

AVANTAGE DU DOMICILE

TEXTES D'ACCOMPAGNEMENT
DE L'EXPOSITION

LA PEINTURE FLAMANDE CHEZ ELLE À AIX-LA-CHAPELLE



FR

TABLE DES MATIERES

	Introduction	4
SALLE 1	1.1 Du neuf avec du vieux	
	1.2 Le grand saut dans l'inconnu	7 9
	1.3 L'empreinte de Bosch	12
SALLE 2	2.1 Croyance	17
	2.2 Amour	19
	2.3 Espoir	22
SALLE 3	3.1 Raretés du Nord	25
	3.2 Souffrance partagée	29
	3.3 Marie: une pour tous	31
SALLE 4	4.1 Quantité et qualité	35
	4.2 Joos van Cleve	40
	4.3 Gerard Horenbout	42
	4.4 Le rôle des femmes dans l'atelier	43
	Mentions légales	48

INTRO- DUCTION

À la fin du Moyen Âge et au début de l'époque contemporaine, les peintres des Pays-Bas bourguignons (l'actuel Benelux et certaines parties du nord de la France) font figure de précurseurs en Europe par leur réalisme tout à fait inédit. Des artistes tels que Jan Van Eyck, Hans Memling ou Joos van Cleve ont marqué de leur sceau la peinture dans tout le continent. Apparue peu ou prou à la même époque, la musique polyphonique des Flandres avait déjà été encensée par ses contemporains comme étant un *Ars Nova* ou art nouveau. Aujourd'hui, le terme désigne aussi la peinture de l'époque.

Avec plus de cinquante peintures des XVe et XVIe siècles, la collection du Musée Suermondt Ludwig d'Aix-la-Chapelle est l'une des plus prestigieuses des Primitifs flamands. Cette collection unique, réunie à Aix-la-Chapelle par Barthold Suermondt puis Peter et Irene Ludwig, est présentée pour la première fois au public.

L'exposition, articulée autour d'axes culturels et historiques, présente les résultats de travaux de recherche en histoire de l'art et en technologie picturale menés sur les différentes œuvres. Elle offre un éclairage nouveau sur les processus créatifs à l'œuvre et sur le fonctionnement des ateliers des centres artistiques Anvers, Bruges, Bruxelles, Amsterdam ou encore Leyde.

SALLE 1

1.1 DU NEUF AVEC DU VIEUX

La peinture flamande et hollandaise des XVe et XVIe siècles se démarque par son caractère foncièrement novateur. Une maîtrise irréprochable de la peinture à l'huile et l'application de superbes glacis confèrent pour la première fois aux personnages et objets représentés une qualité plastique induite par jeu des ombres et de la lumière. L'illusion d'une dimension spatiale profonde des représentations est du plus bel effet.

Les contemporains de ses œuvres en revanche considéraient l'originalité artistique, tel que nous l'apprécions tant aujourd'hui, comme secondaire. La pratique à l'époque consistait plutôt à reproduire des compositions populaires de maîtres du passé en y apportant, au fil des générations, des

modifications mineures. Il n'était d'ailleurs pas rare que les commanditaires eux-mêmes l'exigent par contrat.

La Crucifixion du Christ (GK 340) s'inspire par exemple d'une création du peintre bruxellois Rogier van der Weyden. Ses compositions, restées un modèle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, se distinguent par une impressionnante mise en scène des sentiments des personnages. Très expressive, la Marie-Madeleine éplorée au pied de la croix invite le spectateur de l'époque à se remémorer, dans sa dévotion, les souffrances du Christ.

Le Portement de Croix du Christ (GK 58) trouve ses origines dans un tableau disparu de Jan van Eyck, considéré comme le père de l'Ars Nova flamand. Toutefois, le peintre, qui ne connaissait pas l'original de Van Eyck, s'est vraisemblablement inspiré d'une copie. Celle-ci, qui nous est parvenue sous forme de reproduction, a été réalisée vers 1470 dans l'entourage de Dirk Bouts, peintre officiel de Louvain. Il est probable que ce tableau s'inscrive dans un cycle de la Passion illustrant

notamment la Crucifixion et la Descente de Croix. La silhouette de dos d'un homme et d'un enfant, placée à dessein au premier plan, nous fait entrer dans le vif du sujet et nous prend à témoin de cet événement biblique.

1.2 LE GRAND SAUT DANS L'INCONNU

Dès les premières décennies du XVe siècle, nombre de tableaux d'ateliers flamands et hollandais dépeignent des événements centraux de l'Histoire du salut – Nativité, Crucifixion, Résurrection. Les paysages en arrière-plan contribuent grandement à accroître le réalisme des scènes représentées, au contraire des fonds dorés auxquels ils se substituent et dont les riches ornements semblaient éloigner les sujets du réel en les transportant vers les hauteurs célestes. Dans les Pays-Bas bourguignons,

les fonds d'or ne sont plus réservés qu'aux seules petites images pieuses.

La plupart des paysages sont constitués de zones horizontales aux dégradés de couleurs : les Primitifs flamands maîtrisent la perspective aérienne, principe selon lequel les collines et montagnes s'éclaircissent en s'éloignant. L'utilisation systématique de cette perspective, décrite bien plus tard par Léonard de Vinci, est déterminante pour l'effet de profondeur spatiale de ce tableau.

Les paysages des arrière-plans de l'Ars Nova sont une révolution. Dans la Rhénanie voisine comme dans une grande partie du Saint Empire romain germanique, en Europe centrale et dans la péninsule ibérique, le fond des panneaux était encore en or jusqu'à la fin du XVe siècle.

Vers le milieu du siècle, les humanistes de la Renaissance italienne ne tarissaient déjà pas d'éloges sur les paysages flamands de Jan van Eyck et Rogier van der Weyden. Leurs œuvres occupaient bien souvent une

place de choix dans les collections des princes et des bourgeois d'Italie. Des artistes comme Sandro Botticelli, Giovanni Bellini, Léonard de Vinci ou Raphaël y admiraient les œuvres de Jan van Eyck ou Hans Memling, reprenant même régulièrement des motifs de ces paysages dans leurs propres travaux.

Dès 1500, certains artistes flamands ont fait des paysages une spécialité, peignant les arrière-plans de toiles d'autres maîtres. Joachim Patinir (GK 386), connu pour avoir travaillé à Anvers avec Joos van Cleve et Quentin Massys, est le premier dont le nom passera à la postérité pour être « bon en paysage » selon Albrecht Dürer. L'ampleur de l'influence de Jérôme Bosch dans les paysages peints par Patinir est tout à fait déconcertante. Il fait figure de pionnier de la peinture de paysages, qui se développera au XVIe siècle pour atteindre un premier sommet avec Pieter Brueghel l'Ancien.

1.3 L'EMPREINTE DE BOSCH

Aujourd'hui encore, le travail de Jérôme Bosch nous paraît original, étrange et énigmatique. Même lorsqu'il aborde les thèmes traditionnels de l'enfance et de la Passion du Christ, Bosch délaisse quelque peu de la tradition picturale des Primitifs flamands de la fin du Moyen Âge. Malgré cela – ou peut-être grâce à cela – ses peintures, en grande partie réalisées à la demande de la haute noblesse bourguignonne, étaient très prisées et ont fait de nombreux émules.

Jérôme Bosch, qui apparaît dans les documents de l'époque sous le nom de « Jheroen van Aken », était issu d'une famille de peintres originaire d'Aix-la-Chapelle. Vers 1400, ses aïeux avaient quitté la ville pour Nimègue en Gueldre,

son grand-père, Jan van Aken, résidant à Bois-le-Duc (s'Hertogenbosch), dans le duché de Brabant à partir de 1426. Le nom « Bosch », utilisé par le peintre et ses proches pour signer leurs œuvres, fait référence au lieu de production « Made in Den Bosch ».

Son frère aîné Goswijn et lui ont été formés dans l'atelier paternel et obtenu le titre de maître en 1481. Son mariage avec la fille de riches commerçants lui a ouvert les portes de l'élite de sa ville natale. Alors que ses parents et ses frères et sœurs vivaient de leur artisanat et géraient plusieurs ateliers dans la ville, Jérôme Bosch percevait des loyers qui lui assuraient une certaine assise financière. La meilleure façon de rendre justice au phénomène Bosch est peut-être de le comparer avec la production de Walt Disney: Mickey et Donald ont beau être dessinés par plusieurs personnes depuis des décennies, l'on n'y voit que du feu.

En effet, la production de peintures dans le style de et de copies de Bosch ne s'est pas cantonnée à Bois-le-Duc, elle s'est étendue

à plusieurs villes des Flandres au début du XVI^e siècle. L'Adoration des Mages (GK 49), copie réalisée d'après un triptyque du maître aujourd'hui conservé à Madrid, a vraisemblablement été peinte dans un atelier bruxellois. En lieu et place de la représentation de la parabole biblique du Fils prodigue, qui transparait de l'ébauche, on a, pour une raison ou une autre, préféré copier le tableau de Jérôme Bosch.

L'univers pictural de Bosch a inspiré de nombreux peintres pour créer leurs propres tableaux aux singulières représentations, appelés boschiades. Le plus célèbre d'entre eux est sans conteste Pieter Brueghel l'Ancien, à qui l'on doit des gravures sur cuivre aux motifs inspirés de Bosch mais qui, à des fins mercantiles, a ensuite fait passer ces compositions pour ses propres inventions. Le Jugement dernier (GK 50), dont il existe deux autres versions, est lui aussi peint dans le style de Bosch. On ignore toutefois qui en est l'auteur.

SALLE 2

2.1 CROYANCE

Les guerres, les épidémies et la division de l'Église catholique avant et durant l'époque conciliaire avaient plongé une grande partie de la population dans un profond désarroi, qui a donné lieu à de nombreux courants de réforme visant la papauté, les communautés religieuses et en particulier les moines mendiants, et prônant notamment la piété des laïcs. Ces mouvements de réforme entendaient remédier aux dérives des ordres religieux et de la hiérarchie ecclésiastique et revenir aux origines présumées de la pratique de la foi chrétienne.

Le rôle joué par les chanoines de St Augustin à cet égard n'est pas négligeable. Partant de la ville hollandaise de Deventer, dans les Pays-Bas bourguignons et en Rhénanie, ils vont s'unir au sein de la Congrégation de Windesheim, devenue la matrice de la Devo-

tio Moderna. Leurs théologiens exhortent les laïcs à s'identifier activement au Christ et à la Vierge Marie, à partager leur souffrance et à emprunter la voie du Seigneur. Dans la pratique de la foi telle que la prêche la Devotio Moderna, la dévotion face et avec des représentations picturales joue un rôle éminent.

Dans les Pays-Bas bourguignons en particulier, la Devotio Moderna a grandement contribué à la diffusion des tableaux de dévotion. De manière explicite, ces derniers illustrent à des fins de contemplation méditative toute la souffrance du Christ des douleurs ou de la Mater Dolorosa (GK 1668). Ces images pieuses étaient des objets d'usage courant que l'on plaçait ou déposait devant soi au moment de prier. Parfois, on les fixait au lit comme des talismans. Les dévotions laïques connaissaient une grande popularité dans la plupart des villes, dans toutes les strates de la population, et la qualité des images pieuses est donc très disparate. Quand les familles aisées se recueillent devant des retables à volets sophistiqués (GK 553) et

de somptueuses peintures, les ouvriers et les journaliers se contentent d'ordinaire sur des gravures sur bois colorées ou des peintures sur toile bon marché.

2.2 AMOUR

Tout au long du Moyen-Âge, les reliques venues en Occident depuis l'Empire byzantin et la Terre sainte via les chemins de pèlerinage du bassin méditerranéen, vont faire l'objet d'un trafic florissant et d'une vénération de masse. On y trouve notamment des icônes de la Vierge Marie, considérées comme des œuvres de l'évangéliste Luc, le saint patron des peintres; la légende veut qu'il ait immortalisé le visage de la Vierge qui lui était apparue avec l'Enfant Jésus. Nombre des icônes mariales de ce type, rapportées dans le Nord par des pèlerins ou des croisés, y sont vénérées comme des images thaumatur-

giques, exposées dans des églises et faisaient l'objet de privilèges d'indulgence.

Partant de ces panneaux d'origine byzantine, les peintres flamands vont réaliser, durant la première moitié du XVe siècle, des répliques de ces icônes, dont le culte va rejaillir sur leurs personnes. Il est ici question de représentations tout à fait inédites de la Vierge à l'Enfant, que les générations à venir reprendront sans rien y changer ou presque et qui vont s'imposer comme normes. Ces représentations pouvaient alors être reproduites en série à partir de modèles identiques dans les différents ateliers.

Outre les représentations de la Vierge debout ou en majesté développées par Jan van Eyck à Bruges, qui sont par exemple à la base de notre panneau de l'atelier Memling (GK 1623), les Madones en demi-figure réalisées par Rogier van der Weyden à Bruxelles sont particulièrement présentes dans le contexte de la dévotion privée chez les élites de Bruges, Bruxelles, Gand ou Anvers.

Ces représentations de la Vierge sont souvent agrémentées de portraits du ou des donateurs afin de constituer des diptyques ou triptyques de dévotion. Si la dévotion à Marie avait certes gagné en importance vers la fin du Moyen Âge, son rôle d'intercesseur n'est pas non plus étranger à ce phénomène. Sa relation privilégiée avec le Christ permettait d'espérer une intercession plus efficace que celle d'autres saints.

De tels diptyques de dévotion pouvaient être utilisés dans des oratoires privés ou lors de voyages, sous réserve que l'Église ait consenti les privilèges correspondants, et servaient encore d'épithames aux donateurs décédés. Nos exemples réalisés à Bruges et à Bruxelles montrent clairement combien les différents états de conservation des tableaux influent aujourd'hui sur leur impact.

2.3 ESPOIR

L'appropriation des icônes byzantines par les artistes flamands et hollandais du XVe siècle ne s'arrêta pas aux icônes mariales. Elle s'étend également aux représentations du Christ des douleurs, triomphant ou maître du monde. Robert Campin, qui travaillait à Tournai, alors situé en France, a combiné l'image du Christ à celle de la Vierge Marie. Il a ainsi jeté les fondations d'un genre de diptyque créé en plusieurs versions par Dieric Bouts et son fils Albrecht, qui place le Christ des douleurs face à Marie en deuil et qui a connu une grande popularité jusqu'au XVIe siècle (GK 57).

Jan van Eyck a ainsi transfiguré, sur un fond neutre et sombre, les représentations schématiques des icônes byzantines du Christ en portraits du Sauveur à hauteur de buste d'un réalisme trompeur. Quelque temps plus

tard, des motifs tels que couronne d'épines ou globe terrestre sont venus transformer les représentations ambigües du Christ d'Eyck en illustrations sans équivoque de la Passion ou du Triomphe dans l'enluminure comme dans la peinture sur panneau. Quentin Massys, qui n'a eu de cesse de reprendre l'art de Van Eyck dans son œuvre du début du XVIe siècle, a fini par invoquer les modèles d'Eyck dans sa réalisation du Christ en Salvator Mundi (GK 295), qu'il a conjugué en même temps à des éléments archaïques rappelant les archétypes byzantins, comme le fond doré par exemple.

SALLE 3

3.1 RARETÉS DU NORD

Rares sont les œuvres des Pays-Bas datant de la fin du Moyen Âge qui nous sont parvenues. Cela s'explique notamment par les ravages de la guerre de Quatre-vingts ans (1568–1648), le combat pour l'indépendance des provinces du Nord face à la très catholique monarchie espagnole.

La diffusion des idées du réformateur Jean Calvin, foncièrement iconoclaste et très influent aux Pays-Bas, n'y est pas étrangère non plus. En 1566, les Calvinistes lancent une campagne de destruction de retables, notamment à Gand et à Anvers; par la suite, toute décoration picturale sera systématiquement retirée des églises du Nord acquis à la cause du réformateur. On ne trouve dans les Pays-Bas actuels aucun retable datant de la fin du

Moyen Âge dans son lieu d'origine, ce qui tend à sérieusement fausser notre vision de la production artistique dans la plupart des centres du nord du pays, voire dans l'ancien Haut-Évêché d'Utrecht.

Le Musée Suermondt Ludwig abrite un fonds important de peinture sur panneau des Pays-Bas septentrionaux. Il s'agit bien souvent de fragments d'autel d'origine inconnue. Le style de certains d'entre eux trahit cependant ceux des créateurs dont on connaît le nom, ce qui permet d'en déduire le lieu de création. Ainsi le tableau de grand format représentant la Tentation du Christ (GK 103), suivie du Festin des Anges, est l'œuvre de Jakob Cornelisz. van Oostanen, peintre et graveur sur bois installé à Amsterdam. Le panneau, désormais rectangulaire, se terminait à l'origine en arc. La représentation se trouvait probablement sur la partie extérieure d'un retable à volets, dont l'intérieur illustrait selon toute vraisemblance des scènes de la Passion. Il pourrait s'agir du retable du maître-autel achevé par Van Oostanen vers 1526, de l'abbaye d'Egmond, au nord d'Amsterdam, qui a été pillée par des

iconoclastes en 1567, puis détruite en 1573. Située au sud du comté de Hollande, la cité de Leyde abritait à la fin du Moyen Âge une importante industrie drapière, capable de rivaliser avec les métropoles textiles des Flandres. Dans le domaine culturel, les villes du nord et du sud des Pays-Bas entretenaient des échanges dynamiques auxquels seule la guerre de Quatre-Vingts Ans viendra mettre un terme. Le fragment désormais réduit à un ovale, représentant St Jean-Baptiste et Marie-Madeleine, est issu d'un panneau bien plus grand du peintre de Leyde, Cornelis Engebrechtsz. (GK 144). Il manque probablement à côté des deux saints qui nous sont parvenus, une Madone à l'Enfant en majesté ainsi que d'autres saints. Pour la robe d'apparat tissée d'or de Marie-Madeleine, le peintre a eu recours à la technique de la dorure à l'huile. Cette pratique, typique des premières œuvres d'Engebrechtsz dans les années 1500, est totalement absente de ses œuvres ultérieures.

Cornelis Engebrechtsz. était le maître de Lucas van Leyden et compte parmi les plus

éminents représentants des Primitifs flamands. À l'instar d'Albrecht Dürer, dont il était un admirateur, Lucas van Leyden ne s'est pas contenté de peindre des panneaux, on lui doit également de nombreuses gravures sur bois et sur cuivre, dont ses contemporains se sont toujours inspirés. Ses talents de dessinateur se retrouvent aussi dans les ébauches de ses peintures, qui ne se réduisent plus à de simples contours et hachures, mais introduisent pour la première fois des zones d'ombre obtenues grâce à des lavis à l'encre. Le triptyque, selon toute ressemblance achevé par l'atelier après le décès du maître et représentant « La guérison par Jésus de l'aveugle de Jéricho » (GK 472), est une réplique d'un triptyque datant de 1531, aujourd'hui conservé à Saint-Pétersbourg.

3.2 SOUFFRANCE PARTAGÉE

À la fin du Moyen Âge, Delft est, après Haarlem et Dordrecht, le troisième centre urbain majeur du comté de Hollande. Outre deux paroisses de taille monumentale – la Oude Kerk et la Nieuwe Kerk – on n'y recense pas moins de huit couvents de femmes, dont celui d'Agneten, où les religieuses gèrent un important atelier d'enluminure. Cinq autres monastères y sont en outre réservés aux hommes, dont celui des Chartreux fondé seulement durant la période bourguignonne. La vie religieuse de la ville est rythmée pour l'essentiel par le mouvement de réforme de la Devotio Moderna, avec lequel les congrégations de la ville entretiennent d'étroites relations.

Il y a à l'époque à Delft une guilde emblématique, la Lukasgilde, qui dispose dans l'Oude

Kerk de sa propre chapelle depuis 1425, preuve que dans cette ville d'environ 13.000 habitants, les peintres sont alors considérés comme un corps de métier à part entière. Parmi les artistes dont l'activité peut être localisée à Delft, le maître anonyme à qui l'on doit la Virgo inter Virgines (GK 315ab). Il ou elle tire son nom d'une représentation de Marie en majesté entre des saints virginaux, aujourd'hui conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam, et se distingue par ses personages aux têtes quelque peu démesurées et aux yeux sombres « en bouton ».

Cet artiste actif à la fin du XVe siècle était à la tête d'un atelier très prolifique, où de nombreux assistants se sont succédé au fil des ans. Les panneaux conservés à Aix-la-Chapelle étaient à l'origine les volets d'un triptyque. La face extérieure représentait l'Annonciation, la face intérieure Joseph d'Arimathie et Nicodème à gauche, et Marie-Madeleine en compagnie d'une autre Marie à droite.

Les deux volets ont été sciés, probablement vers 1900, et la représentation de l'Annon-

ciation a été assemblée en un seul panneau. Cette intervention inconsidérée a gravement endommagé l'œuvre. Des deux représentations des saints l'on peut déduire la scène peinte sur le panneau central du triptyque original. Tout porte à croire qu'il s'agissait d'une Déploration du Christ, telle que l'artiste anonyme en a peint à maintes reprises durant sa carrière. Toutefois, au vu de ses dimensions, seule la déploration aujourd'hui conservée au Museo Nacional del Prado constitue un candidat plausible, confirmé depuis par les analyses effectuées sur la technique picturale.

3.3 MARIE: UNE POUR TOUS

À la fin du Moyen Âge, on assiste à une augmentation spectaculaire de la dévotion à la Vierge Marie. Les fidèles adressent leurs prières à la Mère de Dieu. Les livres

d'heures de l'époque regorgent de prières mariales que l'on récite aux heures dites, du point du jour au crépuscule, et qui sont bien souvent illustrées.

Les représentations de l'Annonciation à Marie y marquent habituellement la prière du matin, dont les fidèles associent probablement le texte aux images de l'épisode biblique présentes sur les autels des chapelles des guildes ou de particuliers. Ces annonces figurent fréquemment sur les panneaux extérieurs des autels pliants, où elles sont généralement réalisées sous forme de grisailles ou peintures en camaïeu de gris. Elles peuvent également s'inscrire dans des cycles sur la Vierge ou sur l'histoire de l'enfant-Jésus. L'Annonciation (GK 337), où l'on retrouve de nombreux éléments de la Renaissance, a sans doute été réalisée dans la région frontalière du Bas-Rhin et a été conservée dans son cadre d'origine. Elle constituait autrefois le panneau central d'un triptyque.

Dans les villes des Pays-Bas bourguignons, tout comme dans l'Allemagne voisine,

nombre de confréries de prière dédiées à la seule Vierge Marie ou commémorant certains événements la concernant ont vu le jour sous l'impulsion de la dévotion mariale. C'est sous l'influence de la Devotio Moderna que paraît en 1492 à Anvers, un livre consacré aux Sept Douleurs de Marie, dont les prières abordent des événements du Nouveau Testament qui ont fait souffrir la Mère de Dieu. Les tourments de Marie vont ainsi de la circoncision de Jésus et de l'épisode où, âgé de douze ans, il se faufille dans le temple à l'insu de ses parents pour y débattre avec les scribes, jusqu'à la crucifixion et aux instants qui précèdent la mise au tombeau.

Vers la fin du XVe siècle, les Sept Douleurs de Marie sont de plus en plus souvent dépeintes en Flandre, dans le nord des Pays-Bas ainsi qu'en Rhénanie, la Vierge étant représentée avec sept épées à la pointe dirigée vers son cœur. L'exergue du tableau (GK 357) indique qu'il a été réalisé à la demande de Christina van Holtmeulen, une pensionnaire d'un couvent de femmes situé à proximité de Ruremonde (Roermond).

L'œuvre montre la Vierge entourée de sept médaillons illustrant chacun l'une de ses souffrances. Elle constitue un rare exemple de la peinture telle qu'on la pratiquait sur les rives de la Meuse à Maastricht ou Ruremonde.

SALLE 4

4.1 QUANTITÉ ET QUALITÉ

À l'aube du XVI^e siècle, Anvers supplante Bruges et devient la principale place commerciale et financière des Pays-Bas, entretemps passée sous la domination des Bourguignons et des Habsbourg. Un grand nombre de sculpteurs et de peintres, dont d'éminents artistes de Bruges et de Gand, y tiennent des ateliers ou proposent leurs toiles au Pand de l'église Notre-Dame d'Anvers, toute première place de marché permanente en Europe pour les d'œuvres d'art.

À la fin du XV^e siècle, la forte demande en images de dévotion et en petits autels pliants portatifs avait déjà bouleversé profondément les processus de production des ateliers de peinture. Même les peintres bien établis ne se contentaient plus d'exécuter exclusivement

des œuvres de commande, mais enchaînaient les représentations populaires de la Passion ou de la Vierge à l'Enfant, à partir de compositions très standardisées. Elles pouvaient être obtenues « prêtes à l'emploi » par les acheteurs intéressés ou bien être adaptées « sur mesure » aux envies du client, avec des portraits de donateurs par exemple.

La demande sans cesse croissante en œuvres picturales, exportées depuis Anvers, Bruges et Bruxelles hors de Flandres et des Pays-Bas, dans toute l'Europe, a permis aux diverses pratiques ayant cours dans les ateliers de gagner en efficacité. Certains maîtres engageaient des collaborateurs spécialisés dans les personnages ou les paysages. D'autres réalisaient leurs propres peintures à partir de modèles imprimés, telles les gravures sur bois et sur cuivre d'Albrecht Dürer (GK 578). Dans d'autres cas, la production était organisée autour du partage des tâches, les travaux de peinture proprement dits étant souvent confiés à des assistants au sein de l'atelier. Charge à eux de mettre en application les modèles

dessinés par le maître. Il arrivait même que les maîtres anversoises sollicitent des ateliers voisins pour produire des compositions de leur cru. Cela explique peut-être pourquoi l'ébauche souvent appliquée avec soin sur la couche de fond au pinceau ou à la craie est dans bien des cas nettement plus attrayante que la peinture finale elle-même.

Anvers et Bruxelles étaient des hauts lieux de la peinture sur panneau, mais également de la sculpture. Dans leurs ateliers opérant selon le principe de la division du travail, les sculpteurs flamands taillaient des autels de grandes dimensions qui étaient ensuite colorés par des peintres sur panneaux et agrémentés de volets eux aussi peints. Ces retables d'une grande qualité pouvaient ainsi être proposés dans des délais rapides et à un prix relativement abordable grâce à l'efficacité de la fabrication. Ils étaient donc principalement destinés à l'exportation et on les retrouve encore aujourd'hui à leur emplacement d'origine en Scandinavie comme le long du Rhin inférieur.

Les deux panneaux rectangulaires illustrant la Résurrection de Lazare (GK 13a) ainsi que l'Effusion de l'Esprit Saint à la Pentecôte (GK 13b), étaient à l'origine les faces intérieure et extérieure du volet gauche de l'un de ces retables sculptés. Le retable a perdu sa fonction d'autel au plus tard à l'époque napoléonienne et a probablement été démonté pour être vendu en plusieurs parties. À la fin du XIXe siècle, le volet a été scié dans le sens de la longueur pour permettre de contempler la face extérieure illustrant la Pentecôte en même temps que la Résurrection de Lazare à l'intérieur.

Les deux grands volets (GK 236a+b), dont les faces intérieures sont consacrées à la Nativité et à la Fuite en Égypte et dont l'extérieur représente la Chute originelle, ont été réalisés par un atelier bruxellois et faisaient également partie, à l'origine, d'un retable d'autel. Toutefois, il n'est pas question ici d'un retable sculpté, mais bien d'un triptyque peint, avec probablement pour scène principale l'Adoration des Mages. Si les compositions reposent sur une gravure

de Dürer, les peintures sont pour leur part influencées par le style de Bernard van Orley. Van Orley, qui était établi à Bruxelles, exerçait sous la régence de Marguerite d'Autriche la charge de peintre de cour.

La plupart des panneaux peints à Anvers, Bruges, Bruxelles ou ailleurs en Flandre et en Hollande sont des œuvres réalisées au sein d'ateliers opérant en collectif. Les disparités dans la qualité artistique et artisanale des œuvres exposées ici sont frappantes. Cette qualité est d'une part tributaire de l'état de conservation, très variable, des peintures, certaines ayant davantage subi les affres du temps que d'autres. Elle reflète d'autre part les différences d'origine sociale et d'intention de chaque clientèle. Quand pour certains, posséder un tableau d'un peintre reconnu confère tout autant de prestige social que le sacerdoce exercé, d'autres n'y voient qu'une simple image de crucifixion ou de Vierge devant laquelle l'on dit la prière. Au XVIe siècle au plus tard, les élites de la cour et de la cité se convertissent, sous l'influence de l'humanisme, en collectionneurs

d'art, avant tout soucieux de s'assurer que le maître en personne a bien peint le tableau.

4.2 JOOS VAN CLEVE

Dans la collection d'Aix-la-Chapelle, les peintures sur panneaux de Joos van Cleve se démarquent par leur qualité. Né à Clèves vers 1480, ce peintre, de son vrai nom Van der Beke, a fait ses classes dans le Bas-Rhin auprès de Jan Joest van Kalkar, avant de vraisemblablement passer quelque temps à Bruges puis de s'installer en tant que maître indépendant à Anvers en 1511. Van Cleve comptait peut-être parmi les collaborateurs de l'atelier anversoïis dirigé par Gérard David

dans la ville traversée par l'Escaut et pour lequel travaillait aussi à la même époque le peintre Ambrosius Benson, originaire du nord de l'Italie. Comptant parmi les peintres les plus prolifiques de sa génération, Joos van Cleve a exécuté de nombreuses commandes majeures de retables et créé des tableaux de dévotion d'un genre nouveau. Ce portraitiste novateur a représenté aussi bien le futur empereur Maximilien Ier que le roi de France François Ier, dont il a été le peintre de cour pendant quelques années. À la cour de France, il a certainement dû voir des œuvres de Léonard de Vinci, dont la Vierge aux cerises, le prototype original aujourd'hui disparu d'un tableau réalisé en plusieurs versions par Joos van Cleve. Sa propre Vierge aux cerises, prêtée indéfiniment par la Fondation Peter et Irene Ludwig, est l'une des œuvres majeures de la collection d'Aix-la-Chapelle. La représentation par Joos de Jésus et de St. Jean-Baptiste, enfants enlacés, trouve elle aussi ses origines dans un prototype du maître toscan. Les deux tableaux ont vu le jour dans l'atelier de Van Cleve, où travaillait également son fils Cornelis.

4.3 GERARD HORENBOUT

La restauration, récemment achevée, de la représentation de Saint Liévin (GK 317), le saint patron de la ville de Gand qui est surtout vénéré en Flandre orientale, a offert un nouveau coup de projecteur à la remarquable qualité artistique de la peinture. Ce tableau est l'œuvre de Gerard Horenbout, l'un des plus remarquables enlumineurs de Flandre du XVI^e siècle. Il s'agit de l'un des rares exemples illustrant le travail d'enlumineurs professionnels en tant que peintres de panneaux qui maîtrisent à la perfection la technique de la peinture à l'huile. Horenbout est issu d'une famille de peintres et a également formé ses fils et sa fille Susanna à la peinture et à la réalisation de miniatures. Susanna Horenbout, qui, comme son frère Lucas, a travaillé très jeune dans l'atelier paternel,

a ensuite fait carrière à Londres. On notera en particulier la tête du saint représentée coupée en haut.

Ce n'est qu'entre 1850 et 1901 que l'on a ajouté un rebord sur la tranche supérieure afin de compléter la mitre, la coiffe des évêques. Or cette représentation entaillée était un choix délibéré de l'artiste rompu aux techniques des enlumineurs. Ces derniers avaient en effet coutume de choisir un cadrage qui n'est pas sans rappeler les gros plans de nos films actuels afin d'augmenter l'intensité dramatique des événements bibliques.

4.4 LE RÔLE DES FEMMES DANS L'ATELIER

Les règlements des corporations privilégiaient généralement les membres des familles établies depuis longtemps dans

une ville. La Flandre et la Hollande n'y faisant pas exception, accéder au rang de maître et exploiter son propre atelier revient bien moins cher aux fils (plus rarement aux filles) de maîtres qu'aux nouveaux arrivants dans une ville. L'histoire de l'art flamand est ainsi peuplée de véritables dynasties d'artisans: l'arrière-grand-père, le grand-père et le père de Jérôme Bosch étaient peintres. Son frère, son oncle et les enfants de ce dernier étaient à la tête d'ateliers à Bois-le-Duc, qui devaient probablement coopérer étroitement entre eux. Il en va de même de la famille Claeissens de Bruges (GK 225ab). Après une formation dans celui de Pieter Claeissens l'Ancien, ses deux fils ont fini par ouvrir leur propre atelier. De nombreuses années après sa mort, les modèles du père ont continué à servir d'inspiration et permis à des compositions populaires des années 1530 de rester disponibles à Bruges jusqu'au début du XVIIe siècle.

Les sources évoquent parfois des compagnons ayant épousé la veuve de leur maître. Les veuves reprenant les rênes de l'atelier

du défunt, il était économiquement judicieux pour un employé de pouvoir ainsi gérer son propre atelier. Il était toutefois plus courant pour ces compagnons de jeter leur dévolu sur les filles de leurs maîtres. C'est le cas notamment de Pieter Coecke van Aelst, collaborateur de Jan van Dornicke à Anvers, dont il a épousé la fille. À la mort de son beau-père, il va reprendre son atelier, particulièrement réputé pour ses retables réalisés en série.

Sous la conduite de Coecke, l'atelier devenu une grande entreprise va considérablement élargir la gamme de produits proposés. Au programme, outre des retables et des tableaux de dévotion, des ébauches de vitraux, des tapisseries, des gravures sur bois et des ornements architecturaux. Les nombreuses petites mains dans l'atelier y sont allées de leurs petites retouches et suggestions. Les tableaux de la Sainte Famille et le triptyque de l'Adoration des Mages présentés ici sont emblématiques des productions de l'atelier de Coecke van Aelst (GK 314).

Après la mort de sa femme, Coecke épouse Mayke Verhulst, une peintre originaire de Malines, renommée à l'époque pour ses miniatures. Leur fille deviendra plus tard l'épouse de Pieter Breughel l'Ancien, lequel avait fait ses classes dans l'atelier anversois de Coecke. Non contente de diriger avec succès l'atelier anversois de Coecke à la mort de ce dernier, Mayke Verhulst a aussi élevé Jan et Pieter les enfants de ce dernier, auxquels elle a enseigné les bases du métier de peintre après la disparition de Brueghel.

Le contexte des ateliers ne saurait être minimisé si l'on veut bien comprendre l'art du Moyen Âge tardif et il est d'autant plus regrettable que nos connaissances sur le sujet soient aussi approximatives. Et cela est particulièrement vrai de la place des femmes, souvent investies d'un rôle crucial dans la gestion des ateliers, perpétuant avec succès le travail de leur époux pendant des années après la disparition de celui-ci. Si leurs noms n'apparaissent que rarement dans les registres des guildes et corporations, on trouvait bien des femmes peintres

connues et estimées de leurs contemporains hors des ateliers monastiques. Citons notamment Margarethe, sœur de Jan van Eyck, la peintre Agnes van den Bossche, établie à Gand vers 1475, Livina Bening et Susanna Horenbout, qui ont fait carrière à la cour royale d'Angleterre, ou encore Mayke Verhulst, dont on devine l'importance dans l'art de Brueghel.

Ce livret d'accompagnement est publié à
l'occasion de l'exposition

Avantage du domicile
La peinture flamande chez elle à Aix-la-Chapelle



MENTIONS LÉGALES

Mentions légales

SUERMONDT-LUDWIG-MUSEUM
Wilhelmstraße 18, 52070 Aix-la-Chapelle
Tél. 0241-4798040

info@suermond-ludwig-museum.de
www.suermond-ludwig-museum.de

Textes : Till-Holger Borchert
Rédaction : Sarvenaz Ayooghi, Ulrike Villwock,
Maria Geuchen, Sena-Marie Cirit
Conception: yella park

© Suermond-Ludwig-Museum
Image de couverture: Détail de Joos van Cleve,
Noli me tangere, GK 97, photo: Stephan Kube/sqb

Tous droits réservés. Nulle partie de cet ouvrage ne
peut être reproduite sous quelque forme que ce soit,
ni traitée, reproduite ou diffusée à l'aide de systèmes
électroniques sans autorisation écrite du musée.

Nous remercions nos sponsors



Peter und Irene
Ludwig Stiftung



