

Table des Matières

Introduction

Bibliographie d'Yvette Vanden Benden p. 9

Claire DE RUYT, Yvette Vanden Benden, une carrière de professeur
entre lumières et perspectives p. 15

Madeline CA...
to the Corpus p. 19

Liliane MASS...
Belgique-Bel p. 23

Mélanges

Lumières, formes et couleurs

Dominique... Liège p. 27

Julie BAWIN...
comme per... p. 41

Anna BER...
entre Rhin e... p. 49

Kees BERSE...
Yvette Vande... p. 67

Denis GOEM...
La mort de T... p. 77

Pierre COLM... p. 87

Nicole DAC... s Floris p. 97

Jean-Pierre...
mosane' le c...
et Catherine... (1481) p. 105

Marina DEL...
attribuée à C... de Pérouse p. 117

Gilberte DE...
Patrimoine artistique p. 129

Claire DUMORTIER, Brevé contribution à l'étude des peintures sur verre
de l'Histoire de Joseph p. 137

Pierre-Jean FOULON, Les éditions Bartleby & Co : au-delà des livres d'artiste
et des livres-objets p. 141



PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE NAMUR

Collection Histoire, Art et Archéologie n° 10

- 1 **Les Jésuites à Namur, 1610-1773** - Vanden Bemden Y. (sous la direction de)
- 2 **Premières rencontres du Patrimoine Amérique latine**
- Europe - Vanden Bemden Y. (sous la direction de)
- 3 **Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique**
- Vanden Bemden Y.
- 4 **Art vidéo** - Foulon P.-J. et Vanden Bemden Y.
- 5 **Pratiques artistiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles**
- Angelroth Ch., Van Dam D., Vanden Bemden Y. (eds)
- 6 **Les danses rituelles chinoises** - Lenoir, Y. et Standaert, N.
- 7 **Histoire de Namur** - Jacquet Ph., Noel R. et Philippart G.
- 8 **Art actuel et photographie** - Bawin J. (éd.)
- 9 **Art et handicap** - Barozzini J., Bazier G., Damien M.,
Mercier M. et Vanden Bemden Y. (eds)

© Presses universitaires de Namur, 2008
Rempart de la Vierge, 13
5000 Namur (Belgique)

Dépôt légal : D/2008/1881/12
ISBN : 978-2-87037-583-9

Imprimé en Belgique

Tous droits de reproduction, traduction, adaptation,
même partielle, y compris les microfilms et les supports informatiques,
réservés pour tous les pays.

Photo de couverture : Enghien, chapelle castrale, détail du vitrail de la Crucifixion,
sainte Barbe (vers 1525). Cliché I. Lecocq.

Les portraits d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liège

par Dominique ALLART
Université de Liège

Entre le portrait que nous qualifions de profane et celui que nous qualifions de religieux, la démarcation est loin d'être nette à la Renaissance, même si l'un et l'autre tendent à se différencier par l'usage auquel ils se prêtent, par la forme qu'ils revêtent et par les accessoires et figures qu'ils associent au personnage représenté. L'iconographie d'Erard de la Marck est d'autant plus instructive à cet égard que par ses fonctions mêmes, le prince-évêque de Liège dissipait les limites entre le domaine spirituel et le domaine séculier. Fait surprenant : elle n'a jamais été envisagée globalement. Le débat concernant l'éventuelle appartenance de la célèbre effigie du prélat peinte par Vermeyen (Rijksmuseum d'Amsterdam) à un diptyque, récemment ranimé suite à l'étude technique approfondie de l'œuvre conjointement à celle de son pendant présumé, impose d'accomplir cette démarche. Yvette Vanden Bemden en avait jeté les bases dès 1981, en dressant la liste des œuvres à prendre en compte, lorsqu'elle examinait les vitraux liégeois dont Erard de la Marck avait financé la réalisation¹. Sans nier l'intérêt de l'iconographie posthume du prince-évêque, je considérerai ici, en un survol préalable à une étude plus approfondie, les portraits réalisés de son vivant.

Erard de la Marck, qui occupa le trône de Saint-Lambert à Liège de 1506 à 1538, marqua les mémoires d'une empreinte vigoureuse. Son règne fut synonyme de paix relative, de prospérité et de renouveau culturel, des bienfaits que les Liégeois ne purent manquer d'apprécier après les décennies de marasme politique et social qui suivirent la dévastation de leur cité par les troupes de Charles le Téméraire en 1468. Artisan de la relève de la ville, le prince-évêque fut en outre un souverain influent sur l'échiquier européen, activement engagé dans les affaires du temps, lié avec la cour de France puis avec les Habsbourg. Il brigua longtemps et ardemment la pourpre cardinalice, et parvint à ses fins en 1521, grâce à l'appui de l'empereur. Sans doute put-il ainsi mieux s'identifier au modèle qu'avait naguère incarné à ses yeux Georges d'Amboise ; il l'avait assidûment fréquenté dans les premières années du siècle². Sans atteindre le train de vie fastueux de l'archevêque de Rouen, Erard de la Marck fut un mécène ambitieux. On se contentera de rappeler ici qu'il fut le protecteur de Lambert Lombard et l'instigateur de la reconstruction du palais épiscopal de Liège. Pourvu d'une fortune immense, avidement accumulée au fil des ans, il compta parmi les créanciers de Charles Quint et offrit de somptueux présents au pape Paul III.

¹ VANDEN BEMDEN, 1981, p. 190, n. 2.

² Il entretient des liens très privilégiés avec Georges d'Amboise, comme le confirme son neveu Florange (Robert III de la Marck, ca 1491-1536), qui épousa la nièce du cardinal de Rouen le 1^{er} avril 1510 (GOUBEUX et LEMOISNE, 1913, p. 46-47) : « mons^r le legat d'Ambaise, qui avoit mons^r de Liege avecque luy ordinairement et l'avoit nourry une partie de temps et le tenoit tousjours avecque luy, eut envye de faire ungne alliance, aussy par l'adveue de Roy, de sa maison à la maison de la Marche, affin de tousjours demeurer ensamble bons amys. Laquelle choses myst en trayn, et fit le mariage de sa niepce avecque le Jeune Adventureux, fils aysné de mns^r de Sedan ».

Les portraits de souverains ont souvent tendance à montrer la figure idéale que ceux-ci veulent incarner et diffuser, ce qui n'empêche nullement une ressemblance effective, laquelle fut d'ailleurs souvent valorisée de manière explicite, à partir de la Renaissance³. La question de savoir comment était réellement Erard de la Marck pourrait dès lors constituer un préliminaire pertinent et utile à notre propos. Cependant, les sources écrites ne sont guère disertes quant à son aspect physique. Seule sa haute stature y est évoquée: *Erardus... statura procerus*, écrivait le chroniqueur Jean de Looz⁴. Il n'exagérait pas. Lorsqu'en 1887 fut ouvert le cercueil du prélat, ceux qui virent le squelette qu'il renfermait furent frappés de sa taille colossale: il atteignait près de deux mètres⁵. On sait aussi qu'à la fin de sa vie, Erard souffrait de la goutte et qu'il était devenu très corpulent⁶.

En l'absence d'autres précisions quant à son apparence, les effigies qui nous sont parvenues sont d'autant plus précieuses. Yvette Vanden Bemden en a dénombré dix, comprenant un témoignage indirect, sous la forme d'un dessin du XVII^e siècle reproduisant le mausolée d'Erard – malheureusement disparu dans la tourmente révolutionnaire – sur lequel il figurait en « priant ». Il faut en ajouter une autre, la plus ancienne, repérable sur le monumental buste-reliquaire en argent partiellement doré que le prince-évêque offrit à la cathédrale Saint-Lambert au début de son règne, pour abriter le crâne du saint patron de son diocèse⁷. Le jour même de son élection, le 30 décembre 1505, il fit un don pour que l'ouvrage soit mis en chantier. Un orfèvre colonais, Hans von Reutlingen, fut chargé de l'exécution, laquelle requit de nombreuses années. La pièce achevée fut triomphalement promenée dans les rues de Liège, le 28 avril 1512. Sous le buste de saint Lambert, devant la face antérieure du haut socle creusé de niches sur lequel est posée la monumentale effigie, on repère l'évêque à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes. Son crâne découvert révèle sa tonsure. Bien qu'il soit encore relativement jeune (il était né le 31 mai 1472), son visage trahit les premiers stigmates du temps; son double menton et ses joues pleines laissent deviner une tendance à l'embonpoint (fig. 1). Dans les niches encadrées d'ornements gothiques sont représentés, par des figurines en ronde-bosse, les épisodes saillants de la vie du saint. Erard de la Marck, tourné vers la niche où est évoquée la fuite de saint Lambert à Stavelot, fait ainsi face à une statue de celui-ci traitée à petite échelle, le montrant comme lui-même en prière, mais pour sa part, devant le Christ en croix (fig. 2). Dès lors apparaît particulièrement opportune l'invocation que le prince-évêque lui adresse, gravée sur un phylactère qui le relie au saint et en fait très explicitement son intermédiaire personnel auprès du Sauveur: « CHRISTI MARTIR SACERDOS LAMBERTE APVD DEVM PRO ME INTERCEDE ». Plus visible, toutefois – et donc plus aisément déchiffirable – est l'inscription qui court sur une banderole déroulée autour du donateur: « ERARDVS PRIMVS GENERE DE MARKA TERCIVS ». Entre deux angelots, un écusson avec

³ Sur cette question, on se référera notamment à POMMIER, 1998, p. 104 et suiv. (*et passim*).

⁴ La chronique de Jean Peecks dit Jean de Looz, moine devenu abbé de Saint-Laurent en 1508 et mort en 1516, a été publiée par E. DE RAM, 1844; la citation provient de la p. 123.

⁵ L'imposant cercueil en plomb du prince-évêque, orné de gravures représentant les insignes de son pouvoir temporel et épiscopal, est aujourd'hui conservé au Trésor de la cathédrale de Liège (cathédrale Saint-Paul).

⁶ En 1534, Marie de Hongrie écrivit à Charles Quint: « le cardinal de Liège devient fort pesant, de sorte qu'il est à craindre qu'il ne le pourra fere longue » (HALKIN, 1930, p. 249).

⁷ Sur le buste-reliquaire de saint Lambert, voir surtout COLMAN, 1966, p. 94-109.

les armes d'Erard sommées de la mitre et de la crosse en précise le sens, si besoin en était, tout en refermant, sur la gauche, le petit noyau compositionnel basé sur le face à face entre les deux personnages, dont il suggère la proximité. De toute évidence, l'évêque tient à exalter sa place dans la lignée de son illustre prédécesseur.

La catégorie du portrait en dévot constitue l'un des deux registres principaux dans lesquels se répartissent les portraits conservés d'Erard de la Marck. En 1512, l'année même où le buste-reliquaire de saint Lambert est installé dans la cathédrale, le prince-évêque apparaît, à nouveau accompagné du saint patron de son diocèse, sur le frontispice de l'*Opus tripartitum* de Jean Gerson, qu'il fait imprimer à Anvers (fig. 3)⁸. Agenouillé et les mains jointes, il garde les yeux baissés face à la Vierge à l'Enfant qui se tient à dextre⁹. Bien plus tard, vers 1535, il se fera encore représenter sous la protection de saint Lambert, dans une verrière du chœur de l'abbatiale d'Herkenrode (aujourd'hui à la cathédrale de Lichfield). Il y arbore les insignes de la dignité cardinalice : revêtu de la *cappa magna*, il a déposé sa barrette à côté de son livre de prières. Comme l'ont noté Y. Vanden Bemden et J. Kerr, on reconnaît ici la corpulence et la tête massive qui le caractérisent¹⁰. En vertu des conventions adoptées dans la représentation de la cohorte des dignitaires qui, comme lui, offrirent des vitraux à l'abbatiale, son identification est confirmée par son écu auquel s'ajoute sa sombre devise : « Dicipimur (sic) votis tempore fallimur mors deridet curas ; Anxia vita Nihil »¹¹.

Suivant l'exemple donné par Marguerite d'Autriche et Charles Quint, et comme les membres les plus éminents de la cour impériale, Erard fit ainsi don de vitraux à de multiples sanctuaires du pays¹². La plupart d'entre eux ont disparu¹³. Seuls demeurent en place ceux qu'il finança pour magnifier le chœur de la collégiale Saint-Martin de Liège, vers 1527, et la façade de la cathédrale de Bruxelles, en 1528. A Saint-Martin, Erard a offert trois verrières historiées, représentant la vie de saint Martin, celle de saint Lambert et celle de la Vierge. C'est dans cette dernière qu'il s'est fait représenter, sur fond de damas et sous un baldaquin carré, dont deux anges juchés sur l'extrados de l'arcade couronnant la scène soulèvent la courtine, à gauche et à droite (fig. 4, voir p. 385). De nouveau revêtu de la *cappa magna*, le cardinal est agenouillé devant un autel sur lequel est posé un calice que surplombent l'Enfant Jésus tenant une hostie et la croix¹⁴. Il s'est placé sous la protection de la Vierge qui se tient

⁸ Le texte est imprimé par Michiel Hillen van Hoochstraeten dans une version trilingue, ainsi que dans une version latine et dans une version néerlandaise. Il en existe une autre impression trilingue également datée de 1512, publiée par Willem Vorsterman. Dans toutes ces éditions, le bois utilisé pour la page de titre reste le même. Je remercie vivement Renaud Adam (Bruxelles, Bibliothèque royale) pour ces précisions.

⁹ Le personnage dont on ne voit que le buste, surgissant aux pieds de saint Lambert n'est pas identifié.

¹⁰ Dans VANDEN BEMDEN, KERR et OPSOMER, 1985, p. 195.

¹¹ *Ibidem*, p. 195 (transcription d'après cette étude). Le premier mot aurait dû être « decipimur », comme dans les autres occurrences de cette devise qui accompagnent les effigies du prélat.

¹² On remarquera toutefois qu'auparavant déjà, Georges d'Amboise avait fait de même à la cathédrale de Rouen.

¹³ C'est le cas des vitraux qu'il offrit à l'église Saint-Pierre de Liège, à Saint-Hadelin de Visé, à la nouvelle église des Chartreux de Scheut, près de Bruxelles (y compris pour le cloître du même couvent), à l'église d'Anderlecht, au prieuré de Rouge-Cloître dans la forêt de Soignes et à celui de Sept-Fontaines à Rhode-Saint-Genèse. À ce sujet, voir VANDEN BEMDEN, 1981, p. 178.

¹⁴ Allusion à la fête de Saint-Sacrement qui fut célébrée pour la première fois en la basilique Saint-Martin (*Ibidem*, p. 186).

debout derrière lui, portant l'Enfant. Le détail de son visage ne retiendra pas l'attention, vu les restaurations importantes qui affectent l'ensemble du vitrail et la représentation du donateur en particulier. Quant à l'intervention d'Erard comme donateur de vitraux à la cathédrale de Bruxelles, on notera d'abord qu'elle est très représentative de l'importance qu'il avait acquise auprès des Habsbourg. Comme l'ont souligné J. Helbig et Y. Vanden Bemden, il fut en effet le seul prince à s'associer à Charles Quint et aux membres de sa proche famille pour financer la réalisation des vitraux de cet édifice. On lui doit la grande verrière du *Jugement dernier*, datée de 1528¹⁵. Sa devise, qui court dans la partie inférieure, est particulièrement adaptée à l'iconographie représentée: le prélat est figuré à l'avant de la foule des ressuscités attendant le verdict, à genoux sur un prie-Dieu. Il est vêtu du manteau rouge sur une chasuble blanche (fig. 5). Derrière lui, un ange tient sa crosse¹⁶. De nouveau, les restaurations interdisent de chercher ici ses traits morphologiques propres. Le calibre correspondant à son visage est dû à Jean-Baptiste Capronnier, qui y a d'ailleurs apposé sa signature.

Tandis que ces somptueuses réalisations voyaient le jour, une autre œuvre ambitieuse était en chantier: le mausolée d'Erard, que celui-ci voulut voir installé de son vivant même dans le chœur de la cathédrale Saint-Lambert, là où avait jadis été supplicié le saint patron de la ville. Son souci de s'inscrire dans la lignée du saint apparaît à nouveau très manifeste¹⁷. Le monument commencé en 1527 fut installé le 8 mars 1528 à l'emplacement prévu. Pendant longtemps, il allait faire l'admiration de ceux qui visitaient la cathédrale, mais malheureusement, il disparut comme elle à la fin du XVIII^e siècle, victime de la fureur révolutionnaire. On le connaît par la description d'un voyageur de passage à Liège en 1615 et par quelques représentations, dont la plus précise est un dessin du chanoine Henri Van der Berch, dans la *Chronique du pays de Liège* (XVII^e siècle). Le mausolée était constitué d'un sarcophage en laiton doré dont surgissait un squelette appelant d'un geste de la main le prélat figuré à genoux, en prière, et d'un monumental soubassement de marbre, décoré des figures allégoriques des Vertus foulant aux pieds les Vices. Bien que d'intéressants rapprochements puissent être proposés pour les divers éléments qui le composent, leur combinaison sous cette forme théâtrale n'en apparaît pas moins novatrice et remarquable¹⁸. Le prélat a déposé sa crosse et son chapeau; il se montre nu-tête, humblement agenouillé. Une comparaison s'impose avec le priant en cuivre « peint au naturel » du tombeau de Charles VIII, réalisé par Guido Mazzoni, jadis à Saint-Denis, et connu par un dessin tardif¹⁹. On peut aussi évoquer le priant en marbre du tombeau de Georges d'Amboise, réalisé par Rouland Le Roux de 1516 à 1521 (cathédrale de Rouen).

Si l'on aborde à présent les autres œuvres, une certitude s'impose d'emblée: basées sur un même modèle de portrait du personnage vu pratiquement de face, elles ressortissent à un

¹⁵ Le millésime figure à deux reprises sur le tympan.

¹⁶ Devant lui, une femme aux mains jointes serait, selon J. Helbig et Y. Vanden Bemden, une allégorie de l'Église ou de la Foi. On la retrouve à Saint-Martin, au bas de la verrière représentant des scènes de la vie de saint Lambert (HELBIG et VANDEN BEMDEN, 1974, p. 65 n. 2).

¹⁷ C'est dans ce même esprit qu'il fait probablement réaliser la châsse de saint Théodard, prédécesseur de saint Lambert, suggérant qu'il a lui-même mérité sa place dans cette vénérable généalogie.

¹⁸ À ce sujet, voir DE JONGE, 2005, pp. 138-139, avec toutes les références utiles et la bibliographie antérieure.

¹⁹ Voir une reproduction par exemple chez BABELON, 2004, p. 95.

tout au
tion d'
marqu
express
Outre l
63,7 x
appart
collect
(MS 2
Musée
de cett
laquell
(fig. 6)
très dé
Rijksm
trouva
de vue

²⁰ Pann
d'autre
(sic) VI

²¹ Pann

²² Repr
gravure

²³ Pann

²⁴ Pann
nage est

²⁵ Yvett
temporib

en tête c
du prélat

prince e
dégagea

chapeau
débonn

massive
livrant u
dédicac

²⁶ Holl
tion sou

à la lég
Horn se

n. 193)

²⁷ L'idé
mienn

où les m
le Portr

précis, n
affirme

tout autre registre de représentation, tant du point de vue formel que fonctionnel. La figuration d'Erard de la Marck en buste, portant la barrette cardinalice, le visage alourdi et les traits marqués, tourné vers le spectateur sans nécessairement toujours croiser son regard, avec une expression volontaire, voire parfois butée, nous est parvenue en de multiples exemplaires. Outre le fameux portrait du Rijksmuseum d'Amsterdam par Jan Cornelisz. Vermeyen (chêne, 63,7 x 54,5 cm, inv. SK-A-4069) (fig. 7), Yvette Vanden Bemden citait un tableau daté de 1538, appartenant au Centre public d'Aide sociale de Liège²⁰ et un autre, qui faisait jadis partie de la collection d'Arenberg²¹, ainsi qu'un dessin du recueil de la Bibliothèque municipale d'Arras (MS 266)²². On ajoutera à la série deux tableaux datés de 1538, conservés à Liège, l'un au Musée d'Art religieux et d'art mosan²³ et l'autre au Musée de l'art wallon²⁴. Le succès manifeste de cette effigie²⁵ ne peut qu'en partie s'expliquer par une eau-forte signée Vermeyen, dans laquelle sont visibles la tête et le haut du buste du personnage, mais non ses bras et ses mains (fig. 6)²⁶. Or un cadrage plus ample, montrant ses mains tendues vers l'avant en un geste très démonstratif – mais resté inexpliqué²⁷ –, caractérise non seulement le portrait peint du Rijksmuseum, mais aussi la version du Musée d'Art religieux et d'Art mosan et celle qui se trouvait jadis dans la collection d'Arenberg. Il y a là un sous-groupe certes disparate du point de vue qualitatif, mais homogène du point de vue compositionnel. Les autres œuvres sont,

²⁰ Panneau 43 x 33 cm avec inscription ERAD DE. LA. MARC (sic) et date 1538. En bas, sur un panneau, de part et d'autre de l'écusson du prince: DICIPIMVR VOTIS ET TEMPORE TOLLIMUR OMNES MORS RIDET CVRAS AVXIA (sic) VITA NIHIL. À son sujet, voir *Le patrimoine artistique de l'Assistance publique de Liège*, 1950, n° 43.

²¹ Panneau, 65 x 50 cm, vendu chez Christie's, Amsterdam, le 2-12-1987. Localisation actuelle inconnue.

²² Reproduit chez VANDEN BEMDEN, 1981, p. 179, fig. A35. Comme le précise H. J. Horn, ce dessin est basé sur la gravure de Vermeyen (1989, p. 79, n.194).

²³ Panneau, bois, 65 x 50 cm.

²⁴ Panneau, 43 x 32 cm, très analogue au tableau du Centre public d'aide sociale, si ce n'est que le nom du personnage est ici « ERARD A MARKA ».

²⁵ Yvette Vanden Bemden citait aussi une illustration de la *Res Gestae Episcoporum Leodiensis et Ducum Brabantiae a temporibus St Materni* de Jean de Brusthem, au fol. 326 (308). Il s'agit d'une gravure sur bois coloriée à la main, collée en tête du chapitre consacré au règne d'Erard de la Marck. Une autre gravure, collée sur une vignette portant la devise du prélat (manuscrite) flanque ce portrait. Elle montre l'écusson d'Erard entouré des insignes cardinalices. Ici, le prince est figuré en buste, tourné vers la droite, coiffé de la barrette et vêtu d'une chape rouge sans col de fourrure, dégageant largement la chasuble blanche qu'il porte par-dessous. Il tient de la main droite une croix orfèvrée et son chapeau cardinalice, et une crosse de la gauche. Sur une tablette à l'avant est posée sa mitre. Son expression est plus débonnaire que dans les autres portraits relevant de la seconde catégorie, mais son apparence est semblable: tête massive engoncée dans les épaules, traits alourdis, joues flasques et double menton. Cette xylographie non datée, livrant une variante de l'image habituelle, est sans doute antérieure à la fin de la chronique, que Jean de Brusthem a dédicacée à Georges d'Autriche (1544-1557).

²⁶ *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings*, 1990, p. 123, n° 10 (avec bibliographie). Il convient de corriger ici l'information souvent répétée selon laquelle cette eau-forte est datée de 1545. Elle ne comporte en réalité aucune date. Quant à la légende qui l'accompagne, elle n'a rien de mystérieux: il s'agit d'un énoncé des titres d'Erard de la Marck. H. J. Horn se fourvoie lorsqu'il croit déceler une allusion à Léon X dans l'expression « Ep[iscop]us Leodien[sis] » (1989, n. 193).

²⁷ L'idée jadis proposée par S. COLLON-GEVAERT, 1974, selon laquelle Erard se livrerait à « une énumération érasmiennne » est tout à fait gratuite. On observera que le catalogue des œuvres de Vermeyen compte d'autres portraits où les mains du personnage représenté, ainsi saisies dans un geste rhétorique, sont portées vers l'avant (par exemple le *Portrait de Jean de Carondelet*, New York, Brooklyn Museum). Il est évident que de tels gestes véhiculaient un sens précis, même si les codes permettant de les interpréter nous sont devenus étrangers. On ne peut suivre Horn lorsqu'il affirme: « Erard has speaking hands but nothing to say » (1989, p. 21).

de leur côté, apparentées entre elles par leur cadrage plus serré. Il convient de signaler qu'à l'exception du dessin de recueil d'Arras, manifestement basé sur l'eau-forte de Vermeyen, elles sont en sens inversé par rapport à cette dernière. Voilà qui semble attester l'existence d'un prototype perdu dont elles dériveraient, tout comme la gravure elle-même. En l'occurrence, il pourrait s'agir d'un autre tableau ou d'un dessin également réalisé par Vermeyen, celui-ci n'ayant pas coutume de graver d'après d'autres modèles que les siens.

La fonction de ces effigies est clarifiée par l'inscription qui les accompagne souvent, précisant l'identité du personnage, énonçant ses titres et parfois sa devise. Elle est commémorative, c'est-à-dire qu'elle vise à fixer dans les mémoires l'apparence du prélat, tout en soulignant son importance sociale, politique et religieuse. La multiplication de ses occurrences en 1538, année du décès d'Erard, confirme le constat, même si tout porte à croire que cette célébration, par un type d'image approprié, du pouvoir et de l'autorité que le dignitaire incarnait, a commencé du vivant de celui-ci, et à son instigation.

Le tableau d'Amsterdam qui, d'un point de vue strictement typologique, constitue l'une des pièces maîtresses de cette catégorie des portraits commémoratifs, présente toutefois des particularités qui ont conduit de nombreux commentateurs à le rapprocher d'une *Sainte Famille* de même format, conservée au Frans Hals Museum de Haarlem (signé, chêne, 62,6 x 53,5 cm, inv. OS 75-328) (fig. 8)²⁸, et à postuler que ces oeuvres formaient un diptyque. Les raisons qui plaident en faveur de l'hypothèse d'un diptyque démembré sont d'abord d'ordre formel. Le pan droit de la courtine que soulève l'un des deux anges occupant la partie supérieure du portrait se prolonge dans l'extrémité d'une étoffe verte visible dans la partie gauche de la *Sainte famille*. De plus, l'ange en question pointe le doigt vers la droite, comme pour désigner les saints personnages. Des analyses techniques ont mis en lumière des analogies plus intimes, dans la composition de la couche picturale correspondant au tissu vert qui forme un lien entre les deux tableaux, et même dans les dommages que ceux-ci ont subis l'un et l'autre par suite d'actes de vandalisme, en des circonstances indéterminées (tous deux sont affectés d'entailles en sens divers). Il faut aussi invoquer des sources écrites qui semblent désigner soit ce « diptyque » précisément, soit une réplique ou une variante. Un inventaire des biens de Marguerite d'Autriche, en son palais de Malines (*Hof van Savoyen*), signale « Deux tableaux receuz de Maître Jehan, le peintre, semblables, en l'ung est Notre Dame et en l'autre Monseigneur de Liège »²⁹. Un autre inventaire précise « Ung tableau, paintct d'ung cousté d'une Nostre Dame et l'autre du cardinal de Liege, fermant a deux fuilletz »³⁰. Une pièce d'archives par laquelle, en 1533, soit trois ans après la mort de la gouvernante des Pays-Bas, Vermeyen réclame aux exécuteurs testamentaires de celle-ci des sommes dues pour les frais occasionnés par l'exécution de tableaux qu'elle lui avait commandés, livre la mention suivante : « Le dit Jehan a fait et delivré à ma dite dame quatre grans tableaux, assavoir : deux à la figure du cardinal de Liège et les autres deux à l'ymaige de Nostre Dame ; pour le bois, estoffes d'or, d'azur et autres... XXI »³¹. D'après ces documents, Vermeyen aurait donc

²⁸ Voir *Prayers and Portraits (...)*, cat. expo. 2006-2007, n° 35, L. HENDRIKMAN, 2008 ; A. BAGLEY-YOUNG, 2008, avec un état de la question et des références complémentaires à la bibliographie sélective fournie ici en annexe.

²⁹ Inventaire de Paris, B.N. CCC 128, fol. 88 v°, cité d'après EICHBERGER, 2002, p. 379, n. 29.

³⁰ Inventaire de Vienne, Ö.S. HLF 1176 (*Ibidem*).

³¹ HORN, 1989, n. 52.

réalisé, pour Marguerite d'Autriche au service de laquelle il était attaché, deux effigies de la Vierge d'une part, et deux portraits d'Erard de la Marck d'autre part, soit quatre grandes pièces apparemment distinctes, si l'on s'en réfère au document de 1533. L'une des deux « paires » au moins aurait été conservée dans les collections de la gouvernante sous la forme d'un diptyque³².

La reconstitution qui, aux yeux de certains auteurs, s'impose désormais à l'évidence (deux éléments de la même « paire » ou un élément provenant de chacune des deux « paires » mentionnées), suscite pourtant quelques objections, mais celles-ci sont loin d'être rédhitoires. Il en est ainsi de la discordance relevée entre l'iconographie du tableau de Haarlem et la mention d'une *Nostre Dame*. On sait que les titres donnés aux œuvres dans les inventaires anciens ne sont pas toujours d'une grande précision. Comme la *Sainte famille* de Haarlem se signale par le rejet de saint Joseph à l'arrière, une telle méprise peut aisément s'expliquer. L'examen des supports en chêne des deux tableaux a par ailleurs révélé qu'ils différaient l'un de l'autre par leur technique de débitage, ce qui semble indiquer qu'ils n'ont pas été réalisés ensemble, mais n'exclut pas pour autant qu'ils aient ensuite été réunis. On a enfin constaté que le revers de la *Sainte famille*, demeuré intact, n'avait pas la finition attendue pour un volet de diptyque susceptible d'être refermé. Or il existe des diptyques de grande taille formés d'une partie dormante et d'une partie mobile³³.

En tout état de cause, le débat concernant les deux tableaux n'a pas encore trouvé son épilogue, en dépit des nouveaux éléments qui s'offrent aujourd'hui à l'appréciation. La prise en compte du contexte auquel ils ressortissent permet pourtant de retenir certaines propositions et d'en rejeter d'autres. Par exemple, même si, en soi, la localisation d'un donateur à dextre n'est pas un argument décisif – l'usage courant souffrant quelques exceptions notoires³⁴ –, la réalisation volontaire d'une œuvre dans laquelle ce donateur fait montre d'une telle indifférence à l'égard des saints personnages présents à ses côtés est en revanche très étonnante à l'époque qui nous intéresse. A fortiori si ce donateur, en l'occurrence, n'est autre qu'Erard de la Marck, un dignitaire ecclésiastique réputé pour la rigueur de son orthodoxie ! Or dans le diptyque présumé, ce dernier n'adresse aucunement ses prières à la Vierge. Tout comme elle, il a le visage tourné vers le spectateur. Par conséquent, on doit bannir une hypothèse qui connaît un regain de faveur actuellement, selon laquelle nous serions en présence non pas de deux des panneaux réalisés pour Marguerite d'Autriche, mais d'un diptyque de dévotion commandé par Erard de la Marck lui-même. L'idée qu'il puisse s'agir d'un diptyque-épitaphe, également remise à l'honneur dernièrement, n'est guère plus convaincante. L'argument jadis invoqué pour l'appuyer, selon lequel les deux anges annonceraient le décès du prince, n'emporte nullement l'adhésion. La représentation de deux anges soulevant symétriquement un

³² On peut supposer que les panneaux composant la seconde paire étaient destinés à être offerts à quelqu'un d'autre. Il en est ainsi d'un portrait de la « fille bâtarde de l'empereur » qui, d'après le même document, fut réalisé par Vermeyen en trois exemplaires : l'un pour le pape, le deuxième pour l'empereur, et le troisième pour Marguerite d'Autriche elle-même.

³³ VAN DER VELDEN, 2006, p. 124-147, et en particulier p. 126-127. Malheureusement, le *Portrait d'Erard de la Marck* a été aminci pour être parqueté ; son apparence originelle ne nous est pas connue.

³⁴ Ainsi, le célèbre diptyque de dévotion de Jean de Carondelet, peint par Jan Gossaert (Paris, Louvre), montre une semblable entorse à la règle. Sur cette question, voir *Ibidem*, p. 124-147.

voile ou les pans d'une courtine au-dessus d'un personnage n'a rien d'exceptionnel. Nous en avons signalé une occurrence dans le vitrail de la Vierge à Saint-Martin de Liège (cf *supra*). On en trouve aussi un exemple dans une autre peinture de Vermeyen, le *Portrait d'un dignitaire* conservé à la Kunsthalle de Carlsruhe (inv. 2743).

La reconstitution associant les tableaux d'Amsterdam et de Haarlem n'est plausible que si l'on y reconnaît le produit de l'ajustement d'un portrait (ou d'un type de portrait) préexistant et non prévu à cet effet, avec une effigie de la *Sainte famille*. Vermeyen paraît avoir joué un rôle significatif, on l'a vu, comme concepteur de l'imagerie officielle « profane » d'Erard de la Marck. Si tel fut bien le cas, il lui était loisible de « recycler » un modèle qu'il avait élaboré préalablement, et d'en faire un élément d'une paire ou d'un diptyque répondant à une commande de Marguerite d'Autriche. Les artifices utilisés pour assurer un lien entre les deux compositions ne sont d'ailleurs pas exempts de maladresse : on notera le télescopage qui se produit entre l'ange du coin supérieur droit, sur le portrait, et l'apparition divine surgissant dans une nuée, dans le coin supérieur gauche du tableau de Haarlem.

S'il y a lieu de privilégier l'hypothèse d'un diptyque destiné à la gouvernante des Pays-Bas, encore faut-il préciser quel usage celle-ci pouvait faire d'une œuvre aussi étrange et atypique. Les inventaires nous apprennent qu'elle conservait le diptyque de Vermeyen dans le « petit cabinet » attenant à sa chambre à coucher (dite « seconde chambre a chemynée »), au *Hof van Savoyen*. Pareille à un *studiolo* à l'italienne, cette pièce rassemblait des objets de format réduit qui lui étaient particulièrement chers (médailles, livres et recueils de dessins, petits tableaux et statuettes, *flaconnetz*, etc.). Là se trouvaient aussi sa propre effigie en buste et celle de son second époux défunt, Philibert II de Savoie, ainsi qu'un portrait de son père, l'empereur Maximilien, peint par Joos Van Cleve³⁵. La présence du diptyque mentionné par les sources dans cet environnement traduisait très ostensiblement l'attachement de Marguerite d'Autriche envers son conseiller et confident, Erard de la Marck. Si ce diptyque était bien composé du tableau d'Amsterdam et de celui de Haarlem, il devait retenir l'attention par son format. On peut se livrer à des conjectures quant aux modalités de sa présentation. Le « petit cabinet » était « tout tenduz de taffetaf vert doublé de boucran noir », en harmonie avec la chambre voisine qui – précision importante pour notre propos – était « tendue de taffetas verd avec XVI courtines de mesmes taffetas que grandes que petites servans à la couverture desdites peintures et aultres choses estans en ladite chambre le tout doublé de boucran noir reservé lesdites courtines »³⁶. Personne ne semble avoir remarqué la congruence entre le décor mural de cette chambre, fait de rideaux de taffetas vert couvrant ou découvrant les tableaux et objets exposés, et la courtine également verte du portrait d'Amsterdam. Elle contribue à conforter l'hypothèse selon laquelle il s'agit bien là de l'œuvre que désignent les sources écrites. Elle encourage à l'imaginer inscrite en trompe-l'œil dans le décor réel du « petit cabinet », ce qui renforçait l'impression d'une continuité par rapport à la chambre voisine. Par cette intégration à l'environnement concret, le tableau contrastait sans doute avec l'image intemporelle

³⁵ Sur le *studiolo* de Marguerite d'Autriche, cf. EICHBERGER, 2002, p. 372-388. Selon l'auteur, les bustes seraient ceux de Conrad Meit conservés au British Museum, et le *Portrait de Maximilien* serait celui du Kunsthistorisches Museum de Vienne, inv. GG972 (panneau, 28,5 x 22,3 cm).

³⁶ Inventaire de Paris (BN, CCC 128). Transcription dans *Ibidem*, respectivement p. 110 n. 235 et p. 108, n. 224.

dont il était le pendant, et qui demandait à être mise en évidence comme telle. Les angelots soulevant les courtines assuraient opportunément une jonction symbolique entre les deux espaces juxtaposés, le *studiolo* réel dans lequel Erard de la Marck imposait sa puissante carrure, et le lieu de la présence sacrée. En vertu de ce raisonnement, on pourra se rallier à la datation traditionnelle du portrait, entre 1525, quand Vermeyen entra au service de la gouvernante et 1530, année du décès de celle-ci.

J'ai insisté sur la distinction qui s'observe entre deux types d'effigies de dignitaires en faveur dans la première moitié du XVI^e siècle: celles qui visent à exalter le prestige individuel et à assurer la propagande du personnage représenté dans le monde d'ici-bas, et celles qui attestent sa dévotion et matérialisent son espoir d'un salut dans l'au-delà. Les motivations qui régissent celles de la première catégorie contaminent parfois celles de la seconde, affaiblissant la limite entre elles, sans jamais toutefois l'annihiler complètement. Les nombreux portraits que nous avons conservés d'Erard de La Marck ne dérogent pas à cette règle. Par conséquent, il faut exclure que l'ensemble composé du portrait d'Amsterdam et de la *Sainte famille* de Haarlem ait été conçu comme un diptyque de dévotion à l'usage du prince-évêque. Il s'agit manifestement d'un ensemble hybride et même, disons-le, d'une véritable curiosité iconographique, que le prélat n'aurait pu reconnaître comme un gage de sa piété. C'est sous cette forme qu'il pourrait, en revanche, avoir figuré dans le *studiolo* de Marguerite d'Autriche, au palais de Malines. Il rendait ainsi présents et associait dans l'intimité de la gouvernante, l'un de ses plus fiables appuis dans les affaires d'ici-bas, d'une part, et celle qui pouvait le mieux assurer son secours dans l'au-delà, d'autre part. La réflexion à ce sujet, brièvement amorcée ici, sera approfondie dans le cadre d'une étude sur les liens étroits qui unissaient le prince-évêque à la gouvernante des Pays-Bas.

Addendum

Un portrait méconnu d'Erard de la Marck devra s'ajouter à la liste fournie ici, suite à la découverte récente et encore inédite d'un missel du prélat (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, ms. 282). Ce manuscrit contient une très intéressante enluminure montrant Erard encore jeune, sous la protection de saint Lambert, à genoux devant la Vierge, recevant la bénédiction de l'Enfant. Je remercie mon collègue et ami Alain Marchandise (FNRS-Université de Liège), qui m'a généreusement communiqué l'information. Le manuscrit sera évoqué par S. DENOËL dans *Le livre manuscrit et l'enluminure au XV^e et XVI^e siècles* in P. BRUYÈRE et A. MARCHANDISSE (dir.), *Florilège du livre en Principauté de Liège (IX^e-XVIII^e siècles)* Liège, 2008, sous presse.

Bibliographie

- BABELON J.-P., *Le château d'Amboise*, Actes Sud, 2004.
- BAGLEY-YOUNG A., *Jan Cornelisz. Vermeyen's Cardinal Erard de la Marck and the Holy Family: a Diptych Reunited?* in *The Burlington Magazine*, CL, février 2008, p. 76-82
- BRASSINNE J., *Le tombeau d'Erard de la Marck, Evêque et Prince de Liège*, in *Analectes mosans*, Liège, 1947, p. 82-90.
- COLLON-GEVAERT S., *À propos d'un portrait d'Erard de la Marck*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux Liège*, n° 185 (1974), p. 349-353.
- COLMAN P., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XV^e siècle à la Révolution*, Liège, 1966, p. 94-109.
- DE JONGE Kr., *Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du XVI^e siècle*, in GUILLAUME J. (éd.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996, Paris, 2005, p. 125-146 (en particulier p. 138-139).
- EICHBERGER D., *Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Nedernlande*, Turnhout, 2002., en particulier p. 203 et p. 379-380.
- GOUBEAUX R. et LEMOISNE P. A. (éd.), *Mémoires du maréchal de Florange, dit le jeune aventurieux*, 2 vol., 1913.
- HALKIN L.-E., *Réforme Protestante et Réforme Catholique au Diocèse de Liège. Le cardinal de la Marck, prince-évêque de Liège (1505-1538)*, Liège, 1930.
- HALKIN L.-E., *Le mécénat d'Érard de la Marck (1505-1538)*, in *La Vie wallonne*, t. 54, 1980, p. 7-38.
- HARSIN P., *Études critiques sur l'histoire de la principauté de Liège, Tome II: Le règne d'Erard de la Marck: 1505-1538*, Liège, Sciences et lettres, 1955.
- HELBIG J. et VANDEN BEMDEN Y., *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle en Belgique. Brabant et Limbourg*, Gand, 1974, p. 13-130, et en particulier p. 49-66.
- HENDRIKMAN L., *Jan Cornelisz Vermeyen. Twee panelen, één tweeluik*, brochure de l'exposition tenue à Maastricht, Bonnefanten Museum, 27 januari – 30 mei 2008.
- Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450-1700*, t. 36, 1990.
- HORN H. J., *Jan Cornelisz. Vermeyen*, Davaco, 1989, en particulier p. 8-9.
- POMMIER E., *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.
- Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, cat. expo., Washington, Anvers, 2006-2007, n° 35.

DE RAM E., *Documents relatifs aux troubles du pays de Liège sous les princes-évêques Louis de Bourbon et Jean de Horne*, Bruxelles, 1844.

STEPPE J.-K. et DELMARCEL G., *Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège*, in *Revue de l'art*, t. 25, 1974, p. 35-54.

VANDEN BEMDEN Y., KERR J. et OPSOMER C., *The Glass of Herkenrode Abbey*, *Archaeologia*, t. 108, *The glass of Herkenrode Abbey*, in *Archaeologia*, t. 108, 1986, p. 193-215.

VANDEN BEMDEN Y., *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Provinces de Liège, Luxembourg et Namur (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Belgique, t. 4)*, Gent, 1981, p. 153-279, et en particulier p. 175-190.

VANDEN BEMDEN Y., *Donateurs et cycles religieux dans les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle en Belgique. Cohérence ou contradiction?* in DUCHESNE J.-P., ALLART D. et KAIRIS, P.-Y., *Mélanges Pierre Colman (Art&Fact, 15)*, 1996, p. 80-83.

VAN DER VELDEN H., *Diptych Altarpieces and the Principle of Dextrality*, in SPRONK R. et HAND J. O. (éd.), *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, Yale, New Haven and London, 2006, p. 124-147.



Fig. 1. Hans von Reutlingen, *Buste-reliquaire de saint Lambert*, Liège, Trésor de la Cathédrale, détail : Erard de la Marck (© KIK/IRPA, Bruxelles).



Fig. 2. Hans von Reutlingen, *Buste-reliquaire de saint Lambert*, Liège, Trésor de la Cathédrale, détail : Erard de la Marck (© KIK/IRPA, Bruxelles).



Fig. 3. Jean Gerson, *Opus tripartitum*, édition Hillen, 1512, Bruxelles, Bibliothèque royale, NK 4346, page de titre (d'après HALKIN, 1980, p.21).



Fig. 6. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Portrait d'Erard de la Marck*, gravure à l'eau-forte, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. B-frt-RP-1979-221 (d'après Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, 1990, p. 123, n° 10).

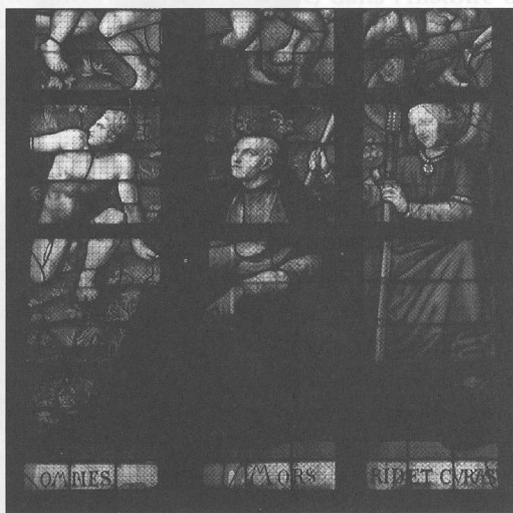


Fig. 5. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, vitrail d'Erard de la Marck (Le Jugement dernier), détail (photo de l'auteur).



Fig. 7. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Portrait d'Erard de la Marck*, huile sur panneau, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4069, avant restauration (d'après *Prayers and Portraits*, 2006-2007, n° 35).



Fig. 8. Jan Cornelisz. Vermeyen, *Sainte famille*, huile sur panneau, Haarlem, Frans Hams Musuem, inv. OS 75-328, avant restauration (d'après *Prayers and Portraits*, 2006-2007, n° 35).

Pou
dans de
XVI^e siè
Yvette V
à l'art d
pour le
à un pl
premièr
de faç
a été à
inter-u
Faculté
que je
Grâce à
Pierre-
actuel.
C'est d
les nor
conten

L'an
porain
dans le
à une
vocatri
et des
l'art co
l'histo
Jeff Ko
ce cas
usage

¹ Défin
² SOUT
et MON

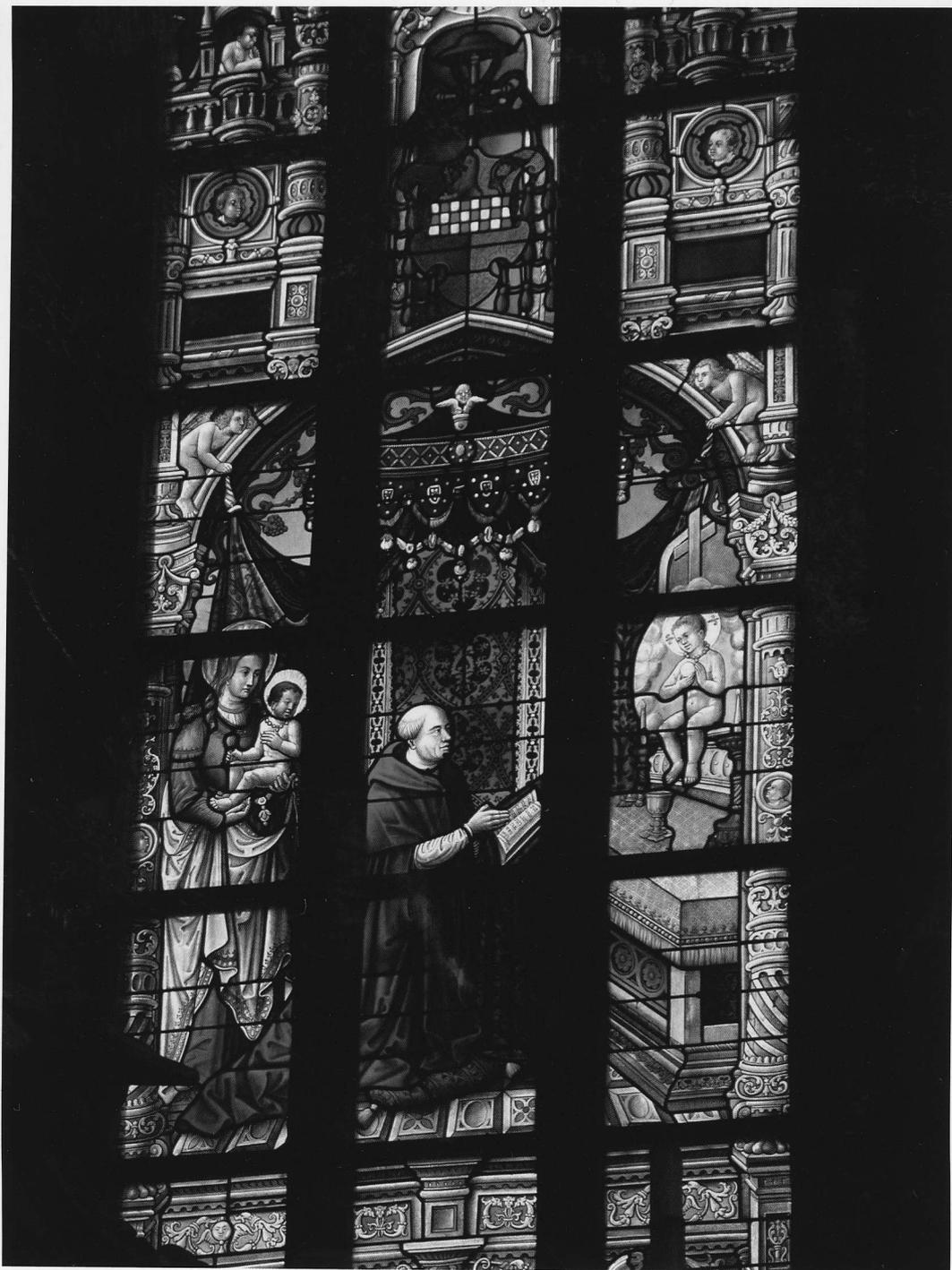


Fig. 4. Liège, basilique Saint-Martin, vitrail d'Erard de la Marck, détail (photo de l'auteur).