

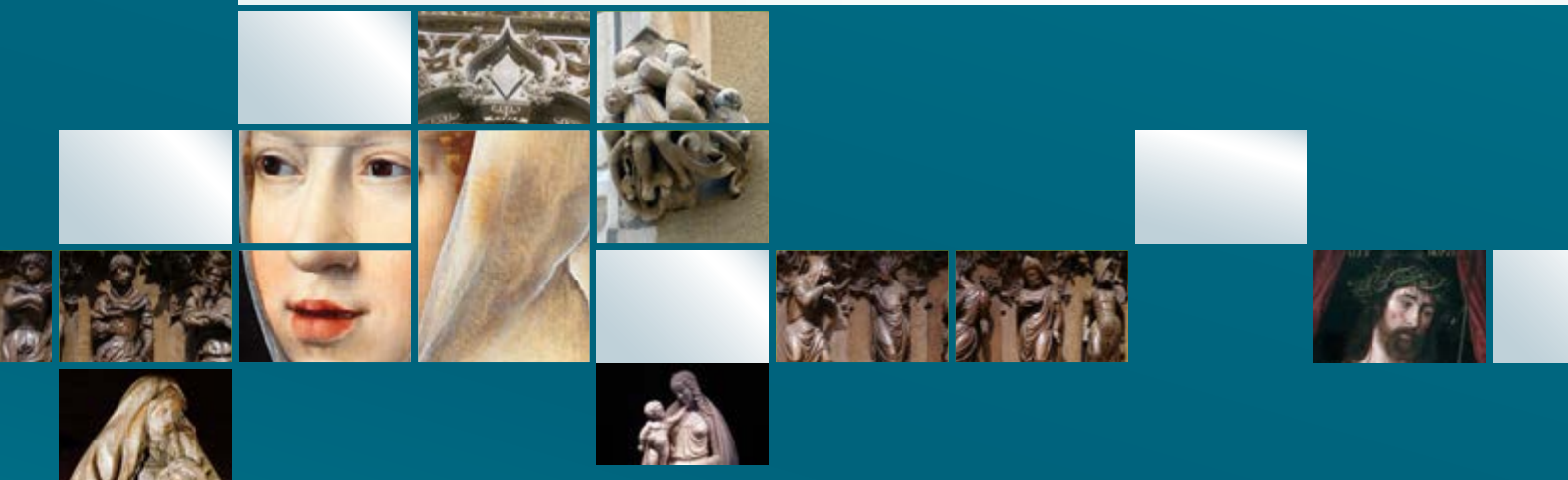
idées et débats

Princesses et Renaissance(s)

La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage

Princesses and Renaissance(s)

The artistic command of Margaret of Austria and her entourage



Centre des monuments nationaux

Président : Philippe Bélaval

Directrice générale : Bénédicte Lefeuve

Éditions du patrimoine

Directeur : Antoine Gründ

Responsable des éditions : Catherine Donzel

Mise en page : Carine Merse

Coordination éditoriale : Audrey Gregorczyk

Mise en ligne :

Conception graphique : Opixido, Paris

© **Éditions du patrimoine,**

Centre des monuments nationaux, Paris, 2018

COLLOQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL

Princesses et Renaissance(s)

La commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage
27 et 28 février 2015, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse

Colloque organisé par Laurence Ciavaldini Rivière, professeur, université Grenoble-Alpes et Magali Briat-Philippe, conservateur, responsable du service des patrimoines, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse.

Financé et soutenu par la Région Rhône-Alpes (ARC 5) dans le cadre du programme de recherches Le Monastère de Brou : un foyer d'art international au temps des Renaissances (2013-2015), porté par le département d'histoire de l'art de l'université Grenoble-Alpes (ex-université Pierre-Mendès-France), en association avec les laboratoires LUHCIE (Laboratoire Universitaire Histoire, Cultures, Italie, Europe – ex-CRHIPA), LLSETI (Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés. Études transfrontalières et internationales, université Savoie-Mont-Blanc) et LIRIS (Laboratoire d'Informatique en Image et Systèmes d'information, CNRS/université Claude-Bernard, Lyon-1).

Actes publiés sous la direction de Laurence Ciavaldini Rivière et Magali Briat-Philippe, en collaboration avec Pierre-Gilles Girault, administrateur, conservateur en chef du patrimoine, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse.

Remerciements

Françoise Aujoulat, assistante administrative et comptable, Michèle Duflot, bibliothécaire-documentaliste honoraire, Chloé Feuvrier, étudiante de l'université Lyon II et Anne Schweitzer, traductrice et guide-conférencière, ainsi qu'à tous ceux qui ont contribué au colloque, par une communication ou une présidence de séance :

Maryan Ainsworth, Catherine Chédeau, Dagmar Eichberger, Frédéric Elsig, Laure Fagnart, Merlijn Hurx, Annemarie Jordan-Gschwend, Fabienne Joubert, Michel Lefftz, Philippe Lorentz, Cédric Mottier, Marie-Françoise Poiret, Cécile Scaillières.

Sommaire

Pierre-Gilles Girault **Avant-propos**

Conservateur en chef du patrimoine,
administrateur du monastère royal de Brou

Magali Briat-Philippe **Introduction**

Conservateur du patrimoine,
responsable du service des patrimoines,
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse

et **Laurence Ciavaldini Rivière**

LOR, professeur d'Histoire de l'art du Moyen Âge
responsable du service des patrimoines,

Partie 1 Architecture et décor du monastère royal de Brou

Merlijn Hurx **odewijk Van Boghem, commerçant en pierre,**

Professeur adjoint, Histoire de l'architecture,
département Histoire et Histoire de l'art,

université d'Utrecht (Pays-Bas)
arpenteur-géomètre et architecte
Résumé **Abstract**

Magali Briat-Philippe **Jan Van Roome, auteur des tombeaux de Brou ?**

Conservateur du patrimoine,
responsable du service des patrimoines,
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse
Résumé **Abstract**

Michel Lefftz **Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou :**

Professeur, département d'Histoire de l'art
et d'Archéologie, université de Namur, (Belgique)
stalles, retable, tombeaux, portail occidental
Résumé **Abstract**

Dagmar Eichberger **Choisir ou pas ?**

Professeur, université d'Heidelberg (Germany)
Les sept joies et les sept douleurs de la Vierge Marie
Résumé **Abstract**

Maryan W. Ainsworth **La Déesis de Jan Gossart : une commande pour Brou ?**

Conservateur, The Metropolitan Museum of Art,
New York (USA)
Résumé **Abstract**

Cédric Mottier **Fondations pieuses en l'église de Brou :**

Chercheur associé,
LLSETI – Université Savoie Mont-Blanc,
et LaDéHiS – CRH EHES
chronologie, nature et fondateurs (1516-1710)
Résumé **Abstract**

Sommaire

Florence Beaume

La famille Gorrevod et ses commandes artistiques

Résumé | Abstract

Conservateur en chef du patrimoine,
directrice des Archives départementales de l'Ain

Bruno Tellez

**Le monastère de Brou en 3D :
une nouvelle réalité (augmentée)**

Résumé | Abstract

Maître de conférences, CNRS,
Lyon-1 University, LIRIS, UMR5205, Lyon
et **Jean-Philippe Farrugia**
Maître de conférences, CNRS,
Lyon-1 University, LIRIS, UMR5205, Lyon

Partie 2 Commanditaires et artistes autour de Marguerite d'Autriche

Pierre-Gilles Girault

**Marguerite d'Autriche et Jean Hey,
peintre de portraits**

Résumé | Abstract

Conservateur en chef du patrimoine,
administrateur du monastère royal de Brou

Laure Fagnart

Nœuds de Savoie et cordelières de Louise de Savoie

Résumé | Abstract

Chercheur qualifié du F.R.S.-FNRS /
université de Liège / Transitions.
Unité de recherches sur le Moyen Âge
et la première Modernité

Catherine Chédeau

**Les commandes artistiques de Philiberte de Luxembourg.
Quelques pistes de recherche**

Résumé | Abstract

Maître de conférences,
université de Franche-Comté,
centre Lucien-Febvre, EA 2273

Cécile Scaillerez

Bernard van Orley et la question de l'enluminure

Résumé | Abstract

Conservateur,
département des Peintures,
musée du Louvre, Paris

Annemarie Jordan-Gschwend

**Les peintres de la reine : Antoine Trouvion et Anthonis Mor au service
d'Éléonore d'Autriche, reine de Portugal puis reine de France**

Résumé | Abstract

Chercheur universitaire, Centre d'Histoire d'Aquem
e d'Além-Mar (CHAM),
Lisbonne (Portugal) et Zurich (Suisse)

Frédéric Elsig

Nouvelles recherches sur Grégoire Guérard et la Bresse

Résumé | Abstract

Professeur, unité d'Histoire de l'art,
université de Genève (Suisse)

Bibliographie

Contents

Pierre-Gilles Girault **Foreword**

Chief Curator, Manager of the Royal Monastery
of Brou, Bourg-en-Bresse

Magali Briat-Philippe **Introduction**

Curator, Heritage Head, Royal Monastery of Brou
and Laurence Ciavaldini Rivière Middle Age Art
History Professor, Grenoble-Alpes University

and **Laurence Ciavaldini Rivière**

Middle Age Art History Professor,
Grenoble-Alpes University

Partie 1 Architecture and decor of Brou Monaster

Merlijn Hurx **Lodewijk Van Boghem, Entrepreneur,**

Assistant Professor, Architectural History, **Land Surveyor and Architect**

Utrecht University, Department History
and Art History (Pays-Bas) **Résumé** **Abstract**

Magali Briat-Philippe **Jan Van Roome, Autor of Brou's Tombs?**

Heritage head, Royal Monastery of Brou **Résumé** **Abstract**

Michel Lefftz **Guyot de Beaugrant and Mannierist Sculpture at Church of Brou:**

Art History Professor, **Altarpiece, Tombs, Western Portal**

Namur University (Belgique) **Résumé** **Abstract**

Dagmar Eichberger **Making Choices:**

Curator, University of Heidelberg (Germany) **the Seven Joys or the Seven Sorrows of the Virgin?**

Résumé **Abstract**

Maryan W. Ainsworth **Jan Gossart's Deesis, a Commission for Brou?**

Curator, The Metropolitan Museum of Art,
New York (USA) **Résumé** **Abstract**

Cédric Mottier **Religious Fondations in Brou Church:**

Associate Scholar, **Chronology, Types and Founders (1516–1710)**

LLSETI – Savoie Mont-Blanc University,
et LaDéHiS – CRH EHES **Résumé** **Abstract**

Florence Beaume **The Gorrevod Family and its Artistic Commissions**

Chief Curator, Director of the Archives
Départementales de l'Ain **Résumé** **Abstract**

Contents

Bruno Tellez

Associate Professor, CNRS,
Lyon-1 University, LIRIS, UMR5205, Lyon
and **Jean-Philippe Farrugia**

Associate Professor, CNRS, Lyon-1 University,
LIRIS, UMR5205, Lyon

**The Royal Monastery of Brou
in 3D: a New (Augmented) Reality**
Résumé | Abstract

Partie 2 Commanditaires et artistes autour de Marguerite d'Autriche

Pierre-Gilles Girault

Chief Curator, Manager of the Royal
Monastery of Brou

**Margaret of Austria and Jean Hey,
Painter of Portraits**
Résumé | Abstract

Laure Fagnart

Qualified Scholar, F.R.S.-FNRS,
Liège University

Savoy Knots and Louise of Savoy's Cords
Résumé | Abstract

Catherine Chédeau

Associate Professor, Besançon,
Franche-Comté University,
Lucien-Febvre Center, EA 2273

**Works of Art commissioned by Philiberte de Luxembourg:
Lines of Research**
Résumé | Abstract

Cécile Scaillerez

Curator, Paintings Department,
Louvre museum, Paris

Bernard van Orley and the Question of Miniatures
Résumé | Abstract

Annemarie Jordan-Gschwend

Research scholar, Centro de História
d'Aquem e d'Além-Mar (CHAM),
Lisbon (Portugal) and Zurich (Switzerland)

**The Queen's Painters, Antoine Trouvée and Anthonis Mor
in the service of Leonor of Austria, queen of Portugal and France**
Résumé | Abstract

Frédéric Elsig

PArt History Professor,
Genève University (Suisse)

New research about Grégoire Guérard and the Bresse
Résumé | Abstract

Bibliography

AVANT-PROPOS

BROU AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Pierre-Gilles Girault

Conservateur en chef du patrimoine

Administrateur du monastère royal de Brou

Les Actes ici réunis témoignent de la réussite du colloque dédié à la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage organisé au monastère royal de Brou en février 2015. Arrivé depuis peu du château royal de Blois et passé du service d'Anne de Bretagne à celui de Marguerite d'Autriche, je suis frappé de voir combien la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle ont été un temps propice à ces princesses qui ne se sont pas contentées de l'apparat de leur titre, mais ont été de véritables femmes de pouvoir et de culture, une ambition qu'elles ont exprimé à travers la commande artistique¹ : pensons non seulement à Anne de Bretagne et à Marguerite d'Autriche, mais aussi à Marie de Bourgogne, dernière duchesse², à Anne de France, dame de Beaujeu et duchesse de Bourbon³, à Louise de Savoie⁴, à Isabelle la Catholique, ou même aux épouses de François I^{er}, dont l'année 2015 marquait les 500 ans de l'avènement au trône⁵, Claude de France et Éléonore d'Autriche.

Plusieurs d'entre elles sont évoquées dans les contributions rassemblées, justifiant de placer le colloque sous le titre « Princesses et Renaissance(s) ». Princesses, nous venons de dire pourquoi, et Renaissance(s) – avec un s – car ce temps est à la fois celui de *la* Renaissance, le « beau xvi^e siècle », mais aussi celui *des* renaissances, tant ce courant artistique a revêtu des formes diverses, entre la dernière efflorescence du gothique flamboyant et la Renaissance italianisante qui puise paradoxalement sa force vive dans le renouveau des formes antiques, brouillant ainsi les limites entre Moyen Âge et époque moderne. N'oublions pas que l'on désigne alors, en architecture ou en sculpture, comme « à l'antique » ce que nous appelons Renaissance et que l'on déclare « à la moderne » ce que nous appelons gothique !

Le colloque a également marqué une forme de renaissance du monastère royal de Brou ; non qu'il eût été assoupi ou encore moins mort, et il m'est agréable de saluer le travail de mes prédécesseurs, notamment de Marie-Françoise Poirer et Benoît-Henry Papoulaud qui, mieux que maintenir le monument en vie, l'ont fait vivre et prospérer. Néanmoins, le monastère a entamé en 2015 une mue et un changement de dimensions grâce à l'émission de télévision qui l'a promu une année plus tôt « Monument préféré des Français ». Ce succès, Brou le doit à l'attachement profond de l'équipe municipale de Bourg-en-Bresse, de la direction et des personnels du Centre des monuments nationaux, de l'équipe du monument, mais aussi et peut-être surtout, à la formidable mobilisation des habitants de l'Ain qui ont voté en masse en faveur de leur monument favori. Ce label nous impose désormais un devoir d'excellence, une qualité d'accueil irréprochable et une ambition renouvelée de la programmation culturelle.

1. Voir le volume pionnier de Kathleen Wilson-Chevalier, *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2007 (coll. « L'école du genre », nouvelles recherches, n° 2).

2. Voir le récent colloque *Marie de Bourgogne. Le règne, la figure et la postérité d'une princesse européenne / Mary of Burgundy. The Reign, the « Persona » and the Legacy of a European Princess* (Bruxelles-Bruges, 5-7 mars 2015), actes à paraître.

3. *Anne de France. Art et pouvoir en 1500 (actes du colloque, Moulins, 30-31 mars 2012)*, dir. Thierry Crépin-Leblond et Monique Chatenet, Paris, Picard, 2014.

4. *Louise de Savoie, 1476-1531*, dir. Pascal Briost, Laure Fagnart et Cédric Michon., Rennes, PUR, Tours, PUFR, 2015 (coll. « Renaissance »), et *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I^{er}* (cat. exp. Écouen, 14 oct. 2015-1^{er} févr. 2016), dir. Thierry Crépin-Leblond et Muriel Barbier, Paris, RMN, 2015.

5. Signalons le colloque : *François I^{er}, roi de guerre, roi de paix* (Tours, Chambord, 30 juin-3 juillet 2015), dir. Pascal Briost et Benoist Pierre (actes à paraître), et plusieurs expositions : *François I^{er}, pouvoir et image* (cat. exp. Paris, BnF, 24 mars-21 juin 2015), dir. Bruno Petey-Girard et Magali Vène, Paris, BnF, 2015 ; *Trésors royaux. La bibliothèque de François I^{er}* (cat. exp. château royal de Blois, 4 juil.-18 oct. 2015), dir. Maxence Hermant, Rennes, PUR, 2015 ; *Le Siècle de François I^{er}, du roi guerrier au roi mécène* (cat. exp. château de Chantilly, 7 sept.-7 déc. 2015), dir. Olivier Bosc et Maxence Hermant, Paris, Cercle d'art, 2015.

BROU AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Pierre-Gilles Girault

Ce colloque, qui inaugurerait la saison culturelle 2015, doit tout à ses deux organisatrices, Laurence Ciavaldini Rivière et Magali Briat-Philippe, ainsi qu'aux équipes de l'université de Grenoble et du monastère, avec le soutien du Centre des monuments nationaux et de la ville de Bourg-en-Bresse. Que tous en soient remerciés ici. Laurence Ciavaldini Rivière et Magali Briat-Philippe ont animé ensemble durant dix ans un programme de recherche qui est un exemple de collaboration entre un monument-musée et une université, programme dont ce colloque fut sinon l'aboutissement (on lui souhaite encore une longue vie), du moins une étape importante.

Le colloque et les actes ici réunis ont en effet permis des avancées substantielles. En termes méthodologiques, ils révèlent la richesse d'approches diversifiées qui vont de l'étude minutieuse des sources écrites à l'analyse stylistique, en passant par le déchiffrement iconographique. Certaines contributions ont combiné plusieurs de ces approches, nous rappelant que l'histoire de l'art, pour être probante, mobilise des compétences diverses et que l'on gagnerait sans doute en efficacité à généraliser un travail collectif et pluridisciplinaire.

En termes géographiques, les contributions offrent au lecteur, à partir de Brou, un voyage à travers l'Europe. Voyages des princesses et de leur entourage, dont témoignent l'itinéraire de Marguerite d'Autriche (fille de l'empereur d'Allemagne, épouse successive d'un roi de France, d'un infant d'Espagne et d'un duc de Savoie, et finalement régente des Pays-Bas) ou celui d'Éléonore, reine de Portugal puis de France, et ceux de leurs officiers devenus commanditaires en suivant leur exemple, dont plusieurs ont partagé leur existence entre Bourgogne, Bresse et Pays-Bas. Mobilité des artistes ensuite, notamment depuis les Pays-Bas vers la France pour s'y établir à l'instar de Jean Hey, qualifié de *teutonicus pictor*, et de Grégoire Guérard, cité comme « compatriote et parent d'Érasme de Rotterdam », ou bien se déplaçant au gré des commandes, des chantiers, des recommandations ou de la recherche de patrons, tels Loys Van Boghem, Conrad Meit et Guyot de Beaugrant à Brou, ou comme le peintre Antonis Mor, actif en Flandres, au Portugal, en Espagne et en Angleterre. Ceci nous rappelle que vers 1500, les écoles régionales n'existent plus guère, car ce que l'on observe alors, ce sont des artistes qui suivent leur clientèle et s'adaptent à leurs goûts, parfois avec un éclectisme déroutant pour l'analyse stylistique⁶.

Les contributions dessinent aussi une géographie inattendue dans laquelle la Bresse paraît être au centre du monde, véritable pôle d'attraction pour les régions voisines du Lyonnais, dont plusieurs maçons et sculpteurs sont originaires, de la Bourgogne et de la Franche-Comté, du Bourbonnais, de la Savoie et de la Maurienne. Bien au-delà, Brou apparaît également comme un foyer d'échanges européens avec l'Espagne et le Portugal, l'Italie et la Toscane, la Souabe et l'Allemagne, et bien sûr avec les Pays-Bas méridionaux, largement représentés, puisque Van Boghem, Van Roome, les Borman ou Van Orley viennent de Bruxelles, Jean Hey probablement de Gand et Guyot de Beaugrant de Bruges.

Les contributions éclairent également les processus créatifs, par l'imitation des formes, le remploi de sculptures, l'usage de modèles et de patrons et l'organisation des ateliers. Elles illustrent enfin le rôle et les options des commanditaires, à qui revient le choix d'un maître d'œuvre et dont les dévotions, comme celles aux Sept Joies de la Vierge, à la *deesis* et aux intercesseurs ou à sainte Anne, inspirent l'expression plastique.

Pour ma part, je lis volontiers la physionomie de l'église de Brou comme l'expression visuelle de la revendication par Marguerite d'Autriche de son triple rôle politique : par le choix de l'implantation géographique du sanctuaire (contre l'avis de ses conseillers) en tant que comtesse de Bresse, par le choix d'un maître d'œuvre bruxellois et d'une architecture de

6. Pour un autre cadre géographique, voir *Tours 1500. Capitale des arts* (cat. exp. musée des Beaux-Arts de Tours, 17 mars-17 juin 2012), sous la direction de Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault et Jean-Marie Guillouët, Paris, Somogy, 2012, notamment l'essai collectif « L'«école de Tours» ou l'«école du Val de Loire» en question », p. 37-48.

BROU AU CŒUR DE LA RECHERCHE

Pierre-Gilles Girault

style flamboyant brabançon, en tant que régente des Pays-Bas, et enfin par l'adoption d'une spectaculaire toiture en tuiles vernissées typiquement bourguignonne, en tant que dépositaire de l'héritage de la maison de Bourgogne⁷.

Brou apparaît ainsi plus que jamais comme un monument européen, un monument d'art total, mettant en œuvre un programme ambitieux d'une cohérence qui a peu d'équivalents et qui confirme le rôle décisif de la princesse non seulement dans la fondation mais aussi dans les choix et les partis adoptés à chaque étape du chantier, avec la complicité étroite d'un maître d'œuvre particulièrement tenace. D'ailleurs, si le monastère est considéré à juste titre comme l'hommage d'une femme amoureuse à son bien-aimé défunt, l'omniprésence de Marguerite – notamment emblématique, par ses armoiries (tous les écus en losange qui ceignent l'église à l'extérieur, mais aussi l'abside et une partie des cloîtres) et ses « devises »⁸ –, en fait également (et surtout ?) un monument à sa propre gloire et perpétue son souvenir.

Il nous appartient de continuer à le faire vivre aujourd'hui en en faisant également un lieu de rencontres scientifiques et culturelles. Depuis ce colloque, nous veillons, avec toute l'équipe du monastère, à maintenir la collaboration qui en a permis l'organisation, tout en l'élargissant par l'accueil d'autres rencontres scientifiques qui entrent en résonance avec l'histoire du monument ou des collections de son musée. En novembre 2015, le monastère a accueilli deux journées d'étude sur l'emblématique, si foisonnante dans l'église de Brou, intitulées « Des chiffres et des lettres », conduites par Laurent Hablot, et fin 2016, un autre colloque sur « La noblesse des marches », organisé par Jacques Paviot (septembre 2016) ainsi que le congrès de la fédération des sociétés savantes de Bourgogne, consacré aux grandes figures féminines bourguignonnes (octobre 2016)⁹.

Foyer artistique du passé, le monastère royal de Brou se doit d'être aujourd'hui un foyer de rayonnement culturel et scientifique.

7. Voir notre communication « Marguerite d'Autriche et l'héritage de Marie de Bourgogne » au colloque international *Marie de Bourgogne*, déjà cité, à paraître.

8. Voir notre communication « Des chiffres et des lettres dans l'emblématique de Marguerite d'Autriche », lors des journées d'étude *Des chiffres et des lettres. Lettres emblématiques, monogrammes et chiffres énigmatiques dans l'emblématique de la première Renaissance* (Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, 5-6 nov. 2015), dir. Laurent Hablot, actes à paraître.

9. *La Noblesse des marches, de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche (xv^e-xvi^e siècle)*, dir. Sarah Fourcade, Dominique Le Page, Jacques Paviot, *Annales de Bourgogne*, t. 89-3/89-4, juil.-déc. 2017, n° 354-355. *Femmes en Bourgogne, 26^e colloque de l'Association bourguignonne des sociétés savantes*, Bourg-en-Bresse, Société d'émulation de l'Ain, 2017.

INTRODUCTION

« *DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ?* »

BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT ARTISTIQUE EUROPÉEN

Magali Briat-Philippe

*Conservateur du patrimoine, responsable du service des patrimoines,
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse*

Laurence Ciavaldini Rivière

LCR, professeur d'Histoire de l'art du Moyen Âge responsable du service des patrimoines

« Que si voulez la place sumptueuse
Par le menu deschiffrer en detail,
En y joignant le pulpitre et portail,
Où trouvez-vous de si triumpant lustre
Taillez en pierre, architraves, balustre,
Pente dantique et beaulx soubbassementz,
Frises, molleure et armotissementz,
Grand cul de lampe et clavettes persées,
Coronementz, coquilles renversées ?
De veoir cela qui pourrait estre las ? »

*Antoine du Saix, Le Blason de Brou,
temple nouvellement édifié au pays de Bresse
par très illustre, excellente et vertueuse princesse
dame Marguerite d'Autriche et de Bourgogne,
en son vivant duchesse de Savoye,
Lyon, Claude Nourry dit le Prince, vers 1532*

Plus de dix ans après le colloque international de 2006, « Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance », organisé par Magali Briat-Philippe et Marie-Anne Sarda, aidées de l'équipe du monastère, et qui accompagnait l'exposition *Brou, le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, il devenait urgent de dresser un état de l'avancée de nos travaux¹. Les années qui nous séparent de 2006 ont été en effet particulièrement fécondes en événements et recherches scientifiques, et nous pouvons dire aujourd'hui combien cette collaboration entre chercheurs, archéologues, conservateurs, restaurateurs, documentalistes et universitaires en sciences humaines et en sciences exactes a bénéficié de cet échange fondateur et stimulant.

Bien sûr, cet élan n'est pas né *ex nihilo*, il s'inscrit dans la continuité des travaux menés par les différents conservateurs de Brou, ceux de Marie-Françoise Poirer notamment, qui a veillé sur le monastère pendant vingt ans et nous a fait l'honneur de revenir à Brou lors du colloque à l'initiative de cet ouvrage²; ceux de Marie-Dominique Nivière, à qui l'on doit le précieux inventaire des pavements de céramique du chœur de la collégiale³ (2000); ceux de Benoît-Henry Papoulaud, administrateur de 2011 à 2014, toujours bienveillant et favorable à la mise en œuvre de nos différents projets; et nous remercions aussi chaleureusement Pierre-Gilles Girault qui, dès sa prise de fonction pourtant très lourde comme administrateur, en décembre 2014, a accepté à travers une conférence de contribuer pleinement à nos travaux.

1. *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou des 13 et 14 octobre 2006, Paris, Éditions du patrimoine, 2007, en ligne : http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions_livre/711/livre_pdf_fr_brou_complet.pdf; Bourg-en-Bresse, 2006.

2. Poirer, 1999.

3. Marie-Dominique Nivière, « Inventaire des carreaux du pavement de l'église de Brou », in Bourg-en-Bresse, 2000.

INTRODUCTION

« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN
Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

Le présent ouvrage, actes du colloque tenu les 27 et 28 février 2015 au monastère royal de Brou, s'appuie donc sur un riche héritage. Il est aussi le fruit d'une collaboration de longue haleine entre le monastère et le département d'histoire de l'art de l'université Grenoble-Alpes (ex-université Pierre-Mendès-France) et du LUHCIE (Laboratoire universitaire histoire, cultures, Italie, Europe – ex-CRHIP). Cette collaboration a permis de développer différents axes de recherche et d'étendre nos réflexions sur le monument, sa fondatrice, ses artistes. En effet, le volume de contributions que nous présentons ici est le point d'orgue d'un programme scientifique porté par Laurence Ciavaldini Rivière, qui s'est déroulé de 2013 à 2015, soutenu et financé par la Région Rhône-Alpes (ARC 5) à qui nous adressons nos plus vifs remerciements. Ce programme, intitulé *Le Monastère de Brou : un foyer d'art international au temps des renaissances*, a réuni, outre le monastère, trois laboratoires de recherche issus d'universités de la région Rhône-Alpes : le LUHCIE (UGA) déjà cité, le LLSETI (Laboratoire langages, littératures, sociétés. Études transfrontalières et internationales, université Savoie-Mont-Blanc) et le LIRIS (Laboratoire d'informatique en image et systèmes d'information, CNRS/université Claude-Bernard, Lyon-1). Cette collaboration a permis de favoriser des échanges neufs entre sciences humaines et sciences du numérique, entre conservateurs du patrimoine et chercheurs expérimentés, nourris par l'organisation de trois journées d'études en 2013 et 2014 (Brou, Grenoble et Chambéry) auxquelles ont participé de nombreux étudiants des trois universités en lice, des conférenciers chambériens, lyonnais, grenoblois, parisiens et lausannois, et différents acteurs de la conservation et du patrimoine.

Cette contribution s'inscrit donc dans ce large mouvement d'animation scientifique : elle se veut mémoire de cet élan stimulant qui entoure les recherches sur Brou et point de départ de nouvelles réflexions et de nouvelles activités sur la fondation de Marguerite d'Autriche. C'est aussi une étape dans la valorisation scientifique du monument qui se déroulera à travers une série d'actions et d'événements dans un futur proche : restauration, numérisation, renouvellement du parcours de visite et, pour finir, une exposition d'envergure dont le défi est de reconstituer et de présenter à un large public, à l'horizon 2020, la collection d'objets d'art que Marguerite d'Autriche avait prévu de léguer à sa fondation funéraire, avant qu'elle ne disparaisse brutalement, sans jamais pouvoir la découvrir⁴.

Le livre que nous publions aujourd'hui s'attache à développer deux perspectives scientifiques : la première consiste à appréhender le chantier de Brou, ses acteurs, les enjeux artistiques dont il fut le théâtre, et si possible les étapes de son déroulement. La seconde envisage le rayonnement régional, national et international de la fondation bressanne de Marguerite d'Autriche et, dans une démarche comparatiste, élargit la réflexion à d'autres exemples de commandes princières, contemporaines ou légèrement postérieures, notamment féminines.

LE CHANTIER DE BROU

Cet intérêt pour Brou s'inscrit dans un mouvement général de révision de notre compréhension des années 1500, concrétisé dans des expositions d'envergure (« France 1500 », Louvre, 2010 ; « Jan Gossart », New York, 2010 ; « Le Printemps de la Renaissance », Florence et Paris, 2013-2014 ; « Lyon Renaissance », Lyon, 2015)⁵. Mais surtout, l'étude des espaces régionaux connaît aussi depuis quelques années une vitalité sans précédent à travers la mise en œuvre d'expositions et de publications mettant en lumière des foyers spécifiques de création (*L'Architecture en Franche-Comté*, de J.-P. Jacquemart, 2007 ; *La Sculpture et l'enluminure en Champagne*, Troyes, 2008 et 2009) ou la production artistique en Val de Loire (Tours, 2012)⁶. L'espace alpin participe de ce renouveau à travers différentes manifestations

4. Une thèse entreprise à l'UGA par Maria Lesimple, Laurence Ciavaldini Rivière (dir.), financée par l'ARC 5 Rhône-Alpes, est en cours sur ce thème (2015-2018).

5. Paris, 2010 ; Ainsworth, 2010 ; Paris, 2013 ; Lyon, 2015.

6. Jacquemart, 2007 ; Troyes, 2009 ; Châlons-en-Champagne, 2007 ; Tours, 2012.

INTRODUCTION

« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN
Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

depuis 2003-2004 (« La Sculpture gothique dans les États de Savoie », Chambéry et Annecy, 2003-2004 ; « Corte e Città », Turin, 2006 ; « Brou, le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur », Bourg-en-Bresse, 2006 déjà citée ; « Trésors de l'Ain », Bourg-en-Bresse, 2010 ; la récente exposition internationale transfrontalière « Sculpture médiévale dans les Alpes », Aoste, Annecy, Chambéry, Genève, Sion, Suze 2013, et le colloque qui l'accompagnait) et, pour finir, les différentes manifestations savoyardes commémorant l'élection de la Savoie en duché par l'empereur Sigismond (1416-2016)⁷. Il s'agit d'évaluer le rôle de catalyseur que fut Brou à travers de multiples formes de créations, durables ou éphémères, au plan régional, national et international, déplaçant ainsi l'angle de vision d'une historiographie souvent encline à considérer cette fondation « de l'extérieur » sous l'angle d'un monument « étranger » (d'architecture brabançonne), édifié en terre d'Empire (sous domination des Habsbourg) par une princesse bourguignonne (héritière des grands-ducs d'Occident)⁸. En cohérence avec l'évolution globale de la discipline d'histoire de l'art qui tend à spatialiser toujours davantage ses objets d'étude, nous analyserons d'abord le foyer d'art que fut Brou, en prenant pour appui le monument comme lieu, et la collection d'œuvres d'art – que Marguerite d'Autriche avait prévue pour sa fondation – comme objet, l'un et l'autre vecteurs de connaissances et de représentations en perpétuelle redéfinition. Seront ensuite interrogés l'impact du chantier sur la région, et ses répercussions au plan régional, national et international, à travers la mobilité des artistes, la circulation des œuvres, la diffusion des cultures et des formes. On a donc soin de garder à l'esprit l'ancrage territorial du monument, comme creuset culturel et artistique stimulant les forces locales. Recentrer notre étude sur le chantier de Brou, ses artistes et ses commanditaires s'inscrit dans cette approche renouvelée du territoire permettant de réévaluer des foyers longtemps considérés comme périphériques ou comme de simples couloirs de transmission vers d'autres milieux privilégiés de civilisation tels l'Italie, la France, l'Empire, l'Espagne ou la Flandre.

La première partie de cet ouvrage traite de l'architecture et du décor du monastère royal de Brou, en huit contributions aussi riches que denses. Elle se focalise sur des découvertes relatives au chantier de Brou : l'importance certaine et non plus supposée de l'art des artistes des anciens Pays-Bas (Van Boghem, Van Roome, Beaugrant, Gossart notamment), la dévotion privilégiée aux Sept Joies de la Vierge de Marguerite à Brou, et les actions votives de commanditaires, des plus prestigieuses aux plus simples bourgeois à travers le temps.

Trois de ces contributions s'intéressent aux artistes qui ont œuvré à Brou. Merlin Hurx livre ainsi une interprétation brillante et renouvelée de la carrière de Lodewijk (Loys) Van Boghem, carrière qui n'avait plus bénéficié d'un tel intérêt depuis les travaux anciens de Jules Baux et de Jozef Duverger⁹. Van Boghem, loin d'être un architecte de second rang (par rapport à ses confrères les Keldermans, par exemple), se révèle ainsi une personnalité polymorphe : il doit son recrutement par Marguerite d'Autriche à sa réputation d'architecte et de maître juré du Brabant mais aussi, aspect très neuf révélé par Merlin Hurx, à son activité d'entrepreneur – de fabricant et de marchand de pierre – qui lui confère une solide expertise technique (dans la taille calibrée des modules d'architecture et leur transport) et, partant, une riche et confortable assise économique¹⁰. Comme l'avait suggéré Laurence Ciavaldini Rivière dans son étude sur le livre d'heures de l'architecte, Van Boghem est une personnalité d'envergure, curieuse, intelligente pragmatique et cultivée¹¹. Centrée sur la recherche de l'artiste ayant dessiné les tombeaux de Brou, Magali Briat-Philippe retrace à son tour la carrière de Jan van Roome, et restitue sa production artistique composée de nombreux dessins – ou

7. Annecy-Chambéry, 2003 ; Turin, 2006 ; Trente, 2002 ; Bourg-en-Bresse, 2006 ; Bourg-en-Bresse, 2010 ; Aoste-Annecy-Chambéry-Genève-Sion-Suse, 2013 ; « La naissance du duché de Savoie, 19 février 1416 », colloque international de Chambéry, 18-20 février 2016, université de Savoie-Mont-Blanc, suivi d'une seconde rencontre scientifique les 22-24 septembre 2016 au château de Chillon, organisée par l'université de Lausanne (Suisse) ; Annecy, 2016.

8. « Pour une analyse historiographique du monument : Blattes-Vial », 2012, thèse non publiée.

9. Baux, 1854 ; Duverger, 1930.

10. Hurx, 2012.

11. Ciavaldini Rivière, 2014.

INTRODUCTION

« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN

Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

pourtraicts –, notamment ceux qu'il livre à Brou en 1513 pour les tombeaux de Philibert de Savoie et Marguerite d'Autriche. Elle restitue à Jan van Roome un rôle de premier plan dans la conception des tombeaux, leur structure à double niveau, leur iconographie originale avec la métamorphose des vertus prévues initialement en sibylles, et leur style reflétant le milieu artistique bruxellois vers 1500. Michel Lefftz, revenant sur le dossier des stalles déjà analysé sur le plan iconographique par Ingrid van Woudenberg en 2006¹², élargit son enquête au retable des *Sept Joies de la Vierge*, à la petite sculpture des tombeaux princiers, du lutrin déposé dans le chœur et du portail occidental de la collégiale. Il propose de reconnaître, dans l'unité du style maniériste affirmé à Brou, le ciseau de Guyot de Beaugrant aidé d'un assistant anonyme, et date ses réalisations pour Brou entre 1530 et 1532, juste après l'exécution de la célèbre cheminée du Franc de Bruges (1529-1530).

Ces connaissances nouvelles sur les artistes sont enrichies par cinq autres contributions qui abordent la question de la commande artistique : Dagmar Eichberger éclaire le choix explicite de Marguerite d'Autriche, en faveur de la résurrection, du thème des Sept Joies de la Vierge dans sa chapelle privée de Brou, le culte des Sept Douleurs, alors diffusé par les Habsbourg aux Pays-Bas, étant réservé à sa fondation de Bruges et à la chapelle de son aumônier Antoine de Montcut, à Brou. Maryan Ainsworth s'interroge sur la *Deesis* de Jan Gossart, dont le programme iconographique et le décor architecturé laissent à penser qu'elle était probablement destinée à Brou. Enfin, à partir des sources d'archives et des traces archéologiques, Cédric Mottier propose une large vision d'ensemble des trois phases de fondation de messes et de chapelles à Brou, et s'intéresse aux fondateurs, sur un temps long, démontrant l'intérêt des Bressans pour la collégiale. Cet attrait est d'ailleurs le fait des proches de Marguerite d'Autriche comme la famille Gorrevod, dont Laurent, gouverneur de Bresse, qui établit sa sépulture en sa chapelle dans le côté nord du chœur et fait exécuter son tombeau à trois gisants (disparu à la Révolution), le sien et ceux de ses deux épouses, Philiberte de La Palud et Claudine de Rivoire († 1535). Notons d'ailleurs que ce tombeau à triple figure reprend l'ancienne formule choisie par le duc Philippe le Bon en 1454-1455 pour le cénotaphe de son aïeul, le comte de Dampierre Louis de Male, de son épouse Marguerite de Brabant et de sa fille, Marguerite de Male (épouse de Philippe le Hardi), érigé en la collégiale Saint-Pierre de Lille (fondu en 1793, mais conservé par des dessins et des gravures)¹³. Bruno Tellez et Jean-Michel Farrugia proposent une reconstitution du mausolée des Gorrevod par le procédé de la sculpture numérique en 3D. Cette restitution, fondée sur des sources documentaires, sera réintégrée dans l'espace virtuel de la chapelle elle-même modélisée. Cette démarche en réalité augmentée qui permet d'intégrer dans l'espace réel des objets virtuels (disparus) offre des perspectives très stimulantes en matière de recherche scientifique et de valorisation du patrimoine à l'échelle d'un vaste public. La description des procédés proposée par ces deux chercheurs en informatique est riche d'enseignement sur la mise en œuvre d'un processus qui s'apparente dans sa complexité aux recherches de solutions techniques menées par les architectes et les sculpteurs au temps de Marguerite d'Autriche. Si le tombeau des Gorrevod est à la fois célèbre et finalement mal connu, Florence Beaume ouvre aussi d'autres perspectives très neuves en s'intéressant pour la première fois à une recherche exhaustive des commandes de cette noble famille, commandes qui se répartissent entre la Savoie et la Franche-Comté. Espérons que cette enquête, prometteuse, fera recette et sera étendue à d'autres membres de la noblesse bressane¹⁴.

12. Van Woudenberg, 2006.

13. Boone, 2015, p. 61-87, p. 71-75.

14. Voir à ce sujet la parution prochaine des actes du colloque « La noblesse des marches, de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche », Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, 14 et 15 septembre 2016, organisé par l'université de Paris-Est-Créteil, l'université de Bourgogne (centre Georges-Chevrier), l'université de Lille-III (IRHIS) avec le concours du monastère royal de Brou, des archives départementales de l'Ain et de la société d'émulation de l'Ain.

INTRODUCTION
« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN
Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

LE RAYONNEMENT DE BROU

La seconde partie propose des éclairages sur certains aspects de la commande artistique contemporaine, notamment féminine, toujours en lien avec Brou, la Savoie, et Marguerite d'Autriche.

Prenant appui sur le célèbre portrait de Marguerite d'Autriche en jeune fille mélancolique, conservé dans la collection Lehman du Metropolitan Museum de New York, Pierre Gilles Girault revient sur la carrière de Jean Hey, et l'importance du portrait dans son œuvre, tout aussi déterminante semble-t-il que pour Jean Perréal. Les portraits de Jean Hey montrent sa capacité à intégrer aisément différentes cultures, flamande, française et italienne par le truchement d'Hugo van der Goes. Jean Hey serait-il également un « peintre de paysages » saisis au naturel ? Bien que non étayée par des documents, cette proposition est séduisante : n'est-il pas tentant de reconnaître en arrière-plan du tableau de New York une vue de la ville de Moulins et du château de Beaumanoir, par exemple ? Laure Fagnart s'intéresse pour sa part à la belle-sœur de Marguerite d'Autriche, Louise de Savoie. Aussi étudie-t-elle l'ascendance de l'emblématique savoyarde – le nœud de Savoie ou « lacs d'amour », badge personnel du comte Amédée V adopté par les princes savoyards depuis le milieu du XVI^e siècle, sur la devise de Louise, sœur de Philibert II de Savoie et fille de Philippe de Bresse : la cordelière associant nœuds de Savoie et cordon franciscain, avec parfois boucle, glands et grains serrés. Laure Fagnart démontre comment, à travers la cordelière, s'expriment un attrait pour le franciscanisme mais aussi des revendications qui dépassent l'héritage savoyard de la princesse pour la reconnaissance de son statut de mère du dauphin, puis du roi de France.

Le rayonnement de Brou se mesure dans la région par la mobilité de certains artistes ayant œuvré à d'autres chantiers, comme le révèle l'enquête menée par Catherine Chédeau sur les tombeaux de la famille Chalon-Arlay, commande artistique de Philiberte de Luxembourg dans l'église des Cordeliers de Lons-le-Saunier. Conrad Meit, qui vient de quitter le chantier de Brou, et un certain Mariotto, florentin, signent un contrat en janvier 1531 pour ériger la sépulture de Philibert de Chalon puis, en mai de la même année, Mariotto seul, pour le mausolée de Jean IV de Chalon, tombeau qui reprend la formule à trois gisants évoquée plus haut (le défunt entouré de ses deux épouses) auquel il faut ajouter son fils Claude (à ses pieds). Les tombeaux furent partiellement réalisés, mais jamais montés. Toutefois leur restitution précise proposée par Catherine Chédeau permet de mettre en évidence les similitudes des intentions de la commanditaire avec celles de Marguerite d'Autriche (entre autres) : promotion des vertus militaires de son époux, Philibert, et d'un culte dynastique qui se répand du fondateur (Philibert) au dernier membre de la lignée, Jean IV de Chalon. Les références à l'Antiquité dans les figures et dans l'ornement, cependant, montrent des choix différents de ceux de Marguerite : où comment l'émulation entre princesses commanditaires, pour le plus grand plaisir des historiens de l'art, les conduit à rivaliser de faste et de munificence.

Le rayonnement à plus large échelle de la fondation de Marguerite d'Autriche est aussi dévoilé par les recherches de Cécile Scailliérez sur le peintre attiré de la princesse, Bernard van Orley (dont on rappellera qu'il est l'auteur du triptyque de la Passion destiné au maître-autel de Brou mais qui resta aux Pays-Bas sur ordre de Charles Quint et fut installé par Marie de Hongrie dans l'église Notre-Dame de Bruges). Dans un livre d'heures conservé à Besançon ayant appartenu à la fille de Nicolas Perrenot de Granvelle, Marguerite d'Achey, Cécile Scailliérez reconnaît le modèle d'une *Vierge à l'Enfant*, volet d'un diptyque exécuté par Bernard van Orley pour Marguerite d'Autriche, aujourd'hui conservé à Ottawa. Ce feuillet qui se distingue des autres enluminures du manuscrit est datable des années 1540 et revêt aussi des caractères stylistiques inspirés de l'art de Van Orley : il montre l'attrait exercé par cet artiste prestigieux sur la Franche-Comté, tout comme un autre livre d'heures ayant appartenu à Nicolas Perrenot en personne suggère une forte attraction de la Bourgogne sur l'art comtois. Le portrait d'un *Trésorier de Montauban*, découverte inédite, permet aussi à Cécile Scailliérez de tisser des relations stylistiques avec l'œuvre de Gerard Horenbaut et de Bernard

INTRODUCTION

« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN
Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

van Orley, deux peintres attirés de Marguerite d'Autriche. Toutefois, en reconnaissant au *Trésorier* des caractères inspirés de Jean Clouet et de Hans Holbein, Cécile Scaillièrez conclut sur la double énigme posée par l'identité de l'artiste et du personnage figuré sur le portrait. En fait, ne faut-il pas tout simplement conclure à l'existence d'un artiste de talent, cultivé, qui s'approprie les œuvres flamandes, françaises, hollandaises, avec virtuosité pour les décliner finalement dans son propre style ?

Les retentissements de la commande artistique de Marguerite d'Autriche se mesurent également sur les goûts de sa nièce Léonor, sœur de Charles Quint, reine de Portugal puis de France, grâce aux recherches menées par Annemarie Jordan Gschwend. L'enfance de la petite princesse à la cour de Malines favorisa son contact avec la somptueuse collection de sa tante Marguerite d'Autriche, et notamment son goût pour les portraits. Séparée par nécessité politique de sa fille Marie, issue de son premier mariage avec le roi Manuel de Portugal, Léonor, qui a été à bonne école, missionne le peintre lyonnais Antoine Trouvion pour exécuter des portraits de la princesse Marie en âge de se marier : ce que fit le peintre, suffisamment apprécié à la cour de Lisbonne pour recevoir commande de deux autres portraits princiers !

Nous achevons cette présentation par un retour sur le parcours de Grégoire Guérard, scruté brillamment par Frédéric Elsig, qui, à la faveur de nouvelles découvertes, écarte l'idée première qui voyait la carrière du peintre hollandais débiter à Brou (colloque de 2006)¹⁵. Celui-ci passa en effet par Troyes avant de s'installer en Bourgogne, au gré des commandes d'un probable réseau d'évêques, commanditaires érudits, dont Louis de Gorrevod, évêque de l'éphémère diocèse de Bourg en 1515. Dans le triptyque de saint Jérôme peut-être commandité par la famille Garin pour la chapelle éponyme de Notre-Dame de Bourg (découverte de Paul Cattin), Frédéric Elsig reconnaît une allusion discrète à Louis ; en outre, l'expérience italienne de Guérard se concrétise à travers la mise en évidence de modèles dont il se serait inspiré : œuvres de Marcantonio Raimondi, de Piero di Cosimo, de Filippino Lippi, de peintres lombards, de Raphaël... ; d'autres œuvres de Guérard, passées au crible de l'étude stylistique, renforcent l'idée qu'il connaissait l'art italien. Toutefois, des modèles de Dürer jouent aussi un rôle considérable dans l'œuvre du peintre bourguignon et montrent son aspiration à conjuguer diverses expériences picturales qui font de lui un grand artiste à part entière.

Bien sûr ces actes, en centrant leur propos sur Brou, ses artistes et ses commanditaires, n'ont pas pour vocation de ressusciter le concept de *genius loci*, mais d'interroger de manière fine, dans une dialectique entre matière et esprit, entre matériel et immatériel, comment s'est constitué ce lieu de mémoire qu'avait désiré Marguerite d'Autriche et dont le sens et les usages aujourd'hui sont différents de ceux de leurs concepteurs. Nous nous permettrons d'introduire une nuance, car le chiasme du pouvoir et de la représentation¹⁶ auquel aspirait la princesse ne risque-t-il pas de renaître, dans les formes modernes de la gestion du patrimoine et de la patrimonialisation des œuvres d'art, si nous ne veillons pas à une reconstruction scientifique rigoureuse du passé ?

Il ne s'agit pas non plus de déterminer des « influences » (terme honni s'il en est – parfois avec excès – dans la littérature artistique actuelle) mais de cerner à l'aune d'une réalité concrète comment des matériaux, des formes, des artistes, des savoirs et des savoir-faire, des intentions et des idées sont accueillis et transformés par d'autres, inscrivant ainsi la création dans un processus vivant et vivifiant en perpétuelle interaction. Notre conviction est en effet que l'objet *princeps* de la recherche en histoire de l'art est bien l'œuvre d'art « en personne », replacée dans son contexte historique comme l'indique *de facto* l'intitulé de notre discipline. À nos yeux, l'élaboration de concepts et de méthodes propres à l'histoire de l'art qui sont au cœur des interrogations actuelles ne saurait faire *de prime abord* l'économie d'une démarche « positiviste » telle que l'a définie *initialement* Auguste Comte : recourir aux

15. Elsig, 2006, p. 12-18.

16. Marin, 1981 ; Marin, 1986 ; Marin, 1993, p. 71.

INTRODUCTION

« DE VEOIR CELA QUI POURRAIT ESTRE LAS ? »
BROU 1500 : FOYER D'APPEL ET DE RAYONNEMENT
ARTISTIQUE EUROPÉEN
Magali Briat-Philippe et Laurence Ciavaldini Rivière

faits (description rationnelle de l'œuvre, apport de la documentation, étude de son contexte de production, sous les aspects technique, économique, social, politique, religieux, anthropologique...) pour les soumettre au filtre de l'expérimentation, en d'autres termes à la méthode comparatiste, *puis* confronter et enfin énoncer des hypothèses, qui permettront d'*expliquer* l'œuvre et son contexte. Cette démarche qui repose sur l'observation fine de l'œuvre d'art et de son « environnement » n'exclut pas l'apport théorique, bien au contraire ! Mais il prévient, nous semble-t-il, les dangers des discours spéculatifs et abstraits qui tendent toujours plus à mettre l'auteur au cœur de sa démonstration plutôt que l'objet qu'il étudie. Comme l'enseigne Paul Klee à propos de celui qui contemple, dans son célèbre ouvrage *Théorie de l'art moderne* :

« L'œil doit brouter la surface, l'absorber partie après partie et remettre celles-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout¹⁷. »

17. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Paris, 1973, p. 96, cité par Godin, 1997, p. 214.

1.

Architecture et décor du monastère royal de Brou

Architecture and decor
of Brou Monastery

Merlijn Hurx **Lodewijk Van Boghem, Entrepreneur, Land Surveyor and Architect**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Magali Briat-Philippe **Jan Van Roome, auteur des tombeaux de Brou?**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Michel Lefftz **Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou :
stalles, retable, tombeaux, portail occidental**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Prof. Dr. Dagmar Eichberger **Making Choices: The Seven Joys of the Virgin
and The Seven Sorrows of the Virgin**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Maryan W. Ainsworth **Jan Gossart's *Deesis*, a Commission for Brou?**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Cédric Mottier **Fondations pieuses en l'église de Brou :
chronologie, nature et fondateurs (1516-1710)**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Florence Beaume **La famille Gorrevod et ses commandes artistiques**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Bruno Tellez **Le monastère royal de Brou en 3D :
une nouvelle réalité (augmentée)**
et Jean-Philippe Farrugia [Résumé](#) [Abstract](#)

LODEWIJK VAN BOGHEM, COMMERÇANT EN PIERRE, ARPENTEUR-GÉOMÈTRE ET ARCHITECTE

Merlijn Hurx

*Professeur adjoint, Histoire de l'architecture,
département Histoire et Histoire de l'art, université d'Utrecht*

RÉSUMÉ

Lorsque Lodewijk Van Boghem est désigné maître maçon de Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou en 1512, il est réputé être l'un des meilleurs maîtres des Pays-Bas. Pourtant son engagement dans l'un des chantiers les plus prestigieux de Marguerite d'Autriche a de quoi surprendre : à ce jour aucun bâtiment antérieur conçu ou construit par lui n'est connu. Cette communication montre que Van Boghem était particulièrement bien préparé à cette tâche par son niveau de connaissances et d'expérience. Nous nous arrêtons sur sa formation et sa carrière dans le milieu des maçons bruxellois. Auparavant, les liens avec le commerce de pierres étaient généralement perçus comme une indication du statut modeste des artisans maîtres maçons. La présente intervention remet cette idée en question en étudiant la hiérarchie sociale des maçons. Les maçons en vue étaient tout sauf d'humbles artisans et figuraient au contraire parmi les entrepreneurs et les marchands les plus riches de leur époque. Van Boghem était un des commerçants en pierres les plus importants de son temps et s'est ainsi forgé une réputation d'homme cultivé évoluant aisément dans les milieux de la cour.

LODEWIJK VAN BOGHEM, LAND SURVEYOR AND ARCHITECT

by Merlijn Hurx

Assistant Professor, Architectural History, Utrecht University, Department History and Art History

ABSTRACT

When in 1512 Lodewijk Van Boghem was appointed master mason of Saint Nicolas de Tolentino at Brou, he was celebrated as one of the best masters in the Low Countries. However, his engagement at Margaret of Austria's most prestigious building programme is somewhat surprising, as no prior buildings designed or built by him are known today. This paper will consider the knowledge and experience that made Van Boghem well suited for the job by examining his education and career in the Brussels' milieu of stone merchants. Hitherto, such ties with the stone trade are usually thought to reflect the master mason's low status as craftsman. However, this contribution will question this art historical cliché by regarding the social stratification among stonemasons. Leading stone merchants were certainly not humble master craftsmen; instead, they ranked among the more affluent entrepreneurs and merchants of their time. As one of the most successful stone merchants of Brussels, Van Boghem fashioned himself as a cultured person who moved easily in court circles.

LODEWIJK VAN BOGHEM, STONE MERCHANT, LAND SURVEYOR AND ARCHITECT¹

Merlijn Hurx

Assistant Professor, Architectural History, Utrecht University, Department History and Art History

When Margaret of Austria introduced Lodewijk Van Boghem to the brethren of Brou in October 1512, she called him an experienced master who belonged to the best masters in the Low Countries (*maistre masson qui est ung bon et expérimenté maistre et des meilleurs qui soient par deçà*).² She clearly had great confidence in Van Boghem, and few weeks later (22 November 1512) she persuaded the Chambre des Comptes to appoint him as successor to the celebrated Anthonis Keldermans the Elder as master mason to the court in Brabant, even though the Chamber's members preferred Anthonis Keldermans the Younger for this function, because he had served the court well as assistant to his father until the latter's death.³ Margaret's preference for Van Boghem as architect is somewhat surprising, as no prior buildings designed or built by him are known today.⁴ By 1512 Van Boghem had made an impressive career as stone merchant and land surveyor but had not developed into a fully-fledged architect. Yet, there were good reasons for Margaret to appoint him as master of the works at her most prestigious building programme. This paper will question the knowledge and experience that made Van Boghem well suited for the job by considering his education and career in the Brussels' milieu of stone merchants.

A CELEBRATED ARCHITECT AT BROU

Initially, Margaret had hired a French team to build the funeral complex. For the church she engaged the famous court artist Jean Perréal, who presented a design *all'antica*. But apparently she was not fully satisfied with the plans: instead of appointing Perréal, she sent Van Boghem to Brou and commissioned him to make a new design in the ornate Late Gothic, or "modern," style as it was called in contemporary sources. The stylistic change has traditionally been explained by scholars as the result of the different backgrounds of both designers, Perréal being a painter who at court moved in humanist circles, while Van Boghem as a mason adhered to the traditional Gothic style. A more convincing explanation was proposed more recently by Markus Hörsch and Ethan Matt Kavaler, who argued that Margaret consciously chose the prestigious funeral church to be built in a lavish Late Gothic style to underline her Burgundian ancestry.⁵ They showed that in the early Sixteenth Century the rich ornamental style was considered to be particularly apt for the most prestigious royal commissions, such as the sepulchral church of the Catholic monarchs, San-Juan-de-los Reyes, in Toledo. Due to Kavaler's efforts this new phase in Gothic design has received a major revaluation and is seen today as an important expression of Renaissance culture.⁶ Nevertheless, the opposing images of Perréal as intellectual Renaissance artist and Van Boghem as medieval master craftsman prevail. Hörsch believed that Margaret's choice of Van Boghem was largely pragmatic. Obviously, he had more experience on the construction site than Perréal, but it was also thought that Van Boghem would be more faithful to the plans of his patron

1. This article largely stems from my PhD research, Hurx, 2012. An English language book on the subject is forthcoming: *Architecture as Profession. The Origins of Architectural Practice in the Low Countries in the Fifteenth Century*, Turnhout 2018.

2. Bruchet, 1927, 225 no. 91.

3. Archives départementales du Nord, B 18838/28487.

4. Hörsch, 1994, 115-117.

5. Hörsch, 1994, 145-146 and E. M. Kavaler, "Geometers at Brou: Architecture and Ornament in Spain, Brabant and Western Europe around 1500," in *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, s.l., 2009, pp. 161-167. http://editions.monuments-nationaux.fr/fichier/edi_ebook/13/ebook_complet_fr_ebook_id_Brou_complet.pdf

6. Kavaler, 2012.

than the obstinate Perréal.⁷ This interpretation seems to have its roots in the traditional art historical view that discriminates between the autonomous Renaissance artist and medieval craftsman, who cared less for individual fancy. Sources in Brou hardly allow for such an interpretation, particularly because Van Boghem was far from docile, as his notorious conflict at Brou with Conrad Meyt in 1530 clearly confirms. The quarrel was only subdued when Margaret threatened to pick on Van Boghem personally and on his belongings (*à sa personne et à ses biens*) if he continued to misbehave towards Meyt.⁸

Moreover, Van Boghem appears from the sources in Brou as a celebrated master, whose capacities as designer and organiser were highly appreciated by the brethren, Margaret, and her entourage. In 1515, the prior Anselm Cara called him a marvellous expert in his art (*merveilleusement expert en son art*), while the Savoy poet and humanist Antoine du Saix in Brou praised Van Boghem in the funeral oration for Margaret from 1532 for his knowledge of geometry, describing him as a preeminent geometer and architect.⁹ Well known is the *Blason de Brou*, a poem of praise on the church, from 1533, in which Van Boghem is mentioned in the same breath as the antique architects and geographers Vitruvius, Aelius Nicon, Archimedes and Pausanias, who were presented as Van Boghem's source of knowledge about architecture and geometry.¹⁰ Du Saix bestowed more commendation on Van Boghem in a panegyric added to the *Blason du Brou*, which is thought to have been intended for the altar of Van Boghem's chapel at Brou. In this poem the church was called the Eighth Wonder of the World, surpassing all others. Its realisation was credited to Van Boghem's ingenuity (*ingenium*) and labour (*manus*).¹¹

Van Boghem was well aware of his own distinct qualities. In order to convince the executors of the testament of Margaret of Austria to pay the promised gratuities, Van Boghem self-confidently presented himself in 1533 as the expert who had taken care of the completion of the sepulchral church. He wrote that he was "renowned in his art, and likewise knowledgeable in carpentry and everything [else that is] needed to bring the work to completion" (*expert et entendu en son art et semblablement bien sachant au fait de charpenterie et en ce que dependoit pour toute la perfection du dit ouvrage*).¹²

Van Boghem certainly did not arrive in Brou as a humble master mason. He had been confident enough to propose costly design solutions merely for aesthetic reasons. During his first inspection of the construction site at Brou, he thought that it would be better not to build the church directly against the existing monastery walls, as was planned, but to leave some space in between and thus to realise a freestanding structure. He argued that this would allow the chapels and the sacristy to be more beautiful and larger (*plus belles et grandes*), making the church even more magnificent (*plus magnifique*). And he promised that in his new plans the chapel of Margaret would become a *chief d'œuvre*.¹³

7. Hörsch, 1994, 131-132 and 145-146.

8. Bruchet, 1927, 249-250, no. 167.

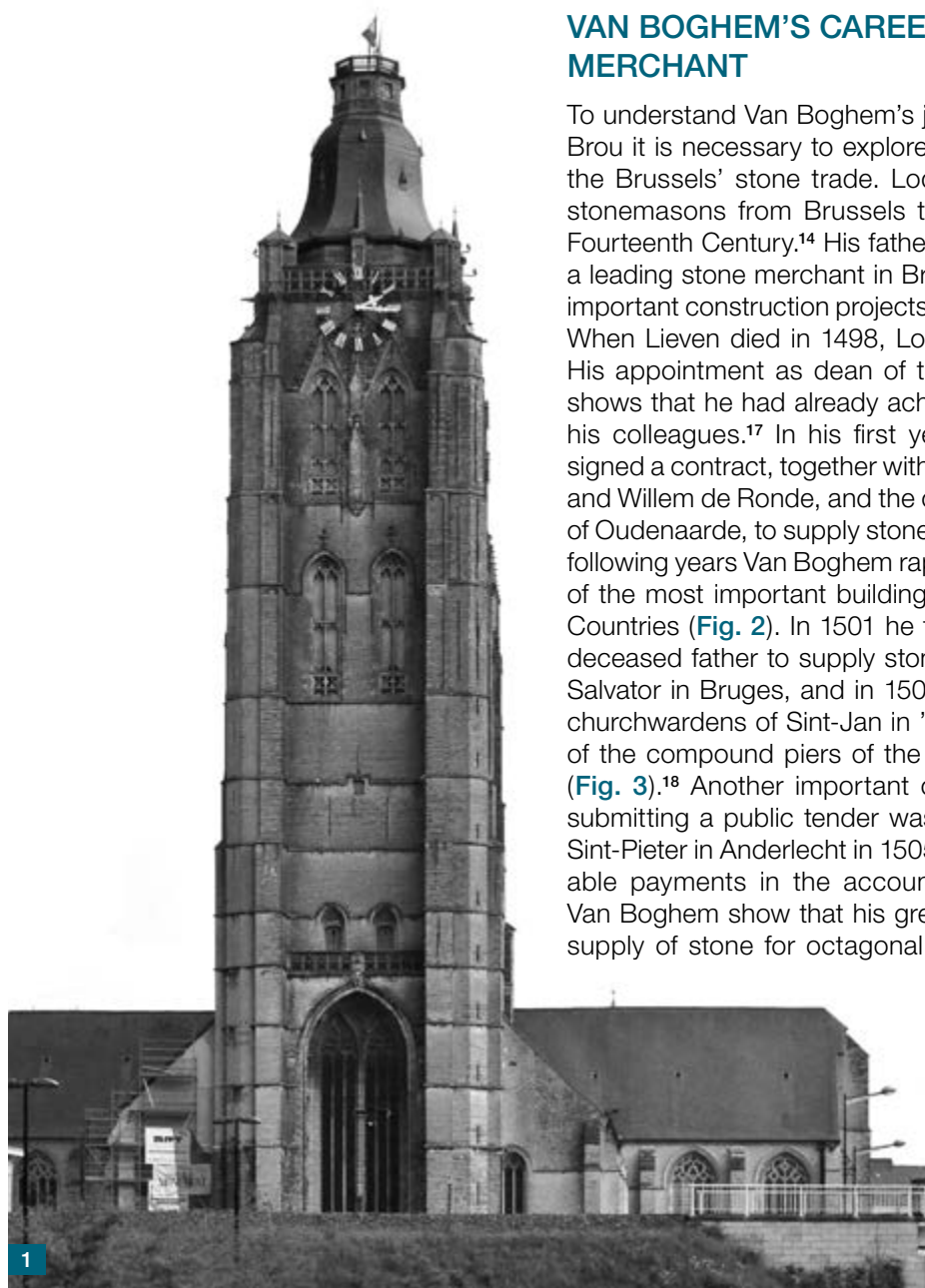
9. Baux, 1862 (third edition), 197; Hörsch, 1994, 104 and 121.

10. *Auprès duquel seroit vieille et flestrie / L'Architecture et la géométrie / Du vieil Nicon, père de Galien, / Dicéarchus, homme sicilien, / Qui Pellion dit plus haute montaigne, / Seroit l'escorce et Loys la chastaigne*. Baux, 1862, 197-198.

11. The poem ends with: *...Hos posuisse orbi septem miracula dicunt* [summed up in the preceding lines]; / *CLARIUS OCTAVUM TEMPORA NOSTRA VIDENT; / PRISTINA QUAQUE IGITUR POTUIT SPECTASSE VETUSTAS; / UNIUS INGENIUM PRESTITIT ATQUE MANUS*. Baux, 1862, 199-200.

12. Bruchet, 1927, 253, no. 176.

13. Letter from secretary Louis Barangier to Margaret of Austria, November 1512: *... Il la reculera bien de quinze ou vingt pieds loing dudict edifice, afin de n'empesché point la vehue du dortoire, aussi pour fere les chapelles et sacristies tant plus belles et grandes, et avec ce, en sera ladicte esglise plus magnifique. Dessubz ladicte sacristie il pourra fere ung oratoire pour vous s'il vous plait. Et quant à vos chapelles à la vérité, Madame, selon que vous diz à mon partement, il les fera à l'opposite du dict edifice, et entend d'en fere une qui sera ung chief d'oeuvre et pourrez descendre par dessubz le jubilé, comme je dysais, en vostre chapelle, de laquelle pourrez veoir par dessubz voster sepulture au grand haulté, ainsi que le tout à plain ledict maistre Loys déclairera... Brou, les bâtisseurs du xvi^e siècle. Brou, 1996-1998, *résurrection d'une toiture* (exhibition catalogue Brou, 1996), Chassieu/Brou, 1996, 78); Bruchet, 1927, 227, no. 95.*



VAN BOGHEM'S CAREER AS STONE MERCHANT

To understand Van Boghem's jump-start career as architect at Brou it is necessary to explore his background in the milieu of the Brussels' stone trade. Lodewijk came from a dynasty of stonemasons from Brussels that can be traced back to the Fourteenth Century.¹⁴ His father, Lieven van Boghem, who was a leading stone merchant in Brussels, supplied stone for many important construction projects throughout the Low Countries.¹⁵ When Lieven died in 1498, Lodewijk took over his business.¹⁶ His appointment as dean of the masons' guild a year earlier shows that he had already achieved a good reputation among his colleagues.¹⁷ In his first year as independent master, he signed a contract, together with his brother Dierick Van Boghem and Willem de Ronde, and the churchwardens of Sint-Walburga of Oudenaarde, to supply stone for the new tower (Fig. 1). In the following years Van Boghem rapidly became involved with many of the most important building projects of his time in the Low Countries (Fig. 2). In 1501 he took over the commission of his deceased father to supply stone for the radial chapels of Sint-Salvator in Bruges, and in 1502 he signed a contract with the churchwardens of Sint-Jan in 's-Hertogenbosch for the supply of the compound piers of the southern side-aisle of the nave (Fig. 3).¹⁸ Another important contract he subscribed to after submitting a public tender was for supplying a new portal for Sint-Pieter in Anderlecht in 1505-1506.¹⁹ However, the considerable payments in the accounts of Our Lady in Antwerp to Van Boghem show that his greatest job in that period was the supply of stone for octagonal lantern of the north tower.²⁰ In

many of his projects he did not simply procure the material, but produced ready-made "building-kits" that were ready for assemblage at the building site.

Fig. 1. Oudenaarde, Sint-Walburga, Lodewijk van Boghem, his brother Dierick, and Willem de Ronde signed a contract for the supply of stone for the tower in 1498.
© Photo Merlijn Hurx

14. A. Wauters, "Louis van Bodeghem" in *Biographie nationale*, Brussels 1868, vol. 2, 559-567 and Hörsch, 1994, 116.

15. Lieven was probably not from Brussels, but came from one of the hamlets in the surroundings of Brussels, possibly Sint-Martens-Bodegem, or from "Beughem" near Schepdaal. According to Duverger he was inscribed in Brussels as burgher (*poorter*) in 1468 or 1470. J. Duverger, *De Brusselse Steenbickelaren*, Ghent, 1933, 68. He delivered window traceries for Our Lady of Antwerp (1479 and 1494), and Sint-Bavo of Haarlem (1483) and provided ready-made stone for the radiating chapels of Sint-Salvator of Bruges (1483-1488 and 1493-1496) and the lantern of the Belfort (1483-1487) in the same city, as well as large quantities of unworked stone for Utrecht Cathedral (1484-1492). Lieven was also a sculptor, in 1485 he supplied several statues for the town hall of Bruges, among them a statue of the Virgin and of Charles the Bold, Maria of Burgundy, and Maximilian of Austria. The painter Frans van den Pitte provided him with the design. Hörsch, 1994, 117 and Hurx, 2012, 402, no. 175.

16. "Lodewijck van Beugem, es poirter". Duverger, 1933, 70.

17. Duverger, 1933, 73.

18. Hörsch, 1994, 118. In the same period, he committed himself to supply gutters and undressed stone for Sint-Gommarus in Lier. And he worked together with Hendrik Van Pede and Laureys Keldermans on the Nassau palace in Brussels. Wauters, 1885.

19. Hörsch, 1994, 122.

20. Hurx, 2012, 195.



Fig. 2. Map showing the places where Lodewijk van Boghem supplied stone.
© Merlijn Hurx

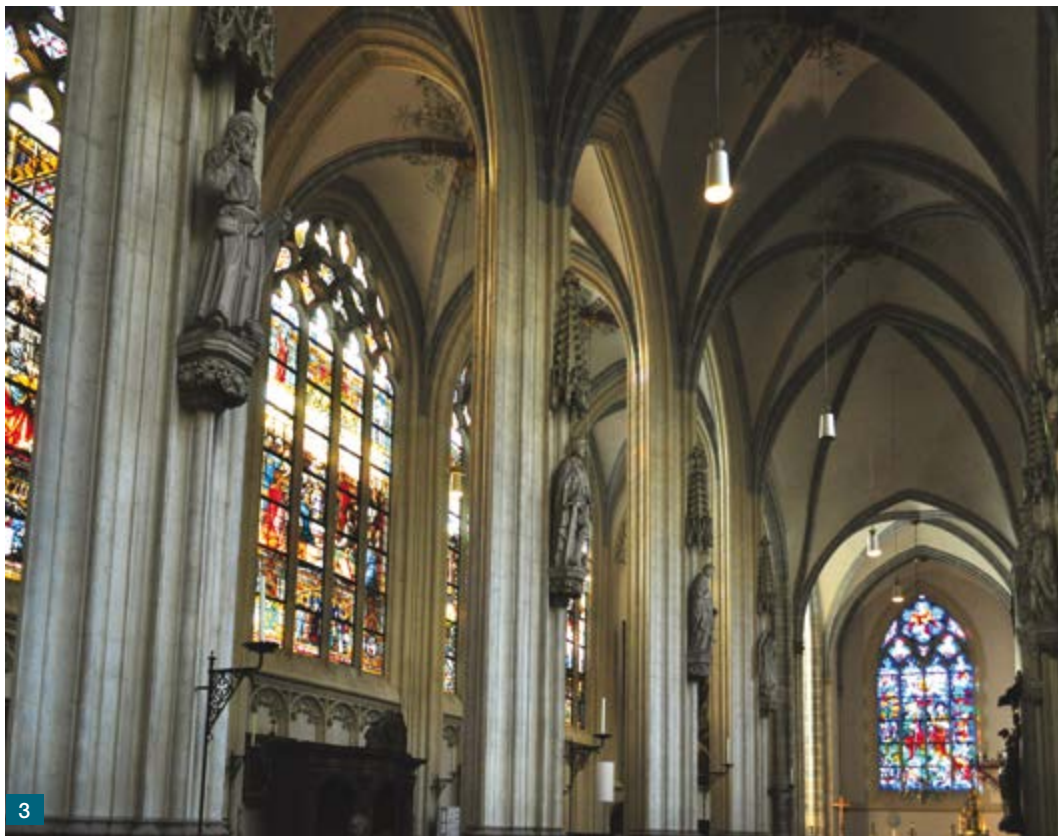


Fig. 3. 's-Hertogenbosch, Jan Heyns, Sint-Jan, nave, southern side-aisles. The piers were supplied by Lodewijk van Boghem from 1502 onwards.
© Photo Merlijn Hurx

Van Boghem was on his way to becoming one of the most successful stone merchants of his time when he was appointed as master mason at Brou in 1512.²¹ His business clearly suffered from his new office, which compelled him to make long visits to Savoy. The first years left him no time to accept any other important commissions, but in 1515 he received permission from Margaret to return twice a year to the Low Countries, once in summer and once in winter, to take care of his enterprise.²² Shortly afterwards Van Boghem turns up once again in the accounts for the supply of stone in the Low Countries. He procured stone for the Maison du Roi in Brussels in 1517-1518, and for the church of the Annunciate convent near Bruges, which was also founded by Margaret of Austria. In 1520-1521, he successfully participated in a public tender for the procurement of stone for the imperial prison, Het Steen, in Antwerp.²³ In the following years no supplies by Van Boghem are documented, but at the end of the 1520s he was paid for stone for the chapel of the Coudenberg palace at Brussels. However, his greatest commission came after his return from Savoy in 1532: in 1538 he supplied four piers of the chapel of the Coudenberg palace.²⁴ Together with other payments, his income amounted in this year to a total of 599 Flemish pounds (105 man years).

After accepting the office of master mason of Brabant, Van Boghem's commissions show a clear shift from the urban milieu to the court. During his Savoy years Van Boghem's practice in the Low Countries experienced long lulls, and only after his return to the Low Countries did his trade in stone receive a new impulse. On the whole, his workshop was less busy than those of the most prominent Brussels' merchants: between 1498 and 1540, the year of his death, Van Boghem's annual income was only 6.5 man years on average (Fig. 4). These low figures are due to Van Boghem's long stays abroad, but probably are also reflect a lack of sources, since many building accounts have been lost, especially those for private clients.

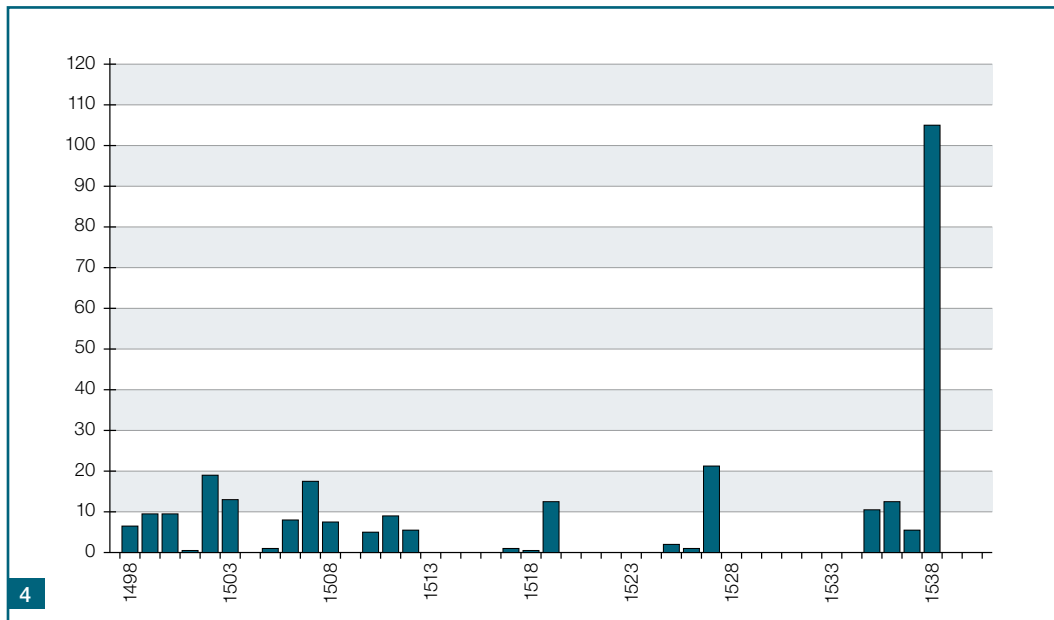


Fig. 4. Payments made to Lodewijk van Boghem for the supply of stone, expressed in the equivalent of annual earnings of an unskilled worker. © Merlijn Hurx

21. Van Boghem also worked for the court: in 1511 he was paid for improving six mantelpieces in the Coudenberg palace in Brussels. Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes, 291, f. 63r.

22. Finot, 1888, 229, no. 6.

23. Hurx, 2012, 195.

24. Saintenoy, 1935, vol. 5, 245, no. 3. In these years, he additionally supplied pieces for the Chapel of the Holy Sacrament of Sint-Goedele in Brussels. Hurx, 2012, 197.

Yet, the peaks in his income show that at times he must have led a considerable workforce –even though he was absent from the Low Countries most time of year– and was capable of large investments: he was paid 19 man years in 1502, 17 man years in 1507, 21 man years in 1527, and 105 man years in 1538.

More than the surviving building accounts, the many quarries that Van Boghem accumulated around Brussels bear witness to his prominent place in the Brussels' stone trade. He inherited several quarries from his father, but whenever he had the chance Lodewijk expanded his property either by lease or purchase.²⁵ Interestingly, his appointment as master of the works at Brou did not stop him from acquiring more quarries, especially between 1517 and 1519, the period in which he provided stone for the court, he obtained several “stone pits”. During his career, he is documented as having accumulated a total of 28 hectares of land that contained quarries. His possessions must have been significantly larger, because his

inheritance from his father already provided him with considerable property, and in addition he is known to have leased houses and mills.²⁶ Although this does not rank him as a large landowner, his recurring efforts to expand his property are an important indication that his business developed beyond the scope of an ordinary craftsman's workshop.

STATUS OF STONE MERCHANTS

Van Boghem's successful career shows that he was certainly not a humble craftsman, but rather a wealthy entrepreneur and merchant. Usually, the close ties of many Fifteenth- and early Sixteenth-Century architects with the stone trade are thought to reflect their low status as craftsman. However, such a view disregards the social stratification among stonemasons; the stone trade permitted the most successful merchants to enter the ranks of the urban upper strata and even the lower nobility. Documentary evidence conveys an image of affluent stone merchants who achieved a high social standing and belonged to urban elites and had good connections with the court.²⁷ This small group of stonemasons' dynasties was also of consequence for the development of architecture, because it produced some of the most important designers in the Low Countries.²⁸ Probably the most famous Fifteenth-Century example is Jan van Ruysbroeck, who combined his trade in stone with an active career as architect; he became master mason to the city of Brussels and entered the service of Philip the Good as master mason to the Duchy of Brabant.²⁹ One of his best-known works is the magnificent tower with the open-work spire of the Brussels' town hall (**Fig. 5**).



Fig. 5. Brussels, Jan van Ruysbroeck, tower of the town hall, 1449-1455.
© Photo Merlijn Hurx

25. Hurx, 2012, 199-200.

26. He was in the possession of three houses in the Lakense straat in Brussels. And from 1520 he leased the Small Lakense gate from the city. Saintenoy, 1935, vol. 5, 228 and Wauters, 1885, 47. He is documented as having leased several mills near Laken, and land at Sint-Katharina-Lombeek, a hamlet fifteen kilometres west of Brussels. Frankignoulle et Bonenfant, 1935, 111. According to Wauters he may also have owned the castle of Houtem, from which his offspring took its noble title. Wauters, 1968 (first printed in 1855), vol. 2, 577.

27. Other well-documented examples are Jan van Ruysbroeck and Godevaert de Bosschere. See Maesschalck & Viaene, 1985, 1-2, 17-110 and Hurx, 2012, 179-191.

28. Hurx, 2014, 29-39.

29. Maesschalck & Viaene, 1985.

Some members of this milieu became even highly successful abroad, like the brothers Hanequín de Bruselas, Egas Cueman, and Antón Martínez de Bruselas, who worked from the 1440s onward as sculptors and architects at the cathedral of Toledo.³⁰ They belonged to the Coomans family of Brussels, which formed an important dynasty of stone merchants and architects.³¹

Like Van Boghem, some members of these families successfully took on the profession of commercial quarry master in addition to that of architectural designer. Trained as stonemasons, they hardly performed any manual labour, being too busy directing their stoneworkers' shops. Their businesses were large-scale commercial enterprises that had little in common with the ordinary artisan's workshops; the stone industry was labour intensive and requested considerable investments. Stone merchants must have had good administrative skills that allowed them to trade with remote clients. Such skills and their deep pockets made them eligible for important public offices. Several suppliers are known to have held prestigious positions; for instance, the aforementioned partner of Van Boghem, Willem de Ronde, was alderman and treasurer of Vilvoorde, an important harbour town for the shipment of stone near Brussels.³²

Besides their economic importance, some leading stone merchants were also eager to join the urban cultural elite. Lodewijk's father was one of the early members of the distinguished Brussels rhetoricians' chamber of the Leliebroeders, and Lodewijk was even elected as its dean in 1499.³³ Among its members were important poets and playwrights as Jan Smeken and Jan Pertcheval, as well as painters and sculptors, such as Cornelis I van Conincxloo and Jan Borreman.³⁴ The Lelie confraternity enjoyed the protection of Maximilian I of Austria, and it seems probable that Van Boghem's membership gave him easy access to the court, thus forming an important stepping-stone for his subsequent career in the service of Margaret of Austria.³⁵

ARCHITECTS FROM THE QUARRIES

Although, some masters choose to concentrate on their activities as designer, many others preferred to combine designing with leading a busy stoneworkers' shop.³⁶ Such masters developed a wide range of activities and their functions could differ from commission to commission, making a clear-cut distinction between contractor and architect impossible. Such categories were of no concern to contemporaries, for whom it was only natural to combine these professions. For instance, the Antwerp humanist Grapheus praised prudent stonemasons who showed interest in architecture. In 1542 he wrote that architects should not necessarily have a background as stonemasons, but because of the craft's importance it was only sensible that masons were educated in architecture, and the combination offered evident economic advantages:

Because architecture does not belong to the domain of any craft, but instead the building crafts serve Architectura, and particularly the stonecutters' craft, which is important to the architect because he has to deal with it very often. Therefore, it happens that many stonecutters, who are intelligent and competent, resolve to obtain knowledge of Architectura, so that becoming both building masters and workmen, they may gain double profit.³⁷

Since no formal training existed for architects, the stone merchants' milieu was the obvious environment to gain knowledge of building materials, design methods and construction techniques. The skills and expertise of stone suppliers largely overlapped that of architects.

30. Heim & Yuste Galán, 1998, 229-253.

31. Duverger 1933, 57, 60-61. The best-known family member in the Low Countries is Heinric de Mol, called Coomans, who is documented to have owned several quarries and was at the same time master of the works of Sint-Goedele in Brussels.

32. Hurx, 2012, 200.

33. Duverger, 1935, 87.

34. Sleiderink, 2012, 1, 42-69.

35. On the close ties between the court and rhetoricians' chamber the Leliebroeders, see Speakman Sutch, 2003, 95-106.

36. Until the Nineteenth Century it remained common that designers were also active as contractors. Van Essen & Hurx, 2009, 3-30; Van Essen, Hurx, Medema, 2010, 25-53; Krabbe, 1998.

37. Muller Fz., 1881-1882, 245.

Leading a large workshop successfully demanded not only full understanding of the craft, but also significant design skills and a thorough knowledge of arithmetic and geometry. Without such knowledge it was impossible to measure buildings, estimate quantities and calculate the cost of building. Van Boghem must have acquired profound knowledge of practical geometry during his early career as a stone merchant, and it is therefore not surprising that some stone merchants and architects also worked as land surveyors. An indication that master masons generally considered surveying as their field of expertise is found in an Antwerp lawsuit from 1595. The deans of the masons' guild claimed that they were well versed in geometry, which they described as the mathematical science needed for land surveying (*sub geometria que est scientia mathematica consistens in terrae mensuratione*).³⁸ Before Lodewijk was appointed court architect to Margaret of Austria, he had entered the service of the court in 1507 as official land surveyor for the Duchy of Brabant (*arpenteur et mesureur jure du duche de Brabant*).³⁹ His competence was not limited to measuring land; apart from forests and meadows, he also had to measure buildings (*metselrije*) and roofs.⁴⁰ Van Boghem continued to hold this prestigious office until 1524-1525, even though from 1512 onwards he was mostly at Brou.⁴¹ He is no exception, and several other masters in the Low Countries are known to have combined the office of master mason with the position of land surveyor. For example, in Leuven the mason Alard Duhamel was appointed both as master mason and land surveyor (*erfscheider*) to the city in 1494.⁴² Likewise, Pieter van Wyenhove held the office of the master mason to the court of Brabant, and the office of land surveyor to the city of Brussels in the 1540s.⁴³

Apart from the expertise specific to architecture, other more general abilities needed to be acquired by both stone merchants and architects; accounting skills and experience in organizing a large team of workers were also required. To participate in public tenders and to conduct multiple commissions concurrently, the ability to read and write was indispensable. Because travel distances often made face-to-face meetings impossible, communication between architects, merchants and clients was largely written. Four letters survive that Van Boghem wrote in 1503-1504 to Jan Heyns, the master of the works at Sint-Jan in 's-Hertogenbosch. They concern Van Boghem's financial troubles at the time he was preparing the compound piers in the south nave aisle in his Brussels' workshop: he requested advance credit to finish the work in time and threatened to employ his men on another commission if he did not receive the money soon. Extant letters by other stone merchants attest that writing letters must have been fairly straightforward for stone merchants of the same standing as Van Boghem.

That stone merchants and architects took care that their offspring received a decent merchants' education, also appears from the fact that the son of Lodewijk van Boghem and several members of Keldermans family, a famous stonemason dynasty from nearby Mechelen, pursued an administrative career. François van Boghem became councillor of Brussels, and Jan, the son of Mathijs II Keldermans, made a career as secretary of the Grote Raad in Mechelen, while Anthonis, the son of Rombout II Keldermans, was appointed alderman of Antwerp.⁴⁴

38. Casteels & Rylant, 1940, 199.

39. Hörsch, 1994, 121.

40. Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes, 136, f. 271r.

41. While he was abroad, Van Boghem was allowed to appoint a deputy, who would take care of his duties as surveyor. Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes, 293, f. 228r-229r.

42. Cheyns, 1979, doc. 2, B 5-6.

43. Archives générales du Royaume, Cartons, 116/1.

44. Hurx, 2012, 146. Literacy in the Low Countries was widespread, and especially in the towns a dense network of schools existed. Van Bavel, 2010, 313-319; Wauters, 1885, 47; Hörsch, 1994, 134; De Roo, 1952, 82.

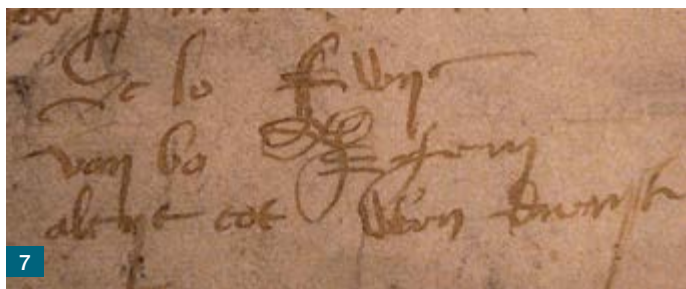
CONCLUSION

The specific knowledge and experience necessary to lead a thriving stonemasons' workshop overlapped largely with that of the architect. Organisational skills and especially knowledge of arithmetic and geometry were paramount. Leading stone merchants were certainly not humble master craftsmen; instead, they ranked among the more affluent entrepreneurs and merchants of their time. The good education they enjoyed gave them the necessary network in the upper ranks of society. Van Boghem's membership in the Brussels rhetoricians' chamber suggests that he wanted to display himself as a cultured man, and possibly it provided him access to court circles. Van Boghem's position as master mason to Margaret of Austria certainly enabled him to climb the social ladder, despite the fact that economically it might have been more interesting for him to remain in the Low Countries. An important expression of his high ambitions is the richly illuminated book of hours that he purchased in Lyon in 1526.⁴⁵ However, it should be noted that such aspirations did not begin after he entered into court service. It is significant that already in his early years as stone merchant, Van Boghem avoided the angular stonemasons' marks that were commonly used by masons. Precisely the same monogram that appears in his book of hours was used to sign his letters to Jan Heyns in 1503-1504 (Fig. 6). Following the fashion at court he devised a monogram of playfully mirrored letters *L* entwined in such a way that they also can be read as *Lb*, the initials of Lodewijk (Fig. 7).

Fig. 6. Unknown artist, detail of the monogram of horizontal mirrored and interlaced letters *L*, in Lodewijk van Boghem's *Book of Hours*, Lyon, circa 1520-1530 (Bruges, Grootseminarie).
© Photo Merlijn Hurx



Fig. 7. Undated letter to Jan Heyns, master of the works of Sint-Janin 's-Hertogenbosch, signed by Lodewijk van Boghem, circa 1504. (KA SJ, no. 1408).
© Photo Merlijn Hurx



45. Ciavaldini Rivière, 2014.

JAN VAN ROOME, AUTEUR DES TOMBEAUX DE BROU ?

Magali Briat-Philippe

*Conservateur du patrimoine, responsable du service des patrimoines,
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse*

RÉSUMÉ

La création des trois tombeaux de Marguerite d'Autriche, Marguerite de Bourbon et Philibert II de Savoie, dit le Beau, correspond à la pratique bien connue de la mise en œuvre de modèles par les artistes à la fin du Moyen Âge, mais sous une forme particulièrement complexe ici, compte tenu de la succession des équipes.

Les sources nous indiquent en effet que Marguerite d'Autriche fait dans un premier temps (1509) appel à deux artistes français reconnus, Jean Perréal pour la conception du « pour-trait », Michel Colombe pour la sculpture du « patron », et à Thibaut Landry de Salins, tailleur d'images, pour leur réalisation. Or, ces trois artistes sont écartés du chantier en 1512, au profit de l'architecte bruxellois Loys Van Boghem. C'est finalement sous sa direction que seront réalisés l'église et son mobilier.

Le paiement de six grands « patrons » concernant les trois tombeaux et quelques autres « petits patrons » est ensuite effectué le 7 juillet 1516 à Jan Van Roome, dit Jean de Bruxelles, artiste connu par ailleurs comme cartonnier de tapisserie, concepteur de sceaux et peintre. Les gisants et *putti* ont été réalisés par Conrad Meit et ses assistants entre 1526 et 1531, en collaboration avec Van Boghem. L'essentiel de la petite statuaire est en revanche manifestement dû aux projets de Van Roome et réalisé avant 1522 par des sculpteurs bruxellois. On peut aussi vraisemblablement lui attribuer le concept des deux niveaux des tombeaux.

Un choix de comparaisons stylistiques avec des dessins et tapisseries tente de mieux cerner la part lui revenant en tant que concepteur et de montrer la transversalité des modèles artistiques dans le premier tiers du XVI^e siècle.

JAN VAN ROOME AUTHOR OF BROU'S TOMBS?

by Magali Briat-Philippe

*Heritage Head, Royal Monastery of Brou
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse*

ABSTRACT

The creation of the three tombs of Margaret of Austria, Margaret of Bourbon and Philibert II of Savoy (Philibert the Fair), corresponds to the well-known use of models by artists at the end of the Middle Ages. In Brou, however, the practice is particularly complex, considering the succession of three work teams.

Archival sources indicate that in 1509, Marguerite of Austria chose two renown French artists: Jean Perréal for the overall design (« pourtraict ») and Michel Colombe for the design of the sculptures (« patron »). Thibaut Landry of Salins was selected to carve the images. Yet, these three artists were removed from the construction site in 1512, and replaced by the Brussels architect Loys Van Boghem. It was under his direction, that the church and its furnishings would finally be built.

A payment for six large « patrons » concerning three tomb monuments and some other « small patrons » is made on July 7th, 1516 to Jan Van Roome, also called Jean of Brussels, best known as a creator of models for tapestries, as a designer of seals and as a painter. The recumbent effigies and the putti were realized by Conrad Meit and his assistants between 1526 and 1531, in a close collaboration with Van Boghem. Most of the small statuary, designed by Jan Van Roome, is realized before 1522 by sculptors from Brussels. The idea of two levels for the funeral monuments probably also derive from his patterns.

Stylistic comparisons with a selection of drawings and tapestries help to decide which part can be attributed to Van Roome and to show the transferability of artistic concepts in the first three decades of the sixteenth century.

JAN VAN ROOME, AUTEUR DES TOMBEAUX DE BROU ?

Magali Briat-Philippe¹

*Conservateur du patrimoine, responsable du service des patrimoines,
monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse*

On connaît assez bien le rôle des peintres concepteurs à la fin du Moyen Âge, produisant des patrons ensuite réalisés par des lissiers, verriers ou imagiers². Ces dessins, appelés « pourtraicts » dans les sources, sont malheureusement rarement conservés. La création des trois tombeaux – de Marguerite de Bourbon, Philibert II de Savoie, dit le Beau, et Marguerite d'Autriche – pour l'église Saint-Nicolas-de-Tolentin de Brou correspond à cette mise en œuvre de modèles, mais sous une forme particulièrement complexe, compte tenu de la succession des équipes qui les exécutèrent.

En 1509, après un premier projet bressan modeste, Marguerite d'Autriche, qui est entre-temps devenue régente des Pays-Bas, décide d'être elle aussi inhumée à Brou, donnant alors à sa fondation une autre ambition. Elle fait appel à Jean Lemaire de Belges pour le pilotage général du chantier et à un artiste français reconnu, Jean Perréal dit Jean de Paris, pour sa conception artistique.

Le 14 juillet 1510, elle approuve le « pourtraict » de Perréal³, le sculpteur Michel Colombe devant réaliser le « patron », c'est-à-dire la maquette en volume⁴, et Thibaut Landry de Salins, les sculptures définitives⁵. En mai 1512, Colombe, malade, demande un délai supplémentaire⁶.

Ces trois artistes sont alors écartés, au profit du Bruxellois Louis Van Boghem et, l'année suivante, la construction de la nouvelle église débute. En octobre 1515, « l'ymaigerie » de la chapelle de Madame est presque entièrement taillée. Le 7 juillet 1516 intervient le paiement de Jan Van Roome pour divers patrons sur lesquels nous reviendrons en détail. En 1518, Marguerite d'Autriche reçoit le dessin de ce qui a déjà été réalisé à l'église et, le 30 juillet 1522, un procès-verbal nous fait connaître l'avancement de la sculpture, presque achevée⁷.

1. Remerciements à Véronique Bücken, Paul Cattin, Laurence Ciavaldini Rivière, Michèle Duflot, Albert J. Elen, Lars Hendrikman, Claes Kofoed Christensen, Mario Kramp, Roland Krischel, Michel Leffzt, Clémentine Mathurin, Cédric Mottier, Fabrice Olivier et Bart Stroobants.

2. Lorentz, in Paris, 2010, p. 46-51.

3. Elle avait auparavant (en avril 1510) soumis les « pourtraicts » des tombeaux que Perréal lui avait fournis à l'avis de Pierre Tourrisan, autrement dit Pietro Torrigiano, sculpteur italien qui séjournait alors aux Pays-Bas avant de partir pour l'Angleterre. Archives du Nord B 203, f° 66v°.

4. Le 3 décembre 1511 est finalement signé le marché avec Michel Colombe : les patrons des sculptures seront réalisés en terre cuite, ceux de l'architecture en pierre (Poiret, 1999, p. 72). Le contrat précise que l'ensemble devra être peint en blanc et noir pour rendre l'effet des matériaux choisis, et de différentes couleurs pour les armes, inscriptions et carnations.

5. En 1510, après l'approbation des patrons, Thibaut Landry doit partir à Brou pour commencer la taille des « ymaiges » sur place. Toutefois, le choix de l'albâtre de Saint-Lothain n'étant pas arrêté, il s'impatiente car il a recruté des ouvriers venant « de toutes parts » : Lyon, Bourg, Dijon.

6. Entre-temps, après l'évincement de Landry, les collaborateurs de Colombe (Guillaume Regnault, Bastien François et Jean de Chartres) doivent venir à Brou réaliser le projet et un second marché précise que Colombe devra exécuter lui-même les dix vertus du tombeau de Philibert.

7. AD 01, H 614 : sont ainsi déjà réalisées la statuaire du portail, des trois retables, ainsi que les trois statues destinées au maître-autel. L'architecture de son tombeau est presque terminée. Les vertus du tombeau de Philibert sont prêtes. Quant au tombeau de Marguerite de Bourbon, tout est prêt à poser hormis les éléments en pierre noire.

Après un premier voyage à Brou en 1524, Conrad Meit signe son contrat pour la grande statuaire des tombeaux le 14 avril 1526⁸. Il achève l'ouvrage avec ses collaborateurs à l'été 1531, soit six mois après la mort de Marguerite d'Autriche à Malines⁹. L'église est consacrée le 22 mars 1532.

Pour mieux cerner la part revenant à Van Roome dans la conception des tombeaux, il est important de savoir qui il était et en quoi son parcours justifie son choix par Marguerite d'Autriche. À quoi ressemblaient les patrons « à la moderne » cités par les sources ? Van Roome est-il à l'origine des deux niveaux des tombeaux de Philibert II et de Marguerite d'Autriche ? Est-il l'auteur de la possible transformation des vertus initiales en sibylles ?

Enfin, a-t-il conçu d'autres éléments de mobilier que les tombeaux, comme le laisse entendre l'allusion du contrat à « d'autres petits patrons¹⁰ » ?

QUI ÉTAIT JAN VAN ROOME, CHOISI PAR MARGUERITE D'AUTRICHE POUR LA CONCEPTION DES TOMBEAUX DE BROU ?

On trouve la trace de Jan Van Roome, dit aussi Jean de Bruxelles, avec sa femme Marguerite, en 1498, en tant que membre de la chambre de rhétorique bruxelloise des frères du Lys¹¹, à laquelle appartiennent également Van Boghem et Jan Borman. Il s'agit sans doute du Haquinet Van Roome qui est apprenti à Tournai en 1481 (chez Haquinet le Quien)¹². Avant lui, des artistes de Louvain, Bruxelles, Gand, Tournai, Bruges et Audenarde portèrent ce patronyme¹³. Les hypothèses anciennes selon lesquelles il aurait pris ce nom à la suite d'un séjour à Rome¹⁴, voire selon lesquelles il serait Jan Gossart¹⁵ ou Jan Vermeyen¹⁶ (entré au service de Marguerite d'Autriche en 1525 seulement), sont donc à écarter.

Sa première œuvre documentée est une commande impériale prestigieuse qui montre sa notoriété : en janvier et novembre 1510, il est payé pour vingt-sept dessins des statues des ducs et duchesses de Brabant pour les baillies – c'est-à-dire la clôture de l'esplanade du palais de la Cour à Bruxelles –, sculptées par Jan Borman (statues en bois), Van Laethem (statues animales) et Renier Van Thienen (statues en bronze). Les pleurants du tombeau d'Isabelle de Bourbon, réalisés par les mêmes artistes et conservés à Rotterdam, donnent sans doute une idée de ce à quoi ressemblaient les statuettes définitives. Elles furent malheureusement détruites à la Révolution, mais des représentations anciennes permettent également de les imaginer¹⁷.

8. Il doit réaliser les mains, les visages et les « vifz » mais sera aidé par son frère et deux autres sculpteurs recrutés par Van Boghem. Le délai imposé est de 4 ans maximum. Il commence les sculptures en albâtre le mois suivant. En 1528, le marbre arrive enfin de Carrare par la vallée du Rhône.

9. Le 5 août 1531, le procès-verbal de réception des tombeaux est dressé par deux artistes désignés comme experts : François de Toiria de Montbenoit et Pierre Vienze d'Anvers.

10. AD Nord, B 2266, n° 79063. Cité dans Quinsonas, 1860, II, p. 377 [extrait, daté du 1^{er} juillet]; Dehaisnes, 1881, p. 349 [extrait, daté du 1^{er} juillet]; Houdoy, 1872-1873, p. 515-516; Michiels, 1877, p. 224; Finot, 1888, p. 213; Dhanens, 1945-1948, p. 136-137, n° VIIb; Charvet, 1897, n° LVI; Nodet, 1906, n° 66 et 67; Bruchet, 1927, p. 171 et p. 234, n° 124; Hörsch, 1994, p. 195, n° 154.

11. « De Lelieboeders », mentionnée pour la « Joyeuse Entrée » de Maximilien à Bruxelles en 1486, elle joua un rôle majeur dans la fondation de la confrérie de Notre-Dame des Sept-Douleurs en 1499 (avec laquelle elle est d'ailleurs confondue par E. Dhanens).

12. Duverger, 1969, p. 219.

13. Dhanens, 1945-1948, p. 50, et Biographie nationale, 1908, t. XX, p. 23 : deux artistes de Louvain avaient également porté le nom de Van Roome : Pierre, tailleur d'images, et Guillaume, peintre, employés au décor du mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York à Bruges en 1468.

14. Destree, 1906.

15. Pour le Dr Warburg, il aurait pris ce nom après son voyage dans la Ville éternelle en 1508.

16. Houdoy, 1872. C'est à lui qu'on doit d'avoir reconnu en Van Roome l'auteur des tombeaux de Brou, alors que prévalait jusque-là la vision purement française.

17. Antoine Keldermans père et fils étant chargés de l'architecture. Biographie nationale, 1908, t. XX, p. 25. Outre les tapisseries des Chasses de Maximilien, musée du Louvre, Paris, et de David et Bethsabée, musée national de la Renaissance et du château d'Écouen, un dessin de 1589-1590, conservé aux archives de l'État de Copenhague et publié dans cat. exp. Bruxelles, 1976, n° 43, en garde également la mémoire.

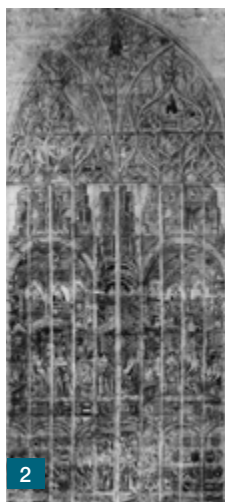
L'une d'entre elles se trouve sur la tenture de *David et Bethsabée*. Cette tenture luxueuse de dix pièces et six cents personnages¹⁸ est probablement une commande du milieu impérial, peut-être de Marguerite d'Autriche. Bien que non attestée par les sources, l'attribution des cartons à Van Roome fait maintenant l'unanimité. Plusieurs auteurs ont noté des similitudes entre les statuette de Brou et la tenture, sans toutefois les approfondir.

La commande par la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain de la tapisserie de la *Communion miraculeuse d'Herkenbald* (fig. 1), en 1513, est en revanche documentée : Jan



Van Roome en réalisa le dessin préparatoire¹⁹, Philippe, le carton à grandeur, et Lyon de Bruxelles (alias Léon de Smet), la fabrication elle-même. Les signatures « Jan de Ron » (IOAN sur la ceinture du personnage à droite, étendant sa main sur le lit) et « Oirle » ont conduit par ailleurs à envisager une production commune de Van Roome et du jeune Van Orley²⁰.

En 1516, 1520 et 1521, « Jehan de Rome dit de Bruxelles » dessine vingt-sept modèles de sceaux à la demande de Charles Quint, confirmant la confiance du milieu impérial dont il jouit, ainsi que sa polyvalence.



« Mr Jannen Van bruesele » reçoit en 1516 la commande conjointe de Maximilien, de Charles Quint et de la Ville de Malines d'un vitrail généalogique, payé en 1521 et mis en place en 1522 (par Adrien Van den Houte) dans la cathédrale Saint-Rombaut de Malines mais aujourd'hui détruit²¹. Le dessin, représentant une généalogie (quarante personnages et quatre-vingts écus) sous un Jugement dernier, est considéré comme le principal témoin direct de l'œuvre de Van Roome²² (fig. 2). Le cadre architectural mêle remplages gothiques flamboyants et éléments italianisants (*putti*, coquilles, guirlandes...). Comme l'a fait remarquer Élisabeth Dhanens, à qui l'on doit la principale étude complète sur l'artiste en 1945-1948, la symétrie de la composition et l'intérêt pour les effets de perspective sont des caractéristiques que l'on retrouve dans la tapisserie d'Herkenbald²³.

La même année 1516, Van Roome est payé pour les patrons de Brou, mais, comme nous le verrons plus loin, il y avait sans doute travaillé dès 1513.

Fig. 1. Jan Van Roome, tapisserie de la *Communion miraculeuse d'Herkenbald* (ou *Archembault*), 1513, musées royaux de Belgique, Bruxelles. © MRAH, Bruxelles

Fig. 2. Jan Van Roome, vitrail généalogique pour la cathédrale Saint-Rombaut de Malines, 1516-1521, dessin à l'aquarelle et à l'encre sur papier, Archives de la fabrique de la cathédrale de Malines. © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B106736

18. Delmarcel, 2008, p. 109-110.

19. Delmarcel in Bruxelles, 1976, n° 19, et Bruxelles, 2013, cat. 97.

20. Göbel, 1928, dénombre 100 tapisseries entrant dans cette catégorie.

21. Carton conservé à la fabrique de la cathédrale, aquarelle et encre sur papier, 119 x 55 cm. Dhanens, 1945-1948, p. 78, et Bruxelles, 2013, cat. n° 98.

22. Vanden Bemden, 2001, p. 29-33.

23. Dhanens, 1945-1948, p. 85 et p. 92.

Selon Alexandre Pinchart²⁴, lorsque Dürer visite Bruxelles en 1521, il donne quatre gravures à Jan Van Roome et un sou à son apprenti. Rien ne permet toutefois de l'affirmer car plusieurs autres grands artistes pouvaient correspondre à ce « maître Jean », notamment Gossart, que le maître allemand admirait.

On perd ensuite sa trace, aucune des nombreuses tentures lui étant attribuées ne portant la marque adoptée par Bruxelles cette année-là²⁵, et sa date de décès reste inconnue (sans doute avant 1528).

Outre ces œuvres documentées, lui ont été attribués de nombreux cartons de tapisseries. Armand Thiéry a ainsi relevé de multiples inscriptions qu'il considérait comme d'authentiques signatures²⁶, ce que réfute Élisabeth Dhanens²⁷ au vu, notamment, de l'hétérogénéité stylistique du groupe.

Outre la légende d'Herkenbald et celle de David et Bethsabée, ainsi que les répliques de cette dernière²⁸, il serait aussi, selon elle, le concepteur d'un certain nombre de tapisseries²⁹ dont les Triomphes de Pétrarque, série considérée de nos jours comme simplement bruxelloise et datant des années 1510³⁰, et la légende de Notre-Dame du Sablon, qui serait une collaboration entre Van Roome et le jeune Van Orley ; or nous la savons maintenant commandée à Van Orley par Marguerite d'Autriche, ce qui n'exclut pas certaines réminiscences des modèles plus anciens de Van Roome. Il faut donc être très prudent en identifiant les auteurs de ces œuvres, fruit de collaborations multiples³¹. Selon Guy Delmarcel et Fabienne Joubert³², c'est en fait un « style Van Roome » qui est identifiable à Bruxelles entre 1510 et 1520, autour des tapisseries d'Herkenbald et de David et Bethsabée, mais de nombreuses autres pièces reflètent les mêmes tendances, y compris certaines de moindre qualité³³. Ce style se caractérise par un grand nombre de personnages savamment regroupés, des architectures élaborées avec des colonnettes en candélabres structurant la composition, des recherches de perspective, des expressions intériorisées et des costumes très raffinés.

Outre ces dessins, un manuscrit enluminé et une peinture murale lui ont également été attribués³⁴. Dans la *Circumcision du Christ* des Heures de Croÿ-Arenberg, Fernand de Mély a lu sur le bonnet de Siméon la date de 1505 (AN/ MO/ DV) et, sur le galon du bonnet de son voisin, la signature de Jan Van Roome (IA + ROME). Plus récemment, Patrick Valsckens a évoqué un style ganto-brugeois et plusieurs mains pour ces quinze enluminures, mais sans discuter l'ancienne attribution à Van Roome, en effet difficile à assurer du point de vue stylistique³⁵.

24. Notes et additions à l'ouvrage de Crowe et Cavalcaselle, 1863, t. II, p. CCXXXIV.

25. Biographie nationale, 1908, p. 35.

26. Thiéry, 1907.

27. Dhanens, 1945-1948, p. 106.

28. Dhanens, 1945-1948, p. 107-108, et Delmarcel, 2008.

29. Dhanens, 1945-1948, p. 113 : cour d'amour (Victoria and Albert Museum), concert (coll. Gaillard), scènes courtoises (Hampton Court), départ pour la chasse (coll. Tollin et Hunolstein), Andromède (coll. Goldschmidt), scènes de vie de cour (couronne espagnole, Madrid) et de la Vie du Christ à la cathédrale d'Aix, datée de 1511, que M. Crick-Kuntziger lui avait déjà attribuée.

30. Victoria and Albert Museum et Hampton Court. Londres, 2003, n° 6. Les tapisseries appartinrent soit à Henri VIII soit à Wolsey.

31. Checa, 2008, p. 87. Page 88, le même attribue l'histoire de saint Jean-Baptiste à Van Orley et Van Roome. Une seconde Passion du Christ (Patrimonio nacional) fut réalisée entre 1511 et 1518 par Van Aelst et Van Roome. Pour Delmarcel, 1992 (article en ligne sur *studies in western tapestry*), en revanche, c'est une création de Van Orley, vers 1518-1520, influencée par des modèles de Dürer et la Renaissance italienne.

32. Bruxelles, 1976, p. 82 ; Joubert et Bertrand, 1995, p. 58 et cat. 49.

33. Joubert et Bertrand, 1995, cat. 52.

34. V. Bücken in Bruxelles, 2013, p. 357.

35. Mély, 1911, et Smeyers et Stock, 1997, notice n° 6.



Selon d'autres documents, Van Roome a dessiné la pierre tombale de Busleyden en 1517³⁶ et Élisabeth Dhanens lui attribue également les peintures murales de la Hof Van Busleyden à Malines³⁷ représentant les Festins de Balthazar et Tantale (fig. 3). Elle trouve des ressemblances entre cette peinture, la tapisserie d'Herkenbald et les statuette de Brou, même si la parenté n'est pas flagrante.

Fig. 3.

Jan Van Roome (?), *Festins de Balthazar et Tantale*, peintures murales, 1508-1521, Hof Van Busleyden à Malines. © KIK-IRPA, Bruxelles (Belgique) cliché X054885 / photo Van Acker, Katrien

LES PATRONS DE JAN VAN ROOME POUR LES TOMBEAUX DE BROU

Le 7 juillet 1516 intervient une régularisation de paiement en faveur de Jean de Bruxelles (« nostre amé maistre Jehan de Bruxelles, painctre demourant au dit Bruxelles »), pour des patrons déjà envoyés à Brou. Son contrat négocié avec l'ancien receveur général de Marguerite d'Autriche, Diego Florès, lui promettait 150 philippus d'or, dont il n'avait finalement perçu que 20 florins et 20 philippus. Marguerite ordonne alors à son nouveau trésorier, Jean de Marnix, de lui payer pour solde 50 philippus (50 gros de Flandres)³⁸. Diego Florès avait été remplacé par Jean de Marnix le 8 décembre 1515, ce qui fournit un *terminus ante quem*.

En septembre 1512 ou juillet 1513, l'archiduchesse convoquait à Malines les « maîtres maçon et ymaigier qui s'en doyvent aller en Breisse tant pour le fait de l'église que pour la sépulture », avec « le pourtraict de ladite sépulture³⁹ », et, en 1515, la sculpture de sa chapelle était quasi achevée. C'est donc vraisemblablement vers 1512-1513 que Marguerite commanda ces modèles. Telles sont les mentions consignées dans les archives :

1. « ung patron de sepulture de feu mons. De Savoy nostre mary, que Dieu absoille, fait de blanc et de noir sur toille au petit piet bien nettement »
2. « ung autre patron aussi grant que le vif, assavoir de quinze piedz hault et quinze pieds large, aussi de blanc et noir sur toille »
3. « une sepulture moderne de mondit Seigneur de Savoye au petit piet sur perchemin sembables aux aultres dessus dites »
4. « Encoires une sepulture moderne pour nous montant quarente piedz hault et vingt piedz large au petit piet sur perchemin »
5. « une aultre sepulture pour Madame Merguerite de Borbon, nostre belle-mère, que Dieu absoille, aussi de quarante pieds hault et vingt piedz large au petit pied sur perchemin »
6. « ung visage de feu mondit seigneur de Savoye sur ung tableau à l'uille aussi grand que le vif »
7. et plusieurs autres petis patrons ».

36. V. Bücken in Bruxelles, 2013, p. 357.

37. Dhanens, 1945-1948, p. 117-118. Elles furent auparavant attribuées à J. de Barbari, à Gossart, au Maître de la Légende de sainte Madeleine, à Coxcie et enfin à Van Orley !

38. AD Nord, B 2266, n° 79063. Cité dans Quinsonas, 1860, II, p. 377 [extrait, daté du 1^{er} juillet]; Houdoy, 1872, t. V, p. 515-516; Michiels, 1877, p. 224; Dehaisnes, 1881, p. 349 [extrait, daté du 1^{er} juillet]; Finot, 1888, p. 213; Charvet, 1897, n° LVI; Nodet, 1906, n° 66 et 67; Bruchet, 1927, p. 171 et p. 234, n° 124; Dhanens, 1945-1948, p. 136-137, n° VIIb; Hörsch, 1994, p. 195, n° 154.

39. Lettre à Laurent de Gorrevod de septembre 1512 ou juillet 1513. AD Nord, B 19192, n° 44539, publié par Bruchet, 1927, appendice I, p. 171, n° 90 et p. 234.

On peut résumer ce document comme suit. Nous comptons :

- deux dessins à échelle réduite du tombeau de Philibert, le « petit pied » cité correspondant à une exécution à 1/10^e de la grandeur réelle⁴⁰ ;
- un dessin à échelle réelle pour ce même tombeau d'un format carré, de 15 pieds sur 15, soit 4,44 mètres⁴¹, moins que le tombeau actuel (H. 2,25 ; L. 3,12 ; P. 1,67 m) ;
- deux dessins pour les tombeaux féminins, mesurant environ 12 pieds sur 6, soit 3,50 × 1,77 m, dimensions ne correspondant pas non plus aux monuments réalisés (5,40 × 3,75 × 1,65 m pour Marguerite de Bourbon et 6,50 × 3,75 × 2,70 m pour Marguerite d'Autriche) ;
- un portrait peint représentant le visage de Philibert ;
- d'autres petits patrons.

Quatre des six patrons principaux mentionnés concernent le tombeau de Philibert, confirmant l'importance capitale qui lui est dévolue.

La mention du portrait peint à l'huile grandeur nature, malheureusement perdu, montre l'attention portée à la ressemblance de son visage sur son effigie funéraire. Ainsi que l'a démontré Jens Burk⁴², ce souci de vraisemblance sera confirmé par la suite lorsque Conrad Meit apportera à Brou les petits bustes sculptés à Malines comme modèles. Les dessins de Perréal sont peut-être à l'origine de tous les portraits de Philibert puisque, contrairement aux autres artistes employés par Marguerite d'Autriche, il connaissait les traits du duc de Savoie, qu'il avait côtoyé à plusieurs reprises⁴³.



Fig. 4a. Décor flamboyant dans l'église de Brou, tombeau de Marguerite d'Autriche. © Hugo Maertens



Fig. 4b. Tenture de *David et Bethsabée*, vers 1510, musée national de la Renaissance et du château d'Écouen. © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen) / Gérard Blot

VAN ROOME, AUTEUR DE L'ARCHITECTURE DES TOMBEAUX « À LA MODERNE » ?

Les dimensions importantes des patrons qu'il réalise laissent penser qu'ils concernaient l'ensemble des tombeaux : gisants, décor sculpté et architecture, mais qu'en est-il réellement ?

Van Roome utilise dans ses œuvres un répertoire ornemental aussi bien gothique qu'antiquisant. La tenture de David et Bethsabée présente ainsi un décor plus hybride et moins foisonnant qu'à Brou. On y retrouve toutefois les mêmes formes très découpées sur les baldaquins de la première et de la dernière pièce, ainsi que sur la fontaine de Bethsabée (**fig. 4b**). Le contrat, qui leur donne les mêmes dimensions et la même importance, suggère par ailleurs la conception en miroir des deux tombeaux féminins.

40. Ciavaldini Rivière, 2014, p. 192.

41. La mesure du pied de Savoie constatée par Paul Cattin en Bresse à cette époque est de 32,4 cm. Le contrat étant établi à Bruxelles, il s'agit cependant sans doute du pied de Brabant.

42. Duverger, 1934, p. 55, cité par Dhanens, 1945-1948, p. 116, avait cru reconnaître ce portrait de Philibert dans un tableau conservé aux musées royaux de Bruxelles mais qui se trouvait jadis à la Fondation royale de Meesen, à Lede. On y a identifié entre-temps la marque de l'atelier de Cranach le Vieux.

43. Notamment lors de l'entrée de Louis XII à Milan, Duverger, 1934, n° III. Au sujet des portraits de Philibert, voir Burk, 2006b, n° 9 et 10, p. 100-107, et n° 66, p. 246.

Selon Françoise Blattes-Vial, c'est après la destitution de Marguerite d'Autriche, en 1515, que son tombeau prend une nouvelle emphase⁴⁴ et se voit doté d'un baldaquin rappelant un lit funèbre (idée déjà exprimée par le père Raphaël et Sébastien de Sainte-Claire⁴⁵). C'est donc pour elle Van Boghem qui en vraisemblablement l'auteur, et non Van Roome⁴⁶. L'hypothèse est séduisante mais l'idée put en réalité germer dès la création de sa chapelle privée en 1512⁴⁷.

Laurence Ciavaldini Rivière a montré qu'au moment où Van Boghem faisait peindre son livre d'heures, en 1526, il s'inspirait de ce qui était déjà taillé et que ses encadrements architecturaux n'étaient ainsi pas des *modelli* mais des *ricordi*⁴⁸.

L'architecture gothique flamboyante des tombeaux résulte sans doute d'une collaboration étroite de Van Roome et de Van Boghem, ne serait-ce que pour garantir l'unité de l'ensemble de l'édifice⁴⁹. C'est probablement la raison pour laquelle Van Boghem s'attribuera plus tard l'entière paternité du retable et des tombeaux⁵⁰, dans ses écrits comme à travers son livre d'heures⁵¹. Il y emploie l'expression « sépulture moderne », qui sera reprise dès 1561 par Paradin dans sa *Chronique de Savoie*. Interprété différemment suivant les auteurs, ce terme semble se rapporter au style gothique. Le style « à la moderne » rompt avec celui « à l'antique » du projet de Perréal⁵².

Marguerite d'Autriche comme Van Boghem et Van Roome ont puisé aux deux répertoires ornementaux, mais il est indéniable que les tombeaux contemporains, en France comme aux Pays-Bas, sont tous beaucoup plus italianisants que ceux de Brou. Les tombeaux du cœur et des entrailles de Marguerite d'Autriche aux Annonciades de Bruges et à Saint-Pierre de Malines, la représentant priant présentée par sa sainte patronne, seront d'ailleurs réalisés sous Charles Quint dans le style « à l'antique ». Trois dessins attribués à Lancelot Blondeel et datés vers 1555 montrent l'aspect de ces monuments détruits par les Huguenots⁵³.

La limite de cette interprétation est que le qualificatif « moderne » n'est utilisé que pour les deux tombeaux principaux de Marguerite d'Autriche et Philibert II. Il ne renvoie donc pas uniquement au style ornemental principalement gothique des trois monuments, mais désigne les tombeaux indépendants, détachés de tout mur et à double niveau⁵⁴. De là, la nécessaire interrogation sur l'invention de ce double niveau.

44. Blattes-Vial, 2012, p. 749-752.

45. Raphaël, s. d., p. 87, et Sainte-Claire, 1888, p. 52.

46. Blattes-Vial, 2012, p. 763.

47. Lettre de Van Boghem du 15 novembre 1512, AD Nord, B 2225, n° 76413 : « qui sera ung chief d'œuvre et pourrez descendre par dessus le jubilé... en vostre chapelle, de laquelle pourrez veoir par-dessus vostre sepulture au grand haulté... »

48. Ciavaldini Rivière, 2014, p. 192, 234 et 249. Les encadrements architecturaux se rapportaient presque uniquement à la microarchitecture : les tombeaux des deux princesses avec l'Annonciation du manuscrit, la façade du jubé côté nef avec la Nativité, les arcades peintes avec celles du retable des Sept Joies. La question se pose de même pour les vitraux, dont les cartons sont peut-être dus à N. Rombouts.

49. De Jonge, 1996, p. 133, pense peu probable que l'architecture des lits et baldaquins ait été adaptée par Van Boghem en 1526, comme le pensent Roggen et Dhanens, 1943, p. 127-132. Elle n'était cependant pas son assertion.

50. Le contrat de Conrad Meit, le 14 avril 1526, spécifie qu'il travaillera « selon le pourtraict pour ce fait par le dict Me Louis Van Boghem » (Baux, 1844, doc. XIV ; Bruchet, 1927, n° 152). Avant le 15 juillet 1533, Louis Van Boghem précise aux exécuteurs testamentaires qu'il a aussi conçu les « sepultures et contretables ».

51. Le blason de Brou d'Antoine du Saix, en 1532, ne cite d'ailleurs que Van Boghem et « maître Conrad », ce qui a sans doute contribué à faire tomber Van Roome dans l'oubli pendant des siècles.

52. L'expression est employée dans un courrier de Perréal le 15 novembre 1509. Cité par Burk, 2007a, p. 237. Par un courrier du 3 décembre 1511, on sait qu'il avait envoyé à Marguerite le dessin du tombeau commandé par Anne de Bretagne pour ses parents à Nantes, également qualifié ainsi.

53. Stedelijke Musea, Mechelen, inv. G/12, encre sur papier, 40 x 26 cm. Notice de Bart Stroobants in Malines, 2005, n° 22. Dessin daté du milieu du XVI^e siècle. Pour Bruges, conservé au Rijksprentenkabinet d'Amsterdam, inv. RP-T-1953-343, voir Boon, 1976, p. 117-120, Bruges, 1998, n° 88, p. 173, et 184, Malines, 2005, n° 22. Le 3^e est conservé à la bibliothèque de Bruges. Voir aussi De Jonge, 1996, p. 133, note 63, Hörsch, 1994, p. 149-158.

54. Bruchet, 1927, p. 171. Duverger, 1930 et Vöge, 1908 pensent également que le terme peut se rapporter tant au style qu'à l'étagement des tombeaux.

UN TOMBEAU À ÉTAGES

Le tombeau architecturalement indépendant est courant dans les anciens Pays-Bas depuis les ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles⁵⁵. À Brou, les statuette sous dais reprennent le modèle bourguignon des pleurants devenus alors très répandu, tout en renouvelant l'iconographie.

La double effigie est en revanche plus inattendue. En France, les tombeaux à étage, comme celui de Louis XII et Anne de Bretagne à Saint-Denis (réalisé par les Juste avec Guillaume Regnault, neveu de Michel Colombe), présentent plutôt des priants au niveau supérieur, et de macabres transis en dessous. Les tombeaux superposant gisant et transi se rencontrent surtout en Europe du Nord, notamment en Angleterre⁵⁶. Les gisants inférieurs de Brou sont si apaisés, si peu morbides qu'on hésite à les qualifier de « transis ».

La tradition historiographique du maintien des modèles de Perréal et de Colombe a perduré tout au long du ^{xix}^e siècle⁵⁷. Au vu des documents d'archives publiés entre-temps, Vitry a récusé cette idée ancienne et dominante selon laquelle Perréal était l'inventeur du double niveau, tant à Saint-Denis qu'à Brou⁵⁸. Françoise Blattes-Vial y revient dans sa récente thèse et mentionne un approvisionnement complémentaire en pierre noire, en 1510⁵⁹, et en albâtre, en 1512. Elle attribue le « nu héroïque » à la connaissance du milieu italien de Perréal, et suppose que le modèle cité dans le contrat de Van Roome devait être sommaire, l'archiduchesse prévoyant dès cette époque de confier les effigies à son sculpteur de cour. Elle explique enfin le portrait de Philibert II cité dans le paiement à Van Roome comme un projet pour le priant de la façade, supposant l'effigie de Marguerite d'Autriche livrée auparavant, en même temps que les patrons du retable⁶⁰.

Il semble pourtant peu probable que Perréal soit l'inventeur du double niveau, car c'est en 1515, c'est-à-dire trois ans après son évincement et lorsque Van Roome vient de réaliser les patrons, que Van Boghem demande de l'albâtre et de la pierre noire supplémentaire en grande quantité (vingt-huit pièces)⁶¹. De plus, le contrat passé avec Colombe et Perréal pour la maquette du tombeau de Philibert II ne mentionne clairement qu'un seul gisant et dix statuette⁶². Il est de même difficile d'admettre que Marguerite d'Autriche envisage dès 1516 de confier les gisants à Conrad Meit, dont le premier voyage à Brou ne remonte qu'à 1524. Ce dernier reprend sans doute le chantier laissé en suspens par la disparition de Van Roome, et par là même celui des Borman. La supposition faite au sujet de la statue de la façade ne me paraît pas non plus recevable : pourquoi aurait-on dissocié les deux priants symétriques sur le portail et mentionné cette seule statue dans un contrat concernant les patrons des tombeaux ? Quant à l'aspect italianisant du « transi » de Philibert II, il est à mon sens tout simplement dû à sa réalisation par Meit, dans un style « à l'antique », rompant ainsi avec l'esprit de Van Roome et de Van Boghem⁶³. L'idée du crypto-portrait du couple en Christ-Marie-Madeleine, que Françoise Blattes-Vial a mis en évidence, me semble de même relever probablement de la mise en œuvre par Conrad Meit, et non d'une survivance de projets abandonnés quinze ans plus tôt.

55. Tels ceux de Philippe le Hardi et Jean sans peur à Dijon, de Louis de Male à Lille (1455) ou de Marie de Bourgogne à Bruges (1495-1501). Dhanens, 1945-1948, p. 74.

56. Voir exemples dans Panofsky, 1992, p. 77, et Binski, 1996.

57. Même si les publications de Jules Baux en 1844 mettent en évidence le rôle de Van Boghem, on croit cependant encore que les projets français n'ont pas été abandonnés concernant les tombeaux. Citons aussi le cas particulier d'André Michiels, 1877, qui pense à des sculpteurs français sur la base des dessins de Jan Van Roome.

58. Vitry, 1901.

59. Bruchet, 1927, n° 20, preuve XXXVII : approvisionnement en pierre noire de Dinant dès juillet 1510, complétant le 1^{er} en provenance de Liège, puis de Saint-Triphon en octobre 1510.

60. Blattes-Vial, 2012, p. 758.

61. AD Nord, B 19175, n° 44315, publié par Bruchet, 1927, preuve LXXI, p. 399. Vingt-huit pierres noires qui sont acheminées de Saint-Triphon (Suisse), après un 1^{er} approvisionnement en pierre de Dinant (Belgique) en 1510-1512.

62. AD Nord, B 18 966, n° 37472, publié par Bruchet, 1927, n° 80.

63. Pour Burk, 2007a, p. 233-245, à la suite de Vöge, 1908, Meit se démarque des anciens plans de Van Roome et Van Boghem, « à la moderne », d'où son conflit avec ce dernier. Il réduit Van Roome à l'architecture, l'ornementation et les statuette des tombeaux, Meit étant l'auteur des gisants. Pour répondre à l'étrangeté d'une commande séparée du cadre général et des gisants, il cite l'exemple de Nantes où des ateliers différents interviennent pour les éléments figuratifs et architecturaux (Michel Colombe / Girolamo da Fiesole, 1502-1507), mais dans ce dernier cas il s'agit d'une réalisation et non d'une conception distincte.

LA TRANSFORMATION DES TRADITIONNELLES VERTUS EN SIBYLLES DU MONUMENT DU DÉFUNT

Les femmes célèbres – preuses, sibylles, vertus ou muses – étaient en vogue autour de 1500, glorifiées par des femmes de pouvoir telles qu'Anne de Bretagne, Louise de Savoie et Anne de France⁶⁴. Les vertus sont fréquentes dans les tombeaux de cette époque⁶⁵ et Marguerite d'Autriche avait pu en voir, bien avant ses projets français, dans des monuments funéraires espagnols, notamment celui de Jean II de Castille dans la chartreuse de Miraflores, à Burgos⁶⁶. Le tombeau du second époux de Marguerite d'Autriche, Juan d'Autriche, commandé en 1497 au Florentin Fancelli, montre aussi des saintes et des vertus sous des niches⁶⁷. Selon Krista de Jonge, c'est le projet de Perréal et Colombe pour le tombeau de Philibert II qui introduisit le thème des vertus aux Pays-Bas⁶⁸. Quatre figures de vertus apparaissent ainsi aux angles du projet pour le tombeau d'Isabelle d'Autriche – dite aussi Élisabeth de Danemark et nièce de Marguerite d'Autriche. Ce rare dessin préparatoire est attribué à Jan Gossart⁶⁹. Notons au passage ses dimensions modestes (27,4 × 47 cm), sans commune mesure avec les projets de Brou. Les quatre vertus cardinales apparaissaient également sur le tombeau maintenant disparu de Louis de Gorrevod, à Brou. Le thème des vertus est donc largement répandu dans le contexte funéraire.

Celui des sibylles, en revanche, s'il s'est diffusé au xv^e siècle (généralement en pendant des prophètes de l'Ancien Testament), est absent du domaine funéraire.

Jean-Gabriel Lemoine a émis l'hypothèse plausible que la *Couronne margaritique*⁷⁰, écrite par Jean Lemaire pour Marguerite d'Autriche peu après le décès de Philibert II, ait nourri le premier programme du tombeau ducal. Ce texte littéraire évoque dix vertus, autant qu'il y a de lettres dans le nom de Marguerite, mises en parallèle avec de grandes femmes de l'histoire. La sainte Marguerite du tombeau de Marguerite de Bourbon offre un vestige probable de ce premier projet : elle porte en effet sur le front une pierre précieuse retenue « à la mode italique », comme les héroïnes décrites dans la *Couronne margaritique*.

Les lettres de Lemaire, Perréal et Colombe, l'état des travaux de Van Boghem en juillet 1512 comme le contrat avec Meit en 1526 sont formels : il s'agit de dix « vertus ». Seul le contrat de Van Roome est silencieux au sujet de l'identité des statuettes. Tandis que le père Raphaël, au xvi^e siècle, hésite encore entre vertus et sibylles, son successeur, le père Pacifique Rousselet, est le premier, en 1767, à les identifier comme des sibylles. Lemoine a tenté de démontrer qu'il s'agissait bien de sibylles annonciatrices de l'avènement christique, la transformation s'opérant selon lui lors de la fondation des Annonciades à Bruges par Marguerite d'Autriche en 1517⁷¹.

64. Paris, 2010, p. 279.

65. Tel celui commandé par Anne de Bretagne pour ses parents à Nantes (1502-1505), celui de Louis XII et Anne de Bretagne à Saint-Denis (1517-1531), du cardinal d'Amboise à Rouen (1518-1525) et celui, magnifique mais disparu, de Charles VIII à Saint-Denis, supervisé par Anne de Bretagne (dû à Mazzoni).

66. Cloulas, 1991.

67. Selon les volontés testamentaires d'Isabelle de Castille, et mis en place au couvent d'Ávila en 1512. C'est au même artiste que Charles Quint commande le tombeau de ses parents en 1518, avec sept vertus et cinq dons du Saint-Esprit.

68. De Jonge, 1996, p. 134. La formule des héros antiques/vertus à grande échelle sera ensuite inventée par Jean Mone à Heverlee et promise à un grand succès, reprise dans de nombreux tombeaux de Cornelis Floris dans les années 1550.

69. Kupferstichkabinett, Berlin, kdz 4646, vers 1526-1527, commandé par Christian II pour l'abbaye Saint-Pierre de Gand (détruite en 1566-1580), réalisé par Jan de Smytere et Jan de Heere : figures féminines sous niches, Charité, Justice, Foi, Sagesse... On y voit aussi des *putti* rappelant ceux du tombeau de François d'Autriche, frère de Marguerite d'Autriche, qu'elle commande en 1525 pour l'église Saint-Jacques de Coudenberg à Bruxelles. Notice de Stijn Alsteens in New York-Londres, 2010-2011, p. 395-397. De Jonge, 1996, p. 134, y voyait le tombeau non exécuté pour Guillaume II, comte de Hollande, et son épouse Élisabeth de Brunswick-Luneburg, dans l'abbaye de Middelburg, l'attribuant à Jan Gossart et le datant d'avant 1532.

70. Lemoine, 1941 et 1949.

71. Cet ordre monastique avait été créé en 1501 à Bourges par Jeanne de France, répudiée par Louis XII. L'ordre savoyard du Collier, créé par Amédée VI en 1362, fut par ailleurs complété en 1518 par Charles III d'une image de l'Annonciation donnant son nouveau nom à l'ordre.

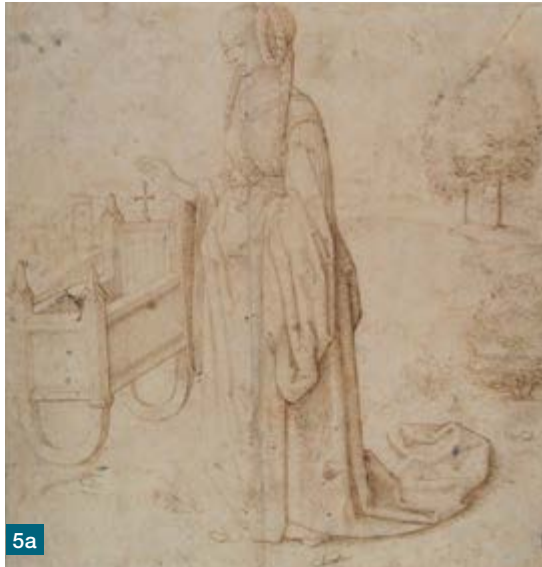


Fig. 5a. Hugo Van der Goes ou suiveur, vers 1500-1510, *Sibylle de Samos*, dessin, musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv. 103. © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (former Collection Koenigs) / Photo : Studio Tromp, Rotterdam for Kunst, Copenhagen



Fig. 5b. *Sibylle d'Érythrée*, dessin, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Tu 74.2. © Statens Museum for Kunst, Copenhagen

On pourrait ajouter à sa démonstration la diffusion du thème aux Pays-Bas, qui donne lieu à des réalisations rappelant celles de Brou, comme ces deux dessins, le premier montrant la sibylle de Samos et le second celle d'Érythrée. Leur style et leurs dimensions voisines (212 × 172 mm) ont permis de les associer (**fig. 5**). Ils faisaient vraisemblablement partie d'une série complète de sibylles et, relevant de l'entourage de Van der Goes, ils sont contemporains des dessins de Van Roome pour Brou⁷².

Dans le cas de Brou, le fait que toutes les sources anciennes, même postérieures à 1517, évoquent des vertus et non des sibylles, entretient toutefois l'incertitude. La question est d'autant plus difficile à trancher que les attributs de ces figures du tombeau ont disparu très tôt et qu'ils étaient déjà mutilés sur la représentation la plus ancienne du tombeau, datée d'avant 1660. La plupart de ces statuettes furent en tout cas sculptées entre 1513 et 1522, donc après les dessins de Van Roome mais au moment de cet hypothétique changement de programme iconographique⁷³. Or ces statuettes sont indubitablement les éléments les plus représentatifs de l'art bruxellois autour de 1500.

72. La sibylle samiane annonça la naissance de Jésus dans une étable, d'où le berceau lui servant d'attribut. L'Érythréenne prédit l'Annonciation, d'où le lys dans sa main. Cat. exp. Paris-Rotterdam-Washington, 2014. Judith Nyssen remarque que l'agencement de la sibylle de Samos et des objets l'environnant est maladroit et pense donc qu'elle a été recopiée d'après un original. Elle relie les arbres au style de Gérard David, d'après une esquisse conservée au Louvre, 1505-1510. Voir à ce sujet Ainsworth, 1998, p. 32-33, fig. 38 et 40.

73. AD01, H614, publié par Baux, 1854, pièce justificative XIII.



Fig. 6a. *Sibylle Agrippa*, tombeau de Philibert le Beau, albâtre, avant 1522, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse. © Jean-Christophe Ballot / Centre des Monuments nationaux



Fig. 6b. Figures des tentures de *David et Bethsabée* musée national de la Renaissance et du château d'Écouen. © RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Écouen) / Gérard Blot



Fig. 7a. Entourage de Hugo Van der Goes, *Deux femmes élégantes regardent un roi dans un carrosse (Le Triomphe de Pharaon)*, dessin à l'encre sur papier, 1470-1490, Oxford, Ashmolean Museum, WA1863.143 recto. © Ashmolean Museum, University of Oxford



Fig. 7b. Détail de la figure 7a.

On retrouve les mêmes attitudes dansantes, tournées de trois quarts et les drapés froufrounants sur le bas du dos, sur la *Sibylle Agrippa* de Brou et sur les figures des tentures de *David et Bethsabée*, du *Triomphe de la Mort* et de la *Descente de croix* de Philips (**fig. 6**).

Très proche des exemples que nous venons d'évoquer, nous pouvons citer le dessin d'un collaborateur de Hugo Van der Goes (**fig. 7**) et les deux femmes postées derrière Bethsabée, dérivant des deux sages-femmes fermant la barrière dans le triptyque Portinari⁷⁴.

74. Bruxelles, 2013, ill. 21, p. 46.



Fig. 8. Trois statues en albâtre, avant 1522, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse :
Sibylle samiane au tombeau de Philibert le Beau (Fig. 8a) ;
Sainte Marie-Madeleine au tombeau de Marguerite d'Autriche (Fig. 8b) ;
Sainte Marie-Madeleine au tombeau au-dessus du retable des Sept Joies de la Vierge (Fig. 8c).
© Monastère royal de Brou, Ville de Bourg-en-Bresse, clichés Denis Vidalie

Fig. 8d. Suiveur de Van der Goes, *Figure féminine*, dessin, 1470-1490, Kupferstichkabinett, Berlin.
© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Photo : Jörg P. Anders

L'empreinte évidente des modèles de Van der Goes sur Van Roome se discerne aussi sur un autre dessin⁷⁵, en dépit de la variété d'interprétations due aux différentes mains (fig. 8).

Comme l'a mis en évidence l'exposition bruxelloise de 2014, la descendance de Van der Goes à Bruxelles fut en effet très importante, parallèlement à celle de Van der Weyden. Jan Van Roome et Aert Van den Bossche, deux rares artistes bruxellois dont on peut documenter les œuvres, se situent ainsi dans sa lignée directe⁷⁶.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans les grisailles du retable de Job (conservé au Wallraf- Richartz Museum à Cologne), grisailles rattachées à Aert Van den Bossche et son atelier⁷⁷ (fig. 9), des similitudes éclatantes avec les statuette de Brou. En plus des proportions très élancées, le buste menu, les attitudes générales aux têtes penchées et les drapés similaires, on retrouve le même type de visages très doux, le goût pour les vêtements riches et les coiffures sophistiquées. Les imagiers exploitent en revanche plus encore que les peintres et lissiers les ressources sculpturales des coiffures à base de tresses enroulées.

75. Provenant de la collection Kahn à Paris, attribué à un suiveur assez autonome de Van der Goes vers 1500 par Friedländer, 1972a (IV, pl. 103 B), qui relève que le dessin a été utilisé dans le triptyque de Chur, du Maître de la Légende de sainte Ursule de Bruges. Buck, 2001, n° II.4, le rattache au maître de l'autel de la cathédrale d'Evora (Portugal).

76. Bruxelles, 2013, p. 15. De même que, plus tard, Van Orley.

77. Par comparaison avec le triptyque documenté en 1490 du *Martyre des saints Crépin et Crépinien* pour la guilde des cordonniers de Bruxelles (conservé à Varsovie, voir <https://lrkd.nl/en/images/32872>), livré en 1489 à un banquier italien vivant à Bruxelles (Petrino da Villa). Autrefois attribuée au Maître de la Légende de sainte Barbe par Friedländer, 1972a (qui donnait d'autres parties du retable au Maître de la Légende de sainte Catherine, cf. IV, n° 69). Faries, 2012, p. 237 et suivantes, réfute, sur la base des dessins sous-jacents, l'idée qu'il puisse y avoir deux auteurs différents et pense que le Maître de la Légende de sainte Barbe doit être dissocié du maître des saints Crépin et Crépinien, alias Aert Van den Bossche. Steyaert, 2003, p. 368-400, et Bruxelles, 2013, p. 247 et n° 54, p. 255, pense que Van den Bossche (alias le Maître de la Légende de sainte Barbe), redevable aux modèles de Rogier Van der Weyden, en est l'unique auteur, aidé d'un collaborateur moins doué. Voir aussi la synthèse des attributions dans Bruxelles, 2006, p. 217-219 et p. 241-262.



Fig. 9a. Aert Van den Bossche et atelier, *Retable de Job et saint Pierre, sainte Marie Madeleine et sainte Catherine*, peintures en grisaille des volets, vers 1490, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Gemäldesammlung, Inv.-Nr. WRM 0412. © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_mf113590



Fig. 9b et 9c. *Sainte Catherine au tombeau de Marguerite d'Autriche et Sibylle phrygienne au tombeau de Philibert le Beau*, albâtre, avant 1522, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse. © Caroline Rose / Centre des monuments nationaux; © Marc Tulane / Centre des monuments nationaux

LES AUTRES TRAVAUX DE JAN VAN ROOME

Les autres petits patrons mentionnés à la fin du contrat sont moins évidents à cerner et ont donné lieu à différentes hypothèses, que nous ne développerons pas ici.

Nombreux sont les auteurs qui pensent qu'ils se rapportent au retable des Sept Joies de la Vierge : Mariette Fransolet et Sophie Guillot de Suduiraut pensent ainsi que Van Roome et Van Boghem sont les coauteurs du modèle du retable, entre 1513 et 1515⁷⁸.

Nous l'avons vu, les sources iconographiques de Van Roome, notamment pour ses tapisseries⁷⁹, que l'on retrouve dans les retables brabançons, en particulier ceux de l'atelier Borman, sont majoritairement redevables de l'héritage de Van der Goes⁸⁰. La parenté des retables de Brou et de Lombeek s'explique ainsi non seulement par des sculpteurs communs travaillant dans l'atelier Borman comme l'a démontré Michel Lefftz⁸¹, mais aussi vraisemblablement par des modèles communs.

Plus rares sont ceux qui croient Van Roome à l'origine du dessin des stalles. C'est le cas de Victor Nodet, qui trouve la ressemblance frappante avec les tombeaux, et Élisabeth Dhanens, qui s'appuie sur les parentés avec le jubé de Sainte-Marie-du-Capitole de Cologne, attesté

78. Fransolet, 1931, p. 35, et Guillot de Suduiraut, 2009. Cette dernière a démontré qu'ils s'étaient inspiré d'œuvres appartenant à Marguerite : les Heures Sforza, l'Assomption de Michael Sittow et une Paix émaillée représentant la Vierge, aujourd'hui perdue mais qu'elle avait léguée à Brou (Eichberger, 2002, p. 124), l'Apparition du Christ à sa mère dérivant de compositions observées chez Van Orley.

79. Van Roome s'inspire par ex. de la *Mort de la Vierge* de Hugo pour la *Légende d'Herkenbald*.

80. Dhanens, 1945-1948, p. 100-104, se demande même si Van Roome n'a pas été le concepteur de certains de ces retables.

81. Lefftz, 2010.

comme une fabrication malinoise et qu'elle attribue à Van Roome⁸². Malgré le même principe de statuettes sous dais, et un sens de l'antique moins assimilé que celui de Gossart et de Van Orley⁸³, la comparaison entre les stalles de Brou et le jubé de Cologne n'est pas frappante.

Outre le modèle de l'autel majeur, dont seules les trois statues augustinienes furent réalisées et dont on sait fort peu de choses, Françoise Blattes-Vial est la seule à avancer l'idée que l'un des « petits patrons » correspondrait au bénitier finalement réalisé en 1548 (par un sculpteur local, Nicolas Ducre, et sans la croix initialement prévue)⁸⁴. Mais cela paraît peu vraisemblable, les énergies étant alors concentrées sur les aménagements du chœur.

Enfin, on a parfois supposé Jean de Bruxelles à l'origine des cartons des vitraux de l'église de Brou réalisés par des verriers locaux (Antoine Noisin, Jean Boachon et Jean Orquois) entre 1525 et 1531⁸⁵. Toutefois, une réflexion spécifique sur le retable, les stalles et le vitrail nécessiterait de longs développements, dépassant le cadre de notre étude consacrée aux tombeaux.

Les monuments funéraires de Brou sont le résultat d'une chaîne complexe et d'un travail collectif. Les patrons réalisés par Van Roome et Van Boghem pour les tombeaux et le retable, eux-mêmes manifestement inspirés par des modèles bruxellois plus anciens (dérivant notamment de Van der Goes), furent ensuite transposés avec talent par des sculpteurs dont la part d'inventivité propre est à prendre en compte. Les Borman le Jeune, avec lesquels Jan Van Roome avait déjà travaillé au palais du Coudenberg à Bruxelles, sous les ordres de Marguerite, furent ainsi certainement à l'œuvre, avec bien d'autres anonymes, avant que Meit et d'autres sculpteurs plus italianisants, recrutés d'ailleurs par Van Boghem, ne prennent la relève dans un esprit fort différent.

82. . Commandé en 1517 par la famille Hackeney, il est cité dans deux lettres de 1524 adressées au duc de Gelre et à Marguerite d'Autriche pour demander en plus du transport du jubé depuis Malines, où il a été fabriqué, celui d'une pierre d'autel et d'une tombe. Pour appuyer la paternité de Van Roome dans l'ensemble de l'architecture des tombeaux et des stalles, Dhanens, 1945-1948, p. 102, relève également la similitude entre la tombe de Marguerite de Bourbon et celle de Roland Lefever (1521 ?) dans l'église Notre-Dame de Semse (près de Gand), quoiqu'elle montre plus de motifs italianisants.

83. Kavalier, in New York-Londres, 2010-2011, p. 32-34.

84. Blattes-Vial, 2012, p. 170, d'après Bruchet, 1927, n° 124 et Quinsonas, 1860, t. I, p. 377.

85. Quinsonas, 1860, p. 378, cité par Lecoq et Petev, 2004, p. 52. Le mandement du 27 novembre 1525 pour l'achat des patrons des verrières du chevet et de la chapelle de Marguerite d'Autriche à Bruxelles, puis celui des 64 blasons en 1528 ne donnent pas le nom de leur concepteur (Bruchet, 1927, n° 158, p. 246). Dhanens, 1945-1948, p. 114, envisage prudemment une collaboration entre lui et Rombouts, « peintre verrier attiré de la cour ».

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz

Professeur, département d'Histoire de l'art et d'Archéologie, université de Namur, Belgique

RÉSUMÉ

L'analyse stylistique a montré que les sculptures en bois des stalles de Brou, à l'exception des miséricordes, pouvaient être attribuées à Guyot de Beaugrant et à un assistant non identifié, dénommé ici « Maître B ». Guyot de Beaugrant a également réalisé les statuettes en chêne du lutrin de chœur, les quatre anges en pierre du portail occidental et plusieurs figures et groupes en albâtre qui ont été intégrés dans le retable des *Sept Joies de la Vierge*. Les œuvres qui peuvent être attribuées à Beaugrant révèlent un artiste virtuose, dont le style passe par différentes phases du maniérisme et qui revient ensuite à une certaine forme de classicisme. Le chantier de Brou (1530-1532) est maintenant parfaitement situé dans la carrière de l'artiste, entre celui du Franc de Bruges (1529-1530) et celui du retable de l'église Saint-Jacques à Bilbao (après 1533).

GUYOT DE BEAUGRANT AND MANNERIST SCULPTURE AT CHURCH OF BROU : STALLS, ALTARPIECE, TOMBS, WESTERN PORTAL

by **Michel Lefftz**

Art History Professor, Namur University

ABSTRACT

The stylistic analysis has shown that the wooden sculptures of the Brou choir stalls, except the misericords, could be attributed to Guyot de Beaugrant and to an unidentified assistant, here called « Master B ». Guyot de Beaugrant has also carved the oak statuettes of the choir lectern, the four stone angels on the west doorway and several alabaster figures and sculpted groups which were incorporated in the altarpiece of the Sept joies de la Vierge (Seven Joys of the Virgin). The works that can be attributed to Beaugrant show that he was a virtuoso. His style expresses different stages of Mannerism, and then goes back to a certain form of Classicism. Beaugrant's work in Brou (1530-1532) can now be perfectly situated in his artistic activity, after the mantelpiece of the Franc de Bruges (1529-1530) and before the altarpiece of the Santiago cathedral in Bilbao (after 1533).

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz

Professeur, département d'Histoire de l'art et d'Archéologie, université de Namur, Belgique

Composé de quarante-deux stalles hautes et de trente-deux stalles basses, l'ensemble impressionnant et magnifique des stalles de Brou résulte de la collaboration entre une équipe de huchiers et une autre de sculpteurs¹. Les archives n'ayant livré qu'un seul nom, celui de Pierre Berchod, huchier de Bourg, chargé de « bailler la tache des sièges », qui œuvre entre 1530 et 1532², force est de recourir à l'analyse stylistique pour en attribuer les sculptures. Nous laisserons ici de côté les miséricordes « à la verve gauloise » pour nous attacher au style des statuette ornant les dorsaux et des reliefs « à l'exubérance flamande³ », insérés dans les jouées. Nous délaierons également l'iconographie, celle-ci ayant déjà fait l'objet d'une étude spécifique en 2006⁴.

ANALYSES MORPHOLOGIQUES

Nos analyses morphologiques montrent que la quarantaine de statuette, ainsi que la petite vingtaine de reliefs des stalles, peuvent être réparties en deux groupes stylistiques clairement distincts⁵.

Tout d'abord, les étoffes des vêtements des figures du premier groupe se caractérisent par un style à l'antique, avec des drapés très mouillés (fig. 1). Quant aux postures en ligne serpentine⁶ et aux anatomies antinaturalistes, elles témoignent d'un style maniériste particulièrement affirmé ; nous allons établir que ces statuette peuvent être attribuées à Guyot de Beaugrant.

Ensuite, l'analyse stylistique des statuette et des reliefs du second groupe témoigne à l'évidence des intentions d'un sculpteur qui s'efforce d'abandonner le style gothique – lequel se reconnaît dans les drapés aux plis brisés d'une série de figures, ainsi que dans l'abandon

1. Cette étude n'aurait pas été entreprise sans l'aimable invitation et le soutien constant de Madame Magali Briat-Philippe, conservatrice du monastère royal de Brou ; nous avons le plaisir de la remercier chaleureusement ici. Nos remerciements vont aussi à Pierre-Yves Kairis, Donatienne Blanche et Hélène Cambier pour leurs relectures attentives et leurs conseils avisés.

2. Baudson, 1958, p. 22, Poiret, 1994, p. 102-103. Ces auteurs reprennent probablement cette information auprès d'une source dont la fiabilité n'est pas toujours assurée, celle du père Raphaël de la Vierge, in Raphaël, s. d.

3. Baudson, 1958, p. 23.

4. Woudenberg, 2006, n. p.

5. Plusieurs statuette ayant manifestement changé de place, nous ne tiendrons pas compte ici de la disposition actuelle pour les attributions. Il est d'ailleurs vraisemblable que les séries produites par les deux ateliers étaient mélangées à l'origine.

6. Dans nos analyses morphologiques des figures, nous caractérisons l'occupation du corps dans l'espace par la posture et la gestuelle. Pour la posture, il suffit de considérer l'orientation des deux axes transversaux du tronc dans l'espace : l'axe du bassin et l'axe des épaules. C'est en modifiant la position de ces deux axes que l'artiste dispose sa figure dans l'espace. On considérera donc l'inclinaison et la rotation de ces axes par rapport à l'axe longitudinal. La posture du corps est en lien direct avec les appuis, qu'ils soient situés sur le sol ou ailleurs.

La posture en ligne serpentine, appelée aussi figure serpentine dans les traités artistiques anciens, désigne la disposition des diverses parties du corps en rotation, voire en torsion, autour de l'axe vertical de l'aplomb (l'axe longitudinal du corps). Dans les œuvres, on observe que la figure est parfois composée selon un mouvement continu en spirale, comme dans un dessin de Dürer destiné à son *Traité de peinture*, ou dans le célèbre groupe de l'*Enlèvement d'une Sabine* par Giambologna (1582). Mais le plus souvent, la continuité du mouvement est brisée par un mouvement de rotation d'une partie en sens contraire, comme dans la *Victoire* de Michel-Ange (1520-1525) ou dans l'*Apollon* de Giambologna (1573-1575). Dans tous les cas, la figure se détache totalement du plan de fond. Cette posture est omniprésente dans l'art maniériste.

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz



Fig. 1. Guyot de Beaugrant, statuette des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne. © Michel Lefftz



Fig. 2. Sculpteur inconnu (Maître B), statuette des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne. © Michel Lefftz



Fig. 3. Sculpteur inconnu (Maître B), statuette des stalles du monastère royal de Brou, détails des têtes, vers 1530-1532, chêne. © Michel Lefftz

du *contrapposto*⁷, la posture caractéristique de la Renaissance – pour passer peu à peu à la ligne serpentine qui organise progressivement les volumes corporels et à des draperies plus fluides qui épousent davantage les formes du corps (**fig. 2**). Dans le même temps, l'anatomie des figures de ce second groupe a également évolué vers un rendu moins naturaliste. Il semble que cet autre sculpteur, que nous nommerons Maître B pour la clarté du propos, a tenté d'imiter le style de Beaugrant jusque dans les contours des visages, qu'il taille de manière anguleuse, et dans les joues qu'il creuse (**fig. 3**). Les têtes de ses figures

7. Le *contrapposto* se caractérise par une posture dans laquelle le déhanchement est dit contrarié, car l'axe des épaules s'incline dans la direction opposée à celle de l'axe du bassin. Le poids du corps reporté sur la jambe d'appui libère la figure qui se met en marche. Comme à l'époque gothique, le corps reste disposé, pour l'essentiel, dans un seul plan, parallèle au plan de fond. Bien que la figure soit totalement détachée de la paroi et conçue comme une statue disposée dans l'espace, le point de vue privilégié pour appréhender l'œuvre reste le point de vue frontal. Cette posture sera systématiquement employée par les artistes de la Renaissance qui abandonnent le déhanchement – ou hanchement – gothique.

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz

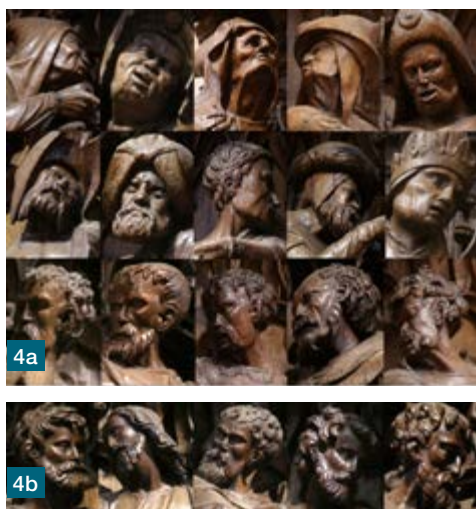


Fig. 4a-4b. Guyot de Beaugrant, statuettes des stalles du monastère royal de Brou, détails des têtes, vers 1530-1532, chêne.
© Michel Lefftz



Fig. 5a. Guyot de Beaugrant, statuettes des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne.

Fig. 5b. Reliefs des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne.

Fig. 5c. Statues des Pères de l'Église, Bilbao, sacristie de la cathédrale Saint-Jacques.
© Michel Lefftz.



sont aussi plus rondes que celles taillées par Beaugrant, lesquelles présentent un visage allongé surmonté d'une imposante calotte crânienne (**fig. 4a**). Dans les visages dus au Maître B, les yeux sont petits, ronds, rapprochés et enfoncés dans les orbites, les paupières supérieures et inférieures sont larges, l'iris est marqué par une cavité profonde, le nez est généralement mince, court, pointu et légèrement retroussé. Dans ses figures, le Maître B a suivi avec succès la voie ouverte avec une maîtrise hors du commun par Guyot de Beaugrant, à tel point qu'un léger doute subsiste parfois pour l'attribution de l'une ou l'autre statuette. Au vu de cette proximité entre les œuvres des deux artistes et de la dépendance stylistique du Maître B par rapport à Beaugrant, on peut raisonnablement supposer que le premier assistait le second sur ce chantier.

La très grande diversité des postures, de la gestuelle et des costumes des statuettes des dorsaux atteste l'existence de modèles suivis par les sculpteurs pour l'exécution. Cependant, aucune analyse dendrochronologique ne permettant de préciser la provenance des bois dans lesquels ces œuvres ont été sculptées, on ne dispose pas d'arguments probants pour déterminer si le travail a été accompli sur place ou dans les anciens Pays-Bas, où Guyot de Beaugrant était actif. Les deux maîtres se sont aussi réparti la réalisation des reliefs narratifs des jouées des stalles ; les plus habiles dans la conception et dans l'exécution étant ici aussi redevables à Guyot de Beaugrant (**fig. 5b**). Rappelons que les panneaux ont nécessairement dû être réalisés avant leur insertion dans la menuiserie des stalles, lors du montage de l'ensemble, à Brou⁸.

8. Si une analyse dendrochronologique des statuettes est théoriquement envisageable, il n'en est pas de même pour les panneaux sculptés, sauf moyennant un démontage du bâti des stalles.

GUYOT DE BEAUGRANT
ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU :
STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz



6. Guyot de Beaugrant, statuettes des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne.
© Michel Lefftz

Six figures ne s'intègrent pas immédiatement dans l'un de ces deux groupes, car on n'y retrouve pas ce drapé mouillé, témoignage significatif du style dit à l'antique alors tant prisé (fig. 6). Le rendu souple des drapés est cette fois obtenu avec des étoffes plus épaisses qui tombent en larges plis, ceux-ci moins nombreux et souvent plus raides. Quant aux postures des figures, elles sont en *contrapposto*. Doit-on considérer que ces six statuettes résultent de l'amélioration du style du Maître B ou bien qu'elles sont le fait d'un troisième maître ? La morphologie des têtes (fig. 4b) montre qu'elles se rattachent au groupe des figures aux drapés mouillés ; nous proposons donc de les attribuer également à Beaugrant. Cette conclusion appelle immédiatement une question : comment justifier une telle diversité stylistique dans un laps de temps aussi court ? Peut-on tracer une évolution qui expliquerait les mutations du style de Beaugrant ? Fort heureusement, nous connaissons des œuvres de cet artiste qui se situent immédiatement avant – voire même en partie contemporaines – et d'autres datées peu après le chantier de Brou. Nous prendrons ici comme fourchette chronologique pour la réalisation des stalles cette précieuse pièce d'archive indiquant qu'en août 1530 on se préoccupait de « bailler la tache des sièges » d'une part, et la date de 1532, année de la consécration de l'église et année présumée de l'achèvement du chantier des stalles ; la date apparaît deux fois sur le grand lutrin de chœur, meuble dont le style des figures concorde parfaitement avec celui du reste des figures des stalles. Nous allons ici proposer une lecture cohérente de l'évolution stylistique de Guyot de Beaugrant à Brou, en montrant qu'il passe par un maniérisme très affirmé avant de revenir à une certaine forme de classicisme. L'abondante série de statuettes et de reliefs des stalles de Brou offre tout le matériel nécessaire à cette démonstration.

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz



Fig. 7a1-7b1-7c1. Guyot de Beaugrant, statues des anges porteurs d'emblèmes du portail ouest, monastère royal de Brou, vers 1530-1532, pierre calcaire (?). © Michel Lefftz

Fig. 7a2. Effigie d'Isabelle de Castille, cheminée du Franc de Bruges, 1529-1530, chêne. © Michel Lefftz

Fig. 7b2. Statuette du lutrin de chœur du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne.

© Michel Lefftz

Fig. 7c2. Statuettes des stalles du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, chêne.

© Michel Lefftz

Avant de présenter les œuvres de référence de Guyot de Beaugrant, il faut préciser que quelques figures de style maniériste se retrouvent dans le retable de la Vierge, dans les monuments funéraires et au portail occidental de l'église de Brou⁹. L'un des quatre anges porteurs d'emblèmes de ce portail se distingue des autres par un drapé moins mouillé et une posture en *contrapposto* (fig. 7a1). Nous y reviendrons, car cette figure particulière offre des similitudes avec les grandes figures de la cheminée du Franc de Bruges. Les trois autres anges reflètent à des degrés divers, dans la posture, le drapé et le traitement des cheveux, le style des figures à l'antique des stalles de Brou (fig. 7b & 7c). Après analyse, il apparaît que ces anges synthétisent les étapes des transformations stylistiques qui amèneront Guyot de Beaugrant à l'apogée de son interprétation du maniérisme. Ainsi, l'ange situé à la gauche de Philibert II incarne certainement ce moment d'aboutissement ; il peut immédiatement se rattacher à la série des figures à l'antique des stalles par la stylisation extrême du rendu des draperies mouillées (fig. 7c). Les anges placés à gauche de Marguerite d'Autriche et à droite de Philibert II sont l'expression d'un traitement subtil et nuancé du drapé mouillé. Enfin, l'ange placé à droite de Marguerite d'Autriche¹⁰ (fig. 7a1) atteste une autre étape de recherche dans l'élaboration des draperies mouillées. Les anges porteurs d'emblèmes du portail occidental résument donc bien l'évolution qui s'est opérée dans la *maniera* de Beaugrant au début des années 1530. Deux des quatre évangélistes du grand lutrin de chœur, eux aussi assurément de la main de Beaugrant, témoignent à leur tour des deux premières phases de l'évolution stylistique du maître.

Ainsi, saint Mathieu peut être mis en parallèle avec l'ange porteur d'emblème situé à droite de Philibert, et donc avec des figures de la cheminée du Franc de Bruges réalisées juste avant Brou. Le second évangéliste, saint Jean, s'apparente pour sa part à l'ange disposé au portail à droite de Marguerite d'Autriche (fig. 7b). Outre l'évolution dans la conception des draperies, les quatre anges du portail occidental témoignent également, pour la posture, de l'abandon progressif du *contrapposto* au profit de la ligne serpentine.

9. Bien qu'il ne nous ait pas été possible d'examiner ces sculptures de près pour en réaliser la critique d'authenticité, il apparaît néanmoins que si plusieurs têtes et certaines parties accessoires comme les ailes ont dû être refaites, l'essentiel du relief de ces figures semble bel et bien proche de l'état d'origine.

10. La tête de cet ange est une restitution.

BEAUGRANT AVANT BROU

La participation de Guyot de Beaugrant à l'ornementation de la cheminée du Franc de Bruges (**fig. 8**) est datée avec une précision rare par des documents comptables de 1529 à 1530¹¹. Ce chantier se situe ainsi immédiatement avant celui de Brou. Peut-être même y eut-il un chevauchement de quelques mois entre les deux entreprises, mais les artistes étaient rarement payés immédiatement dès l'achèvement du travail. Nous savons qu'en août 1529, Beaugrant est payé pour le « travail du meilleur et plus fin marbre de Dinant » fourni par Andries Nonnon de Dinant ; c'est donc Beaugrant qui réalisa les délicats montants de la cheminée dans cette belle pierre noire. En janvier et septembre 1530, il est payé pour ses reliefs en albâtre [ou marbre] de l'histoire de Suzanne ; et enfin en août 1530, les archives mentionnent des paiements à Beaugrant pour les quatre enfants en albâtre et cinq personnages en bois suivant patron fourni. Dans les quatre reliefs de l'histoire de Suzanne, la grande variété dans la disposition des figures dans l'espace, la diversité des physionomies d'hommes et de femmes, les raccourcis audacieux et les proportions des corps attestent déjà claire-



Fig. 8. Guyot de Beaugrant, cheminée du Franc de Bruges, 1529-1530, chêne. © Michel Lefftz

ment le style maniériste de l'artiste ; cependant, en le comparant à celui des statuets des stalles de Brou, ce maniérisme reste modéré, tout particulièrement dans le rendu antinaturaliste des anatomies, les postures, la gestuelle, comme dans le traitement encore presque classique des draperies. Alors que le rendu très expressif de l'anatomie des corps des quatre angelots de la cheminée du Franc fait écho au style des reliefs, celui des statues en bois des souverains s'inscrit plutôt dans la transition entre le gothique et la Renaissance. Il ne faut pas nécessairement voir ici le signe d'une évolution, d'ailleurs difficile à soutenir vu la chronologie, mais peut-être le choix délibéré d'une marque de distinction entre deux parties du discours officiel ayant leurs références propres¹². Dans la cheminée du Franc, on notera encore les grandes similitudes morpho-

logiques entre les visages des angelots en marbre, ceux des angelots en bois et ceux des souverains, surtout pour les visages féminins. Par ailleurs, le traitement de l'anatomie des angelots en marbre, avec leurs formes très potelées, n'est pas sans rappeler celui des enfants porteurs d'emblèmes réalisés par Conrad Meit et son atelier pour les monuments funéraires de Brou ; la contemporanéité des chantiers et, surtout, l'identité du commanditaire mériteraient que l'on se penche sur ces similitudes¹³. À l'inverse, les angelots en bois du Franc se distinguent de ceux de Brou : le rendu de leur anatomie est sensiblement plus classique par le traitement plus épuré des volumes des membres. Sans la précision des archives, on aurait sans peine attribué la réalisation du chantier du Franc de Bruges à une équipe de sculpteurs s'exprimant dans des styles très divers, voire opposés. Force est donc de reconnaître que Guyot de Beaugrant excellait simultanément dans ces modes d'expression plastique que l'on a encore trop souvent tendance à opposer, sans doute à cause de l'habitude qui nous fait considérer que l'adoption, et surtout la maîtrise, d'un nouveau style entraîne forcément l'abandon du plus ancien.

11. Devliegher, 1987.

12. Nous proposons ici une hypothèse de travail qui s'inscrit dans une perspective de recherche où la diversité des styles serait signifiante et non simplement la résultante d'une recherche de variété. Ignace Vandevivere avait ouvert cette voie et Matt Kavalier l'a récemment étendue (Vandevivere et Perier-d'Ieteren, 1973 ; Kavalier, 2012).

13. Ces angelots de marbre sont aussi à mettre en étroite relation avec les quatre angelots porteurs d'emblèmes du monument funéraire de Reinoud II Van Brederode, à Vianen (Pays-Bas). Les similitudes sont telles qu'il faut envisager une attribution à Beaugrant. Cela devrait remettre en question la datation du monument proposée jusqu'ici, vers 1555, puisque notre sculpteur décède à Bilbao en 1549. Ainsi, l'exécution du monument funéraire jusqu'ici attribuée à Jacob de Nole pourrait ne lui revenir qu'en partie. L'œuvre est illustrée dans Defoer et Dirkse, 1986, p. 189.

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz



Fig. 9. Atelier Borman et Guyot de Beaugrant, détail du retable de Lombeek (Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek), vers 1530-1532, chêne. © Michel Lefftz

L'appréciation de ce qui fut un véritable foisonnement stylistique dans le foyer de la cour des anciens Pays-Bas méridionaux du premier tiers du ^{xvi}^e siècle doit certainement être appréhendé à l'aune de la *varietas* et de l'*exuberantia* plutôt que de la pureté de style héritée, notion héritée du ^{xix}^e siècle¹⁴ ; le terme de gothico-Renaissance, précisément forgé pour ce contexte particulier il y a quarante ans par Ignace Vandevivere, retrouve donc sa pleine justification puisque les deux styles se mêlent intimement¹⁵.

BEAUGRANT APRÈS BROU

Le style de Beaugrant peu après le chantier de Brou est connu par plusieurs statues qui subsistent de l'ancien retable majeur de la cathédrale Saint-Jacques, à Bilbao. Les quatre Pères de l'Église sont actuellement conservés à la sacristie (**fig. 5c**), et une partie des apôtres, au musée archéologique et ethnographique de Bilbao. On constate immédiatement que la posture, le traitement du drapé et de l'anatomie y sont très semblables à ceux de l'un des Pères de l'Église de Brou. Il faut donc envisager une nouvelle mutation du style de Beaugrant, vers la fin du chantier de Brou : c'est ce que montrent les six figures de style moderne (**fig. 6**) par rapport à la grande série des figures aux drapés mouillés, à l'antique (**fig. 1**). Cette évolution stylistique semble d'ailleurs résumée dans la série des quatre Pères de l'Église de Brou (**fig. 5a**), comme dans plusieurs reliefs des stalles (**fig. 5b**). On y observe clairement que Beaugrant est passé d'un style empreint

d'un maniérisme très marqué à un style plus classique, caractérisé par une posture en *contrapposto*, laquelle impliquait nécessairement l'adossement des figures, une gestuelle posée (moins dynamique et moins tendue), une anatomie plus réaliste et des drapés plus épais, soulignant le corps sans le mouler comme les drapés mouillés du groupe précédent.

BEAUGRANT ET LE RETABLE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME

La juxtaposition des styles gothique et Renaissance que l'on voit dans les figures du retable de Lombeek-Notre-Dame (Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek) intrigue également les chercheurs depuis longtemps¹⁶ (**fig. 9**). Les sculptures de style gothique en albâtre de Brou ainsi que

14. Déjà Alberti appelait le peintre à veiller à cette richesse dans la composition : « Ce qui d'emblée fait qu'une histoire apporte du plaisir, c'est l'abondance et la variété des choses. Tout comme pour les aliments et la musique, les objets nouveaux plaisent assurément, peut-être, entre autres raisons, parce qu'ils diffèrent des objets anciens et habituels, aussi l'âme prend plaisir à la variété et à l'abondance », Alberti, 1992, p. 169-170.

15. Vandevivere et Perier-d'Ieteren, 1973, p. 19.

16. On trouvera la bibliographie la plus complète sur ce retable dans D'Hainaut-Zveny, 2005, p. 184.

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz



Fig. 10. Guyot de Beaugrant, statuettes du retable de la Vierge du monastère royal de Brou, vers 1530-1532, albâtre.
© Michel Lefftz

les figures du même style à Lombeek peuvent depuis peu être insérées dans le catalogue des Borman¹⁷. Comme dans le retable de la Vierge à Brou, le style gothique des Borman a été réservé aux figures sacrées illustrant les récits religieux à l'avant-plan. À Lombeek, la transition stylistique se fait progressivement d'un style à l'autre puisque quelques figures situées au plan médian présentent des caractéristiques mixtes. Le style maniériste très marqué des figures de l'arrière-plan et celui de certains reliefs peut à présent être mis en relation directe avec plusieurs figures de Brou. La grande proximité stylistique que l'on observe entre les œuvres de Beaugrant à Brou et à Lombeek-Notre-Dame autorise donc à préciser la datation du retable en bois vers 1530-1532. La réalisation des figures sculptées pour le retable de Lombeek n'aura guère demandé à Beaugrant plus de quelques semaines de travail, ce qui ne devait pas constituer une contrainte réelle dans l'avancement du chantier de Brou. Cette réalisation a pu *a priori* se faire tout aussi bien à Brou que dans son atelier, dans les anciens Pays-Bas. Dans l'état actuel des connaissances, le doute subsiste quant au lieu de réalisation des statuettes en bois des jouées des stalles de Brou.

Enfin, certaines figures de Brou et de Lombeek-Notre-Dame présentent d'étonnantes similitudes

avec des figures en relief du retable en albâtre de la cathédrale de Bruxelles. Ce dernier a depuis longtemps été attribué à Jean Mone et proviendrait de la chapelle de la Cour qui était sise sur la colline du Coudenberg, à Bruxelles¹⁸. Si l'on prend en compte les grandes similitudes stylistiques établies entre les sculptures de Brou et le retable de Bruxelles, la datation proposée jusqu'ici entre 1538 et 1541 semble devoir être remise en question. On devra probablement aussi envisager une participation de Guyot de Beaugrant, compatriote de Mone, à cette réalisation prestigieuse¹⁹.

CONCLUSION

La collaboration entre Guyot de Beaugrant et Louis Van Boghem à Brou n'est pas la première du genre puisqu'on sait par les archives que les deux ouvriers de Marguerite d'Autriche étaient déjà associés en 1526 pour la réalisation d'un mausolée en marbre en mémoire de son frère, François d'Autriche, dans l'église Saint-Jacques du Coudenberg à Bruxelles. Si ce monument a malheureusement été détruit au XVIII^e siècle, son apparence générale est connue par une gravure illustrant *Le Grand Théâtre sacré du Brabant*²⁰.

17. Nous avons déjà proposé cette attribution dans une communication donnée à l'occasion d'une journée d'étude « Sculpter les mouvements de l'âme », Centre d'études supérieures de la Renaissance (université François-Rabelais de Tours), 11 octobre 2013 : *Tradition et renouveau dans l'expression des passions chez les sculpteurs brabançons actifs au monastère de Brou au XVI^e siècle*. Une grande exposition rétrospective sur les Borman et la sculpture bruxelloise de la fin du Moyen Âge, prévue au musée M de Louvain, en 2019, fera le point sur cette question.

18. Sur ce retable, voir Saintenoy, 1931, p. 42-51 ; Vandevivere et Perier-d'Ieteren, 1973, p. 28 et 63.

19. Une note de Roggen aborde brièvement les relations entre Jean Mone et Guyot de Beaugrant : Roggen, 1942, p. 213-214 ; voir aussi Vandevivere et Perier-d'Ieteren, 1973, p. 29-30.

20. Roggen et Casteels, 1938, p. 32 ; gravure originale dans Sanderus, 1729 (I, p. 222).

GUYOT DE BEAUGRANT ET LA SCULPTURE MANIÉRISTE À L'ÉGLISE DE BROU : STALLES, RETABLE, TOMBEAUX, PORTAIL OCCIDENTAL

Michel Lefftz

On s'est interrogé sur la disparité de style des sculptures du retable en albâtre des *Sept Joies de la Vierge*²¹. Au style gothique de l'architecture et des groupes disposés à l'avant-plan des scènes, viennent s'ajouter à l'arrière-plan des figures et des décors architecturés de style maniériste (fig. 10a). D'autres petites figures de style maniériste sont également présentes sur les montants du retable (fig. 10b). Il s'agit principalement d'apôtres et de prophètes. Pour expliquer l'état d'inachèvement de la plupart de ces figurines et l'insertion pour le moins problématique des décors d'architecture de ville à l'arrière-plan de la Nativité et de l'Adoration des Mages, on a suggéré qu'il y aurait eu deux équipes de sculpteurs, la seconde ayant repris le chantier après une période d'interruption. Nous proposons ici une nouvelle hypothèse, car plusieurs indices montrent que Guyot de Beaugrant a travaillé à plusieurs reprises dans l'atelier des Borman²², juxtaposant son style à l'antique au style gothique des Borman. Le cas le plus exemplaire est certainement celui du retable de Lombeek-Notre-Dame²³. Un argument peut asseoir cette hypothèse. Puisqu'il manque du mobilier dans la partie orientale de l'église de Brou (un seul autel est en place et nous avons connaissance de l'interruption du chantier peu après le décès de Marguerite d'Autriche), on peut supposer qu'au moins une partie des décors de ville sculptés, et probablement des figures, actuellement intégrés dans le retable des *Sept Joies de la Vierge* étaient destinés à d'autres ensembles mobiliers de la collégiale – sans doute des autels et retables disposés dans le chœur, mais peut-être aussi sous le jubé. On aura donc rassemblé les éléments qui pouvaient l'être dans le retable de la Vierge. Enfin, on relèvera un détail particulièrement significatif de l'arrêt brutal du chantier : l'état d'inachèvement de plusieurs figures en albâtre du retable marquées par le style maniériste, toutes attribuables à Guyot de Beaugrant. L'artiste aura donc vraisemblablement délaissé le chantier de Brou subitement, sans doute vers 1532 ou très peu après, car sa présence est attestée à Bilbao dès 1533²⁴. Sa présence dans la ville basque est très probablement à mettre en relation avec le contrat le liant à la réalisation du retable de l'autel majeur de l'église Saint-Jacques de Bilbao, lequel sera finalement signé en octobre 1535²⁵.

En 1868, Edmond de Busscher se désolait du peu d'œuvres que l'on pouvait rattacher à Guyot de Beaugrant : « Le talent de Guyot de Beaugrant nous est donc attesté par le rétable [sic] de Bilbao, aussi bien que par les bas-reliefs et les statuettes de Bruges. Ces dernières productions de son habile ciseau nous font vivement regretter de ne point connaître en Belgique d'autres œuvres de lui²⁶. » Grâce à la découverte d'une grande série de statues et de reliefs qui s'ajoutent à présent au catalogue de cet artiste, nous savons que la fécondité de son imagination et l'habileté de son ciseau lui ont permis de devenir l'un des sculpteurs les plus virtuoses de sa génération. Il n'est dès lors guère étonnant qu'il se soit vu confier la réalisation de grandes commandes liées à la cour de Marguerite d'Autriche. De surcroît, fait relativement exceptionnel pour les artistes de cette période de métissages et de mutations esthétiques, le chantier de Brou a permis de suivre avec une précision rare l'évolution du style maniériste de Guyot de Beaugrant jusqu'à son apogée, puis le retour à une certaine forme de classicisme.

21. Dernière étude en date sur le sujet : Guillot de Suduiraut, 2009, n. p.

22. Lefftz, 2010.

23. Voir *supra*.

24. Sur l'activité et la descendance de Beaugrant au Pays basque : Bergmans, 1981, p. 265-277 ; Enciso Viana, 1981, p. 249-263 ; Barrio Loza, 1984, p. 32, 133-134.

25. Le projet dessiné de cet immense retable a longtemps été conservé dans une collection privée. Le vocabulaire formel mis en œuvre montre des affinités stylistiques avec le groupe de dessins et de gravures du « Précurseur » de Du Cerceau. Celles-ci mériteraient une étude approfondie car Guyot de Beaugrant était sculpteur et architecte, comme l'auteur présumé des dessins de ce groupe étudié par De Jonge, 2010, p. 91-107.

26. De Busscher, 1868, col. 48-50.

CHOISIR OU PAS ? LES SEPT JOIES ET LES SEPT DOULEURS DE MARIE

Dagmar Eichberger

Professeur, université d'Heidelberg

RÉSUMÉ

Dans le contexte du monastère royal de Brou, Marguerite d'Autriche a toujours été associée aux Sept Joies de Marie en raison du retable qu'elle a commandé pour sa chapelle bourguignonne. Un regard plus attentif sur ses activités aux Pays-Bas bourguignons et des Habsbourg montre qu'elle soutenait activement le culte des Sept Douleurs de Marie. Ce dernier est né aux Pays-Bas pour ensuite se propager assez rapidement à travers l'Europe entière dans les premières décennies du xvi^e siècle. En 1516, Marguerite d'Autriche décide d'établir à Bruges un couvent dédié aux Sept Douleurs de Marie. En 1519, elle commande aux artistes de sa cour, Conrad Meit et Bernard Van Orley, une *pietà* pour ce couvent. À Brou, la chapelle de son confesseur Antoine de Montcut est dédiée à ce même culte. En conséquence, il est évident que Marguerite n'a pas soutenu une dévotion mariale au détriment de l'autre, mais qu'elle a cherché au contraire à trouver un juste équilibre entre les deux.

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN

by Dagmar Eichberger

Professor, University of Heidelberg (Germany)

ABSTRACT

In the context of the monastery of Brou, Margaret of Austria has always been associated with the Seven Joys of the Virgin because of the Brabantine altarpiece that she had commissioned for her chapel. A closer look at her activities in the Burgundian-Habsburg Netherlands reveals that she was an active supporter of the cult of the Seven Sorrows of the Virgin. This devotion took its beginnings in the Low Countries and gained considerable momentum throughout Europe in the first decades of the Sixteenth Century. In 1516 Margaret of Austria decided to found a convent in Bruges dedicated to the Seven Sorrows of the Virgin. In 1519 she commissioned a *Pietà* from her court artists, Conrad Meit and Bernard van Orley for this convent. At Brou the chapel of her confessor, Antoine de Moncut, was dedicated to the same cult. Taking this into account, it becomes apparent that Margaret did not support one Marian devotion at the expense of the other, but tried to establish a fine balance between both.

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN¹

Dagmar Eichberger

University of Heidelberg (Germany)

Margaret of Austria can be described as a pious woman who supported several religious institutions and actively followed specific contemporary cults.² At Brou she opted for the Augustinian order to occupy the large monastery that she had erected in memory of her late husband, Philibert II of Savoy, and her mother-in-law, Margaret of Bourbon.³ In Bruges she founded a Franciscan convent and financially supported the refurbishing of the architectural structures.⁴ In both places she had rooms set aside for her own use, as she secretly planned to spend the last years of her life close to one of the religious communities she favoured. Her apartments on the first floor of the cloister at Brou, however, never fulfilled their intended purpose, as Margaret did not live long enough to see her principal foundation completed. The private house that was built for her close to the Bruges convent also remained an empty shell, as she died unexpectedly on 1 December 1530 while still active as regent of the Netherlands.⁵



Fig. 1. Brabantine artist, *Altarpiece of the Seven Joys of the Virgin*, alabaster and black marble, first campaign: 1513–1522; second campaign 1526–c. 1532, Monastère royal de Brou.
© Caroline Rose/Centre des monuments nationaux

During her lifetime, Margaret of Austria favoured both the cult of the Seven Joys of the Virgin and the new devotion of the Seven Sorrows of the Virgin. The significance of the cult of the Sorrows of the Virgin for Margaret of Austria has long been underestimated.⁶ Margaret of Austria's involvement in both these devotions deserves to be looked at in more detail with the intention of understanding their relative significance.

Margaret of Austria's private chapel at Brou can be described as a "profession of loyalty" to the cult of the Virgin and to the Joys of the Virgin in particular. The large stained-glass window on the northern wall of the building is dominated by a triumphal *Coronation of the Virgin* that is placed above a scene with the Apostles standing around the empty tomb of the resurrected mother of Christ. In the foreground of this celestial scene, Philibert and Margaret kneel in prayer as if having a vision. In addition, the couple is also physically present through their tombs with recumbent figures carved by Conrad Meit and his assistants.

Within the same space, a large altarpiece made from white alabaster and black marble explores the subject of the Seven Joys of the Virgin (**fig. 1**). As Sophie Guillot de Suduiraut has convincingly argued, the main body of this structure was made in the Brabantine style during the second decade of the Sixteenth Century. The altarpiece was completed on site and

1. I would like to thank Magali Briat-Philippe, Cédric Mottier, Koenraad Jonckheere and Sabine van Sprang for their comments and support.

2. Eichberger, 2002, pp. 187-259.

3. Poirer, 1994; Hörsch, 1994. In her unpublished PhD thesis, Françoise Blattes-Vial proposed that this choice was determined by her husband's close connection to Augustinian monasteries in Northern Italy, see Blattes-Vial, 2012.

4. Schrevel, 1924, pp. 108-125; Soulier, 1912, pp. 60-61; see also: Anonymous, 2007; for further references on the order, see also <http://www.annonciade.info/2013/07/1526/> [consulted on 14 February 2016].

5. Anonymous, 2007, *op. cit.*, p. 25.

6. Thelen, 2015; Eichberger, 2017.

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN

Dagmar Eichberger



Fig. 2. Portrait of Margaret of Austria at the bottom of the central scene of *The Assumption of the Virgin*, alabaster, 1513–1522 (detail of Fig. 1), Monastère royal de Brou.
© Caroline Rose/Centre des monuments nationaux

installed in Margaret's chapel between 1522 and 1532.⁷ While *The Coronation of the Virgin* was the principal subject in the neighbouring window, the *Assumption of the Virgin* forms the centrepiece of this structure.

The following elements form part of the widespread devotion to the Joys of the Virgin and are displayed on this monumental altarpiece: the *Annunciation*, the *Visitation*, the *Birth of Christ*, the *Adoration of the Magi*, *The Resurrected Christ Appears to His Mother*, *Pentecost* and, finally, *The Assumption of the Virgin*. The extent to which Margaret of Austria wished to be associated with this form of Marian piety is clearly demonstrated by the insertion of her miniature portrait at the bottom of the central scene (fig. 2). In the entire church of Saint Nicolas de Tolentine this is the only time when she is portrayed in her widow's weeds – a portrait type that generally represents her contemporary role as Regent of the Netherlands. Being physically close to the Virgin Mary was desirable to many women and could be expressed in various ways. In the contemporary *Sforza*

Hours, a gift to her nephew Charles, then King of Spain, Margaret had asked her court illuminator, Gerard Horenbout, to portray her in the guise of Saint Elisabeth in the scene from *The Visitation* when she touches the pregnant body of Mary.⁸ An almost identical image appears at the lower right of the carved alabaster altarpiece at Brou. While it could be argued that this is another portrait of the patroness, the facial features are not at all reminiscent of Margaret of Austria.

The so-called Sorrows of the Virgin is a complementary devotion that meditates on seven moments in Mary's life that filled her with intense grief. The veneration of the *Sorrows* can be traced back to the Late Middle Ages and occurred in different numeric arrangements of five, seven or even fifteen sorrows.⁹ The cult gained considerably more momentum when the cleric Jan van Coudenberghe, secretary to Philip the Fair, started a new initiative in 1491–92. He established three confraternities in Bruges, Reymerswaele and Abbenbroek and popularized the cult in Flanders, Brabant, Holland and Zeeland. In the same year, a booklet with images and devotions was published in Antwerp.¹⁰ Susie Speakman Sutch and Anne-Laure van Bruaene showed that the devotion was soon adopted by Emperor Maximilian and his son Philip the Fair, who recognized its potential in overcoming the political divisions caused by the Flemish Revolt that had started ten years earlier, in the aftermath of the death of Mary of Burgundy.¹¹

In 1492 Margaret of Austria was only twelve years old and still in residence at the French court in Amboise. Her adolescent brother, Philip the Fair, immediately took on a prominent role in the public face of the cult. In the second edition of the Dutch pamphlet, the

7. Guillot de Suduiraut, 2009. Online: <https://we.tl/6LER0AR9UN>.

8. Evans and Brinkmann, 1993–1995; Eichberger, 2002, pp. 43–45; Challis, 2005.

9. Schuler, 1992.

10. *Dit is een seer devotie salige ende profitelicke ghedenckenisse van de vij. weeden oft droefheyden onser liever Vrouwen*, Antwerp, The Hague, KB, 150 F21.

11. Speakman Sutch and Bruaene, 2010, pp. 252–278.

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN

Dagmar Eichberger



Fig. 3. *Liber authenticus sacratissimae utrisque sexus christifidelium confraternitatis septem dolorum beatae mariae virginis nuncupatae*, tempera on parchment, Archives of the City of Brussels, Historical Archives, ms. 3413, f° 49 v°, ca. 1499. © Dagmar Eichberger

fourteen-year old archduke is named explicitly as the patron of the new brotherhood. The devotion to the Seven Sorrows soon took hold in neighbouring cities, often accompanied by the foundation of a brotherhood. Within ten years, new centres of devotion were established in Leiden, Mechelen (Malines), Antwerp, Haarlem and Brussels.

According to Jan van Coudenberghe's account of the movement, dating from 1519,¹² the cult was introduced with the aim of uniting and reconciling the opposing parties in prayer for the Virgin of Sorrows, or Mater Dolorosa. It seems likely that the structure of the devotion was modelled on the Cult of the Rosary and was meant to appeal to all members of the local community: rich and poor, literate and illiterate. Becoming a member was free of charge. The devotional exercises were simple and straightforward, consisting of short meditations on the Seven Sorrows followed by common prayers such as the Pater Noster and the Ave Maria.

After her return from France, Margaret of Austria also became involved in the cult of the Seven Sorrows of the Virgin. In 1499, Philip the Fair and his sister founded the confraternity of the Seven Sorrows of the Virgin in Brussels, which was administered by members of the local chamber of rhetoricians, the so-called Lily brothers.¹³ The imperial family, Maximilian I,

Philip and Margaret, joined the confraternity as their most prominent members, and many high-ranking courtiers and church dignitaries followed suit.¹⁴ In 1511 Maximilian issued a privilege together with his grandson Charles, whereby the Brussels confraternity was elevated to a princely chapter, which remained particularly close to the court well into the Seventeenth Century, as the patronage of Albrecht and Isabella demonstrates.¹⁵ The seat of the brotherhood was located in the church of Saint Géry (Sint Gorik) where the chamber of rhetoricians had had their chapel.¹⁶

The *Liber Authenticus*, a registry book with statutes and privileges, is the most prominent symbol of the special status of the Brussels confraternity. It contains a large number of full-page miniatures featuring the coats of arms of its prominent members up to the Seventeenth Century (fig. 3).¹⁷ On fol. 49 verso, Philip the Fair and Margaret of Austria are named as *fondeur* and *fondatrice* of the confraternity.¹⁸ Margaret's diamond-shaped shield dates from about 1499; she had returned from Spain as a young widow and was still on the European marriage market.

12. Coudenberghe, 1519.

13. The history of this brotherhood is best documented in the articles published in the volume edited by Emily Snow Thelen (Thelen, 2015).

14. Speakman Sutch, 2015, pp. 19-48; Speakman Sutch and Bruaene, 2010, p. 275.

15. Emily Snow Thelen, "Music and Liturgy of the Seven Sorrows Confraternity in Brussels", in Thelen, 2015, p. 82.

16. Speakman Sutch and Bruaene, 2010, *op. cit.*, p. 267. Remco Sleiderink and others have highlighted the significance of the mystery plays like the one written by the Mechelen canon Hendrik Maes. His play included *tableaux vivants* and was performed in the presence of Philip the Fair on the city's market square in spring 1494. It lasted for five hours, see Sleiderink, 2015, pp. 51-66.

17. *Liber authenticus sacratissimae utrisque sexus christifidelium confraternitatis septem dolorum beatae mariae virginis nuncupatae*, Archives of the City of Brussels, Historical Archives, ms. 3413.

18. The arrangement of the coats of arms was changed in the second half of the Sixteenth Century, see Speakman Sutch, 2015, pp. 37-40.

MAKING CHOICES:
THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS
OF THE VIRGIN
Dagmar Eichberger

In 1519 Margaret had an additional folio inserted into the *Liber Authenticus* to commemorate her second husband, Philibert II of Savoy (fig. 4).¹⁹ The scroll for Philibert does not contain any text, but features his motto “FERT FERT”. The banderole accompanying Margaret of Austria’s escutcheon carries the words *Marguerite dausteriche* and her motto “FORTUNE INFORTUNE FORT UNE”. At this time, Margaret was heavily involved in fostering the brotherhood and making herself known as a supporter of this cult.

In January 1517 the young Prince Charles, then King of Castile, had sent a letter to Jan van Coudenberghe in which he asked him to compose a concise history of the brotherhood of the Seven Sorrows in honour of his father Philip the Fair. As a result of this commission the so-called *Ortus Progeusus* was written, going into print in November 1519.²⁰ In his account Van Coudenberghe mentions that he received a letter from Margaret of Austria on 20 March 1518, in which the regent demands to be given due credit for her sincere devotion to the Seven Sorrows and for her contribution to the spreading of this cult. The text of this letter is reproduced in his treatise:

Il nous a été rapporté que sur l’ordre de notre bien-aimé, le Sérénissime Roi catholique, notre seigneur et neveu très honorable, vous avez décidé d’écrire l’histoire de la Compassion de l’Immaculée Vierge Marie sous le titre des Sept Douleurs et de mettre par écrit les actions du roi, à l’honneur du Sérénissime feu le roi Philippe, notre frère, en sa qualité d’auteur de la fraternité érigée en l’honneur des dites Douleurs, et pour la gloire de toute sa famille, mais que vous avez oublié de parler de nous dans cette description. Or nous n’avons pas moins de dévotion que les autres princes aux pieuses Douleurs de la douce Vierge, bien que par suite de nos voyages en Espagne, en France et en Savoie, et des infortunes nombreuses qui nous ont accablée, nous n’ayons pu le manifester jusqu’à ce jour. Et comme nous sommes de la même maison et de la même famille, nous désirons, non par vaine gloire, mais pour acquérir de plus grands mérites, être associée, nous aussi, aux rois notre frère, et notre neveu, et aux très illustres dames nos nièces, dans une œuvre si pieuse et si sainte. Nous désirons aussi, puisque vous êtes un ardent zélateur de la dévotion des Septs Douleurs que vous preniez soin de l’ordre des Sept Douleurs, établi par nous à Bruges en dehors de la Porte des Anes dans un couvent abandonné.²¹



In this letter, Margaret of Austria clearly states her strong commitment to the cult by emphasizing that she feels as devoted to the Sorrows of the Virgin as the princes in her family. She almost goes as far as to apologize to Van Coudenberghe for not having been able to become more involved in her early youth, due to her extended stays in Spain, France and Savoy and because of “numerous unfortunate circumstances”. She also stresses that she does not act out of vanity but hopes to gain spiritual benefits from being adequately mentioned in Coudenberghe’s account. She shrewdly invites him to take on responsibility for her newly founded convent of the Seven Sorrows outside of the city of Bruges. Her forceful intervention was successful, in so far as she was acknowledged as one of the major

Fig. 4. *Liber authenticus sacratissimae utrisque sexus christifidelium confraternitatis septem dolorum beatae mariae virginis nuncupatae*, Archives of the City of Brussels, Historical Archives, ms. 41, f° 68 v°, 1519.
© Dagmar Eichberger

19. *Ibid.*, 41, fol. [68] verso. The scroll for Philibert does not contain any text, whereas the Margaret of Austria banderole identifies her as *Marguerite dausteriche*.

20. Coudenberghe, 1519.

21. Translated from Latin into French by Soulier (Soulier, 1912, 57); for the original see Brussels, KBR, II 85.807 A LP, Dij-Dij verso.

MAKING CHOICES:
THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS
OF THE VIRGIN
Dagmar Eichberger

sponsors of the new devotion to the Seven Sorrows of the Virgin. Van Coudenberghe reports at great length on the very recent foundation of the convent of the red sisters or Annonciades outside the city wall of Bruges.²²

Margaret first sought permission from Pope Leo X to take over the old Franciscan monastery that Isabel of Portugal, her great-grandmother, had founded outside Bruges, close to the Porte des Anes. After receiving two papal bulls in April and June 1516 she turned the derelict Franciscan monastery into a habitable building for eight Annonciade nuns who were summoned to Bruges from Bourges. Margaret had the new convent dedicated to the Seven Sorrows of the Virgin. On 2 February 1518 the solemn inauguration was celebrated in the company of many dignitaries.²³ This day was the feast of Purification or Candlemass, which corresponds to the first sorrow of the Virgin and refers to Simeon's prophecy [Luke 2:35]. Margaret of Austria provided considerable funds for the nuns so that they would not have to work for money and could instead spend their time meditating on the Passion and the Sorrows. These devotions were to be performed in memory of Maximilian I, Mary of Burgundy and Philip the Fair, and also for the benefit of the living members of the Habsburg family. As Van Coudenberghe informs us, Margaret hoped that their prayers would persuade God to stop internal revolts and disputes, overcome political divisions and triumph over the infidels.

How important this initiative must have been for Margaret of Austria can be gauged from the fact that she secretly negotiated with the mother superior of the Bruges convent in view of spending the last years of her life in Bruges. A new house was even built for her, in which she planned to live after retiring from her duties as regent of the Netherlands. This plan, however, never came to fruition as she died prematurely of gangrene at Mechelen. In the last days of her life, Margaret decided that her entrails were to be buried in the parochial church of St. Peter, next to her residence in Mechelen. Her body was to be temporarily buried next to the high altar of her Bruges convent dedicated to the Seven Sorrows of the Virgin, before being taken to Brou on 22 April 1532. Margaret's heart was to be buried separately in her Bruges convent.²⁴ After its temporary storage in the tomb of Mary of Burgundy, the container with Margaret's heart was handed over to the mother superior of the Annonciades convent on 6 February 1531. Margaret had bequeathed to the convent a portrait of herself by Bernard van Orley and a few personal items such as her cup and spoon, a silver cross, an illuminated gospel book and her rosary.²⁵

The heart was a part of the body that carried particular significance in the cult of the Seven Sorrows. Mary's pain was symbolized by her heart pierced by one or more swords. Recent research into the history of the cult of the Seven Sorrows of the Virgin has shown that initially, at the end of the Fifteenth Century, there was no firmly established iconography for the Virgin of Sorrows that allowed the beholder to easily recognize the cult. Gradually, the notion of the sword piercing Mary's heart became the distinguishing feature. From the first decade of the Sixteenth Century onwards, the *Mater Dolorosa* was usually surrounded by six or seven roundels with depictions of the individual sorrows.²⁶

The new convent in Bruges was richly endowed by Margaret of Austria. Two records dating from May 1519 and April 1520 confirm that Margaret commissioned a large wooden image of a Pietà from her court sculptor Conrad Meit for the substantial fee of 50 gold philippi. Bernard van Orley, her court painter, was paid the same amount for colouring and gilding this Pietà sculpture. The second invoice mentions that Mary is holding a cross in front of her:

22. *Ibid.*, Dj verso- Dij; on the foundation of the convent, see Schrevel, 1924, pp. 110-25.

23. Soulier, 1912, pp. 60-62.

24. Schrevel, 1924, p. 112.

25. *Ibid.*, 114, Fn. 2.

26. See for instance the panel paintings attributed to Bernard van Orley and his workshop, e.g.: *Virgin of Sorrows*, Antwerp, KMSKA, inv. No. 521, 48 x 48 cm, see: <http://www.lukasweb.be/en/photo/the-seven-sorrows-of-mary> (consulted on 10 January 2015).

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN

Dagmar Eichberger



Fig. 5. *Pietà*, Conrad Meit, alabaster, 1526–1532, Besançon Cathedral.
© Dagmar Eichberger

[7 May 1519] ...à notre trésorier Marnix, qu'il paye contant à notre tailleur d'ymaiges, Conrault Meit, la somme de 50 phillipus de 25 s, pour laquelle somme luy avons ordonné et ordonnons prendre et avoir de nous pour une fois, pour une ymaige de bois, faicte à la semblance de Notre-Dame de Pitié, qu'avons fait prendre et acheter de luy pour semblable somme. Laquelle ymaige avons donnée à notre couvent de Bruges... Fait à Malines, le 7e de may, 1519.

[21 April 1520]: ...à notre bien amé maistre Bernard d'Arley, résident en ce lieu, la somme de 50 phillipus d'or...Et pour avoir coulouré une grande Ymaige de bois à la remembrance de Nostre Dame de pitié, tenant le crucifix devant elle et icelle avoir revestue de couleurs, et draperie de fin or... Fait à Bruxelles, ce 21 avril, 1520.²⁷

The strong emphasis on the sorrowful Virgin as *Pietà* is reminiscent of the Delft pilgrimage site that Margaret had visited with her ladies-in-waiting in 1515.²⁸ The Oude Kerk at Delft owned a miracle-working sculpture that was reproduced in a large number of prints.²⁹ During her visit, Margaret of Austria was very impressed by the miracles that had taken place there and instructed the noble ladies in her company to visit a nun that had been healed by the *Pietà* sculpture. In a letter to Van Coudenberghe, a cleric by the name of Théoderic d'Adam describes his meeting with Margaret as follows:

*C'est ainsi que l'illustrissime Dame Marguerite, Archiduchesse d'Autriche, étant venue à notre église le lendemain de la fête du Très Saint Sacrement, ordonna q'on y célébrât la sainte messe avec des beaux chants et une grande solennité; elle y assista à genoux, puis, m'ayant fait appeler, elle m'offrit un riche ex-voto, en disant qu'elle voulait qu'on le gardât à perpétuité près de Notre-Dame: c'était un cœur en or, du poids de vingt livres, monnaie de Flandre. Je lui racontai quelques-uns des miracles opérés ici; le même jour elle envoya l'épouse de Cyevers et plusieurs autres dames de noblesse au monastère de Sainte-Claire, pour visiter cette vierge vénérable, l'illustre Sœur Anne, qui avait été guérie si merveilleusement.*³⁰

The wooden *Pietà* that Conrad Meit created for the convent in Bruges is known only from written descriptions, as it has not survived. In Besançon Cathedral, however, a *Pietà* by Conrad Meit made from alabaster has survived. It was made for Antoine de Montcut, the confessor and counsellor of Margaret of Austria (fig. 5).³¹ Jens Burk has suggested that this sculpture was made during Conrad Meit's stay at Brou and that it was transported to the Church of Saint Vincent after June 1532.³² In addition to his testament, the chaplain Montcut had set aside money to transport the *Pietà* to Besançon and install it in the chapel that he had founded in honour of *Notre-Dame des Douleurs*.

27. Duverger, 1934, 83, no. XXXI; see also: Burk, 2006b, p. 29.

28. Verhoeven, 1992, pp. 59 & 61.

29. *Ibid.*, pp. 164–67; Eichberger, 2015, pp. 93–143 (123–30).

30. Soulier, 1912, p. 54.

31. Cédric Mottier pointed me to records of payment in Lille that list Antoine de Moncut as head of Margaret's *chapelle* on 1 September 1519: *messire Anthoine de Moncut*, see: Lille Archives départementales du Nord, B 3472, n° 122337; email correspondence dating from 19 March 2015; see also the article by Cédric Mottier on officers in Margaret of Austria's household: "Mobilité socio-professionnelle et géographique d'un officier d'hôtel princier au début du xvi^e siècle: Pierre de l'Espine (ca 1465–1526), écuyer de cuisine de Marguerite d'Autriche (1480.1530)", in *Mémoires de la Société pour l'Histoire du Droit et des Institutions des anciens pays bourguignons, comtois et romands*, vol. 71 (2014), pp. 147–196.

32. Burk, 2006b, cat. no. 19: *Pietà*, pp. 138–41.

MAKING CHOICES:
THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS
OF THE VIRGIN
Dagmar Eichberger

About ten years earlier, Antoine de Montcut had dedicated another chapel to the Virgin of Sorrows, his personal burial chapel in the church of Saint Nicolas de Tolentine at Brou (*sub titulo et invocatio septem dolorum gloriosissime Virginis Marie*).³³ A written document in the Archives départementales de l'Ain mentions that the work on the images for his chapel had been finished by July 1522.³⁴

It is unclear who developed the overall program for the church at Brou and who decided on the dedication of the Montcut and Gorrevod chapels. Given Margaret's fervent support for the newly established cult of the Mater Dolorosa, she would have been strongly in favour of the dedication that was chosen for Antoine de Montcut's chapel, as this program was complementary to hers.³⁵ The decorative program at Brou is particularly well coordinated and encompasses altarpieces, stained-glass windows, tombs, rood screen and portals. Margaret had reserved the theme of the Joys of the Virgin for her personal chapel, which was located in the vicinity of her private oratory and tomb. The themes of the resurrection and the assumption of the Virgin thus provided a positive perspective for a Christian woman who expected the last judgement at the end of her days.

The theme of the Passion of Christ was planned for the decoration of the high altar. The missing link in today's decorative program of the church of Saint Nicholas de Tolentine is the large altarpiece that Margaret of Austria commissioned from her court painter Bernard van Orley for the choir of her funerary church.³⁶ The passion altarpiece had not been finished when Margaret of Austria died in December 1530 and thus never reached its final destination. Lars Hendrikman credits Margaret of Parma, the illegitimate daughter of Charles V, with having had the altarpiece completed by the Bruges painter Marcus Gheeraerts sometime between 1560 and 1565.³⁷ Once the monks in Brou had been compensated for the loss of their central altarpiece, the triptych was installed on the high altar of the Church of Our Lady in Bruges. By that time, the Habsburg family had decided to turn the choir of this church into a sort of mausoleum in memory of Charles the Bold and Mary of Burgundy.

Van Orley's altarpiece corresponds to the theme of the Seven Sorrows in so far as three scenes of that cycle reappear: the *Carrying of the Cross* [no. 4], the *Crucifixion* [no. 5] and the *Deposition* [no. 6]. Mary's pain and Mary Magdalene's anguish are strong emotions in tune with the devotional exercises prescribed for the members of the new brotherhood. At about the same time that Margaret of Parma and her family decided to keep Margaret's passion altarpiece for their own use, Emperor Charles had a painting made for Brou as a substitute.³⁸ It is very likely that the panel hanging in the Montcut chapel today was the object given in exchange (fig. 6). The Virgin of Sorrows is seated on the ground, albeit under a monumental architectural baldachin built in the classical style. She is surrounded by seven roundels depicting the classical Sorrows, while two angels in prayer underline the devotional character of the painting.³⁹ By about 1560 the political situation in the Netherlands had changed dramatically. At this point the Protestant reform movement had questioned many

33. Coenen, 1999, 110; see also: Baux, 1862, doc. XI (Archives départementales de l'Ain, H 616), pp. 396-403, esp. 397.

34. Guillot de Suduiraut, 2009, 62, Fn. 11 and 77, Fn. 47. The above-mentioned passage in the *Ortus Progressus* reports that Margaret erected "several altars and chapels in honour of the Virgin of Sorrows" and that she had them lavishly decorated and beautified. Does this passage perhaps refer to the chapel of Antoine de Montcut, which was dedicated to the seven Sorrows in 1516? Dij: "Multu(m) profecto prefata illustrissima domina Margareta huic fraternitati afficitur, Altaria & capellas in honore Virginis de septe(m) doloribus, erectas, eas decorando, & muneribus varijs excolendo."

35. As I have argued elsewhere, the cult spread rapidly across courtly networks and there were more foundings in the vicinity of Brou, such as the chapel of Nicolas Perrenot de Granvelle and his wife Nicole Bonvalot in Besançon: Eichberger, 2017.

36. The iconography of the central panel with the personifications of charity and justice strongly suggests that the triptych was begun before Margaret died.

37. Hendrikman, 2009, pp. 82-91, esp. 84.

38. Baux, 1862, doc. XXI, p. 438 (1565): "[...] et premierement, quant a leglise, fere le tableau que la majesté de l'empereur a ordonne fere, du prix de XII frantz, au lieu et recompense dung tableau que feue madame avoit donné a son dict couvant, le quel l'empereur a retenu pour sa chapelle ou oratoire."

39. Koenraad Jonckheere and Sabine van Sprang have kindly confirmed that this is a Flemish painting, possibly from Brussels, dating circa 1560.

MAKING CHOICES: THE SEVEN JOYS AND THE SEVEN SORROWS OF THE VIRGIN

Dagmar Eichberger

of the Marian devotions that the Habsburg family had nurtured in their territories. The cult of the Seven Sorrows of the Virgin was one of these controversial cults that was staunchly defended by the Catholic Church and later experienced a strong revival during the counter-reformation.⁴⁰ Could this have been the reason for sending the monastery at Brou a painting of the Virgin of Sorrows instead of a rendition of the passion of Christ, as had been planned by Margaret of Austria herself?

Being a fervent admirer of Mary, the mother of Christ, Margaret of Austria followed both devotions, the Joys and the Sorrows of the Virgin, and employed them according to the context in which she moved. In the Netherlands, she insisted on fostering the cult of the Sorrows of the Virgin that had been supported by her family for both spiritual and political reasons. She invested considerable time and money in building up the Annonciades convent in Bruges. For her burial church at Brou, however, Margaret of Austria made different choices. The decorative program for her private chapel focuses explicitly on the Joys of the Virgin. By focusing on the Assumption and the Coronation of the Virgin, Margaret expressed her hope for salvation, for a better life in heaven.

The decorative program for her private chapel focuses explicitly on the Joys of the Virgin. By focusing on the Assumption and the Coronation of the Virgin, Margaret expressed her hope for salvation, for a better life in heaven.



Fig. 6. *Altarpiece of the Seven Sorrows of the Virgin*, oil on wood, 400 × 300 cm, ca. 1560, Montcut chapel, church of the Monastère royal de Brou.
© Cliché Philippe Hervouet

40. Meganck and Sprang, 2015, pp. 145-68.

LA DÉESIS DE JAN GOSSART : UNE COMMANDE POUR BROU ?

Maryan W. Ainsworth

Conservateur, The Metropolitan Museum of Art, New York

RÉSUMÉ

La déesis de Jan Gossart (*Le Christ entre la Vierge Marie et saint Jean Baptiste*, musée du Prado, Madrid), adaptée de la déesis de *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Hubert et Jan Van Eyck, est exceptionnelle dans l'œuvre du peintre par ses matériaux et sa technique. Une analyse technique montre en effet que les têtes des personnages principaux ont été calquées directement sur celles du retable des frères Van Eyck. L'accès à ce retable était restreint, seule une autorisation spéciale émanant d'un personnage très haut placé pouvait donc permettre à l'artiste de procéder ainsi ; des preuves circonstanciées indiquent qu'il s'agissait probablement de Marguerite d'Autriche. Les modifications formelles que Gossart a introduites par rapport au modèle eyckien donnent à penser que l'œuvre aurait eu une fonction mémorielle. Selon l'auteur, les détails stylistiques de la peinture et les références qu'elle contient à l'architecture gothique flamboyante et aux sculptures funéraires de l'église Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou (tombes de Marguerite d'Autriche, de son mari Philibert et de sa belle-mère Marguerite de Bourbon, Bourg-en-Bresse) renforcent l'hypothèse qu'elle aurait été conçue pour être placée à l'intérieur de cette église.

JAN GOSSART'S *DEESIS*, A COMMISSION FOR BROU?

by Maryan W. Ainsworth

Curator, The Metropolitan Museum of Art, New York

ABSTRACT

Jan Gossart's *Deesis* (Museo del Prado, Madrid), an adaptation of Hubert and Jan van Eyck's *Deesis* in the *Altarpiece of the Mystic Lamb*, is exceptional in the artist's oeuvre for its materials and technique. Technical evidence shows that the heads of the main figures were directly traced from those in the Van Eyck altarpiece. As direct access to this altarpiece was restricted, only special permission from the highest authorities could have provided Gossart this opportunity, and circumstantial evidence indicates that this person was likely Margaret of Austria. The formal changes Gossart introduced from the Eyckian model denote a specific memorial function for the painting at a grave site. The author proposes that the details of the painting's style and particular references to the flamboyant Gothic architecture and tomb sculpture at the Church of Saint Nicholas of Tolentino at Brou, Bourg-en-Bresse, the burial site of Margaret of Austria, her husband Philibert, and Mother-in-law Margaret of Bourbon, argue for its placement within the church.

JAN GOSSART'S *DEESIS*, A COMMISSION FOR BROU?

Maryan W. Ainsworth

Curator, The Metropolitan Museum of Art, New York (USA)

Certainly one of Gossart's most sumptuous works, the *Deesis* is not in question concerning its attribution ([fig. 1](#)).¹ In terms of the particular presentation of its theme, however, as well as its materials and techniques, it is exceptional in the artist's oeuvre and begs the question of its commission and original location. Could this painting have been connected with Margaret of Austria's patronage at her burial site within the church of Saint-Nicholas-de-Tolentino at the royal monastery of Brou, Bourg-en-Bresse?



Fig. 1. Jan Gossart, *Deesis*, oil on paper attached to oak panel, 1517-27, Museo del Prado, Madrid.
© Museo del Prado, Madrid

1. Gert von der Osten alone assigned just the architecture and the angel to Gossart ("Studien zu Jan Gossaert," *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, edited by Millard Meiss, vol. 1, p. 463); see also Maryan W. Ainsworth, ed., *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010, cat. 29, esp. pp. 213-17.



Fig. 2. Hubert and Jan van Eyck, *The Adoration of the Mystic Lamb*, 1432, painted altarpiece, Saint Bavo's Cathedral, Ghent (detail).
© closetovaneyck.kikirpa.be

The *Deesis* theme ultimately derives from Byzantine prototypes,² but Gossart's direct model was Hubert and Jan van Eyck's 1432 altarpiece *The Adoration of the Mystic Lamb*, commissioned by Joos Vijd and Elisabeth Borluut for their chapel in the church of Saint John, later Saint Bavo's Cathedral, in Ghent (**fig. 2**). Gossart assimilated the principal figures from the interior of the altarpiece – Christ in Glory, the Virgin Mary, and Saint John the Baptist – but he made significant alterations. In Gossart's painting, the central figure appears without the papal miter and staff and thus is not the *Rex regnum et Dominus dominantium* (King of Kings and Lord of Lords). Instead, and in place of the impressive jeweled morse, the figure wears a large pectoral with the identifying monogram *IHS* for Jesus Christ. The Virgin Mary here prays to Christ in her role as chief intercessor for humankind, rather than reading the scriptures as she does in the Van Eyck altarpiece. And without reference to the book of Gospels in his lap, as in the Ghent Altarpiece, Saint John points to Christ the Redeemer with his right hand, identifying him: "Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world (John 1:29)," and "And this is the will of him that sent me, that everyone which seeth the Son, and believeth in him, may have everlasting life: and I will raise him up again at the last day" (John 6:40). In another adaptation from the Ghent Altarpiece, a bust-length angel, modeled on the Angel Gabriel on the outside left wing of the Van Eyck work, hovers above these holy figures and sings from an unfurled scroll of music.

While the Ghent Altarpiece and the Prado *Deesis* share the same message of Christ's sacrifice for and redemption of humankind, the slight differences in the figures emphasize the memorial function of Gossart's painting and the key roles played by the Virgin Mary, as intercessor for the deceased, and John the Baptist, who signals Christ's power as Savior and Redeemer. Christ raises his right hand in blessing for the soul of the departed. Overhead, an angel sings to accompany the perpetual prayers recited at the tomb or burial site where the painting would have served a commemorative function. As such, Gossart's painting recalls Rogier van der Weyden's Braque Triptych of about 1450 (Musée du Louvre, Paris), also with a *Deesis* centerpiece (although with John the Evangelist replacing John the Baptist), painted as a memorial to Jean Braque. However, unlike the Braque Triptych, Gossart's panel does not have its original frame that may have had inscriptions revealing the identity of those for whom the painting was made and perhaps clues to the intended original location. Furthermore, if the later sixteenth century copy of Gossart's painting that is in the Monasterio de las Descalzes Reales, Madrid, is any indication, it originally may have had wings perhaps showing saints or inscribed with prayers associated with the commemoration of the deceased.³ The Descalzes painting frame has hinges at the left and right sides, indicating that it once had wings that are no longer extant.

2. For the influence of Byzantine art on early Netherlandish painting, see Maryan W. Ainsworth, "À la façon grèce: The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons," in *Byzantium: Faith and Power*, edited by Helen C. Evans, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, pp. 544–93, cat. nos. 329–55, esp. p. 555.

3. Elisa Bermejo Martínez, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid, 1980, cat. no. 4, p. 52, fig. 11, p. 248. My thanks to Ana Garcia Sanz, Conservadora del Patrimonio Nacional for helpful information regarding this painting.

In terms of its materials and techniques, the *Deesis* stands apart from Gossart's usual production. The back wall of the niches inhabited by the figures appear to be made of red stone, red marble or possible porphyry.⁴ In a long-standing tradition, red porphyry represented royalty in the time of the Lagids (the Macedonian kings who ruled Egypt from 323 - 30 BC), the authority of the Roman Empire, and was very important to the Byzantines as an inheritance of the view of themselves as the Romans. The early Byzantine emperors were buried in huge porphyry sarcophagi which today are lined up in front of the Istanbul archeological museum. The center of the world where the emperor was crowned in Hagia Sophia is marked by a porphyry circle. Porphyry was used to represent the power of the Roman Catholic Church, and it played a featured role in the Cosmati Middle Ages.⁵ Gossart may well have become aware of the use of red porphyry for ancient Roman Imperial tombs on his trip to Rome in 1508 in the company of Philip of Burgundy.

Also unique in Gossart's oeuvre is that in the *Deesis* he employed gold leaf for the Flamboyant Gothic framework and tracery surrounding the figures, even though he used the more typical lead-tin yellow for other illusionistic gold decorative features on the garments of the Virgin Mary and Christ and the Virgin's crown. Gilding, of course, was far more costly than fashioning the tracery using lead-tin yellow paint, as Gossart did, for example, for the gilded-bronze embellishments of the architecture in the interior wings of the 1521 so-called Salamanca Triptych.⁶ Therefore, in terms of the materials suggested or actually employed – red marble or porphyry and actual gold – this painting indicates a very important commission, likely in a royal milieu.

Most extraordinarily, there is a one-to-one relationship between the heads in Gossart's painting and their counterparts in the Ghent Altarpiece.⁷ The heads of the holy figures in Gossart's painting apparently were traced directly from those in Van Eyck's painting onto rectangular-shaped paper, all with the same rather common Gothic *P* watermark visible in the heads of the Virgin Mary, Christ, and the singing angel.⁸ The Gothic *P* watermark was used in papers from the last third of the fifteenth through the first half of the sixteenth centuries.⁹ These sheets were likely oiled to make them transparent for tracing, as it is described in Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte*.¹⁰ Further confirmation of this hypothesis is found in certain details of the underdrawing. For example, the underdrawing for Christ's head shows the lower contour of the miter and large central pearl traced from Van Eyck's King of Kings but not painted for Gossart's Christ. Likewise, the V-shaped neckline of the angel's robe is copied exactly from the collar of the cape worn by Van Eyck's Gabriel (on the exterior wings of the Ghent Altarpiece) but was changed in the paint layers of the *Deesis* to a wide collar, gathered in broad folds at the neck. In the case of each tracing, the rectangular piece of paper was pasted down onto the grounded panel and subsequently worked up in oil paint along with the rest of the composition. These tracings were augmented by a pattern for the architecture and tracery that made use of a compass as well as incised and ruled lines following Gossart's usual practice.¹¹ Finally, Gossart augmented the transferred designs with parallel hatching to

4. Gossart employed a variety of beautifully rendered types of stone as backdrops for the figures in his paintings. See Ainsworth 2010, especially cat. nos. 13, 15, 16, 17, 37, 48, 50, and 51.

5. See Dario del Bufalo, *Porphyry: red imperial porphyry: power and religion*, Turin, 2012.

6. See Ainsworth 2010, cat. 24a, b, illustrated p. 197.

7. Carmen Garrido, "Jan Gossaert, *Le Christ entre la Vierge Marie et Saint Jean-Baptiste: Examen Technique*," *Le Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XII, 11-13 septembre 1997, La Peinture dans les Pays-Bas au 16^e siècle, Pratiques d'Atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation*, edited by Hélène Verougstraete and Roger van Schoute, Leuven 1999, pp. 73–85; Ana González Mozo, cat. no. 4 in *El Trazo Oculto, Dibujos Subyacentes en Pinturas de los Siglos XV y XVI*, edited by Gabriele Finaldi and Carmen Garrido, exh. cat., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006, pp. 102–13.

8. See Ainsworth 2010, p. 215, fig. 201.

9. The watermark is closest to nos. 8562 and 8574 in Briquet, which is German and was made from the last third of the fifteenth through the first half of the sixteenth century (Briquet 1923/1966, vol. 3).

10. Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook The Italian "Il Libro dell'Arte"*, trans. By Daniel V. Thompson, Jr., New York, 1960, p. 14.

11. See Ainsworth 2010, "Observations concerning Gossart's Working Methods," pp. 69–87.

suggest zones of shading in the heads, and he added the hands with spontaneous and quite vigorous underdrawing, probably in black chalk.¹² This manner of drawing – including the loose outlines of forms, parallel hatching for deep shadows and squiggly lines for half-shadows – is also found in other late paintings by Gossart, such as the female donor in the Norfolk Triptych of about 1528-30 in Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts.¹³

The Ghent Altarpiece inspired many versions and copies of parts of it from as early as 1445 when Lluís Dalmau used directly traced motifs for his *Virgen de los Consellers* for the council hall at Barcelona.¹⁴ There are documented viewings of visitors, and the account books of the church record income from fees charged for showing “vander tafele van Adam en Eva.”¹⁵ However, such routine viewings – even if for the purpose of making drawings after selected figures – were a different matter than artists who wished to produce one-to-one tracings from the altarpiece for exact reproduction. Jozef Duverger published documents relating that the clerics at Saint Bavo’s, wishing to protect the Van Eyck masterpiece under their care, refused authorization for any copies to be made directly from it for 125 years after its creation. These restrictions most notably broke down in 1557-59 when King Philip II of Spain succeeded in obtaining permission for Michiel Coxie to make an exact copy of the entire work.¹⁶ From recent technical examination, it now appears most likely that Coxie’s exact copy was made by tracing or through the use of a stencil to transfer the major features of the Van Eyck polypych to the grounded panels of the copy made for Philip II.¹⁷

Gossart’s personal admiration for the Ghent Altarpiece was noted by Marcus van Vaernewyck in 1568 when he reported that “Jan van Mabeuse,” just like Hugo van der Goes, Dürer and “many others” had high praise for the work.¹⁸ However, it is unlikely that his appreciation alone would have gained Gossart the kind of direct access, necessitating the aid of a scaffold, to make tracings both from the exterior and interior of the altarpiece of the figures of Gabriel and the Deesis group. Given the stringent restrictions of the church clerics and the necessity for Philip II to intercede in order for Coxie to gain permission to directly copy the altarpiece, only someone with the highest authority could have insisted on privileged access for Gossart. Could this have been Margaret of Austria, Regent of the Netherlands? Although documentation for this so far is lacking, the opportunity or circumstances – that is, the right time and place for Margaret to have commissioned the *Deesis* painting from Gossart and to have secured the rights for the artist to make tracings of the principal figures – did exist. On January 19, 1526, Isabella of Austria, sister of Charles V and wife of the exiled King Christian II of Denmark, died and was buried at Sint-Petersabdij, Ghent. Her three young children were “rescued” from their protestant father, Christian II of Denmark, and brought to Margaret’s court at Mechelen to be educated and raised by the Regent in the Catholic faith. By February 9 of that year, Christian had commissioned the design for Isabella’s tomb from Gossart, which Stijn Alsteens has convincingly identified as the drawing that is today in the Kupferstichkabinett

12. *Ibid.*, p. 216, fig. 202.

13. *Ibid.*, p. 282.

14. For a summary review of partial and full copies after the Ghent Altarpiece, see Stephan Kemperdick, “The History of the Ghent Altarpiece.” In Stephan Kemperdick and Johannes Rössler, *The Ghent Altarpiece by the Brothers Van Eyck*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2014, esp. pp. 29–50. For Lluís Dalmau’s tracings of the Ghent Altarpiece for his *Virgen de los Consellers*, see Bart Fransen, “Van Eyck in Valencia,” in *Van Eyck Studies, Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting* (Brussels, 19-21 September 2012), ed. By Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Hendriks, Cyriel Stroo, Dominique Vanwijnsberghe, Paris-Leuven-Bristol, Ct.: Peeters, 2017, pp. 469–78.

15. *Ibid.*, pp. 42–43.

16. J. Duverger, “Kopieën van het “Lam Gods” retabel van Hubrecht en Jan van Eyck,” *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2 (June 1954), pp. 51-68; Elisabeth Dhanens, “De Vijd-Borluut fondatie en het Lam Gods retabel,” in *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 38/2 (1976), pp. 12–13, 46–47; Mensger 2000, p. 35.

17. Stephanie Thomas, “Michiel Coxie’s *Trinity*, a Technical Examination,” in Kemperdick and Rössler 2014, pp. 138–43.

18. As in Kemperdick, 2014, p. 42, Marcus van Vaernewyck, *Der Spiegel der Nederlandscher audtheyt*, Ghent, 1568, fol. 119; 2. Ausgabe: *De Historie van Belgis*, Ghent 1574; Elisabeth Dhanens, *Het retabel von het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen*, VI, Ghent 1965, p. 115.

in Berlin.¹⁹ Despite the fact that the tomb as Gossart designed it was never constructed, this nonetheless may well have occasioned Gossart's presence in Ghent, a commission from Margaret for the *Deesis*, and afforded him an opportunity to copy the figures from the Ghent Altarpiece. It should be noted that such a strongly Catholic icon as the *Deesis* could not have been made for the burial site of Isabella, who embraced the teachings of Martin Luther, felt sympathy for Protestantism, and received communion under the Protestant rite in 1524 on a visit to Nuremberg. This so enraged her Habsburg relatives that she was advised thereafter by her husband to hide her Protestant views. Furthermore, Gossart's design for Isabella's tomb is in the Italian Renaissance mode, which clearly would not have matched well with the Flamboyant Gothic style of the trompe-l'oeil carved canopies over the holy figures in the *Deesis* painting.



Fig. 3. Lodewijk van Boghem and workshop, Monastère royal de Brou, Church of Saint Nicholas of Tolentino, west portal, 1513-32, Bourg-en-Bresse. © Maryan W. Ainsworth

The *Deesis* has most often been dated to about 1513-17.²⁰ In terms of style, however, it cannot be linked, as it has been in the past, with the Malvagna Triptych of about 1513-15 or to Gossart's so-called early Eyckian phase, which can no longer be supported.²¹ As Matt Kavalier has discussed, the Flamboyant Gothic and antique manners coexisted in Gossart's oeuvre, and the simultaneous appearance of such disparate modes throughout his career depended upon specific commissions and the taste of the patron, not on Gossart's stylistic development from a Gothic to an Italian Renaissance mode.²² The style of the architectural embellishments of the niches in the *Deesis* is Flamboyant Gothic, but with its pruned grape vines and "carved"

grape clusters above Christ's head,²³ more closely resemble the decorative features found in the 1521 *Annunciation* wings (Toledo Art Museum) than the fanciful and exuberant Late Gothic constructions of the earlier Malvagna Triptych.²⁴ Indeed, Peter Klein's dendrochronology of the *Deesis* also tends to support a later date, between 1519-27.²⁵

A closer look at the specific shape and decorative embellishment of the *Deesis* provides possible clues to its commission and original location. The overall rather squat trefoil shape of the *Deesis* is unusual for a painting, but it compares closely to the giant trefoil arches spanning the west and north portals of the church of Saint-Nicholas-de-Tolentino at the royal monastery of Brou at Bourg-en-Bresse, the burial site of Margaret of Austria, her beloved husband, Philibert II of Savoy, and Philibert's mother, Margaret (**fig. 3**). The west façade

19. See Stijn Alsteens in Ainsworth 2010, cat. 108, pp. 395-98.

20. For various opinions on the dating, see Ainsworth in Ainsworth 2010, cat. 29, p. 217, n. 4.

21. For a reappraisal of the influences on Gossart's stylistic development, see Ainsworth, "The Painter Gossart in His Artistic Milieu," in Ainsworth 2010, pp. 9-29.

22. See Kavalier, "Gossart as Architect" in Ainsworth 2010, pp. 31-43.

23. The grape clusters of course refer to "the resurrection and the eternal salvation of the righteous," as is appropriate for a memorial painting. See Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Oculi, 5, Amsterdam, 1994, p. 10.

24. For a detailed description of the tracery forms of the Malvagna Triptych, see Ethan Matt Kavalier, "Renaissance Gothic in the Netherlands: The Use of Ornament," *Art Bulletin*, 82, no. 2 (June 2000), pp. 228-30, and Ethan Matt Kavalier, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven and London, 2012, pp. 68-72.

25. Peter Klein indicated that Baltic oak panels comprising the *Deesis* were felled at the earliest in 1511, but with the addition of 15 sapwood rings and 2-10 years storage time, a more likely felling date is 1519-27. See Ainsworth 2010, p. 432, no. 40.



Fig. 4. Lodewijk van Boghem and workshop, Conrad Meit, Margaret of Austria's tomb, marble, detail, Monastère royal de Brou, Church of Saint Nicholas of Tolentino, 1522-1531. © Maryan W. Ainsworth

alludes to the trefoil through the arch surrounding the portal, and the same motif is repeated but varied on the north transept façade. The decorative embellishment of the monastery church, including the three tombs, was a long-term project commissioned by Margaret and lasting from 1506 until her death in 1530. As Matt Kavaler has noted, there is a repertory of distinctive motifs repeated about the facades and interior of the choir of the church.²⁶ Margaret's tomb, designed by Loys van Boghem and Jan van Roome and constructed between 1516 and 1532, is crowned by a flattened variant of the ogival trefoil (this may also be found at the portal to Philipbert's tomb) on all three sides of the canopy, as well as a tracery with deeply cut acanthus motifs that clearly resemble the decorative embellishment of the *Deesis* (fig. 4).

The setting for Gossart's holy figures is another feature that departs from Van Eyck's prototype in the Ghent Altarpiece, where they are seated before individual golden, Romanesque-style niches on three separate panels. Gossart instead compresses that space, placing his figures – like living sculptures – within shallow niches with conjoining canopies of elaborate Flamboyant Gothic tracery on one continuous panel.²⁷ But it is this very difference that unites Gossart's painting with the sculptural design of the Brou tombs (of 1516-32) and the sculpted

reredos of the *Joys of the Virgin* in Margaret's burial chapel, which was likely executed by artists from Brussels about 1513/15-22.²⁸ Compare, for example, Gossart's figures beneath their richly ornamented tracery with the figures of mourners in the basement of Margaret of Bourbon's tomb, who inhabit shallow niches beneath flattened and bell-shaped trefoils of

26. Ethan Matt Kavaler, "Geometers at Brou: Architecture and ornament in Spain, Brabant and Western Europe around 1500," in Caecilia Pieri, ed., *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, 116-24. Paper from the conference held at the Monastère Royal de Brou, Bourg-en-Bresse, October 13-14, 2006.

http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/edi_ebook_chapitre/13/Brou_09_Kavaler.pdf 2009

27. For further on Gossart and sculpture, see Maryan W. Ainsworth, *Jan Gossart's Trip to Rome and His Route to Paragone*, Hofstede de Groot Lecture 3, 2014, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, The Hague.

28. Sophie Guillot de Suduiraut, "The Altarpiece of the Seven Joys of the Virgin in Margaret of Austria's chapel at Brou: the Brussels-style Gothic sculptures realized circa 1513/15-1522," in Pieri (as in note 23).

<http://editions.monuments-nationaux.fr/fr/le-catalogue/bdd/livre/711>



Fig. 5. Lodewijk van Boghem and workshop, Conrad Meit, *Pleurants of Margaret of Bourbon's tomb*, marble, detail, Monastère royal de Brou, Church of Saint Nicholas of Tolentino, 1522-1531. © Maryan W. Ainsworth



Fig. 6. Lodewijk van Boghem and workshop, Jan van Roome, *Reredos of the Joys of the Virgin*, alabaster, detail of the *Visitation*, Monastère royal de Brou, Church of Saint Nicholas of Tolentino, 1522-1532. © Maryan W. Ainsworth

rhythmically balanced tracery motifs (fig. 5). Note especially how the mourners and Gossart's holy figures both fill the shallow niches and protrude beyond them, their heads seemingly caught behind the boldly articulated tracery. Or, in the reredos of the *Joys of the Virgin*, note how the stylistic vocabulary of the ornamental carving above the scenes of the Annunciation and the Visitation – with a perfect circle and embellishment in blind tracery above a flattened arch in drop tracery – is mimicked by the specific forms of the *Deesis*, especially surrounding the figures (fig. 6). Furthermore, as Dagmar Eichberger has pointed out, the reredos of the *Seven Joys of the Virgin Mary* with its centrally placed Assumption of the Virgin Mary and Margaret of Austria kneeling below in witness, emphasizes the gift of everlasting life through this main intercessor, the Virgin, for humankind.²⁹ As such, it parallels the main theme of the Prado *Deesis*.

Margaret of Austria employed a succession of architects and sculptors on the Brou project, among them Conrad Meit, who was engaged between 1526 and 1531 to produce the life-sized recumbent figures for the tomb monuments.³⁰ Meit had begun to work as Margaret's sculptor in Mechelen in 1515, and before that he had probably been in the employ of Philip of Burgundy, in which capacity Gossart would first have known him.³¹ Meit received Gossart as a guest in his house at the Sint-Pieterskerkhof in June 1523,³² when Margaret employed the latter for an unspecified number of days to work on some paintings and to restore others in her collection.³³ It must have been on this occasion in Mechelen that Gossart became

29. Dagmar Eichberger, "Physical distance – spiritual proximity: Margaret of Austria's presence in Brou and in Malines" in Pieri (as in note 23). <http://editions.monuments-nationaux.fr/fr/le-catalogue/bdd/livre/711>

30. Jens Ludwig Burk, "Conrat Meit: Margaret of Austria's court sculptor in Malines and Brou," in Pieri (as in note 23). <http://editions.monuments-nationaux.fr/fr/le-catalogue/bdd/livre/711>

31. On the relationship between Meit and Gossart, see Ainsworth 2010, pp. 16–19.

32. Jozef Duverger, *Conrat Meijt, (ca. 1480-1551)*, Brussels, 1934, pp. 73ff.; Sytske Weidema and Anna Koopstra, *Jan Gossart, The Documentary Evidence*, Turnhout, 2012, no. 21, pp. 28–29.

33. Maurice Gossart, *Un des peintres peu connus de l'école flamande de transition: Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son oeuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits*, Lille, 1903, p. 39; Weidema and Koopstra 2012, no. 22, pp. 30–31.

better acquainted with Margaret, whose works in her collection were highly praised in her inventory as *beau tableau* and *fort bien fait*.³⁴ This acquaintance would have preceded the previously mentioned occasion in 1526 when Gossart could have been in touch with the Regent at the time of the death of Isabella of Austria and Gossart's commission to design her tomb in Ghent, thus having an opportunity for the privileged tracing of the figures of the Ghent Altarpiece. Such connections between Meit, Gossart and Margaret of Austria could very likely have led to Gossart being commissioned by Margaret for the *Deesis* to adorn the royal burial site at Brou.

The theme of the *Deesis* certainly would have been appropriate for Margaret's burial site. Although her tomb and that of her husband were similar in complexity and size, only hers was placed adjacent to a private chapel and oratory where ceremonies could take place and prayers be offered in her honor. A great patron of music, Margaret wrote and commissioned religious compositions for such occasions.³⁵ Any direct association between these songs and the angel who sings at the top of the *Deesis* remains elusive, as the angel's music and text cannot be identified.³⁶ In addition to the monumental alabaster reredos devoted to the Seven Joys of the Virgin, Margaret's chapel, located on the north side of the choir, would have had space for a painting such as the *Deesis*. Of course, the apse of the church, directly in front of Philibert's tomb would also have been an appropriate location.³⁷

The *Deesis* is not mentioned in the incomplete inventories of the documented pieces sent to Brou,³⁸ so the original commission and location for this grand work cannot be confirmed. We do know that the Prado *Deesis*, described as having two wings (unspecified), was delivered by Philip II to the Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial on August 18, 1584.³⁹ Could this painting have been passed down to Philip through royal family connections from Margaret of Austria and perhaps Charles V? For now the proposal that the *Deesis* was commissioned by Margaret of Austria for her burial site at Brou must remain a hypothesis, but a very intriguing one at that.

34. Dagmar Eichberger, "A Cultural center in the Southern Netherlands, the court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen," p. 253 in *Princes and Princely Culture: 1450-1650*, ed. By Martin Gosman, et al., 2 vols., *Brill's Studies in Intellectual History*, Boston, Brill, 2005, vol. 1, pp. 239–57.

35. For the music attributed to Margaret, see Catherine M. Müller in *Women of Distinction: Margaret of York / Margaret of Austria*, exh. cat. by Dagmar Eichberger, Yvonne Bleyerveld et al., Mechelen, 2005, no. 43, pp. 136–37.

36. The many attempts to identify the music in the Prado painting have not been successful as yet, but I am grateful to numerous musicologists in the US and abroad for their help in this quest.

37. Other possible locations for the *Deesis* include the upper and lower oratories, as well as the small oratory in Margaret's private apartments. I am most grateful to Magali Briat-Philippe for taking measurements of potential sites in these locations (emails of March 2 and May 6, 2015).

38. I thank Magali Briat-Philippe for information regarding the existing inventories (email of March 2, 2015).

39. The text of this document containing this description is given in *Felipe II, un monarca y su época: Un príncipe del renacimiento*, exh. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998-99, p. 438, no. 117. A sixteenth-century copy of this painting is in the Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, although it is not known when it entered the collection or under what circumstances. My thanks to Ana García Sanz, Conservadora del Patrimonio Nacional, for information on this painting. See also Bermejo Martínez 1980, pp. 50–54, no. 4.

FONDATEURS PIEUSES EN L'ÉGLISE DE BROU : CHRONOLOGIE, NATURE ET FONDATEURS (1516-1710)

Cédric Mottier

Chercheur associé, LLSETI – Université Savoie Mont-Blanc, et LaDéHiS – CRH EHESS

RÉSUMÉ

À travers une approche historique, sociale et anthropologique, cette étude vise à remettre en contexte de la manière la plus précise les motivations profondes, diverses et variées qui, entre 1516 et 1710, ont conduit une trentaine de donateurs – d'origines sociogéographiques différentes selon les époques – à attacher leur mémoire ou celle de leurs proches au monastère de Brou au moyen de fondations de messes, assorties parfois d'élections de sépulture ; nous verrons également où dans l'église (dimension symbolique) se situaient les autels ou les chapelles choisies par les fondateurs pour dire les messes, voire accueillir leur corps. En parallèle, nous poserons la question de l'inscription de ces premières fondations pieuses extra-princières au sein du projet de Marguerite d'Autriche de faire de Brou une église funéraire princière ; puis nous verrons en quoi, à moyen et long terme, les fondations ultérieures permirent à l'église de Brou de continuer de faire l'objet d'un culte vivant au-delà des intentions premières de sa fondatrice.

RELIGIOUS FONDATIONS IN BROU CHURCH : CHRONOLOGY, TYPES AND FOUNDERS (1516-1710)

by **Cédric Mottier**

Associate Scholar, LLSETI Savoie Mont-Blanc, et LaDéHiS – CRH EHESS

ABSTRACT

Between 1516 and 1710 some thirty donors of different socio-geographical origins, according to the criteria of the times, attached their memory or that of their relatives to the monastery of Brou by endowing masses and, in some cases, electing to be buried there. Using a historical, social and anthropological approach, this study aims to contextualize as precisely as possible the deep, diverse and varied motivations of these donors. We will also see where the altars or chapels they chose for saying the masses or receiving their bodies were located, and we will attempt to identify the symbolic significance of their choice. At the same time we will ask the question of how these first pious extra-princely endowments were inscribed in Margaret of Austria's project of making Brou a princely funerary church. Finally, we will see how subsequent endowments allowed the church at Brou, in the medium and long term, to continue to be the object of a living cult beyond its founder's original intentions.

FONDACTIONS PIEUSES EN L'ÉGLISE DE BROU : CHRONOLOGIE, NATURE ET FONDATEURS (1516-1710)

Cédric Mottier

Chercheur associé, LLSETI – Université Savoie Mont-Blanc, et LaDéHiS – CRH EHESS

Cette étude a pour objet les fondations pieuses extra-princières réalisées à Brou et leurs fondateurs. Inédite, elle prend en compte l'ensemble des fondations et pas seulement les plus emblématiques d'entre elles comme celles d'Anthoine de Moncut ou de Laurent de Gorrevod. Elle vise à comprendre qui en sont les auteurs, quelle en fut la nature (messes, élections de sépulture) et où elles se situaient dans l'église (autels, chapelles). À travers cette approche, nous tentons de remettre en contexte de manière précise les motivations profondes qui ont conduit ces donateurs à attacher leur mémoire ou celle de leurs proches au monastère de Brou.

La liasse H 616 des archives départementales de l'Ain fournit l'essentiel des matériaux de cette enquête¹. Elle contient notamment une requête datée du 19 mars 1728, comportant une liste de vingt-cinq fondations (dont celle de Marguerite d'Autriche²), avec pour chacune l'indication du nombre de messes fondées, du capital versé par le fondateur et de ses revenus effectifs en 1728³. Dix-sept des vingt-quatre fondations non princières sont mentionnées sans date, mais dix peuvent être datées précisément grâce à d'autres documents de la liasse (extraits de testaments, actes de fondations), quatre le sont approximativement⁴ et trois autres datent probablement du ^{xvii}^e siècle⁵. S'y ajoutent six fondations documentées dans la liasse qui n'apparaissent pas dans la requête de 1728⁶. Enfin, la fondation pour Claude de Châteauneuf († 1558) n'est connue que par le texte gravé sur la plaque du monument de son cœur (**fig. 1**). L'ensemble constitue ainsi un corpus de trente et une fondations extra-princières dont vingt-huit sont exploitables ici car datées avec assez de précision, réalisées de 1516 à 1710 par vingt-six fondateurs distincts – l'un d'entre eux en ayant réalisé trois –, soit huit femmes, dix-sept hommes et une communauté d'habitants (voir **Annexe 1**).

Du point de vue des religieux de Brou, les fondations de messes étaient un moyen de générer des revenus complémentaires à la fondation de Marguerite d'Autriche, par le biais du service liturgique de l'église dont ils pouvaient ainsi assurer l'entretien. Toutes ont fait l'objet d'un acte notarié, acte de fondation à part entière ou clause de testament, et ont été soumises à l'accord des Augustins pour l'ensemble de la période, et à celui de Marguerite d'Autriche pour les plus anciennes. Ainsi, acceptant en 1529 la fondation de Jean de Grammont, la princesse exigea cependant que les armes du fondateur n'apparussent pas sur le vitrail de la chapelle qu'il avait choisie (quatrième travée du collatéral nord), mais seulement sur sa sépulture, sur les ornements ou sur les tableaux que feraient faire ses héritiers. Elle montra ainsi à quel point elle gardait la haute main sur son projet et son programme emblématique⁷.

1. Baux, 1862, p. 218-223, a sommairement traité des fondations extra-princières de Brou à partir de cette même liasse.

2. En 1521, Marguerite donna aux Augustins de Brou des biens leur assurant un revenu annuel de 1200 florins monnaie de Savoie, en fixant le nombre de messes et le service divin attendus en contrepartie. Voir Dufay, 1844, p. 31-46.

3. Requête adressée aux responsables de la congrégation afin qu'ils valident leur demande de réduction du nombre de messes initialement fondées à celui rendu désormais possible par les revenus effectifs des capitaux assignés aux fondations, à raison de 16 sous la messe, en application d'un bref du pape Benoît XIII du 15 juillet 1725 accordé en ce sens à la congrégation de France des Augustins déchaussés.

4. Tenay-Falconnière, années 1530-1540; Rossan et Goyffon, années 1630; Charbonnier de Crangeat, années 1660.

5. Celles de Ravier, Carron, et Chanuel. Ces trois fondations ne seront pas retenues dans le corpus étudié ici du fait de la trop grande imprécision sur leur datation.

6. Grillet, 1536 et 1538; Gorrevod, 1544; Juvier, 1631; Boyard, 1672; chanoine Morel 1688. Les documents relatifs à celles d'Anne Boyard et du chanoine Morel ne sont plus connus que par les analyses de Brossard, 1891, p. 267.

7. Mérindol, 1994, p. 154-155.



Fig. 1. Plaque du tombeau du cœur de Claude de Châteauneuf († 1558), fixée sur le pilastre le plus à droite du jubé. Depuis la seconde moitié du XVII^e siècle, le texte de fondation de messe, en bas au centre de la plaque, encore transcrit sans difficulté par Guichenon, qui ne signale en outre aucune dégradation (1650), est en grande partie illisible, suite à une lacération volontaire (trois grandes entailles sont visibles).
© Monastère royal de Brou, cliché Christophe Poux

Les fondateurs, qui attribuaient aux Augustins un capital destiné à produire des revenus annuels (ou parfois une rente annuelle, rachetable généralement contre un capital estimé à vingt fois son montant), obtenaient en contrepartie un service religieux pour le salut de leur âme. À cette motivation principale s'en ajoutaient d'autres, plus spécifiques, que nous proposons de cerner ici.

DE 1516 À LA FIN DES ANNÉES 1550 : DES FONDACTIONS ARISTOCRATIQUES DE FONDATEURS BRESSANS

La distribution chronologique des fondations laisse apparaître trois paliers ou phases distinctes (voir [Annexe 2](#)). La première est contemporaine de Marguerite d'Autriche et de son héritier, Charles Quint. Elle compte dix fondateurs (six hommes et quatre femmes) pour un total de douze fondations, Humbert Grillet en ayant réalisé trois à lui seul. Parmi eux, seul Anthoine de Moncut reste d'origine obscure ; les neuf autres sont d'extraction noble, dont deux de noblesse très récente : Humbert Grillet, de Bourg-en-Bresse, et Laurence Perrenot, de Besançon. Cinq sur neuf sont originaires du bailliage de Bresse ou, pour trois sur neuf, ont eu un conjoint issu de ce bailliage (Sforza : Milan ; Rivoire : Savoie ; Perrenot : Besançon) ; seul Jean de Grammont se distingue par son origine bugiste.

Au moins quatre fondateurs ont servi Marguerite d'Autriche et, pour trois d'entre eux, l'ont connue personnellement. Lorsque Anthoine de Moncut fonde sa chapelle à Brou, le 23 août 1516, sa carrière au service de la princesse est florissante : simple chapelain de Marguerite d'Autriche en février 1509 et mars 1512, il est en 1516 « abbé comandataire de Saint-Vincent de Besançon, aumônier et confesseur de très illustre dame Marguerite d'Autriche⁸ ». Quelques mois plus tard, il apparaît au nombre des conseillers de la princesse⁹. Il témoigne donc à travers sa fondation (qu'il place sous le vocable des Sept Douleurs de la Vierge, auxquelles Marguerite d'Autriche attachait une dévotion toute particulière)¹⁰ de sa fidélité et de sa reconnaissance envers celle à qui il doit tout. La motivation de Laurent de Gorrevod est sans doute similaire¹¹ : il sert d'abord Philibert II, puis connaît une grande ascension au service de Marguerite d'Autriche et de Charles Quint. Sa seconde épouse, Claudine de Rivoire, est dame d'honneur de la princesse¹². Enfin, Jean de Grammont¹³ est châtelain de Samoëns, en Faucigny (assigné au douaire de Marguerite d'Autriche en 1505), de 1497 à son décès survenu en mai 1530¹⁴, et achète le fief d'Arbusigny (Haute-Savoie), dont il est dit seigneur en son testament (1528).

Les relations de Claude de La Palud avec la princesse sont moins directes. En 1489, à Soulce, localité de sa seigneurie de Saint-Hippolyte (Doubs), il avait remis en état une ancienne saunerie, suscitant l'ire du parlement de Dole qui, dès 1490, lui intima de la détruire, ce qu'il ne fit pas. Par lettres du 22 juin 1510, Marguerite d'Autriche interpella le parlement de Dole, qui intervint de nouveau contre La Palud en 1514, puis contre ses successeurs, en 1518, qui passèrent outre et produisirent du sel jusqu'au début du ^{xvii}^e siècle¹⁵. Il est donc possible que la fondation de sa veuve, Marie Constance Sforza¹⁶, ait constitué une action de rachat vis-à-vis de Marguerite d'Autriche.

8. Baux, 1862, p. 365-367, 397.

9. AD Nord, B 19163.

10. Voir la communication à ce colloque de Dagmar Eichberger, « Making Choices: *The Seven Joys of the Virgin and The Seven Sorrows of the Virgin* ».

11. Chagny, 1913, p. LVIII sqq.

12. Sur son lignage, voir Foras, Mareschal et Viry, 1910, art. « Rivoire », p. 186-199, notamment p. 194.

13. Révérend du Mesnil, 1872, art. « Gramont », p. 306.

14. Duperray, 1996, p. 513-514.

15. Prinnet, 1897, p. 85-88, 118-122 et n. 2, p. 119 ; pour les démarches ultérieures du parlement de Dole, voir AD Doubs, B 196, f° 49r°-49v° (1514), f° 95v°-96r° et f° 96r°-96v° (1518).

16. Issue de la maison ducale de Milan (*illustri et generosa domina Constantia Maria Sfortia de preclarissima et illustri prosapia ducum Mediolanensium*), Marie Constance Sforza n'était pas une fille illégitime du duc Ludovic le More comme le suggérait Guichenon, 1650, Bresse, art. « La Palu », p. 296, mais appartenait à une lignée collatérale, fille de Bosio Sforza (1411-1476), lui-même chef de la branche de Santa Fiora (en Toscane) et demi-frère du duc François Sforza ; veuve d'un premier mariage, elle avait épousé Claude de La Palud le 27 mai 1497 ; ils eurent un fils, mort en bas âge, et une fille, décédée avant eux cf. Paviot, 2017, p. 366-367, et annexe.

Après le décès de la fondatrice de Brou, en 1530, ses exécuteurs testamentaires n'eurent de cesse de solliciter son héritier, Charles Quint, afin qu'il fournisse l'argent nécessaire pour achever puis entretenir l'église. Lors de la liquidation de sa succession, ils préconisèrent, le 20 avril 1535, la recherche de nouvelles fondations pour pourvoir aux réparations des toitures et autres sources de dépenses « considéré la spaciosité du lieu¹⁷ ». On ne sait si cela conduisit à une véritable campagne de levée de dons et seuls répondirent quelques Bressans déjà liés à Brou ou dont des proches évoluaient dans l'entourage de l'empereur.

Ainsi la première fondation d'Humbert Grillet dans la chapelle Saint-Pierre, du 29 mars 1536, paraît-elle découler directement de cet appel. Natif de Bourg¹⁸, il avait fait apporter à Brou en 1528 les blocs de marbre de Carrare destinés aux gisants princiers¹⁹. Grillet, qui est dit dans son testament du 6 février 1541 « natif et provenu de Bourg, citoyen de Bourg et de Lyon », présente, en outre, un profil de mécène enrichi par la marchandise et la banque. Élu syndic de Bourg en 1528²⁰, puis résidant à Lyon où sa seconde épouse était apparentée au juriste et humaniste Claude de Bellièvre (1487-1557)²¹, il était proche de Symphorien Champier (1471-1538), autre humaniste de renom, et probablement cultivé²². On ignore toutefois s'il a été enseveli à Brou²³, à Notre-Dame de Bourg ou à Lyon. Enfin peut-être Anthoine du Saix, commandeur de l'ordre de Saint-Antoine de Bourg et aumônier de Charles de Savoie, qui avait prononcé l'éloge funèbre de Marguerite d'Autriche à Brou (1532), usa-t-il de son lien de parenté avec Anthoine de Lay, seigneur du Chaney²⁴, pour l'inciter à contribuer à la pérennité de l'ouvrage au moyen d'une fondation en 1541.

Les deux fils de Philiberte de Tenay, dame de la Falconnière (en Bresse), fondatrice d'une messe dans les années 1530-1540, et de Louis de la Balme, seigneur de Montfalconnet (en Bresse), servirent quant à eux Charles Quint. L'empereur fit de l'aîné, Philibert de Montfalconnet, un chevalier de l'ordre espagnol de Santiago et du puîné, Antoine, seigneur de la Griffonnière, un commandeur du même ordre²⁵. Quant à Laurence Perrenot, née en 1527, elle était une cadette des quinze enfants de Nicolas Perrenot, conseiller de Marguerite d'Autriche puis garde des sceaux de Charles Quint²⁶, et sœur du cardinal de Grandville²⁷. Elle fonda « en l'église de céans [Brou], en l'autel de Notre-Dame, une messe des trépassés tous les lundis à 8 heures », pour son premier mari, « haut et puissant seigneur Claude de Chaland dit de Chasteauvieux [...], qui trespasa en la maison de céans le 24^e juillet 1558 », selon l'inscription gravée sur la plaque du monument de son cœur transcrite par Guichenon²⁸. Membre de la lignée bressanne de Chasteauvieux, issue de l'antique lignage de Coucy d'origine bugiste, il était fils de Philibert de Chasteauvieux († 1547), qui servit Charles Quint comme conseiller et gentilhomme de sa Maison²⁹.

Les autels de ces premières fondations occupent les emplacements les plus honorifiques, au plus près du chœur et des tombeaux princiers (voir [Annexe 3](#)). Ces fondations sont dans l'ensemble richement dotées et portent sur un nombre élevé de messes : une par jour pour

17. Charvet, 1897, p. 73.

18. Cf. Guichenon, 1650, Bresse, art. « Grillet », p. 205 sqq.

19. Tritenne, 2007.

20. Avec Henri Colliod, voir archives municipales de Bourg (ci-après AM Bourg), inventaire en ligne, BB 29.

21. Poncet, 1998, p. 48-49 et n. 150.

22. Tricou, 1956, p. 106.

23. Voir Charvet, 1897, p. 74, qui n'étaye pas cette affirmation.

24. L'aïeul paternel du commandeur, prénommé déjà Anthoine du Saix, était un demi-frère de Jaquemette du Saix, épouse d'Anthoine de Lay. Voir Guichenon, 1650, Bresse, art. « Le Saix », p. 354-356.

25. Guichenon, 1650, Bugey, art. « La Baulme », p. 28.

26. Pernot, 2003, p. 412.

27. Weiss, 1849, p. 15-17 et n.

28. Plaque toujours visible mais mutilée. Guichenon, 1650, Bresse, art. « Coucy-Chasteauvieux », p. 148, est le premier à avoir relevé ce texte qu'il ne décrit pas comme altéré. Le père Raphaël, manuscrit, f° 59, lit 22 juillet 1551 ; Vayssière, 1876, p. 6, lit 14 juillet 1578.

29. Sur les Coucy, seigneurs de Chasteauvieux (localité aujourd'hui disparue, Ain, commune de Neuville-sur-Ain), voir Guichenon, 1650, Bresse, art. « Coucy-Chasteauvieux », p. 139 sqq ; p. 148 (sur le défunt). Et depuis, Mottier, 2017-1.

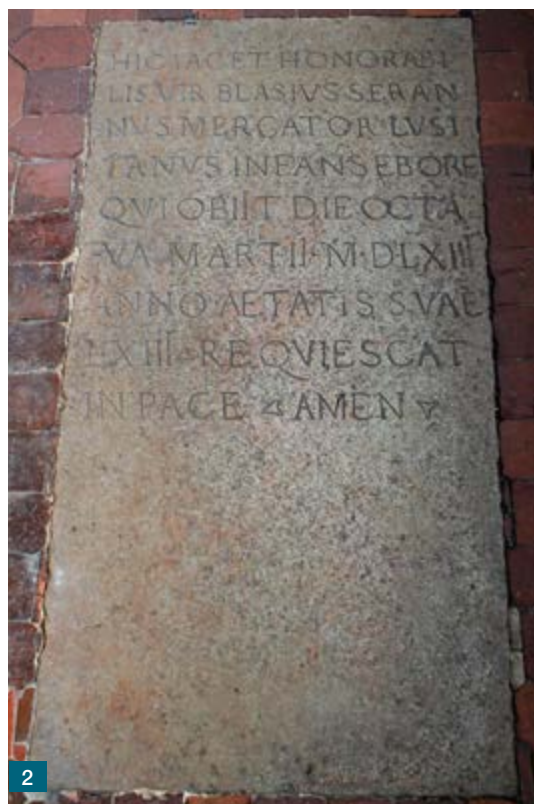


Fig. 2. Pierre tombale de Blaise Serrand.
© Monastère royal de Brou, cliché Christophe Poux

les cinq premières, de une à trois par semaine pour trois d'entre elles, une par mois pour une autre et seulement une par an pour les deux dernières³⁰. Les fondations qui présentent le nombre le plus élevé de messes sont en outre souvent assorties d'une élection de sépulture en l'église de Brou³¹, qui devient de ce fait le lieu principal de commémoration du défunt, justifiant la fondation d'un grand nombre de messes. Dans le cas des Gorrevod, on assiste même à un changement de tradition funéraire familiale avec la création d'un nouveau lieu de sépulture lignager³².

Dès cette époque cependant, l'église n'accueillait pas exclusivement des sépultures de haut rang, puisque les registres de la paroisse de Notre-Dame de Bourg livrent les noms de très humbles personnes (serviteurs du couvent, vagabonds ayant vécu à proximité de la croix ou de la grange de Brou...) ensevelies, à raison de quelques-unes par an, « dans l'église de Brou » (dans la nef, eu égard à leur condition)³³. En vertu du traité de 1509 passé avec les chanoines de Notre-Dame de Brou, nouveaux récipiendaires des droits curiaux, les Augustins de Brou partageaient avec eux, tour à tour, les dons et offrandes effectués par l'assistance et le linceul (*lintheum*) du défunt³⁴.

En 1563 fut également enseveli un défunt d'un rang plus notable, dont la sépulture reçut une pierre tombale toujours visible dans la première chapelle du collatéral sud (**fig. 2**). On y lit qu'ici repose « honorable Blaise Serrand, marchand portugais » (*honorabilis Blasinus Serranus, mercator lusitanus*), décédé le 8 mars 1563, à l'âge de 63 ans. Toutefois

le registre des sépultures effectuées par les chanoines de Notre-Dame en l'église de Brou pour l'année 1563 (la seule pour cette année), indique une autre origine : « *Anno 1563 et die nona mensis martii sepultus fuit corpus quondam Basii Serrand in ecclesia de Brou de Laigduno* », repris quelques folios plus loin : « *Anno 1563 et die nona mensis martii sepultus fuit in ecclesia de Brou corpus quondam Blatii Serrand de Lugduno. Et habuimus lintheum*³⁵. »

30. Une par jour : Moncut (basse), 1516 ; Gorrevod, 1520 ; Sforza, 1520 ; Grammont (basse), 1528 ; Rivoire, entre 1529 et 1535. Une messe par semaine : Grillet (basse), 1536 ; Perrenot, vers 1558. Trois par semaine : Gorrevod (basse), 1544. Une par mois : Grillet, 1538. Une par an : Lay, 1541 ; Tenay de la Falconnière, années 1530-1540. En 1541, Humbert Grillet effectue une augmentation de capital sans fonder de nouvelles messes.

31. Moncut, Gorrevod, Grammont, Rivoire, Gorrevod ; Perrenot : sépulture du cœur de son époux.

32. Laurent de Gorrevod mourut en août 1529, à Barcelone, et son corps fut ramené à Brou, inhumé auprès de Philiberte de La Palud († 1508), sa première épouse, et leur unique enfant, décédé au berceau ; tous trois furent rejoints par Claudine de Rivoire († 1535), sa seconde épouse, qui avait complété sa fondation en léguant aux Augustins un capital de 1400 florins monnaie de Savoie à la charge d'une messe par jour. L'héritier de Laurent de Gorrevod, son cousin Jean de Gorrevod, par testament du 15 septembre 1544, fonda à son tour un annuel et trois messes hebdomadaires (capital de 400 florins monnaie de Savoie), avec élection de sépulture à Brou « en la chapelle et au tombeau de feu messire Laurent de Gorrevod son oncle (sic) ». Un fils de Jean de Gorrevod fut le dernier à être inhumé dans le tombeau familial de Brou (sans fondation supplémentaire connue). Voir également la communication à ce colloque de Florence Beaume, « La famille Gorrevod et ses commandes artistiques ».

33. Par exemple AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1563-1565 : « L'an 1565 et le 1^{er} février a esté ensepulturé en l'esglise de Brou le corps d'une femme ville [vieille ?] qui estoit desmeurant près la grange des moynes de Brou. Heu le linceulx » ; « L'an 1565 et le 9^e mars a esté ensepulturé la femme d'ung burloud de Brou et nous avons heu le linc » ; « Et le 15^e aoust l'an que dessus a esté ensepulturé la grangière de Cuyron » ; « Le 17^e octobre la mère des Saints Amours ». Un siècle plus tard, des personnes de semblable condition semblent désormais être inhumées dans le cimetière voisin : voir par exemple AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1647.

34. Le terme *lintheum* est employé dans l'accord du 12 novembre 1509 réglant l'exercice des droits curiaux à l'intérieur de Brou (AD Ain, H 666), puis dans les registres paroissiaux, tant qu'ils sont tenus en latin ; une fois passé au français, le terme employé est « linceul » (xvi^e siècle) puis, plus tard, « drap » (xvii^e siècle).

35. AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1563-1565, f° 76 puis, plus loin, non folioté.

Notre homme était-il lyonnais plutôt que portugais, ou bien un marchand portugais établi à Lyon ? Est-ce parce que le culte de saint Nicolas de Tolentin était déjà en vogue à Lyon depuis le début du ^{xvi}^e siècle³⁶ qu'il souhaita être enseveli à Brou ?

LES ANNÉES 1597-1644 : DES FONDATEURS PLUS MODESTES, POUR UNE PROTECTION CONTRE LA PESTE

Une quarantaine d'années s'écoule entre la fondation de Laurence Perrenot (vers 1558) et la suivante (1597), mais cette dernière reste isolée à une époque où les troupes du roi de France occupent la plus grande partie de la Bresse, bloquant la ville et la citadelle de Bourg, qui finirent par tomber en 1600 et 1601³⁷. Il faut attendre trente ans (1627) pour observer une nouvelle série de cinq fondations, ou plutôt sept, si l'on rattache à cette période deux fondations sans date mentionnées en 1728 (Rossan et Goyffon). Les fondations de cette période sont le fait d'une femme, de trois (voire cinq) hommes et d'une personne morale.

Comparées à celles de la phase précédente, les origines sociales des fondateurs sont à la fois plus variées et plus modestes. On note l'apparition de fondateurs roturiers dès 1597, avec honnête Catherine des Champs, femme de notaire, puis François Rossan et Anthoine Goyffon, ainsi que la communauté des habitants de Nantua, en 1644. La proportion d'ecclésiastiques s'est accrue : on en compte deux sur cinq (ou sept), contre précédemment un sur dix, les prêtres Nicolas François en 1627 et Claude Juvier en 1631. Enfin, la proportion des fondateurs nobles a chuté, un seul sur sept, René de Lucinge « d'Esgières », écuyer, seigneur de La Motte et des Allymes, contre neuf sur dix précédemment. En revanche, les fondateurs proviennent du même bassin géographique qu'au ^{xvi}^e siècle : Bourg même (trois sur sept), le bailliage de Bugey (deux sur sept) et Lyon pour Claude Juvier, prêtre de l'église de Lyon et curé de Vonnas ; on ignore l'origine de messire Nicolas François, autre curé de Vonnas.

En 1597, la fondation pieuse de Catherine des Champs, roturière, est la première qui ne soit pas due à des nobles ou à des ecclésiastiques de haut rang. Est-elle la conséquence d'une ouverture délibérée à une frange nouvelle de la société burgienne, de la part des Augustins, pour relancer les fondations ? Ou cette fondation est-elle en lien avec la terrible peste qui ravagea Bourg en 1595, tuant un habitant sur sept ? Le culte de saint Nicolas de Tolentin s'est développé à Lyon dès le ^{xvi}^e siècle et connut un large essor régional au siècle suivant comme saint patron des agonisants et des âmes du purgatoire et comme saint anti-pesteux³⁸. Dès la décennie 1620, la municipalité de Bourg-en-Bresse organisa régulièrement des processions depuis l'église Notre-Dame jusqu'à Brou, pratique qui culmina avec la célébration de la fin de l'épidémie de 1629, assortie d'un don de tableau en *ex-voto*. Mais le saint patron de Brou rayonnait bien au-delà de la Bresse, puisque Lyon, en 1628, Mâcon, lors de la peste de 1627-1629, et Salins, en Franche-Comté alors espagnole (et ancienne possession de Marguerite d'Autriche), en 1630, firent appel aux Augustins de Brou pour prier le saint et offrirent aussi des *ex-voto* à l'église. Ainsi, le 13 juillet 1629, Alexandre de Falaise, seigneur de Pérouges, conseiller du roi au bailliage et siège présidial de Bresse, prit part avec « plusieurs gentilshommes, personnes qualifiées et notable » de la ville de Bourg à la messe célébrée à Brou pour rendre grâce à saint Nicolas de Tolentin de son intercession dans la lutte contre la peste qui sévissait à Lyon depuis l'année précédente ; à cette occasion, les délégués du bureau de la santé lyonnais offrirent aux Augustins un calice d'argent gravé aux armes de leur cité³⁹. Mort en 1634, Alexandre de Falaise se fit ensevelir « dans l'église Saint

36. Briat-Philippe, 2015, p. 173.

37. Turrel, 2003, p. 37-53.

38. Sur ce qui suit, voir Briat-Philippe, 2015, p. 170-171, 173, 179-182, et n. 79 ; ce travail complète et précise Baux, 1862, p. 280-287.

39. Baux, 1862, p. 280-284 ; il était issu d'un ancien lignage noble dauphinois, voir Révérend du Mesnil, 1872, art. « Falaise », p. 249 ; « Galien », p. 278 ; « Teyssonnière », p. 647.

Nicolas de Tollentin » en une chapelle de la Madeleine⁴⁰ (sans doute la première chapelle du collatéral nord, dédiée à « Sainte Magdeleine pénitente⁴¹ »). Marque de son rang, les chanoines de Notre-Dame de Bourg, qui avaient conduit le corps de leur défunt paroissien en l'église de Brou, exposèrent sa dépouille dans le chœur avant que les Augustins ne l'ensevelissent⁴².

Toutes les fondations réalisées à Brou entre 1627 et 1644 sont liées au saint patron de l'église. Les deux premières sont dues à deux curés de Vonnas : le 9 juin 1627, Nicolas François⁴³, « gisant au lict détenu de maladie corporelle », fonda à Brou une messe perpétuelle à célébrer chaque lundi en l'honneur de saint Nicolas de Tolentin, « en considération des bons et agréables services qu'il a reçu par le passé desdits prieur religieux et dudit couvent et qu'il espère ainsi recevoir à l'advenir diceulx », et « aux fins de dire et célébrer par dévotion particulière qu'il ha en la susdite esglise de Brou ». Doit-on comprendre que le fondateur s'était voué à saint Nicolas de Tolentin ? Au cours de l'année 1630 lui succéda Claude Juvier qui, par testament du 25 mai 1631, élut sépulture à Brou et y fonda « une messe basse de l'office des trespasés une année durant devant l'autel de la chapelle où il sera enseveluré, et perpétuellement [les Augustins] seront tenus à tel et semblable jour qu'il sera enseveluré célébrer les vigilles avec une grande messe de requiem et le *libera me* en fin ». Cette fondation était-elle une condition de la résignation de la cure à son profit ? Claude Juvier, aussi qualifié de « prêtre de l'église de Lyon », pouvait également vénérer saint Nicolas de Tolentin parce que les autorités lyonnaises s'étaient déjà tournées vers lui en 1628-1629 pour lutter contre la peste.

C'est sans doute à ce même contexte des années 1630 qu'il convient de lier au moins deux autres fondations dont nous ne connaissons pas la date : celle de noble François Rossan, juriste natif de Treffort qui fit carrière à Bourg entre 1620 et 1650, notamment comme conseiller au bailliage puis au présidial de Bresse⁴⁴, et celle de noble Anthoine Goyffon, qui devait être apparenté à M^e Jean-François Goyffon, avocat, élu syndic de Bourg-en-Bresse en 1641⁴⁵; tous deux en effet choisirent, pour dire les messes de leur fondation, l'autel de saint Nicolas.

Enfin, en pleine guerre de Dix Ans (1634-1644), épisode comtois de la guerre de Trente Ans (1618-1648)⁴⁶, la ville de Nantua fut « affligée du mal contagieux » : la peste se serait déclarée le 16 août 1639, jour de la Saint-Roch, et dura jusqu'en novembre, faisant des centaines de victimes⁴⁷. En 1644, au sortir de la guerre, le corps de ville, considérant que « duquel [mal] néanmoins par la grâce de Dieu et par les mérites et intercessions du glorieux Saint Nicolas de Tolentin, elle auroit esté garanthy », délibéra « en recognoissance de ce signalé bien-faict » de « s'acheminer en procession en l'église de Brou lèz Bourg en Bresse érigée soubz le vocable de ce glorieux saint et y fonder des messes à perpétuité soubz le bon plaisir des vénérables prieur et religieux du couvent de ladicte église, qui ne leur auroient pu accorder qu'une grande messe à chacun seiziesme d'aoust jour de feste du glorieux Saint Roch, laquelle ladicte ville de Nantua par autre délibération particulière auroit accepté⁴⁸ ».

40. AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1634 : « L'unsiesme mars 1634 a esté enseveluré dans l'église [rayé : nostre dame] Saint Nicolas de Tollentin surnommé Brou en la chappelle de la Magdeleyne Spectable Monsieur Maistre Alexandre de Falaise lieutenant baillival criminel et au siège présidial et bailliage de Bresse. R Mornieu. »

41. Père Raphaël, manuscrit, f° 55.

42. Voir *infra*, note 66.

43. Baux, 1862, p. 223, n. 1, reprenant une analyse erronée plus ancienne apposée sur la copie de son acte de fondation, le nomme par erreur « Forcrand », qui est le nom d'un lignage noble originaire de Bourg-en-Bresse.

44. Combes, 1874, p. 408 ; Perroud, 1868, p. 82.

45. AM Bourg, inventaire en ligne, BB98.

46. Louis, 1998.

47. Debombourg, 1858, p. 174-177.

48. AD Ain, H 616, acte de fondation reçu en la sacristie du couvent de Brou le 20 juin 1644, avant midi, par le notaire royal Fornier, de Bourg, en présence de deux syndics et six conseillers de la ville de Nantua, pour « l'anniversaire d'une grande messe » que les religieux de Brou, présents et acceptant, s'engagent à célébrer perpétuellement chaque 16 août « devant le grand autel de ladicte église ».

La fondation de René de Lucinge, réalisée par testament du 3 juin 1632, qui prévoit une centaine de messes célébrées annuellement devant l'autel de saint Nicolas de Tolentin (dont une, spécialement, le 10 septembre, fête du saint patron de Brou), s'inscrit dans ce même contexte. Toutefois, cette fondation par un neveu de celui qui avait négocié le traité de Lyon (1601) pour le compte du duc de Savoie, Charles-Emmanuel I^{er} (1580-1630), qui l'avait ensuite désavoué⁴⁹, n'était-elle pas également destinée à attirer sur lui l'attention du tout nouveau duc Victor-Amédée I^{er} (1630-1637) ? Était-ce, de la part des Lucinge du Bugey, désormais attachés au service militaire du roi de France⁵⁰ et amenés de fait à tourner leurs armes contre leur ancien suzerain, une façon de célébrer la paix conclue depuis peu entre les deux princes (1631)⁵¹, voire de leur permettre de conserver des liens de sociabilité avec les Lucinge restés en Savoie ? Ainsi, Brou, tombeau d'un duc de Savoie désormais situé en territoire français, pouvait apparaître à René de Lucinge comme un trait d'union entre France et Savoie et, comme tel, propre à recevoir sa fondation.

Les autels de quatre fondations de cette période sont connus (voir [Annexe 3](#)) : il s'agit du grand autel (un cas) et de l'autel Saint-Nicolas (trois cas) – est-ce le même ? –, dont le choix traduit la motivation principale. Le nombre des messes fondées varie de une à deux par semaine – le plus grand nombre revenant au seul fondateur d'ancienne noblesse –, mais n'excède le plus souvent pas une par an⁵². On recense par ailleurs une seule élection de sépulture, celle de Claude Juvier (contre six pour dix fondateurs au xvi^e siècle), le fonds de Brou ne faisant pas état de fondation pieuse de la part d'Alexandre de Falaise, pourtant enseveli à Brou.

LES ANNÉES 1663-1688 (1710) : DES FONDATEURS BOURGEOIS DE BOURG-EN-BRESSE, DE LA FINANCE À LA ROTURE

Près de vingt ans séparent la dernière phase de fondations (1663) de la précédente. Cette dernière période se répartit entre les années 1660 (trois fondations et peut-être celle de Charbonnier de Crangeat) et 1680 (trois fondations), et comprend deux autres fondations isolées (1672, 1710). Aucune fondation ultérieure n'est connue. Tous leurs auteurs sont issus d'un milieu urbain, essentiellement de Bourg-en-Bresse⁵³, mais aussi de Lyon⁵⁴. Seule Marie Vandervel a des origines plus lointaines, puisqu'elle est native de Hollande, mais elle vit désormais à Bourg et est dite « naturalisée de France ». Ceux des années 1660 sont des membres notables du Tiers État appartenant au monde de la finance et des offices royaux, essentiellement de justice (1663-1669) ; ceux de la fin du siècle sont d'un moindre rang : une roturière (1672), des marchands (1684 et 1685) et un chanoine de Notre-Dame de Bourg (1688). En revanche, l'ultime fondatrice (1710), veuve d'un officier royal, renoue avec le monde de l'office.

Si l'on a observé un attrait pour Brou de la part d'officiers du bailliage et présidial de Bourg dès la décennie 1630, c'est indéniablement le changement de congrégation d'Augustins (1659), puis la confirmation définitive de ce changement après la levée par le roi des ultimes contestations émises par les Augustins de Lombardie en 1662⁵⁵, qui stimula dans ce milieu les fondations pieuses à partir de 1663. Ces premiers fondateurs furent peu nombreux, mais

49. Guichenon, 1650, Bugey, art. « Lucinge », p. 140.

50. René de Lucinge d'Esgières avait épousé, le 30 mai 1609, Honorade de Galles, fille d'un capitaine de cent hommes d'armes du roi. Leurs deux fils servirent à leur tour le roi de France dans le régiment de Conti. Jean-François de Lucinge, frère cadet du fondateur de 1632, était capitaine au régiment de la Grange. Voir Guichenon, 1650, Bugey, art. « Lucinge », p. 141 ; Galard, 2008, p. 28-43.

51. Le traité de Cherasco, signé le 6 avril 1631, avait mis fin à la guerre de succession de Mantoue (1628-1631).

52. Une (François, 1627) à deux (Lucinge : basse, 1632) messes par semaine. Une par an : des Champs, 1597 ; Juvier (basse), 1631 ; Rossan (basse), Goyffon, années 1630 ; Nantua, 1644.

53. Urbain Dugas, Guillaume Merle, Charbonnier, Ferdinand Blondel, voire Anne Boyard et le chanoine Morel.

54. Louise Charlotte de Bais, épouse d'Étienne Bachet ; Germain Desvignes.

55. Baux, 1862, p. 270-271.

d'un rang élevé. Ce sont, en 1666, dame Louise Charlotte de Bais, issue de la finance lyonnaise et épouse d'un président au siège présidial de Bresse depuis 1651, Étienne Bachet⁵⁶; en 1669, M^e Guillaume Merle, conseiller du roi et référendaire en la chancellerie du parlement de Metz – en remplacement d'un office similaire exercé dans l'éphémère cour souveraine de Bresse (1659-1661)⁵⁷; ou encore Jean-Claude Charbonnier, seigneur de Crangeat, lieutenant général au présidial de Bresse depuis 1650, qui fut présent le 15 mai 1659 lors de l'établissement, à la demande des Augustins, du « rapport judiciaire des ruines de l'église et couvent de Brou, et des réparations qu'il y faut faire⁵⁸ ». Ces fondateurs expriment ainsi leur fidélité à la personne du roi dont ils soutiennent le projet de refondation du couvent de Brou, mais ce faisant, ces officiers de robe affirment aussi leur propre position sociale et l'autorité du bailliage-présidial.

Tous se définissent comme des citoyens, comme l'illustre la fondation de Louise Charlotte de Bais en 1666 : elle élit sa sépulture en l'église du couvent de Sainte-Claire de Bourg si elle décédait en cette ville, ou en l'église paroissiale du lieu si elle décédait ailleurs, puis fonda des messes en deux églises de Bourg, celle des Jacobins (une messe basse pour les défunts chaque samedi de l'année) et celle des Augustins de Brou (« une messe basse de requiem chaque mercredi en la chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs »). En ne citant pas moins de trois églises de la paroisse de Bourg, elle exprimait clairement son appartenance à l'espace urbain. Certains fondateurs étaient d'ailleurs investis dans la gestion municipale, comme Urbain Dugas (six messes basses par an, en 1663), qualifié de « notaire royal, procureur et bourgeois de Bourg », également élu syndic de Bourg, inhumé en mars 1665 dans le chœur de l'église Notre-Dame de Bourg⁵⁹. Cet engouement des gens de robe pour Brou semble toutefois ne pas avoir dépassé la décennie 1660. Les fondateurs suivants, s'ils sont également issus du milieu urbain, appartiennent à d'autres catégories : Anne Boyard, femme Burtin (en 1672); Ferdinand Blondel (en 1684), marchand, bourgeois de Bourg; Germain Desvignes (en 1685), marchand de Lyon; ou encore le chanoine Morel (en 1688), de Bourg, sans doute Jean Morel, chanoine et sacristain de Notre-Dame de Bourg⁶⁰.

Enfin, l'ultime fondation connue est due à une Hollandaise, Marie Devandervel (Vandervel), fille de Jean de Vandervel, l'un des seigneurs des États généraux de Hollande, et de Georgina de Bredvoles, veuve de Claude Blot, « agent général pour Sa Majesté auxdits États de Hollande ». Plutôt que l'envie de reposer à Brou près d'une de ses illustres « compatriotes », le motif de sa fondation paraît tout autre. Initialement, elle a en effet prêté aux religieux de Brou la somme de 3000 livres tournois, « pour fournir à la subsistance de leur maison pendant le temps de la dizette causée par la rigueur de l'hyvert dernier [1709] »; en retour, par acte notarié du 30 janvier 1710, les deux parties sont convenues qu'elle recevrait jusqu'à son décès une rente annuelle et perpétuelle de 120 livres, payable à son domicile, à Bourg. Il semble toutefois que les dix annuités de 120 livres tournois à elle dues entre 1710, année de l'accord, et 1719, année de son décès, furent finalement converties en un capital de fondation pieuse à Brou, comme il ressort de la requête de 1728⁶¹.

Pour cette dernière phase, seuls les autels de trois fondations sont connus : si Louise Charlotte de Bais choisit celui de la chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs de Brou, c'est-à-dire l'autel de la chapelle funéraire d'Anthoine de Montcut, les autres sont situés, comme lors de la précédente phase, dans des chapelles des collatéraux, à l'opposé des gisants

56. Sur ses origines, voir Révérend du Mesnil, 1872, art. « Bais », p. 56. Étienne Bachet, fils de Claude-Gaspard Bachet († 1638), membre de l'Académie française en 1635, appartenait à une famille qui occupait les premières charges de judicature de Bresse depuis le milieu du xvi^e siècle. Cf. Guichenon, 1650, Bresse, art. « Bachet », p. 9-10. Il fut inhumé le 11 février 1708 dans l'église Notre-Dame de Bourg (AD Ain, BMS, Bourg-en-Bresse, 1708).

57. Michel, 1853, p. 364, 583-591; Brossard et Morel, 1916, p. 401.

58. Baux, 1862, p. 260 sqq. AD Ain, H 617, substitution des deux congrégations; AD Ain, H 615, rapport « judiciaire ».

59. AM Bourg, inventaire en ligne, BB94. AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1665.

60. AD Ain, S, Bourg-en-Bresse, 1657.

61. AD Ain, H 616, requête du 19 mars 1728, « 20^e [fondation] : M(adam)e Blot, une messe basse par semaine et une grande messe le jour anniversaire de son décès, 1200 livres tournois ».

princiers (voir [Annexe 3](#)). Ainsi en va-t-il pour l'autel de la chapelle Saint-Paul-Ermite et Saint-Antoine choisi en 1684 par le sieur Ferdinand Blondel (première travée du collatéral sud), et plus tard, en 1710, pour la chapelle dans laquelle Marie Vandervel fut inhumée, celle de la deuxième travée du collatéral sud, où se voit toujours sa pierre tombale ([fig. 3](#)). Le nombre de messes fondées est relativement important, dénotant une vigueur nouvelle en comparaison de la période précédente : d'une messe à quatre messes basses par semaine, deux messes par mois, ou de trois à quatorze messes basses par an⁶².



Fig. 3. Pierre tombale de Marie Vandervel.
© Monastère royal de Brou, cliché Christophe Poux

62. Quatre messes basses par semaine : Boyard, 1672. Une messe par semaine : Bais (basse), 1666 ; Blondel, 1684 ; Vandervel (basse), 1710. Deux messes par mois : Charbonnier, années 1660. Quatorze messes basses par an : Desvignes, 1685. Six messes basses par an : Dugas, 1663. Trois messes basses par an : Merle, 1669.

En outre, deux élections de sépulture sont attestées parmi les fondateurs de cette dernière période, par Guillaume Merle et Marie Vandervel. Alité à cause de la maladie, Guillaume Merle testa avec son épouse, Angélique de Rimon, le 22 janvier 1669 (testament mutuel et nuncupatif) : ils élurent sépulture en l'église de Brou « à l'endroit que le survivant voudra choisir », et outre vingt messes à dire dès le décès du premier, aux frais du survivant, le couple fonda trois messes basses par an, attribuant un capital de six coupes de seigle annuelles. Décédé le lendemain, Guillaume Merle fut enseveli à Brou le jour suivant, 24 janvier. On ignore où il fut enterré, mais son inhumation donna lieu à des tensions : les Augustins refusèrent en effet aux chanoines de Notre-Dame de Bourg l'accès au chœur où ils souhaitaient exposer, avant son inhumation, le corps de leur paroissien qu'ils avaient mené à Brou⁶³. Ce refus, que les chanoines firent dûment constater, conduisit la même année les deux communautés devant la justice royale. Les pièces du procès nous font connaître un incident étonnant⁶⁴ : on y apprend qu'un an et demi plus tôt, lors de l'enterrement de la marquise de Montrevel⁶⁵, les chanoines avaient certes accédé au chœur de l'église de Brou, mais « par violence et avec quelque scandale, en ce que les religieux ayant préparé les bancz [trétaux] avec les ornements nécessaires à reposer le corps au milieu de l'église, lesdits sieurs chanoines y estant arrivé avec ledit corps, jetèrent par terre lesdits bancz et allèrent à la porte du cœur, s'efforçant de la rompre avec grand tumulte et menasses, en sorte que lesdits religieux, pour esviter scandale, firent ouvrir promptement la porte du cœur et y firent porter lesdits bancz, de quoy il fut pris à témoins de part et d'autre » !

Selon le même document, des difficultés surgissaient quand un paroissien de Bourg élisait sépulture dans une des églises conventuelles de la paroisse. En tant que curés de celle-ci (depuis le transfert du siège paroissial de Saint-Pierre de Brou à Notre-Dame de Bourg, en 1509), c'est aux chanoines qu'incombaient la levée du corps de leur paroissien et son transport dans l'église choisie par lui pour dernière demeure, Brou en l'occurrence ; mais sur place, ils entendaient aussi choisir où exposer les corps (afin de chanter autour, avant que les Augustins ne l'ensevelissent avec leur propre cérémonial), soit dans la nef, soit dans le chœur s'ils estimaient que le rang et la qualité du défunt l'exigeaient. *A contrario*, les Augustins, se fondant sur une clause de l'accord du 12 novembre 1509 passé entre eux et les chanoines au sujet de l'exercice des droits curiaux lors des enterrements qui auraient lieu à Brou, estimaient être les seuls à devoir décider où, de la nef ou du chœur de leur église, les corps devaient être exposés avant d'être ensevelis. Toutefois, ce type d'incident entre les deux communautés semble assez tardif et n'être survenu que deux fois au cours des années 1660⁶⁶ ; les chanoines auraient-ils voulu profiter de l'arrivée de nouveaux Augustins pour accroître leurs prérogatives de 1509⁶⁷ ?

63. AD Ain, BMS, Bourg-en-Bresse, 1669 : M^e Guillaume Merle, conseiller du roi référendaire en la chancellerie au parlement de Metz, décédé le 23 janvier 1669 ; le lendemain, son corps fut porté en l'église de Notre-Dame de Bourg où a été chanté un *salve regina* à la manière accoutumée, et de là en l'église de Brou accompagné de deux vicaires pour y être inhumé, « auquel lieu les religieux leur ayant refusé l'entrée du chœur, contre la pratique ord[ina]ire ils se seroient retirés sans f[ai]r[e] les prières acoutumées en tel cas après avoir protesté de se pourvoir au nom des vénérables du chapitre de Bourg et demandé acte dud[ic]t[us] refus à M^e Benoît Saucy, not[ai]re royal, en p[ré]s[en]ce de M^{es} Barthélémy Besson et Charles Gallet, praticiens dudict Bourg qui ont signé avec ledict M^e Saucy ».

64. AD Ain, H 666, « Mémoire sur les difficultés élevées entre les religieux de Brou et les chanoines de Bourg pour les enterrements », document non daté, mais postérieur au 24 janvier 1669. AD Ain, H 616, assignation des Augustins par les chanoines de Notre-Dame de Bourg au bailliage pour le 29 avril 1669.

65. Cette marquise de Montrevel ne peut être que Marie Ollier de Nointel, épouse de Ferdinand de la Baume, comte (dit marquis) de Montrevel, lieutenant général du roi en Bresse. Voir aussi *Journal du palais*, t. II, 1701, p. 185-186, arrêt rendu par le roi en son grand conseil, le 16 décembre 1680.

66. Le seul cas antérieur d'accès au chœur par les chanoines à être cité est celui remontant à « 30 ans auparavant » [en 1634 en fait, en non pas en 1639], lors de l'enterrement « du feu Sr de Falaise ».

67. Il y a apparemment recherche de la confrontation : selon Guillaume Merle, la veuve et les Augustins s'étaient mis d'accord pour exposer son corps dans la nef et non le chœur, ce dont le supérieur de Brou avait pris soin d'informer les chanoines avant la levée du corps « pour qu'il n'arriva aucun bruit »..., ce qui ne fut pas le cas. Voir AD Ain, H 666, document débutant ainsi : « Monsieur de la marre est très humblem[en]t supplié... ».

Peu après, dans le cadre de la procédure, les deux communautés se virent recommander de trouver un accord, ce à quoi elles s'efforcèrent⁶⁸ sans que l'on ne connaisse le résultat de cette démarche. On peut penser cependant que la fondation du chanoine Morel, en 1688, n'aurait pas eu lieu en dehors d'un contexte d'apaisement entre les deux communautés. Plus tard, l'ensevelissement à Brou de l'ultime fondatrice connue, « Dame Marie Vandervel, native de Hollande, naturalisée de France, veuve de Monsieur Blot, agent général de France pour la nation de Hollande », le 4 septembre 1719, ne posa visiblement aucun problème : les chanoines exposèrent son corps dans leur église, avant de le conduire à Brou où il fut inhumé après que le chapitre eût chanté autour⁶⁹. Enfin, un accord passé le 7 septembre 1774 entre les chanoines et les Dominicains, Franciscains, Capucins et Augustins de Bourg-en-Bresse vint régler les modalités de participation des chanoines aux enterrements de ces religieux célébrés dans leurs églises conventuelles⁷⁰, peu avant que l'édit de 1776 n'interdise d'entermer les défunts dans les églises du royaume.

LES RAISONS D'UN SUCCÈS MITIGÉ ?

L'étude historique, sociale et anthropologique des fondateurs et des fondations réalisées à Brou, en plus des intentions sotériologiques auxquelles souscrivent les défunts, révèle comment l'église de Brou continua de faire l'objet d'un culte vivant au-delà des intentions premières de sa fondatrice⁷¹. Durant ces deux siècles (1516-1710) apparaissent distinctement trois phases de fondations au cours desquelles les statuts et les motivations des fondateurs évoluèrent en relation avec les déplacements des centres de gravité des pouvoirs : de l'empereur et du duc de Savoie vers le roi de France ; de la noblesse d'épée vers la noblesse de robe ; de l'arrière-pays vers la ville-centre.

La première vague de fondations, entre 1516 et ca 1558, fut essentiellement le fait de nobles d'ancienne extraction, évoluant pour la plupart dans l'entourage de la fondatrice, qui voulurent soutenir financièrement son projet, peut-être dans une logique de rachat vis-à-vis d'elle (Sforza/La Palud), de contre-don assurément (Montcut, Gorrevod) puis, après son décès (1530), du fait de liens personnels avec Brou (Grillet) ou Charles Quint, neveu et héritier de la fondatrice (Tenay-Falconnière / La Balme ; Perrenot / La Baume). Le bassin géographique de recrutement des fondateurs était alors surtout circonscrit à la Bresse⁷². Néanmoins, s'ils appartenaient à la noblesse bressane, il ne s'agissait pas, loin s'en faut, d'une adhésion de toute la noblesse bressane ! On relève ainsi l'absence de représentants des lignages les plus prestigieux, bien qu'ils eussent des traditions de service déjà anciennes auprès des Bourgogne-Habsbourg, voire auprès de Marguerite d'Autriche elle-même, comme Guy de la Baume, comte de Montrevel et chevalier d'honneur de la princesse. Notons aussi l'absence de fondations dues aux La Palud, sauf à interpréter la concomitance de celles de Laurent de Gorrevod (25 février 1520) et de Constance Marie Sforza (28 février 1520) comme un moyen d'associer à Brou les deux lignées des La Palud auxquelles appartenaient leurs conjointe et conjoint. Seuls les Coucy-Châteauvieux firent expressément l'objet d'une fondation à Brou, réalisée bien après la mort de Marguerite d'Autriche. Les lignages bressans tournés vers la cour de Savoie, ou ceux d'extraction moins ancienne, devenus depuis seigneurs haut-justiciers mais restés en dehors des offices princiers, ne sont pas davantage représentés.

68. AD Ain, H 666, projet de transaction, sans date, prévoyant que les chanoines pourront entrer dans le chœur seulement *in corpore* pour accompagner le convoi de quelque corps qui devra être enterré en l'église de Brou, et chanter autour un *libera me* ou un autre suffrage.

69. AD Ain, BMS, Bourg-en-Bresse, 1719.

70. AD Ain, H 666, « Convention entre les religieux dominicains... ».

71. Pour notre lecture des enjeux politiques et symboliques de la fondation de Brou elle-même par Marguerite d'Autriche, voir Mottier, 2017-2.

72. Encore ne s'agit-il que de la Bresse historique, celle de la terre de Bâgé devenue savoyarde en 1272, tandis qu'au début du xvi^e siècle, le bailliage du même nom avait une emprise bien supérieure, issue de l'adjonction successive d'autres territoires passés à la Maison de Savoie, principalement en 1289, 1355 et 1402.

Comment expliquer leur faible nombre ? À l'habitude de se faire inhumer dans leurs paroisse ou leur chapelle castrale, est-il possible d'ajouter pour certains le manque de ressources, voire le peu de place disponible dans le chœur, qui rejetait de fait toute nouvelle fondation dans les chapelles de la nef, moins prestigieuses ? Ou bien n'y eut-il que peu de fondateurs parce qu'ils étaient surtout attachés à la personne de Marguerite d'Autriche, plutôt qu'à une dynastie, comme il ressort du profil de ceux qui réalisèrent leurs fondations de son vivant ? Sans doute ceux qui élurent sépulture non loin des tombeaux princiers, pour attendre le Jugement dernier et la résurrection auprès de celle qu'ils avaient servie et connue personnellement, avaient-ils le sentiment de partager avec elle une communauté de destins personnels et familiaux. L'absence de descendance pour la moitié des fondateurs, du vivant de Marguerite d'Autriche comme après son décès, qu'ils fussent mariés ou non, fait en effet écho à la situation de la princesse, qui n'eut qu'un enfant mort-né issu de son union avec Juan d'Espagne⁷³. Au xvi^e siècle, le petit nombre de nobles bressans représentés à Brou et les liens personnels qui les unissaient à la fondatrice font donc penser à une forme de *curia* de familiers pour l'au-delà, plutôt qu'à l'« église aristocratique et princière » définie par Jules Baux au xix^e siècle⁷⁴. Brou apparaît ainsi comme une église « curiale », au sens de la *familia* princière, comprenant la parenté et le service du prince, plutôt qu'un sanctuaire dynastique.

Puis l'église funéraire princière finit par s'ouvrir à des roturiers, essentiellement au xvii^e siècle, lorsqu'à la fin des années 1620 la peste relança les fondations. À partir de 1659, le nouveau statut royal de Brou suscita enfin une troisième et dernière phase de fondations. Toutefois, malgré ce renouveau, leur nombre, au xvii^e siècle, est à peine plus élevé qu'au siècle précédent. Faut-il ajouter foi à l'argument avancé en 1716 par les Augustins de Brou selon lequel, à la suite d'une interprétation erronée de l'acte de fondation de Marguerite d'Autriche, la célébration de deux grandes messes quotidiennes pour elle accaparait la plupart de leur temps⁷⁵ ? Il ne faut pas négliger non plus l'état lacunaire des sources, révélé par le fait que les enterrements de Blaise Serrand, d'Alexandre de Falaise et de la marquise de Montrevel ne sont assortis d'aucun legs documenté. Toutefois, des sondages effectués dans les registres paroissiaux de Notre-Dame de Bourg ne révèlent pas non plus de modification des pratiques funéraires des élites bourguignonnes (les plus à même de fonder des messes dans l'église où leurs membres choisissaient de se faire ensevelir) : durant la période étudiée, elles continuent majoritairement d'élire leur sépulture à Notre-Dame ou dans les églises conventuelles, toutes situées *intra-muros*, plutôt qu'à Brou.

Aujourd'hui encore, le monument voulu par Marguerite d'Autriche occupe une place de choix, dans une Europe désormais en paix. Sa mise en valeur continue de susciter de nouveaux modes d'appropriation, autant pour les visiteurs qui s'y rendent toujours plus nombreux que pour les chercheurs qui l'étudient, et dont les travaux peuvent à leur tour nourrir la présentation au public. Ainsi, même le tombeau de Laurent de Gorrevod, dont le bronze fut fondu en canons à la Révolution, est en train de retrouver une réalité, virtuelle certes, mais visible⁷⁶ ! À l'avenir, pourquoi ne pas s'employer aussi à restituer le paysage sonore de Brou, dont les pierres résonnaient chaque jour des messes hautes et basses fondées par les protagonistes de cette étude ?

73. Voir aussi Vayssièrre, 1876, p. 7, au sujet de la fondation de Laurence Perrenot.

74. Baux, 1862, p. 126.

75. AD Ain, H 666, « Décision de plusieurs docteurs de la Sorbonne sur la manière d'acquitter les fondations faites par la princesse Marguerite d'Autriche ».

76. Voir la communication à ce colloque de Bruno Tellez et Jean-Philippe Farrugia, « Le monastère royal de Brou en 3D : une nouvelle réalité (augmentée) ».

FONDACTIONS PIEUSES EN L'ÉGLISE DE BROU : CHRONOLOGIE, NATURE ET FONDATEURS (1516-1710)

Cédric Mottier

Annexe 1

Tableau chronologique des vingt-huit fondations extra-princières en l'église de Brou dont les dates sont connues ou estimées avec assez de précision (1516-1710)

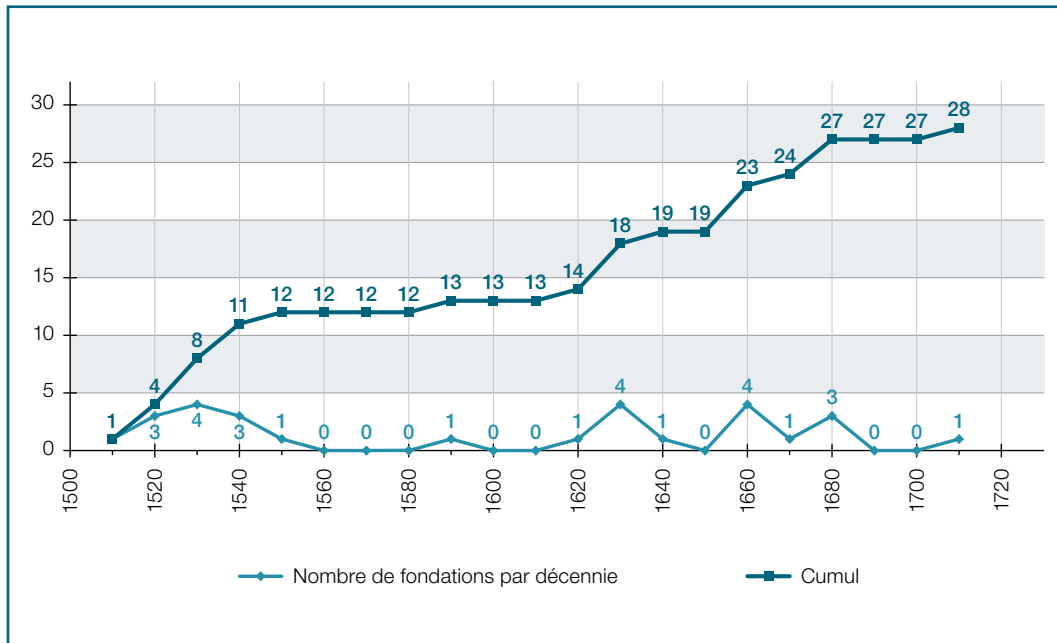
Décennie	Fondateurs et années de fondations
1^{re} phase	
1510	Anthoine de Moncut (1516)
1520	Laurent de Gorrevod (1520), Constance Marie Sforza (1520), Jean de Grammont (1528)
1530	Claudine de Rivoire (entre 1529 et 1535), Humbert Grillet (1536, 1538), Philiberte de Tenay de la Falconnière (années 1530 ?)
1540	Humbert Grillet (1541), Anthoine de Lay (1541), Jean de Gorrevod (1544)
1550	Laurence Perrenot (vers 1558)
2^e phase	
1590	honnête Catherine des Champs, épouse de M ^e Jean Golliard, notaire (1597)
1620	vénérable messire Nicolas François, curé de Vonnas (1627)
1630	vénérable messire Claude Juvier, curé de Vonnas (1631); noble René de Lucinge d'Esgières, écuyer (1632)
s. d. (1630 ?)	noble François Rossan (années 1630 ?), noble Anthoine Goyffon (années 1630 ?)
1640	communauté des habitants de Nantua (1644)
3^e phase	
1660	M ^e Urbain Dugas (1663); dame Louise Charlotte de Bais (1666); M ^e Guillaume Merle (1669); Charbonnier de Crangeat (années 1660 ?)
1670	Anne Boyard, épouse Burtin (1672)
1680	le sieur Ferdinand Blondel (1684); le sieur Germain Desvignes (1685); le chanoine Morel (1688)
1710	dame Marie Vandervel (1710)

FONDACTIONS PIEUSES EN L'ÉGLISE DE BROU : CHRONOLOGIE, NATURE ET FONDATEURS (1516-1710)

Cédric Mottier

Annexe 2

Distribution par décennies des fondations extra-princières en l'église de Brou dont les dates sont connues ou estimées avec assez de précision (soit 28/31 recensées).

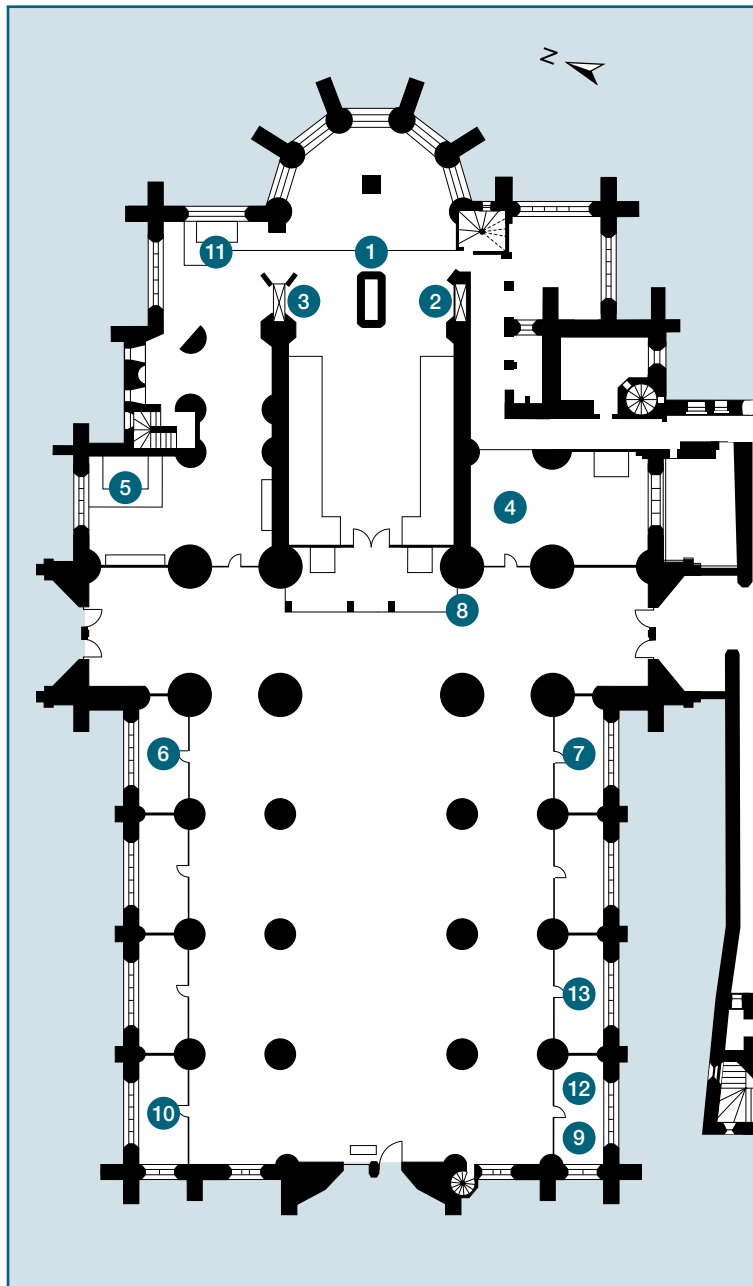


FONDACTIONS PIEUSES EN L'ÉGLISE DE BROU : CHRONOLOGIE, NATURE ET FONDATEURS (1516-1710)

Cédric Mottier

Annexe 3

Emplacements attestés de chapelles ayant fait l'objet de fondations pieuses (années des actes de fondations) et/ou de lieux de sépultures (années des sépultures)



**Plan de l'église de Brou
et emplacements des fondations**

- 1 tombeau de Philibert II
- 2 tombeau de Marguerite de Bourbon
- 3 tombeau de Marguerite d'Autriche
- 4 chapelle d'Anthoine de Montcut (1516)
- 5 chapelle des Gorrevod (1520, 1529-1535, 1544)
- 6 chapelle de Jean de Grammont (1528)
- 7 chapelle d'Humbert Grillet (1536, 1538, 1541)
- 8 plaque du tombeau du cœur de Claude de Châteauneuf (ca 1558)
- 9 pierre tombale de Blaise Serrand (1563)
- 10 lieu de sépulture d'Alexandre de Falaise (1634)
- 11 chapelle de Marguerite d'Autriche, utilisée pour une fondation par Louise Charlotte de Bais (1666)
- 12 chapelle utilisée pour une fondation par Ferdinand Blondel (1684)
- 13 pierre tombale de Marie Vandervel (1710)

LA FAMILLE GORREVOD ET SES COMMANDES ARTISTIQUES

Florence Beaume

Conservateur en chef du patrimoine, directrice des archives départementales de l'Ain

RÉSUMÉ

La famille Gorrevod, originaire de Bresse, s'est particulièrement illustrée dans l'entourage des ducs de Savoie, puis de Marguerite d'Autriche et des empereurs, aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles. Deux membres de la branche cadette, Laurent (vers 1470-1529) et Louis (1473-1536 ?), furent de très proches conseillers de Marguerite, qui les couvrit de titres et d'honneurs.

Dans leur région natale, Laurent et Louis de Gorrevod ont joué un rôle essentiel, tant comme agents de l'archiduchesse que comme financeurs ou commanditaires d'œuvres dans les deux grands chantiers de Bourg-en-Bresse : l'église Notre-Dame et le monastère de Brou. À Pont-de-Vaux, la ville toute proche du berceau de la famille, l'église, transformée en collégiale par la fondation de Louis de Gorrevod en 1515, ainsi que l'hôtel comtal témoignent de l'attention qu'ils portèrent avec constance à la Bresse, bien que leur carrière et le service des princes les en aient tenus éloignés la plupart du temps.

Mais leurs commandes artistiques se recensent sur un plus vaste territoire, de la Savoie à la Franche-Comté, recouvrant l'aire d'influence de leur protectrice. Louis de Gorrevod, évêque de Maurienne, a choisi d'être inhumé dans sa cathédrale de Saint-Jean, où il a fait aménager une chapelle funéraire. Laurent de Gorrevod a transplanté sa lignée en Franche-Comté, par l'achat en 1512 de la seigneurie de Marnay, où il a réédifié le château.

Nombre des œuvres commanditées par ces deux personnages ont disparu, totalement ou partiellement. Le château de Marnay a été remanié au ^{xvii}^e siècle puis démantelé, la chapelle de Gorrevod à Notre-Dame de Bourg n'est plus, la collégiale de Pont-de-Vaux a été endommagée sous la Révolution, le tombeau de Laurent à Brou, fondu en 1793... Mais les vestiges sont suffisamment importants et significatifs pour mériter un recensement, base de futures études comparatives, de détails ou d'ensemble, jamais encore réalisées.

THE GORREVOD FAMILY AND ITS ARTISTIC COMMISSIONS

by Florence Beaume

Chief Curator, Director of the Archives Départementales de l'Ain

ABSTRACT

The Gorrevod family, from Bresse, has particularly distinguished itself in the circle of the dukes of Savoy, and later of Marguerite of Austria and the emperors, in the 15th and 16th centuries. Two members of the younger branch, Laurent (about 1470-1529) and Louis (1473-1536?), were very close councillors of Marguerite, who showered titles and honours on them.

In their native area, Laurent and Louis of Gorrevod played an essential part as agents of the archduchess and they financed or commissioned works of art in the two principal building sites in Bourg-en-Bresse : the church of Our Lady and the monastery of Brou. In Pont-de-Vaux, the town close to the family birthplace, the parish church, which Louis de Gorrevod turned into a collegiate church in 1515, and their town house, are the signs of the attention that they devoted constantly to the Bresse, though they lived in far countries most of the time because of their careers and the princes' service.

But their artistic commissions are to be counted in a larger territory, from Savoy to Franche-Comté, which covers the power area of Marguerite, their protector. Louis of Gorrevod, bishop of Maurienne, chose to be buried in his cathedral in Saint-Jean, where he founded a burial chapel. Laurent of Gorrevod transplanted his family in Franche-Comté, by buying in 1512 the seigneurie of Marnay, where he rebuilt the castle.

Many of the works commissioned by these two persons have disappeared, totally or partly. The castle of Marnay was transformed in the 17th century and then partially demolished, the Gorrevod chapel in the church of Our Lady in Bourg is not any more to be seen, the collegiate church in Pont-de-Vaux was damaged during the French Revolution, Laurent's grave in Brou was melted in 1793... But the remnants are important and significant enough to be worthy of inventory, which could lay the foundations for future surveys about all these works – or some of them.

LA FAMILLE GORREVOD ET SES COMMANDES ARTISTIQUES

Florence Beaume

Conservateur en chef du patrimoine, directrice des archives départementales de l'Ain

DES FIDÈLES DE MARGUERITE D'AUTRICHE

La famille Gorrevod trouve son origine dans un petit lignage bressan connu dès le XII^e siècle. Vassaux du comte de Savoie, ses membres sont attestés dans l'entourage proche des ducs à partir du XV^e siècle. Claude de Gorrevod est conseiller, chambellan et maître d'hôtel de Philippe II et Philibert II.

Mais ce sont surtout ses neveux Laurent (1470-1529) et Louis (1473-1536 ?), issus d'une branche cadette, qui connaissent une ascension fulgurante auprès du duc de Savoie Philibert le Beau et de Marguerite d'Autriche, son épouse. Leur ascendance maternelle a sans doute été déterminante dans leur destin : leur père, Jean de Gorrevod, a conclu une alliance profitable en épousant Jeanne de Loriol-Challes, dont l'un des frères est gouverneur de Bresse et un autre, évêque de Nice. Laurent est un proche conseiller de Marguerite, gouverneur de Bresse en 1504, comte de Pont-de-Vaux en 1521, chargé de nombreuses missions diplomatiques. Bien que passé au service de Charles Quint à partir de 1521, il demeurera fidèle à la duchesse douairière de Savoie. Louis, abbé d'Ambronay et évêque de Maurienne dès 1499, qui a l'honneur de célébrer le mariage de Marguerite et Philibert, est évêque de Bourg en 1515-1516 et 1521-1535, cardinal en 1530 et légat en Savoie en 1531¹.



Fig. 1. Stalles de l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse : l'évêque Louis de Gorrevod présenté par son saint patron, saint Louis de Toulouse ; saint Laurent, bois, 1^{er} tiers du XVI^e siècle.
© Clichés Paul Cattin et département de l'Ain / Philippe Hervouet
www.philippehervouet-photographe.fr

À BOURG-EN-BRESSE

Tous deux sont étroitement associés aux deux principaux chantiers architecturaux qui se déroulent à Bourg sous le gouvernement de Marguerite : ceux de l'église Notre-Dame et de Brou². S'il ne reste rien de la chapelle des Gorrevod à Notre-Dame, qui était située à l'emplacement de l'actuelle sacristie, les stalles témoignent de leur investissement dans cet édifice, dont la réfection avait été décidée par leur oncle, Jean de Loriol : l'une des stalles représente Louis de Gorrevod agenouillé aux pieds de son saint patron Louis d'Anjou (**fig. 1**) et celle figurant saint Laurent a probablement été financée par Laurent de Gorrevod³.

A Brou, c'est en 1520 que Laurent de Gorrevod fonde la chapelle Notre-Dame-de-Pitié, qu'il dote de 700 écus d'or et d'ornements, sur lesquels il demande que figurent ses armes. L'acte de fondation détaille les prières, messes et processions par lesquelles les religieux de Brou devront intercéder pour le fondateur et sa famille, mais ne renseigne pas sur les intentions de Laurent quant à la conception ou la décoration de la chapelle et du futur tombeau. Ce dernier a disparu, fondu sous la Révolution⁴, et on n'en conserve qu'une représentation⁵ imprécise par Jean-Baptiste

1. Sur la biographie des Gorrevod et leurs alliances, voir Chagny, 1913, p. LVIII-CXIX.

2. Sur leur rôle et leurs interventions dans le chantier de Notre-Dame, voir Brossard, 1897, p. 355, 374-376, 379, 382, 385, 398, 449, 457-462, 465, 485-487, 503-507, et Vandembeusche et Vigoureux, 2006, p. 19, 23, 26-29, 58, 65, 240, 270-271.

3. *Ibidem*, p. 58.

4. Pour un état des connaissances sur ce tombeau détruit, voir la notice de Laurence Hamonière in Bourg-en-Bresse, 2013, p. 83.

5. BnF, Estampes, réserve VE-26 (P)-FOL, IFN-7742649, A32849 (microfilm).

Lallemand. Mais le riche décor architectural de la chapelle subsiste (fig. 2) : feuillages délicatement ouvragés, devise des Gorrevod et initiales de Laurent et de ses deux épouses sous la rangée d'arcatures aveugles du mur nord et sur les clés de voûte, vitrail de l'Incrédulité de saint Thomas, dont la scène principale est flanquée des deux donateurs présentés par leurs saints patrons. On peut rapprocher du programme iconographique de ce vitrail les messes anniver-

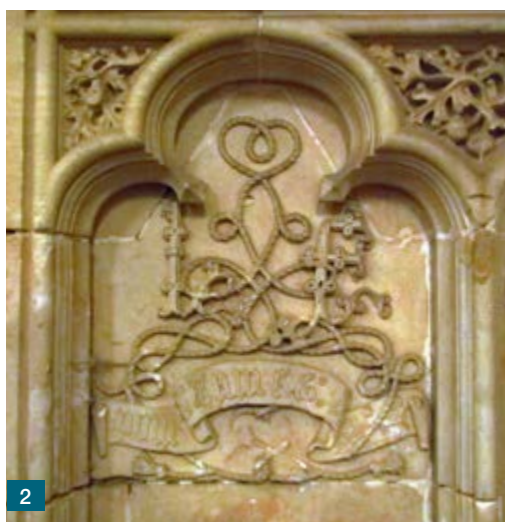


Fig. 2. Chapelle Gorrevod à Brou : détail du décor des arcatures, pierre, 2^e quart du xvi^e siècle.
© Cliché Paul Cattin

saires à Brou que Laurent ordonne dans son testament « en l'honneur de la passion nostre seigneur et de ses cinq playes⁶ », ainsi que la décoration sculptée commandée pour la chapelle : un *Ecce homo* et un retable de la Passion, cités dans le procès-verbal de visite du chantier de 1522⁷. Le chantier de la chapelle était-il achevé au moment de l'inhumation de Laurent, en 1529 ? En tout cas, le tombeau n'était pas terminé en 1532, date à laquelle Claude de Rivoire, la seconde épouse de Laurent, rédige son testament, dans lequel elle donne cette information et « indique les travaux qui restent à faire⁸ ». En 1544, le lien entre Brou et la famille Gorrevod est encore suffisamment fort pour que Jean, neveu et héritier de Laurent, demande à être « enseveli en l'église du couvent des beaux pères de l'ordre de saint Augustin, en la chapelle et au tombeau de feu messire Laurent de Gorrevod, son oncle⁹ ».

À PONT-DE-VAUX

Les Gorrevod sont présents à Pont-de-Vaux, ville toute proche du berceau éponyme de la famille, à travers deux édifices : l'église collégiale et l'hôtel comtal. Fondateur, en 1515, du chapitre collégial de Pont-de-Vaux, Louis de Gorrevod a fait reconstruire un vaste chœur pour l'église du lieu. Bien que certaines sources avancent un début de construction en 1535, ses caractéristiques (encadrements des portes et fenêtres, moulures et bases prismatiques) évoquent plutôt le premier tiers du xvi^e siècle¹⁰. Tel qu'il nous est parvenu, ce sanctuaire polygonal offre une belle unité stylistique, avec un certain dépouillement. Les éléments décoratifs les plus remarquables en sont les beaux chapiteaux corinthiens des colonnes recevant les ogives. On devine sur les colonnes les vestiges des armes du cardinal, bûchées à la Révolution.

La chapelle du bas-côté gauche la plus proche du chœur, sous l'invocation des douze apôtres ou de saint Laurent, est celle de la famille Gorrevod. Outre son voûtement à liernes et tiercerons, elle se signale par les ornements de l'un des arcs donnant sur la nef : pinacles, fleurons, dais et remplages aveugles flamboyants. Là aussi, les armes ont été bûchées et le décor, assez abîmé, comportait peut-être une statuaire aujourd'hui disparue. Plusieurs

6. Rédigé dans son château de Marnay le 26 mai 1527. Il y élit sa sépulture « en l'église du couvent de Brou [...] nouvellement construite, ediffiee et fondée par madicte dame [...], en la chapelle que avons fondé et fait construire en ladicte esglise en l'honneur et reverence de nostre dame de Pitié », médiathèque Élisabeth et Roger-Vailland, Bourg-en-Bresse, Ms n° 5, fol. 81v°-99r°.

7. Baux, 1844, p. 88.

8. Chagny, 1913, p. XC.

9. Archives départementales du Doubs, 7 E 3905. Ce testament vient à l'appui de la description de Rousselet (Rousselet, 1826, p. 78) qui mentionne bien la présence de sa dépouille dans le tombeau, ainsi que celle de Laurent II de Gorrevod, son fils, dont aucune source étudiée ne vient, pour le moment, confirmer l'inhumation à Brou.

10. Je remercie Paul Cattin, ancien directeur des archives départementales et conservateur des Antiquités et Objets d'art, qui m'a communiqué sa notice inédite sur cette église.

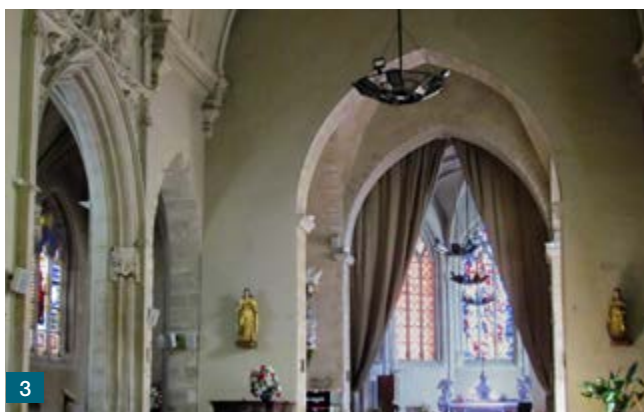


Fig. 3. Collégiale Notre-Dame de Pont-de-Vaux : vue du chœur et de la chapelle seigneuriale, 2^e quart du xvi^e siècle.
© Cliché Paul Cattin



Fig. 4. Hôtel Gorrevod à Pont-de-Vaux : façade sur cour, 1^{er} tiers du xvi^e siècle.
© Cliché Cécile Gerbe-Servettaz

membres de la famille y ont une sépulture, dont la mère de Louis et Laurent, Jeanne de Loriol, et Philippe-Eugène de Gorrevod, le dernier de la lignée, mort en 1681¹¹. Jean de Gorrevod y a déposé son cœur, alors que sa dépouille repose à Brou (**fig. 3**).

L'hôtel de Gorrevod constitue, quant à lui, un intéressant exemple d'architecture civile de cette époque. Laurent a manifestement tenu à disposer, dans sa ville comtale, d'une demeure qui lui fasse honneur. Il s'agit d'un édifice situé à peu de distance au nord de la collégiale, donnant sur la grande rue (actuelle rue Maréchal-de-Lattre-de-Tassigny). La façade sur rue, entièrement reconstruite au xviii^e siècle, ne laisse rien deviner de la belle façade flamboyante donnant sur le jardin, avec sa tour d'escalier polygonale et ses deux étages de fenêtres à meneaux (**fig. 4**). Un bloc de pierre en remploi dans le mur méridional du jardin porte l'écu des Gorrevod. De l'époque de Laurent datent, selon toute probabilité, le couloir menant de la rue à la cour et une salle donnant sur la cour, tous deux voûtés d'ogives. L'ensemble vaut également par les nombreux éléments conservés du décor sculpté : bas-relief de la base de la tour, culs-de-lampe de la salle voûtée, moulures, pinacles et culots de la façade, animés de musiciens et danseuse, petits personnages, lion, chien, singe ou animaux fantastiques¹² (**fig. 5 et 6**).

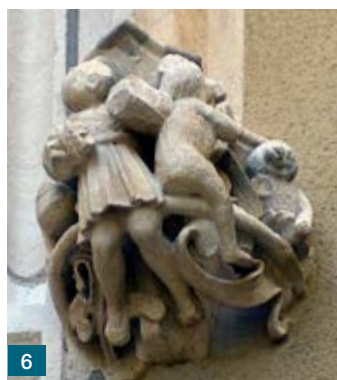
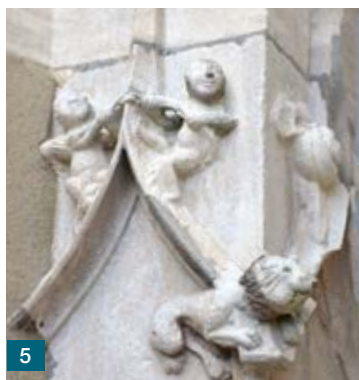


Fig. 5. Hôtel Gorrevod à Pont-de-Vaux : fenêtre du premier étage, détail du culot de droite, pierre, 1^{er} tiers du xvi^e siècle.
© Cliché Cécile Gerbe-Servettaz

Fig. 6. Hôtel Gorrevod à Pont-de-Vaux : détail de la façade, pierre, 1^{er} tiers du xvi^e siècle.
© Cliché Cécile Gerbe-Servettaz

11. *Richesses touristiques...*, 1985, p. 22-23.

12. Je remercie Nelly Catherin, conservatrice du musée de Pont-de-Vaux, ainsi que M. et Mme Mathias, qui m'ont aimablement ouvert les portes de leur maison, en accord avec leur famille.

LA FRANCHE-COMTÉ : MARNAY

En 1509, l'empereur Maximilien fait donation viagère à Marguerite du comté de Bourgogne. Peu après, Laurent de Gorrevod est encouragé par l'entourage de Marguerite, et peut-être par la princesse elle-même, à s'y établir. Il achète en 1512 aux sires de Neuchâtel les seigneuries de Corcondray et de Marnay (Haute-Saône), proches de Besançon.

Bien que les sources écrites fassent complètement défaut, les historiens, en commençant par Jules Gauthier¹³, et l'étude stylistique menée pour la protection au titre des monuments historiques¹⁴ du château de Marnay, s'accordent sur une campagne de réédification ou, au moins, de transformation profonde de l'édifice au temps de Laurent de Gorrevod. Dans les ailes nord, est et ouest, les fenêtres, la tour d'escalier à vis, les cheminées et les voûtes à liernes et tiercerons datent probablement des années 1510-1520¹⁵. Quelques rares éléments de sculpture, comme les chapiteaux et la décoration d'une porte du bâtiment sud-ouest, ou, surtout, le personnage de musicien ornant un culot de l'escalier seraient à rapprocher du décor de l'hôtel comtal de Pont-de-Vaux, afin de déterminer une éventuelle parenté stylistique. Le nouveau seigneur de Marnay avait meublé somptueusement le château : en témoigne l'inventaire après décès de Charles-Emmanuel de Gorrevod¹⁶, qui, dans un château à l'abandon, mentionne, entre autres, un lit à colonnes aux armes de Laurent et de son épouse Claude de Rivoire. La campagne de reconstruction du début du XVII^e siècle, les ravages de la guerre de Trente Ans, le relatif abandon du site après 1681, l'allotissement à la Révolution puis l'aménagement d'une école, d'un hôpital... donnent aujourd'hui à l'édifice un aspect très composite.

La chapelle castrale a été détruite pendant la Seconde Guerre mondiale et certains éléments vendus dans les années 1960¹⁷.

Elle abritait un triptyque dont les deux volets latéraux représentent à l'avant les commanditaires, Laurent de Gorrevod

et son épouse Claude de Rivoire, et, au revers, une messe de saint Grégoire (fig. 7). L'inventaire

après décès de 1660 atteste la présence d'un « tableau représentant sur du bois le miracle de saint Grégoire » : le triptyque était-il encore intact ? Sans doute transféré ensuite dans l'église paroissiale, il a été vendu vers 1867 « à vil prix » par la municipalité de Marnay¹⁸. On doit à Frédéric Elsig la localisation de ces panneaux, aujourd'hui conservés au Wadsworth Atheneum Museum de Hartford (USA, Connecticut)¹⁹. La dévotion à saint Grégoire est présente dans le testament de Laurent de Gorrevod à travers les trentains de saint Grégoire dont il demande la célébration, tant au lieu de son décès qu'à Brou²⁰. Cette œuvre, d'origine probablement flamande, évoque, par sa forme, le triptyque de la Passion commandé



Fig. 7. *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois, entre 1516 et 1529. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut (USA). © Cliché Allen Phillips / Wadsworth Atheneum, Hartford

13. Sans citer aucun texte, il décrit « l'aile septentrionale construite en 1520 par le grand maître, avec sa galerie ajourée, sa tour d'escalier dont une mule peut gravir les marches », Gauthier, 1901, p.169.

14. De larges parties de l'édifice sont inscrites par arrêté du 6 décembre 2002.

15. Dossier de protection, service des Monuments historiques, DRAC Franche-Comté.

16. Archives départementales du Doubs, 7 E 3071.

17. Girard-Klotz, 1990, p. 43.

18. Gauthier, 1869, p. 352.

19. Genève, 2002, p. 91.

20. Médiathèque Élisabeth et Roger Vailland, Bourg-en-Bresse, Ms n° 5, fol. 81v°-99°.

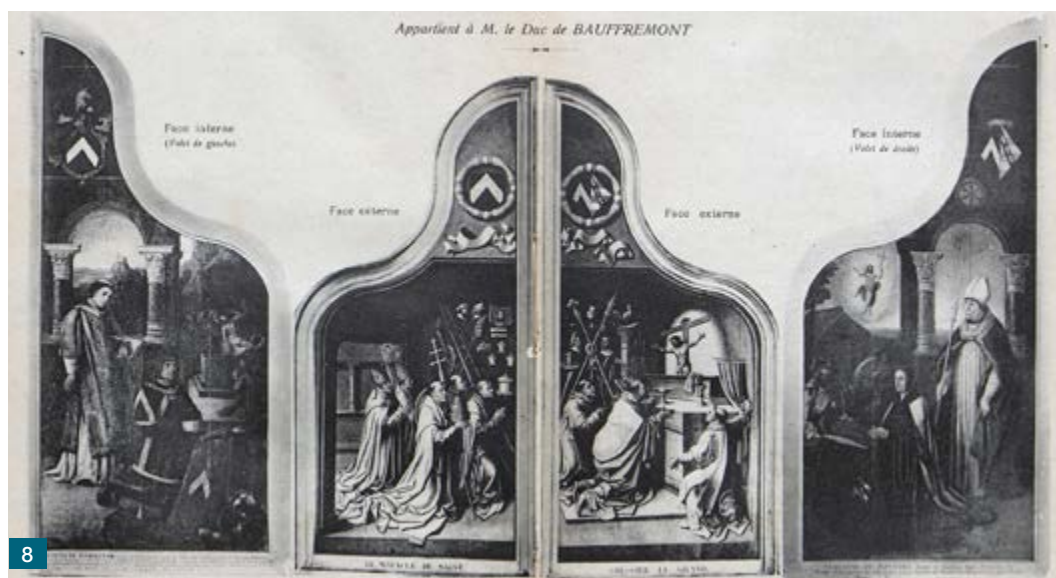


Fig. 8. Les deux volets latéraux du triptyque de la chapelle castrale (avers et revers), reproduits dans Paget (Léon), *Monographie du bourg de Marnay (Haute-Saône)*, Paris, G. Ficker, 1926, pl. VIII.

par Marguerite d'Autriche pour Brou et aujourd'hui conservé en l'église Notre-Dame de Bruges. On peut émettre l'hypothèse que la scène principale représentait également une Crucifixion. Il ne reste malheureusement rien de la face interne des volets, qui représentait les donateurs, à l'exception d'une médiocre reproduction dans une publication²¹. La notice du musée de Hartford table sur une commande antérieure à 1516, date à laquelle Laurent est élu dans l'ordre de la Toison d'or, en s'appuyant sur un détail du tableau : l'écu de Gorrevod n'est pas accompagné de l'insigne de l'ordre. Mais, comme la face interne du volet (**fig. 8**) représente Laurent agenouillé et portant le fameux collier, il faut inverser la déduction : la commande serait postérieure à 1516.

Les Gorrevod étaient également collateurs de deux chapelles dans l'église paroissiale de Marnay, l'une sous le vocable des saints Pierre et Paul et l'autre dédiée à Notre-Dame-des-

Sept-Douleurs. La *Pietà* (**fig. 9**) qui se trouve dans cette dernière est réputée avoir été commandée par Laurent de Gorrevod et réalisée « par un artiste de l'école de Brou²² ». L'église compte plusieurs autres œuvres d'art datées du XVI^e siècle. On retrouve dans ces différentes œuvres la constante dévotion au Christ souffrant, déjà présente dans la décoration de la chapelle funéraire de Brou.



Fig. 9. Église paroissiale de Marnay : *Pietà*, pierre, vers 1530 (?).
© Cliché Magali Briat-Philippe

21. Paget, 1926, pl. VIII.

22. Girard-Klotz, 1990, p. 49 et 52, et panneau d'information touristique sur la façade de l'église.

LA SAVOIE : SAINT-JEAN-DE-MAURIENNE

Louis de Gorrevod recueille en 1499 les bénéfices d'un autre Bressan, Étienne de Morel, auquel il est d'ailleurs apparenté : l'abbatit d'Ambronay et l'évêché de Maurienne. Si l'abbaye d'Ambronay ne conserve pas actuellement de traces architecturales ou artistiques de l'abbatit de Louis de Gorrevod, il n'en est pas de même pour la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne, où il a choisi d'être inhumé, dans l'ancienne chapelle Saint-Barthélemy, donnant dans le bas-côté gauche, contre le mur occidental du cloître. Elle a été rebâtie, redécourée et consacrée à Jésus, sans doute en 1535, date de la fondation et de la dotation indiquée sur sa pierre tombale. La richesse décorative se concentre sur l'arc d'entrée donnant sur la nef, orné de moulures et de crochets, surmonté de l'écu des Gorrevod entre deux anges (fig. 10 et 11). De part et d'autre, des pilastres sommés de gâbles portent également les armes des Gorrevod et des niches, dépouillées de leurs statues sous la Révolution. Certains détails, comme l'arc presque arrondi, les *oculi*, la coquille, marquent la transition vers le style Renaissance. L'intérieur de la chapelle est simplement décoré des armes de la famille, présentes sur les deux clés de voûte et sur les colonnes engagées. Deux des chapiteaux portent également le monogramme de Jésus et la main de saint Jean-Baptiste. Le monument funéraire lui-même est très simple : une dalle de gypse avec l'effigie du cardinal, une licorne à ses pieds, entourée de l'inscription²³.



Fig. 10. Cathédrale Saint-Jean-de-Maurienne : chapelle Saint-Joseph, années 1530.
© Cliché Pierre Dompnier



Fig. 11. Cathédrale Saint-Jean-de-Maurienne : chapelle Saint-Joseph, ange présentant les armes des Gorrevod et les emblèmes du cardinalat, pierre, années 1530.
© Cliché Pierre Dompnier.

23. Je remercie Pierre Dompnier, historien et président d'honneur de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne, qui a bien voulu effectuer une couverture photographique de la chapelle et dont les clichés illustrent cet article.



Fig. 12. Cathédrale Saint-Jean-de-Maurienne : fresque de l'Annonciation, fin ^{xv}^e siècle (?).
© Cliché Pierre Dompnier.

Dans la nef gauche, une fresque, découverte à l'occasion de travaux de ravalement dans les années 1960, représente l'Annonciation : de part et d'autre de la fenêtre grillagée de la salle des archives se font face l'archange Gabriel aux ailes ocellées et la Vierge en prière (**fig. 12**).

Tous deux se tiennent dans des salles voûtées d'ogives à clés pendantes. Les arcs d'entrée des salles sont en plein cintre, surmontés de créneaux. Un décor de fleurs blanches sur fond bleu orne le mur, sous la fenêtre entre les deux personnages. Clément Gardet a voulu voir dans ces marguerites et dans le style de cette peinture la preuve d'une commande de Louis de Gorrevod²⁴, qui aurait souhaité rendre hommage à sa protectrice, ou bien une commande de Marguerite d'Autriche elle-même à l'un des « artistes flamands travaillant à Brou ». Cette hypothèse ne peut pour le moment être confirmée ni par des textes d'archives ni par l'inscription gothique figurant sous la Vierge, trop endommagée, qui n'a pu être déchiffrée. Quant au style, il plaiderait plutôt pour une réalisation antérieure à cet épiscopat.

ON NE PRÊTE QU'AUX RICHES...

Les études isolées ou partielles de chacune de ses œuvres ne sont pas avares de rapprochements avec le chantier de Brou : les décors du château de Marnay et de sa chapelle, les objets d'art de l'église paroissiale de Marnay, une peinture de Saint-Jean-de-Maurienne... sont généreusement attribués aux « imagiers » ou aux « ateliers » de Brou. Mais ces attributions peu étayées gagneraient à être réexaminées dans une perspective d'ensemble, en y intégrant le patrimoine pontévallois, peu documenté, voire inédit dans le cas de l'hôtel comtal.

Beaucoup reste également à faire en matière de recherche historique car les archives françaises ou belges, publiques ou privées, recèlent sans doute des informations jamais mises au jour. En dehors du livre d'André Chagny et du mémoire de Bertrand Guarino, la famille Gorrevod, éteinte, a peu suscité l'intérêt des chercheurs : la gloire de ces compagnons de princes et d'empereurs n'a pas passé le ^{xvii}^e siècle mais leurs œuvres terrestres sont encore là pour rappeler leur devise, sculptée sur les murs de leur chapelle à Brou : *Pour jamais*.

24. Gardet, 1966, p. 107.

LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez

Maître de conférences, CNRS, université Lyon-1, LIRIS, UMR5205, Lyon

Jean-Philippe Farrugia

Maître de conférences, CNRS, université Lyon-1, LIRIS, UMR5205, Lyon

RÉSUMÉ

Cet article traite de la collaboration scientifique initiée entre le monastère Royal de Brou, situé à Bourg-en-Bresse, dans l'Ain, et le département informatique de l'IUT Lyon-1 (site de Bourg-en-Bresse) de l'université Claude-Bernard-Lyon-1. Nous y présenterons dans un premier temps le département Informatique et les activités de recherche qui y sont menées dans le domaine de la réalité virtuelle et augmentée. Nous introduirons les notions scientifiques et techniques nécessaires à la compréhension de ces domaines. Nous présenterons ensuite les données produites et acquises dans le cadre du projet, ainsi que les techniques utilisées pour la numérisation et la modélisation du monastère et de l'église. Enfin, nous terminerons en présentant les deux réalisations principales du projet : « SerVice Pour la Réalité Augmentée », qui est une *framework* de création de parcours interactifs, et « visite virtuelle », qui permet de visiter le monastère sans être sur les lieux et en y réintégrant des éléments aujourd'hui disparus.

THE ROYAL MONASTERY OF BROU IN 3D: A NEW (AUGMENTED) REALITY

by Bruno Tellez

Associate Professor, CNRS, Lyon-1 University, LIRIS, UMR5205, Lyon

and Jean-Philippe Farrugia

Associate Professor, CNRS, Lyon-1 University, LIRIS, UMR5205, Lyon

ABSTRACT

This article presents the scientific collaboration initiated between the Royal Monastery of Brou, located in Bourg en Bresse (Ain, France) and the computer science department of the technological institute of Lyon 1 University, also in Bourg en Bresse. We are first briefly introducing the computer science department and the associated research activities in the virtual and augmented reality fields. We are then presenting the basic scientific and technical concepts needed to apprehend virtual and augmented reality. Next, we are presenting the data produced and acquired during the project, along with the techniques used to digitize and modelize the monastery and the church. Finally, we are concluding by presenting the two main achieved realizations: «Augmented Reality Service», which is a framework dedicated to interactive course authoring, and «Virtual Visit», which allows to visit the Monastery site without being there and to re-integrate artefacts and monuments that are missing at present time.

LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez

Maître de conférences, CNRS, université Lyon-1, LIRIS, UMR5205, Lyon

Jean-Philippe Farrugia

Maître de conférences, CNRS, université Lyon-1, LIRIS, UMR5205, Lyon

CONTEXTE DE LA COLLABORATION ENTRE LE DÉPARTEMENT INFORMATIQUE DE L'IUT LYON-1 ET LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU

Cet article traite de la collaboration scientifique initiée entre le monastère royal de Brou, situé à Bourg-en-Bresse dans l'Ain, et le département Informatique de l'IUT Lyon-1 (site de Bourg-en-Bresse) de l'université Claude-Bernard-Lyon-1. Des contacts existent depuis plusieurs années entre ces deux institutions pour mettre en place des outils innovants de mise en valeur de ce bâtiment prestigieux. Dès nos premiers échanges, nous étions convenus de la nécessité de disposer d'un modèle en trois dimensions (3D) du bâtiment.

Suite à un travail de numérisation en 3D entrepris par le monastère, une collaboration a pu voir le jour pour exploiter les données recueillies. Le cadre technique retenu a été celui de la réalité augmentée. Si la numérisation 3D (scan) nous permet de disposer d'un relevé de points extrêmement précis du bâtiment, nous avons rapidement pris conscience que de nouveaux modèles 3D décrivant la structure du bâtiment étaient nécessaires pour travailler sur les problématiques de réalité augmentée. C'est cette démarche qui est présentée ici. Après une brève présentation du département Informatique où nous avons réalisé cette étude, nous ferons un rappel succinct de ce qu'est la réalité augmentée, pourquoi elle nécessite de disposer de modèles 3D, comment ils sont exploités et, enfin, comment ils ont été obtenus dans le cadre de cette collaboration. Nous terminerons cette contribution par la présentation d'outils développés par le département Informatique autour de la valorisation du patrimoine historique.

UNE COLLABORATION ENTRE PÉDAGOGIE, RECHERCHE ET PATRIMOINE

Le département Informatique de l'IUT Lyon-1 existe depuis 1993. Il forme des étudiants de DUT (bac + 2) en informatique et en licences professionnelles (année de spécialisation au niveau bac + 3 dans le domaine du développement web et mobile). Les enseignants du département sont des enseignants du second degré et des enseignants-chercheurs. Ces derniers développent diverses activités de recherche, dont certaines sont proches des technologies requises dans le cadre de la collaboration avec le monastère royal de Brou : réalité virtuelle et augmentée, applications mobiles pour le tourisme, information géolocalisée, etc. Le département est fortement implanté localement et, pour les travaux de recherche engagés, sa collaboration avec Brou fut essentielle. Dans ce cadre, le support financier des collectivités locales au département, que ce soit pour ces activités pédagogiques ou de recherche, est particulièrement notable. Venons-en maintenant à un bref rappel de ce que recouvre la réalité augmentée.

LA RÉALITÉ AUGMENTÉE

Les modèles numériques font désormais partie de notre vie. Ils servent entre autres à prévoir la météo, à simuler des comportements ou à visualiser des données scientifiques. Dans le domaine historique, un des champs d'application les plus en vue est la reconstitution de monuments qui n'existent plus. Le processus de création de tels modèles est complexe : il fait intervenir plusieurs champs disciplinaires apparemment sans rapport direct, comme le développement informatique, la recherche en image, l'histoire de l'architecture et l'infographie. Mais pour pouvoir en profiter pleinement, il faut une intégration et un interfaçage de ce modèle dans une application informatique qui permette de le visualiser et de le manipuler de manière intuitive. C'est ici qu'intervient le concept de réalité augmentée.



Fig. 1. Exemple de réalité augmentée : le personnage central est virtuel, le reste de l'environnement est réel.
© Jean-Philippe Farrugia

On désigne par réalité augmentée une série de procédés et de techniques visant à superposer, dans une même scène, de manière interactive et non intrusive, des éléments réels et virtuels (**fig. 1**). Les usages sont multiples : apprentissage professionnel, muséographie, ludique, communication, publicité personnalisée, assistance au quotidien... Généralement, le résultat d'un processus de réalité augmentée est visualisé sur un dispositif mobile (tablette ou *smartphone*), qui dispose à la fois d'une portabilité et d'une puissance suffisantes pour supporter ce procédé.

Pour expliquer le fonctionnement de la réalité augmentée, il convient tout d'abord

d'expliquer ce que les spécialistes en synthèse d'images appellent une scène : une scène est un ensemble d'éléments hétérogènes qui, regroupés, permettent de former une image. On y trouve principalement trois types d'entités.

Tout d'abord des objets qui sont les constituants visibles et tangibles de la scène. Ils sont décrits par des modèles de géométrie et de matière.

Ensuite des sources de lumière qui vont éclairer les objets. Il existe une grande variété de lumières différentes (ponctuelles, surfaciques, directionnelles, colorées...).

Enfin des caméras, qui vont capturer les interactions entre les objets et les lumières pour en faire une image. Pour un seul utilisateur, il n'y a généralement qu'une seule caméra.

Le principe de fonctionnement de la réalité augmentée est le suivant : le système manipule, en permanence, deux scènes. La scène réelle est capturée, ses paramètres ne sont donc pas maîtrisables. La scène virtuelle est synthétisée et peut, par conséquent, être paramétrée et modifiée à loisir. Sachant cela, la réalité augmentée peut se résumer à un seul problème : pour fusionner les deux scènes en une seule scène cohérente, les paramètres de la scène virtuelle doivent être alignés sur ceux de la scène réelle. Pour y parvenir, il faut concilier trois paramètres : la co-localisation, la co-occultation et le co-éclairage.

LA CO-LOCALISATION

Les positions des caméras réelles et virtuelles doivent coïncider. Cela permettra aux éléments virtuels de se positionner de manière cohérente par rapports aux éléments réels (**fig. 2a**). Il faut donc identifier la position de la caméra réelle par rapport à l'environnement pour la reporter ensuite sur la caméra virtuelle. Il existe principalement deux familles de technique pour déterminer cette donnée.

LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez et Jean-Philippe Farrugia



Fig. 2a. Exemple de co-localisation. La voiture rouge, virtuelle, est correctement placée par rapport à la scène réelle. En revanche, son insertion n'inclut ni l'éclairage ni l'occultation.

Fig. 2b. Insertion avec co-occultation et co-éclairage.

© Bruno Tellez

La première fait appel à un dispositif de géolocalisation (GPS, accéléromètre, gyroscope, boussole) qui renvoie cette information directement. Malheureusement, ces capteurs manquent souvent de précision ou renvoient une information incomplète.

La seconde s'appuie sur la vision par ordinateur et utilise une mise en correspondance de points caractéristiques sur les images successives capturées par la caméra réelle. En utilisant des techniques de géométrie épipolaire et d'algèbre linéaire, il est alors possible de retrouver, depuis ces correspondances, la position de la caméra dans la scène réelle. L'application de ces techniques est plus précise si des marqueurs graphiques, prévus à cette fin, sont introduits dans la scène réelle. Ceux-ci prennent souvent la forme de motifs rectangulaires complexes et contrastés, dont le design est étudié pour être facilement repérables d'une image à l'autre.

LA CO-OCCULTATION

Le système doit gérer le fait que les différents éléments de la scène sont susceptibles, selon leurs positions respectives, de s'occulter. Les éléments virtuels situés devant les éléments réels doivent donc les masquer et réciproquement (**fig. 2b**). Le virtuel peut facilement occulter le réel (il suffit de l'afficher « en surimpression »), mais l'inverse est nettement plus difficile : par exemple, si une chaise virtuelle est située derrière une table réelle, elle doit être partiellement occultée. Cette fonctionnalité nécessite d'avoir une géométrie approximative de la table. Malheureusement, c'est une donnée dont on ne dispose généralement pas : la scène réelle n'est pas connue et la seule donnée accessible directement est une série d'images renvoyées par la caméra réelle. Ici encore, il existe globalement deux manières de procéder, assez similaires au cas de la co-localisation.

La première est de faire appel à un dispositif externe qui capture la géométrie : scanner laser ou caméra de profondeur (qui renvoie une profondeur associée à chaque pixel). Ces dispositifs sont souvent très précis mais onéreux et/ou encombrants. Ils peuvent également s'avérer trop lents pour une utilisation interactive et doivent dans ce cas être utilisés en amont du système de réalité augmentée.

La seconde est d'utiliser les images successives de la caméra pour reconstruire une géométrie approximative en effectuant des correspondances entre pixels et en utilisant la localisation de la caméra calculée dans l'étape de co-localisation. La géométrie ainsi reconstruite est généralement assez grossière, mais peut suffire pour gérer les occultations.

LE CO-ÉCLAIREMENT

Afin de garantir la cohérence de la scène composite, les sources lumineuses de la scène réelle doivent éclairer les objets virtuels. De la même manière, les sources lumineuses de la scène virtuelle doivent éclairer les objets réels. Cela nécessite, ici encore, d'avoir des informations sur la scène réelle.

Si le « réel éclaire le virtuel », contrairement à la co-localisation et à la co-occultation, il n'existe pas vraiment de dispositif externe dédié à l'identification et à la capture des sources lumineuses qui soit adapté à un usage en réalité augmentée. Le système doit donc déduire les caractéristiques des sources lumineuses à partir des images capturées. Il est possible d'utiliser une sonde lumineuse réfléchissante, placée à l'endroit où les objets virtuels seront insérés. Cette sonde lumineuse donne une idée de l'éclairage réel atteignant la scène en ce point.

Dans le sens où le « virtuel éclaire le réel », il est nécessaire d'avoir des informations sur les matériaux constituant les objets réels, afin de pouvoir simuler un éclairage additionnel apporté par les sources lumineuses virtuelles. La mesure des caractéristiques de réflectance d'un matériau réel est un processus complexe, inenvisageable de manière interactive. Ces données doivent donc être acquises en amont de l'utilisation du système de réalité augmentée.

Pour arriver à une réalité augmentée précise, il faut ainsi disposer des caractéristiques complètes de la scène réelle : géométrie des objets, matériaux des objets, positions et caractéristiques des sources de lumière. Dans le cadre de ce projet, nous nous sommes attachés à rechercher en amont la géométrie d'une partie des objets réels, c'est-à-dire l'église du monastère royal de Brou et le tombeau disparu des Gorrevod initialement disposé dans la chapelle éponyme. Les matériaux sont documentés par les sources historiques et les travaux des historiens de l'art, et les sources de lumières sont estimées en temps réel en fonction de l'heure et du lieu. Nous présentons cette construction dans le développement qui suit.

UNE MODÉLISATION 3D DU MONASTÈRE

Pour obtenir un modèle en 3D du monastère, deux approches ont été tentées. En 2012, le monastère a eu recours à un prestataire afin d'acquérir une image 3D de la collégiale grâce à un scanner. Cette méthode a permis d'obtenir un nuage de points extrêmement précis relevé à la surface du bâtiment.

Ce relevé, obtenu par une technologie laser, est complété par des photographies qui sont parfaitement alignées avec le nuage de points et qui permettent d'attribuer à chaque point du nuage une couleur réaliste. Malheureusement, si cette approche se révèle très précise en termes de mesure, elle est difficilement exploitable dans un contexte de réalité augmentée. Tout d'abord à cause du volume de données à traiter, puisque plusieurs milliards de points sont nécessaires pour couvrir l'intégralité du monastère. La seconde raison concerne l'absence de structure, d'organisation des points : en réalité augmentée, il est souvent nécessaire de disposer de la structure de la scène que l'on filme pour pouvoir y intégrer correctement de nouveaux objets en 3D, ce qui est ici impossible. Pour ces deux raisons, notre propre

étude a consisté dans un premier temps à faire appel à une graphiste, Louise Baron, pour établir un modèle 3D du monastère (**fig. 3**). Cette maquette numérique a été réalisée sur un logiciel de modélisation 3D à partir de plans mis à notre disposition et de photographies prises *in situ*. Plus de 4 Go de photos ont été prises à cette occasion. À ce stade, nous avons pu nous appuyer sur le



Fig. 3. Modélisation 3D du monastère de Brou. © Lise Baron, 2015

nuage de points élaboré précédemment pour recalcr et dimensionner précisément les différents éléments modélisés. Un modèle assez complet du monastère a pu être construit à l'issue de trois mois de travail : les volumes principaux ont été reproduits avec un niveau de détail suffisant pour nos expérimentations de réalité augmentée.

Cette modélisation permettra dans l'avenir d'envisager une visite virtuelle de l'église ou encore une reconstitution des étapes de construction de l'édifice.

LE TOMBEAU DES GORREVOD

Une demande spécifique avait été faite pour que soient reconstitués plusieurs éléments disparus du monastère : le tombeau des Gorrevod, le pavement émaillé ainsi que les maîtres-autels successifs. Le projet a débuté par le tombeau de Laurent de Gorrevod, comte de Pont-de-Vaux, et de ses deux épouses, connu principalement par une aquarelle de Jean-Baptiste Lallemant des années 1770¹. Les sources écrites antérieures à sa destruction² s'accordent sur le fait que le gisant du comte se trouvait entre ceux de ses deux épouses successives : Philiberte de la Palud et Claudine de Rivoire, accompagnée d'un enfant mort en bas âge. Aux angles de la table de marbre noir, on observe sur l'aquarelle la présence de quatre vertus et, à la tête des gisants, des lions tenant l'écu aux armes des Gorrevod (d'azur au chevron d'or), surmonté d'un heaume et d'une licorne. Le tombeau placé dans la chapelle Gorrevod est représenté vu du nord avec, à l'arrière-plan, la balustrade du jubé, un emplacement difficile à traduire dans la réalité spatiale.

Pour sa reconstitution, l'approche retenue fut celle de la sculpture numérique. Comme pour une sculpture réelle, il s'agit de partir d'un bloc 3D numérique et de le façonner (fig. 4b). Nous avons pour cela pu nous appuyer sur l'aquarelle et les sources déjà citées, ainsi que sur les sculptures conservées sur d'autres tombeaux de Brou ou de contemporains. Nous avons aussi utilisé les représentations de Laurent et de Claude de Rivoire sur les vitraux de leur chapelle à Brou et, enfin, un armorial conservé aux archives départementales de l'Ain. Nous disposions pour finir de peu d'informations au sujet de ce tombeau ; il était donc difficile d'utiliser la même méthode de modélisation que celle mise en œuvre pour la collégiale.

Une fois la sculpture réalisée par la graphiste le laboratoire LIRIS auquel appartiennent les enseignants-chercheurs du département Informatique de l'IUT a amélioré le rendu du tombeau, notamment en ajoutant des textures réalistes (bronze, albâtre, pierre noire) et un éclairage. Des essais de positionnements dans la chapelle ont été prévus.



Fig. 4a. Tombeau du Comte de Pont de Veau (sic), intendant de la duchesse de Savoie, 11 x 14,6 cm. Paris, BnF, Est. Réserve VE-26 (P)-FOL, IFN-7742649, A32849 (microfilm). Signé en bas à droite : « lallemant J ».



Fig. 4b. Sculpture numérique du tombeau. © Lise Baron, 2015

1. Tombeau du Comte de Pont de Veau (sic), intendant de la duchesse de Savoie, 11 x 14,6 cm. Paris, BnF, Est. réserve VE-26 (P)-FOL, IFN-7742649, A32849 (microfilm). Signé en bas à droite : « lallemant J ». Voir à son sujet la notice de Laurence Hamonière dans le catalogue de l'exposition *Lumières sur le XVIII^e siècle*, monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, 2013.

2. Guichenon, 1650 ; père Raphaël, s. d. ; Rousselet, 1826.

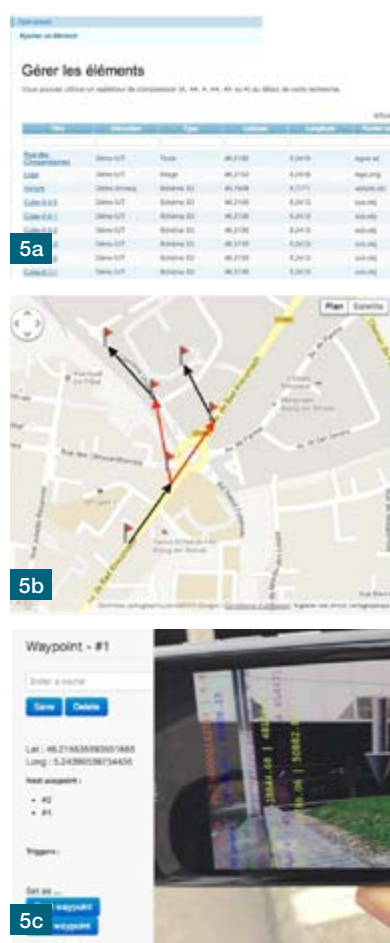
LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez et Jean-Philippe Farrugia

Avec ce modèle spécifique et celui plus général du monastère, il est possible de réintégrer virtuellement le tombeau dans la chapelle et, même si des incertitudes subsistent concernant son emplacement réel, la réalité virtuelle et la réalité augmentée nous permettent de tester autant d'hypothèses qu'il est possible d'en imaginer.

RÉALISATIONS PRÉSENTES ET FUTURES

Nous allons maintenant présenter d'autres réalisations en cours de développement au sein du département informatique de l'IUT. Elles s'inscrivent dans un projet plus global de valorisation du patrimoine culturel départemental et régional.



Capture d'écran des modules de notre application.

Fig. 5a. Serveur de gestion d'objets géolocalisés.

Fig. 5b. Éditeur de parcours.

Fig. 5c. Application mobile permettant de visualiser les parcours. © Bruno Tellez

svpra

Le projet le plus ancien se nomme SVPRA (SerVice Pour la Réalité Augmentée). Il répond à une problématique de création simple d'applications de réalité augmentée. Ce système permet en effet de concevoir des parcours ou visites guidées en réalité augmentée sans avoir aucune notion de programmation. Concrètement, il permet de placer, sur une carte, des éléments géolocalisés comme des images, des sons ou des modèles 3D. Ces éléments peuvent ensuite être connectés entre eux à l'aide d'un éditeur pour former des parcours interactifs. Ces parcours et les éléments géolocalisés correspondants seront alors chargés dynamiquement lors du lancement d'une application mobile.

SVPRA peut se décomposer en trois parties. En premier lieu, un serveur de référencement et de stockage d'objets géolocalisés (**fig. 5a**). Ce serveur peut être considéré comme une base de données d'objets patrimoniaux; cette base de données est gérable et accessible à distance par le biais d'une interface web. Ensuite, une application permettant de créer et d'éditer interactivement un parcours (**fig. 5b**). Ce dernier prend la forme de plusieurs points d'intérêt géolocalisés reliés entre eux. Les données stockées sur le serveur de stockage sont associées à ces points d'intérêt. Des transitions conditionnelles (choix utilisateur, réponse à une question...) peuvent être programmées entre plusieurs branches du parcours. Nous avons actuellement développé cette application avec des technologies web (HTML5 et CSS3), lui permettant d'être multiplateforme. Les parcours ainsi créés seront transférés sur le serveur de stockage et donc accessibles de n'importe où. Enfin, une application mobile de réalité augmentée (**fig. 5c**). Lors de son démarrage, cette application se connecte sur le serveur de

stockage, télécharge les différents parcours disponibles et les propose à l'utilisateur. Dans sa version actuelle, cette application peut s'exécuter sur la plupart des systèmes mobiles du marché.

Ce système est actuellement fonctionnel, mais des développements sont toujours en cours. Nous collaborons avec le monastère royal de Brou afin de concevoir un parcours extérieur de visite autour du monastère.

LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez et Jean-Philippe Farrugia

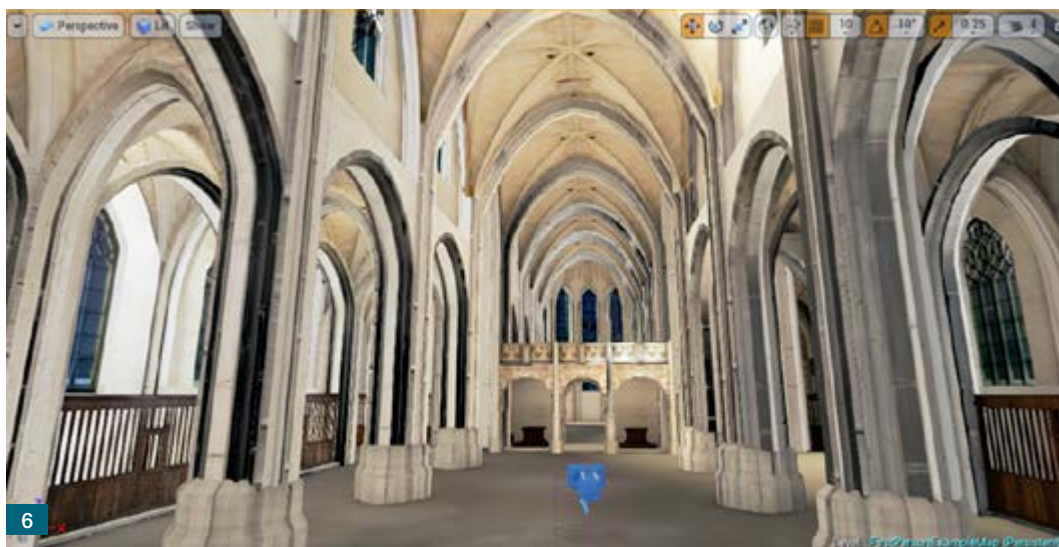


Fig. 6. Rendu en réalité virtuelle de l'église du monastère de Brou.
© Jean-Philippe Farrugia

VISITE GUIDÉE VIRTUELLE

Nous avons également conçu une application de visite en réalité virtuelle. La réalité virtuelle est un procédé similaire à celui de la réalité augmentée, à ceci près qu'elle exclut tout élément réel : la scène est entièrement virtuelle et l'utilisateur peut s'y déplacer librement en la visualisant avec un dispositif spécifique (casque). Dans ce cadre, nous pouvons facilement mettre en valeur le modèle numérique de l'église du monastère afin d'en faire une visite virtuelle. Contrairement à l'application SVPRA, il n'est pas nécessaire d'être sur place : l'intégralité de l'environnement est simulée par le système et il est donc possible de visiter le monastère sans bouger de chez soi. Afin de faciliter l'expérience pour ceux qui n'auraient aucune pratique de la réalité virtuelle, car il peut être un peu délicat de prendre les commandes en main, nous avons ajouté une application « guide », permettant à une personne externe de contrôler la visite par une tablette et de jouer ainsi le rôle de guide.

Notre application de visite guidée virtuelle peut donc se décomposer en deux entités. Une première application qui fonctionne sur un ordinateur de bureau et qui permet d'afficher le monastère en réalité virtuelle (**fig. 6**), de simuler l'éclairage à toute heure du jour et de la nuit, et d'ajouter ou de retirer dynamiquement des éléments de la scène affichée. Une seconde application, mobile cette fois, permettant de prendre le contrôle de l'application précédente afin de faire effectuer, par une personne externe, une visite guidée virtuelle. Cette application de contrôle permet, par exemple, de « téléporter » l'utilisateur n'importe où dans la scène, de changer l'heure (virtuelle) de visualisation (il est ainsi possible de faire la visite de nuit), d'afficher du texte ou des images à volonté, et de diffuser du son ou de la musique. En affichant du texte à un endroit précis, on peut attirer l'attention du visiteur virtuel et lui donner des informations complémentaires sur un lieu ou un objet spécifique.

Comme pour SVPRA, nous collaborons actuellement avec le monastère royal de Brou afin de terminer le développement de cette application et de concevoir un contenu pouvant être mis à disposition du public.

Travaux futurs

Nous envisageons actuellement d'autres applications et d'autres expérimentations autour de ces technologies. La première concerne la fusion des deux applications présentées aux sections précédentes (pour effectuer des visites virtuelles construites sur notre éditeur de

LE MONASTÈRE ROYAL DE BROU EN 3D : UNE NOUVELLE RÉALITÉ (AUGMENTÉE)

Bruno Tellez et Jean-Philippe Farrugia

parcours). Nous aimerions aussi améliorer notre outil SVPRA pour qu'il fonctionne à l'intérieur : les technologies actuellement employées ne permettent qu'une utilisation extérieure. Nous pourrions alors l'appliquer à la visualisation d'éléments disparus (pavages, maîtres-autels, tombeau de la famille Gorrevod) sans utiliser de marqueurs intrusifs.

Nous avons présenté dans cet article le fruit d'une collaboration entre un établissement culturel, le monastère royal de Brou, et un établissement d'enseignement et de recherche, le département Informatique de l'IUT Lyon-1, situé à Bourg-en-Bresse. Guidé par les besoins établis par le monastère Royal de Brou, le département Informatique a pu proposer la modélisation en 3D du bâtiment et l'exploitation de ce modèle avec des outils de réalité augmentée. À côté des applications mises en œuvre, beaucoup de développements sont encore à envisager, car les équipes permanentes investies dans ce projet sont réduites. Nous tenons à remercier l'ensemble des étudiants français et québécois qui ont participé au travail, les membres du monastère royal de Brou, ainsi que les collectivités locales, pour leur soutien.

2.

Commanditaires et artistes autour de Marguerite d'Autriche

Sponsors and Artists around Margaret of Austria

Pierre-Gilles Girault **De Marguerite d'Autriche à Anne de France : Jean Hey, peintre de portraits**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Laure Fagnart **Nœuds de Savoie et cordelières de Louise de Savoie**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Catherine Chédeau **Les commandes artistiques de Philiberte de Luxembourg**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Cécile Scaillerez **Bernard van Orley et l'enluminure dans l'entourage de Marguerite d'Autriche : trois études de cas**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Annemarie Jordan Gschwend **The Queen's Painters: Antoine Trouvėon and Anthonis Mor in the service of Leonor of Austria, Queen of Portugal and France**
[Résumé](#) [Abstract](#)

Frédéric Elsig **Nouvelles recherches sur Grėgoire Guėrard et la Bresse**
[Résumé](#) [Abstract](#)

DE MARGUERITE D'AUTRICHE À ANNE DE FRANCE : JEAN HEY, PEINTRE DE PORTRAITS

Pierre-Gilles Girault

Conservateur en chef du patrimoine, administrateur du monastère royal de Brou

RÉSUMÉ

Jean Hey, en qui on reconnaît quasi unanimement aujourd'hui le Maître de Moulins, est l'auteur d'un portrait de la jeune Marguerite d'Autriche (Metropolitan Museum, coll. Lehman) réalisé vers 1490 à la fin du séjour de la princesse à la cour de France. On se propose d'analyser ce tableau et de le resituer parmi les portraits dus au peintre. Parmi ceux-ci, une enquête iconographique minutieuse permet de proposer une nouvelle identification du dernier personnage encore anonyme de cette « galerie » de portraits, le chanoine présenté par un saint chevalier de Glasgow. Par ses portraits indépendants et ses portraits de donateurs en pied ou de trois quarts, souvent présentés par leur saint patron, et parfois accompagnés d'emblèmes ou inscrits dans un décor architectural identifiable, Jean Hey apparaît comme un peintre de l'enfance mais également comme un des inventeurs du portrait « d'État », réalisant la synthèse de l'héritage flamand de Van Eyck, Memling et Van der Goes, et des formules propres à Fouquet, au service de commanditaires princiers laïques ou ecclésiastiques soucieux d'inscrire leur image au sein d'un lignage ou de leur territoire.

MARGARET OF AUSTRIA AND JEAN HEY, PAINTER OF PORTRAIT

by **Pierre-Gilles Girault**

Chief Curator, Manager of the Royal Monastery of Brou

ABSTRACT

Jean Hey, today almost unanimously recognized as the Master of Moulins, is the author of a portrait of the young Margaret of Austria (Metropolitan Museum, Lehman Collection) painted around 1490, at the end of the princess's sojourn at the court of France. I analyze this painting and situate it within the body of portraits produced by the artist. A careful iconographic survey of the latter makes it possible to propose a new identification of the final as-yet-anonymous character of his "portrait gallery": an ecclesiastical canon introduced by a knightly saint, now in Glasgow. Through his individual portraits and portraits of donors depicted full- or three-quarters length, often presented by their patron saint and sometimes accompanied by emblems or identifiable buildings, Jean Hey appears not only as a painter of children but also as one of the inventors of the "state portrait". Thus, while serving secular or ecclesiastical princely clients intent on inscribing their own image within their lineage or estates, he achieved a synthesis on the one hand of the Flemish heritage of Van Eyck, Memling and Van der Goes, and on the other of formulas specific to Fouquet.

DE MARGUERITE D'AUTRICHE À ANNE DE FRANCE : JEAN HEY, PEINTRE DE PORTRAITS

Pierre-Gilles Girault

Conservateur en chef du patrimoine, administrateur du monastère royal de Brou



Fig. 1. Jean Hey, *Portrait de Marguerite d'Autriche*, 1490-1491. New York, Metropolitan Museum of Art, collection Robert Lehman, inv. 1975.1.130.
© The Metropolitan Museum of Art

Les inventaires de 1516 et 1523-1524 révèlent que Marguerite d'Autriche avait réuni dans son palais de Malines une collection d'une centaine de portraits, d'une ampleur sans équivalent au nord des Alpes : à côté de quelques anonymes, se voyaient surtout des effigies des familles régnant sur l'Europe, de ses ancêtres Bourgogne ou Habsbourg et de leurs alliances, mais aussi quelques portraits d'elle-même¹. On n'y trouve toutefois pas mention de l'exquis portrait de la jeune princesse aujourd'hui conservé dans la collection Robert Lehman au Metropolitan Museum of Art (inv. 1975.1.130), dû au peintre Jean Hey, *alias* le Maître de Moulins². Il montre Marguerite âgée de dix ou onze ans, vêtue d'une robe de velours pourpre bordée d'hermine, la tête couverte d'une coiffe tissée d'or, et a dû être peint vers 1490-1491, alors qu'elle séjournait à Moulins (fig. 1).

Du fait de son jeune âge, Marguerite n'est sans doute pas à l'origine de la commande de ce tableau, réalisé par le peintre en titre de la cour des Bourbons, qui témoigne plutôt du souhait de Charles VIII ou du duc Pierre II de conserver les traits de la princesse, que tous considéraient comme la reine de France avant que n'intervienne la répudiation brutale qui devait permettre au roi d'épouser Anne de Bretagne. Le séjour de Marguerite à Moulins ayant été de courte durée³, cette commande montre que l'on a voulu profiter de la rencontre entre Marguerite et un peintre alors célèbre⁴. Que recherchaient les commanditaires ? Qu'est-ce qui fait la singularité des portraits de Jean Hey et quelle est leur place dans son œuvre ?

1. Eichberger et Beaven, 1995 ; Eichberger, 1996 ; Eichberger, 2002, p. 153-174, 372-381.

2. Sterling et Ainsworth, 1998, n° 3, p. 11-18. Le tableau n'avait sans doute jamais quitté la maison de Bourbon lorsqu'il fut vendu au XIX^e siècle par un infant d'Espagne (*ibid.*, p. 11 et 17, n. 3).

3. Reynaud, 1968, p. 34, n. 5, date le séjour de Marguerite à Moulins durant l'hiver 1490-1491, « de la mi-décembre à la fin janvier ». Plus précisément, le registre KK 76 (compte des menus plaisirs) des Archives nationales mentionne les séjours du roi à Moulins du 26 octobre 1490 (f° 41) et du 22 décembre 1490 au 24 janvier 1491 (f° 58^{re} et 58^{ve} et f° 63). Il est toutefois vraisemblable que, selon l'usage, seul un dessin préparatoire au crayon ait été pris sur le vif, le tableau ayant été exécuté plus tard.

4. Une inscription le qualifie de *pictorem egregium* et Jean Lemaire de Belges le cite en 1504 dans *La Plaine du désiré* où il le compare à Jean Perréal. Voir Girault et Hamon, 2003, p. 123, et Châtelet, 2005.

DU MAÎTRE DE MOULINS À JEAN HEY

Le Maître de Moulines tire son nom du grand triptyque de la *Vierge en gloire* conservé à la cathédrale de Moulines qui a servi de fondement au regroupement de son œuvre sur des critères stylistiques⁵. La plus ancienne de ses œuvres connues⁶, datable vers 1480-1482, est une *Nativité* conservée au musée Rolin à Autun (inv. H.V. 87) qui intègre un portrait du donateur, le cardinal Jean Rolin († 1483)⁷.

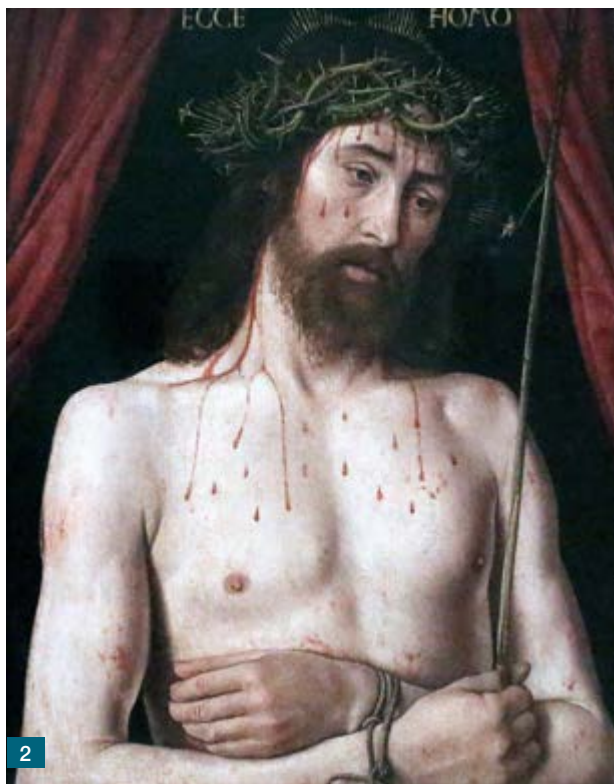


Fig. 2. Jean Hey, *Ecce Homo*, 1494.
Bruxelles, musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4497.
© flickr.com / Maria Emanuela Putman
(licence CC BY-NC-SA 2.0)

Depuis les travaux de Charles Sterling et de Nicole Reynaud⁸, l'artiste est aujourd'hui quasi unanimement identifié comme étant Jean Hey⁹, peintre probablement flamand – il est dit *teutonicum pictorem*¹⁰ – dont le nom figure au revers d'un *Ecce Homo* portant la date 1494 et conservé à Bruxelles (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4497, **fig. 2**). Il a été peint pour un bourgeois de Vendôme, Jean Cueillette, probablement en Val de Loire où le peintre a séjourné cette année-là puisqu'on lui attribue également un portrait du dauphin Charles-Orland (musée du Louvre, RF 1942-28) qui n'a pu être réalisé qu'à Amboise, où le dauphin a passé sa courte vie¹¹ (**fig. 3**). L'enfant, né le 10 octobre 1492, étant dit par une inscription âgé de vingt-six mois, le tableau – ou du moins le dessin pris sur le vif qui lui a servi de modèle – a dû être exécuté en décembre 1494. Il est remarquable que la reine Anne de Bretagne, restée à Moulines durant l'expédition italienne de son époux, ait choisi le peintre de sa belle-sœur pour réaliser le portrait de son fils.

Avant de passer au service de Pierre II de Beaujeu, devenu duc de Bourbon en 1488, Jean Hey était depuis 1482 devenu un proche de son frère le cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, dont il nous a justement laissé un portrait conservé à Munich (Alte Pinakothek, inv. WAF 648)¹².

5. Sur l'historiographie du peintre, voir Girault, 2011, et Lorentz, 2014.

6. Sur le catalogue du peintre, voir Lorentz et Regond, 1990, p. 27-59; Châtelet, 2001, p. 170-184; Paris, 2010-2011, p. 158-177, n° 64-71 (notices Martha Wolff).

7. Lorentz, 1994; Joubert, 2006.

8. Sterling, 1968; Reynaud, 1968.

9. À l'exception notable d'Albert Châtelet, qui maintient une identification invraisemblable avec le peintre lyonnais Jean Prévost.

10. Le peintre provençal Josse Lieferinx est pareillement qualifié de *pictori alamano provincialiter*, alors qu'il est originaire du Hainaut (Thiébaud, 2004, p. 145), et à Paris en 1534, lors de l'affaire des Placards, un marchand flamand est lynché par la foule au cri de « C'est un Allemand! Sa mort nous vaudra des indulgences! » (Knecht, 1998, p. 316).

11. Beaune, 2009.

12. Girault et Hamon, 2003.

LE PORTRAIT DE MARGUERITE D'AUTRICHE

Mais revenons au portrait de Marguerite d'Autriche. De format rectangulaire, les écoinçons ont été surpeints car il avait à l'origine un format en lunette. La petite princesse égrène un chapelet, comme le dauphin dans le portrait du Louvre. Maryan Ainsworth estime qu'il s'agit du volet d'un diptyque¹³, mais Martha Wolff observe qu'« un tel arrangement eût été possible, mais hautement inhabituel pour un modèle féminin d'âge si tendre¹⁴ ».

La silhouette de la princesse se détache devant un trumeau séparant deux baies ouvrant de part et d'autre sur un paysage. Cette composition rappelle des portraits de Petrus Christus, comme le *Portrait d'homme* de la National Gallery de Londres, ou du Maître de la Légende de sainte Ursule, comme le *Portrait de Ludovico Portinari*, au Philadelphia Museum of Art. L'identification du jeune modèle (qui a longtemps passé pour Suzanne de Bourbon) avec Marguerite d'Autriche a été révélée par Max Bruchet et Hulin de Loo¹⁵ par analogie avec les portraits de la princesse enfant ou adolescente, parfois représentée avec son frère, attribués

à Pieter Van Coninxloo (Windsor Castle et Londres, National Gallery), au Maître de la Légende de sainte Madeleine (musée du Louvre) ou au Maître de la guilde Saint-Georges (Vienne, Kunsthistorisches Museum)¹⁶. Cette identification est confirmée par le pendentif qu'elle porte au cou, formé d'une fleur de lys d'or sur laquelle se détache un oiseau (colombe ou pélican) émaillé de blanc, surmontant un gros rubis en forme de cœur, probable cadeau de Charles VIII à sa fiancée. Les broderies du col de sa robe font apparaître les lettres C et M (inversées), initiales de Charles et Marguerite. La bordure de sa coiffe est ornée de petits coquillages brodés, allusion à saint Michel, protecteur du royaume de France et patron de l'ordre de chevalerie créé par Louis XI. Ces bijoux et broderies appartenaient bien à la princesse et apparaissent dans un inventaire dressé en 1493 : « item un cuer de ballay, a tout une grosse perle y pendant, et une pointe de diamant dessus ledit cuer », et « quatre bordures d'or dorillettes, dont l'ung est un tortis d'or et de noir, l'autre de C et de M, l'autre à coquilles et l'autre de chainnes plattes¹⁷ ».

La réflectographie montre que le dessin préparatoire prévoyait à droite un paysage arboré¹⁸ qui a été remplacé par une vue de ville dans le lointain et un château au premier plan. Aussi sommaire soit-elle, la silhouette urbaine me semble être une vue de la ville de Moulins, telle



Fig. 3. Jean Hey, *Portrait du dauphin Charles-Orland*, 1494. Paris, musée du Louvre, inv. RF 1942-28.

© commons.wikimedia.org / Sailko
(licence CC BY-SA 3.0)

13. Sterling et Ainsworth, 1998, p. 14.

14. Paris, 2010-2011, p. 165, n° 66.

15. Bruchet, 1927, pl. II, p. 20-21 ; Hulin de Loo, 1932, p. 63.

16. Sur les portraits de Marguerite jeune, voir Eichberger, 2002, p. 29-33, et 167-174 ; Lorentz, 2005. Le n° 48 exposé à Malines (2005, p. 142) est un faux moderne attribué au « restaurateur » Émile Renders.

17. Cité par Eichberger, 2002, p. 31.

18. Sterling et Ainsworth, 1998, p. 15, et fig. 3.1 et 3.2.

qu'elle apparaît dans l'armorial de Guillaume Revel et un dessin de la collection Gaignières¹⁹. La vue serait alors prise de l'est, à quelques kilomètres de la ville. Si cette hypothèse est exacte, elle autorise l'identification de l'édifice au premier plan avec le château de Beaumanoir (aujourd'hui remplacé par le château du Parc), situé à Yzeure, non loin de la ville à l'est. Le château a été agrandi vers 1497 par Anne de France après qu'elle l'eut acquis en 1493 de Marie Brinon et Charles Popillon, son chancelier, qui ont pu y recevoir le couple ducal et la jeune princesse en 1490²⁰. Le logis paraît reconnaissable, par comparaison avec des gravures et cartes postales anciennes, à sa massive tour d'angle voisinant à gauche avec l'aile du logis et à droite avec le pavillon d'entrée, malgré les proportions plus élancées que le peintre lui a conférées.

DU VITRAIL DES POPILLON À MADELEINE DE BOURGOGNE

On attribue également à Charles Popillon, qui, d'orfèvre moulinois, devint chancelier de la duchesse et président de la Chambre des comptes de Moulins de 1488 à 1507, la fondation d'une chapelle dans la cathédrale et ancienne collégiale Notre-Dame de Moulins²¹. Il se serait adressé vers 1500 au peintre favori de ses maîtres pour concevoir les cartons et peut-être prendre part à l'exécution de la verrière dite vitrail des Popillon (baie 12)²². Le tympan de la verrière illustre la Vie de la Vierge, réduite à l'Annonciation et à l'Assomption, encadrée par des épisodes de la vie des deux saints Jean (fig. 4).

Au registre inférieur, chaque lancette abrite un membre de la famille des donateurs, agencé sous un dais richement ouvragé et présenté par son saint patron : un saint évêque (ou abbé mitré), une sainte martyre, un saint archevêque et saint Antoine abbé présenteraient respectivement Charles Popillon, sa femme Marie Brinon, leur fils Nicolas et sa femme avec leurs propres enfants²³. La ressemblance de la pose, de la robe violette, de la coiffe noire et des traits durs du visage de la

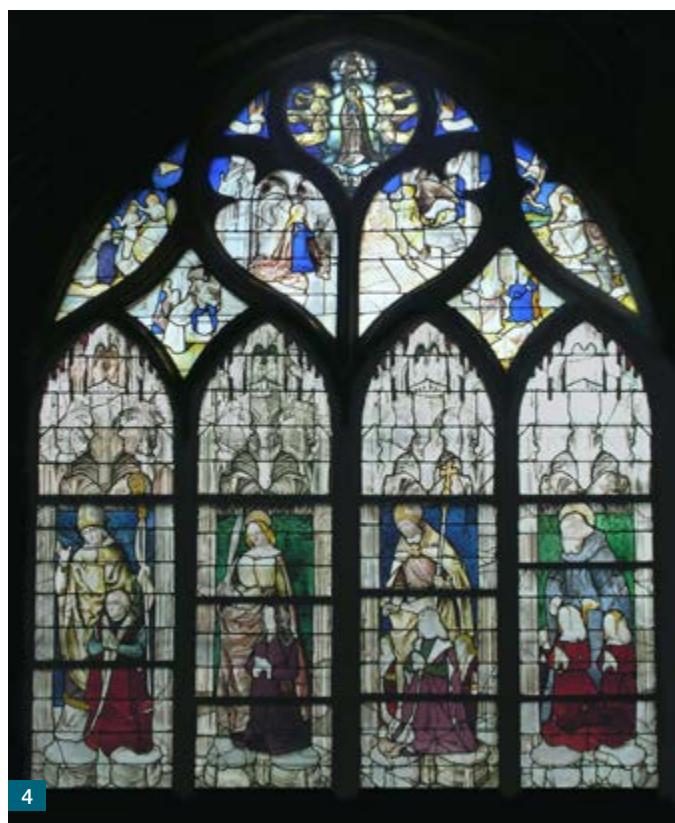


Fig. 4. Jean Hey et maître-verrier anonyme, *Vitrail dit des Popillon*, vers 1500-1504. Moulins, cathédrale et ancienne collégiale Notre-Dame (baie 12). © commons.wikimedia.org / GO69 (licence CC BY-SA 3.0)

19. « La ville et chasteau de Molins », *Armorial Revel*, Paris, BnF, Mss., fr. 22297, p. 369. « Moullins en Bourbonnais », Paris, BnF, Estampes, EST VA-3 (3), l'un et l'autre consultables sur Gallica. Sur le château, voir Bruand, 2001. Je remercie Célia Condello, archéologue chargée d'étude du château des ducs de Bourbon à Moulins, pour ses précieuses indications.

20. La Faige et La Boutresse, 1936, p. 157-159 ; Germain, 2004, p. 260-261.

21. Mattéoni, 1998, *passim*, généalogie p. 432, et 2000, p. 482-483 et 492-493. Voir aussi Tuloup, 1946.

22. Kurmann-Schwarz, 1991, p. 40-43 ; Paris, 2010-2011, n° 74, p. 178 (notice M. Hérolé) ; Lorentz, 2011.

23. Clément, 1923, p. 85-88 ; Châtelet, 2001, p. 98-101, 184. J'exposerai ailleurs une nouvelle proposition d'identification des saints et des donateurs.

femme du vitrail dit des Popillon avec un autre portrait peint par Jean Hey est frappante²⁴. Elle pourrait laisser croire à une identité de modèles si la chronologie ne s'y opposait pas et n'imposait de n'y voir qu'une communauté de main et d'inspiration.



Fig. 5. Jean Hey, *Portrait de Madeleine de Bourgogne, dame de Laage, présentée par sainte Marie-Madeleine*, vers 1490-1494. Paris, musée du Louvre, inv. RF 1521.
© commons.wikimedia.org / Sailko
(licence CC BY 3.0)

Le musée du Louvre conserve en effet un portrait de donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine (inv. RF 1521). La composition avec le cadrage jusqu'aux hanches et la position du saint patron en avant de la donatrice qu'il présente (**fig. 5**), le tout formant le volet gauche d'un triptyque ou d'un diptyque, dérive manifestement de Fouquet et du portrait d'Étienne Chevalier présenté par saint Étienne conservé à Berlin, qui faisait pendant à la Vierge d'Anvers. Le visage de Marie-Madeleine, sa coiffure, ses vêtements luxueux et les inscriptions brodées sur sa robe rappellent par ailleurs la sainte Madeleine de Hugo Van der Goes peinte sur le volet droit du triptyque *Portinari* (Florence, Offices).

La femme du Louvre, au visage ingrat, porte sur sa robe une agrafe en forme de briquet serti d'une pierre noire. Ce briquet ou fusil, accompagné d'une pierre à feu d'où jaillissent des étincelles, a été adopté comme emblème par Philippe le Bon et transmis à la maison de Bourgogne²⁵. Sa sainte patronne et la forme singulière de ce bijou ont permis à Jacques Dupont d'identifier la donatrice, Madeleine de Bourgogne, fille bâtarde de Philippe le Bon et épouse de Bompar de Laage, noble languedocien, baron d'Alès, seigneur de Quinssaines et Cournonterral, qui résidait à la cour des ducs de Bourbon où il est attesté comme chambellan de Jean II en 1486 puis de Pierre II en 1494 ; l'origine du tableau, provenant du baron de Laage, confirme cette identification²⁶. Il est antérieur à 1495, date d'un second mariage de Bompar de Laage.

UN PORTRAIT PERDU DE JEAN CUEILLETTE ?

L'*Ecce Homo* de Bruxelles montre le Christ aux liens en buste entre deux rideaux (**fig. 2**). Cette présentation évoque le *Christ de pitié* de Petrus Christus conservé à Birmingham (Birmingham Museum and Art Gallery), mais le cadrage en buste entre des rideaux et la posture les bras croisés l'apparentent surtout au portrait de Charles VII par Fouquet (musée du Louvre), que le peintre a pu voir à la Sainte-Chapelle de Bourges. La présence au revers

24. Déjà signalée par Dupont, 1963, p. 88, et Reynaud, 1978, p. 51, fig. 18-19.

25. Pastoureau, 2011.

26. Dupont, 1963, p. 81-82 ; Châtelet, 2001, p. 80, 175.

d'une inscription désignant le peintre et nommant le commanditaire Jean Cueillette, dont elle précise le titre de notaire et secrétaire du roi Charles VIII, et surtout l'âge²⁷, est sans équivalent pour un tableau de dévotion.

La mention de l'âge du commanditaire étant en revanche courante pour les portraits, elle implique sans doute que l'*Ecce Homo* formait à l'origine le volet gauche d'un diptyque dont le panneau droit, perdu, devait figurer le commanditaire en prière, soit seul, soit présenté par son saint patron. J'ai proposé que ce tableau, commande d'un bourgeois de Vendôme, apparu dans une collection privée orléanaise et alors réputé provenir d'une abbaye vendômoise²⁸, ait été destiné à la principale d'entre elles, l'abbaye de la Trinité de Vendôme, inscrivant ainsi le commanditaire dans la géographie sacrée de sa ville d'origine²⁹.

LES VOLETS DU TRIPTYQUE DIT « DE 1488 »

Si Philippe Lorentz a également proposé de façon convaincante d'attribuer à Jean Hey le portrait d'homme figurant en donateur dans un vitrail de style différent portant les armes de la famille Petidré, je ne crois pas devoir le suivre lorsqu'il propose d'y reconnaître un portrait du duc Pierre II de Bourbon³⁰.

Celui-ci est en revanche identifié depuis longtemps dans un panneau conservé au musée du Louvre (inv. 9071) qui montre le duc accompagné par saint Pierre. Lui fait pendant un portrait d'Anne de France accompagnée par saint Jean l'Évangéliste, également au musée du Louvre (inv. RF 535). Comme l'a autrefois montré Nicole Reynaud, le panneau d'Anne de France est aujourd'hui plus étroit car il a été coupé dans sa partie droite pour en détacher le portrait de la petite Suzanne de Bourbon afin d'en faire un portrait indépendant (musée du Louvre, inv. RF 1754)³¹. Il en résulte que la date 1488 accompagnant la longue titulature inscrite sur le cadre d'origine du portrait du duc n'est pas celle de l'exécution des peintures, comme le révèle la présence de Suzanne, née en mai 1491 et figurée à l'âge de deux ans au plus, mais qu'elle commémore l'accession au trône ducal de Pierre II.



Fig. 6. Vue du château de Bourbon-l'Archambault, détail d'après Jean Hey, *Portrait d'Anne de France présentée par saint Jean l'Évangéliste*, 1492-1493. Paris, musée du Louvre, inv. RF 535. © commons.wikimedia.org / Saïlko (licence CC BY 3.0).

Les princes et leurs saints patrons semblent se tenir dans une loggia et leurs silhouettes se détachent sous des arcades ouvrant sur des paysages. Si le bourg en partie dissimulé par la végétation derrière le duc ne peut guère être identifié, le château représenté dans le panneau d'Anne de France offre une silhouette très caractérisée, avec sa haute tour dominant une Sainte-Chapelle reconnaissable à son abside polygonale percée de hautes fenêtres séparées par des contreforts surmontés de pinacles (**fig. 6**).

27. Reynaud (1968, p. 35) a montré que le nombre curieusement écrit 04 doit être lu 40, âge de Jean Cueillette en 1494.

28. Soyer, 1910-1911.

29. Girault et Hamon, 2003, p. 122.

30. Voir Kurmann-Schwarz, 1991, p. 35-37 ; Martens et Dumortier, 2007 ; Lorentz, 2011, p. 186-192. Les ressemblances alléguées me paraissent relever des habitudes d'écriture graphique du peintre plus que d'une parenté de physionomie, le donateur du vitrail ne présentant pas les traits massifs du duc.

31. Reynaud, 1963.

Il ne peut s'agir du château de Chantelle ou du palais de Riom, comme on l'a parfois proposé, car cette silhouette est sans hésitation celle du château de Bourbon-l'Archambault³² vu de l'est, tel qu'il a été encore lithographié par Tudot au début du XIX^e siècle dans *L'Ancien Bourbonnais*



Fig. 7. Vue du château de Bourbon-l'Archambault, vu de l'est, Tudot, lithographie in *L'Ancien Bourbonnais* d'Achille Allier.
© Archives départementales de l'Allier

d'Achille Allier³³ (**fig. 7**) : sur la peinture, on reconnaît de gauche à droite la Sainte-Chapelle, qui domine le rempart percé d'une poterne, suivie d'un double corps de logis qui la sépare du haut mur d'enceinte nord, flanqué de trois tours dont le peintre n'a figuré que la première, coiffée d'une tourelle d'escalier, les deux autres tours se trouvant dans l'alignement de celle-ci. L'ensemble domine à droite le châtelet d'entrée. Le choix de ce château, « berceau de la seigneurie de Bourbon », traduit plastiquement la volonté du couple ducal de s'inscrire dans une continuité lignagère qu'exprime déjà la longue inscription portée sur le cadre.

La représentation du couple ducal devant un parapet dérive de doubles portraits peints par Hans Memling, comme ceux de *Guillaume Moreel et Barbara Van Vlaenderberch*, conservés à Bruxelles (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), ou d'un couple âgé anonyme, divisé entre la Gemäldegalerie de Berlin et le musée du Louvre. À la différence de ceux-ci, les panneaux de Jean Hey constituaient les volets d'un triptyque dont la partie centrale est perdue. L'exigence de continuité spatiale implique qu'il s'agissait d'un sujet sacré devant un muret ouvrant par des arcades sur un paysage, peut-être une Sainte Conversation ou une Vierge accompagnée d'anges musiciens. On trouve ce type de compositions chez Memling, avec le triptyque *Donne* à Londres (National Gallery) ou le triptyque *Benedetto Portinari* aujourd'hui divisé, la Vierge à la Gemäldegalerie de Berlin, les volets aux Offices à Florence. Toutefois une autre hypothèse se fait jour : il est singulier qu'Anne de France soit présentée par saint Jean l'Évangéliste, plutôt que par sa patronne sainte Anne. Ce choix est sans doute politique, car le saint semble ici donner en tant que patron du duc défunt Jean II « l'investiture du duché à la princesse Anne³⁴ ». Il suggère en outre que sainte Anne apparaissait ailleurs dans le triptyque ouvert, probablement sur le panneau central. Celui-ci devait donc représenter sainte Anne et la Vierge, vraisemblablement avec l'Enfant Jésus, dans une composition montrant la Sainte Famille ou une Sainte Anne trinitaire (**fig. 8**), telle que l'a figurée un autre Flamand actif en France, le Maître de Saint Gilles (Gauthier de Campes ?), dans un tableau de peu postérieur autrefois dans l'église Saint-Jean de Joigny (Yonne)³⁵.



Fig. 8. Proposition de restitution du triptyque de Jean Hey dont proviennent les portraits ducaux conservés au musée du Louvre (inv. 9071, RF 535, RF 1754). Éléments restitués en noir et blanc, groupe central d'après le Maître de Saint Gilles (Gauthier de Campes ?), *Sainte Anne trinitaire*, autrefois à Joigny, église Saint-Jean, et les anges d'après Hans Memling, diptyque de la Alte Pinakothek, Munich. Photomontage de l'auteur d'après photos commons.wikimedia.org (sauf Joigny : DR).

32. Déjà Bouchot (1904, pl. LXXVIII) notait que « le château de Bourbon s'aperçoit dans le lointain ».

33. Allier, 1833-1838, en ligne : http://recherche.archives.allier.fr/?id=recherche_allier_ancien_bourbonnais : t. III. Sur le château, voir Bruand, 1991.

34. Bouchot, 1904, pl. LXXVIII.

35. Volé en 1974. Voir Sterling, 1990, n° 23, p. 254-257.

LE TRIPTYQUE DE LA VIERGE EN GLOIRE

Le duc et la duchesse de Bourbon figurent encore sur les volets du triptyque monumental de Moulins, présentés par leurs saints patrons respectifs et figurés cette fois en tenue d'apparat, le duc couronné, les épaules couvertes d'un manteau de pourpre et d'un collet d'hermine, la duchesse en manteau rouge et surcot d'hermine, également couronnée, et accompagnée de leur fille Suzanne, elle aussi en surcot et vêtue d'une robe de brocart.

La composition de ces volets dérive des panneaux commandés vers 1478-1479 à Hugo Van der Goes par Edward Bonkil, prévôt de la collégiale de la Trinité d'Édimbourg, mettant en scène les souverains d'Écosse, Jacques III et son épouse, Marguerite de Danemark, sur les volets d'un triptyque dont le centre est perdu (Édimbourg, National Galleries of Scotland). Sans doute Jean Hey a-t-il aussi connu le triptyque du *Buisson ardent* peint par Nicolas Froment en 1476, dont les volets figurent le roi René et sa femme Jeanne de Laval, accompagnés de plusieurs saints patrons (Aix, cathédrale Saint-Sauveur). À Moulins, la position de saint Pierre et de sainte Anne, figurant au second plan, debout derrière les donateurs qu'ils présentent de la main, se retrouve quasi exactement dans les lancettes du vitrail dit des Popillon.

LE PORTRAIT D'UN DONATEUR PRÉSENTÉ PAR UN SAINT CHEVALIER

Un dernier portrait dû au peintre représente un chanoine accompagné par un saint chevalier (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 203, [fig. 9](#)). À nouveau, le cadrage et la relation entre le donateur et le saint patron rappellent le portrait d'Étienne Chevalier par Fouquet à Berlin. Le reflet du donateur visible sur la cuirasse de son saint patron implique la connaissance de tels effets créés par Van Eyck (*La Vierge au chanoine Van der Paele*, Groeningemuseum, Bruges) et repris notamment par Hans Memling, par exemple dans le portrait d'un donateur présenté par saint Georges sur le volet droit d'un diptyque conservé à Munich (Alte Pinakothek).



La composition du paysage à l'arrière-plan, avec au fond la ligne de crête bleutée sur laquelle se détachent des collines aux courbes douces, ainsi que le traitement de la végétation trouvent un précédent presque exact dans le paysage qui surmonte les portraits des donateurs, Hippolyte Berthoz et sa femme, sur le volet gauche du triptyque du *Martyre de saint Hippolyte* de Dirk Bouts (Bruges, musée de la cathédrale Saint-Sauveur, [fig. 10](#)). Or on pense que ce triptyque, resté inachevé à la mort de Bouts en 1475, a été terminé par Hugo Van der Goes, dont la critique s'accorde à reconnaître la main dans les portraits des donateurs mais non dans le paysage³⁶. Ainsi l'analogie très étroite de composition et d'exécution de ce paysage avec celui du saint chevalier de Glasgow, mais aussi avec la *Nativité* d'Autun et son « ruban de collines bleutées relativement

Fig. 9. Jean Hey, *Portrait d'un chanoine présenté par un saint chevalier* (Guillaume Foissier présenté par saint Guillaume d'Aquitaine ?), vers 1490-1500. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 203.
© Culture and Sport Glasgow (Museums)

36. Dhanens, 1998, p. 327, écrit : « L'exécution sommaire du paysage aux trois petits arbres tordus à l'horizon, si différents des vigoureux paysages goesiens, nous défend de reconnaître la main du maître. » Voir l'étude détaillée par Périer d'Ieteren, 2005, p. 344-357.

plat³⁷ », autorise à en attribuer la réalisation à Jean Hey. Ce paysage fournirait donc le seul témoignage de l'activité du peintre dans les Pays-Bas méridionaux avant sa venue en France et paraît confirmer sa formation auprès de Hugo Van der Goes, ou du moins sa collaboration avec celui-ci à la fin de la vie du peintre gantois.



Fig. 10. Hugo Van der Goes et Jean Hey (?), Hippolyte Berthoz et sa femme, volet gauche du triptyque du *Martyre de saint Hippolyte* de Dirk Bouts, vers 1478-1480. Bruges, musée de la cathédrale Saint-Sauveur.
© commons.wikimedia.org / Lukas - Art in Flanders VZW

Si Martha Wolff a bien établi que deux petits panneaux désormais à Chicago – les têtes d'une *Vierge de douleur* et d'un *Christ portant la croix* (The Art Institute of Chicago, inv. 1937.1000 et inv. 2004.244) – sont des fragments provenant du volet gauche du diptyque dont le tableau de Glasgow constituait le volet droit³⁸, l'iconographie de ce dernier reste discutée. L'identité du donateur a fait l'objet de plusieurs hypothèses dont aucune n'a convaincu, malgré la présence d'armoiries (de gueules au rais d'escarboucle d'or) figurant sur l'écu et la bannière du saint, dont la cuirasse est par ailleurs ornée d'une fleur de lys. C'est que l'identification du saint chevalier reste elle-même incertaine. Celui-ci n'est sans doute pas saint Victor (dont l'escarboucle charge un écu le plus souvent d'azur) ; il est généralement identifié à saint Maurice, en effet pourvu d'armoiries semblables. Il est toutefois possible de proposer un autre nom, et j'ai suggéré d'y reconnaître Guillaume d'Aquitaine³⁹ : fondateur de l'abbaye de Gellone, Guillaume finit ses jours à Saint-Guilhem-le-Désert et il est figuré tantôt en moine casqué, tantôt en chevalier⁴⁰. Des enseignes de pèlerinage le représentent à cheval portant un bouclier chargé d'un rais d'escarboucle, et il apparaît dans des manuscrits gantois de la fin du xv^e siècle accompagné d'un écu ou d'une bannière écartelant le rais d'escarboucle et les fleurs de lys que l'on retrouve sur le panneau de Glasgow⁴¹. Cette possible identification de Guillaume d'Aquitaine comme saint patron du donateur m'autorise à proposer pour celui-ci la candidature d'un chanoine de Moulins nommé Guillaume, en l'occurrence Guillaume Foissier, lequel, selon la tradition, « aurait dirigé les travaux » de la collégiale Notre-Dame de 1474 à 1507⁴².

37. Paris, 2010-2011, p. 162, n° 64 (notice Martha Wolff).

38. Wolff, 2005, p. 58-66, et notice dans Paris, 2010-2011, p. 173-176, n° 70.

39. Girault, 2016, p. 102-105.

40. Réau, 1958-1959, t. III, vol. 2, p. 625-626 ; Squilbeck, 1960.

41. Par exemple le missel de Willem Van Blossunt (1483), Londres, British Library, Add. Ms. 17440, f° 13v°. Repr. in Hamel, 1986, fig. 212.

42. Allier, 1833-1838, t. III, p. 83-88. Hamon, 2001a, met en doute son rôle de maître d'œuvre.

JEAN HEY ET LE PORTRAIT

Ce rapide survol met en évidence l'importance du portrait en tant que genre au sein de l'œuvre de Jean Hey, *alias* le Maître de Moulins. J'ai déjà proposé de « voir, dans la comparaison faite [par Jean Lemaire de Belges] avec Jean Perréal, artiste souvent vanté comme portraitiste, l'indice de la renommée acquise dans le même genre par Jean Hey⁴³ ». Martha Wolff suggère qu'il a été recherché « pour son talent dans la réalisation de portraits à la fois ressemblants et conformes à un certain idéal de cour⁴⁴ ». Philippe Lorentz estime, au sujet de son intervention dans le vitrail Petidé, que l'« on a évidemment fait appel à lui parce qu'il était un portraitiste hors pair⁴⁵ ».

Le peintre est en effet l'auteur de portraits indépendants, ou intégrés dans des diptyques de dévotion ou des triptyques, qui adoptent pour le sujet peint tantôt un cadre serré à la flamande, tantôt le cadrage à mi-corps qui trouve son origine chez Fouquet. Quelques portraits en pied de donateurs agenouillés soulignent le rang et la dignité des sujets représentés, comme l'effigie du cardinal Rolin inséré dans la *Nativité* d'Autun ou les portraits monumentaux du triptyque de Moulins. Jean Hey est aussi l'un des premiers peintres de l'enfance, comme en témoignent ses portraits de Marguerite d'Autriche, du dauphin Charles-Orland et de la petite Suzanne de Bourbon. Cet intérêt porté à la représentation individualisée de l'enfant lui vient également de Hugo Van der Goes, dont les portraits des enfants de la famille Portinari sont sans précédent dans la peinture au nord des Alpes⁴⁶.

À ces portraits d'hommes, de femmes et d'enfants répondent de véritables « portraits d'architecture ». J'ai proposé d'identifier dans le portrait de Marguerite d'Autriche des vues de la ville de Moulins et du château de Beaumanoir, et dans celui d'Anne de France une vue plus assurée du château de Bourbon-l'Archambault. Résistent encore à toute identification la maison forte couverte en tuiles vernissées du portrait de Glasgow, le village au milieu de la végétation du portrait de Pierre II de Bourbon et la vue de ville dans le paysage de la *Nativité* d'Autun, laquelle est dominée par la silhouette d'une église qui devrait pourtant être identifiable.

On comprend mieux alors ce que ses contemporains appréciaient et recherchaient dans les portraits de Jean Hey. Tant dans ses portraits indépendants que dans ses portraits de donateurs figurés en pied ou de trois quarts, souvent présentés par leurs saints patrons et parfois accompagnés d'emblèmes ou d'édifices identifiables, Jean Hey apparaît non seulement comme un peintre de l'enfance, mais aussi comme l'un des inventeurs du portrait politique, ancêtre du « portrait d'État » qui s'affirma au cours du xvi^e siècle⁴⁷. Il réalise dans ses portraits une synthèse de l'héritage flamand de Van Eyck, Memling et Van der Goes d'une part, et des formules propres à Fouquet d'autre part, offrant à ses commanditaires princiers, laïques ou ecclésiastiques, la possibilité d'inscrire leur propre image au sein de leur lignage ou de leur territoire.

43. Girault et Hamon, 2003.

44. M. Wolff, in Paris, 2010-2011, p. 160.

45. Lorentz, 2011, p. 191.

46. Voir Lorentz, 2005.

47. Voir les travaux fondateurs de Jenkins, 1947, et, pour la France, de Marin, 1981.

NŒUDS DE SAVOIE ET CORDELIÈRES DE LOUISE DE SAVOIE

Laure Fagnart

Chercheur qualifié du F.R.S.-FNRS, université de Liège-Transitions.

Unité de recherches sur le Moyen Âge et la première Modernité

RÉSUMÉ

Comtesse puis duchesse d'Angoulême, Louise de Savoie n'est pas seulement la mère de deux enfants illustres, Marguerite, poète et future reine de Navarre, et François, futur François I^{er}. Elle est aussi la fille de Philippe II, comte de Bresse puis duc de Savoie, et sœur de Philibert II le Beau, duc de Savoie. Elle avait été élevée à Amboise auprès de sa tante, Anne de France, en compagnie de Marguerite d'Autriche, alors promise au dauphin Charles, futur Charles VIII. Une fois son « César » devenu roi de France, Louise de Savoie est omniprésente : nommée régente à deux reprises (en 1515-1516 puis en 1523-1526), elle exerce une influence considérable sur le Conseil. Dans cette contribution, poursuivant ainsi les travaux d'Anne-Marie Lecoq et de Pierre-Gilles Girault, nous voudrions revenir sur le discours héraldique de Louise de Savoie, en particulier sur la cordelière, sa devise favorite. La cordelière de Louise rappelle le nœud de Savoie, introduit par le comte Amédée VI de Savoie, un nœud lâche, à double boucle, en forme de huit. L'emblème évoque également le cordon franciscain (avec boucle, gland et grains serrés) et la supposée dévotion de Louise pour François de Paule. Parallèlement, la cordelière souligne les liens qui existent entre les trois membres de la famille Angoulême (Louise, François et Marguerite) mais aussi l'une des principales qualités reconnues à Louise, celle de la Concorde.

SAVOY KNOTS AND LOUISE OF SAVOY'S CORDS

by Laure Fagnart

Qualified Scholar, F.R.S.-FNRS, Liège University

ABSTRACT

Countess, then duchess, of Angoulême, Louise of Savoy was not only the mother of two illustrious children, Marguerite, poet and future Queen of Navarre, and Francis, future King Francis I. She was also daughter of Philip II, count of Bresse, then duke of Savoy, and sister of Philibert II le Beau, duke of Savoy. She was raised in Amboise by her aunt, Anne of France, with Marguerite of Austria, then betrothed to the heir apparent Charles, future King Charles VIII. At the time her « Cesar » becomes king, Louise dominates the Council and governs the kingdom as Regent, first in 1515-1516, then in 1523-1526. Our contribution will extend the analyses made by Anne-Marie Lecoq and Pierre-Gilles Girault, focussing on the cord, one of the favourite devices of Louise of Savoy. The Louise's cord reminds the Savoy knot, introduced by Amadeus VI, count of Savoy, a loose knot, with a double loop in a figure of eight. The emblem recalls also the Franciscan cord (with tight knots, loop and tassels) and the Louise's supposed devotion to Saint Francis of Paola. In addition, the cord shows not only the links between the three members of the Angoulême family (Louise, François and Marguerite) but also emphasizes one of Louise main qualities, the Concord.

NŒUDS DE SAVOIE ET CORDELIÈRES DE LOUISE DE SAVOIE

Laure Fagnart

Chercheur qualifié du F.R.S.-FNRS / université de Liège / Transitions.

Unité de recherches sur le Moyen Âge et la première Modernité

Comtesse puis duchesse d'Angoulême, Louise de Savoie n'est pas seulement la mère de deux enfants illustres, Marguerite, future reine de Navarre, et François, futur François I^{er} (fig. 1). Elle est aussi la fille de Philippe II, comte de Bresse (qui devient duc de Savoie en 1496), et la sœur de Philibert II le Beau, duc de Savoie. Avant de devenir, en 1488, l'épouse de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, puis, à la mort de ce dernier, en 1496, l'une des familières du roi Louis XII, Louise avait été élevée par Anne de France et Pierre II de Beaujeu. En 1483, à la mort de leur mère, Marguerite de Bourbon, qui est l'une des sœurs de Pierre de Beaujeu, Philibert et Louise avaient en effet été envoyés à la cour. Une partie de leur enfance s'était donc déroulée à Amboise, en compagnie de Marguerite d'Autriche qui, promise au dauphin Charles, futur Charles VIII, vivait également auprès d'Anne de France, et ce depuis cette même année 1483. Une fois son « César » devenu roi de France, Louise de Savoie est omniprésente : nommée régente à deux reprises (en 1515-1516 puis en 1523-1526), elle exerce une influence considérable sur le Conseil : elle reçoit les ambassadeurs et négocie avec les princes et les princesses du temps, Marguerite d'Autriche en tête. Amatrice d'objets et d'œuvres d'art, notamment d'origine italienne, et bibliophile avertie, elle protège aussi les artistes et les poètes, soutenant ainsi, voire suscitant, la création artistique et littéraire des quinze premières années du règne de François I^{er}.

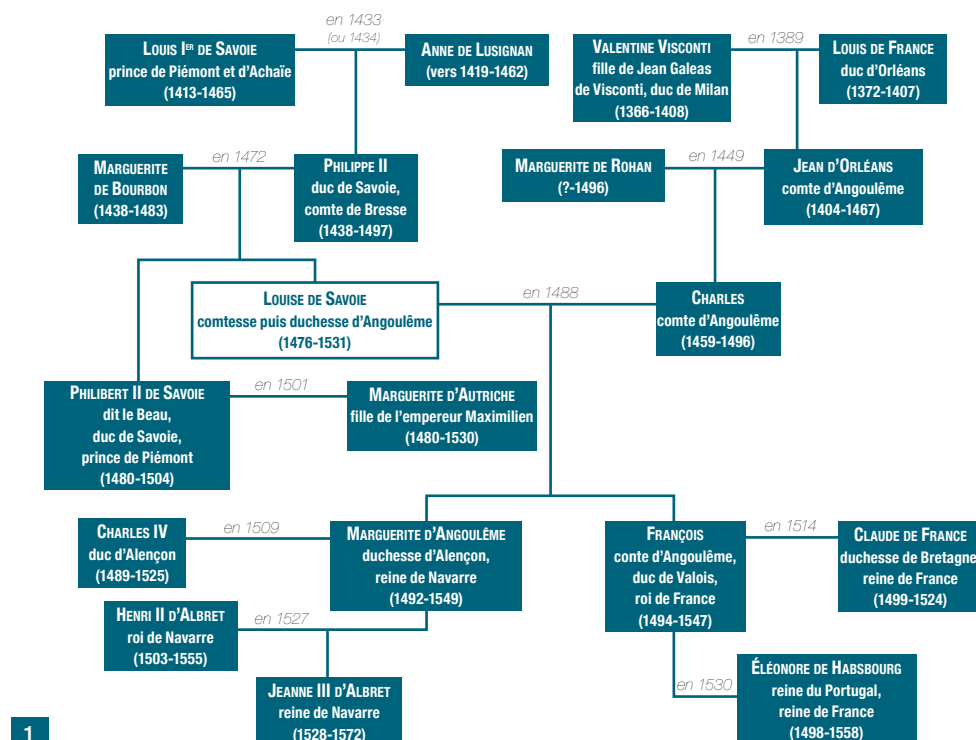


Fig. 1. Généalogie de Louise de Savoie (d'après Thierry Crépin-Leblond, in *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I^{er}*, cat. exp., Écouen, musée national de la Renaissance, 14 octobre 2015-1^{er} février 2016, p. 138).

Veuve dès 1496 (quelques années donc avant Marguerite d'Autriche), Louise ne se remariera jamais et ne cessera, dès lors, de porter le deuil de son époux. On la voit invariablement présentée dans un costume de veuve – robe sombre, le plus souvent brune ou noire, et sobre, agrémentée seulement de manches fourrées d'hermine ou de martre, et attifet noir doublé d'un serre-tête blanc – même passé le grand deuil, même plusieurs années après la mort de Charles d'Angoulême. Comme l'ont bien montré Anne-Marie Lecoq, Alexandra Zvereva et Aubrée David-Chapy, il s'agit là d'un choix délibéré qui la distingue des autres dames de la cour, et de la reine notamment². Sans cesse, Louise cultivera ce trait biographique qui l'associe à la reine-régente Blanche de Castille, mère de Saint Louis et l'un des modèles les plus souvent invoqués par les dames nobles de l'époque³. Notons que le costume de Louise de Savoie diffère de celui que Marguerite d'Autriche prit à la mort de Philibert de Savoie. Contrairement à Louise, Marguerite porte le deuil blanc, qui se différencie par la présence d'un voile blanc plissé, recouvrant le corps du menton jusqu'à la poitrine ou la taille, et qui, d'inspiration flamande ou germanique, sera introduit en France par Éléonore d'Autriche⁴. En revanche, les deux femmes portent le même attifet, presque toujours doublé d'un serre-tête blanc, qui cache le front comme le bandeau des religieuses alors que l'attifet traditionnel est entièrement noir et s'utilise sans serre-tête. Ces costumes de veuve qui, entre autres choses, donnent à voir la chasteté et la vertu que revendiquent celles qui le portent, pourraient faire l'objet de longs développements. Retenons que, pour Louise de Savoie, ce vêtement souligne son rôle à la cour : elle n'est pas reine, elle n'est pas reine mère, comme on a pu souvent le dire ou l'écrire ; elle est veuve, une veuve éternelle, entièrement dévouée à son « César », elle est fondatrice d'une nouvelle dynastie de rois de France, elle est régente, elle est protectrice de son fils et du royaume.

Alors même que son rôle n'est plus à démontrer, ce n'est que récemment que la vie et l'action de Louise de Savoie ont fait l'objet d'enquêtes d'envergure. Son emblématique, à laquelle

elle recourt abondamment, comme la plupart de ses contemporains, n'a plus été analysée depuis les travaux d'Anne-Marie Lecoq⁵, qui s'était surtout concentrée sur les signes présents dans les livres que Louise a commandés ou reçus pour soutenir l'éducation de ses enfants. Dans les pages qui suivent, poursuivant une recherche entamée avec Pierre-Gilles Girault⁶, nous voudrions revenir sur le discours héraldique de Louise de Savoie, spécialement sur la cordelière.

La cordelière – la corde à plusieurs nœuds – constitue la devise préférée de Louise de Savoie. Elle peut ceinturer ses armes, apparaître seule, être figurée en association avec d'autres devises, par exemple avec le vol ou le bouquet de trois lys (fig. 2). Pour la mère de François I^{er},



Fig. 2. Vols, bouquet de trois lys et cordelière, peinture murale, château de Blois, aile de François I^{er}.
© Laure Fagnart

2. Lecoq, 1990 ; Zvereva, 2015, p. 19-26 ; David-Chapy, 2015, p. 65-84, spécialement p. 73 et 74.

3. Le lien entre Blanche de Castille et Louise de Savoie est proclamé haut et fort dans deux ouvrages qu'Étienne Le Blanc compose pour la mère de François I^{er}, à savoir les *Gestes de Blanche de Castille* (BnF, ms. fr. 5715) et la *Généalogie des Bourbons ; Histoire des accroissements territoriaux des Bourbons ; Vie de Saint Louis* (BnF, ms. fr. 5719). À ce propos, voir Fagnart et Winn, à paraître.

4. Zvereva, 2015, p. 23.

5. Lecoq, 1987.

6. Fagnart et Girault, à paraître.



Fig. 3. Gisant de Philibert II, duc de Savoie, avec collier de l'ordre du Collier, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou. © Nicolas Bouilleux

la cordelière revêt plusieurs significations⁷. Deux sont connues, nous voudrions en suggérer une troisième.

Comme la plupart des princesses du temps, Louise hérite de la panoplie emblématique de son père, Philippe II de Savoie. La cordelière de la mère de François I^{er} rappelle en effet la maison de Savoie puisqu'elle se compose d'une succession de nœuds de Savoie. Dérivé des lacs d'amour médiévaux, ce nœud – un nœud lâche, à double boucle, en forme de huit – constitue l'une des devises le plus traditionnellement associées à cette maison. À l'origine, il s'agit du badge personnel du comte Amédée VI

de Savoie (1343-1383)⁸ : à l'occasion d'une joute organisée au moment de Noël 1354, Amédée VI arborait une selle peinte avec des lacs d'amour ; en 1356, c'est tout son équipement de joute qui est décoré de tels nœuds⁹. Puis au moment de la croisade, décidée en 1364 à Avignon, par le pape Urbain V, le badge personnel d'Amédée VI devient un badge dynastique et héréditaire représentant la maison de Savoie : le jour du départ pour la croisade, le comte portait, comme ses compagnons d'armes, des vêtements de velours vert, ornés de broderies représentant ce type de nœuds¹⁰. Dès lors, comtes et ducs de Savoie arborèrent le nœud lâche en forme de huit sur les objets de leur vie quotidienne ou sur les monuments et objets d'art qui leur étaient associés. En témoignent sceaux (comme le sceau armorial d'Amédée VII de Savoie, appendu à un document daté de 1383)¹¹ et miniatures (par exemple dans le missel de saint Maïeul, un ouvrage destiné à Amédée IX de Savoie et daté de 1466)¹². Parallèlement, le nœud de Savoie figure – associé au mot FERT – sur le collier de l'ordre chevaleresque du Collier, un ordre fondé par le même Amédée VI, en 1364, à l'occasion de la prestation de serment de croisade générale contre les Turcs (plus tard, en 1434, l'ordre sera rebaptisé ordre de Saint-Maurice par Amédée VIII, puis réformé en ordre de l'Annonciade au XVI^e siècle)¹³. Notons que, sur le collier de l'ordre – qui est sculpté notamment sur le gisant de Philibert le Beau à Brou (**fig. 3**) –, les nœuds de Savoie alternent avec le mot FERT mais ils ne forment pas une cordelière à proprement parler ; quant au pendentif du collier, il est formé de trois lacs d'amour, allusion à la Trinité, trois lacs d'amour dont la présence est déjà attestée dans les formes primitives du collier¹⁴. Quant à la signification du mot FERT, dont l'apparition est liée à l'institution de l'ordre du Collier, elle demeure problématique. Pour Michel Pastoureau, ce mot pourrait évoquer le présent de l'indicatif du verbe latin *ferre*, à la troisième personne. Ainsi devrait-il se comprendre par rapport à l'ordre du Collier, chacun des quinze chevaliers portant (*FERT*) le collier de l'ordre¹⁵.

7. Sur la cordelière, Lecoq, 1987, p. 416-42, et Hablot, 2004, p. 47-70.

8. Cordero di Pamparato, 2004.

9. Vadon, 1994, p. 137-151, surtout p. 141. Voir aussi Pastoureau, 1994, p. 11-43, spécialement p. 15 et 16.

10. José, 1956, p. 162-166.

11. Cibrario et Promis, 1834, n° 79.

12. Gardet, 1990, p. 109-120, et Edmunds, 1990, p. 193-224, spécialement p. 201.

13. Sur l'ordre du Collier et la devise du nœud, voir aussi Boulton, 2000, p. 249-270.

14. L'atteste également l'acte de fondation de la messe de l'aurore par le comte Amédée VI de Savoie, acte daté du 20 janvier 1382, qui est conservé aux archives de l'État de Turin, un document qui comporte un dessin du collier de l'ordre, dans lequel le pendentif est formé de trois lacs d'amour. En témoignent encore les chroniqueurs, par exemple Jehan Servion dans ses *Geste et croniques de la Mayson de Savoye*, un texte composé en 1464-1465 (le collier « seroit fait d'or à feuilles de lorier entretenant l'une à l'autre, esmaillez de vert esmail, et en la rompre dessoubz auroig ung pendant à trois neux de las entrelassés, correspondant l'ung à l'autre »). Servion, 1879, cité d'après José, 1956, p. 163.

15. Voir Pastoureau, 1994, p. 30 et 31.

Dans la plupart des occurrences, le nœud de Savoie apparaît de façon isolée (un seul nœud noué sur un petit morceau de cordelette). Au début du ^{xvi}^e siècle, quand se multiplient les images du nœud de Savoie, sous l'influence de Philibert II de Savoie et de Marguerite d'Autriche, le nœud apparaît toujours seul. La médaille qui est modelée et coulée à l'effigie de Philibert et Marguerite en 1502, à l'occasion de l'entrée de la princesse dans la ville de Bourg-en-Bresse, montre ainsi des nœuds de Savoie uniques, et non regroupés sur une corde à la manière d'une cordelière. Il en va de même sur le Grand Sceau équestre de Philibert II (sceau appendu à un document daté de 1497)¹⁶ ou, bien sûr, dans le monastère royal de Brou, où des nœuds de Savoie ornent notamment le jubé (fig. 4) ou la cuve baptismale – nœuds qui se distinguent aisément des lacs d'amour reliant les initiales P et M. Si, sur la médaille de 1502, le jubé ou la cuve baptismale, le nœud se termine par un gland, évoquant par là le cordon franciscain, le nœud est toujours unique, et non répété en plusieurs exemplaires sur un même cordon. Plus tard, les ducs de Savoie recourent encore à cet emblème : Charles III, duc de Savoie, le successeur de Philibert II, utilise le nœud de Savoie tel qu'il a été dessiné sous le règne du comte Amédée VI, comme en témoigne son sceau (appendu à un document daté de 1531)¹⁷.

Ainsi, le nœud de Savoie n'est pratiquement jamais répété de façon à former une cordelière. Or, c'est bien l'usage qu'en fait Louise de Savoie, comme le montre par exemple son sceau (1515)¹⁸. La plupart des cordelières qui lui sont associées se présentent même comme des cordelières combinant nœuds de Savoie et cordon franciscain, avec boucle, gland et grains serrés, comme on le voit notamment sur la page de titre de *l'Histoire de la guerre qui fut entre les Peloponnesiens et Atheniens* de Thucydide (1527, bibliothèque Mazarine, rés. 5541 C2, fig. 5).



Fig. 4. Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, jubé de l'église. © Laure Fagnart



Fig. 5. Thucydide, *Histoire de la guerre qui fut entre les Peloponnesiens et Atheniens*, Paris, Josse Bade, 10 août 1527, Paris, bibliothèque Mazarine, 2° 5541 C-2 [Res], page de titre.
© Bibliothèque Mazarine, Paris

16. Cibrario et Promis, 1834, n° 134.

17. Cibrario et Promis, 1834, n° 140.

18. Cibrario et Promis, 1834, n° 132.



Fig. 6. Armes, chiffres et devises d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie, peinture murale, château d'Écouen, plafond de la chapelle.
© Laure Fagnart



Fig. 7. Détail de la tapisserie à l'emblématique de Louise de Savoie et de François d'Angoulême, entre 1508 et 1514, laine et soie, 350 x 470 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
© Laure Fagnart

À notre connaissance – et ceci, jusqu'à présent, ne semble pas avoir retenu l'attention des chercheurs –, il s'agit d'une spécificité de Louise. D'abord, la mère de François I^{er} fait rarement usage du nœud de Savoie seul. Quelques exemples sont néanmoins connus, associés à la figure de la salamandre, l'animal emblématique de son fils, comme l'attestent plusieurs folios de la *Vie de la belle et clère Magdalène* (1516-1517, BnF, ms. fr. 24955) ou le jeton montrant, à l'avant, les armes de Louise (Angoulême et Savoie) et, au revers, une salamandre couronnée dans les flammes dont la queue se termine par un nœud de Savoie¹⁹. Ensuite, si, parmi les membres de la maison de Savoie, Louise n'est pas la première et l'unique à associer plusieurs nœuds de Savoie sur une même corde (nous avons en effet trouvé quelques rares cas où des nœuds de Savoie sont répétés sur un même cordon)²⁰, la mère de François I^{er} semble être la seule à avoir associé nœuds de Savoie et cordon franciscain. Une exception mérite toutefois d'être signalée : Madeleine de Savoie, épouse du connétable Anne de Montmorency et fille de René Grand Bâtard de Savoie, demi-frère de Louise, adoptera une telle cordelière comme devise, ainsi qu'on le voit sur le plafond de la chapelle du château d'Écouen (fig. 6). La nièce de Madame pouvait sans doute tirer profit de cette concomitance d'emblèmes ; par ailleurs, dans ce cas, la cordelière pourrait aussi évoquer Anne de Bretagne, Anne de Montmorency étant le filleul de la reine.

Quoi qu'il en soit, le plus régulièrement, la cordelière de Louise associe nœuds de Savoie et cordon franciscain. Dans certains cas, seuls la boucle et le gland sont présents. En témoignent la tapisserie du Museum of Fine Arts de Boston, sans doute la seule pièce conservée d'une fastueuse « chambre de parade » emblématique²¹ (entre 1508 et 1514, fig. 7) ou les vestiges

19. Lecoq, 1987, p. 417.

20. Dans un livre d'heures dit d'Amédée IX (1435-1472), ouvrage daté des environs de 1460, dans lequel l'une des initiales historiées est entourée de plusieurs nœuds de Savoie (Edmunds, 1990, p. 197), ou encore sur le sceau de Philibert I^{er} de Savoie, duc de Savoie, sceau appendu à un document daté de 1477 (Cibrario et Promis, 1834, n° 125). Faut-il y voir une allusion au pendentif du collier ?

21. Erlande-Brandenburg, 1973-1974, p. 19-31, spécialement p. 20-22. L'écu de François (« d'azur, à trois fleurs de lys d'or, au lambel à trois pendants d'argent ») est timbré d'une couronne ducale (en 1499, François était devenu duc de Valois) et entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel. L'écu de Louise, comme de règle, est mi-parti : à dextre, on trouve les armes de son mari, Charles d'Angoulême ; à senestre, les armes de son père, Philippe de Savoie (« de gueules à la croix d'argent »), lui aussi timbré d'une couronne ducale. Nous nous situons probablement après 1508 (les couleurs employées pour le tissage – jaune, rouge et blanc – sont celles que le duc d'Angoulême adopte au moment où il s'installe définitivement à la cour, en s'inspirant des couleurs emblématiques de Louis XII) et sans doute avant 1514 (aucune allusion n'est faite à Claude de France, il n'y a pas de C dans le monogramme par exemple, ce qui permet de supposer que la tapisserie a été réalisée avant le mariage, soit avant mai 1514).

de l'hôtel de Beaune-Semblançay à Tours (1517)²². L'opuscule de François Demoulins sur *Le Bien, le Beau et le Juste* (BnF, ms. fr. 1993) permet d'expliciter le sens qu'il convient de donner à cette figure. Au folio 2, une telle cordelière relie des médaillons symbolisant les trois membres de la « Trinité Angoulême », à savoir Louise (Jupiter / le Bien), François (Mercure / le Beau) et Marguerite (Saturne / le Juste). La cordelière matérialise donc ici les liens indissolubles qui unissent les trois membres de la famille. Par ailleurs, comme l'a déjà montré Anne-Marie Lecoq, elle donne à voir certaines des qualités que les panégyristes du temps reconnaissent à Louise : celle de la Concorde. La mère de François I^{er} se présente en effet comme celle qui amène l'union et la paix, elle est « Dame Concorde », un surnom dont elle est alors souvent parée et qui provient sans doute du fait que les étymologistes du Moyen Âge estimaient que le mot « Concorde » devait se rattacher non à l'union des cœurs (*cor*, *cordis*), mais à la corde (*corda*), la « *Concordia* » devenant ainsi la réunion de plusieurs éléments attachés ensemble par une corde²³.

Si certaines cordelières associées à Louise se composent de nœuds de Savoie alternant avec des nœuds liés, d'autres présentent des nœuds de Savoie et des grains serrés du cordon franciscain. Cette forme, dont la mère de François I^{er} a abondamment fait usage, n'apparaît pas privilégiée, voire circonscrite, comme la précédente cordelière d'ailleurs, à certaines périodes. Louise utilise en effet cette « double » cordelière aussi bien quand son fils n'est pas encore devenu roi de France que dans les dernières années de sa vie. On la rencontre dans la tapisserie reproduisant la Cène de Léonard de Vinci qui est conservée au Vatican (entre 1508 et 1514)²⁴ ; dans la *Vie des roys et empereurs de Rome, depuis Eneas jusques à Maximilien* (BnF, ms. fr. 1393, f° 3), un manuscrit anonyme sans doute réalisé en 1517-1519, quand se pose la question de la succession impériale, ou dans le *Livre d'heures de Marguerite d'Angoulême* (entre avril 1525 et novembre 1528, BnF, nouv. acqu. lat. 83), un ouvrage destiné à Marguerite mais composé pour Louise – les prières sont en effet dédiées à la mère du roi²⁵. Mentionnons encore un jeton de la Chambre des comptes de Bourbonnais, que l'on peut dater de 1528 et dans lequel Louise est évoquée en tant que duchesse de Bourbon (BnF, cabinet des Médailles, jeton 9)²⁶, ou, associée au vol, sur la plaque de cuivre qui recouvrait le tombeau de son cœur à Notre-Dame de Paris, une œuvre qui a disparu mais que l'on connaît par un dessin de Roger de Gaignières (BnF, ms. fr. 20077, f° 44).

Enfin, il convient de souligner que la cordelière de Louise peut parfois se limiter au seul cordon de Saint-François. C'est le cas en particulier dans le *Traité des vertus cardinales* de François Demoulins (vers 1509, BnF, ms. fr. 12247)²⁷. Au folio 1v°, c'est un cordon franciscain qui relie l'ancre-Louise au navire sur lequel l'auteur est monté pour rédiger son texte ; au folio 4, Louise-Prudence tient un objet rond, sans doute produit par le compas qu'elle tient

22. Cette partie de l'hôtel date des environs de 1517, alors que Louise vient de donner, à Jacques de Beaune, le bâtiment qu'elle a acheté à la duchesse de Longueville et au cardinal d'Orléans. Girault, 2015, p. 47-60, spécialement p. 53.

23. Lecoq, 1987, p. 421.

24. Dans cette œuvre, Louise de Savoie est également identifiée par le vol et le monogramme répété aux angles inférieurs. François est évoqué par les salamandres et par la figure tissée aux angles supérieurs. L'interprétation de ce signe, sur lequel Thibaut Fourrier et François Parot se sont récemment penchés (Fourrier et Parot, 2015, p. 167-181, spécialement p. 171) et qui se rencontre aussi sur la lame de l'épée que François I^{er} a utilisée à Pavie (Paris, musée de l'Armée), n'est pas encore parfaitement résolue. Il se présente comme un motif composé d'un axe vertical, coupé par trois perpendiculaires et entouré d'une sorte de huit, qui pourrait évoquer schématiquement le nœud de Savoie. On pourrait y voir un monogramme composé d'un quadruple F (pour François) ou combinant les F et les L (de Louise). Quant à l'écu (« d'azur à trois fleurs de lys d'or »), entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel et timbré d'une couronne royale, qui se trouve au centre de la composition, il a été ajouté dans un second temps, précisément en 1533, quand François, désormais roi de France, offre la tapisserie au pape Clément VII, afin de célébrer le mariage de son fils, Henri, avec la nièce du pape, Catherine de Médicis. Ce don explique d'ailleurs le lieu actuel de conservation de la tapisserie. Voir Fagnart, 2009, p. 159-164.

25. Sur ce manuscrit, voir Lecoq, 1987, p. 396-398.

26. Le jeton n'est pas daté mais il convient de le situer en 1528 : il a été frappé après la mort du connétable de Bourbon, sur les ordres de la mère du roi, devenue duchesse de Bourbon. L'avvers montre l'écu de Louise, en tant que duchesse de Bourbon (parti d'Orléans et de Bourbon écartelé de Savoie), entouré d'une cordelière à nœuds de Savoie et nœuds serrés, avec les mots « LUDOVICA R.MA. DUCISSA BOURBONNEN » ; le revers montre un grand L couronné entouré du vol avec le mot « PENNAS DEDISTI VOLABO ET REQUIESCAM ». Sur ce jeton, voir Feuardent, 1904, p. 321, n° 9527 ; Lecoq, 1987, p. 470.

27. *Ibidem*, p. 85-101.

dans son autre main. Il s'agit d'un « hiéroglyphe » du *Songe de Poliphile* (f° p vi), fidèlement reproduit si ce n'est que le ruban qui, dans la version italienne, reliait les plateaux de la balance de la Justice a été transformé en cordon franciscain. Des cordons franciscains, associés à la personne de Louise, se rencontrent encore dans le *Trésor* de Brunetto Latini (1510, BnF, ms. fr. 19088, f° 1), sur certains folios de la *Vie de la belle et clère Madgalène* (1516-1517), décidément riche en cordelières, ou encore sur le canon de bronze du musée de la Marine de Toulon, qui est décoré de fleurs de lys, d'une salamandre et d'un écu, celui de Louise, surmonté d'une cordelière franciscaine et ponctué d'une date, 1525²⁸. Cette dernière figure (couronne enrichie d'une cordelière) n'est pas sans rappeler l'écrin funéraire du cœur d'Anne de Bretagne et sa couronne, comme l'ont déjà suggéré François Parot et Thibaut Fourrier²⁹.

En somme, à quelques exceptions près, l'allusion au cordon franciscain est récurrente. Comment l'expliquer, d'autant que, nous l'avons vu, il s'agit là d'une spécificité de l'emblématique de Louise, qui ne se rencontre pas dans la panoplie traditionnelle des comtes et des ducs de Savoie. Pour la critique et Anne-Marie Lecoq en particulier, il convient d'invoquer le lien étroit que la mère de François I^{er} aurait entretenu avec les ordres franciscains. Une question mérite toutefois d'être posée. Ce rapport était-il si remarquable ? Pourrait-il expliquer à lui seul la transformation de la devise dynastique de la maison de Savoie ? Il est vrai que plusieurs membres de l'entourage religieux de la mère de François I^{er} appartiennent à la mouvance franciscaine³⁰. C'est le cas de son confesseur, Bernardin de Pignerol, frère mineur de Tours, ou celui du franciscain Jean Thenaud, qui a sans doute fait partie de la Chapelle de Louise, avant d'être nommé, à partir de 1532, aumônier du roi. Il est vrai aussi que Louise a soutenu les ordres de la famille franciscaine, comme en témoignent plusieurs dons et récompenses mentionnés dans ses comptes³¹. Il est vrai encore que Louise est liée à François de Paule, l'ermite originaire de Calabre, fondateur de l'ordre des Minimes (ou ordre des ermites de saint François d'Assise), qui s'était établi à la cour de France, au monastère de Plessis-lès-Tours, depuis le règne de Louis XI³². Louise aurait en effet imploré l'intercession du franciscain afin de devenir mère. C'est du moins ce que rapporte Hilarion de Coste en 1647 (plus d'un siècle donc après la mort de Madame), dans *Les Éloges et les vies des reynes, des princesses et des dames illustres en piété, en courage & en doctrine*³³...

Mais ceci est-il vraiment singulier quand on connaît l'influence considérable des ordres franciscains, notamment des Minimes, sur la dévotion et le mysticisme de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle en France ? Par ailleurs, le récit d'Hilarion de Coste – qui appartenait lui aussi à l'ordre des Minimes et qui était un lointain parent de François de Paule – ressemble à une pieuse légende, dont la part de création après coup ne doit pas être négligée. De plus, comme l'a montré Marie-Ange Boitel-Souriac, François de Paule est un intercesseur régulier pour les princesses royales du temps, spécialement pour celles qui n'ont pas encore donné naissance à un héritier : ainsi, Anne de France aurait donné naissance à une fille, comme l'ermite le lui avait prédit, tandis qu'Anne de Bretagne aurait offert au roi Charles VIII un héritier, avec le dauphin Charles-Orland, à la suite de l'intercession de François de Paule. En

28. Guérout et Liou, 2001.

29. Fourrier et Parot, 2015, p. 176.

30. Pierre, 2015, p. 117-141.

31. Parmi les « dons et recompensacions » des années 1496-1497, on trouve un paiement aux « cordeliers d'Angoulême [...] pour leur ayde aux reparamacions qu'ilz font fere en leur couven » (BnF, ms. fr. 8815, f° 3v°) ; plus tard, une fois François monté sur le trône de France, des dons importants seront faits au couvent des Minimes à Châtellerauld ou à l'église de Jésus-Maria du couvent des Minimes du Plessis-lès-Tours.

32. Boitel-Souriac, 2010, p. 27-36.

33. « Louyse ayant épousé le Comte d'Angoulesme fut au Couvent de Iesus Maria du Plessis les Tours, basty par les Roys Louys XI & Charles VIII trouver S. François de Paule, qui estoit en grande estime pour sa sainte vie & les miracles que Dieu faisoit par luy. Elle communiqua son desir à nostre glorieux Patriarche & nostre grand Oncle, & le pria de se souvenir d'elle en ses prieres pour obtenir lignée ; promettant qu'au cas que Dieu luy fist cette grace & cette faveur, elle feroit nommer François le fils que Dieu luy donneroit. Quelque temps après retournant visiter ce saint Homme, il l'asseura de la part de Dieu qu'elle auroit deux enfans, une fille & un fils, qu'il prioit de les faire bien nourrir & instruire en la crainte de Dieu, d'autant que son fils seroit non seulement un très-grand Prince, mais aussi Roy des Français », Hilarion de Coste, 1647, p. 159 et 160.

réalité, c'est surtout au moment du procès de canonisation de l'ermite que se construit une mythologie de la fertilité des reines de France redevable à l'intercession systématique de l'ermite³⁴. Or Louise de Savoie a joué un rôle non négligeable dans cette canonisation ; elle s'en considérait du moins comme l'une des initiatrices. En témoigne son *Journal*, dans lequel elle s'enorgueillit d'avoir financé et obtenu la canonisation de l'ermite : « L'an 1519, le 5 juillet, frere François de Paule, des freres mendiants evangelistes, fut par moi canonisé ; à tout le moins j'en ai payé la taxe³⁵ ».

En définitive, on peut se demander si la dévotion de Louise envers l'ermite calabrais n'a pas été construite au fil du temps, notamment afin de justifier le statut à la cour de la comtesse puis duchesse d'Angoulême, elle qui n'a jamais été reine, elle dont les chances de voir son fils accéder au trône de France étaient inespérées, et qui, pourtant, a bien donné naissance à un prince, qui se révélera finalement roi de France. Ne faut-il pas y voir une manière habile de justifier sa légitimité, de revendiquer, à la cour, une place comparable à celle qu'occupe Anne de Bretagne, qui, elle aussi, avait adopté la cordelière comme devise ? Alors même que les relations entre les deux princesses n'ont pas été exemptes de tensions, il semble d'ailleurs que certaines des prérogatives d'Anne de Bretagne ont été partagées avec Louise de Savoie. C'est du moins ce que laisse penser le testament de Louis XII de 1505, qui prévoit, au cas où le souverain viendrait à mourir sans autre enfant légitime que Claude, qu'une corégence soit organisée entre la reine Anne de Bretagne et Louise de Savoie³⁶. Le *Journal* de la mère de François I^{er} donne la même impression : « Anne, reine de France, alla de vie à trespas le 9 janvier 1514, me laissa l'administration de ses biens, de sa fortune et de ses filles ; mesmement de madame Claude, reine de France et femme de mon fils, laquelle j'ai honorablement et amiablement conduite : chacun le scait, vérité le cognoist, experience le demonstre, aussi fait publique renommée³⁷. » La cordelière qui, à la cour de France, est alors indéniablement liée à Anne de Bretagne, pourrait-elle faire partie de ces « biens, fortune et filles » ? Certainement pas, la duchesse de Bretagne a transmis son emblématique non à Louise, qui n'a d'ailleurs aucune prétention sur la Bretagne, mais à ses filles, Claude et Renée. Il n'est toutefois pas exclu de considérer qu'au moment où se construit l'avenir royal de François, spécialement dans les années 1507-1514, Louise ait associé la cordelière d'Anne de Bretagne à sa propre devise familiale, puis, une fois son fils devenu roi de France, qu'elle ait conservé cette « double » cordelière, signe de paix et de concorde. Comme dans d'autres circonstances, elle témoignerait ainsi de sa condition (elle est la mère de l'héritier présomptif), comme de celle de son fils (il est digne d'être l'héritier et le roi). En transformant la traditionnelle devise dynastique de la maison de Savoie, justement, à la même époque, popularisée et largement diffusée sous des formes diverses par Philibert le Beau et Marguerite d'Autriche, Louise entend peut-être en outre se distinguer au sein de la maison de Savoie : elle est fille et sœur de ducs de Savoie mais également fondatrice d'une nouvelle dynastie de rois de France.

34. Ainsi peut-on lire, en conclusion des motifs de la canonisation du saint homme du Plessis : « Or plusieurs miracles estans faits apres le trespas dudit benoist François de Paule ; le tres chrestien Roy de France, François, premier de ce nom et illustrissime princesse, Claude, royne de France, son espouse, aussi tres noble dame Louyse de Savoye, mere dudit prince, autrefois en la presence du reverend pere general de l'ordre, et de plusieurs nobles personnages, avoient fait veu que si Dieu leur donnoit un fils, qu'à l'honneur dudit saint personnage, ils luy imposeroient le nom de François, et depuis a esté leur petition accomplie, et eurent un beau fils, a graces et benefices de Dieu, par les merites et intercessions dudit benoist François de Paule, esmeuz de grande devotion, nous firent humblement supplier par leurs ambassadeurs que fust nostre bon plaisir, apres diligente inquisition faite, touchant les faits miraculeux, sainteté de vie et bonnes mœurs, d'iceluy vouloir proceder à sa canonisation », *La Canonisation de saint François de Paule, instituteur de l'ordre des freres Minimes faite par nostre saint père le Pape Leon X a la requeste et supplication du tres chrestien roy de France...*, Paris, chez Thomas Brumen, 1581, f° 24v, cité par Boitel-Souriac, 2010, p. 34.

35. *Journal de Louise de Savoie*, dans *Collection complète des Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, 1^{re} série, 16, Bayard, seconde partie ; Fleurange ; Louise de Savoie, Paris, 1826, p. 401.

36. *Testament du roi par lequel il dispose, après sa mort, de la régence du royaume*, Blois, 31 mai 1505, BnF, ms. fr. 1104, f° 140, cité dans *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, XI, Paris, 1827, p. 443 et 444.

37. *Journal de Louise de Savoie...*, p. 394.

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

Maître de conférences, université de Franche-Comté, centre Lucien-Febvre, EA 2273

RÉSUMÉ

Fille d'Antoine de Luxembourg et d'Antoinette de Bauffremont, épouse de Jean IV de Châlon-Arlay, Philiberte de Luxembourg, princesse d'Orange et comtesse de Charny, appartient de fait à l'aristocratie européenne. Malheureusement, elle est très peu connue si ce n'est pour la commande de l'ensemble funéraire des Cordeliers de Lons-le-Saunier qu'elle décide de construire après la mort de son fils, Philibert de Chalon, en août 1530. Elle en confie l'exécution au Florentin Jean-Baptiste Mariotto et au sculpteur Conrad Meit pour les figures ; tous deux sont entourés d'une d'équipe de maçons et tailleurs de pierre, recrutés sur place pour certains (1531-1534). Les tombeaux ne seront jamais installés et les statues seront progressivement dispersées au cours de l'époque moderne. Dans cette communication, il s'agit de présenter cette commande princière et de tenter de comprendre les autres commandes artistiques de la comtesse de Charny.

TITRE HELVETICA NEUE 45 LIGHT CORPS 18 PT INTERLIGNAGE 22 PT APPROCHE 5 PT TOUT EN CAP

by Catherine Chédeau

Associate Professor, Besançon, Franche-Comté University, Lucien-Febure Center, EA2273

ABSTRACT

Daughter of Antoine de Luxembourg and Antoinette de Bauffremont, wife of Jean IV de Chalon-Arlay, Philiberte de Luxembourg, princess of Orange and Comtess of Charny, belongs to european aristocracy. But she is relatively unknown except for the funerary complex she decided to build in the Cordeliers'church of Lons-le-Saunier when her son Philibert de Chalon died in august 1530. The Italian artist Jean-Baptiste Mariotto was the work conductor with a local team. Conrad Meit carved the effigies. The funeral monuments won't be installed and statues will be dispersed. But Philiberte de Luxembourg seems to have been a patron of arts. We'll try to explain some examples.

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

Maître de conférences, université de Franche-Comté, centre Lucien-Febvre, EA 2273

Le nom de Philiberte de Luxembourg est associé à celui de son mari Jean IV de Chalon-Arlay, prince d'Orange, et surtout à celui de son fils Philibert de Chalon, dont la destinée tragique a suscité l'intérêt des historiens¹. Par leurs liens familiaux et leurs actions tant militaires que diplomatiques, ces deux grands seigneurs ont joué un rôle non négligeable sur l'échiquier européen, prenant tour à tour le parti du roi de France et celui de l'empereur. Les actions personnelles de Philiberte n'ont quant à elles guère retenu l'attention, sans doute parce qu'elle n'était pas présente au sein des cours princières européennes. Seule la commande qu'elle passe à Conrad Meit pour le tombeau de son fils, destiné aux Cordeliers de Lons-le-Saunier, a attiré le regard des chercheurs². Pourtant, on ne peut comprendre la singularité de cette commande sans s'interroger sur les motivations et les actions de cette princesse³.

UNE PRINCESSE EUROPÉENNE

Par sa naissance et ses alliances, Philiberte de Luxembourg († 1539) appartient à l'aristocratie européenne⁴. Elle est la fille d'Antoine de Luxembourg, comte de Ligny et de Brienne, et d'Antoinette de Bauffremont. Par ses ancêtres, elle possède de fortes attaches auprès des ducs de Bourgogne (puis des Habsbourg) et, par son père, des liens étroits avec les rois de France. Elle épouse Jean IV de Chalon (1443-1502), prince d'Orange, seigneur d'Arlay, en 1495. Ce dernier est issu d'une illustre famille comtoise, de ces nobles bourguignons qui ont hésité à choisir un parti après la mort du Téméraire. En 1477, Jean IV passe au service de Louis XI puis se ravise pour changer de nouveau de camp. Militaire et diplomate, neveu par sa mère du duc François II de Bretagne, il s'est illustré dans la « Guerre folle ». En renonçant à ses droits sur la Bretagne, il en obtient la lieutenance générale. Il participe aux campagnes d'Italie de Charles VIII et meurt en 1502, laissant Philiberte veuve avec la charge de deux enfants, une fille Claude (Clauda), née en 1499, et Philibert, né quelques semaines avant la mort de son père. Elle sera leur tutrice⁵.

Philiberte n'est guère présente à la cour de France ou à celle de Marguerite d'Autriche. Elle réside toute sa vie en Franche-Comté et en Bourgogne, mais elle a cherché à maintenir des relations avec ces princes et à en tirer parti. Un de ses objectifs principaux était la reconnaissance et la pérennité des droits des Chalon sur la principauté d'Orange, ce qui leur conférait le rang de souverains. Anne de Bretagne et Louis XII, qui voulaient ménager les Chalon, allèrent en son sens. Lors de son pèlerinage à Saint-Claude, Anne de Bretagne s'arrête à Lons-le-Saunier, en mai 1499, pour le baptême de la petite Claude dont elle est la marraine. On reconnaît volontiers dans le triptyque conservé à Censeau ([fig. 1](#)) une commande de Jean IV ou de Philiberte au peintre Jean Poyet pour la commémoration de cette visite⁶. En 1507, la jeune Claude part à la cour de France auprès d'Anne de Bretagne ; elle y demeure jusqu'à son mariage avec Henri III de Nassau le 23 avril 1515⁷. Philibert reçoit des lettres de naturalité en 1510 et, en 1511, Philiberte, accompagnée de son fils, se trouve à Lyon

1. Robert, 1902, 2 vol. ; Lons-le-Saunier, 2002 ; Cools, 2003, p. 115-128 ; Soisson, 2005.

2. Burk, 2006b (avec l'ensemble de la bibliographie) ; Chédeau, 2009, p. 429-447.

3. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit dans cet article que de la présentation d'une recherche actuellement en cours.

4. Sur Philiberte de Luxembourg : Marcel, 1926, t. 2, p. 47-53.

5. L'aîné des enfants, Claude (1498-1500), est enterré aux Cordeliers de Nozeroy.

6. La scène de la *Prédication* montrerait Anne de Bretagne, Philiberte de Luxembourg et Jean IV de Chalon : Tours, 2012, p. 290-291.

7. Claude meurt en 1521 en laissant un fils, René de Chalon (1519-1544).

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau



Fig. 1. Jean Poyet, Triptyque autour de la vie de Marie-Madeleine de l'église de l'Assomption de la Vierge Marie de Censeau, Commune de Censeau et Conseil Départemental du Jura.
© Conservation des antiquités et objets d'art du Jura, cliché Jean-François Ryon pour les panneaux latéraux et Jean-Yves Buttacavoli pour le panneau central

auprès de la reine. L'annexion de la principauté d'Orange au Dauphiné en 1516 les conduit à se rapprocher davantage de Marguerite d'Autriche et de Charles Quint et à se rendre à Gand en 1517. Dans le même temps, François I^{er} cherche à ramener les Chalon dans son giron : Philiberte et son fils sont présents à Moulins pour le baptême de François, fils de Charles III et de Suzanne de Bourbon. Tous deux se trouvent l'année suivante à la cour de France⁸. En 1519, ils y font à nouveau un séjour de plusieurs mois (janvier-mai 1519). Cette même année, Philibert de Chalon est proclamé chevalier de la Toison d'or et l'empereur lui intime l'ordre de rentrer en Comté pour se rendre en Espagne. À cette date, les Chalon ont définitivement choisi le camp de l'empereur, voyant leurs prérogatives sur la principauté d'Orange non reconnues par le roi de France. Et Philiberte de Luxembourg représente Charles Quint lors de la signature, en 1522 à Saint-Jean-de-Losne, du traité de neutralité entre les deux Bourgognes.

Par testament, Philibert de Chalon avait institué son beau-frère Henri III de Nassau comme héritier, mais l'usufruit devait être réservé à sa mère. Dans les années qui suivent, elle eut de nombreux démêlés avec son gendre et son petit-fils. Lors de leur voyage en Comté depuis Bruxelles pour se rendre auprès de Charles Quint en Espagne, ils lui imposent un traité (13 octobre 1533) par lequel elle reçoit 14 000 livres de rente annuelle et une maison à Dijon en renonciation de son usufruit : mais Philiberte de Luxembourg dénonce cet acte. Peu de temps après la signature, elle donne des objets à certains de ses serviteurs⁹ : en fait, elle prépare son départ, ou plus exactement sa fuite, de la Comté pour trouver refuge en Bourgogne, sur ses terres personnelles, et se placer sous la protection du roi de France par l'entremise de l'amiral Chabot, gouverneur de Bourgogne, et du cardinal de Givry¹⁰. En mars 1534, elle se rend à Ruffey, non loin de la frontière, et passe en « France », protégée dans sa fuite par une escorte « bourguignonne » – et ce avec une certaine violence si on en croit les échanges de lettres entre l'empereur Charles Quint et Nicolas Perrenot de Granvelle, son ambassadeur en Comté¹¹. Détail important : elle emporte avec elle les sceaux de la maison de Chalon, que vont lui réclamer les Nassau et qu'elle refuse de rendre. À Dijon, elle est accueillie à l'abbaye Saint-Étienne par le cardinal de Givry, qui rapporte qu'elle aurait rajeuni de dix ans. Après ce séjour dijonnais, elle se retire dans son domaine de Mont-Saint-Jean, en tant que comtesse de Charny. Elle y meurt le 20 mai 1539 et est enterrée auprès de sa mère dans le prieuré de Glanot, situé à proximité de sa résidence.

8. Philibert reste auprès du roi de janvier à mai 1518. Sa mère n'y séjourne que pendant le mois de février.

9. Au doyen de Nozeroy elle donne un lit de camp et une chaire de bois ; à l'abbé de Mont-Sainte-Marie deux chaires de noyer, deux lits de camp, un ciel de drap de broderie, du plomb, etc. ; à l'église de Mièges, 40 livres de laiton et 50 livres de plomb pour faire une cloche. On interroge ses servantes afin de savoir si des bijoux ou objets de valeur ont été remis aux émissaires de l'amiral Chabot ; château d'Arlay, chartier d'Arlay, S II, 1 (8).

10. Pour la correspondance échangée entre la princesse d'Orange, l'amiral Chabot et le cardinal de Givry : Marcel, 1926, t. 1, p. 462 sqq (pièces justificatives XII à XX).

11. Weiss, 1841, t. II, p. 104-105, 177-178 : lettres de Charles Quint datées du 30 avril et du 31 août 1534.

LA COMMANDE DES TOMBEAUX DE LONS-LE-SAUNIER

Pour l'heure, il est impossible de mesurer la réelle implication politique de Philiberte ou encore son action de gestionnaire, mais elle apparaît comme une femme de tête, déterminée – ce que sa fuite semble confirmer –, consciente aussi que la dynastie des Chalon-Arlay est sur le point de s'éteindre et que c'est à elle que revient le devoir de perpétuer la mémoire du lignage. C'est pourquoi elle décide d'ériger un ensemble funéraire somptueux aux Cordeliers de Lons-le-Saunier (fig. 2, 3). Le 23 janvier 1531, elle conclut un marché avec Conrad Meit et « Jean-Baptiste dit Mariaut, florentin » (Mariotto)¹² pour le mausolée de Philibert de Chalon qui doit occuper toute la travée droite du chœur. Quelques mois plus tard, le 8 mai 1531, elle en signe un second avec le seul Mariotto pour celui de Jean IV de Chalon, qui doit être placé au milieu du chœur. Celui-ci accueille trois gisants : Jean IV de Chalon au centre, entouré de Jeanne de Bourbon et de Philiberte de Luxembourg ; aux pieds du gisant de Jean de Chalon figure son fils Claude. Un nouvel aménagement du maître-autel est également prévu puisqu'elle demande une statue de la Vierge, une de saint François, un beau ciboire, plus grand que les statues, ainsi que quatre anges placés aux angles de l'autel. Enfin, l'ancienne sépulture de Jeanne de Bourbon doit être retaillée et transformée : le gisant en sainte Barbe et le sarcophage en « tableaux d'autel ».

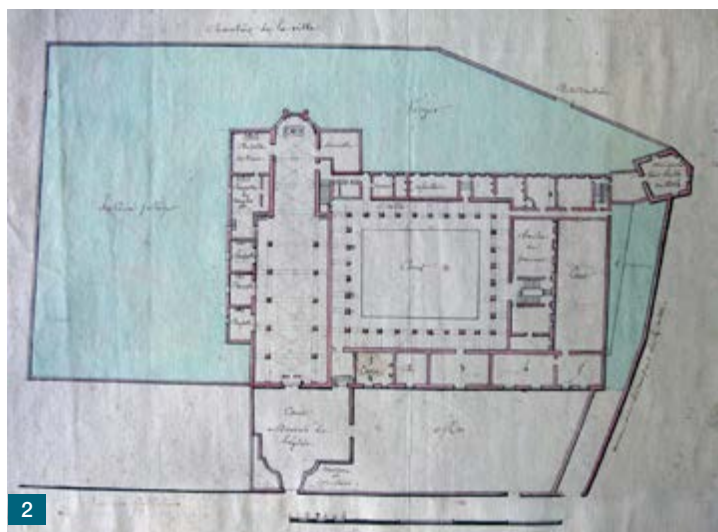


Fig. 2. Plan du couvent des Cordeliers de Lons-le-Saunier dressé par Joseph Gabiot en 1791, arch. dép. Jura, Q 480. © Archives départementales du Jura / photo Catherine Chédeau



Fig. 3. Élévation du chœur des Cordeliers de Lons-le-Saunier. © Catherine Chédeau

Philiberte poursuit ainsi l'œuvre de son mari, qui avait choisi ce lieu d'inhumation, rompant avec la longue tradition funéraire des Chalon d'être enterrés à l'abbaye de Mont-Sainte-Marie. Déjà en 1526, elle avait fait entreprendre la confection de nouvelles stalles par un certain Nicolas Bartaille¹³.

Ces ouvrages ont été en partie réalisés, mais ils n'ont jamais été montés. Le départ de Philiberte en 1534, puis l'incendie de Lons-le-Saunier en 1536, qui a grandement endommagé le couvent, n'ont pas permis l'installation des mausolées. Les sculptures furent entreposées dans une pièce du couvent. Par un inventaire de 1548¹⁴, on sait que les priants de Philibert et de sa mère sont ébauchés¹⁵, que quatre

12. Une copie de ce contrat, du XVIII^e siècle, a été publiée par Gauthier, 1898, p. 250-282. Un original se trouve dans les archives du château d'Arlay : chartier d'Arlay, BK II, 5. Ce document montre que la copie utilisée par Jules Gauthier est conforme à l'original, version qui avait échappé à notre attention dans la publication de 2009.

13. Brune, 1912, p. 16.

14. Château d'Arlay, chartier d'Arlay, BK II, 5 (3).

15. Œuvres de la main de Conrad Meit.

statues de vertus, sept des Neuf Preux, l'effigie de Jean de Chalon, les deux anges de son tombeau ainsi qu'un ange destiné au maître-autel sont achevés et qu'« en l'oratoire de lad. feue madame a esté et est mise l'image de Notre-Dame de Lorette parachevée ». On a voulu identifier la Vierge à l'Enfant à mi-corps (fig. 4) donnée par l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie à la cathédrale de Bruxelles avec cette commande¹⁶.

Sans revenir sur la reconstitution précise de ces ensembles¹⁷, il convient d'en rappeler les grandes caractéristiques. Le monument de Philibert de Chalon répondait au type bien connu du tombeau à enfeu, qui adopte une division tripartite rythmée par quatre piliers en saillie. Au centre, sous une arcade en plein cintre, figure Philibert, agenouillé sur un coussin, en priant, vêtu du costume ducal et couronné¹⁸. Il porte le collier de l'ordre de la Toison d'or. À ses côtés est posée sur un coussin une couronne ducal. Un lévrier l'accompagne. Tourné vers le maître-autel, Philibert adresse ses prières à une image de Notre-Dame de Lorette placée devant lui à l'intérieur de l'enfeu¹⁹. Derrière lui, la figure de la Renommée tenant une palme adopte la pose habituellement réservée au saint patron. Au-dessous de la dalle, une cavité accueille une seconde figuration de Philibert, cette fois sous la forme d'un « transi de 8 jours ». L'arcade est surmontée dans toute sa largeur d'une « portraicture de Pallas ». Au-dessus trône l'un des Neuf Preux, placé sous un édicule. Les parties latérales reçoivent, dans la partie inférieure, Philiberte de Luxembourg et Jean IV de Chalon, grandeur nature, agenouillés et regardant en direction du maître-autel. Jean IV de Chalon est vêtu en « prince » avec le collier de « l'ordre de France » (ordre de Saint-Michel). Blasons et épitaphes sont placés sur le soubassement. Au-dessus, preux et vertus sont placés dans des niches. Les deux « piliers » situés aux extrémités reçoivent des statues dans la partie supérieure. Un blason avec les armes des Chalon, entouré du collier de l'ordre de la Toison d'or, surmonte l'ensemble.

Au centre du chœur est placé, juste devant l'entrée du charnier, le tombeau isolé de Jean IV de Chalon « en habits de prince », portant le collier de l'ordre de Saint-Michel, avec à sa gauche Jeanne de Bourbon et à sa droite Philiberte de Luxembourg, toutes deux en costume d'apparat. La tête des gisants, entourée par deux anges portant « le blason des armes », repose sur un oreiller. Aux pieds du prince d'Orange figure son fils Claude (1498-1500). Quatre « piliers », sur lesquels sont placés les « quatre frères d'Hercule », matérialisent les angles. Il est impossible de savoir s'il s'agit de figures en bas-relief ou attachées aux angles du coffre, ou encore libres et posées juste devant. Le coffre accueille, sur les parois, des « antecailles », des médailles et des personnages.



Fig. 4. Conrad Meit, *Vierge à l'Enfant*, Bruxelles, cathédrale Sainte-Gudule.

© Pol Mayer/Paul M.R. Maeyaert

16. Ni le matériau, ni l'iconographie de la sculpture bruxelloise ne correspondent à ce qui est décrit dans le contrat. En outre, il est difficile d'admettre que cette œuvre ait été retirée de son emplacement. Selon Burk, cette sculpture ferait partie des œuvres emportées par l'archiduc Albert à la fin du XVI^e siècle : Burk, 2007b, p. 301-306.

17. Chédeau, 2009, p. 435-438.

18. Il est représenté en duc de Gravina et non en prince d'Orange, sans doute pour le différencier de son père qui, lui, est revêtu de l'habit de prince d'Orange : une façon de montrer qu'il est le fondateur.

19. Philibert de Chalon vouait une dévotion particulière à Notre-Dame de Lorette. On se rappelle qu'il souhaitait effectuer un pèlerinage à la Casa Sancta que sa mort soudaine a empêché. Et c'est de cette façon qu'il devait être montré dans l'ex-voto à Pistoia, lieu d'inhumation de ses entrailles.

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

Dans les contrats, on insiste sur la richesse des matériaux : albâtre de Saint-Lothain pour l'ensemble, marbre noir pour les dalles funéraires et peut-être marbre de Carrare. Les nuances blanches de l'albâtre dominaient et elles étaient accompagnées de rehauts d'or placés en de multiples endroits, auxquels s'ajoutaient certainement des couleurs posées sur les écus, les blasons et, en particulier, sur le couronnement.

Outre le désir de mettre l'accent sur les vertus militaires de Philibert de Chalon, tout indique une volonté affirmée de culte dynastique. Il faut concevoir cet ensemble funéraire comme celui d'une branche princière qui va disparaître. Par son choix de placer la première femme de son époux, ses enfants et elle-même dans un seul ensemble, Philiberte de Luxembourg réalise une sorte de « réunion familiale » autour de Jean IV et confie aux Franciscains la charge d'assurer le repos éternel des derniers membres de la lignée. Honneur et hommage sont ici rendus au mari défunt en tant que « fondateur » puisqu'il est placé au centre, face au maître-autel. Mais dans le même temps, par la monumentalité accordée au tombeau de son fils, elle lui rend les honneurs dus au dernier héros de la lignée. On ne peut que souligner une similitude des intentions de la princesse d'Orange avec celles de Marguerite d'Autriche au monastère de Brou²⁰.

Il semble également inutile de revenir longuement sur la figuration des défunts. Pour Philibert de Chalon, le choix s'est porté sur une double représentation en superposition. On retrouve cette disposition au monastère de Brou. La différence, et elle n'est pas sans importance, réside dans le fait qu'à Brou, un gisant surmonte le transi. L'association du transi et du priant est d'actualité puisqu'elle a recueilli la faveur des rois de France et de quelques autres grands personnages. La présence de statues aux angles du tombeau de Jean IV semble trouver son origine dans le tombeau des parents d'Anne de Bretagne, repris quelques années plus tard pour Guy de Rochefort et Marie Chambellan à Cîteaux. Jean IV de Chalon et Philiberte de Luxembourg étaient représentés deux fois : en gisant sur leur tombeau et en priant de part et d'autre de leur fils. Cette double représentation « dissociée » n'est pas non plus exceptionnelle.

On a renoncé aux pleurants et aux deuilants ainsi qu'aux apôtres mais les vertus sont bien présentes, ce qui ne révèle pas une originalité particulière. Les vertus cardinales permettent d'exalter les qualités et les vertus du souverain et du chevalier. On les retrouve au tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix ou encore à celui de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

Si la référence à Pallas, « déesse de la guerre », s'intègre parfaitement dans le propos, elle lui donne aussi un caractère plus « antique ». D'autres choix iconographiques révèlent une autre inspiration, plus littéraire celle-ci : le thème des Neuf Preux, la figure de la Renommée et enfin la présence des « frères d'Hercule ». Les Neuf Preux, symbole de force dans l'imagerie et la littérature médiévales, accompagnent souvent les cortèges triomphaux des grands princes et semblent signifier que Philibert est dorénavant le dixième d'entre eux, « attendu en paradis par ses neuf compagnons et modèles », tout comme l'est François I^{er}²¹. Il demeure que ce sujet est rare pour un tombeau. La présence de la Renommée située derrière Philibert de Chalon l'est également. Encore plus surprenante est la mention dans le contrat des « quatre frères d'Hercule » placés aux angles du tombeau de Jean IV. Hercule, symbole de force dans le répertoire antique, est loin d'être un inconnu dans les monuments funéraires, en revanche ses frères le sont. À moins qu'il ne s'agisse des quatre Hercule de la littérature : l'Hercule grec, l'Hercule libyen ou égyptien, l'Hercule « Alemanus » et l'Hercule gaulois. Faut-il les interpréter comme des hérauts d'armes, des guerriers, que l'on trouve, mais sous une forme monumentale, au tombeau d'Engelbert II de Nassau et

20. Même si, comme l'a fait judicieusement remarquer Laurence Ciavaldini Rivière, Marguerite répond à un vœu de sa belle-mère, Marguerite de Bourbon, qui n'avait pas été honoré par elle de son vivant et que Marguerite d'Autriche reprend à son compte.

21. Lecoq, 1987, p. 279-281.



Fig. 5. Tombeau d'Engelbert de Nassau et de Cymburge de Bade, Breda, église Notre-Dame.
© Catherine Chédeau

de Cymburge de Bade (**fig. 5**) dans la collégiale Notre-Dame de Breda²²? Ces quatre héros de l'Antiquité, en ronde-bosse et portant la dalle funéraire, personnifient les Vertus : César la *Fortitudo*, M. Attilius Regulus la *Magnanimitas*, Philippe de Macédoine la *Perseverantia* et Hannibal la *Prudentia*. Ce tombeau, achevé en 1531, fait partie de la vaste entreprise de construction d'un ensemble funéraire dynastique menée à partir de 1526 par Henri III de Nassau, beau-frère de Philibert de Chalon et père de René de Nassau, héritier des biens de Philibert. Ne serait-il pas possible d'y voir des parallèles²³? Une même source d'inspiration²⁴?

L'ensemble funéraire des Cordeliers de Lons-le-Saunier trouve des correspondances dans des monuments qui appartiennent à un milieu très restreint, celui des souverains ou de leur entourage immédiat. Philiberte ne pouvait pas ne pas les connaître : elle emploie des artistes chargés des sépultures de Brou, elle ne peut ignorer les commandes d'Anne de Bretagne pour ses parents²⁵, elle connaît les commandes des Nassau à Breda, celle d'Antoine de Lalaing, comte de Hoogstraeten, chef des finances de Marguerite d'Autriche, lequel voit en 1532 les statues exécutées par Conrad Meit à Lons, alors qu'il vient de faire terminer son propre tombeau par Jean Mone. Et, ni en France ni aux Pays-Bas, les projets de Philiberte ne pouvaient être ignorés. La monumentalité de la composition ainsi que la complexité de

22. Kavalier, 1995, p. 13-51 ; Wezel, 2003, p. 178-182.

23. Kavalier, 1995, p. 41, établit lui-aussi des parallèles. Nous renvoyons également aux écrits de Jean Lemaire de Belges, notamment *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, parues en 1509, comme source probable de l'ensemble de Lons.

24. La description du tombeau de Jean IV (sarcophage décoré de figures et d'éléments Renaissance, statues placées aux angles) fait également penser au projet de Gossart pour le tombeau d'Isabelle d'Autriche : Ainsworth, 2010b, p. 395-398.

25. Pour une comparaison entre les tombeaux de Brou et de Nantes : Burk, 2007a, p. 225-250.



Fig. 6. *Trinité*, Saint-Lothain, église paroissiale.
© Catherine Chédeau

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

l'iconographie font de ce projet, sans nul doute possible, un des plus somptueux du premier tiers du XVI^e siècle. Il est tentant de penser qu'elle a voulu surpasser ou au moins égaler ces fondations princières.

Si on en croit les documents, l'ornementation foisonnante était entièrement Renaissance, ce qui montre une grande différence avec les mausolées de Brou. Malheureusement, il est impossible de définir le langage formel utilisé. Les expressions suggèrent une ornementation issue de la première Renaissance plutôt que du « langage classique » de l'architecture. Cette constatation soulève des interrogations sur la culture de Mariotto et sur la nature de ses liens supposés avec Michel-Ange²⁶. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il a été l'interlocuteur privilégié de Philiberte. La participation effective de Conrad Meit se limite aux pièces principales, c'est-à-dire à quelques sculptures, ce qui correspond à son statut d'artiste de cour qui n'a pu se rendre disponible que quelques mois. Doit-on en conclure que Mariotto avait acquis toute la confiance de la princesse d'Orange et qu'il était, à ses yeux, le seul compétent pour transcrire certaines idées du célèbre Florentin ? Peut-on voir dans la Trinité (fig. 6) conservée à Saint-Lothain un reflet du *Moïse* dont il aurait eu, lui puis son atelier, connaissance²⁷ ?

QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Dans l'état actuel des recherches, il est difficile de déterminer la place que Philiberte de Luxembourg accordait aux arts. Pour l'instant, les données sont très éparses. La princesse entreprend d'importants travaux dans ses demeures (Nozeroy²⁸, Vers et Bletterans notamment), et elle donne son accord et participe financièrement à la construction d'une chapelle à la collégiale Saint-Antoine de Nozeroy²⁹. Mais dans tous les cas de figure, elle fait appel à des maçons locaux pour l'exécution. La lecture des inventaires réalisés lors du partage des biens meubles de son fils (1531-1534) et celle de ses inventaires après décès (1539-1543)³⁰ donnent quelques informations sur son train de vie et les objets en sa possession. Comme il se doit, elle possédait des pièces d'orfèvrerie, dont l'estimation s'élève à 5 000 francs. Les plus belles seront emportées en Flandres pour être remises à son petit-fils. Elle possédait aussi de nombreux objets en cristal et « en alabastré à la mode italique » d'une valeur certaine³¹. On trouve encore la mention d'objets liturgiques précieux dont plusieurs seront rapportés à Nozeroy, parmi lesquels figurent une pièce de licorne, un « argout » de pied d'élan, une coquille d'écaille de perle, une croix en or sertie au centre d'un faux rubis, un chapelet avec des « boutons » en or, deux chandeliers d'argent dorés, un petit gobelet de vermeil, des petits reliquaires, ainsi qu'une « belle grande croix et un grand pied qui se l'oste et remet et y a un crucifix d'un côté et une notre dame de l'autre » que l'on doit pouvoir identifier avec une croix encore conservée à Nozeroy. La tradition veut qu'il s'agisse d'un don de Philiberte de Luxembourg³².

26. Mariotto aurait été en contact avec Michel-Ange et il aurait déjà honoré avec succès plusieurs commandes hors de son pays. Mais, pour l'instant, on ignore tout de lui : Chédeau, 2009, p. 431-432.

27. Le *Moïse* est déjà célèbre à cette date.

28. Château d'Arlay, chartier d'Arlay, S II, 6 (3, 4).

29. Château d'Arlay, chartier d'Arlay, S II, 14.

30. Inventaires de sa résidence à Dijon et de son château de Mont-Saint-Jean en 1539 : arch. dép. Doubs 7 E 1302. Dans les marges est indiquée leur répartition : certains sont remis aux Nassau, d'autres sont envoyés à Nozeroy, d'autres encore laissés à Dijon et les derniers sont destinés à être vendus. Pour les objets rapportés à Nozeroy : château d'Arlay, chartier d'Arlay, S II, 1 (3).

31. Ces objets sont transportés dans la demeure de Girard de Vienne, seigneur de Ruffey, puis disparaissent de tous les autres documents et inventaires.

32. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/memoire/1116/sap01_62p01716_p.jpg

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

La princesse avait également en sa possession plusieurs tapisseries³³. Certaines, sans doute parmi les plus spectaculaires, sont envoyées en Flandres : une *Histoire d'Alexandre* en huit pièces³⁴, un *Voyage d'Outre-Mer* en trois pièces, un ciel de lit comportant des oiseaux et des « petites bestes » aux armes de Philiberte de Luxembourg. Les tapisseries appelées *La Chasse* en trois pièces et « la bergerie faite de verdure » de huit pièces sont envoyées à Nozeroy. Le « couvrechief a baptiser enfans ouquel y avoit une grande croix faite à l'eguille de filets d'or de broderies », estimé à vingt-deux livres, est envoyé en Flandres. Sans doute s'agissait-il pour les Nassau de conserver un témoignage de leur lignage³⁵.

Trente-deux livres reliés ainsi que soixante-quatre volumes dont on ne précise pas les sujets sont inventoriés parmi les biens de Philiberte. Aucun n'est rapporté en Flandres, semble-t-il. On envoie à Nozeroy³⁶ les ouvrages de prix aux couvertures précieuses (de velours rouge, bleu, noir, de damas vert, bleu, de satin, ferrés ou « couvert de peau rouge ») parmi lesquels on trouve des manuscrits enluminés (*Chroniques* de Froissart, *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio* d'Henri de Ferrières, *L'Horloge de la Sagesse* d'Henri Suso), des manuscrits sur parchemin (sans indication d'enluminures) comme *Les Anciennes Chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, le *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais, *La Chronique* d'Enguerran de Monstrelet, *l'Histoire romaine* de Tite-Live, *Les Commentaires de César*, les *Cas des nobles hommes et femmes malheureux* de Boccace, le *Livre des prouffitz champestres et ruraulx* de Pierre de Crescens, un livre de la Toison d'or, et le célèbre recueil d'astrologie de la fin du xv^e siècle : *Le Grand Calendrier ou compost des bergers*, entre autres. On trouve également un manuscrit du *Roman de la Rose*, un autre du *Roman de Lancelot du Lac*, de *Robert le Diable* mais aussi *Le Livre de bonnes mœurs* de Jacques Legrand, ou encore *Le Triomphe des dames* de Juan Rodríguez de la Cámara. La plupart de ces ouvrages révèlent plus la personnalité d'un prince encore très ancré dans le monde médiéval que celle d'une princesse du xvi^e siècle. En fait, il s'agit là d'une partie de la bibliothèque des Chalon que Philiberte a emportée³⁷.

Les tableaux sont en nombre restreint (vingt), d'une prise faible, et presque tous sont des œuvres religieuses³⁸. En outre, les mentions sont si laconiques qu'il est difficile d'en tirer des conclusions sur les dévotions de la princesse d'Orange. Certains sont envoyés à Nozeroy, les autres restent à Dijon. Sont mentionnés un tableau avec sainte Catherine et sainte Anne, un *Ecce Homo*, une *Descente de croix*, un *Saint Jérôme*, deux *Vièrges à l'Enfant*, un tableau avec deux images (*saint Pierre* et un *Dieu de pitié*), un autre avec *Notre-Dame et saint Jean-Baptiste*, deux tableaux avec « effigies de fortune » (Nozeroy), un tableau de la *Mort de la Vierge* et l'*Assomption* (Nozeroy), un tableau de la *Nativité* et de l'*Adoration des bergers* (Nozeroy) et enfin un tableau avec image de *Notre-Dame et Marie-Madeleine* (Nozeroy).

L'absence de portraits dans les inventaires semble difficilement concevable³⁹. Philiberte aurait dû au moins posséder ceux de son mari, de sa fille et bien entendu de son fils. Ont-ils été exclus des inventaires ? Peut-être n'a-t-elle pas réussi à les emporter lors de sa fuite. Il est aussi probable que les portraits étaient conservés au château de Lons-le-Saunier,

33. On sait par ailleurs qu'un grand nombre étaient dans les résidences de Lons-le-Saunier et de Nozeroy. Dans l'inventaire du château de Lons-le-Saunier en 1509, on mentionne onze lits neufs ainsi que des tapisseries entreposées dans une garde-robe : deux pièces de tapisseries neuves de verdure, six pièces de tapisseries du *Dieu d'amour*, un grand ciel avec les quatre évangélistes et un autre « ciel de toute verdure et petits personnages toutes d'or et de soye » : château d'Arlay, chartrier d'Arlay, BK II, 1 (1).

34. L'histoire d'Alexandre est plus qu'appréciée à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance : nous pensons en particulier à la célèbre tapisserie de la collection Doria-Pamphilj.

35. Il s'agit sans doute du costume de baptême de Philibert, conservé par sa mère.

36. Lanoë, 1998, p. 467-494.

37. Certains ouvrages étaient déjà la propriété de Louis de Chalon († 1463) : Delobette 2017, p. 126 sqq.

38. Il est possible que ces tableaux se soient trouvés en Bourgogne avant sa fuite.

39. Dans l'inventaire de Dijon, on mentionne un double portrait « d'un prince et d'une princesse » entourés de blasons. Elle possédait aussi « un volume où sont plusieurs portraits et figures couvert de velours et à broderie d'or avec au milieu un écusson et un lion ». Compte tenu du raffinement de la couverture et de la présence des armes de la famille de Luxembourg (?), il serait tentant d'y voir un recueil de portraits.

LES COMMANDES ARTISTIQUES DE PHILIBERTE DE LUXEMBOURG. QUELQUES PISTES DE RECHERCHE

Catherine Chédeau

résidence officielle de la princesse. Malheureusement, en 1510 survient un incendie au cours duquel son « cabinet » où « estoient les peintures, plusieurs beaulx livres en parchemin et d'autres en papier » furent brulés. Ne subsistaient en 1532 qu'une *Vita Christi* et un missel, dont on précise qu'ils sont beaux. Elle conservait enfin dans un coffre à Dijon une « généalogie de Philibert de Chalon » ainsi qu'« ung rouleau de papier de l'obsequie de feu Philibert avec un patron de la sepulture de cueur de feu monsieur le prince ». Le terme de rouleau reste énigmatique. S'agit-il du rouleau des comptes des obsèques avec lequel se seraient trouvés les dessins et inscriptions du monument des entrailles destiné à Pistoia⁴⁰ ? Il est également possible de penser aux longues frises des pompes funèbres, non seulement à celle de Charles Quint mais aussi à celle, antérieure, du projet de funérailles pour Antoine de Lalaing réalisée entre 1531 et 1545⁴¹.

Le contenu de ces inventaires laisse pour l'instant un peu perplexe. Contrairement à ce que la commande de l'ensemble funéraire de Lons-le-Saunier suggère, c'est-à-dire une princesse au fait des dernières nouveautés et prête à investir de fortes sommes dans les arts, Philiberte de Luxembourg n'apparaît pas comme une mécène, amatrice de livres, de dessins ou d'œuvres d'art. Les tableaux relèvent d'une iconographie courante, les livres semblent être des vestiges de la bibliothèque de son époux plutôt que de la sienne propre et qui aurait été constituée progressivement en fonction de centres d'intérêt spécifiques. Il est vrai que ces documents reflètent seulement ce qu'elle possédait à la fin de sa vie, alors dépourvue des biens des Chalon. Mais ces dernières remarques seront peut-être contredites par une analyse approfondie actuellement en cours.

40. Ainsi que l'a suggéré Pierre-Gilles Girault lors du colloque en effectuant un parallèle avec le rouleau des comptes des funérailles d'Anne de Bretagne : voir cat. exp. *Les Funérailles d'Anne de Bretagne, reine de France. L'Hermine regrettée*, sous la direction de Pierre-Gilles Girault, château royal de Blois, 15 mars-6 avril 2014, et château des ducs de Bretagne de Nantes, 8 avril-18 mai 2014, Montreuil, 2014, p. 90.

41. Lemaire, 2006, p. 93-116.

VAN ORLEY ET LA QUESTION DE L'ENLUMINURE

Cécile Scailliérez

Conservateur, département des Peintures, musée du Louvre, Paris

RÉSUMÉ

Si Carel Van Mander précisait que « le savant Bernard de Bruxelles » était « non moins habile qu'intelligent dans l'emploi de la couleur à l'huile que dans celui de la détrempe », l'historiographie moderne n'a pas attribué à van Orley d'œuvres réalisées dans la technique de la miniature. En revanche une copie enluminée d'une *Vierge à l'Enfant* qu'il peignit pour Marguerite d'Autriche existe dans un livre d'heures de la Bibliothèque municipale de Besançon, provenant de Marguerite d'Achey, l'une des filles de Nicolas Perrenot de Granvelle. Peut-être aussi est-ce à un peintre de son entourage que l'on peut rattacher un petit *Portrait de banquier* peint à la gouache sur papier, entré au musée Ingres de Montauban avec la collection Monbrison. Attribué alors à Holbein, et daté de 1523, il se distingue par la franchise de sa frontalité et de son regard dirigé, et constitue un exemple précoce de petit portrait enluminé de format rectangulaire dont la conception appartient à la culture des Pays-Bas de Marguerite d'Autriche.

VAN ORLEY AND THE QUESTION OF MINIATURES

by **Cécile Scailliérez**

Curator, Paintings Departement, Louvre Museum, Paris

ABSTRACT

While Carel van Mander specified that “the scholar Bernard of Brussels” was “very skilled and a spirited artist in oil paint as well as in watercolour”, modern historiography does not award to Van Orley works in the miniature technique. On the other hand, an illuminated *Madonna and Child* painted for Marguerite of Austria exists in a book of hours at the Municipal library of Besançon. Its original owner was from Marguerite d' Achey, one of the daughters of Nicolas Perrenot de Granvelle. Perhaps we can also connect a painter of Van Orley's circle with a banker's small portrait in gouache on paper, acquired by the Ingres Museum in Montauban (Montbrison Collection). Attributed subsequently to Holbein and dated 1523, it distinguishes itself by its frank frontality and the directness of the sitter's gaze, and constitutes an early example of a small rectangular illuminated portrait, a genre that belongs to the Netherlandish culture of Marguerite of Austria.

BERNARD VAN ORLEY ET L'ENLUMINURE DANS L'ENTOURAGE DE MARGUERITE D'AUTRICHE : TROIS ÉTUDES DE CAS

Cécile Scailliérez

Conservateur, département des Peintures, musée du Louvre, Paris

Bien qu'il soit clairement postérieur à la mort de Marguerite d'Autriche, un manuscrit de la bibliothèque municipale de Besançon vient indirectement enrichir l'histoire d'une des œuvres que Bernard Van Orley lui avait destinées¹. Ce manuscrit, dont le colophon est signé du copiste Pierre Le Paige et daté de 1540² (« *Petrus le Paige, pbr., scripsit Bisuntin., 1540, 4 maii* »), a fait l'objet d'une notice sommaire dans une récente exposition au musée du Temps à Besançon³.

Il provient de Marguerite Perrenot de Granvelle, fille de Nicolas Perrenot et de Nicole Bonvalot, qui fut la seconde épouse de Jean d'Achey, baron de Thoraise. Ce dernier avait été page de Charles Quint en 1521, conseiller et gentilhomme de sa bouche, avant de devenir gouverneur de Dole et chevalier d'honneur au Parlement de cette ville. Cette provenance se déduit aisément des armoiries placées sur la grande miniature initiale qui orne le folio 1⁴, de part et d'autre de la *Vierge à l'Enfant*, où l'on reconnaît, à gauche, les armoiries de la famille d'Achey (*de gueules, à deux haches d'armes d'or, mises en pal et adossées*) et à droite celles de son épouse, Marguerite Perrenot de Granvelle (*parti : à dextre, d'Achey ; à senestre d'argent, à trois bandes de sable, au chef d'or chargé d'un aigle éployé de sable*), complétées au bas par l'écusson des d'Achey, avec casque, lambrequin, et un cygne pour cimier.

Catalogué par Castan en 1926⁵ et par Samaran en 1965⁶, ce livre d'heures avait été présenté à Malines en 1961⁷ et il fut étudié peu après par Maurice Piquard, qui en attribua les enluminures à un ou plusieurs artistes bruxellois⁸. En dehors du feuillet avec la *Vierge à l'Enfant* qui nous intéresse plus précisément, on y trouve les vingt-quatre vignettes d'un calendrier avec les saisons et les signes du zodiaque – en effet d'inspiration flamande, et même ganto-brugeoise plutôt que bruxelloise, mais d'une facture rapide et grossière qui ne peut se comparer aux fines enluminures réalisées dans ce genre par Gerard Horenbaut ou Simon Bening dans le premier tiers du XVI^e siècle⁹ –, puis quatre vignettes avec les Évangélistes et enfin dix scènes du Nouveau Testament (tirées de la Vie de la Vierge et du Christ) et une figuration du roi David qui ne sont certainement pas de la même facture et qui, en tout cas, ne se réfèrent pas du tout aux mêmes modèles stylistiques. Si certaines sont de tradition flamande, d'autres font davantage penser aux tendances expressionnistes qu'on trouve à la même date dans l'enluminure française¹⁰.

1. Ce manuscrit fait l'objet d'une notice sur le site des *Heures manuscrites identifiées* (Achey). <https://sites.google.com/site/heuresbookofhours/a>

2. Pierre Le Paige est par ailleurs connu par d'autres manuscrits conservés à Besançon et dans le Doubs, comme le précise la notice du ms. 127 sur le site cité ci-dessus.

3. La *Bibliothèque des Granvelle, reliures et manuscrits* (juin-octobre 2014), publiée en ligne avec les excellents clichés réalisés par l'IRHT : <http://memoirevive.besancon.fr/?id=103>

4. D'après Bernard van Orley, *Vierge à l'Enfant, Livre d'heures de Marguerite d'Achey*, manuscrit enluminé, 1540, Besançon, Bibliothèque municipale, ms 127. https://a7e3cd99-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/heuresbookofhours/a/achey.jpg?attachauth=ANoY7crM3jp7NwbhiDttPQf1oKpVhZb0xXHbk0XHEDMhAyuA1BwkPbxclEEyDgVEWE7JDCmGV6Lp01jJ-nOKKCEQWUXUv3yZ3sjo5yggjPWP4vR2qH6VJJjaZ9P_zvSnbwOUd5H1fkXi0KstAPQnl3qZNMSSreKjB-XserVs4wx3JAdonJ3NU6WhfswC-8dnhiqWxl5AN_R4193W5OjIKnr2vAk-1Hs-NOHABQ%3D%3D&attredirects=0

5. Castan, 1897, n° 127 p. 85-87.

6. Samaran, 1965, p. 9.

7. Malines, 1961, n° 275 (sans aucun commentaire).

8. Piquard, 1964.

9. Par exemple dans les bas de page du manuscrit ms. 50 (93. ms. 19) du Jean-Paul Getty Museum, Los Angeles, 2003, n° 160 p. 485.

10. Par exemple dans les *Chants royaux en l'honneur de la Vierge*, BnF, fr. 379, f° 8^{ro} et 8^{vo}, 15^{ro} et 15^{vo}, 120^{ro} et 120^{vo}. Ces trois feuillets sont minoritaires dans l'ensemble du manuscrit, dont l'essentiel des enluminures est attribué au Maître des Heures Anglo.

L'ensemble de ces feuillets mériterait une investigation plus poussée, car le manuscrit, bien connu pour avoir appartenu à un proche de Granvelle, n'en a pas pour autant fait l'objet d'une étude codicologique et stylistique approfondie, qui dépasse le propos de ce colloque.

Quant au folio 1^{er}, le modèle en est clairement une œuvre de Bernard Van Orley réalisée pour Marguerite d'Autriche. Il n'est pas fortuit, sans doute, que cette composition ait été choisie pour orner un livre d'heures appartenant à une autre Marguerite, Marguerite d'Achey, troisième enfant de Nicolas Perrenot de Granvelle et Nicole Bonvalot, née en 1516. Ce folio copie librement une *Vierge à l'Enfant* de Van Orley¹¹ provenant d'Espagne, passée en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle et acquise en 1985 par la National Gallery d'Ottawa¹², œuvre datée par la critique autour de 1518, c'est-à-dire au moment où Van Orley entre au service de Marguerite d'Autriche, et certainement de peu postérieure à la très jolie mais plus traditionnelle *Vierge à l'Enfant* de l'ancienne collection Gendebien à Bruxelles, aujourd'hui dans une collection new-yorkaise¹³. Cette *Vierge à l'Enfant* formait le volet gauche d'un diptyque de dévotion privée de petit format dont, comme l'a rappelé Maryan Ainsworth¹⁴, on trouve la mention dans l'inventaire des biens de Marguerite à Malines en 1524 (« ung double tableau : en l'ung est Nostre Dame habillée de bleu, tenant son enffant debout droit, et en l'autre Madame à genoux adorant ledit enfant »), et dont seul le volet gauche est conservé. Le diptyque est heureusement connu par diverses copies montrant que Marguerite était figurée en prière sur le volet droit. C'est en particulier le cas de celle de l'ancienne collection Lescarts à Mons, sur cuivre, de dimensions très comparables¹⁵.

De son côté, l'original du *Portrait de Marguerite d'Autriche* est plus ou moins identifiable avec un tableau, mis à l'ovale, passé en vente à Amsterdam en 2007¹⁶. L'attitude très dynamique – et très italianisante – de l'Enfant Jésus s'écartant de sa mère ne s'explique en effet pas autrement que par la présence d'un donateur ou d'une donatrice extérieur(e) au tableau, que précisément l'on ne retrouve pas dans le livre d'heures de Besançon qui nous intéresse. Cela n'est guère étonnant puisqu'il ne semble pas que cette miniature soit à sa place dans ce livre où elle occupe une page de droite, ce qui ne laisse pas de place pour un éventuel portrait de Marguerite d'Achey. D'autant que son encadrement est incomplet, qu'il a été rogné à la partie supérieure, que les marges sont anormalement symétriques, et que le revers de la page, vierge, constitue apparemment le dernier folio d'un cahier vierge, simplement préparé par des réglures à l'encre rouge. Cette miniature provient donc probablement d'un autre livre ou du projet d'un autre livre et, par conséquent, la question de sa datation reste indépendante de la date de 1540 portée sur le manuscrit.

La *Vierge à l'Enfant* inspirée du volet de diptyque de Van Orley est de toute façon d'une facture bien différente des autres feuillets datables de 1540 ; elle est d'une facture plus fine mais qui présente une liberté et une fluidité qui appartiennent à une génération plus avancée que celle de son modèle, dont elle reprend le format cintré et l'essentiel de la composition sans prétendre en imiter la préciosité. Elle ne saurait donc être attribuée à Van Orley

11. Bernard van Orley, *Vierge à l'enfant*, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 23531 ; <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/bernard-van-orley>.

12. Hulin de Loo, 1904 ; Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 28531 ; H. 0,24 ; L. 0,18 m ; Friedländer, 1972, n° 133, pl. 115.

13. Friedländer, 1972a, n° 135, pl. 116. Cette composition a elle aussi été plusieurs fois répétée et pastichée.

14. Ainsworth, 1992, p. 129-130. D'après van Orley, *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et Marguerite d'Autriche en prière*, peinture sur cuivre, collection privée ; <https://hemmahoshilde.files.wordpress.com/2015/09/margaret-of-austria-26.jpg>.

15. H. 0,27 ; L. 0,20 m ; Bruges, 1907, n° 51 (« Inconnu flamand ») ; Bourg-en-Bresse, 1981, p. 18, n° 3 ; Bourg-en-Bresse, 2006. Une copie de la *Vierge à l'Enfant* sur fond neutre se trouvait sur le marché dans les années 1960 (P. de Boer, Amsterdam, mai 1963, et vente Fischer, Lucerne, 28.XI.1964, n° 1765 ; une autre, mais avec le sein couvert et de notables variantes, attribuée à l'atelier de Van Orley, vente Sotheby's Londres, 30.10.1985, n° 118 repr. On connaît d'autre part trois copies interprétatives unifiant les deux volets en une composition de format rectangulaire – Munich, Julius Böhler, 30,5 × 43,5 cm, et Munich, Heinemann, 36 × 53 cm ; Sotheby's Londres 2.XI.2000 n° 307 (suiveur de Bernard Van Orley) –, qui toutes attestent que cette composition jouit d'une grande réputation.

16. D'après van Orley, *Portrait de Marguerite d'Autriche*, version ovale, H. 0,23 ; L. 0,19 m ; ancienne collection Carl von Hollitscher, 1914 ; Lucerne, marché de l'art, 1927 ; collection Schuster ; vente Reid, Sotheby's Londres, 15.VII.1931, n° 119 (Bernard Van Orley) ; Reinhardt Galleries (selon les archives Friedländer) ; vente Frederik Muller, Amsterdam, 11.IX.1940, n° 515 ; vente Christie's Amsterdam, 11.VI.2007, n° 70 (d'après Van Orley) ; <http://www.carolinevanderelst.nl/recent-werk/b-van-orley-c-1490-1541>.

lui-même, et bien que Karel Van Mander ait indiqué que « le savant Bernard de Bruxelles » était « non moins habile qu'intelligent dans l'emploi de la couleur à l'huile que dans celui de la détrempe¹⁷ », l'historiographie moderne n'a jamais, à notre connaissance, attribué à cet artiste d'œuvres réalisées dans la technique de la miniature. La Vierge à l'Enfant se distingue d'autre part très nettement, y compris techniquement, des quatre dessins monogrammés et datés de 1524 mis en relation avec les premiers projets de Van Orley pour une *Tenture de Romulus et Remus* ou les *modelli* de la tenture de Nassau, seuls exemples de technique de gouache – sur papier il est vrai – connus chez Van Orley¹⁸. La composition a été habilement adaptée, en particulier avec cet effet de perspective de l'arcade, qui appartient en propre à l'esprit des livres enluminés, la Vierge a le sein couvert (comme c'était le cas dans le tableau d'Ottawa avant sa restauration)¹⁹, l'enfant ne prononce plus le mot « *veni* » comme dans l'exemplaire original d'Ottawa, et son nimbe rayonnant est remplacé par une croix, le paysage enfin, très librement suggéré, est non descriptif comme dans le prototype de Van Orley. Le style de l'encadrement appartient vraiment aux années 1540, et témoigne même d'une sorte d'influence de l'art décoratif bellifontain (anges des arcatures, masques enturbannés suspendus sous les pilastres). Tout cela suggère en définitive, en dépit de l'écart de style par rapport aux autres enluminures du livre, une datation vers 1540, et l'ensemble de cet ouvrage, peut-être davantage destiné à Marguerite d'Achey qu'à son époux, semble composite et fondé sur des modèles qui, même lorsqu'ils sont flamands, sont hétérogènes.

La référence à un modèle prestigieux de Van Orley revêt un intérêt pour l'histoire du goût en Franche-Comté et le manuscrit entier semble révélateur d'échanges iconographiques, sinon stylistiques, qui ont pu s'opérer entre milieu français et Franche-Comté et Bresse flamandes. D'autres témoignages en existent. En 1897, dans son catalogue des manuscrits de Besançon²⁰, Auguste Castan signalait une « analogie » avec le livre d'heures exécuté une dizaine d'années auparavant, en 1531-1532 (deux feuillets sont datés, l'un de 1531 et l'autre de 1532), pour les parents de Marguerite d'Achey, c'est-à-dire Nicolas Perrenot de Granvelle lui-même et son épouse Nicole Bonvalot, conservé à la British Library de Londres²¹. Il s'agit d'un livre dont on attribue aujourd'hui les peintures au graveur sur bois et miniaturiste actif à Paris entre 1525 et 1546, baptisé Maître de François de Rohan par François Avril. Myra Orth y voyait un livre d'heures offert à Nicolas Perrenot plutôt que commandé par lui²², mais il faut se souvenir que Nicolas Perrenot de Granvelle fut aussi amené à séjourner à Paris pour des raisons diplomatiques jusqu'en 1528, et rien n'exclut qu'il y ait fait lui-même affaire avec un enlumineur parisien. Le livre d'heures n'est orné que de cinq miniatures de facture nettement française et appartient à ce courant de l'enluminure parisienne très proche des graveurs sur bois. Il comporte cependant une représentation des *Sept Douleurs de la Vierge* dont l'iconographie est rare dans l'enluminure française, précisément sur un feuillet qui porte les armoiries de Nicole Bonvalot et qui correspond donc vraisemblablement à un souhait particulier de celle-ci. D'autant que l'on sait que l'oratoire du palais Granvelle de Besançon était consacré à la Vierge des Sept douleurs. On a du reste mis en relation avec cette dévotion le triptyque de même sujet de Van Orley aujourd'hui conservé au musée de Besançon. Mais dans le cas du manuscrit de Londres, à la différence du livre d'heures bisontin de Marguerite d'Achey, la miniature ne s'inspire pas précisément de l'œuvre de Van Orley et de son atelier. Elle conserve un style et un chromatisme français, bien moins flamingant que celui d'un autre manuscrit à l'usage de Besançon repéré lui aussi à la British Library par Janet Backhouse et

17. Mander (Van), 1604, fol. 211r°, éd. 1994, p. 102, qui semble considérer qu'il s'agit en fait de cartons de tapisserie.

18. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, Z 978-Z 981; les *modelli* de la tenture de Nassau sont dispersés entre Munich (Inv. 4337 à Inv. 4340), Rennes (Inv. 794.1.2534), New York, Metropolitan Museum (inv. 1995.12) et Los Angeles, J. Paul Getty Museum (inv. 97.GG.24).

19. Une copie de la *Vierge à l'Enfant*, de format rectangulaire, et peut-être donc plus tardive que les autres, montre elle aussi le sein couvert : vente Sotheby's Londres, 30.10.1985, n° 118 (attribuée à l'atelier de Van Orley) repr.

20. Voir ici n. 4.

21. Londres, British Library, ms. Add. 21235.

22. Orth, 1998, p. 69-91; *Les Sept Douleurs de la Vierge, Livre d'heures de Nicolas Perrenot de Granvelle et Nicole Bonvalot*, manuscrit enluminé, 1531-32, Londres, British Library, Add. 21 235.

daté de 1535, dont les armoiries n'ont pas été identifiées, mais qui ne fait pas davantage écho à une composition connue de Bernard Van Orley²³. Cette miniature des *Sept douleurs de la Vierge* s'inscrit en fait, du point de vue du goût, dans un courant à la flamande que les Francs-Comtois partagent assez naturellement avec les Bourguignons voisins. C'est en effet à des exemples présents en Bourgogne qu'elle fait songer, que ce soit, en sculpture, au grand bas-relief daté de 1509 dans l'église Saint-Nicolas de Beaune²⁴ ou, en peinture, à Pommard (avec le retable du Maître de Commarin, vers 1510) et à Esbarres (avec le polyptyque anonyme aujourd'hui déposé au musée d'Art sacré de Dijon, peint vers 1525).

En prenant l'exemple de ces deux livres d'heures, assez médiocres, réalisés pour deux générations de la famille Granvelle, on constate que les livres enluminés vers 1530-1540 pour des seigneurs de Franche-Comté témoignent d'une transcription, dans un style abrupt, de modèles picturaux beaucoup plus fins réalisés par de grands maîtres comme Van Orley, mais qu'ils sont aussi reliés à la production française apparemment la plus courante. La *Vierge à l'Enfant* de Marguerite d'Achey appartient à ce groupe, et en est un peu le chef-d'œuvre.

Au chapitre des liens de la cour de Marguerite d'Autriche avec la cour de France, qu'il serait intéressant d'étudier plus systématiquement et dans le détail, on peut sans doute verser un très joli petit portrait émaillé de femme en deuil blanc sur fond bleu²⁵, dans lequel nous proposons de reconnaître les traits lourds et ronds et la bouche étroite de Marguerite d'Autriche, bien que le costume de veuve que le modèle porte ne corresponde pas exactement à celui du portrait officiel peint par Bernard Van Orley et connu par un grand nombre de répliques, copies ou dérivations²⁶. Attribué à Léonard Limosin et situé vers 1530-1535, il est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres²⁷ et possède au revers une représentation en grisaille à l'or de Moïse agenouillé devant les tables de la Loi, qui pourrait faire allusion à la Paix des Dames de 1529. Ce précieux petit portrait pourrait avoir eu pour pendant un médaillon de Louise de Savoie dont nous n'avons pour l'instant pas connaissance, ou inspiré celui de Marguerite d'Angoulême, de format un peu plus ovale mais de dimensions très comparables, conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore²⁸.

Si la question de la relation de la *Vierge à l'Enfant* du livre de Jean et Marguerite d'Achey avec l'art de Van Orley ne se pose en aucun cas en termes d'attribution, il n'en va pas totalement de même d'un petit portrait d'homme anonyme conservé au musée Ingres de Montauban, sur lequel l'attention ne s'est jamais portée. Il représente un banquier ou un trésorier. Peint à la gouache sur papier et non sur vélin, il est relativement grand pour un portrait en miniature puisqu'il mesure 125 × 97 mm. Il est entré au musée Ingres avec la donation de Georges de Monbrison, entre 1865 et 1868²⁹. Il porte au revers une inscription ancienne, vraisemblablement du XVIII^e siècle : *Hans Holbeen pinx. 1523 : geb. Bazel 1498*, mais rien n'indique à l'avant d'où est tirée la date de 1523, dont il faut toutefois reconnaître qu'elle est très plausible au vu du costume porté par le modèle. Cette inscription en néerlandais est peut-être une indication de provenance. Le personnage compte de l'argent et suit ses comptes sur un papier peu lisible mais apparemment écrit en néerlandais. Il est figuré de face dans un intérieur très détaillé sur lequel un encadrement feint a été peint à la toute fin.

23. Londres, British Library, Add. ms. 35218, f° 125. Voir Backhouse, 1985, p. 65, et n° 60, p. 69.

24. H. 1,10 ; L. 0,63 m ; offert par Gérard Violotte et Antoinette Sandrot et portant l'inscription « *Tuam ipsius animam doloris gladius pertransavit* », prophétie du vieillard Siméon lors de la Présentation au Temple : « Pour vous, un glaive de douleur transpercera votre âme » (Luc, II, 35).

25. Attribué à Léonard Limosin d'après van Orley, Portrait présumé de Marguerite d'Autriche, émail peint, vers 1530-35, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 7912-1862 ; <http://collections.vam.ac.uk/item/O128865/medallion-limosin-leonard/>.

26. Voir la mise au point récente par Alexandre Galand : Galand, 2013, p. 301-311.

27. H. 83 ; L. 77 mm ; Inv. 7912-1862. Voir aussi, pour l'hypothèse d'un portrait de Marguerite d'Autriche en deuil blanc, Crépin-Leblond, 2015, n° 58 p. 124.

28. H. 108 ; L. 79 mm ; Inv. 44504 ; <http://art.thewalters.org/detail/28332/portrait-of-marguerite-of-navarre/>

29. Ce collectionneur était très amateur de portraits ; il en prêta plusieurs à l'exposition des Primitifs français à Paris, en 1904, et possédait aussi plusieurs portraits dessinés du XVI^e siècle, dont certains sont rentrés par diverses voies au cabinet des Estampes de la BnF. Anonyme, *Portrait d'homme anonyme*, peinture sur parchemin, Montauban, musée Ingres, inv. MI 877-1-12.

L'attribution ancienne à Holbein est, comme fréquemment, générique, et sans doute liée à la frontalité du portrait, qui n'est pas la moindre de ses forces et qui fait penser au Roi dans les xylographies des *Simulacres de la mort* conçues par Holbein dès 1524, d'ailleurs présenté sur un fond central de draperie. Mais il est bien difficile de proposer un autre nom³⁰ et les questions que pose ce portrait dépassent le seul cadre de l'attribution. Quel en est le peintre et est-il flamand ou français, quel en est le modèle ? Est-il détaché d'un livre ou est-il autonome ? Comment se situe-t-il dans le développement du petit portrait rectangulaire qui s'opère dans les premières décennies du XVI^e siècle ? On est immédiatement tenté de le rapprocher de quelques rares exemples flamands comparables par leurs dimensions, leur technique, la présence d'un encadrement feint, qui non seulement cadre et cerne le portrait mais donne l'illusion de la profondeur puisque la lumière le module comme l'hublot d'une fenêtre. Ces portraits, récemment étudiés par Thomas Kren³¹, se trouvent souvent dans les livres d'heures dont ils décrivent le pieux commanditaire, mais libéré des conventions de la dévotion : tel est le *Portrait d'homme* des *Heures Holford*, datées de 1526 (Lisbonne, musée Gulbenkian), que l'on attribue désormais à l'un des peintres de Marguerite, Gérard Horenbaut : figuré sur un fond vert abstrait, non pas en prière mais face à ses armoiries, naturel, libre et moderne, à ceci près qu'il ne nous regarde pas. Un autre exemple nous est fourni par le *Portrait d'Antoine de Berghes* (Alnwick Castle, Duke of Northumberland) réalisé par un maître inconnu actif vers 1530, peut-être à Anvers et d'après un original perdu de Gossart : l'attitude du modèle, son regard dirigé, la vivacité de son expression sont modernes, mais les motifs décoratifs du fond vert et le rappel des armoiries dans l'encadrement, le dessin aigu des mains, sans rapport avec la rondeur de celles du trésorier de Montauban, y sonnent encore comme des archaïsmes. De telles formules ont existé dans l'enluminure française, comme l'atteste le couple de donateurs datés de 1536, portraiturés dans un livre d'heures dijonnais par ailleurs enluminé par Oudot Matuchet³².

D'autres de ces petits portraits sont au contraire des reprises d'effigies officielles plus importantes : tel est le cas du portrait de l'empereur Maximilien, inspiré du modèle de Joos Van Cleve, peint par un miniaturiste de l'école ganto-brugeoise vers 1520 dans le *Livre des statuts de l'ordre de la Toison d'or*³³, mais aussi du *Diptyque d'Henri III de Nassau et Mencia de Mendoza*³⁴ peint sur parchemin collé sur bois, vers 1531 à Bruges, par Simon Bening d'après un modèle qui revient probablement à Gossart.

Le trésorier de Montauban ne s'apparente véritablement à aucun de ces deux genres. Il n'a de la miniature que la technique à la gouache et le motif de l'encadrement feint. Pour le reste, même s'il n'est pas contrecollé sur bois – et semble bien ne l'avoir jamais été –, il a, malgré sa taille, la monumentalité d'un grand portrait peint autonome, et c'est un caractère qu'il partage, en dépit d'une évidente différence de style, avec le *Portrait d'homme* un peu plus tardif de Simon Bening conservé au Louvre³⁵, lui aussi conçu en imitation de la miniature puisqu'il présente de même un cadre illusionniste, mais figuré de trois quarts sur un fond de paysage typique de cet artiste et qui lui confère un ton très différent.

Le *Portrait d'un trésorier* de Montauban s'inscrit plutôt, quant à lui, dans une formule très moderne du portrait enrichi d'attributs – accessoires professionnels ou identitaires – qui s'épanouit en Europe autour de 1520 et qui, aux Pays-Bas, porte parfois le portrait aux limites de la scène de genre. C'est un portrait dynamique – le modèle semble interrompu dans son action de compter – et le décor domestique qui l'environne est signifiant. On se situe là,

30. J'ai soumis ce problème lors du colloque « Paris 1500/1535 (Pariser Künstlerwerkstätten und der französische Hof als Drehscheibe des internationalen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts) », organisé par le Städtische Kunstinstitut à Francfort les 10-12 juin 2005, resté non publié. À l'issue des discussions, l'hypothèse d'une main flamande l'emportait alors sur celle d'une production française.

31. Los Angeles, 2003, n° 127, 149 et 153.

32. Avril, 2011, p. 98-99.

33. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 2606.

34. Berlin, Gemäldegalerie ; H. 8,5 ; L. 55 mm.

35. Musée du Louvre, département des Arts graphiques, H. 90 ; L. 70 mm, RF 3925, vers 1535-1540 ; voir Kren, 2011, n° 168 p. 328-329.

malgré la petite échelle de l'œuvre, dans le sillage des portraits d'humanistes campés dans leur cabinet, formule inaugurée en 1517 par Quentin Metsys avec le diptyque destiné à Thomas More montrant Érasme et Peter Gillis³⁶, illustrée ensuite en 1519 par Bernard Van Orley dans le portrait du médecin George de Zelle³⁷ et, un peu plus tard, sans doute en 1523 justement, par Holbein dans son *Portrait d'Érasme*³⁸ le montrant de trois quarts sur un fond de pilier Renaissance, avec un rideau vert dégageant une étagère encombrée d'objets. Le *Portrait d'un trésorier* de Montauban appartient en revanche au monde des secrétaires et hommes d'argent plus modestes comme se sont plu à les peindre dans les mêmes dates un Joos Van Cleve, avec un naturel et une sensibilité épidermique assez équivalents dans la rondeur des mains, par exemple, et un Jean Clouet³⁹. Mais à la différence de ces derniers, son auteur a conservé de la formule du portrait d'humaniste l'intérêt porté au cadre domestique, précisément décrit avec ses étagères de livres dissimulées par des rideaux ou des portes entrebâillées, son miroir mural convexe et sa croisée ornée d'un rondel, autant de motifs très convenus de la mise en scène illusionniste à la flamande. On ne trouve guère, dans le contexte français, que les portraits collectifs de la cour de François I^{er} peints en frontispices de rares manuscrits d'apparat pour associer ainsi l'art du portrait à celui de la description domestique. Ils sont d'ailleurs aujourd'hui tenus pour des œuvres de collaboration de deux peintres d'origine flamande, Jean Clouet pour les plus minutieux visages, et le peintre anversoïse Noël Bellemare pour le décor et l'assemblée⁴⁰.

C'est donc en définitive dans le milieu des peintres qui furent un temps actifs pour la cour de Marguerite d'Autriche aux Pays-Bas, non loin de Gérard Horenbaut et de Bernard Van Orley, qu'il semble le plus convaincant de situer le « trésorier » de Montauban⁴¹. Mais la vivacité de son regard direct et frontal, l'intensité de la mise en place à la sanguine des articulations du visage, qui rappellent Jean Clouet et plus encore Hans Holbein⁴², la vibration charnelle de ses mains interrompues dans leur geste – qui s'opposent en revanche à la stylisation de celles d'un Clouet ou d'un Holbein mais non à celles du chancelier Jean Carondelet peint par Van Orley⁴³ – continuent de semer le trouble et nous obligent à laisser la question de son attribution grande ouverte. Quant à l'identité du modèle, dont le manteau montre des manches courtes ornées d'un galon selon une mode plus flamande que française, elle aussi demeure énigmatique. L'inventaire dressé en 1524 des collections de Marguerite d'Autriche comporte de nombreux portraits, majoritairement princiers, y compris en miniature⁴⁴, et rien n'interdit d'imaginer – même si rien ne le prouve – qu'un homme de son entourage, tel que son trésorier Jean de Marnix, aurait pu souscrire à cette mode du petit portrait intime et en commander lui-même⁴⁵.

36. Il existe deux versions de ce faux diptyque : la première, partagée entre Hampton Court, inv. RCIN 495759 et Longford Castle, la seconde entre Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 1529 et Anvers, musée royal, inv. 198. Voir à ce sujet Coelen (Van der), 2008, p. 57-75.

37. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts, H. 0,41 ; L. 0,33 m ; inv. 1454.

38. Longford Castle, déposé à la National Gallery de Londres, qui correspond sans doute au portrait envoyé à William Warham avant 1524, selon la lettre d'Érasme à Pirkheimer.

39. Joos Van Cleve, *Portrait d'un banquier*, Enschede, Rijksmuseum Twenthe, H. 0,33 ; L. 0,22 m, inv. 27 ; voir Taatgen, 2011, n° 44, p. 179 ; Jean Clouet, *Portrait d'un banquier*, 1522, H. 0,42 ; L. 0,33 m ; Saint Louis, City Art Museum, inv. I : 32 : 25 ; voir Mellen, 1971, n° 147, p. 233-234.

40. Voir Scaillièrez, 1996.

41. Il passe très clairement sur le vert de la table et du rideau.

42. On pourrait comparer la technique au portrait de Louis de Chandio dessiné par Jean Clouet vers 1520, dans le manuscrit du *Fort Chandio* (BnF fr. 1194) f° 7, et au portrait dessiné de Thomas More par Holbein, vers 1526-1527 (Windsor, Royal Library).

43. Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 742.

44. Zimmerman et Kreydzi, 1885, p. XCIII-CXXI.

45. Jean de Marnix, présent au repas offert par Bernard Van Orley lors du passage de Dürer à Bruxelles, en 1520, fut d'ailleurs sans doute peigné par Dürer peu avant : telle est l'hypothèse défendue par Steppe, 1969, II, p. 470, n. 6. Malheureusement, ce portrait n'a pas été identifié à notre connaissance, ce qui aurait permis, par comparaison, d'infirmier ou de confirmer notre improbable hypothèse.

LES PEINTRES DE LA REINE : ANTOINE TROUVÉON ET ANTHONIS MOR AU SERVICE D'ÉLÉONORE D'AUTRICHE, REINE DE PORTUGAL PUIS REINE DE FRANCE

Annemarie Jordan Gschwend

*Chercheur Universitaire, Centre d'Histoire d'Aquém e d'Além-Mar (CHAM)
Lisbonne et Zurich*

RÉSUMÉ

Éléonore d'Autriche, la sœur aînée de Charles Quint, grandit à la cour de Mechelen (Malines), où peintres et galeries de portraits jouaient un rôle important. Adolescente, Éléonore vécut entourée par la collection de portraits réunie pas sa tante Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas. Nous examinons ici l'influence de Marguerite sur Éléonore, la future reine de Portugal puis de France, mécène de deux portraitistes : Antoine Trouvéon, engagé à la cour des Valois, et Anthonis Mor, actif à Bruxelles. Éléonore envoya les deux artistes à la cour de Lisbonne en tant qu'émissaires spéciaux afin d'exécuter des portraits de sa fille Marie de Portugal. L'infante portugaise était renommée pour sa beauté, son intelligence et sa vertu. Éléonore espéra d'abord l'unir à la cour des Valois et ensuite à sa famille Habsbourg. Son objectif était un mariage dynastique digne du rang de Marie. Exécutés en vue de deux missions secrètes distinctes, ces portraits constituent un témoignage extraordinaire de deux projets d'union qui ne se réalisèrent jamais.

THE QUEEN'S PAINTERS: ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA, QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE

by Annemarie Jordan Gschwend

*Research Scholar, Centro de História d'Aquem e d'Além-Mar (CHAM),
Lisbon, Portugal and Zurich, Switzerland*

ABSTRACT

Eleonor of Austria, the eldest sister of Charles V, was raised at the Mechelen (Malines) court, where portrait galleries and painters played significant roles. As an adolescent, Eleonor was surrounded by the portrait collection assembled by her aunt, Margaret of Austria, regent of the Netherlands. This paper looks at the impact Margaret had upon Eleonor, later queen of Portugal and France, who patronized two portraitists: the little-known Antoine Trouvéon engaged at the Valois court, and the leading Habsburg painter, Anthonis Mor, active in Brussels. Both artists were commanded by Eleonor to travel to the Lisbon court as special emissaries, in order to portray her daughter, Maria of Portugal. These portraits were painted in 1542-1543 and in 1552 respectively. The beauty, intellect and virtue of this Portuguese Infanta were renowned. Eleonor hoped to market her first to the Valois court and afterwards to her Habsburg relatives. Eleonor's intent was to secure a dynastic marriage worthy of Maria's rank. These portrayals executed during two different secret missions are remarkable testimonies to marriages that never materialized.

THE QUEEN'S PAINTERS: ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA, QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE

Annemarie Jordan Gschwend

*Research Scholar, Centro de História d'Aquem e d'Além-Mar (CHAM),
Lisbon, Portugal and Zurich, Switzerland*

PROLOGUE

Leonor of Austria (1498-1558), Queen of Portugal and France was raised in the courtly surroundings of Margaret of Austria's residence in Mechelen, where portraits, portrait galleries and court painters specialized in the art of portraiture played an all-encompassing role. As a young child and teenager she was literally surrounded by the extensive collection of royal portraits her aunt had amassed with such assiduity over the years. Margaret set an example and a precedent for her family, particularly in collecting, on a grand scale, portraits of royal sitters to whom she was either related or politically allied. The manner in which Margaret juxtaposed portraits in her collection with other paintings such as *mappamundi* (illuminated maps that charted the Old and New Worlds), along with paintings depicting the victories of her nephew Charles V at Pavia (1525) and others of his imperial coronation in Bologna (1530), had an impact upon later palace decoration at the Habsburg courts in the Netherlands, Spain and even Portugal.¹ During her years as regent of the Netherlands, Margaret's quarters in the Palais de Savoie comprised eight rooms arranged from the public to the most private, with her impressive collection and portraits distributed among these chambers.

For Margaret, her portraits represented visual networks of blood relations, images of family members and allies which heightened her role as regent. Thus, in her richly decorated rooms, liturgical objects, gold plate, sculpture, rock crystal, gems and manuscripts were deliberately placed alongside Chinese porcelain, exotica and artifacts from overseas,² Netherlandish paintings, family portraits and even a paint box in the shape of a book presented to her by her painter Jacopo de' Barbari.³ A meld of Burgundian, Habsburg, and even Spanish modes of collecting was adopted by Margaret at Mechelen, where she carefully orchestrated an accumulation and ostentatious display in a dynastic and propagandistic fashion. She shaped and structured her collection with her numerous court portraits in a visual reinforcement of her regency and rule, at the same time underscoring the importance and prestige of her dynastic lineages.

Close to one hundred portraits served Margaret as visual reminders of illustrious rulers and their houses, reflecting as well her own personal cult of the Burgundian and Habsburg royal houses. Her portraits arranged genealogically according to bloodlines in the public rooms where visitors, envoys and diplomats were received, supported the Habsburg cause in Flanders and provided Margaret with a platform for her own aspirations and right to rule. Her gallery, with its political agenda, influenced the conception of Habsburg portrait galleries in Spain and Portugal.

The regent retained the services of celebrated painters to create official images of herself: Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559), Jan Gossart (c. 1478-1536) and Barend van Orley (c. 1491-1542), whose portrayals of Margaret in widow's weeds established a pattern and precedent for the later representation of Habsburg widows (**Fig. 1**), such as her nieces

1. Tremayne, 1908, pp. 307-308; Jordan Gschwend, 1994; Eichberger and Beaven, 1995, pp. 244-247; Eichberger, 1996, pp. 259-273.

2. Capenberghs, 2005, pp. 297-309.

3. For the decoration and distribution of rooms in the Mechelen palace see Eichberger, 1996, pp. 259-279.

THE QUEEN'S PAINTERS: ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA, QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE

Annemarie Jordan Gschwend

Leonor of Austria and Mary of Hungary (1505-1558),⁴ regardless of the medium in which they were portrayed. Like Margaret, these women were either politically engaged in governing Habsburg kingdoms or married to European monarchs closely allied with the Habsburg house.⁵ Margaret's visual strategies, especially the shaping of her personal identity as a virtuous widow, has been recently termed by Dagmar Eichberger as "branding."⁶ Orley's official portraits of Margaret as regent and widow established a portrait prototype for subsequent portrayals of Habsburg widows as exemplary wives, sisters, daughters and rulers. Margaret's self-fashioning as the ideal widow echoed the advice of her contemporary, the Valencian scholar and humanist Juan Luis Vives (1493-1540), whose book, *De institutione feminae Christianae*, published in Antwerp in 1524, counseled women to devote themselves to the memory of their dead husbands.⁷ It is therefore not surprising that Leonor learned to appreciate portraiture at Mechelen and, like her aunt Margaret, took up collecting portraits, patronizing leading portraitists and commissioning portraits of herself and her family, in particular of her daughter Maria, the Infanta of Portugal (1521-1577).

Leonor's residency in Portugal as queen, from 1518 to 1523, was too short and surviving documents are too few to confirm any engagement there on her part as a patron of portrait painters. According to tradition, an early portrait of Princess Leonor, undoubtedly executed by one of Margaret's court painters, had been sent from Flanders to the Lisbon court, her beauty prompting the elderly Manuel I to marry his son, John III's (r. 1521-1557) chosen bride instead. One can only speculate as to which painter executed this nuptial image of the young Leonor. We have some idea of her promising beauty from a comment made by the Polish ambassador in Spain, Juan Dantisco, in 1526, when Leonor had returned as a widow, engaged to François I, king of France. In a letter to King Sigismund I, Dantisco lamented the fact that Leonor had lost much of her early beauty and grace, not remotely resembling the portrait sent to Sigismund, once proposed as a prospective husband for Leonor several years before.⁸



Fig. 1. Bernard van Orley, *Portrait of Margaret of Austria as a Widow*, first quarter of the 16th century, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, inv. no. 975-16. © Maertens

4. Jan Cornelisz Vermeyen (copy after), *Portrait of Mary of Hungary*, ca. 1540-45, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 1982.60.26. <https://metmuseum.org/art/collection/search/437884> This specific image was copied countless times by van Orley. During the 1520s at least nine copies of Margaret as the ideal widow were given away by the regent. Cf. Eichberger and Beaven, 1995, p. 226. For an overview of Habsburg women as power players and cultural mediators see, Jordan

5. Gschwend, 1991, pp. 118-138.

6. Eichberger, 2016, pp. 108-119. I should like to thank Dagmar Eichberger for letting me read her essay before publication.

7. Cf. Welzel, 2005, pp. 103-113.

8. García Mercader, 1999, p. 758.

THE QUEEN'S PAINTERS:
ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR
IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA,
QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE
Annemarie Jordan Gschwend

THE COURT OF FRANÇOIS I

If we are to believe the critical comments of the Polish diplomat, how can one judge the series of portraits of Leonor painted by Joos van Cleve shortly after her arrival at the French court in 1530? Leonor must have been influential in prompting François I to invite this Fleming to the French court. The portraits he executed of the French monarchs were well accepted by both of them, and at least ten versions of the queen's portrait by van Cleve and his followers are extant today, many of which were sent to Leonor's aunt Margaret and other Habsburg family members as state gifts.⁹ What personal input Leonor had in these representations remains speculative, however the serialization of her official state image in various replicas, copies and media,¹⁰ differing slightly in rendition of dress, jewels or facial details, certainly relied on Margaret of Austria's example.¹¹

With van Cleve, did François I make a special concession to his new queen, when he had his own portraitist of merit and quality, Jean Clouet (c. 1485-1541), in his service? The Valois court was no less interested in portraiture than the Habsburg court in Flanders: numerous drawings, miniatures and portraits of François I and his courtiers by Jean Clouet document his reign. François can be credited with promoting the vogue for collecting pencil-and-sanguine portraits and drawings —a novelty at the French court— bound together in albums.¹² The splendor of Leonor's Flemish and Spanish costumes, highlighted by the jewels she brought from Portugal and borrowed from the French crown treasury, reflect François's tolerance at this time in allowing Leonor to flaunt at his court her Habsburg and Spanish background. Her image as a Habsburg queen at a hostile enemy court in the early 1530s was validated by these van Cleve originals and replicas, sent all over Europe as diplomatic gifts.

Aside from Leonor's own contacts with Jean Clouet and his workshop, with pencil drawings of the new queen and her Spanish ladies being made immediately after her arrival,¹³ she also employed other portrait painters. Léonard Limosin (c. 1505-1577) executed an enamel portrait on copper of the queen in 1536, the first of a portrait series of French royals and aristocrats, just as he was beginning his career at François' court as the king's painter and valet of the bedchamber.¹⁴ The fact that Leonor wears French dress here for the first time as a concession to François suggests she was responsible for this commission. In any case, she kept this plaque in her private collection, the portrait later taking a circuitous route to the Brussels court and from there to Spain. Leonor's support of a rising, talented artist at the start of his career underscores both her accomplished tastes and foresight and her deep understanding of portraits and portraiture.

1542: THE DIPLOMATIC MISSION TO THE LISBON COURT

The Netherlandish painter Corneille de la Haye, or Corneille de Lyon (c. 1500/1510-1575) first met the queen in 1533 on the occasion of her royal entry in Lyons, where he participated in the design and execution of the ephemeral decorations.¹⁵ Although a portrait he executed of Leonor at this time has not survived, portrayals of women of her court —including Catherine de' Medici— have. By 1534, Corneille had been appointed "painctre de la royne Helienor, royne de France." We are again confronted with Leonor's discerning patronage of an innovative portraitist, who after 1541 would move on to become painter to the future king of France, Henri, Duke of Orléans (1519-1559).

9. Friedländer, 1972b, pls. 113-115, where he documents eight versions of Cleve's portraits of Leonor.

10. Jean Clouet, *Portrait Drawing of Leonor of Austria, Queen of France*, Musée Condé, Chantilly, inv. no. MN 23. Formerly in the collection of Catherine de' Medici. http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-clouet_eleonore-d-autriche-femme-de-francois-ier-1498-1558-reine-de-france_pierre-noire_sanguine_1531

11. For queens and their patronage at the Valois court, see Wilson-Chevalier, 2007 as well as Wilson-Chevalier, 2002, pp. 475-524.

12. Scaillièrez, 1996; Scaillièrez, 1992.

13. Mellen, 1971, cat. 48, pl. 65.

14. Musée national de la Renaissance, Écouen, inv. no. CI 2520 (signed and dated: LL 1536).

15. Dubois de Groër, 1996, pp. 16 and 19.

THE QUEEN'S PAINTERS:
ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR
IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA,
QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE

Annemarie Jordan Gschwend

During a longer sojourn in 1536 when the court resided in Lyons, Leonor was able to immerse herself in the artistic milieu there, where she became better acquainted with Corneille and other painters in his circle, such as Jean Trouvéon from Burgundy,¹⁶ who had also worked on the royal entries of 1533, and his apprentice and relation, Antoine Trouvéon (or Trovéon).¹⁷ Leonor must have recognized Antoine's talents early on, because his career advanced meteorically and he relocated to Paris. As early as 1543 he declared himself to be the «queen's painter, a native of Lyons, residing on the rue Quincampoix».¹⁸ By 1544 he had become a master painter in Paris, commissioned to paint a large *Crucifixion with the Virgin, St. John and Mary Magdalene*, which has not survived.

Antoine worked exclusively for the queen, and the black-and-red-chalk portrait drawings of Leonor executed after 1536, which until now had been attributed to François Clouet's workshop, are surely by her new portraitist Trouvéon. The first, dated 1540, depicts Leonor twice, wearing two different French costumes and coifs, the obverse portrait being more finished than the portrait on the reverse of the folio.¹⁹ The second, commissioned after François I's death in 1547 and shortly before Leonor moved to the Brussels court, shows the widowed queen in mourning.²⁰

In November of 1541, Leonor entrusted Antoine Trouvéon with a commission of utmost importance, sending him to Portugal with the entourage of Claude de la Guiche (c. 1506-1556), the Bishop of Agde, who went to Lisbon on an extraordinary diplomatic mission.²¹ The French monarchs hoped de la Guiche would be able to persuade John III to agree to a matrimonial alliance between the French prince Charles and Leonor's daughter, Maria of Portugal. Leonor placed great hopes in this diplomatic encounter: a French marriage meant her beloved daughter, from whom she was separated and whom she had not seen since 1523, would live with her at the Valois court.

The French mission arrived in Portugal in early January 1542, residing at the home of Honoré du Caix, the French ambassador, just outside Lisbon. Luis de Sarmiento, the Spanish ambassador to Portugal, sent detailed letters about these events to Leonor's brother, Emperor Charles V. He wrote to the emperor that on January 7 a painter, Antoine Trouvéon, had come from France expressly to execute the portrait of Leonor's daughter, Maria.²² Trouvéon remained at the Portuguese court for eight months, if not longer, and during his long residency the prospective bride no doubt sat for him several times.

On his return journey to France sometime in late 1542 or early 1543, Trouvéon encountered problems with custom officials in Galicia, as a letter dated March 1543 from Sarmiento to the emperor confirms.²³ The painter's baggage, his portraits and his gifts for Leonor were confiscated and Trouvéon was forced to return to Lisbon and travel to France without his belongings. Bureaucratic matters were eventually cleared up: Trouvéon was able to recover his effects (chests and packages), which arrived in Rouen on a Portuguese ship in December of 1543.²⁴

If Trouvéon did paint portraits of Maria of Portugal, these have not survived; however, two portrait drawings have, attributed until now to the Portuguese painter Gregorio Lopes.²⁵ Trouvéon took great pains with his sitter who was a "very beautiful, graceful and virtuous

16. Zemon Davis, 1980, pp. 21-28.

17. Jordan Gschwend, 2008, pp. 11-19.

18. Archives Nationales de France, Minutier central, LXXXVI, 15 (December 26, 1543).

19. Musée Condé, Chantilly, inv. no. MN 24.

20. Musée Condé, Chantilly, inv. no. MN 25.

21. Aquarone, 1940, pp. 43-78.

22. Archivo General de Simancas, Estado (Portugal), leg. 373, f. 35 (Lisbon, January 7, 1542).

23. Archivo General de Simancas, Estado (Portugal), leg. 373, f. 35 ff. 97v-98 (Almeirim, March 30, 1543).

24. A male servant had been given a power of attorney by Trouvéon, authorizing him to go to Rouen to pick up his things recently arrived from Lisbon. ANF, Min. cent., LXXXVI, 15 (December 26, 1543).

25. Musée Condé, Chantilly, inv. nos. MN 26, inscribed: "L'imfante de portugal fille de la roine Leonor" and MN 27. MN 26 once belonged to Catherine de' Medici. Figueiredo, 1927, pp. 5-14, whose attribution to Lopes has always been tenuous. Also Jordan Gschwend, 1994, pp. 63-65, fig. 35.

THE QUEEN'S PAINTERS:
ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR
IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA,
QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE
Annemarie Jordan Gschwend

princess,” according to contemporaries like Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, who visited the Lisbon court in 1564. In one Chantilly drawing (MN 26), Antoine spent much time perfecting the princess’s face, features, jewels and accessories, and highlighting her hair and clothes with red and yellow chalk.²⁶ His first rendition was immediately sent to France not long after Trouvéon’s arrival in May 1542, when Leonor’s servant, Michel Siller,²⁷ returned to France from Lisbon. In a letter sent just after his arrival, Leonor expressed great pleasure with her daughter’s “pintura” (portrayal).²⁸ Trouvéon’s remaining portrait drawings were presented to Leonor in Paris sometime in late 1543 or early 1544, after his confiscated bags were finally returned to him.

The fact that Leonor sent Trouvéon to Lisbon is revealing since it underscores how much she relied upon his talent for portraiture and his capabilities as a diplomat and courtier. She evidently preferred to send her painter rather than rely on artists employed by her sister, Catherine of Austria (1507-1578), at the Lisbon court. Leonor wanted to leave nothing to chance: this marriage was of great importance and a successful portrait would help seal the match at the Valois court.

Portraiture in France reached its apogee under François Clouet, who like Trouvéon, along with his extensive workshop and followers, transformed the concept of the portrait drawing. Portrait drawings had evolved considerably since the time of his father, Jean Clouet, when they were regarded as preparatory works, to be later transferred to panel or canvas. With François Clouet, portrait drawings came to be valued and appreciated as finished images, works of art eagerly sought-after, collected and pasted into bound books.²⁹ Influenced by her years at the French court, this is how Leonor understood her daughter’s portrait to be, and a careful reading of the queen’s letter to her daughter reveals “pintura” to mean a finished portrait drawing, rather than an oil painting.

As a portraitist working exclusively for Leonor, Trouvéon provided his queen with the kinds of portraits that she required of him as his patron. His images of the queen executed in the late 1540s codified her official image as queen of France, before but especially after François I’s death in 1547. Shortly after she was widowed, Trouvéon was commissioned to capture the image of Leonor as a Dowager Queen in mourning, modeled after portraits of her aunt Margaret as a widow.³⁰ This image of Leonor as the virtuous widow circulated at the French court and would have a great influence on the manner in which the Habsburg court portraitist, Anthonis Mor, would portray the former French queen later at the Brussels court.

ANTHONIS MOR AT THE BRUSSELS AND LISBON COURTS

Leonor’s later years were spent in Brussels at the court of her younger sister, Mary of Hungary, regent of the Netherlands, where she moved in 1548. As a well-endowed dowager queen, Leonor could enjoy her sister’s brilliant court and partake in the last major events of Charles V’s reign: the royal entries and court ceremonies held for his heir, Philip II, in 1549, the festivities at Binche that same year, and Charles’s abdication in Brussels in 1556. Her financial independence and enormous wealth allowed her to indulge in the patronage that was dearest to her, in particular portraiture. Not long after her arrival, she commissioned the portrait painter Anthonis Mor (c. 1516/1520-1575), a rising star at the Brussels court, to paint

26. Attributed to Antoine Trouvéon, *Portrait Drawing of Infanta Maria of Portugal*, 1542, Musée Condé, Chantilly, inv. no. MN 26. Formerly in the collection of Catherine de’ Medici. http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-clouet_marie-de-portugal-1521-1578_pierre-noire_sanguine_perle-materiau_1540

27. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Ms. Français 2952: “Estats de la maison de la Roynie,” fol. 50v.

28. Pacheco, 1675, fol. 24: “Con vuestra pintura, hija, he holgado mucho, pues, no puedo ver la natural, plega à Dios pueda ser alguna hora, con vuestra contentamiento, que sera el mio, y os guarde como deseo. Vuestra Madre Leonor.”

29. Jollet, 1997, pp. 43-47 and p. 90.

30. Attributed to Antoine Trouvéon, *Portrait Drawing of Leonor of Austria, Queen of France, as a widow*, 1547, Musée Condé, Chantilly, inv. no. MN 25. Formerly in the collection of Catherine de’ Medici. — Add a link? —

THE QUEEN'S PAINTERS:
ANTOINE TROUVÉON AND ANTHONIS MOR
IN THE SERVICE OF LEONOR OF AUSTRIA,
QUEEN OF PORTUGAL AND FRANCE

Annemarie Jordan Gschwend

her portrait. Mor's assistant, Conrad Schot, described how both painters frequented Leonor's apartments in the Coudenberg Palace in Brussels, where Mor executed his portrayal.³¹ Just as in the slightly earlier 1547 drawing by Antoine Trouvéon, Leonor posed for Mor in widow's weeds, the attire she wore after François I's death. Leonor is shown here as an elegant and courtly Habsburg widow, her love of jewelry underscored by the many rings on her fingers.³² She holds a richly ornamented ostrich-feather fan as symbol of her princely rank, a regal gift received from her sister Mary during the Binche festivities.³³

Leonor's association with Anthonis Mor should be regarded as similar to her previous relationship with Antoine Trouvéon at the time of his political mission to Lisbon in 1542. Leonor's desire to marry her daughter Maria of Portugal to her nephew and godson Philip II of Spain was a plan hatched at the Brussels court with Mary of Hungary's encouragement and support. These marriage plans were reinforced during Philip's visit to Flanders in 1549, when he himself was portrayed for the first time by Mor in Brussels. Leonor's strategy arranged with her sister was to send Mor to Portugal to paint Maria of Portugal's portrait —a visual trump card essential to the marriage negotiations. Relying on Mary of Hungary's political influence with their brother Charles V to secure this marriage politically, Leonor assumed the role of marriage broker in Mor's mission to the Lisbon court. Her daughter's future and welfare were at stake. As during her patronage of Trouvéon, Leonor developed a close relationship with Mor, who would assume multiple roles as painter, courtier and diplomat for the queen. She entrusted Mor, as she did Trouvéon, with a political mission, sending him to the Lisbon court in 1551-1552. The portrait Mor painted there of Maria was a tremendous success, but it failed to seal the marriage Leonor so desperately wanted.³⁴

31. Hymans, 1910, p. 40.

32. Anthonis Mor (copy after), *Portrait of Leonor of Austria*, after 1549, Monasterio de las Descalzas Reales (Patrimonio Nacional), Madrid, inv. no. 00612060. <http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=2753>

33. Jordan Gschwend, 1999, pp. 25-35, especially p. 32, fig. 15.

34. Anthonis Mor (copy after), *Portrait of Infanta Maria of Portugal*, 1552, Monasterio de las Descalzas Reales (Patrimonio Nacional), Madrid. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_von_Portugal,_Anthonis_Mor.jpg

NOUVELLES RECHERCHES SUR GRÉGOIRE GUÉRARD ET LA BRESSE

Frédéric Elsig

Professeur, unité d'Histoire de l'art, université de Genève

RÉSUMÉ

De nouvelles recherches ont permis de préciser le parcours du peintre hollandais Grégoire Guérard. Ce dernier, mentionné à la fin du xvi^e siècle comme un « parent et compatriote d'Érasme de Rotterdam », est actif de 1512 à 1538 comme peintre et verrier d'abord à Troyes (1512) et Autun (1515), ensuite à Tournus (avant 1518-1530), enfin de nouveau à Troyes (1531-1538). Il entretient une relation régulière avec la Bresse et notamment avec l'évêque Louis de Gorrevod, qu'il aurait pu suivre en Italie en 1516-1517. Pour l'église Notre-Dame de Bourgen-Bresse, il réalise le *Triptyque de saint Jérôme* (1518) et un triptyque dont subsistent les volets (1523). D'autres œuvres conservées aujourd'hui en Bresse proviennent probablement de Bourgogne : le retable de Saint-Laurent-sur-Saône (vers 1524-1525) pourrait avoir été commandé par Claude de Longwy pour la cathédrale de Mâcon ; le triptyque de Saint-Trivier-de-Courtes (1526), par un certain Nicolas Galoys pour l'église Saint-André de Tournus.

NEW RESEARCH ABOUT GRÉGOIRE GUÉRARD AND THE BRESSE

by **Frédéric Elsig**

Art History Professor, Genève University

ABSTRACT

New research has clarified the itinerary of the Dutch painter Grégoire Guérard. The latter, mentioned at the end of the 16th century as a “relative and fellow of Erasme of Rotterdam”, is active from 1512 to 1538 as a painter and glassmaker first in Troyes (1512) and Autun (1515), then in Tournus (before 1518-1530), finally again in Troyes (1531-1538). He has a regular relationship with the Bresse and especially with Bishop Louis de Gorrevod he could have followed in Italy in 1516-1517. For the church Notre-Dame of Bourg-en-Bresse, he painted the triptych of Saint Jerome (1518) and a triptych of which the shutters remain (1523). Other works preserved today in Bresse probably come from Burgundy: the altarpiece of Saint-Laurent-sur-Saône (around 1524-1525) could have been commissioned by Claude de Longwy for the cathedral of Mâcon; the triptych of Saint-Trivier-de-Courtes (1526), by a certain Nicolas Galoys for the church Saint-André of Tournus.

NOUVELLES RECHERCHES SUR GRÉGOIRE GUÉRARD ET LA BRESSE

Frédéric Elsig

Professeur, unité d'Histoire de l'art, université de Genève

Dans l'exposition *Brou : chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, présentée au monastère royal de Brou entre le 1^{er} juillet et le 15 octobre 2006, une salle a permis de réunir autour du *Triptyque de saint Jérôme* (1518) quelques peintures attribuées au même peintre et de vérifier ainsi la cohérence d'une personnalité de premier plan. Celle-ci, dont le noyau a été reconstitué par Michel Laclotte dès 1965, s'est considérablement étoffée. Sur la base des volets documentés de Saint-Léger-sur-Dheune, on peut aujourd'hui l'identifier à Grégoire Guérard, attesté en Bourgogne méridionale de 1518 à 1530 et célébré en 1581 par Pierre de Saint-Julien Balleure comme un « compatriote et parent d'Érasme de Rotterdam¹ ». Depuis 2006, plusieurs découvertes sont venues préciser l'itinéraire du peintre, en invitant à reconsidérer les rapports qu'il entretient avec la Bresse.

Tout d'abord, le chantier de Brou n'a pas motivé, comme nous le supposions, l'installation bourguignonne du peintre hollandais. Ce dernier, d'après les recherches récentes, a fait une halte à Troyes en 1512 avant de séjourner à Autun en 1515 et de s'installer à Tournus dès avant 1518, date à laquelle un document romain fait référence à « maître Guerad de Tornis² ». Pourquoi ces déplacements successifs ? L'hypothèse la plus vraisemblable est que Grégoire Guérard ait été recommandé au sein d'un réseau d'évêques érudits, capables de reconnaître ses qualités et parmi lesquels figurent Jacques Raguier, évêque de Troyes, Jacques Hurault, évêque d'Autun, et Louis de Gorrevod, évêque de l'éphémère diocèse de Bourg-en-Bresse, élevé en 1515 et supprimé l'année suivante sur l'intervention de François I^{er}, soucieux de contrer les ambitions du duc Charles II de Savoie.

Daté précisément de 1518, le *Triptyque de saint Jérôme* (fig. 1) a été commandé, comme l'a établi Paul Cattin, par la famille Garin pour la chapelle Saint-Jérôme de l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, momentanément cathédrale³. Il pourrait aussi rendre hommage à l'évêque Louis de Gorrevod, comme le suggère un indice iconographique : dans le volet droit, il montre, au-delà de la paroi où apparaît le groupe sculpté du *Couronnement de Notre-Dame*



Fig. 1. *Triptyque de saint Jérôme*, 1518, musée du monastère royal de Brou (inv. 866.2).
© Musée du monastère royal de Brou, ville de Bourg-en-Bresse, cliché Hugo Maertens

1. Elsig, 2005, p. 79-90 ; Elsig, 2006, p. 12-18.

2. Elsig, 2011, p. 129-135 ; pour le document de 1518, voir Bruyn, 1984, p. 98-109.

3. Belley, 1999, p. 18-21, cat. 4 (notice de P. Cattin). Il est conservé depuis 1866 dans les collections du musée municipal de Bourg-en-Bresse (inv. 866.2). Panneaux peints sur bois, panneau central transposé sur toile, 140 x 117 cm volets fermés.

(référence évidente à la titulature de l'église), un épisode très rare, celui de l'évêque Sylvanus sauvé de la décapitation par saint Jérôme. Serait-ce là une allusion discrète à l'épiscopat de Louis de Gorrevod ?

Par ailleurs, le triptyque constitue, dans le parcours du peintre, un tournant stylistique, dans la mesure où il révèle un adoucissement du langage lié selon toute vraisemblance à un séjour de Grégoire Guérard en Italie. Ce dernier, en effet, se réfère non seulement aux estampes (comme le suggère la figure féminine au premier plan du volet gauche, inspirée de la *Sainte Barbe* de Marcantonio Raimondi), mais aussi à des modèles qui ne semblent passer ni par la gravure ni par des œuvres conservées en Bourgogne, en particulier ceux de peintres toscans de la génération précédente comme Piero di Cosimo (dont le *Retable de l'Incarnation*, peint autour de 1505 pour Santissima Annunziata et conservé aujourd'hui aux Offices de Florence, comporte des types morphologiques assez proches) ou surtout Filippino Lippi, dont les fresques de la chapelle Carafa de Santa Maria sopra Minerva, à Rome, semblent lui avoir inspiré plusieurs motifs, comme l'homme de profil dans le volet droit, repris presque littéralement dans un *Saint Jean ressuscitant Drusienne* d'une collection suisse.

Le voyage supposé du peintre en Italie doit donc se situer peu avant 1518, date du document romain, et a pu être motivé par le déplacement d'un prélat au cinquième concile de Latran, tenu jusqu'en 1517 par Latran (1512-1517)". Grégoire Guérard aurait-il suivi l'évêque d'Autun, Jacques Hurault, et rencontré sur place Louis de Gorrevod ? Il est délicat de l'affirmer, même si une œuvre vient pourtant corroborer une telle hypothèse. La *Vierge à l'Enfant* du musée

des Beaux-Arts de Dijon (fig. 2) peut être placée stylistiquement entre le triptyque de l'Eucharistie (Autun, musée Rolin), dont elle conserve l'aspect froid comme orfèvre, et le *Triptyque de saint Jérôme*, dont elle annonce l'adoucissement. Autrement dit, elle se situe entre 1515 et 1518, dans la phase correspondant au voyage supposé du peintre en Italie. Sa composition combine librement, comme le plus souvent chez ce peintre, des modèles variés. Pour le décor (la voûte, la porte et le lustre), elle utilise le *Lavement de pieds* gravé par Dürer et réutilisé par Grégoire Guérard en 1519 dans un panneau aujourd'hui conservé au musée de Vauluisant à Troyes. Pour les figures, elle conjugue des modèles lombards – comme la fresque peinte en 1517 pour un commanditaire français, Nicolas de La Chesnaye, à Santa Maria delle Grazie – à la fameuse *Madone d'Orléans*, tableautin peint par Raphaël en 1506-1507, envoyé au duc Charles II de Savoie et qui fait dès 1507 l'objet de copies par les peintres piémontais Giovan Martino Spanzotti puis Gerolamo Giovenone⁴. Grégoire Guérard a-t-il vu l'original ou l'une de ses dérivations ? C'est en tout cas grâce à l'évêque Louis de Gorrevod qu'il a pu en prendre connaissance.



Fig. 2. Église de Brou : vue du jubé, novembre 2004.
© Frédéric Elsig

Le réseau de Louis de Gorrevod explique la présence, dans la même église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, d'un autre triptyque. Celui-ci, dont on ne conserve plus que les volets, porte la date de 1523. Ouvert, il montrait sans doute une Déploration du Christ entre un Portement de croix et une Mise au Tombeau. Fermé, il représentait dans un espace unifié la Sainte Cène à laquelle assiste le commanditaire Nicolas Chichon, docteur en droit (mort en 1535), accompagné par sa famille (ses deux fils, son épouse Jacquemette de la Botte et sa fille) ainsi que par un chien faisant office d'élément héraldique (le blason familial est d'azur à chien passant). La position excentrée du Christ, qui évite naturellement la zone de contact des deux volets, trouve un parallèle dans un dessin d'Albrecht Dürer (Albertina, Vienne), lui aussi daté de 1523, un parallèle certainement fortuit. La composition s'inspire librement de l'estampe de Marcantonio Raimondi à laquelle se réfère, au même moment, une autre *Sainte Cène* de Guérard, passée en vente sur le marché suisse en 1942 et qui n'a, à notre connaissance, plus jamais refait surface (Lucerne, Fischer, 2-5 septembre 1942, lot 1127).



Fig. 3. Triptyque dit de saint Augustin (en fait saint Claude), église Saint-Laurent de Saint-Laurent-sur-Saône, classé MH le 5/10/1920. © Cliché Philippe Hervouet www.philippehervouet-photographe.fr

C'est également au réseau des prélats français en relation avec l'Italie que se rattache une autre peinture conservée aujourd'hui en Bresse, le retable de Saint-Laurent-sur-Saône (**fig. 3**), probablement panneau central d'un triptyque dont on a perdu les volets⁵. Stylistiquement proche des volets de Saint-Léger-sur-Dheune et de ceux de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, il peut être daté autour de 1522-1523. Il révèle lui aussi la connaissance de modèles toscans de la génération précédente. Sa composition, qui place les figures de saints devant un paysage, séparé par une balustrade, dérive d'œuvres telles que la fresque de la *Vierge à l'Enfant entre saint Sébastien et saint Julien* réalisée par Domenico Ghirlandaio vers 1473 dans l'église San Donnino à Sant'Andrea a Brozzi, tandis que la disposition variée des figures en pied rappelle une nouvelle fois des idées de Filippino Lippi, comme on peut l'observer dans le retable Magrini peint vers 1483 pour l'église San Michele in Foro à Lucques. Par ailleurs, le retable pose une question iconographique : il montre un saint évêque entre les saints Pierre, Jean, Philippe et Bonaventure. Ce saint, au centre de la composition, est assis sur un trône qui symbolise assurément un siège épiscopal. Identifié ces dernières années à saint Augustin, il porte une croix et doit de ce fait être plutôt reconnu comme saint Claude, tel qu'il est représenté au début du XVI^e siècle. Cette observation semble corroborer l'hypothèse selon laquelle le retable proviendrait de la cathédrale de Mâcon, dont dépend la paroisse de Saint-Laurent-sur-Saône depuis 1542 et dont l'évêque, au début des années 1520, n'est autre que Claude de Longwy. Ce dernier, également présent en Italie au cin-

5. Belley, 1999, p. 54-55, cat. 19 et p. 62 (notice de R. Touzé); Bourg-en-Bresse, 2011, p. 36 (notice de Michèle Duflot).

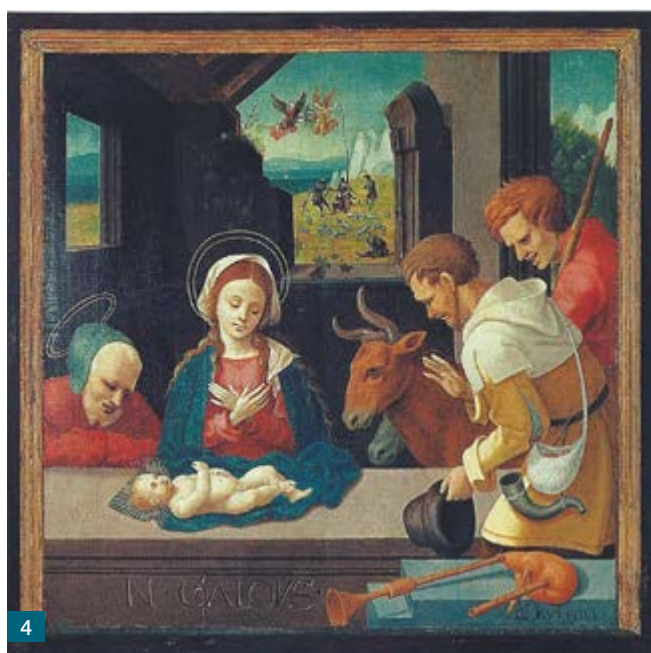


Fig. 4. *Triptyque de l'Adoration des bergers*, église Notre-Dame, Saint-Trivier-de-Courtes, 1526, classé MH le 22/8/1902.
© Cliché Philippe Hervouet www.philippehervouet-photographe.fr



Fig. 5. *Triptyque de la Lamentation*, ancien hôpital de Châtillon-sur-Chalaronne, 1527, volet de la *Résurrection du Christ*, classé MH le 25/01/1913.
© Cliché Philippe Hervouet www.philippehervouet-photographe.fr

quième concile de Latran, a pu croiser l'itinéraire des évêques de Troyes, d'Autun et de Bourg-en-Bresse, et entrer ainsi en contact avec Grégoire Guérard. Il pourrait donc avoir commandé le retable, en faisant d'emblée preuve de clairvoyance dans ses choix artistiques.

Si l'hypothèse est avérée, le retable de Saint-Laurent-sur-Saône aurait été importé tardivement en Bresse. C'est peut-être également le cas du triptyque de Saint-Trivier-de-Courtes, daté de 1526 (**fig. 4**)⁶. Conservé dans l'église Notre-Dame de Saint-Trivier-de-Courtes, il proviendrait du château de Senozan (Saône-et-Loire). Fermé, il présente, en grisaille, l'Annonciation derrière un parapet. Ouvert, il montre l'Adoration des bergers entre saint Nicolas et sainte Catherine. Il comporte sur le bloc de pierre où est étendu l'Enfant l'inscription « N. GALOYS », que Gabriel Jeanton a considéré comme la signature du peintre mais qui, à en juger par sa taille et par la présence de saint Nicolas, fait plutôt référence au commanditaire. Ce dernier, Nicolas Galoys, pourrait à titre d'hypothèse être identifié au Nicolas Galand mentionné en 1581 par Pierre de Saint-Julien comme le commanditaire d'un des retables de Guérard ornant l'église Saint-André de Tournus⁷. Dans cette hypothèse, le triptyque de Saint-Trivier-de-Courtes pourrait correspondre à l'un de ces retables évoqués par l'historien bourguignon.

En revanche, le triptyque de Châtillon-sur-Chalaronne semble bien avoir été réalisé pour l'église locale. Il conserve son cadre original, dont les pilastres, ornés de reliefs italianisants, sont surmontés d'un écusson avec la date de 1527, inscrite en chiffres romains selon la graphie propre à Guérard (« MV^cXXVII »)⁸. Il aurait été commandé par la famille Blanchard. Ouvert, il montre à gauche le Christ dans le jardin des Oliviers, au centre, sa déploration et à droite, sa résurrection (**fig. 5**). Fermé, il présente en grisaille l'apparition du Christ à la Vierge et à la Madeleine. La composition de sa section centrale combine une nouvelle fois différents modèles, à commencer par Dürer, auquel Guérard fait constamment référence et dont il

6. Belley, 1999, p. 55, 60-63 (notice de R. Touzé); Bourg-en-Bresse, 2011, p. 32-33 (notice de Cécile Oulhen).

7. Saint-Julien de Balleure, 1581, p. 536.

8. Dijon, 1990, p. 97-99, cat. 22 (notice de C. Chédeau); Belley, 1999, p. 16, 54 (notices de R. Touzé); Bourg-en-Bresse, 2011, p. 34-35 (notice de Cécile Oulhen).

possède certainement un exemplaire de la *Petite Passion* et de la *Grande Passion*. Ils sont de nouveau conjugués à des modèles italiens, en l'occurrence une idée de Raphaël. Celle-ci, qui inspire le groupe du Christ soutenu par Joseph d'Arimathie et pleuré par la Madeleine, nous est notamment connue par l'estampe d'Enea Vico, datée de 1542. Elle a dû circuler d'emblée à travers des dessins, dont Grégoire Guérard a dû posséder un exemplaire (peut-être une copie réalisée à Rome de sa propre main) et auxquels il se réfère également dans la *Mise au tombeau* du triptyque de Notre-Dame à Bourg-en-Bresse en 1523, puis dans celle du musée des Beaux-Arts de Dole.

Récemment, Matthieu Gilles et Cécile Scaillièrez m'ont signalé le volet double-face d'un triptyque dont les autres éléments restent inconnus à ce jour. Celui-ci, passé sur le marché parisien comme une œuvre de l'entourage de Bernard Van Orley (Piasa, 18 juin 2014, lot 5), montre au revers la Vierge de l'Annonciation, proche de celle de l'église Saint-Vincent à Chalon (1530), et à l'avert une Résurrection (fig. 6) voisine de celle du volet droit de Châtillon-sur-Chalaronne. Il peut ainsi revenir à la main de Guérard et se situer aisément entre 1527 et 1530. D'après le catalogue de vente, il proviendrait de la famille Ballioud, seigneurs de Saint-Julien, apparemment sans rapport avec Claude de Saint-Julien, qui emploie Grégoire Guérard au château de Brancion en sa qualité de verrier d'après un document de 1530⁹. Celui-ci est en tout cas fondamental, car il prouve que Guérard a non seulement produit des retables, mais aussi pratiqué le métier de verrier. Or les recherches récentes ont démontré que Guérard est retourné à Troyes dès 1531 et y travaille jusqu'en 1538 aux vitraux de l'église Saint-Pantaléon, générateurs d'une véritable mode de la grisaille dans le vitrail français¹⁰. Parmi eux, le vitrail de la Vie de la Vierge réutilise plusieurs motifs élaborés par Guérard dès 1518, comme on peut l'observer dans la Naissance de la Vierge (en lien avec la Naissance de saint Jérôme dans le triptyque de Bourg-en-Bresse) ou dans l'Adoration des bergers (en lien avec la section centrale du triptyque de Saint-Trivier-de-Courtes). Il confirme ainsi la cohérence du regroupement stylistique et invite à approfondir les liens de Guérard avec l'art du vitrail durant la période bourguignonne et bressane.



Fig. 6. *Résurrection*, collection particulière.
© Frédéric Elsig

9. Archives départementales de la Côte-d'Or, B 3422, f° 62v°.

10. F. Elsig, « La carrière troyenne de Grégoire Guérard », in *Peindre à Troyes au xvi^e siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 115-125.

Bibliographie | Bibliography

Ouvrages, articles, inventaires et usuels

Books, articles, inventories, reference works

Colloques

Colloquia

Catalogues d'exposition et de collection

Exhibition and collection catalogues

Archives et travaux universitaires non publiés

Unpublished archives and university works

OUVRAGES, ARTICLES, INVENTAIRES ET USUELS

BOOKS, ARTICLES, INVENTORIES, REFERENCE WORKS

A

Ainsworth, 1992

AINSWORTH, Maryan W., in *La Peinture flamande dans les musées d'Amérique du Nord*, choix des œuvres G. BAUMAN et W. LIEDTKE (dir./eds.), Paris, 1992.

Ainsworth, 1998

AINSWORTH, Maryan W., *Gerard David, Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, 1998.

Ainsworth, 2004

AINSWORTH, Maryan W., « "À la façon grèce": The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », in C. EVANS, Helen (dir./ed.), *Byzantium: Faith and Power*, cat. exp./exhib. cat., The Metropolitan Museum of Art, p. 544-593, cat. nos. 329-355, esp. p. 555, New York, 2004.

Ainsworth, 2010a

AINSWORTH, Maryan W. (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, New York, 2010.

Ainsworth, 2010b

AINSWORTH, Maryan W. (dir./ed.), *L'Homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complète*, New York, 2010, p. 395-398.

Ainsworth, 2010c

AINSWORTH, Maryan W., « Observations Concerning Gossart's Working Methods », in *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, New York, 2010, p. 69-87.

Ainsworth, 2010d

AINSWORTH, Maryan W., « The Painter Gossart in His Artistic Milieu », in *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, New York, 2010, p. 9-29.

Ainsworth, 2014

AINSWORTH, Maryan W., *Jan Gossart's Trip to Rome and His Route to Paragone*, The Hague, Hofstede de Groot Lecture 3, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 2014.

Alberti, 1992

ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture – De Pictura (1435)*, Paris, 1992, coll. « La littérature artistique », préface, traduction et notes par/introduction, French trans. and notes by Jean-Louis SCHEFER.

Allier, 1833-1838

ALLIER, Achille, *L'Ancien Bourbonnais*, Moulins, 1833-1838, nouv. éd. t. III, Moulins, 1934.

Anonyme/Anonymous, 2007

ANONYME, *La Fondation du cloître des Annonciades de la ville de Bruges l'an 1517 et l'histoire de Marguerite d'Autriche qui le fonda*, transcription de fragments conservés à la Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Manuscrits [inv. n° 15862 et 15863, cat. n° 5043], notamment p. 20-33 (« L'Institution de l'ordre des Annuntiates et la fondation de ce cloître »), Bruxelles/Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, 2007.

Aquarone, 1940

AQUARONE, J.-B., « L'ambassade extraordinaire de Claude de la Guiche, évêque d'Agde, auprès du roi de Portugal Jean III (1542) », *Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, vol. 7, fasc. 2, 1940, p. 43-78.

Avril, 2011

AVRIL, François, « Une personnalité inconnue de la Renaissance dijonnaise : l'enlumineur des Machéco (Oudot Matuchet ?) », in ELSIG, Frédéric (dir./ed.), *Peindre en France à la Renaissance*, t. I, *Les Courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er}*, Milan, 2011.

B**Backhouse, 1985**

BACKHOUSE, Janet, *Books of Hours*, London, 1985.

Barrio Loza, 1984

BARRIO LOZA, José Ángel, *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984.

Baudson, 1958

BAUDSON, Françoise, *Brou. L'église et le monastère*, coll. « La France Illustrée », Paris, 1958.

Baux, 1844

BAUX, Jules, *Recherches historiques et archéologiques sur l'église de Brou*, Paris, 1844.

Baux, 1854

BAUX, Jules, *Histoire de l'Église de Brou*, Lyon, 1854, 2^e édition.

Baux, 1862

BAUX, Jules, *Histoire de l'Église de Brou*, Bourg-en-Bresse, 1862, 3^e édition, doc. XI (archives départementales de l'Ain, H 616), p. 396-403, notamment/esp. p. 397.

Bavel, 2010

BAVEL, Bas J.P. van, *Manors and Markets: Economy and Society in the Low Countries 500-1600*, Oxford-New York, 2010.

Beaune, 2009

BEAUNE, Colette, « Vie et mort d'un enfant royal : Charles-Orland (1492-1495) », *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, 2009, t. 64, p. 31-44.

Bellet, 1978

BELLET, chanoine Jean, *La Cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne et ses dépendances : étude historique et archéologique*, Saint-Jean-de-Maurienne, 1978, t. XIX.

Bergmans, 1981

BERGMANS, Anna, « Enkele gegevens over de activiteiten van de beeldhouwer Guiot de Beaugrant in Bilbao (1533-1549) », in SMEYERS, Maurits, *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe (Archivum artis lovaniense)*, Leuven, 1981, p. 265-278.

Bermejo Martínez, 1980

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *La Pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1980, cat. n° 4, p. 52, fig. 11, p. 248.

Binski, 1996

BINSKI, Paul, *Medieval Death: Ritual and Representation*, Ithaca, New York, 1996.

Biographie nationale, 1908

Biographie nationale, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 1908.

Bischoff, 2003

BISCHOFF, Georges, « "Vive Osteriche et Bourgogne!" Un preux Franc-Comtois au service de Maximilien I^{er}, Louis de Vaudrey », in *La Franche-Comté à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance, 1450-1550*, actes du colloque de Besançon, 2003, p. 161-185, p. 166 et 168-170.

Boitel-Souriac, 2010

BOITEL-SOURIAC, Marie-Ange, « François de Paule, intercesseur pour la postérité du couple royal ? », in *Saint François de Paule & les Minimes en France de la fin du xv^e au xviii^e siècle*, textes réunis et présentés par Benoist PIERRE et André VAUCHEZ (dir./eds.), Tours, 2010, p. 27-36.

Boon, 1976

BOON, K.G., « Lancelot Blondeel as a Designer for Sculptures and Textiles », *Hafnia, Copenhagen Papers for the History of Art*, 1976, p. 113-124.

Boone, 2015

Boone, Marc, « Construire la mémoire d'Outre-tombe : les comtes de Flandre, leurs successeurs bourguignons et leurs proches sous les dalles funéraires », in CROUZET-PAVAN, Élisabeth et MAIRE VIGUEUR, Jean-Claude (dir./eds.), *L'Art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Rome, 2015, p. 61-87, notamment/esp. p. 71-75.

Bouchot, 1904

BOUCHOT, Henri, *L'Exposition des Primitifs français, la peinture en France sous les Valois*, Paris, 1904.

Boulton, 2000

BOULTON, D'Arcy Jonathan Dacre, *The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325-1520*, Woodbridge, New York, 2000, p. 249-270.

Briat-Philippe, 2015

BRIAT-PHILIPPE, Magali, « La dévotion à Saint Nicolas de Tolentin au monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse », in ABALLEA, Sylvie et ELSIG, Frédéric (dir./eds.), *L'Image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge*, actes du colloque international, Genève/Geneva, musée d'Art et d'Histoire, 17-18 juin 2013, Viella, 2015, p. 167-183.

Brioist, Fagnart et Michon, 2015

BRIOIST, Pascal, FAGNART, Laure et MICHON, Cédric (dir./eds.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours, 2015.

Briquet, 1923/1966

BRIQUET, Charles-Moise, *Les Filigranes : dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, New York, 1923/1966, vol. 3.

Brossard, 1891

BROSSARD, Joseph, *Inventaire sommaire des archives départementales de l'Ain, séries G & H*, Bourg-en-Bresse, 1891.

Brossard, 1897

BROSSARD, Joseph-Philibert, *Regeste ou mémorial historique de l'église Notre-Dame de Bourg*, vol. I, Bourg-en-Bresse, 1897.

Brossard et Morel, 1916

BROSSARD, Joseph, MOREL, Octave, *Inventaire sommaire des archives départementales de l'Ain, série A (1-4), série B (1-347)*, Bourg-en-Bresse, 1916.

Bruand, 1991

BRUAND, Yves, « Le château de Bourbon-l'Archambault », in *Congrès archéologique de France. XCXLVI^e session* (Bourbonnais, 1988), Paris, 1991, p. 97-109.

Bruand, 2001

BRUAND, Yves, « Le château ducal de Moulins », in *Le Duché de Bourbon, des origines au connétable*, actes du colloque de Moulins, 5-6 octobre 2000, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 55-63.

Bruchet, 1927

BRUCHET, Max, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille, 1927.

Brune, 1912

BRUNE, Paul, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la Franche-Comté*, Paris, 1912, p. 16.

Bruyn, 1984

BRUYN, Joshua, « Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten. IV. De Pseudo-Félix Chrétien: een Haarlemse schilder (Bartholomeus Pons?) bij de bishop van Auxerre », *Oud Holland*, 98, 1984, p. 98-109.

Buck, 2001

BUCK, Stephanie, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin (Kritischer Katalog Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett), 2001.

Bufalo, 2012

BUFALO, Dario del, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Turin, 2012.

Burk, 2006a

BURK, Jens Ludwig, « Conrat Meit: Margaret of Austria's Court Sculptor in Malines and Brou », in *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque, Bourg-en-Bresse, 2006.

Burk, 2006b

BURK, Jens Ludwig, dans le catalogue d'exposition *Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance*, Munich (Bayerisches Nationalmuseum), 1. Dezember 2006 bis 18 März 2007, in EIKELMANN, Renate (ed.), *Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance – « desgleichen ich kein gesehen... »*, Munich, 2006, p. 29.

Burk, 2007a

BURK, Jens Ludwig, « À l'Antique à Nantes, à la moderne à Brou : styles architecturaux et conception de la statuaire funéraire au moment du passage du gothique tardif à la Renaissance », in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par Kathleen WILSON-CHEVALIER (dir./ed.), Saint-Étienne, 2007.

Burk, 2007b

BURK, Jens Ludwig, « Peter Ernst von Mansfeld und Conrat Meits Skulpturen des Grabmals für Philibert von Chalon, Fürst von Orange, in Lons-le-Saunier », in MOUSSET, Jean-Luc (dir./ed.), *Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604) : un prince de la Renaissance*, vol. 2 : *Essais et catalogue*, Luxembourg, 2007, p. 301-306.

C**Capenberghs, 2005**

CAPENBERGHS, Joris, « Margaret of Austria, the "Hof van Savoyen" and the New World », in EICHBERGER, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven, 2005, p. 297-309.

Castan, 1897

CASTAN, Auguste, « Besançon (CGM 32) : Manuscrits 1-1296 (index t. 33, p. 977-fin) », in *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 1897-1904, t. 1, 1897, 127, p. 85-87.

Casteels et Rylant, 1940

CASTEELS, Marguerite, RYLANT, J., « De metsers van Antwerpen tegen Paludanus, Floris, de Nole's en andere beeldhouwers », *Bijdragen tot de geschiedenis*, 31, 1940, p. 199.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, 1897-1904, t. 1, 1897.

Cennini, 1960

CENNINI, Cennino d'Andrea, *The Craftsman's Handbook [Il Libro dell'Arte]*, trans. by Daniel V. Thompson, Jr., Mineola, New York, 1960.

Chagny, 1913

CHAGNY, André, *Correspondance politique et administrative de Laurent de Gorrevod, conseiller de Marguerite d'Autriche et gouverneur de Bresse*, première partie, 1507-1520, Mâcon, 1913.

Challis, 2005

CHALLIS, Kate, cat. 53, « Book of Hours », p. 178-179, in EICHBERGER, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven, 2005.

Charvet, 1897

CHARVET, Étienne-Léon-Gabriel, *Les Édifices de Brou à Bourg-en-Bresse, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1897.

Châtelet, 2001

CHÂTELET, Albert, *Jean Prévost, le Maître de Moulins*, Paris, 2001.

Châtelet, 2005

CHÂTELET, Albert, « Jean Lemaire de Belges, Jean Hey et les artistes », *Revue du Nord*, 2005/1, n° 359, p. 51-65 (en ligne sur/on line www.cairn.info).

Checa, 2008

CHECA, Fernando, *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Madrid, 2008.

Chédeau, 2009

CHÉDEAU, Catherine, « L'œuvre de Conrat Meit en Franche-Comté : les tombeaux des Chalon dans l'église des Cordeliers de Lons-le-Saunier », in DELOBETTE, L. et DELSALLE P. (dir./eds.), *La Franche-Comté et les anciens Pays-Bas, XIII^e-XVIII^e siècles. Actes du colloque international à Vesoul (Haute-Saône) et Tournai (Belgique) les 25, 26 et 27 octobre 2006*, t. 1 : *Aspects politiques, diplomatiques, religieux et artistiques*, Besançon, Cahiers de la MSHE Ledoux, 2009, p. 429-447.

Ciavaldini Rivière, 2014

CIAVALDINI RIVIÈRE, Laurence, *Aux premières heures du monastère de Brou. Un architecte, une reine, un livre*, Paris, 2014.

Cibrario et Promis, 1834

CIBRARIO, Luigi, PROMIS, Domenico Casimiro (dir./eds.), *Sigilli de' principi di Savoia raccolti ed illustrati per ordine del re Carlo Alberto*, Turin, 1834, n° 79.

Clément, 1923

CLÉMENT, chanoine Joseph-Henri-Marie, *La Cathédrale de Moulins, histoire et description*, Moulins, 1923.

Cloulas, 1991

CLOULAS, Annie, « La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat royal », *Gazette des Beaux-Arts*, série 6, vol. 118, 1472^e livr., septembre 1991, p. 61-78.

Coelen, 2008

COELEN, Peter van der, in *Images of Erasmus*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), 8 nov. 2008-8 févr. 2009, cat. exp./exhib. cat., Rotterdam, 2008.

Coenen, 1999

COENEN, Daniel, « Antoine de Montcut », in *Nouvelle Biographie nationale*, Bruxelles, 1999, vol. 5, p. 110.

Combes, 1874

COMBES, Louis de, *Justice et magistrature aux XVII^e et XVIII^e siècles dans une petite province de France : le présidial de Bourg et le bailliage de Bresse*, 1874.

Cools, 2003

COOLS, Hans, « Le destin d'un héros comtois : Philibert de Chalon, prince d'Orange (1502-1530) », in DELOBETTE, L. et DELSALLE, P. (dir./eds.), *La Franche-Comté à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance, 1450-1550*, actes du colloque de Besançon, 10-11 octobre 2002, organisé par le Laboratoire des sciences historiques de l'université de Franche-Comté, Besançon, 2003, p. 115-128.

Cordero di Pamparato, 2004

CORDERO DI PAMPARATO, Francesco, *Il Conte verde : Amedeo VI di Savoia*, Collegno (Turin), 2004.

Coudenberge, 1519

COUDENBERGE, Johannes de, *Ortvs progressus et impedimenta fraternitatis beatissime virginis Marie. De passione que dicitur de septem doloribus*, Antwerp, 23 nov. 1519.

Crépin-Leblond, 2015

CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, in *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I^{er}*, Écouen (musée national de la Renaissance), 14 oct. 2015-1^{er} févr. 2016, cat. exp./exhib. cat., Paris, 2015.

Crowe et Cavalcaselle, 1863

CROWE, Joseph A., CAVALCASELLE, Giovanni B., *Les Anciens Peintres flamands*, Bruxelles, 1863.

D**David-Chapy, 2015**

DAVID-CHAPY, Aubrée, « Louise de Savoie, régente et mère du roi : l'investissement symbolique de l'espace curial », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 79, 2015.

David-Chapy, 2017

DAVID-CHAPY, Aubrée, *Anne de France. Louise de Savoie. Inventions d'un pouvoir au féminin*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Debombourg, 1858

DEBOMBourg, Georges, *Histoire de l'abbaye et de la ville de Nantua*, Bourg-en-Bresse, 1858.

De Busscher, 1868

DE BUSSCHER, Edmond, « Beaugrant (Guyot de) », in *Biographie nationale*, Bruxelles, 1868, 2, col. 48-50.

Defoer et Dirkse, 1986

DEFOER, Henri L.M., DIRKSE, Paul, « Het grafmonument van Jan van Scorel », *Oud Holland*, 100, 1986, p. 171-196.

Dehaisnes, 1881

DEHAISNES, chanoine, « Inventaire sommaire des archives départementales du Nord », archives civiles (série B, Chambre des comptes de Lille), t. IV, Lille, 1881.

Delmarcel, 1992

DELMARCEL Guy, « The Passion Tapestries of Margaret of Austria (v. 1518-1524), New Data and Documents », *Studies in Western Tapestries*, 1992.

https://www.arts.kuleuven.be/studiesinwesterntapestry/e-articles_delmarcel_passion

Delmarcel, 2008

DELMARCEL Guy, *La Tenture de David et Bethsabée, un chef-d'œuvre de la tapisserie à la Renaissance*, Paris, 2008.

Delobette, 2017

DELOBETTE, Laurence (dir./ed.), « Mis en estrif et en discorde ensemble à cause de leur partage », *L'héritage de Louis de Chalon († 1463)*, Mayenne, Franche-Bourgogne, 2017.

Destrée, 1906

DESTRÉE, chanoine Joseph, *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois organisée à Bruxelles au Cercle artistique et littéraire de juillet à octobre 1905*, Bruxelles, 1906.

Devlieghe, 1987

DEVLIEGHER, Luc, « Guyot de Beaugrant: waarheid en legende », *Biekorf*, 87, 1987, p. 389-392.

D'Hainaut-Zveny, 2005

D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, xv^e-xvi^e siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, 2005.

Dhanens, 1945-1948

DHANENS, Élisabeth, « Jan van Roome alias van Brussel, Schilder », *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis XI*, 1945-1948, p. 41-146.

Dhanens, 1965

DHANENS, Élisabeth, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, Gand, Bestendige Deputatie van de Provinciale Raad van Oostvlaanderen, 1965.

Dhanens, 1976

DHANENS, Élisabeth, « De Vijd-Borluut fondatie en het Lam Gods retabel », *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 38/2, 1976, p. 12-13, 46-47.

Dhanens, 1998

DHANENS, Élisabeth, *Hugo van der Goes*, Anvers, Fonds Mercator, 1998.

Dubois de Groër, 1996

DUBOIS DE GROËR, Anne, *Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1575)*, Paris, 1996, p. 16 et 19.

Dufaÿ, 1844

DUFAÿ, Charles-Jules, *Notice sur Brou, à l'occasion de sept nouveaux documents trouvés dans les anciennes archives de Flandres, pour servir à l'histoire de cette église et à celle du couvent de Saint-Nicolas de Tolentin*, Bourg-en-Bresse, 1844.

Duperray, 1996

DUPERRAY, Andrée, *Inventaire-index des comptes de châtelainies et de subsides conservés aux archives départementales de la Savoie et de la Haute-Savoie, série SA*, Chambéry, 1996.

Dupont, 1963

DUPONT, Jacques, « Jean Prévost, peintre de la cour de Moulins », *Art de France*, 1963, t. III, p. 75-89.

Duverger, 1930

DUVERGER, Jozef, « Vlaamsch Beeldhouwwerk van Nederlandsche Meesters te Brou », *Oud Holland*, 47, 1930.

Duverger, 1933

DUVERGER, Jozef, *De Brusselse Steenbickelaren*, Ghent, 1933.

Duverger, 1934

DUVERGER, Jozef, *Conrat Meijt (ca. 1480-1551)*, Brussels, 1934.

Duverger, 1935

DUVERGER, Jozef, *Brussel als kunstcentrum in de xiv^e en xv^e eeuw* (Bouwstoffen tot de Nederlandsche kunstgeschiedenis 3), Antwerp-Ghent, 1935.

Duverger, Onghena et Daalen, 1953

DUVERGER, Jozef, ONGHENA, M.J. et DAALEN, P.K. Van, « Nieuwe gegevens aangaande zestien-eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen », *Meddelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 15/2, 1953.

Duverger, 1954

DUVERGER, Jozef, « Kopieën van het "Lam Gods" retabel van Hubrecht en Jan van Eyck », *Bulletin - Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, juin 1954, p. 51-68.

Duverger, 1969

DUVERGER, Jozef, « Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance », in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art*, Budapest, 1969.

E**Edmunds, 1990**

EDMUNDS, Sheila, « Catalogue des manuscrits savoyards », in PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (dir./ed.), *Les Manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, 1990.

Eichberger et Beaven, 1995

EICHBERGER, Dagmar, BEAVEN, Lisa, « Family Members and Political Allies: The Portrait Gallery of Margaret of Austria in Mechelen », *Art Bulletin*, t. LXXVII, 1995-2, p. 225-248.

Eichberger, 1996

EICHBERGER, Dagmar, « Margaret of Austria's Portrait Collection: Female Patronage in the Light of Dynastic Ambitions and Artistic Quality », *Journal of the Society for Renaissance Studies*, vol. 10, June 1996, Issue 2, p. 259-279.

Eichberger, 2002

EICHBERGER Dagmar, *Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002.

Eichberger, 2005a

EICHBERGER, Dagmar, « A Cultural Center in the Southern Netherlands, the Court of Archduchess Margaret of Austria (1480-1530) in Mechelen », in Gosman, Martin *et al.* (dir./eds.), *Princes and Princely Culture: 1450-1650*, 2 vol., *Brill's Studies in Intellectual History*, Boston, 2005, vol. 1, p. 239-257.

Eichberger, 2005b

EICHBERGER, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven, 2005.

Eichberger, 2006

EICHBERGER, Dagmar, « Physical Distance – Spiritual Proximity: Margaret of Austria's Presence in Brou and in Malines », in *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque, Bourg-en-Bresse, 2006.

Eichberger, 2015

EICHBERGER, Dagmar, « Visualizing the Seven Sorrows of the Virgin: Early Woodcuts and Engravings in the Context of Netherlandish Confraternities », in Thelen, 2015, p. 93-143, notamment/esp. p. 123-130.

Eichberger, 2016

EICHBERGER, Dagmar, « Branding. Porträtkunst und Visualisierungsstrategien am Beispiel Margaretes von Österreich, Regentin der Burgundischen Niederlande », in KREMS, Eva, and RUBY, Sigrid (dir./eds.), *Das Porträt: Mobilisierung und Verdichtung, Transformationen des Visuellen*, vol. 4, Berlin, 2016, p. 108-119.

Eichberger, 2017

EICHBERGER, Dagmar, « The Seven Sorrows of the Virgin: Spreading a New Cult via Dynastic Networks », in MOCHIZUKI, Mia, and GÖTTLER, Christine (dir./eds.), *The Nomadic Object: The Challenge of World in Early Modern Religious Art*, 483-512, Leiden, 2017.

Elsig, 2005

ELSIG, Frédéric, « Un peintre de la Renaissance en Bourgogne : le Maître du triptyque d'Autun (Grégoire Guérard ?) », *Revue de l'Art*, 147, 1, 2005, p. 79-90.

Elsig, 2006

ELSIG, Frédéric, « Remarques sur le triptyque de saint Jérôme de Brou », in SARDA, M.-A. et PHILIPPE, M. (dir./eds.), *Brou. Chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Bourg-en-Bresse (musée de Brou), 1^{er} juillet-15 octobre 2006, cat. exp./exhib. cat., Paris, 2006, p. 12-18.

Elsig, 2011

ELSIG, Frédéric, « Grégoire Guérard et la peinture à Troyes », in ELSIG, F. (dir./ed.), *Peindre en France à la Renaissance. I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er}*, Milan, 2011, p. 129-135.

Enciso Viana, 1981

ENCISO VIANA, Emilio, « El arte flamenco en la Rioja alavesa (España) (siglo XVI) », in SMEYERS, M., *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Stegge (Archivium artis lovaniense)*, Leuven, 1981, p. 249-263.

Erlande-Brandenburg, 1973-1974

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, « Les tapisseries de François d'Angoulême », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1973, 1974, p. 19-31, notamment/esp. p. 20-22.

Essen et Hurx, 2009

ESSEN, G. van, HURX, M., « Design and Construction in the Cities of Holland, Part I. Supraregional and Municipal Systems: the Construction of Large City Churches and the Earliest Public Works (14th-16th centuries) », *OverHolland* 8, 2009, p. 3-30.

Essen, Hurx, Medema, 2010

ESSEN, G. van, HURX, M, MEDEMA, G. « Design and Construction in the Cities of Holland, Part II. Professionalisation of the Municipal Building Company in Times of Expansion and Contraction (17th-18th centuries) », *OverHolland* 9, 2010, p. 25-53.

Evans et Brinkmann, 1993-1995

EVANS, Mark, BRINKMANN, Bodo, *The Sforza Hours: Add. Ms. 34294 of the British Library*, 4 vol., Faksimile-Verlag, Luzern, 1993-1995.

F**Fagnart, 2009**

FAGNART, Laure, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (xv^e-xvii^e siècles)*, Rome, 2009.

Fagnart et Girault, 2018

FAGNART, Laure, GIRAULT, Pierre-Gilles, « Louise, François, Claude et les autres... À propos de l'emblématique de Louise de Savoie », in HABLOT, Laurent (dir./ed.), *Un code emblématique européen (1350-1550)*, Tours, 2018.

Fagnart et Winn, 2018

FAGNART, Laure, WINN, Mary Beth, « Louise de Savoie. The King's Mother, *Alter Rex* », in BROOMHALL, Susan (dir./ed.), *Women and Power at the French Renaissance Court*, Amsterdam.

Falkenburg, 1994

FALKENBURG, Reindert L., *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Oculi, 5, p. 10, Amsterdam, 1994.

Faries, 2012

FARIES, Molly, « The Master of the Legend of Saint Barbara's Job Altarpiece in Cologne », in Rogier van der Weyden in Context. *Papers Presented at the 17th Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, Leuven, 22-24 october 2009, Paris-Leuven-Walpole, 2012, p. 237 sqq/ff.

Feuardent, 1904

FEUARDENT, François, *Jetons et méreaux depuis Louis IX jusqu'à la fin du consulat de Bonaparte. Provinces et villes*, Paris, 1904, p. 321, n° 9527.

Figueiredo, 1927

FIGUEIREDO, José de, « Arte Portuguesa Primitiva: Gregório Lopes e a Infanta D. Maria », *Lusitania. Revista de Estudos Portugueses*, mars 1927, p. 5-14.

Finot, 1888

FINOT, J., « Louis Van Boghem, architecte de l'église de Brou », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements* 12, 229, n° 6, 1888.

Foras, Mareschal et Viry, 1910

FORAS, E.-A. de, MARESCHAL, F.-C., VIRY, P. de, *Armorial et nobiliaire de l'ancien duché de Savoie*, t. 5, Grenoble, 1910.

Fourrier et Parot, 2015

FOURRIER, Thibaud, PAROT, François, « L'enjeu dynastique à travers le décor sculpté de Chambord. Rôle et place de Louise de Savoie », in BRIOIST, Pascal, FAGNART, Laure et MICHON, Cédric (dir./eds.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours, 2015.

Frankignoulle et Bonenfant, 1935

FRANKIGNOULLE E., BONENFANT P., *Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant*, Bruxelles, 1935.

Fransolet, 1931

FRANSOLET, Mariette, « Le Retable des Sept Joies de l'église Saint-Nicolas de Tolentin à Brou », *Oud Holland*, 48, 1931, p. 13-41.

Friedländer, 1972a

FRIEDLÄNDER, Max Jakob, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Brussels, 1972.

Friedländer, 1972b

FRIEDLÄNDER, Max Jakob, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patinir*, Leyden, 1972, pl. 113-115.

G**Galand, 2013**

GALAND, Alexandre, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Brussels. The Flemish Primitives*, VI, Brussels, 2013.

Galard, 2008

GALARD, Jean, *Les Propriétaires du château et terres des Allymes, Cahiers René de Lucinge*, n° 41, Ambérieu-en-Bugey, 2008.

García Mercadel, 1999

GARCÍA MERCADEL, José, *Viajes de Etranjeros por España y Portugal*, vol. I, Salamanca, 1999, p. 758.

Gardet, 1966

GARDET, Clément, *De la peinture du Moyen Âge en Savoie*, t. II : *Peinture murale en Maurienne*, Annecy, 1966.

Gardet, 1990

GARDET, Clément, « Un livre d'heures du comte de Piémont, futur duc Amédée IX de Savoie », in PARAVICINI BAGLANI, Agostino (dir./ed.), *Les Manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, 1990, p. 109-120.

Garrido, 1999

GARRIDO, Carmen, « Jan Gossaert, *Le Christ entre la Vierge Marie et Saint Jean-Baptiste : Examen Technique* », in VEROUGSTRAETE, Hélène, et VAN SCHOUTE, Roger (dir/eds.), *Le Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997, La Peinture dans les Pays-Bas au XVI^e siècle. Pratiques d'Atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Leuven, 1999, p. 73-85.

Gauthier, 1869

GAUTHIER, Jules, « Les Gorrevod et leur sépulture dans l'église de Marnay », *Comptes rendus des séances de l'Académie de Besançon*, 1869, p. 343-356.

Gauthier, 1898

GAUTHIER, Jules, « Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté, leur œuvre, leurs imitateurs (1524-1563) », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1898, p. 250-282.

Gauthier, 1901

GAUTHIER, Jules, « La vie de château en Franche-Comté au XVII^e siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie de Besançon*, 1901, p. 163-175.

Germain, 2004

GERMAIN, Ren, *Châteaux, fiefs, mottes, maisons fortes et manoirs en Bourbonnais*, Clermont-Ferrand, 2004.

Girard-Klotz, 1990

GIRARD-KLOTZ, P., *Marnay*, Besançon, 1990.

Girault, 2011

GIRAULT, Pierre-Gilles, « Hey (Jean / Maître de Moulins) », *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 73 Heunert-Höllwarth, Leipzig, 2011.

Girault, 2016

GIRAULT, Pierre-Gilles, « Quelques artistes tourangeaux et leurs clients en quête d'identité : de Jean Fouquet au Maître de Claude de France (Éloi Tassart ?) », in BOUDON-MACHUEL, Marion, CHARRON, Pascale (dir./eds.), *Tours 1500 : Art et société à Tours au début de la Renaissance (actes du colloque de Tours, 10-12 mai 2012)*, Turnhout, 2016, p. 93-114.

Girault, 2015

GIRAULT, Pierre-Gilles, « Séjours et résidences de Louise de Savoie en Val de Loire (1498-1518) », in BRIOIST, Pascal, FAGNART, Laure et MICHON, Cédric (dir./eds.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours, 2015.

Girault et Hamon, 2003

GIRAULT, Pierre-Gilles, HAMON, Étienne, « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette », *Bulletin monumental*, t. 161-162, 2003, p. 117-125 (en ligne sur/on line on www.persee.fr).

Göbel, 1928

GÖBEL Heinrich, *Wandteppiche, Die romanischen Länder: Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal*, Leipzig, 1928.

Godin, 1997

GODIN, Christian, *La Totalité réalisée. Les arts et la littérature*, t. 4, Seyssel, 1997.

González Mozo, 2006

GONZÁLES MOZO, Ana, cat. no. 4, in FINALDI, Gabriele, GARRIDO, Carmen, *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, p. 102-113, cat. exp./exhib. cat., Madrid (Museo Nacional del Prado), 2006.

Gossart, 1903

GOSSART, Maurice, *Un des peintres peu connus de l'école flamande de transition : Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits*, Lille, 1903.

Guérout et Liou, 2001

GUÉROUT, Max, LIOU, Bernard, *La Grande Maîtresse, nef de François I^{er}. Recherches et documents d'archives*, Paris, 2001.

Guichenon, 1650

GUICHENON, Samuel, *Histoire de Bresse et de Bugey. Troisième partie contenant les généalogies des familles nobles de Bresse et de Bugey*, Lyon, 1650.

Guillot de Suduiraut, 2009

GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 » / "The Altarpiece of the Seven Joys of the Virgin in Margaret of Austria's Chapel at Brou: the Brussels-Style Gothic Sculptures Realized ca. 1513/1515-1522" », in PIERI, Caecilia (dir./ed.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance. Brou, a European Monument in the Early Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, éd. en ligne 2009/on line ed., 2009.

H

Hablot, 2004

HABLOT, Laurent, « Pour en finir – ou pour commencer – avec l'ordre de la Cordelière », in *Pour en finir avec Anne de Bretagne. Actes de la journée d'étude organisée aux archives départementales de la Loire-Atlantique (25 mai 2002)*, Le Page, Dominique (dir./ed.), Nantes, 2004, p. 47-70.

Hamel, 1986

HAMEL, Christopher de, *A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford, 1986.

Hamon, 2001a

HAMON, Étienne, « Les architectes des ducs de Bourbon, vers 1480-1510 : les chantiers et les hommes », in *Le Duché de Bourbon, des origines au connétable. Actes du colloque de Moulins, 5-6 octobre 2000*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 121-135.

Hamon, 2001b

HAMON, Philippe, « Louise de Savoie (Pont d'Ain, 11 ou 14 septembre 1476 – Grez-sur-Loing, 22 septembre 1531) », in JOUANA, Arlette (dir./ed.), *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, Paris, 2001, p. 923-926.

Heim et Yuste Galán, 1998

HEIM, D., YUSTE GALÁN, A.M., « La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman: de Bruselas a Castilla », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 64, 1998, p. 229-253.

Hendrikman, 2009

HENDRIKMAN, Lars, « Bernard van Orley's Passion Triptych for the Main Altar in Brou. Commission and Copies », in PIERI, Caecilia (dir./ed.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance. Brou, a European Monument in the Early Renaissance*. Actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris, 2009, p. 82-91, notamment/esp. p. 84.

Hilarion de Coste, 1647

HILARION DE COSTE, Olivier, *Les Éloges et les vies des reynes, des princesses, et des dames illustres en piété, en courage & en doctrine, qui ont fleury de nostre temps, & du temps de nos Pères. Avec l'explication de leurs devises, emblèmes, hiéroglyphes, & symboles*, II, Paris, 1647.

Hörsch, 1994

HÖRSCH, Markus, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schonen Kunsten, 56, Brussels, 1994.

Houdoy, 1872-1873

HOUDOY, Jules, « Marguerite d'Autriche. L'Église de Brou. Les artistes de la Renaissance en Flandre », *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 1872, p. 515-518; t. VI, 1872, p. 170-176, p. 350-352; t. VIII, 1873, p. 261.

Hulin de Loo, 1904

HULIN DE LOO, Georges, in *Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf*, n° 171, cat. exp./exhib. cat., Collection du prince de Wied, Neuwied, 1904.

Hulin de Loo, 1932

HULIN DE LOO, Georges, « L'exposition d'art français à Londres en 1932. Notes sur quelques tableaux du xv^e siècle », *Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, t. XIV, n° 6, 1932, p. 57-67.

Hurx, 2014

HURX, Merlijn, « Wandering Architects. Travelling as Part of an Architect's Education in the Fifteenth Century: the Example of the Low Countries », in OTTENHEYM, K.A. (dir./ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe*, Mantua, 2014, p. 29-39.

Hymans, 1910

HYMANS, Henri, *Antonio Moro. Son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1910, p. 40.

J

Jacquemart, 2007

JACQUEMART, Jean-Paul, *L'Architecture en Franche-Comté*, Milan, Besançon, 2007.

Jenkins, 1947

JENKINS, Marianna D., *The State Portrait. Its Origin and Evolution*, New York, 1947.

Jollet, 1997

JOLLET, Étienne, *Jean et François Clouet*, Paris, 1997, p. 43-47 et 90.

De Jonge, 1996

DE JONGE, Krista, « Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du xvi^e siècle », in *Demeures d'éternité*, Tours, 1996, p. 125-146.

De Jonge, 2010

DE JONGE, Krista, « Le "Précurseur" Du Cerceau et les anciens Pays-Bas », in Guillaume, Jean (dir./ed.), *Jacques Androuet du Cerceau*, Paris, 2010, p. 91-107.

Jordan Gschwend, 1991

JORDAN GSCHWEND, Annemarie, « Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia », in *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia : un reino imaginado*, Madrid, 1991, p. 118-138.

Jordan Gschwend, 1994

JORDAN GSCHWEND, Annemarie, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, 1994.

Jordan Gschwend, 1999

JORDAN GSCHWEND, Annemarie, « Exotic Renaissance Accessories. Japanese, Indian and Sinhalese Fans at the Courts of Portugal and Spain », *Apollo*, vol. 150, November 1999, p. 25-35, notamment/esp. p. 32, fig. 15.

Jordan Gschwend, 2008

JORDAN GSCHWEND, Annemarie, « Antoine Trouvéeon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert », *Revue de l'Art*, no. 159, 2008-1, p. 11-19.

José, 1956

JOSÉ, Marie, *La Maison de Savoie. Les origines. Le Comte Vert. Le Comte Rouge*, Paris, 1956, p. 162-166.

Joubert, 2006

JOUBERT, Fabienne, « Tel un prince en son diocèse, Jean Rolin, cardinal-évêque d'Autun », in Joubert, Fabienne (dir./ed.), *L'Artiste et le clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (xiv^e-xvi^e siècles)*, Paris, 2006, p. 105-132.

Joubert et Bertrand, 1995

JOUBERT, Fabienne, BERTRAND, Pascal-François, *Histoire de la tapisserie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1995.

Journal de Louise de Savoie, dans *Collection complète des / in Mémoires relatifs à l'Histoire de France*, 1^{re} série, 16, Bayard, seconde partie; *Fleurange; Louise de Savoie*, Paris, 1826.

Journal du palais ou recueil des principales décisions de tous les parlements et cours souveraines de France, nouvelle édition augmentée/new expanded edition, t. II, Paris, 1701.

K

Kavaler, 1995

KAVALER, Ethan Matt, « Being the Count of Nassau. Refiguring Identity in Space, Time and Stone », in FALKENBURG, R., DE JONG, J., ROODENBURG, H., SCHOLTEN, F. (dir./eds.), *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse Kunst, 1550-1750/Image and Self-Image in Netherlandish Art, 1550-1750*, Zwolle, 1995, p. 13-51.

Kavaler, 2000

KAVALER, Ethan Matt, « Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament », *Art Bulletin* 82, no. 2, June 2000, p. 228-230.

Kavaler, 2009

KAVALER, Ethan Matt, « Geometers at Brou: Architecture and Ornament in Spain, Brabant and Western Europe around 1500 », in PIERI, Caecilia (dir./ed.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance. Brou, a European Monument in the Early Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, éd. en ligne/on line edition 2009.

Kavaler, 2012

KAVALER, Ethan Matt, *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven-London, 2012.

Kemperdick, 2014

KEMPERDICK, Stephan, « The History of the Ghent Altarpiece », in KEMPERDICK, Stephan, RÖSSLER, Johannes, *The Ghent Altarpiece by the Brothers Van Eyck*, p. 29-50, notamment / esp. p. 42-43, Berlin (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), 2014.

Knecht, 1998

KNECHT, Robert-Jean, *Un prince de la Renaissance : François I^{er} et son royaume*, Paris, 1998.

Knecht, 2011

KNECHT, Robert J., « Louise de Savoie (1476-1531) », in MICHON, Cédric (dir./ed.), *Les Conseillers de François I^{er}*, Rennes, 2011, p. 173-186.

Krabbe, 1998

KRABBE, C.P., *Ambacht, Kunst, Wetenschap. Bevordering van de bouwkunst in Nederland (1775-1880)*, Zwolle-Zeist, 1998.

Kren, 2011

KREN, Thomas, *Les Enluminures du Louvre, Moyen Âge et Renaissance*, AVRIL, François, REYNAUD, Nicole et CORDELLIER, Dominique (dir./eds.), Paris, 2011.

Kurmann-Schwarz, 1991

KURMANN-SCHWARZ, Brigitte, « Les vitraux de la cathédrale de Moulins », *Congrès archéologique de France, XCXLVI^e session (Bourbonnais, 1988)*, Paris, 1991, p. 21-49.

L

La Faige et La Boutresse, 1936

LA FAIGE, Aubert de, LA BOUTRESSE, Roger de, *Les Fiefs du Bourbonnais*, t. II : *Moulins, rive droite de l'Allier*, Moulins, 1936.

Lanoë, 1998

LANOË, Guy, « La bibliothèque des Chalon à Nozeroy 1463-1686 », in Nebbiai-Dalla Guarda, D., Genest, J.-F. (dir/eds.), *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, Turnhout, 1998, p. 467-494.

Lecoq, 1987

LECOQ, Anne-Marie, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987.

Lecoq, 1990

LECOQ, Anne-Marie, « Les images symboliques de Louise de Savoie dans ses manuscrits », in Paravicini Bagliani, Agostino (dir./ed.), *Les Manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, 1990, p. 130-135.

Lecoq et Petev, 2004

LECOQ, Isabelle, PETEV, Todor, « Le relevé d'un vitrail offert par Marguerite d'Autriche à l'église Saint-Rombaut de Malines et attribué à Bernard van Orley », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 73, 2004.

Lefftz, 2010

LEFFTZ, Michel, « Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas », in MAËS, Gaëtane, BLANC, Jan, *Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque tenu à Lille, 28-30 mai 2008, Turnhout, 2010, p. 91-102.

Lemaire, 2006

LEMAIRE, Claudine, « Projet de funérailles pour un chevalier de la Toison d'or : Antoine de Lalaing (1480-1540). Jan Mone et le tombeau d'Antoine de Lalaing et d'Isabeau de Culembourg dans l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 75, 2006, p. 93-116.

Lemoine, 1941

LEMOINE, Jean-Gabriel, « Autour du tombeau de Philibert le Beau à Brou. Une description du projet Perréal-Colombe par Jean Lemaire de Belges », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, t. 11, 1941, p. 35-52, n° Inv. 3040.

Lemoine, 1949

LEMOINE, Jean-Gabriel, « Les Sibylles du tombeau de Philibert le Beau à Brou », *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, 1949, p. 15-35.

Lorentz, 1994

LORENTZ, Philippe, « Le cardinal Rolin et Jean Hey », in *La Bonne Étoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du x^v siècle*, Autun-Beaune, 1994, p. 116-118.

Lorentz, 2005

LORENTZ, Philippe, « Children's Portraits. Between Politics and Family Memories », in EICHBERGER, Dagmar (dir./ed.), *Women of distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven, 2005, p. 114-123.

Lorentz, 2011

LORENTZ, Philippe, « Jean Hey et le vitrail. Une œuvre méconnue du peintre des Bourbons à la cathédrale de Moulins », in ELSIG, Frédéric (dir./ed.), *Peindre en France à la Renaissance. I : Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er}*, Milan, 2011, p. 178-193.

Lorentz, 2014

LORENTZ, Philippe, « Jean Hey, le Maître de Moulins », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, 2012-2013, t. 145, 2014, p. 247-252 (en ligne/on line: ashp.revues.org/1620).

Lorentz et Regond, 1990

LORENTZ, Philippe, REGOND, Annie, *Jean Hey, le Maître de Moulins. Exposition documentaire*, Moulins, 1990.

Louis, 1998

LOUIS, Gérard, *La Guerre de Dix Ans (1634-1644)*, Besançon, 1998.

M

Maesschalck et Viaene, 1985

MAESSCHALCK, A., VIAENE, J., « Bouwmeester Jan van Ruisbroek, herdacht (1486-1986) », *Tijdschrift voor Brusselse Geschiedenis*, vol. 2, 1-2, 1985, p. 17-110.

Mander, 1604

MANDER, Karel van, *Le Livre des peintres*, Amsterdam, 1604, f° 211r°, traduit de l'ancien néerlandais par / translated from the Dutch by H. Miedema, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, Doornspijk, I, 1994, p.102.

Marcel, 1926

MARCEL, Louis-Étienne, *Le Cardinal de Givry, évêque de Langres (1529-1561)*, Langres, 1926, t. 1, p. 462 sqq/ff (pièces justificatives XII à XX).

Marin, 1981

MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, 1981.

Marin, 1986

MARIN, Louis, *La Parole mangée*, Paris, 1986.

Marin, 1993

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, 1993.

Martens et Dumortier, 2007

MARTENS, Didier, DUMORTIER, Claire, « Le vitrail des Petitedé à la cathédrale de Moulins, une œuvre de conception flamande ? », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2007, t. 76, p. 3-33.

Mattéoni, 1998

MATTÉONI, Olivier, *Servir le prince. Les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge, 1356-1523*, Paris, 1998.

Mattéoni, 2000

MATTÉONI, Olivier, « Les présidents de la Chambre des comptes de Moulins à la fin du Moyen Âge », in PAVIOT, Jacques, VERGER, Jacques (dir./eds.), *Guerre, pouvoir et noblesse au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur de Philippe Contamine*, Paris, 2000, p. 481-493.

Maulde La Clavière, 1895

MAULDE LA CLAVIÈRE, René de, *Louise de Savoie et François I^{er}. Trente ans de jeunesse (1485-1515)*, Paris, 1895.

Meganck et Sprang, 2015

MEGANCK, Tine, SPRANG Sabine van, « Reforming the Seven Sorrows: Paintings by Wensel Cobergher and Theodoor van Loon for the Brussels Chapel of Our Lady of Seven Sorrows », in Thelen, 2015, p. 145-168.

Mellen, 1971

MELLEN, Peter, *Jean Clouet : catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Londres, Paris, 1971.

Mély, 1911

MELY, François de, « Signatures des primitifs. Le livre d'heures de l'architecte Louis Van Boghem au séminaire de Bruges », in *Les Arts anciens de Flandre*, Bruges, 1912-1913, p. 1-9.

Mensger, 2000

MENSGER Ariane, « Jan van Eyck "Belgarum Splendor" und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst zu Beginn der Neuzeit », *Pantheon*, n° 58, 2000, p. 44-58.

Mensger, 2002

MENSGER, Ariane, *Jan Gossaert. Die Niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002.

Mérindol, 1994

MÉRINDOL, Christian de, « Le décor emblématique et les vitraux armoriés du couvent Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, n° 64, 1994, p. 149-180, notamment/esp. p. 154-155.

Michel, 1853

MICHEL, Emmanuel, *Biographie du parlement de Metz*, Metz, 1853.

Michiels, 1877

MICHELIS, Alfred, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, 1877.

Mottier, 2014

MOTTIER, Cédric, « Mobilité socioprofessionnelle et géographique d'un officier d'hôtel princier au début du xvi^e siècle : Pierre de l'Espine (ca. 1465-1526), écuyer de cuisine de Marguerite d'Autriche (1480-1530) », *Mémoires de la Société pour l'histoire du droit et des institutions des anciens pays bourguignons, comtois et romands*, vol. 71, 2014, p. 147-196.

Mottier, 2017-1

MOTTIER, Cédric, « Entre Savoie, Bourgogne et France : tradition de service multiple d'un lignage bressan, les Coucy-Châteauvieux (xv^e-xvi^e siècle) », actes du colloque international La noblesse des marches de Bourgogne et d'ailleurs au temps de Marguerite d'Autriche (xv^e-xvi^e siècle), monastère royal de Brou, 14-15 septembre 2016, *Annales de Bourgogne*, t. 89-3 & 4, Dijon, 2017, p. 92-106.

Mottier, 2017-2

MOTTIER, Cédric, « Brou, église funéraire princière : enjeux d'une fondation (1480-1509) », *Mémoires de la Société pour l'histoire du droit et des institutions des anciens pays bourguignons, comtois et romands*, vol. 73, 2017.

Muller Fz., 1881-1882

MULLER Fz., Samuel, « Getuigenverhoor te Antwerpen over het maken van ontwerpen van gebouwen in de 16^e eeuw door schilders, goudsmeden, timmerlieden en metselaars », *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis* IV, 245, Rotterdam, 1881-1882.

N**Nodet, 1906**

NODET, Victor, « Les tombeaux de Brou. Liste chronologique des documents relatifs aux tombeaux de Brou », *Annales de la société d'émulation de l'Ain*, 1906, p. 33-48.

O**Orth, 1998**

ORTH, Myra D., « The Master of François de Rohan: A Familiar French Renaissance Miniaturist with a New Name », in BROWN, Michelle P., McKENDRICK, Scott (dir./eds.), *Illuminating the Book: Makers and Interpreters, Essays in Honour of Janet Backhouse*, London (The British Library), Toronto (University of Toronto Press), 1998, p. 69-91.

Osten, 1961

OSTEN, Gert von der, « Studien zu Jan Gossaert », in *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, vol. 1, p. 463, ed. Millard MEISS, New York, 1961.

P**Pacheco, 1675**

PACHECO, Miguel de, *Vida de la Serenissima Infanta Doña María, hija del rey D. Manoel*, Lisboa, 1675, fol. 24.

Paget, 1926

PAGET, L., *Monographie du bourg de Marnay*, Paris, 1926.

Panofsky, 1992

PANOFSKY, Erwin, *La Sculpture funéraire. De l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, 1992.

Pastoureau, 1994

PASTOUREAU, Michel, « L'emblématique princière à la fin du Moyen Âge. Essai de lexique et de typologie », in *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (x^e-xv^e siècles)*, études publiées par Bernard ANDENMATTEN, Agostino PARAVICINI BAGLIANI et Annick VADON, Lausanne, 1994, p. 11-43, notamment/esp. p. 15 et 16.

Pastoureau, 2011

PASTOUREAU, Michel, « Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle », in BOUSMANNE, Bernard et DELCOURT, Thierry (dir. /eds.), *Miniatures flamandes, 1404-1482*, Paris (BnF), 6 mars-10 juin 2012, cat. exp./exhib. cat., Paris, Bruxelles, 2011, p. 89-102.

Périer d'Ieteren, 2005

PÉRIER D'ETEREN, Catheline, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2005.

Pernot, 2003

PERNOT, François, *La Franche-Comté espagnole. À travers les archives de Simancas, une autre histoire des Francs-Comtois et de leurs relations avec l'Espagne, de 1493 à 1678*, Besançon, 2003.

Perroud, 1868

PERROUD, Claude, « Les Montrevel et la Justice à Bourg, au xvii^e siècle », *Annales de la Société impériale d'émulation, agriculture, lettres et arts de l'Ain*, Bourg-en-Bresse, 1868, juillet-août-septembre, p. 79-104 et 129-142.

Pierre, 2015

PIERRE, Benoist, « L'entourage religieux et la religion de Louise de Savoie », in BRIOIST, Pascal, FAGNART, Laure et MICHON, Cédric (dir. /eds.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours, 2015.

Piquard, 1964

PIQUARD, Maurice, « Les manuscrits de la famille de Granvelle à la bibliothèque de Besançon », *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammara de Marinis*, Vérone, IV, 1964.

Poiret et Rivière, 1990

POIRET, Marie-Françoise, RIVIERE, Marie-Dominique, *Brou*, Bourg-en-Bresse, 1990.

Poiret, 1994

POIRET, Marie-Françoise, *Le Monastère de Brou. Le chef-d'œuvre d'une fille d'empereur*, Paris, 1994.

Poiret, 1999

POIRET, Marie-Françoise, « Marbres et albâtres dans l'église de Brou », actes des journées d'étude *Marbres en Franche-Comté*, Besançon, 1999, p. 85-103.

Poncet, 1998

PONCET, Olivier, *Pomponne de Bellièvre (1529-1607). Un homme d'État au temps des guerres de Religion*, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 50, Paris, 1998.

Prinet, 1897

PRINET, Max, « L'industrie du sel en Franche-Comté avant la conquête française », *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 7^e série, vol. 2, p. 59-216; p. 88-90, p. 116-118, p. 119, 1897 et n. 2.

Q

Quinsonas, 1860

QUINSONAS, E. de, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie, régente des Pays-Bas*, Paris, 1860.

R

Raphaël, s.d.

Raphaël de la Vierge Marie, père, *Description historique de la belle église et du couvent royal de Brou*, Bourg-en-Bresse, entre 1692 et 1715, transcription de Marie-Françoise Poiret, 2000, non publiée, documentation du musée de Bourg-en-Bresse.

Réau, 1958-1959

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vol., t. III : *Iconographie des saints*, Paris, 1958-1959.

Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789, XI, Paris, 1827, p. 443 et 444.

Révérend du Mesnil, 1872

RÉVÉREND DU MESNIL, Edmond, *Armorial historique de Bresse, Bugey, Dombes, Pays de Gex, Valromey et Franc-Lyonnais*, Lyon, 1872.

Reynaud, 1963

REYNAUD, Nicole, « Les portraits des Bourbons au Louvre. Reconstitution d'un panneau du Maître de Moulins », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 4-5, 1963, p. 159-166.

Reynaud, 1968

REYNAUD, Nicole, « Jean Hey, peintre de Moulins, et son client Jean Cueillette », *Revue de l'art*, n° 1-2, 1968, p. 34-37.

Reynaud, 1978

REYNAUD, Nicole, « Les maîtres à noms de convention », *Revue de l'art*, n° 42, 1978, p. 41-52.

Richesses touristiques et archéologiques du canton de Pont-de-Vaux, coll. « Préinventaire du département de l'Ain », Bourg-en-Bresse, 1985.

Robert, 1902

ROBERT, Ulysse, *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice-roi de Naples*, 2 vol., Paris, 1902.

Roggen et Casteels, 1938

ROGGEN, Domien, CASTEELS, Marguerite, « De beeldhouwer Guyot de Beaugrant », *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 5, 1938, p. 31-50.

Roggen, 1942

ROGGEN, Domien, « Guyot de Beaugrant en Jan Mone », *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 8, 1942, p. 213-214.

Roggen et Dhanens, 1943

ROGGEN, Domien, DHANENS, Élisabeth, « De Ontwerpers van de praalgraven van Brou », *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 9, 1943.

Roo, 1952

ROO, René de, « De Keldermansen naar de documentatie uit het Mechelse Stadsarchief », *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen gesticht 1886 onder de benaming Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire & Artistique de Malines*, 56, 1952, p. 82.

Rousselet, 1826

ROUSSELET, Pacifique, *Histoire et description de l'église royale de Brou, élevée à Bourg-en-Bresse par les ordres de Marguerite d'Autriche entre les années 1511 et 1536*, 3^e édition revue et augmentée par un directeur du séminaire de Brou, Bourg, 1826.

Rousset et Moreau, 1857

ROUSSET A., MOREAU, Frédéric (collab.), *Dictionnaire géographique, historique et statistique des communes de la Franche-Comté et des hameaux qui en dépendent, classés par département*, t. V, département du Jura, Lons-le-Saunier, 1857, art. « Rochefort », p. 438-452, notamment/ esp. p. 442-443 et 445-446.

S**Sainte-Claire, 1888**

SAINTE-CLAIRE, Sébastien de, *Histoire du Royal monastère de Brou près Bourg-en-Bresse fondé par la très illustre Princesse Marguerite d'Autriche*, Bourg, 1708, éd. 1888.

Saintenoy, 1931

SAINTENOY, Paul, *Le Statuaire Jan Mone – Jehan Money, maître artiste de Charles-Quint, sa vie, ses œuvres*, Bruxelles, Paris, 1931.

Saintenoy, 1935

SAINTENOY, Paul, *Les Arts et les artistes à la Cour de Bruxelles* (Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, Mémoires collection in-4°, 2^e série), Bruxelles, 1935.

Saint-Julien de Balleure, 1581

SAINT-JULIEN DE BALLEURE, Pierre de, *De l'origine des Bourgongnons, et antiquité des estats de Bourgogne*, Paris, 1581.

Samaran, 1965

SAMARAN, Charles, MARICHAL, Robert (dir./ed.), *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. V, Est de la France, Paris, 1965.

Sanderus, 1729

SANDERUS, trad./trans. Leroy, *Le Grand Théâtre sacré du duché de Brabant, recueilli des meilleurs auteurs qui ont écrit l'histoire sacrée des Pays-Bas*, La Haye, chez Chretien van Lom, 1729.

Scailliérez, 1992

SCAILLIÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, 1992.

Scailliérez, 1996

SCAILLIÉREZ, Cécile, « Un portrait méconnu de François I^{er} peint par Jean Clouet : le frontispice des Histoires de Diodore de Sicile au musée Condé de Chantilly », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 46, 4, 1996.

Schrevel, 1924

SCHREVEL, A.C. de, « Marguerite d'Autriche et le couvent des Annonciades à Bruges », in *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1924, p. 108-125.

Schuler, 1992

SCHULER, Carol M., « The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in Pre-Reformation Europe », *Simiolus*, 21, 1992, p. 5-28.

Servion, 1879

SERVION, Jehan, *Geste et croniques de la Mayson de Savoye (1466)*, publié d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale de Turin/ from the sole ms. at the National Library in Turin par Frédéric Emmanuel BOLLATI, Turin, 1879.

Sleiderink, 2012

SLEIDERINK, Remco, « De dichters Jan Smeken en Johannes Pertcheval en de devotie tot Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën. Nieuwe gegevens uit de rekeningen van de Brusselse broederschap (1499-1516) », *Queeste*, 19, 1, 2012, p. 42-69.

Sleiderink, 2015

SLEIDERINK Remco, « The Brussels Plays of the Seven Sorrows », in Thelen, 2015, p. 51-66.

Smeyers et Stock, 1997

SMEYERS, Maurits, STOCK, Jan van der (dir./ed.), *Manuscripts à peintures en Flandre : 1475-1550*, Gand, 1997.

Soisson, 2005

SOISSON Jean-Pierre, *Philibert de Chalon, prince d'Orange*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2005.

Soulier, 1912

SOULIER, Pérégrin-Marie, *La Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs dans les Flandres, 1491-1519*, Bruxelles, 1912, p. 60-61.

Soyer, 1910-1911

SOYER, Jacques [communication sur / paper on Jean Cueillette], *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*, t. XV, n° 197, juin 1910, p. 431-432, et t. XVI, n° 199, février 1911, p. 14-16.

Speakman Sutch, 2003

SPEAKMAN SUTCH, Susie, « Jan Pertcheval and the Brussels Leliebroeders (1490-1500). The Model of a Conformist Rethoricians Chamber? », in RAMAKERS, B. (dir./ed.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam, 2003, p. 95-106.

Speakman Sutch, 2015

SPEAKMAN SUTCH, Susie, « Patronage, Foundation History, and Ordinary Believers: The Membership Registry of the Brussels Seven Sorrows Confraternity », in Thelen, 2015, p. 19-48.

Speakman Sutch et Bruaene, 2010

SPEAKMAN SUTCH, Susie, BRUAENE, Anne-Laure van, « The Seven Sorrows of the Virgin Mary: Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburgian Low Countries, c. 1490-1520 », *Journal of Ecclesiastical History*, 61, 2010, p. 252-278.

Squillbeck, 1960

SQUILBECK, Jean, « L'iconographie de saint Guillaume et la bannière de la corporation des armuriers de Gand », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1960, t. 29, p. 103-118.

Steppe, 1969

STEPPE, J. K., « Mencia de Mendoza et ses relations avec Gilles de Busleyden », in COPPENS, Joseph, *Scrinium Erasmianum*, II, Leiden, 1969, p. 470, note 6.

Sterling, 1968

STERLING, Charles, « Jean Hey, le Maître de Moulins », in *Revue de l'art*, no. 1-2, 1968, p. 26-33.

Sterling, 1990

STERLING, Charles, *La Peinture médiévale à Paris 1300-1500*, t. II, Paris, 1990.

Sterling et Ainsworth, 1998

STERLING, Charles, AINSWORTH, Maryan W. et alii, *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings: France, Central Europe, The Netherlands, Spain, and Great Britain*, New York (The Robert Lehman Collection), 2, 1998.

Steyaert, 2003

STEYAERT, Griet, *De Brusselse schilderschool na Rogier van der Weyden: De messter van de Sint-Catharina-legende*, thèse de doctorat, Vrije Universiteit Brussel, université libre de Bruxelles, Carl Van de Velde (dir./ed.), 2003.

T

Taatgen, 2011

TAATGEN, Alice, in *Joos van Cleve, Leonardo des Nordens*, Aachen (Suermondt-Ludwig-Museum), 17 mars- 26 juin 2011, cat. exp./exib. cat, Stuttgart, 2011, n° 44, p. 179.

Thelen, 2015

THELEN, Emily Snow (ed.), « The Seven Sorrows Confraternity of Brussels. Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries) », *Studies in European Urban History*, 37, Turnhout, 2015.

Thiébaud, 2004

THIÉBAUT, Dominique, « Josse Lieferinxe », in *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Paris (musée du Louvre), 27 février-19 mai 2004, cat. exp./exhib cat., Paris, 2004, p. 142-153.

Thierry, 1907

THIERRY, chanoine Armand, « Les tapisseries historiées signées par Jean van Roome, alias de Bruxelles, peintre de Marguerite d'Autriche », in *Congrès d'histoire et d'archéologie*, Gand, 1907.

Thomas, 2014

THOMAS, Stephanie, « Michiel Coxcie's *Trinity*, a Technical Examination », in KEMPERDICK, Stephan, RÖSSLER, Johannes, *The Ghent Altarpiece by the Brothers Van Eyck*, Berlin (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), 2014, p. 138-143.

Tremayne, 1908

TREMAYNE, Eleonor, *The First Governess of the Netherlands: Margaret of Austria*, London, 1908, p. 307-308.

Tricou, 1956

TRICOU, J., « Le testament de Symphorien Champier », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 18, Genève, 1956, p. 101-109.

Tritenne, 2007

TRITENNE, Dominique, « Le marbre de Carrare utilisé à Brou », in *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris, 2007.

Tuloup, 1946

TULOUP, Robert, « L'hôtel du Riau et la chapelle des Popillon », *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, t. 45, 1946, n° 4.

Turrel, 2003

TURREL, Denise, « Élités urbaines et clientèle royale : la nouvelle chambre de justice de Bourg-en-Bresse en 1601 », in *Villes rattachées, villes reconfigurées (xvi^e-xx^e siècles)*, actes du colloque de Tours, 13, 14 et 15 décembre 2001, Tours, 2003, p. 37-53.

V

Vadon, 1994

VADON, Annick, « Les Heures du duc Louis de Savoie (1413-1465). Héraldique, emblématique et datation », in ANDENMATTEN, Bernard, PARAVICINI BAGLIANI, Agostino et VADON, Annick (dir./eds.), *Héraldique et emblématique de la maison de Savoie (x^e-xvi^e siècles)*, Lausanne, 1994.

Vaernewyck, 1568

VAERNEWYCK, Marcus van, *Der Spiegel der Nederlandscher audtheyt*, Ghent, 1568, fol. 119.

Vanden Bemden, 2001

VANDEN BEMDEN, Yvette, « Le vitrail sous les ducs de Bourgogne et les Habsbourg dans les anciens Pays-Bas », in *Liber amicorum Raphaël de Smedt, 2 : Artium Historia*, sous la dir. de/ed. Joost Vander Auwera Louvain/Leuven, 2001.

Vandembeusche et Vigoureux, 2006

VANDEMBEUSCHE, M.-Cl., VIGOUREUX, Cl., *Notre-Dame de Bourg au fil des jours*, Bourg-en-Bresse, 2006.

Vandevivere et Perier-d'Ieteren, 1973

VANDEVIVERE, Ignace, PERIER-D'IETEREN, Catheline, *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Bruxelles/Brussels, 1973.

Vayssière, 1876

VAYSSIÈRE, A., *Inscriptions recueillies dans l' glise de Brou*, Bourg-en-Bresse, 1876.

Verhoeven, 1992

VERHOEVEN, Gerrit, *Devotie en Negotie. Delft als bedevaartplaats in de late Middeleeuwen*, Amsterdam, 1992, 59, 61.

Verougstraete et Schoute, 1999

VEROUGSTRAETE Hélène, SCHOUTE Roger van, *La Peinture dans les Pays-Bas au xvr  siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation*, Leuven, 1999.

V ge, 1908

V GE, Wilhelm, « Conrad Meit et les tombeaux de Brou », *Jahrbuch des K n. preuss. Kunstsammlungen*, 1908, p. 77-118.

W**Wauters, 1885**

WAUTERS, A., * tudes et anecdotes relatives à nos anciens architectes*, Bruxelles, 1885.

Wauters, 1968

WAUTERS, A., *Histoire des environs de Bruxelles. Description historique des localités qui formaient autrefois l'ammanie de cette ville*, Bruxelles, 1968 (1 re  d. 1855).

Wauters, 1868

WAUTERS, A., « Louis van Bodeghem », in *Biographie nationale*, Bruxelles, 1868, vol. 2, p. 559-567.

Weidema et Koopstra, 2012

WEIDEMA, Sytske, KOOPSTRA, Anna, *Jan Gossart, The Documentary Evidence*, no. 21, Turnhout, 2012.

Weiss, 1841

WEISS, Ch. (dir.), *Papiers d'état du cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la bibliothèque de Besançon*, Paris, 1841, t. II, p. 104-105.

Weiss, 1849

WEISS, Ch. (dir.), *Papiers d'état du cardinal de Granvelle*, t. V, Paris, 1849.

Welzel, 2005

WELZEL, Barbara, « Widowhood. Margaret of York and Margaret of Austria », in EICHBERGER, Dagmar (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York, Margaret of Austria*, Davidsfonds/Leuven, 2005, p. 103-113.

Wezel, 2003

WEZEL, Gerard van, *De Onze-Lieve-Vouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau*, Zwolle, 2003, p. 178-182.

Wilson-Chevalier, 2002

WILSON-CHEVALIER, Kathleen, « Art Patronage and Women (Including Habsburg) in the Orbit of King Francis I », *Renaissance Studies*, vol. 16, 2002, p. 475-524.

Wilson-Chevalier, 2007

WILSON-CHEVALIER, Kathleen, *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Paris, 2007.

Wolff, 2005

WOLFF, Martha, « Reconstitution d'une scène de la Passion peinte par le Maître de Moulins », *Revue de l'art*, n° 147, 2005, p. 58-66.

Woudenberg, 2006

WOUDENBERG Ingrid van, « Les stalles du chœur de Brou : expression d'un amour religieux ou profane? », in *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque, Bourg-en-Bresse, 2006.

Z

Zemon Davis, 1980

ZEMON DAVIS, Natalie, « Le milieu social de Corneille de La Haye (Lyon, 1533-1575) », *Revue de l'Art*, vol. 47, 1980, p. 21-28.

Zimmerman et Kreydzi, 1885

ZIMMERMAN, Heinrich, KREYDZI, Franz, « Quellen zur Geschichte der Kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Alledurchlauchstigsten Erzhauses », in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, III, Vienne, 1885.

Zvereva, 2015

ZVEREVA, Alexandra, « L'éloquence du deuil : portraits de Louise de Savoie », in BRIOIST, Pascal, FAGNART, Laure et MICHON, Cédric (dir. / eds.), *Louise de Savoie. 1476-1531*, Tours, 2015.

COLLOQUES

COLLOQUIA

Congrès archéologique de France, XCXLVI^e session (Bourbonnais, 1988), Paris, Société française d'archéologie, 1991.

Le Dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque XII, Louvain la Neuve, 11-13 septembre 1997.

Villes rattachées, villes reconfigurées (xvi^e-xx^e siècles), Tours, 13, 14 et 15 décembre 2001.

Le Duché de Bourbon, des origines au connétable, actes du colloque de Moulins, 5-6 octobre 2000, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001.

Paris 1500-1535 (Pariser Künstlerwerkstätten und der französische Hof als Drehscheibe des internationalen Austauschs im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts), Francfort (Städelsche Kunstinstitut), 10-12 juin 2005, non publié/unpublished.

Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance. Brou, a European Monument in the Early Renaissance, actes du colloque scientifique international de Brou, Bourg-en-Bresse, 13 et 14 octobre 2006, PIERI, Caecilia (dir./ed.), éd. en ligne/on line edition 2009.

Sculpter les mouvements de l'âme : tradition et renouveau dans l'expression des passions chez les sculpteurs brabançons actifs au monastère de Brou au xvi^e siècle, journée d'étude, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance (université François-Rabelais de Tours), 11 octobre 2013.

L'Image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge, colloque international, Genève/Geneva (musée d'Art et d'Histoire), 17-18 juin 2013, actes, Viella, 2015.

La Naissance du duché de Savoie, 19 février 1416, colloque international de Chambéry, 18-20 février 2016, université de Savoie-Mont-Blanc.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET DE COLLECTION

EXHIBITION AND COLLECTION CATALOGUES

Annecy, 2016

Les Vies de château. De la forteresse au monument, Annecy, musée-château, Sophie Marin-David (dir./ed.), cat. exp./exhib. cat., Milan, 2016. [Supprimer cat. exp./exhib. cat., Pas nécessaire ici ?]

Annecy-Chambéry, 2003

Sculpture gothique dans les États de Savoie, 1200-1500, Chambéry (Musée savoisien), Annecy (musée-château), cat. exp. Chambéry, 2003.

Annecy-Aoste-Chambéry-Genève-Sion-Suse, 2013

Des saints et des hommes. L'image des saints dans les Alpes occidentales à la fin du Moyen Âge, Annecy (musée-château), Aoste (musée du Trésor de la cathédrale), Chambéry (château des ducs de Savoie), Genève (maison Tavel), Sion (centre d'expositions), Suse (musée diocésain), cat. exp., Simone Baiocco et Marie-Claude Morand (dir./ed.), Milan, 2013.

Autun-Beaune, 1994

La Bonne Étoile des Rolin. Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du x^v siècle, Autun (musée Rolin), Beaune (hôtel-Dieu), cat. exp. Corinne Charles (dir./ed.), Autun 1994.

Belley, 1999

Ain sacré. Trésors peints sur bois, Belley (palais épiscopal), cat. exp. Catherine Penez (dir./ed.), Bourg-en-Bresse, 1999.

Bourg-en-Bresse, 1981

Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche, Bourg-en-Bresse (monastère royal de Brou), cat. exp. Bourg-en-Bresse, 1981.

Bourg-en-Bresse, 1996

Brou, les bâtisseurs du x^v siècle. 1996-1998, résurrection d'une toiture, Bourg-en-Bresse (musée de Brou), cat. exp. Bourg-en-Bresse, 1996.

Bourg-en-Bresse, 2000

Images du pouvoir : les pavements de faïence en France du xiii^e au xvi^e siècle, Bourg-en-Bresse (musée de Brou), cat. exp., Jean Rosen, T. Crépin-Leblond (dir./eds.), Paris, 2000.

Bourg-en-Bresse, 2006

Brou, chef-d'œuvre d'une fille d'empereur, Bourg-en-Bresse (monastère royal de Brou), cat. exp. Marie-Anne Sarda (dir./ed.), Paris, 2006.

Bourg-en-Bresse, 2011

Trésors de l'Ain, objets d'art du Moyen Âge au x^x siècle, Bourg-en-Bresse (monastère royal de Brou), cat. exp., Catherine Penez et Magali Briat-Philippe (dir./eds.), Bourg-en-Bresse, 2011.

Bourg-en-Bresse, 2013

Lumières sur le xviii^e siècle. Beaux-arts et arts décoratifs des collections du monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse (monastère royal de Brou), cat. exp., Magali Briat-Philippe, Benoît-Henry Papounaud et Michèle Duflot (dir./eds.), Saint-Étienne, 2013.

Bruges, 1907

La Toison d'or, Bruges, cat. exp. Bruxelles, 1907.

Bruges, 1988

Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, Bruges, Memlingmuseum, Oud-Sint-Janhospital, cat. exp. Maximiliaan Martens (dir./ed.), Paris, 1988.

Bruxelles, 1976

Tapisseries bruxelloises de la Renaissance, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, cat. exp. Bruxelles, 1976.

Bruxelles, 2006

SYFER-D'OLNE, Pascale, SLACHMUYLDERS, Roel, DUBOIS, Anne, FRANSEN, Bart, PETERS, Famke, avec la collaboration de Géraldine Patigny et Nathalie Toussaint, *The Flemish Primitives, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, vol. IV, Brussels, 2006.

Bruxelles, 2013

L'Héritage de Rogier van der Weyden, la peinture à Bruxelles 1450-1520, Bruxelles/Brussels (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), cat. exp. Véronique Bücken et Griet Steyaert (dir./eds.), Bruxelles, 2013.

Châlons-en-Champagne, 2007

Très Riches Heures de Champagne : l'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge, Châlons-en-Champagne (bibliothèque), cat. exp. François Avril et Maxence Hermant (dir./eds.), Paris, 2007.

Dijon, 1990

La Peinture en Bourgogne au xvr^e siècle, Dijon (musée des Beaux-Arts), cat. exp., Marguerite Guillaume (dir./ed.), Dijon, 1990.

Écouen, 2015

Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I^{er}, château d'Écouen (musée national de la Renaissance), cat. exp. Thierry Crépin-Leblond et Muriel Barbier (dir./eds.), Paris, 2015.

Genève, 2002

La Renaissance en Savoie. Les arts au temps du duc Charles II (1504-1553), Genève (musée d'Art et d'Histoire), cat. exp. Genève, 2002.

Londres, 2003

Gothic: Art for England, 1400-1547, London (Victoria and Albert Museum) et Hampton Court, 2003.

Lons-le-Saunier, 2002

Vivre et mourir à la Renaissance, la destinée européenne de Philibert de Chalon, prince d'Orange, 1502-1530, Lons-le-Saunier (Centre jurassien du patrimoine), cat. exp., Lons-le-Saunier, 2002.

Los Angeles, 2003

Illuminating the Renaissance, The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, Los Angeles (The J. Paul Getty Museum), 2003.

Lyon, 2015

Renaissance : art et humanisme, Lyon (musée des Beaux-Arts), cat. exp., Ludmila Virassamynaïken (dir./ed.), Paris, 2015.

Madrid, 1998

Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento, Madrid (Museo Nacional del Prado), 1998.

Malines, 1961

Malines. Quatre siècles d'une cité épiscopale, Malines (centre culturel), cat. exp. Jozef Ernest van Roey et Jozef De Saeger, Malines, 1961.

Malines, 2005

Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria, Malines, cat. exp. Dagmar Eichberger (dir./ed.), Turnhout, Louvain, 2005.

Munich, 2006

Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance, München (Bayerisches Nationalmuseum), cat. exp., Renate Eikelmann (dir./ed.), Munich, 2006.

New York, 2004

Byzantium: Faith and Power, New York (The Metropolitan Museum of Art), cat. exp., Helen C. Evans (dir./ed.), New York, 2004.

New York-Londres, 2010

Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, New York (Metropolitan Museum), Londres/London (National Gallery), exhib. cat., New York, 2010.

Paris, 1904

Exposition des Primitifs français au palais du Louvre et à la Bibliothèque nationale, Paris (musée du Louvre), 1904.

Paris, 2004

Primitifs français : découvertes et redécouvertes, Paris (musée du Louvre), cat. exp. Paris, 2004.

Paris, 2010

France 1500, entre Moyen Âge et Renaissance, Paris (Grand-Palais), cat. exp., Élisabeth Taburet-Delahaye, Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond et Martha Wolff (dir./eds.), Paris, 2010.

Paris, 2011

Miniatures flamandes, 1404-1482, Bruxelles (Mont des Arts), Paris (Bibliothèque nationale de France), cat. exp., Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt (dir./eds.), Paris, 2011.

Paris, 2013

Le Printemps de la Renaissance, Paris (musée du Louvre), cat. exp., Marc Bormand et Béatrice Paolozzi Strozzi (dir./eds.), Paris, 2013.

Paris-Rotterdam-Washington, 2014

De Bosch à Bloemaert, dessins néerlandais des xv^e et xvi^e siècles du musée Boijmans van Beuningen, Paris (Fondation Custodia-collection Frits Lugt), Rotterdam (musée Boijmans van Beuningen), Washington DC (National Gallery of Art), 2014, cat. exp. Paris, 2014.

Tours, 2012

Tours 1500, capitale des arts, Tours (musée des Beaux-Arts, palais des Archevêques de Tours), cat. exp., Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault et Jean-Marie Guillouët (dir./eds.), Paris, 2012.

Trente/Trento, 2002

Il gotico nelle Alpi, Trente/Trento (Castello del Buonconsiglio), cat. exp., Enrico Castelnuovo et Francesca De Gramatica (dir./eds.), Trente, 2002.

Troyes, 2009

Le Beau xvi^e siècle : chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne, Troyes (église Saint-Jean-au-Marché), cat. exp., Jean-René Gaborit, Geneviève Bresc-Bautier, Marion Boudon-Machuel (dir./eds.), Paris, 2009.

Turin, 2006

Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, Turin (Palazzina della Promotrice delle Belle Arti), cat. exp., Enrica Pagella, E. Rossetti Brezzi et Enrico Castelnuovo (dir./eds.), Milan, 2006, p. 454, cat. 236 (notice de/entry by S. Baiocco).

ARCHIVES ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES NON PUBLIÉS UNPUBLISHED ARCHIVES AND UNIVERSITY WORKS

Blattes-Vial, 2012

BLATTES-VIAL, Françoise, « La Visibilité de la mort et l'expression de la vie. La fondation funéraire de Philibert II de Savoie et Marguerite d'Autriche à Brou (1504-1532) », thèse de doctorat / PhD thesis sous la direction de Fabienne Joubert, université Paris-IV-Sorbonne, Paris, 2012.

Cheyne, 1979

CHEYNS, M., « De stadsmeester-metsers te Leuven (1425-1526). Bijdrage tot de studie van een eeuw artistieke aktiviteit en maatschappelijk leven », unpublished MA thesis, Louvain/Leuven, 1979.

Guarino, 1992

GUARINO, Bertrand, « La Famille de Gorrevod du XIII^e siècle à 1536 », mémoire de maîtrise d'histoire médiévale, université de Bourgogne, 1992.

Hurx, 2012

HURX, Merlijn, « Architect en aannemer. De opkomst van de bouwmarkt in de Nederlanden 1350-1530 », Nijmegen, 2012.

Archives départementales de l'Ain, BMS, Bourg-en-Bresse : 1669 ; 1708 ; 1719.

Archives départementales de l'Ain : H 615 ; H 616 ; H 617 ; H 666.

Archives départementales de l'Ain, S, Bourg-en-Bresse : 1563-1565 ; 1634 ; 1647 ; 1657 ; 1665.

Archives départementales de la Côte-d'Or, B 3422, fol. 62v^o.

Archives départementales du Doubs, B 196, f. 49-49v^o (1514).

Archives départementales du Doubs : 7 E 1302 ; 7 E 3071 ; 7 E 3905.

Archives départementales du Doubs, f. 95v^o-96 et 96-96v^o (1518).

Archives départementales du Nord : B 18838/28487 ; B 19163.

Archives générales du royaume, Cartons, 116/1.

Archives générales du royaume, Chambre des comptes, 291, f^o 63r^o.

Archives générales du Royaume, Chambre des comptes, 136, f^o 271r^o.

Archives générales du Royaume, Chambre des comptes, 293, f^o 228r^o-229r^o.

Archivo General de Simancas, Estado (Portugal), leg. 373, f^o 35 (Lisboa, 7 January 1542).

Archivo General de Simancas, Estado (Portugal), leg. 373, f^o 5 f^o 97v^o-98 (Almeirim, 30 March 1543).

Archives municipales de Bourg, inventaire en ligne/on line inventory : BB 29 ; BB94 ; BB98.

Archives nationales de France, Minutier central, LXXXVI, 15 (26 décembre 1543).

Archives of the City of Brussels, Historical Archives, ms. 3413.

Château d'Arlay, chartrier d'Arlay, S II, 1 (8) et BK II, 5