MARGERIN, *Solre-le-Château*, dans la série *Nefs et Clochers*, Paris, s.d., p. 20 (avant 1940 d'après M^{lle} Sottiaux, habitante de Solre-le-Château qui a connu l'auteur); la chapelle Saint-Nicolas dans l'hôpital des Sœurs Grises, détruite pendant la Révolution; ou encore l'un des appartements privés de Philippe de Lannoy et/ou de sa deuxième épouse dans le château (je remercie Nicole Binoit pour ces suggestions. Concernant le château de Solre, voir BINOIT, *Le Château de Solre-le-Château* [n. 30]). Nous sommes toutefois tentée de donner la préférence à la chapelle castrale ou à l'église toute proche du château (Nicole Binoit, communication personnelle).

³³ BINOIT, *Ibidem*. D'après Nicole Binoit, beaucoup de documents d'archives de la ville de Solre-le-Château ont été détruits lors des attaques des forces autrichiennes en 1793-1794.

³⁴ Cette chapelle est représentée sur la gouache de Solre-le-Château peinte aux environs de 1598-1602, attribuée à Adrien de Montigny et figurant dans l'un des *Albums de Croÿ* (voir J.-M. DUVOSQUEL (dir.), *Albums de Croÿ*, Bruxelles, IX, 1989, p. 95, pl. 17.). Je remercie l'Office de Tourisme du Solrézinois pour son aide et M^{lle} Sottiaux qui m'a guidée lors de la visite de l'église et de la sacristie.

grootvader langs moederszijde. Ook in 1531 werd hij aangesteld als één van de twaalf waardigheidsbekleders, leden van de Staatsraad van Karel V. In dezelfde periode werd hij benoemd tot opperhofmeester van de zuster van Karel V, Maria, regentes van Hongarije en Bohemen en landvoogdes van de Nederlanden. Hij was ook lid van de Raad van het domein en de financiën en in 1540 werd hij tot opperjachtmeester van Brabant benoemd. Een jaar later werd hij bekleed met de functie van hoofdkastelein van het kasteel van Vilvoorde. Op 12 september 1543 stierf hij te Leuven en zijn lichaam werd overgebracht naar de kerk van Solre-le-Château²⁹.

De familie de Lannoy-Molembaix had haar hoofdverblijf in Solre-le-Château in het thans verdwenen kasteel³⁰. Dit kasteel had een Katharinakapel waar Boudewijn van Lannoy, volgens een schrijven van 1762 van de Prins van Croÿ aan zijn baljuw van Solre, in 1499 een dagelijkse mis had ingesteld³¹. Of onze *Bewening* voor deze kapel werd vervaardigd – wat een niet onwaarschijnlijke hypothese is³² – wordt in de schaars

²⁹ In de studie van Alexandre Pruvost worden verschillende toespelingen gemaakt op de deugden van Filip van Lannoy en zijn tweede vrouw, in ruime mate gebaseerd op de "discours" van een zekere "juffrouw du Breucq", gedurende tweeënderdertig jaar kamermeisje van Françoise de Barbençon; haar manuscript maakte indertijd deel uit van de bibliotheek van de graaf de Ribaucourt (*Ibidem*, p. 144, n. 1). Tegenwoordig bevindt dit manuscript zich in de bibliotheek van Rijsel (Nicole Binoit die met een partiële transcriptie is begonnen, is zo vriendelijk geweest ons deze inlichting te verstrekken). Als anekdote: Pruvost beweert dat "zijn integriteit [die van Filip] en zijn onbaatzuchtigheid de grootste lof verdienen. Hij nam nooit geschenken aan van diegenen die posten, onderscheidingen of voorrechten probeerden te bekomen. Hij nam er genoeg mee de personen die hij het meest waardig achtte voor de benoeming door de prins, voor te stellen en zei wijselijk 'hij die giften aanvaardt, verplicht zich tegenover diegenen van wie hij ze aanneemt'" (*Ibidem*, p. 150); meerdere voorbeelden van zijn christelijke vroomheid en zijn vrijgevigheid jegens de armen worden eveneens opgesomd (*Ibidem*, p. 145-156).

³⁰ Voor nadere inlichtingen betreffende het kasteel, zie N. BINOIT, *Le château de Solre-le-Château*, eindexamenwerk in middeleeuwse geschiedenis, Universiteit Rijsel III, 1991. Ik dank Nicole Binoit voor de belangrijke inlichtingen over de geschiedenis van de kerk en het kasteel van Solre-le-Château.

³¹ Refererend aan deze kapel preciseerd de brief dat de baljuw de vrije keuze had, "maar dat hij in werkelijkheid verplicht was een dagelijkse mis te laten opdragen voor de rust van de zielen van de vorige en toekomstige Heren zoals Boudewijn van Lannoy het uitlegt, en dat ze elke dag des Heren moet worden opgedragen, zowel bij aan- als afwezigheid van de heer tussen 7 en 8 uur in de zomer en tussen 8 en 9 uur in de winter zoals voorgeschreven in de akte van 1499..." (inlichting en citaat door Nicole Binoit verschaft, zie *Ibidem*). Het bestaan van deze kapel in de 16de eeuw werd bevestigd door Maria van Lannoy († 1580), die er een stichting vestigt (BINOIT, *Ibidem*). De naam van deze slotkapel verwijst ofwel naar Catherine de Molembaix, echtgenote van Boudewijn, de Stotteraar genoemd, ofwel naar Catherine de Robersart, moeder van de tweede echtgenote, grootmoeder van Filip van Lannoy.

³² Nog andere plaatsen zouden in aanmerking kunnen komen, echter zonder dat enig document dit kan bevestigen: de Sint-Rochuskapel gelegen in de rue de Liessies in Solre-le-Château, heden vervallen en in 1514 gebouwd door Filip van Lannoy voor het Godshuis waar onderdak aan de bedevaarders werd verleend (G. MARGERIN, *Solre-le-Château* in de reeks

chapelle, donnant sur le chœur, occupe actuellement la moitié de la sacristie³⁵. Il est fort probable, vu sa situation et ses voûtes, qu'elle fut construite lors des importants travaux de reconstruction de l'église commandés par Philippe de Lannoy en 1514, qui concernaient les parties les plus anciennes dont le chœur et le transept majeur³⁶. Malheureusement, il ne reste rien du mobilier original ni des armoiries³⁷. L'église paroissiale jouait manifestement un rôle important dans la vie spirituelle des Lannoy-Molembaix. Philippe de Lannoy y a instauré deux messes solennelles³⁸ et sa veuve, Françoise de Barbençon, a fait célébrer des services à l'autel de Notre-Dame-de-Pitié à la chapelle Saint-Pierre³⁹. En 1532, une série de vitraux fut installée dont deux subsistent: l'un, muni d'un écu armorié de la donatrice Françoise de Barbençon, illustre le *Jugement dernier* et l'autre, daté de 1532, montre deux scènes de la Passion⁴⁰. La famille a également choisi l'église paroissiale comme lieu préféré pour leur dernier repos; en 1891⁴¹, et plus récemment, en 1985, une crypte funéraire des seigneurs de Solre-le-Château a été redécouverte sous le chœur de l'église: elle renferme sept cercueils de plomb ainsi qu'un cercueil en cuivre rouge, chacun muni d'une inscription peinte en noir ou gravée, dont le plus ancien est celui de notre Philippe de Lannoy⁴². Le grand-père de ce dernier, Baudouin le Bègue, ainsi que son père, sa mère et ses deux femmes furent également enterrés à l'église de Solre, mais toutes traces de leurs tombeaux ont disparu⁴³.

bewaarde documenten niet vermeld. Een inventaris van de inboedel van het kasteel van 1743 noemt geen schilderijen³³. De familie had eveneens een privé-kapel in de parochiekerk van Solre³⁴. Deze kapel die uitgaaf op het koor, beslaat nu de helft van de sacristie³⁵. Gezien de situering en de bogen werd ze hoogstwaarschijnlijk gebouwd tijdens de belangrijke verbouwingswerken in de kerk, waartoe Filip van Lannoy in 1514 de opdracht gaf. Die betroffen de oudste gedeelten waaronder het koor en het hoofdtransept³⁶. Jammer genoeg blijft er van het originele meubilair en van de wapenschilden niets meer over³⁷. De parochiekerk speelde klaarblijkelijk een belangrijke rol in het geestelijk leven van de Lannoy-Molembaix. Filip van Lannoy stelde er twee plechtige missen³⁸ in en zijn weduwe, Françoise de Barbençon, liet diensten opdragen aan het altaar van O.-L.-Vrouw van Barmhartigheid in de Sint-Pieterskapel³⁹. In 1532 werd een reeks glasramen geplaatst waarvan er twee bewaard zijn. Het ene, met een wapenschild van de schenkster Françoise de Barbençon, stelt het *Laatste Oordeel* voor en het andere uit 1532 vertoont twee Passiescènes⁴⁰. De familie heeft de parochiekerk ook

Nefs et Clochers, Parijs, z.d., p. 20 (vóór 1940 volgens Juffr. Sottiaux, inwoonster van Solre-le-Château die de auteur heeft gekend); de Sint-Nicolaaskapel in het hospitaal der Grauwzusters, verwoest tijdens de Revolutie; ofwel nog een van de privé-appartementen van Filip van Lannoy en/of van zijn tweede echtgenote in het kasteel (ik dank Nicole Binoit voor deze suggesties. Betreffende het kasteel van Solre, zie BINOIT, *Le château de Solre-le-Château* [n. 30]). Wij geven echter de voorkeur aan de kasteelkapel of aan de kerk nabij het kasteel (Nicole Binoit, persoonlijke mededeling).

³³ BINOIT, *Ibidem*. Volgens Nicole Binoit werden vele archiefdocumenten van de stad Solre-le-Château verwoest tijdens de aanvallen van de Oostenrijkse legers in 1793-1794.

³⁴ Deze kapel wordt voorgesteld op de gouache van Solre-le-Château geschilderd rond 1598-1602, toegeschreven aan Adrien de Montigny en voorkomend in de *Albums van Croÿ* (zie J.-M. DUVOSQUEL (dir.), *Albums van Croÿ*, Brussel, IX, 1989, p. 95, pl. 17). Ik dank de Dienst voor Toerisme van Solre en omgeving voor hun hulp en Juffr. Sottiaux voor het bezoek van de kerk en de sacristie.

³⁵ MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 5.

³⁶ *Ibidem*, p. 11. De kerk heeft in 1475 belangrijke schade opgelopen te wijten aan een brand ontstoken door de troepen van de grootofficier van Saint-Pol.

³⁷ Volgens Germaine Margerin: "toen men de kerk van Solre terug voor de cultus in 1802 ging gebruiken, bestonden het meubilair en de rijke graftomben niet meer" (*Ibidem*, p. 4).

³⁸ BINOIT, *Le château de Solre-le-Château* [n. 30].

³⁹ MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 5.

⁴⁰ De datum 1532 bevindt zich op een zuil geschilderd in één van de glasramen. Zwart-wit foto's ervan worden in het archief van het KIK bewaard (nrs. M106574-M106577). Voor deze glasramen en voor een uitgebreide bibliografie, zie L. GRODECKI, F. PERROT, J. TARALON, *Les vitraux de Paris, de la région Parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais. Recensement des vitraux anciens de la France*, 1, Parijs, 1978, p. 246-247; voor de toekenning, zie N. DACOS, *Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon*, in *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 17-28, zie p. 26-28; betreffende hun belangrijke restauratie in 1883, zie E. HUCHER, *Restauration des vitraux de l'église de Solre-le-Château*, in *Bulletin monumental*, 49, 1883, p. 643-653.

³⁵ MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 5.

³⁶ *Ibidem*, p. 11. L'église avait subi des dégâts importants en 1475 dus à un incendie allumé par les troupes du connétable de Saint-Pol.

³⁷ D'après Germaine Margerin, « quand on rendit l'église de Solre au culte en 1802, le mobilier et les riches tombeaux n'existaient plus » (*Ibidem*, p. 4).

³⁸ BINOIT, *Le Château de Solre-le-Château* [n. 30].

³⁹ MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 5.

⁴⁰ La date de 1532 se trouve sur un pilier peint dans un des vitraux. Des photographies en noir et blanc en sont conservées dans les archives de l'IRPA (n^{os} M106574-M106577). Pour ces vitraux, ainsi qu'une ample bibliographie, voir L. GRODECKI, F. PERROT, J. TARALON, *Les vitraux de Paris, de la région Parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais. Recensement des vitraux anciens de la France*, 1, Paris 1978, p. 246-247; pour leur attribution, voir N. DACOS, *Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon*, dans *Revue de l'Art*, 75, 1987, p. 17-28, voir p. 26-28; concernant leur importante restauration de 1883, voir E. HUCHER, *Restauration des vitraux de l'église de Solre-le-Château*, dans *Bulletin monumental*, 49, 1883, p. 643-653.

⁴¹ *L'Observateur*, 7 juillet 1891.

⁴² Les cercueils suivants ont été identifiés: Jean de Lannoy, fils de Philippe, Jeanne de Ligne, l'épouse de ce dernier, Philippe de Croÿ (cercueil en cuivre rouge), Anne de Beaufort, son épouse et Jacques de Croÿ, leur fils (N. BINOIT et l'Association culturelle du Solrézais, *La sépulture des seigneurs de Solre*, dans *Bilan de la découverte, août 1985*, p. 4-18).

⁴³ Sur Baudouin de Lannoy (dit le Bègue), voir DE SMEDT, *Les chevaliers* [n. 21], p. 34; les épitaphes de Baudouin II de Lannoy (vers 1436-† 1501) et de Philippe de Lannoy indiquent qu'ils étaient enterrés avec leurs épouses (J. AMEYE, J. BOOGAERTS, S. CALONNE, F. CARTON, H. CREPEL, P. DELSALLE, A. DERVILLE, A. LECOMPTE, A. PLATEAU, *Tourcoing au temps*

La fonction de l'œuvre : commémoration et dévotion

Considérons à nouveau le sujet du tableau en question: une déploration, thème intimement lié à la mort. Étant donné que le père de Philippe de Lannoy – Baudouin II de Lannoy – est mort en 1501, que sa première femme est morte le 18 janvier 1511⁴⁴ et que sa mère est décédée le 22 avril de la même année⁴⁵, il est permis d'avancer l'hypothèse que Philippe aurait commandé un tableau commémoratif à la suite de ces tristes événements, peut-être avant son second mariage⁴⁶. En suivant ce raisonnement, nous serions également tentée d'identifier la femme âgée qui occupe le milieu du tableau comme un portrait de Michèle d'Esne, mère de Philippe; le fait qu'elle soit vêtue d'une coiffe sombre, ce qui n'est pas le cas des autres saintes femmes, n'est peut-être pas dû au bon plaisir du peintre (fig. 9)⁴⁷. Toutefois, la présence de Baudouin le Bègue dans la scène pourrait faire également penser à un portrait d'Adrienne de Berlaymont, deuxième femme de ce dernier et grand-mère du donateur⁴⁸.

de la Toison d'Or, autour de la Franche-foire de 1491, s.l., 1991, p. 210-211 où sont reproduites leurs épitaphes, d'après le manuscrit Ms 389 de la Bibliothèque municipale de Lille). Il est à noter que l'incendie de 1611, qui a ravagé la tour de l'église, a aussi fait fondre des cloches et probablement détruit des tombeaux seigneuriaux qui ornaient l'église (MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 6; BINOIT et l'Association culturelle du Solrézis, *La sépulture* [n. 42], p. 1).

⁴⁴ La date exacte du décès de la première femme de Philippe est donnée dans l'épitaphe de ce dernier (AMEYE *et al.*, *Ibidem*, p. 211). Vu que Jean de Lannoy est né en 1511, il est fort possible que le décès de sa mère, Marguerite de Bourgogne, ait été provoqué par des complications liées à l'accouchement.

⁴⁵ La date exacte du décès est donnée dans l'épitaphe de Baudouin II de Lannoy (*Ibidem*, p. 210).

⁴⁶ Je remercie Christine Van den Bergen-Pantens pour cette suggestion. Des œuvres commémoratives (peintures, sculptures, vitraux, manuscrits) dans les anciens Pays-Bas aux xv^e et xvii^e siècles ont été étudiées dans le cadre de l'exposition *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, Utrecht, 11 december 1999 - 26 maart 2000*, Turnhout, 1999; voir aussi T. VAN BUEREN et M. FARIÉS, "Care for the Here and the Hereafter": *Using Infrared Reflectography in the Study of Memorial Paintings*, dans *La Peinture dans les Pays-Bas au 16^e siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et d'autres méthodes d'investigation. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XII. 11-13 septembre 1997*, éd. R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, Louvain, 1999, p. 147-154. Le cas d'un diptyque de la fin du xv^e siècle transformé en une œuvre commémorative pour le père du donateur après la mort de ce dernier est discuté par C.T. EISLER, *Anonymous, The Virgin and Child; Donor presented by Bishop*, dans *New England Museums 1 (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle)*, 4, Bruxelles, 1961, p. 13-27.

⁴⁷ Je remercie Jacqueline Folie pour sa suggestion que l'expression individualisée de cette femme pourrait indiquer un portrait.

⁴⁸ Je remercie Nicole Binoit pour m'avoir signalé l'existence d'un portrait d'Adrienne de Berlaymont, reproduit dans le *Recueil de portraits* d'Arras (BM ms. 266, f° 110), qui ne serait pas incompatible avec le visage de la femme âgée située au milieu de la composition.

uitverkozen als laatste rustplaats. In 1891⁴¹, en recenter nog in 1985 werd een grafkelder van de heren van Solre-le-Château ontdekt onder het koor van de kerk. Deze bevat zeven loden lijkkasten en één roodkoperen, elk voorzien van een zwarte of gegraveerde inscriptie. De oudste is die van onze Filip van Lannoy⁴². De grootvader van deze laatste, Boudewijn de Stotteraar, evenals zijn vader, moeder en twee echtgenotes werden ook in de kerk van Solre begraven, maar van hun grafmonumenten is elk spoor verdwenen⁴³.

De functie van het kunstwerk: nagedachtenis en devotie

Laten we het onderwerp van het schilderij in kwestie aandachtig bekijken: een bewening, thema dat nauw verbonden is met de dood. Daar de vader van Filip van Lannoy, Boudewijn II van Lannoy, in 1501 gestorven is, zijn eerste echtgenote op 18 januari 1511⁴⁴ en zijn moeder op 22 april van hetzelfde jaar⁴⁵, kan de hypothese naar voren worden geschoven dat Filip dit gedenkschilderij bestelde naar aanleiding van deze droeve gebeurtenissen, misschien vóór zijn tweede huwelijk⁴⁶. Deze redenering volgend, zijn we ook

⁴¹ *L'Observateur*, 7 juli 1891.

⁴² De volgende lijkkasten werden geïdentificeerd: Jan van Lannoy, zoon van Filip, Jeanne de Ligne, echtgenote van deze laatste, Philippe de Croÿ (lijkkist in rood koper), Anne de Beaufort, zijn echtgenote en Jacques de Croÿ, hun zoon (N. BINOIT en de Association culturelle du Solrézis, *La sépulture des seigneurs de Solre*, in *Bilan de la découverte août 1985*, p. 4-18).

⁴³ Over Boudewijn van Lannoy "de Stotteraar", zie DE SMEDT, *Les chevaliers* [n. 21], p. 34; de epitafen van Boudewijn II van Lannoy (rond 1436 - † 1501) en van Filip van Lannoy tonen aan dat ze met hun echtgenoten werden begraven (J. AMEYE, J. BOOGAERTS, S. CALONNE, F. CARTON, H. CREPEL, P. DELSALLE, A. DERVILLE, A. LECOMTE, A. PLATEAU, *Tourcoing au temps de la Toison d'Or, autour de la Franche-foire de 1491*, s.l., 1991, p. 210-211 waar hun epitafen werden gereproduceerd, volgens het ms. 389 van de *Bibliothèque municipale* van Rijsel). Wij vermelden ook dat de brand van 1611 die de toren van de kerk heeft verwoest en ook klokken deed smelten, waarschijnlijk ook de grafmonumenten van adellijke heren die de kerk sierden, heeft verwoest (MARGERIN, *Solre-le-Château* [n. 32], p. 6; BINOIT en de Association culturelle du Solrézis, *La sépulture*, p. 1 [n. 42]).

⁴⁴ De juiste datum van overlijden van de eerste echtgenote van Filip wordt in dit laatste epitaaf gegeven (J. AMEYE *et al.*, *Ibidem*, p. 211). Daar Jan van Lannoy in 1511 is geboren, is het best mogelijk dat zijn moeder, Margaretha van Bourgondië, overleed aan de gevolgen van complicaties bij de bevalling.

⁴⁵ De juiste datum van overlijden wordt in het epitaaf van Boudewijn II van Lannoy gegeven (*Ibidem*, p. 210).

⁴⁶ Ik dank Christine Van den Bergen-Pantens voor deze suggestie. De gedenkstukken (schilderijen, beeldhouwwerken, glasramen, manuscripten) van de 15de en 16de eeuw in de vroegere Nederlanden werden bestudeerd in het kader van de tentoonstelling *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen, Utrecht, 11 december 1999 - 26 maart 2000*, Turnhout, 1999; zie ook T. VAN BUEREN en M. FARIÉS, "Care for the Here and the Hereafter": *Using Infrared Reflectography in the Study of Memorial Paintings*, in *La peinture dans les Pays-Bas au 16^e siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et d'autres méthodes d'investigation. Le dessin sous-jacent et la*

L'allusion à Baudouin de Lannoy I dans la composition serait parfaitement logique dans le contexte d'une œuvre commémorative, compte tenu de son importance dans la lignée de la famille, et de la présence de son cercueil dans l'église⁴⁹. Le fait que les attributs attestant son appartenance à l'Ordre de la Toison d'Or, le collier et le bâton, aient été délibérément écartés de la scène est compréhensible dans une scène de déploration où Baudouin est présenté comme étant Nicodème ou Joseph d'Arimatee⁵⁰. Cependant, leur rôle de défenseurs courageux du nom de Jésus après la crucifixion s'accorde parfaitement avec une des missions principales des chevaliers de la Toison d'Or, la défense de la sainte Foi.

Il n'est pas anormal dans une scène religieuse de voir figurer l'image du donateur, d'habitude agenouillé devant les saints personnages; il est un peu moins fréquent de voir le donateur ou un membre de sa famille dans le rôle d'un acteur de la scène. Nous citerons les exemples de Rogier van der Weyden dans *La déploration devant le tombeau ouvert* de Florence (Galleria degli Uffizi), ou encore du Maître du Saint-Sang dans la *Lamentation* de Bruges (Museum van de Edele Confrerie van het Heilig Bloed, vers 1510-20); dans ces deux cas le donateur paraît bien être représenté en protagoniste de la scène⁵¹. Dans la *Déploration* de van der Weyden, le donateur, Cosme de Médicis, a été identifié comme étant Nicodème; certains ont même proposé un rapport entre la commande du tableau et la mort de son fils et de son petit-fils en 1463, hypothèse semblable à celle que nous proposons pour la *Déploration* de la famille des Lannoy-Molembaix⁵². Quant à la *Lamentation* du Maître du Saint-Sang, on y a vu dans le porteur de parfums un possible portrait du donateur Jan van der Straeten⁵³.

Vu l'importance de Solre pour la famille des Lannoy-Molembaix, il est donc raisonnable de supposer que le tableau en question a été commandé soit pour la chapelle castrale⁵⁴, soit pour la chapelle familiale de l'église paroissiale. Exposée dans un de ces espaces relativement privés, l'œuvre aurait rempli le rôle de mémorial des

geneigd de oude vrouw in het midden van het schilderij te aanzien als Michèle d'Esne, moeder van Filip. Dat ze in tegenstelling tot de andere heilige vrouwen een donker hoofddeksel draagt, was misschien niet de eigen keuze van de kunstenaar (fig. 9)⁴⁷. Door de aanwezigheid van Boudewijn de Stotteraar in de scène, zou men echter ook kunnen denken aan een portret van Adrienne de Berlaymont, tweede echtgenote van deze laatste en grootmoeder van de schenker⁴⁸.

Gezien zijn betekenis in de familiegeschiedenis en de aanwezigheid van zijn lijk in de kerk, zou de toespeling op Boudewijn van Lannoy in de compositie geheel logisch zijn in de context van een gedenkstuk⁴⁹. Het duidelijk weglaten uit de scène van zijn attributen, namelijk de ordeketting en de staf van de Orde van het Gulden Vlies, is begrijpelijk in een Beweningsscène waar hij als Nicodemus of Jozef van Arimatea wordt voorgesteld⁵⁰. Hun rol van moedige verdedigers van de naam van Jezus na de kruisiging komt nochtans perfect overeen met de belangrijkste opdracht van de ridders van het Gulden Vlies: de verdediging van het heilig Geloof.

Het is niet ongewoon in een religieuze scène de afbeelding van de schenker te zien, meestal geknield voor de heilige personages. Minder frequent komt de schenker of een familielid voor in de rol van een acteur van de scène. Wij halen hier als voorbeelden de *Bewening voor het open graf* van Rogier van der Weyden in Florence (Galleria degli Uffizi) aan of ook nog de *Lamentatie* van de Meester van het Heilig Bloed in Brugge (Museum van de Edele Confrerie van het Heilig Bloed, rond 1510-20). In deze twee gevallen blijkt de schenker wel degelijk als protagonist te zijn voorgesteld⁵¹. Bij de *Bewening* van van der Weyden is de schenker, Cosmas de' Medici, voorgesteld als Nicodemus. Sommigen opperden

technologie dans la peinture, Colloque XII. 11-13 septembre 1997, uitg. R. VAN SCHOUTE en H. VEROUGSTRATE, Leuven, 1999, p. 147-154. Het geval van een diptiek op het eind van de 15de eeuw gewijzigd in een gedenkstuk voor de vader van de schenker na de dood van deze laatste, wordt behandeld door C.T. EISLER, *Anonymous, The Virgin and Child; Donor presented by Bishop, in New England Museums I (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*, Brussel, 1961, p. 13-27.

⁴⁷ Ik dank Jacqueline Folie voor haar suggestie dat de geïndividualiseerde uitdrukking van deze vrouw kan wijzen op een portret.

⁴⁸ Ik dank Nicole Binoit voor haar mededeling dat een portret van Adrienne de Berlaymont bestaat en gereproduceerd is in de *Recueil de portraits* uit Arras (BM, ms. 266, fol. 110), dat niet onverenigbaar zou zijn met het gezicht van de oude vrouw in het midden van de compositie.

⁴⁹ DE SMEDT, *Les chevaliers* [n. 21], p. 34.

⁵⁰ Het dragen van de ordeketen was voor iedere ridder van het Gulden Vlies verplicht, op gevaar af van een dagelijkse boete (DE GRUBEN, *Les chapitres de la Toison d'Or* [n. 22], p. 46).
⁵¹ Betreffende de *Bewening* van Van der Weyden, zie D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Antwerpen-Parijs, 1999, p. 330-334; voor de *Lamentatie* van de Meester van het Heilig Bloed, zie L. JANSEN, *Meester van het Heilig Bloed, in Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notices*, onder leiding van M.P.J. MARTENS, Gent 1998, p. 50-51.

⁴⁹ DE SMEDT, *Les chevaliers* [n. 21], p. 34.

⁵⁰ Le port du collier était obligatoire pour tout chevalier de la Toison d'Or, sous peine d'une amende journalière (DE GRUBEN, *Les Chapitres de la Toison d'Or* [n. 22], p. 46).

⁵¹ Concernant la *Déploration* de van der Weyden, voir D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre complet*, Anvers-Paris, 1999, p. 330-334; pour la *Lamentation* du Maître du Saint-Sang, voir L. JANSEN, *Maître du Saint-Sang, dans Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices*, sous la direction de M.P.J. MARTENS, Gand 1998, p. 50-51.

⁵² DE VOS, *Ibidem*, p. 334, note 4.

⁵³ JANSEN, dans *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus* [n. 51], p. 50.

⁵⁴ BINOIT, *Le Château de Solre-le-Château* [n. 30].

membres de la famille dont les restes reposent dans l'église paroissiale, ainsi que d'objet de dévotion pour le pieux donateur et ses gendres⁵⁵.

zelfs een relatie tussen de bestelling van het schilderij en de dood van zijn zoon en zijn kleinzoon in 1463, een gelijkaardige hypothese als de onze in verband met de *Bewening* van de familie de Lannoy-Molembaix⁵². Bij de *Lamentatie* van de Meester van het Heilig Bloed meende men in de drager van het reukwerk het portret van de schenker, Jan van der Straeten, te herkennen⁵³.

Gezien het belang van Solre voor de familie de Lannoy-Molembaix, kan men dus redelijkerwijze aannemen dat het schilderij in kwestie voor de slotkapel⁵⁴ of voor de familiekapel in de parochiekerk werd besteld. Opgewand in één van deze relatief private ruimtes, zou het kunstwerk gefungeerd hebben als memorietafel voor de overleden familieleden die in de parochiekerk rusten en als devotieel object voor de godvruchtige schenker en zijn schoonzoons⁵⁵.

(uit het Frans vertaald)

⁵⁵ Concernant le rôle de la *Déploration* comme objet de dévotion, le lecteur est dirigé vers *Rogier van der Weyden. Pietà*, dans C. STROO et P. SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives*, 1, *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium)*, Bruxelles, 1996, p. 108-109 ou encore STROO et GOETGHEBEUR, dans *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp* [n. 18], p. 66-67; également DE VOS, *Rogier van der Weyden* [n. 51], p. 25.

⁵² DE VOS, *Ibidem*, p. 334, nota 4.

⁵³ JANSEN, in *Bruges en de Renaissance. Van Memling à Pourbus* [n. 51], p. 50.

⁵⁴ BINOIT, *Le Château de Solre-le-Château* [n. 30].

⁵⁵ Voor de rol van de *Bewening* als devotieel object wordt de lezer doorverwezen naar *Rogier van der Weyden. Pietà*, C. STROO en P. SYFER-D'OLNE, *The Flemish Primitives, The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Group (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium)*, Brussel, 1996, p. 108-109 of nog STROO en GOETGHEBEUR, in *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp* [n. 18], p. 66-67; ook DE VOS, *Rogier van der Weyden* [n. 51], p. 25.