



9

Les volets peints du retable de Saint-Denis et les débuts de Lambert Lombard à Liège

Dominique Allart*

In memoriam Godelieve Denhaene

C'est sous le règne du prince-évêque Érard de La Marck que fut réalisé le somptueux retable destiné à occuper le maître-autel de la collégiale Saint-Denis. À cette époque, la ville de Liège était en plein renouveau, après des décennies de guerres et de tumultes. Les effets de la stabilité retrouvée étaient partout perceptibles : la cathédrale et les nombreuses autres églises de la ville recevaient des embellissements ; Saint-Jacques et Saint-Martin étaient en reconstruction, ainsi que le palais épiscopal. Des artistes d'horizons divers se croisaient, tels le sculpteur souabe Daniel Mauch, venu s'installer à Liège en 1529, Jan Cornelisz. Vermeyen, qui réalisa le portrait d'Érard de La Marck ou encore l'éminent architecte Loys van Boghem, sollicité comme expert à la cathédrale. Ce brassage de compétences et de talents était également propice à l'épanouissement des artistes locaux¹.

La vénérable collégiale Saint-Denis fut réceptive au dynamisme ambiant. Lorsqu'en 1522, le chanoine Louis Chokier émit le souhait de pourvoir son maître-autel d'un retable, imaginait-il toutefois que le projet prendrait une telle envergure ? Décédé en 1526, il n'assista pas à l'éclatante démonstration de puissance que représenta sans aucun doute, pour les commanditaires, la mise en place du retable achevé². La comparaison avec un retable de Saint Lambert récemment apparu sur le marché de l'art, et qui pourrait bien provenir de l'ancienne cathédrale de Liège, est éloquente³. Celui de Saint-Denis le surclasse nettement, tant par ses proportions que par la qualité du travail des sculpteurs impliqués dans sa mise en œuvre. À en croire les spécialistes, l'exécution de la huche du retable de Saint-Denis fut confiée au prestigieux atelier bruxellois des Borman, ce qui en dit long sur les ambitions des commanditaires⁴.

* Professeure à l'Université de Liège

Fig. 9.1 Volet de la huche, *Arrestation du Christ*, dessin sous-jacent mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge

Pour prendre toute la mesure de l'entreprise, il faut imaginer le retable tel qu'il était à l'origine, pourvu de volets qui tantôt dissimulaient, tantôt découvraient la partie centrale, au gré des nécessités liturgiques. Il s'agissait d'un « retable mixte », dont la huche et la prédelle sculptées se combinaient avec des volets peints. Ici, les parties sculptées contrastaient plus que de coutume avec les peintures qui les encadraient. En effet, loin d'être parées de couleurs éclatantes, la huche et la prédelle exaltaient la sobre beauté d'un chêne à peine teinté, rehaussé de discrètes dorures et d'une polychromie très parcimonieuse.

Elles avaient l'une comme l'autre une paire de volets⁵. L'ensemble formé par la huche et ses volets représentait des épisodes de la vie et de la Passion du Christ, tandis que la prédelle et ses volets étaient consacrés à la vie de saint Denis.

Les volets furent démantelés à une date indéterminée⁶. À l'époque révolutionnaire, les panneaux qui les composaient furent dispersés. Moins de la moitié d'entre eux furent retrouvés dans le courant du XIX^e siècle⁷. Ils sont intéressants à bien des égards, d'autant qu'une pièce d'archive encourage à les attribuer en tout ou en partie à un certain *Lambertus pictor*, qu'il est tentant d'identifier avec Lambert Lombard, figure de proue de la Renaissance liégeoise. De fait, les volets de la prédelle sont traditionnellement attribués à cet artiste ou à son atelier, ce qui leur a toujours valu un intérêt très vif de la part des spécialistes⁸. Il n'en va pas de même des panneaux de la huche, qui ont été délaissés, probablement en raison de leur qualité inégale, des surpeints qui les défiguraient et du vernis encrassé qui les recouvrait jusqu'il y a peu⁹. Les restaurations dont ils ont fait l'objet à l'IRPA dernièrement autorisent une plus juste appréciation. Elles invitent à reprendre à nouveaux frais une étude globale.

La présente contribution s'attache à préciser :

- la structure et l'apparence des deux séries de volets ;
- leur place dans la conception du programme iconographique de l'ensemble du retable ;
- les ressemblances et les différences entre les deux séries quand on les aborde sous les angles stylistique et technique ;
- le lieu et la date de leur réalisation ;
- le rôle et l'identité de *Lambertus pictor*.

Ce faisant, elle prétend contribuer à la réflexion relative aux modalités de mise en œuvre globale du retable. Elle tient compte d'une donnée nouvelle invitant à prendre en compte une possible intervention d'Érard de La Marck.



9.2a



9.2b



9.3a



9.3b



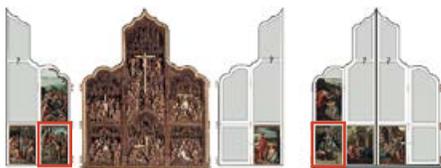
Membra disjecta. Description et reconstitution partielle

Les volets de la huche (fig. 9.2-9.5)

Rabattus, les volets de la huche la recouvraient entièrement ; leurs bords supérieurs étaient chantournés de manière asymétrique pour en épouser parfaitement le bord supérieur. Comme elle, ils étaient divisés en registres de hauteur inégale, avec un registre inférieur d'une hauteur approximative de 90 cm.

Fig. 9.2 Volet de la huche, face : *Arrestation du Christ* (a) et revers : *Baptême du Christ* (b), Liège, église Saint-Denis

Fig. 9.3 Volet de la huche, face : *Comparution du Christ devant Caïphe* (a) et revers : *Nativité* (b), Liège, église Saint-Denis



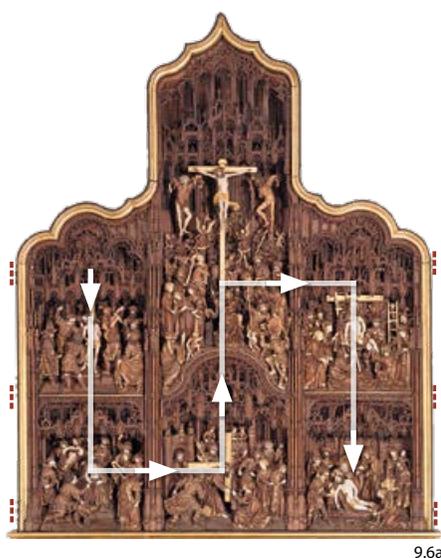
Quatre panneaux issus de ces volets ont été retrouvés¹⁰. Trois d'entre eux ont réintégré l'église Saint-Denis au XIX^e siècle, le quatrième est conservé au château de Jehay (Jehay-Bodegnée).

La hauteur de trois des panneaux permet de les localiser avec certitude au registre inférieur. Il s'agit de :

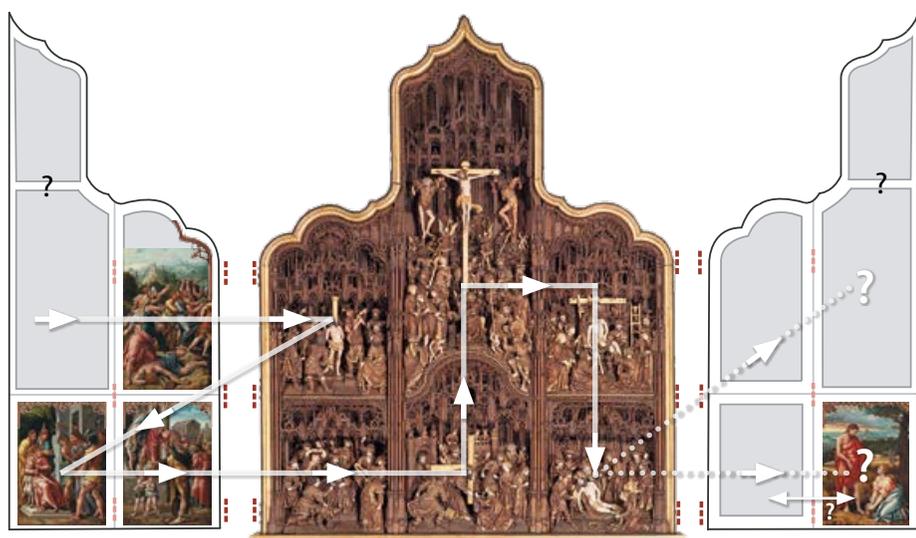
- la *Comparution du Christ devant Caïphe* (avec au revers la *Nativité*, Liège, église Saint-Denis) ;
- l'*Ecce Homo* (avec au revers l'*Annonciation*, Liège, église Saint-Denis) ;
- *Noli me tangere* (avec au revers l'*Adoration des Mages*, Jehay-Bodegnée, château de Jehay).

Fig. 9.4 Voilet de la huche, face : *Ecce Homo* (a) et revers : *Annonciation* (b), Liège, église Saint-Denis

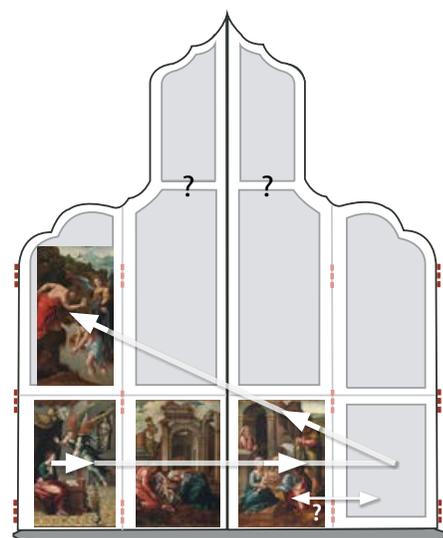
Fig. 9.5 Voilet de la huche, face : *Noli me tangere* (a) et revers : *Adoration des Mages* (b), Jehay-Bodegnée, château de Jehay



9.6a



9.6b



9.6c

Le quatrième panneau, l'*Arrestation du Christ* (avec au revers le *Baptême du Christ*, Liège, église Saint-Denis) n'a plus son format d'origine; il a été amputé dans sa partie supérieure de manière à former un tableau rectangulaire. On y décèle néanmoins le point de départ de la courbe que dessinait originellement son bord supérieur, du côté droit quand on considère sa face interne. Il a donc conservé sa hauteur initiale de ce côté (ca 105 cm). Cette hauteur s'accorde avec celle des bords latéraux des compartiments supérieurs de la huche. On peut estimer la hauteur de l'autre côté à 120 cm environ.

L'iconographie des panneaux conservés, leur forme, leurs dimensions et les particularités techniques de leur encadrement originel valident de manière irrévocable la reconstitution proposée par Cécile Oger en 2005¹¹. Ouvert, le volet gauche montrait au registre inférieur la *Comparution du Christ devant Caïphe*¹², puis l'*Ecce Homo*. Au-dessus de l'*Ecce Homo* prenait place l'*Arrestation du Christ*.

Pour que l'enchaînement des scènes représentées soit correct, la lecture des faces internes des volets peints devait donc commencer par le haut et se faire de gauche à droite (fig. 9.6b). La partie supérieure gauche manque (le *Christ en prière au jardin*

Fig. 9.6 Sens de lecture des scènes de la vie et de la Passion du Christ
a Huche considérée seule
b Huche, volets ouverts
c Volets de la huche fermés



9.7a



9.7b

des oliviers?), puis vient l'Arrestation. Le récit se poursuit avec la *Flagellation*, sculptée au registre supérieur de la huche, à gauche. Il reprend au registre inférieur du volet gauche avec la *Comparution devant Caïphe*, suivie par l'*Ecce Homo*. Il continue avec les scènes sculptées de la huche¹³, non sans anomalies puisque le *Couronnement d'épines* apparaît après l'*Ecce Homo*, à l'encontre de la logique narrative¹⁴. On remarque en outre qu'aucun emplacement n'a été prévu pour la *Comparution devant Pilate*. Pilate intervient uniquement dans l'épisode de l'*Ecce Homo*.

Le *Noli me tangere* prenait place sur la face interne du volet droit. Sa hauteur permet de le situer au registre inférieur, sans qu'on ne puisse toutefois déterminer si c'était à gauche ou à droite. Nul doute qu'une *Résurrection* figurait également sur la face interne du volet droit. En revanche, il est illusoire de tenter de préciser quelles autres scènes manquent. Dans les retables de l'époque, la sélection opérée parmi les épisodes de l'histoire sainte était en effet variable.

Alors que la lecture des volets commençait par le registre supérieur quand le retable était ouvert, c'est par le bas qu'elle commençait quand il était fermé (fig. 9.6c). Au registre inférieur apparaissaient l'*Annonciation* et la *Nativité* sur le volet gauche et l'*Adoration des Mages* sur le volet droit. On peut imaginer que l'*Adoration des Mages* était accompagnée d'une *Annonce aux bergers* ou d'une *Adoration des bergers*. Le récit se poursuivait au registre supérieur, avec le *Baptême* à gauche. Les autres épisodes manquent. Peut-être une *Entrée à Jérusalem* venait-elle ensuite et, en tout cas, la *Dernière Cène* devait apparaître quelque part sur le retable fermé.

Fig. 9.7 Volet de la prédelle, face: *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu* (a) et revers: *Miracle de la céphalophorie* (b), Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 3

Fig. 9.8 Volet de la prédelle, face: *Guérison de l'aveugle par saint Denis* (a) et revers: *Décollation de saint Denis* (b), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1405

Fig. 9.9 Volet de la prédelle, face: *Dernière communion de saint Denis en prison* (a) et revers: *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (b), Liège, église Saint-Denis

Fig. 9.10 Volet de la prédelle, face: *Comparution de Saint Denis devant le préfet Fescennius* (a) et revers: *Inhumation de saint Denis* (b), Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 2

Les volets de la prédelle (fig. 9.7-9.10)

Composés chacun de deux panneaux rectangulaires peints double face, à l'origine assemblés côte à côte, les volets de la prédelle se combinaient avec celle-ci pour retracer l'histoire de saint Denis.

Les panneaux peints qui les composaient sont tous parvenus jusqu'à nous, quant à eux. Ils sont aujourd'hui dispersés entre l'église Saint-Denis, les Musées royaux



9.8a



9.8b



9.9a



9.9b



9.10a



9.10b



des Beaux-Arts de Bruxelles et le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège.

Il s'agit de :

- *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, avec au revers le *Miracle de la céphalophorie* (Liège, Musée des Beaux-Arts) ;
- la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, avec au revers la *Décollation de saint Denis* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts)¹⁵ ;
- la *Dernière communion de saint Denis en prison*, avec au revers la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (Liège, église Saint-Denis) ;
- la *Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius*, avec au revers l'*Inhumation de saint Denis* (Liège, Musée des Beaux-Arts).

L'histoire représentée mélange des faits de la vie de Denis, premier évêque de Paris, et de celle de Denys dit l'Aréopagite, compagnon de saint Paul qui devint évêque d'Athènes. En effet, depuis le haut Moyen Âge, les deux évêques étaient confondus en un seul et même personnage, que l'on associait par surcroît au « Pseudo-Denys », auteur d'écrits mystiques d'esprit néo-platonicien¹⁶. Cette assimilation perdura aux Temps modernes, en dépit des objections exprimées par des humanistes notoires, tels Lorenzo Valla et Érasme, et malgré de virulentes critiques de la part des protestants¹⁷.

Les scènes représentées sur la prédelle permettent de suivre ce personnage composite, depuis sa première confrontation avec le dieu des chrétiens jusqu'à sa décapitation ordonnée par le préfet Fescennius, suivie du miracle dit de la « céphalophorie » : le martyr aurait marché jusqu'au lieu de sa sépulture en tenant sa tête coupée entre ses mains. Le récit se clôture sur un fait plus tardif, la découverte de son mausolée par le roi Dagobert, lors d'une chasse au cerf.

Ici, tous les épisodes s'enchaînent en un *continuum* narratif, qui débute quand le retable est ouvert, depuis une première scène située sur le volet gauche jusqu'à l'extrémité du volet droit en passant par les scènes sculptées sur la prédelle. On découvre ainsi successivement *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, le *Baptême de saint Denis et de sa femme Damarie par saint Paul*, la *Prédication de saint Denis aux Athéniens*, l'*Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul*, la *Visite de saint Denis au pape Clément I^{er}*, l'*Arrestation de saint Denis par les soldats du préfet Fescennius*, la *Dernière communion de saint Denis en prison* et sa *Comparution devant le préfet Fescennius* (fig. 9.11a). Le récit se poursuit une fois les volets refermés, selon le même principe de lecture de gauche à droite, avec la *Décollation de saint Denis*, le *Miracle de la céphalophorie*, l'*Inhumation de saint Denis* et enfin, la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* (fig. 9.11b).

La continuité de lecture est favorisée par le décor constitué d'un seul et même paysage, qui s'étend sur l'ensemble des panneaux et forme ainsi un vaste panorama (fig. 9.11b)¹⁸.

Les volets refermés dissimulaient entièrement la prédelle, contrairement à ce qui a parfois été soutenu. L'idée selon laquelle la scène centrale de celle-ci restait visible



9.11a



9.11b

découle d'une estimation erronée de leurs dimensions, basée sur la seule largeur des panneaux et omettant celle des montants entre lesquels ceux-ci s'inséraient¹⁹.

Le nombre total des panneaux

Selon la reconstitution aujourd'hui admise, les volets de la huche étaient composés chacun de cinq panneaux : deux panneaux superposés en deux registres sur le plus petit côté et trois panneaux formant trois registres sur le plus grand. Il s'agit là d'un modèle très répandu. On le retrouve entre autres dans les retables anversoïis de Bielefeld et de Linnich.

Il faut toutefois noter qu'une description due au chanoine Henri Hamal (1744-1820) évoque un total de douze panneaux pour l'ensemble des volets, suggérant une partition de ceux de la huche en quatre panneaux²⁰ : « Dans la même chapelle, écrit Hamal, se trouve l'ancien tableau du chœur qui représente la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis ; c'est un ouvrage en bois fort curieux du xvi^e siècle. Lambert Lombard a peint sur les volets la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis en douze tableaux. »²¹ Ce document intéressant à plus d'un titre fait planer un doute quant à la structure des volets de la huche sur leur grand côté. S'agissait-il d'un étagement en trois registres, comme dans le retable de saint Job à Schoonbroek, par exemple ? Aucun vestige matériel ne permet de trancher définitivement cette question.

Une homogénéité relative

Une frise d'arcatures en relief était autrefois appliquée sur le bord supérieur des panneaux des volets (fig. 10.19). Elle a été éliminée à la suite du démembrement du retable. La restauration en a dégagé les traces en creux, jusqu'alors masquées par des repeints. Ce décor, réservé aux seules faces internes des volets, créait une impression générale de relative unité quand le retable était ouvert. Il constituait en effet un rappel, sous une forme très simplifiée, des arcatures délicatement ciselées et ajourées qui bordent le haut des compartiments sculptés de la huche.

En dépit de cette recherche d'harmonisation, l'ensemble devait apparaître assez disparate. Il témoigne du pluralisme stylistique qui caractérisait les années 1520-1540 dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège. Par leurs accents italianisants et antiquisants, les peintures des volets tranchent radicalement avec le gothique très sophistiqué prédominant dans la partie centrale. Les personnages ont par ailleurs des proportions et des morphologies variables d'une partie à l'autre du retable. Saint Denis, imberbe et tonsuré dans les parties sculptées de la prédelle, est abondamment barbu et chevelu sur les volets de celle-ci. Dans les parties sculptées, les différences de style sont si flagrantes qu'on a pu croire autrefois que la huche et la prédelle n'étaient pas contemporaines²². C'est

Fig. 9.11 Sens de lecture des scènes de la vie de saint Denis
a Prédelle, volets ouverts
b Prédelle, volets fermés

aussi vrai pour les parties peintes, où certaines divergences sautent aux yeux, notamment le fait que les personnages des volets de la huche, proportionnés aux surfaces disponibles, sont bien plus grands que ceux des volets de la prédelle. Plusieurs ateliers ont manifestement contribué à la réalisation du retable. Reste à tenter de préciser comment ont été opérées la conception, la planification, la répartition et la coordination des différentes opérations.

Les étapes de l'élaboration iconographique

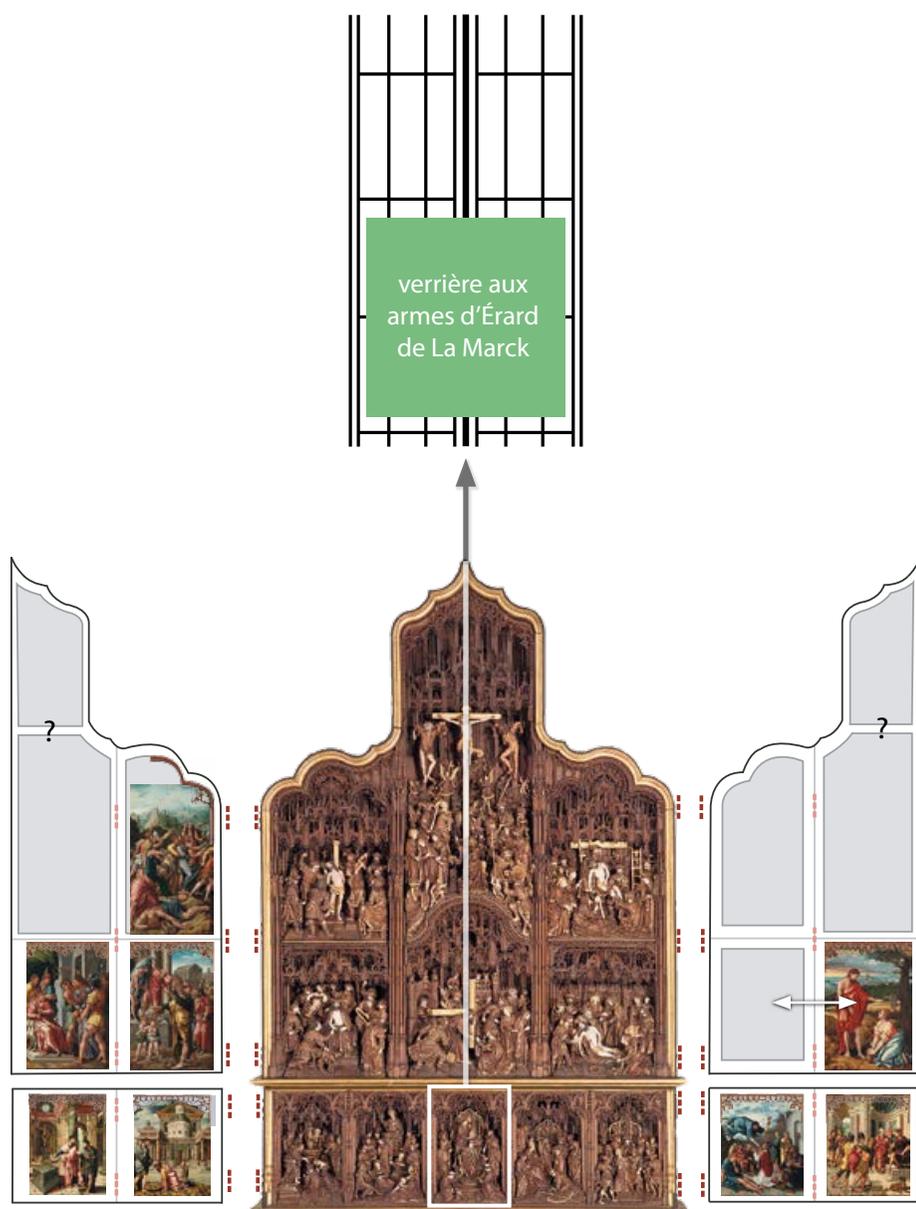
La huche constitue un ensemble thématiquement homogène et cohérent. Elle a pour thème la Passion et la mort du Christ, l'iconographie la plus en faveur et la plus adéquate pour un retable destiné à un maître-autel. Trois travées et deux registres déterminent six niches, où les épisodes canoniques se succèdent dans l'ordre attendu, quand on les aborde de gauche à droite, dans un cheminement simple et intuitif : en descendant de la *Flagellation* au *Couronnement d'épines*, puis dans un mouvement ascendant, du *Portement de croix* à la *Crucifixion*, scène dominante et centrale, puis en glissant à nouveau vers le bas, avec la *Descente de croix*, pour en arriver à la *Lamentation* (fig. 9.6a). On notera combien ce parcours alternant, tel une ligne mélodique, des mouvements de haut en bas et de bas en haut est symboliquement riche de sens et propre à accentuer la dimension émotionnelle du récit.

Les scènes peintes sur les faces internes des volets viennent perturber ce dispositif narratif d'une remarquable efficacité. Elles imposent un itinéraire plus compliqué et non dénué d'écarts par rapport à la logique narrative, ainsi qu'on l'a vu plus haut (fig. 9.6b). De toute évidence, l'iconographie de la huche a été élaborée dans un premier temps et pour elle-même, sans prise en compte des sujets à traiter sur les volets peints. Le choix de ceux-ci a été opéré ultérieurement.

Il en va autrement de la prédelle et de ses volets, qui relatent les faits les plus marquants de l'histoire du saint honoré en l'église : leur iconographie fut dès le départ conçue comme un tout. On l'a vu, elle se lit de gauche à droite, en commençant par l'intérieur, et se poursuit sur les volets refermés, selon le même principe de lecture (fig. 9.11). La partie sculptée ne peut être appréhendée isolément : le récit de la vie de saint Denis serait tronqué et inintelligible sans les scènes qui figurent sur les volets. On peut donc affirmer que la prédelle et ses volets peints procèdent d'une même conception et qu'ils ont été réalisés d'une seule venue. En d'autres termes, à la différence de ce qui s'observe pour la partie supérieure, ils durent être commandés simultanément aux deux ateliers impliqués.

Une possible intervention d'Érard de La Marck dans la commande

La narration de la légende de saint Denis rend compte d'un haut niveau de compétence théologique de la part du ou des concepteurs du programme iconographique. Selon Godelieve Denhaene, elle se fonde sur les *Vita et actus beati*



9.12a



9.12b

Dionysii composés au XIII^e siècle²³. Par ailleurs, comme l'avait bien vu Jacques Stiennon, la peinture représentant *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu* révèle une profonde connaissance du corpus Aréopagite, tout imprégné de philosophie platonicienne et supposé véhiculer l'antique sagesse égyptienne²⁴. En témoignent les qualités prêtées au dieu inconnu, énoncées par des inscriptions grecques sur l'archivolte de l'abside (« inexprimable, indiscernable, inscrutable ») et sous une forme symbolique, par le biais de pseudo-hiéroglyphes représentant un œil, un lion et le soleil, sur le piédestal de la statue du dieu²⁵.

Dans un récit aussi savamment élaboré, on s'étonne de relever ce qui apparaît à première vue comme une erreur dans le déroulement narratif: dans la scène de la *Prédication de saint Denis aux Athéniens* qui occupe le deuxième compartiment sculpté de la prédelle, Denis apparaît déjà comme un évêque, alors que l'épisode

Fig. 9.12 Schéma de localisation
 a Retable et vitrail d'Érard de La Marck dans le chœur de la collégiale Saint-Denis
 b Détail de la partie centrale de la prédelle, *Ordination épiscopale de saint Denis par saint Paul*

de son sacre est le sujet du compartiment suivant, situé au centre de la prédelle. Ce n'est évidemment pas une erreur. Par cette inversion, la figuration du sacre se voit accorder un statut privilégié dans la scénographie grandiose dont le retable constituait jadis le point focal, dans le chœur de l'église. L'image du Christ en croix était l'épicentre de cette dramaturgie sacrée soigneusement orchestrée; c'est elle qui s'imposait aux regards quand on ouvrait les volets. Mais elle déterminait un axe médian que relayait la traverse presque verticale de la croix, dans le *Portement de croix*, menant impérieusement à la figure de saint Denis recevant les insignes épiscopaux. L'effigie frontale, hiératique retenait alors toute l'attention²⁶ (fig. 9.12). Dans une ville comme Liège, à l'époque d'Érard de La Marck, une telle disposition, conférant à la fonction épiscopale une impressionnante aura de sacralité, peut difficilement être considérée comme fortuite. Une trouvaille récente encourage au contraire à lui accorder une importance cruciale. Des archives de la collégiale a été exhumé un inventaire du mobilier de la sacristie dressé en 1846. Ce document évoque « les armes d'Érard de La Marck que l'on voit encore dans la fenêtre du fond de l'abside ». Son auteur en déduit avec raison que le prélat fut « aussi le bienfaiteur de Saint-Denis, du moins pour les vitraux »²⁷.

Le vitrail aux armes d'Érard a disparu. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une verrière de Jean-Baptiste Capronnier est venue le remplacer. À quoi pouvait-il ressembler? Montrait-il l'effigie du prince-évêque en prière devant un autel, comme dans le vitrail central du chœur de l'église Saint-Martin de Liège? Ou s'agissait-il plutôt d'un vitrail historié? Dans l'état actuel des connaissances, rien ne permet de le déterminer. On observera en tout cas que l'axe médian formé, dans le retable, par la croix du Christ, prolongé vers le haut par l'ornement sommital de la huche, incitait à lever les yeux vers cette verrière qui dominait la composition et arborait le blason de l'évêque régnant sur la ville (fig. 9.12a). Ainsi ce dernier se trouvait-il relié symboliquement avec l'évêque mythique trônant au centre de la prédelle.

Érard de La Marck ne fut donc pas en reste dans les initiatives visant à magnifier le chœur de la collégiale Saint-Denis. Cette découverte invite à reconsidérer les circonstances de la réalisation du retable et à envisager une éventuelle intervention du prélat²⁸. Voulut-il encourager le projet de Louis Chokier ou favoriser sa mise en œuvre après le décès du chanoine en 1526? Apporta-t-il une contribution financière? Joua-t-il un rôle dans le choix de l'iconographie de la prédelle et dans l'élaboration de son programme?²⁹ Et enfin, le prince-évêque voulut-il que son peintre attitré prenne part à l'entreprise? Telle est la question qu'il s'agit à présent d'examiner.

Similitudes de style entre les deux séries de volets

Si les commentateurs des volets de la prédelle y ont toujours relevé, avec raison, une fascination manifeste pour l'antique, les volets de la huche n'ont guère été, quant à eux, examinés sous cet angle. Or les accents antiquisants n'y sont pas moins flagrants. On les perçoit dans les décors architecturaux (la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et l'*Ecce Homo*), les costumes (toges, palliums et tuniques



9.13a



9.13b



9.13c

de légionnaires) et les accessoires (dans la *Comparution devant Caïphe*, le siège du grand-prêtre encadré de sphinges; dans l'*Annonciation*, sur le prie-Dieu, les reliefs montrant un trophée d'armes et une sphinge à tête léonine; dans l'*Adoration des Mages*, la victoire ailée décorant la pyxide de Balthazar et le mascarons sur l'encensoir de Gaspard). Les *putti* au premier plan à gauche, dans l'*Ecce Homo*, sont aussi un détail significatif à cet égard.

Les deux séries de volets se signalent par un même effort de renouvellement stylistique par rapport aux traditions en vigueur dans les retables des anciens Pays-Bas, et par le recours insistant, pour ce faire, à des modèles raphaéliques. Wolfgang Krönig, Guy Delmarcel et Godelieve Denhaene avaient déjà relevé cette adhésion au style du maître urbinat dans les volets de la prédelle³⁰. Elle n'est pas moins sensible dans les volets supérieurs³¹. Elle se traduit par des compositions qui visent à l'effet monumental, avec des personnages occupant largement le champ pictural. Elle touche le rendu anatomique et la morphologie de ces personnages; elle s'exprime aussi dans la propension à les camper en plein mouvement et dans la tendance à cultiver l'effet rhétorique. À vrai dire, le résultat apparaît assez artificiel, voire ampoulé. Tels des acteurs de théâtre, ces personnages à la gestuelle emphatique sont figés dans des attitudes démonstratives, parfois peu crédibles. Ainsi Jean-Baptiste, dans le *Baptême du Christ*, est représenté à genoux, penché vers l'avant mais accomplissant un mouvement de torsion du buste car, tout en baptisant le Christ, il lève son bras gauche vers l'arrière afin de relever un pan de son vêtement. Malchus, dans l'*Arrestation du Christ* (fig. 9.13a), est dans une posture encore plus étonnante: son torse plaqué au sol est à contresens de ses hanches; il en va de même de sa main par rapport à son bras tendu. Cette figure athlétique, que saint Pierre maintient contre terre en lui écrasant le dos de son genou, trahit le souvenir d'une composition célèbre de Raphaël pour les Loges vaticanes, celle qui représente David décapitant Goliath. Elle fut très largement diffusée par des reproductions gravées d'Ugo da Carpi et de Marcantonio Raimondi (fig. 9.13b).

Dans ce même panneau, le soldat courant sur la gauche rappelle des personnages de la tapisserie de la *Conversion de Saül*, dans la série des *Actes des apôtres* tissée à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël (Rome, Musei Vaticani). On peut

Fig. 9.13 Source d'inspiration de l'*Arrestation du Christ*
 a *Arrestation du Christ*, détail, Liège, église Saint-Denis
 b Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *David et Goliath*, ca 1490-1534, gravure, London, Victoria and Albert Museum, inv. DYCE.1002
 c Albrecht Dürer, *Arrestation du Christ*, ca 1509, gravure, 12,7 x 9,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.653.33



9.14a



9.14b

le comparer avec le soldat armé d'une lance au premier plan, et mieux encore avec un autre qui prend la fuite, à gauche. Une figure analogue apparaît dans la *Résurrection du Christ*, pièce célèbre de la suite de *Scuola Nuova* (Rome, Musei Vaticani), dont les cartons avaient été conçus par des émules de Raphaël, afin d'être eux aussi traduits en tapisserie à Bruxelles. Le soldat du tableau de Liège apparaît dans le même sens que ses modèles présumés sur les cartons (c'est-à-dire en sens inverse à celui des tapisseries).

Les planches de la *Petite Passion* gravées par Dürer (ca 1508-1511) ont également été une source d'inspiration. *L'Arrestation du Christ* rappelle la version du sujet conçue par l'artiste allemand pour cette suite célèbre. Le geste de Pierre qui s'apprête à trancher l'oreille de Malchus, celui d'un soldat qui brandit une corde ou encore l'idée de suggérer l'atmosphère nocturne par un personnage tenant une torche sont autant de réminiscences de la composition de Dürer (fig. 9.13c). La scène de la *Comparution du Christ devant Caïphe* (fig. 9.14a) dérive aussi de la gravure de Dürer sur le même thème dans la *Petite Passion*; elle est en sens inversé par rapport à ce modèle (fig. 9.14b). Quant à la Vierge de la *Nativité* représentée à genoux, le buste étrangement projeté vers l'avant, à l'horizontale, dans le panneau de Jehay, elle n'est pas sans rappeler – également en sens inversé – la Madeleine baisant les pieds du Christ, dans la *Lamentation* de la même suite.

Fig. 9.14 Source d'inspiration de la *Comparution du Christ devant Caïphe*
 a *Comparution du Christ devant Caïphe*, Liège, église Saint-Denis
 b Marcantonio Raimondi (d'après Albrecht Dürer), *Comparution du Christ devant Caïphe*, ca 1500-1534, gravure, 13.3 × 10.1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.37.248

Certaines gravures de Dürer ont été reproduites par Marcantonio Raimondi. C'est précisément le cas de l'*Arrestation* et de la *Comparution devant Caïphe*. On ne peut exclure que ce soit par le truchement des copies de Raimondi qu'elles aient retenu l'attention de l'auteur des compositions correspondantes, dans les volets du retable de Saint-Denis, vu la fascination qu'exerçaient sur lui Raphaël et son école.

Le recours à des modèles gravés, non seulement pour certains motifs, mais aussi pour le cadre architectural de certaines scènes, avait déjà été constaté dans les volets de la prédelle³². L'exemple le plus connu est celui du panneau représentant *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*. Wolfgang Krönig fut le premier à montrer que le cadre de cette scène résultait d'une juxtaposition de la partie gauche de la célèbre *Incisione Prevedari* (d'après Bramante) et de la partie droite de la *Présentation au temple* gravée par Dürer pour sa suite consacrée à la Vie de Marie³³.

Le travail d'après des modèles multiples a mis l'artiste aux prises avec des difficultés qu'il n'est pas parvenu à surmonter. Les huit compositions des volets supérieurs apparaissent comme des exercices scolaires, non exempts de maladresses. Les postures des personnages sont, on l'a vu, rigides et empruntées. Les proportions des corps sont parfois erronées (voir les pieds immenses du Christ dans la *Comparution devant Caïphe*); les membres s'articulent mal entre eux (Malchus dans l'*Arrestation*; Joseph dans la *Nativité*; le roi debout à droite, dans l'*Adoration des Mages*); l'angle choisi pour représenter certains visages les fait apparaître difformes (l'Enfant Jésus dans la *Nativité*). La perspective linéaire est généralement boiteuse; de toute évidence, son principe n'est pas compris (les ruines antiques de la *Nativité*; le cadre architectural de l'*Ecce Homo* et de l'*Adoration des Mages*; le pavement de l'*Annonciation*). Les raccourcis ne sont pas maîtrisés (le bœuf dans la *Nativité*).

Cette gaucherie avait déjà été constatée dans les volets de la prédelle. Ici, on en prend la pleine mesure si l'on examine, dans le panneau récemment restauré, le motif du Christ apparaissant à saint Denis dans sa cellule pour lui donner la dernière communion. La figuration du Christ ou de Dieu à mi-corps dans une nuée peuplée d'angelots est un *topos* raphaëlesque. Parmi ses innombrables occurrences, on citera une gravure du Maître au Dé représentant le *Couronnement de la Vierge*, bien connue à Liège à l'époque puisqu'elle servit de modèle à la tapisserie de même sujet offerte par Érard de La Marck au pape Paul III (Rome, Musei Vaticani)³⁴. Mais la comparaison est cruelle: l'épaisse et disgracieuse figure du Christ suspendue de manière improbable au-dessus de saint Denis anéantit l'effet surnaturel que l'artiste a voulu suggérer³⁵.

En débarrassant les parties peintes du retable de leurs vernis encrassés et des surpeints qui les encombraient, la restauration a fait apparaître un point commun supplémentaire entre elles: le chromatisme y est assez comparable. Il se caractérise par une palette intense, chatoyante et raffinée, en particulier dans les costumes. Il confère à l'ensemble une indéniable séduction, compensant quelque

peu les défauts relevés plus haut. Dans les volets de la huche comme dans ceux de la prédelle, on retrouve les mêmes couleurs sonores et profondes (vermillon, vert olive, jaune moutarde, bleu canard), avec des dégradés subtils et un penchant pour de somptueux *cangianti* (disciple agenouillé devant saint Denis dans le *Miracle de la céphalophorie*; Catulle, au premier plan à gauche dans l'*Inhumation de saint Denis*; Ange de l'*Annonciation*; soldat courant à gauche dans l'*Arrestation*; soldat à droite dans la *Comparution devant Caïphe*; enfants au premier plan dans l'*Ecce Homo*; robe de Marie-Madeleine dans *Noli me tangere*).

En conclusion, et contrairement à ce que l'on a répété pendant longtemps, il ne semble pas y avoir de décalage stylistique – et donc probablement pas non plus de décalage chronologique – entre les panneaux de la huche et ceux de la prédelle. Ils relèvent d'une même esthétique, même si leur facture diffère, ainsi qu'on va le voir.

L'exécution picturale : deux ateliers distincts

Dans les panneaux de la prédelle, la densité de la facture picturale, l'approche descriptive des textures, la finesse des détails et la subtilité des modelés, associées à la passion archéologique que révèlent les décors et accessoires dénotent une influence de Jan Gossart, comme on l'a souvent observé.

En revanche, dans les panneaux de la huche, la facture picturale est plus ample et plus souple (fig. 9.15). Les formes sont moins compactes et plus moelleuses. Les contours sont moins nettement découpés. La finition des détails est moindre. Les rehauts graphiques sont réduits au strict nécessaire : petites mèches sommairement dessinées dans les chevelures; ornements de la couronne de Caïphe, détails de surface des armes et casques. Par ailleurs, aux paysages lointains et délicats qui, sur les revers des volets de la prédelle, rappellent la manière de Joachim Patinier se substituent ici des vues plus rapprochées de sites d'apparence relativement crédible, exécutées avec vigueur, d'un pinceau assez lourd.

Sous l'angle de la technique picturale, les différences sont frappantes : à l'évidence, l'atelier chargé d'exécuter les volets supérieurs n'est pas celui qui a réalisé les volets de la prédelle.

Dans ces derniers, Cécile Oger avait distingué différents intervenants, de manière très convaincante³⁶. Il en va de même pour les volets supérieurs. Un artiste plus doué – le maître d'atelier ? – est intervenu sur les faces visibles quand le retable était ouvert. Les revers, globalement plus faibles, ont été confiés à des collaborateurs de moindre mérite.

Comme on l'a vu, le style des compositions, la palette, les costumes et les accessoires dotent toutefois l'ensemble d'une relative harmonie, ce qui suggère une proximité et une concertation entre les deux ateliers impliqués. La facture



9.15a



9.15b



9.15c



9.15d



9.15e



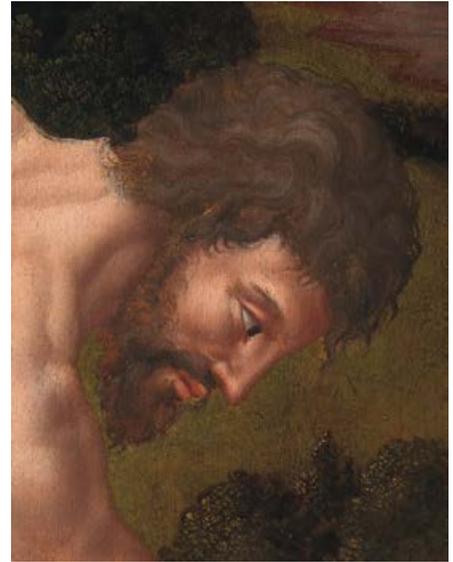
9.15f

picturale du panneau représentant la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* encourage même à envisager un échange de main-d'œuvre entre eux. Techniquement, Cécile Oger considèrerait ce panneau comme un « cas isolé »³⁷. De fait, on n'y retrouve pas la précision analytique qui caractérise les

Fig. 9.15 Différences de facture entre les volets de la prédelle (à gauche) et ceux de la huche (à droite)
 a *Miracle de la céphalophorie*, détail
 b *Baptême du Christ*, détail
 c *Inhumation de saint Denis*, détail
 d *Comparution du Christ devant Caïphe*, détail
 e *Miracle de la céphalophorie*, détail
 f *Arrestation du Christ*, détail



9.16a



9.16b

autres panneaux des volets de la prédelle; les carnations n'y présentent pas la même compacité; le coup de pinceau y est plus large et rapide. Ce sont là des traits qui l'apparentent aux volets supérieurs. Un membre de l'atelier chargé d'exécuter ces derniers pourrait en être l'auteur: à l'appui de cette hypothèse, on observera que la représentation de Dagobert et celle de Jean-Baptiste, notamment, sont de facture très similaire (fig. 9.16).

Le dessin sous-jacent : complexité d'une réalisation collective

Que l'on considère les volets de la huche ou ceux de la prédelle, on reste sidéré devant l'éventail des procédures que la réflectographie dans l'infrarouge révèle quant à l'exécution du dessin sous-jacent. Tantôt sommaire, tantôt exhaustif et précis, il est parfois accompli au pinceau, parfois avec un agent sec (sans doute de la pierre noire); il arrive aussi que les deux se combinent au sein d'une même composition.

Les scènes figurées ont sans doute d'abord été élaborées sous la forme de dessins indépendants, puis transférées sur les panneaux à peindre. Le report a le plus souvent été accompli à main levée. Il devait répondre à une exigence de reproduction fidèle, comme en témoigne l'usage d'une mise au carreau pour certaines parties, dans deux panneaux des volets de la prédelle, la *Décollation* et l'*Inhumation de saint Denis*. Dans ce dernier se décèlent en outre des indications relatives aux couleurs à utiliser lors de l'exécution picturale, ce qui atteste une répartition des rôles entre un concepteur et des exécutants, lesquels disposaient manifestement d'instructions précises (fig. 9.17).

Fig. 9.16 Facture picturale d'un panneau de la prédelle proche de celle des panneaux de la huche
 a *Découverte du tombeau de saint Denis par Dagobert*, détail
 b *Baptême du Christ*, détail

Noli me tangere se distingue de toutes les autres compositions par un dessin de



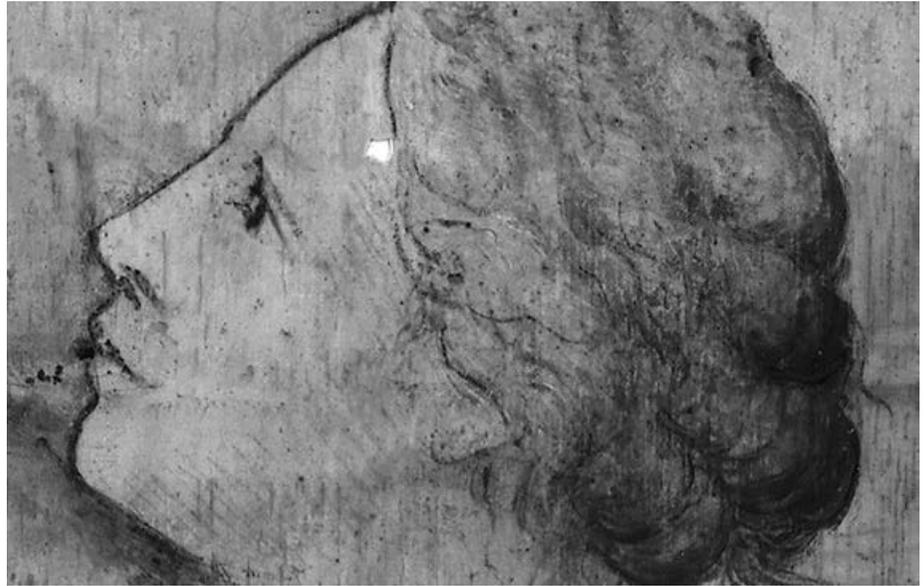
9.17

mise en place linéaire, continu et tendu pour la scène figurée, trahissant probablement le recours à un carton, utilisé soit comme calque, soit comme poncif³⁸. Des particules sombres éparées sur la préparation pourraient être les résidus d'un effacement trop hâtif de la matière charbonneuse (fusain, probablement) utilisée pour le transfert de la composition à l'aide du carton (fig. 9.18).

Les environnements dans lesquels se déroulent les scènes ont parfois été dessinés avant elles (sur les faces des volets de la prédelle, où les cadres architecturaux ont partiellement été tracés à la règle et au compas, à l'aide d'un stylet pour les lignes de fuite³⁹), parfois après elles (paysage au revers des panneaux de la prédelle⁴⁰; vue d'une ville d'allure antique dans l'*Ecce Homo*). On relève un troisième cas de figure : dans l'*Arrestation du Christ* et, dans une large mesure, dans le *Baptême du Christ* et *Noli me tangere*, les paysages ont été peints de chic : il n'y a pas de dessin sous-jacent dans la zone correspondante⁴¹.

Cette variété des procédures ne facilite pas les comparaisons. On note pourtant, entre l'*Ecce Homo* et la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, certaines analogies dans l'approche des éléments architecturaux, et notamment une étonnante

Fig. 9.17 *Inhumation de saint Denis*, détail, dessin sous-jacent révélé par réflectographie dans l'infrarouge. Les lignes orthogonales correspondent à une mise au carreau. Plusieurs indications de couleurs sont repérables



9.18

combinaison de tracés à la règle et à main levée. On y observe en outre des erreurs comparables dans les perspectives (fig. 9.19). Voilà qui pourrait étayer l'hypothèse d'interférences entre les deux ateliers en charge du travail.

Dans son étude du dessin sous-jacent dans les volets inférieurs, Cécile Oger avait repéré plusieurs mains⁴². De même, dans les volets supérieurs, on peut distinguer quatre intervenants au moins. Une comparaison entre la *Comparution du Christ devant Caïphe* et l'*Arrestation du Christ* montre à quel point leurs manières respectives pouvaient différer (fig. 9.20). Dans le premier cas, le tracé est souple et spontané; il résulte de l'usage d'un agent sec. Bien que beaucoup de lignes soient reprises et dédoublées, il témoigne d'une belle aisance. Il vise à préciser les contours des formes. Il ne présente pas de hachures (fig. 9.20a).

Dans le second cas, le dessin sous-jacent est exécuté au pinceau⁴³. Non seulement il marque les contours avec fermeté, mais il sert aussi à modeler les formes, grâce à un réseau serré et régulier de petites hachures parallèles. Nerveuses mais précises, celles-ci suivent et soulignent les arrondis sur les reliefs et dans les creux; des contre-hachures s'y ajoutent souvent. Le travail, qui n'est pas sans rappeler la manière d'un graveur, révèle une personnalité artistique affirmée et talentueuse (fig. 9.20b et 9.1). Le même artiste a réalisé le dessin sous-jacent de l'*Ecce Homo*⁴⁴. Fait intéressant: on retrouve un style graphique analogue sur l'un des panneaux des volets de la prédelle, la *Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius*⁴⁵. Voilà qui plaide à nouveau en faveur de l'hypothèse d'une relative perméabilité entre les deux ateliers respectivement responsables des volets supérieurs et inférieurs (fig. 9.21).

Fig. 9.18 *Noli me tangere*, détail, dessin sous-jacent mis en lumière par réflectographie dans l'infrarouge. Contours linéaires trahissant l'usage d'un procédé mécanique de transfert (calque ou carton) et traces éparses de poussière de fusain

La ressemblance entre le dessin sous-jacent de l'*Annonciation* et celui de la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* corrobore ce scénario. On est en effet tenté de les attribuer à un seul et même intervenant



9.19a



9.19b

(fig. 9.22). Celui-ci a combiné travail à sec et au pinceau, campant les formes prestement et sommairement, puis complétant leur mise en place par des hachures peu régulières dans leur espacement et dans leur orientation, même si sa tendance naturelle le conduisait à privilégier les obliques ascendantes partant de la gauche.

Fig. 9.19 Fonds d'architecture, détail, dessin sous-jacent révélé par réflectographie dans l'infrarouge
 a *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, fond d'architecture visible à gauche, exécuté avant la scène figurée, et première ébauche provisoire pour un soubassement
 b *Ecce Homo* reflétant une technique comparable, associant tracés à la règle et à main levée, mais exécution du fond d'architecture après la scène figurée



9.20a

Tout comme le dessin sous-jacent de *Noli me tangere*, trahissant l'usage d'un calque ou d'un poncif, celui du *Baptême du Christ* et de la *Nativité*, sommaires et dépourvus d'expressivité, sont imputables à un ou plusieurs autres exécutants, probablement moins qualifiés.

Repentirs, corrections et revirements

Les volets de la huche comme ceux de la prédelle révèlent un travail maintes fois remis en question dans toutes ses étapes. Une multitude de petites rectifications sont observables au niveau du dessin sous-jacent. Elles affectent les profils, les

Fig. 9.20 Réflectographies dans l'infrarouge révélant des approches contrastées du dessin sous-jacent dans les volets de la huche
 a *Comparution du Christ devant Caïphe*, détail
 b *Arrestation du Christ*, détail



9.20b

traits des visages, les pieds et les mains, le décor architectural, etc. Les repentirs sont parfois de plus grande ampleur: dans deux cas, ils débouchent sur la reformulation complète de parties entières de compositions déjà dessinées. Il en est ainsi dans l'*Adoration des Mages*, où les modifications sont spectaculaires (fig. 9.23).

Le second cas concerne un panneau des volets de la prédelle, le *Miracle de la céphalophorie*. Un premier dessin effectué à sec y a été presque entièrement effacé et remplacé par un autre, quant à lui réalisé au pinceau, avec une remarquable assurance. C'est ce dernier qui a guidé l'exécution picturale de la partie gauche, non sans écarts importants au niveau des pieds des personnages. Dans la partie droite, en revanche, le second dessin a été complètement ignoré par



9.21a



9.21b



9.21c

Fig. 9.21 Dessins sous-jacents mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge dans deux panneaux des volets de la huche et un panneau de la prédelle. Ils présentent des caractéristiques analogues et sont sans doute attribuables à une même main
 a *Arrestation du Christ*, détail
 b *Ecce Homo*, détail
 c *Comparution de saint Denis devant le préfet Fescennius*, détail

Fig. 9.22 Dessins sous-jacents mis en lumière par réflectographie dans l'infrarouge dans un panneau de la huche et dans un panneau de la prédelle, peut-être attribuables à une même main
 a *Annonciation*, détail
 b *Découverte du tombeau de saint Denis par Dagobert*, détail



9.22a



9.22b

le peintre, qui a réalisé les personnages de chic, dans un style tout à fait différent, en modifiant considérablement leurs proportions, leurs attitudes et leur morphologie (fig. 9.24a et 9.24c). Un détail du dessin sous-jacent de la phase initiale, esquissé à sec, subsiste à l'arrière de la scène principale : il représente la décapitation des compagnons de Denis. Lui aussi a été ignoré par le peintre ; la scène que celui-ci a figurée comporte un nombre plus grand de personnages, mais ils sont de taille plus réduite (fig. 9.24a et 9.24b).

Il ne fait pas de doute que certaines des scènes figurées se basaient sur des modèles à petite échelle. Un spécimen de ces *modelli* nous est parvenu sous la forme d'une copie. Il s'agit d'un dessin conservé au Crocker Art Museum de Sacramento⁴⁶. On y voit l'épisode de la *Dernière communion de saint Denis en*



9.23

prison dans une version très aboutie, qui a toutefois encore subi des modifications importantes lors de son report sur le panneau. Un des compagnons de saint Denis représentés à l'arrière a été éliminé, sans doute pour assurer une meilleure lisibilité à la scène. Un autre personnage assis à droite a été quant à lui rapproché du premier plan et entièrement redessiné, non sans de nombreuses hésitations, perceptibles dans le visage, la position des bras et celle des mains. Enfin, au moment de l'exécution picturale, de multiples détails ont à nouveau subi des rectifications par rapport à la formulation retenue dans le dessin sous-jacent⁴⁷.

Fig. 9.23 *Adoration des Mages*, réflectographie dans l'infrarouge, avec mise en évidence du dessin sous-jacent, ici surligné en rouge pour faire apparaître les changements de composition



9.24a



9.24b



9.24c

Fig. 9.24 *Miracle de la céphalophorie*
 a Détail de la scène centrale
 b Réflectographie dans l'infrarouge, dessin sous-jacent initial pour le détail de la scène centrale, effectué avec un agent sec et traces d'effacement
 c Réflectographie dans l'infrarouge, vue d'ensemble montrant les corrections apportées au pinceau dans la partie droite, et non respectées lors de l'exécution picturale

Les autres compositions, que ce soit dans les volets supérieurs ou ceux de la prédelle, révèlent pareillement des transformations incessantes. Dans la *Guérison de l'aveugle*, le dessin sous-jacent montre que les portes du Temple étaient initialement représentées ouvertes. Dans *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, le visage de saint Denis, sa barbe et sa chevelure ont été corrigés (fig. 9.25). Dans *l'Ecce Homo*, un chien qui accompagnait les deux enfants nus, au premier plan à gauche, a été éliminé. Dans *l'Annonciation*, la statue occupant une niche à droite a été modifiée (à l'origine, il s'agissait d'une effigie de Moïse, portant les tables de la Loi). Et ce ne sont là que quelques exemples.

Vu le nombre des mains et la variété des techniques que trahissent les dessins sous-jacents, il est illusoire de tenter de déterminer si les *modelli* dont ils procèdent sont le fait d'un seul et même artiste, qui les aurait communiqués avec les instructions voulues aux deux ateliers impliqués dans la réalisation. On ne peut exclure que les deux chefs d'atelier aient chacun produit des *modelli* pour la partie du travail qui leur était assignée. En revanche, à travers la multitude



9.25a



9.25b

des rectifications apportées à toutes les étapes du travail, dans les volets de la huche comme dans ceux de la prédelle, on voit se profiler un maître assurant le contrôle global de cette vaste entreprise collective. Il apparaît hésitant et obsédé par le souci constant d'améliorer la réalisation, peut-être en partie sous l'influence de son ou de ses commanditaires.

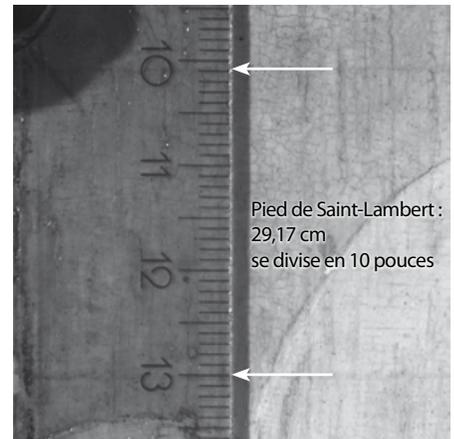
Lieu et date d'exécution

Des observations qui précèdent, il ressort que les deux séries de volets ont été peintes simultanément par deux ateliers distincts, travaillant en étroite collaboration l'un avec l'autre. Ces deux ateliers étaient donc géographiquement proches. Faut-il les situer à Bruxelles, où la huche fut sans doute exécutée, ou à Liège?

Le dessin sous-jacent d'un des panneaux de la prédelle livre un argument de poids en faveur de la seconde option. Dans *l'Inhumation de saint Denis*, une partie au moins de la composition a été tracée sur le panneau à l'aide d'une mise au carreau, ainsi qu'on l'a vu plus haut. Le module du quadrillage a une hauteur de 29 mm environ (fig. 9.26), qui se révèle correspondre à un pouce, soit au dixième d'un pied non pas bruxellois (27,58 cm), ni anversois (28,68 cm), mais liégeois. C'est incontestablement le « pied de Saint-Lambert » qui en est le plus proche, avec une longueur de 29,17 cm⁴⁸.

L'un des panneaux de la huche, *Noli me tangere*, offre un indice supplémentaire: à juste titre, on y a reconnu une vue de Liège, avec ses fortifications, sa cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Lambert ainsi que la basilique Saint-Martin, telle qu'elle apparaissait à l'époque, c'est-à-dire en pleine reconstruction⁴⁹ (fig. 9.27). L'artiste qui a peint ce panorama a dû l'étudier *in situ*. Comme on l'a vu, en effet, il l'a peint de chic; il n'y a pas de dessin sous-jacent dans cette zone.

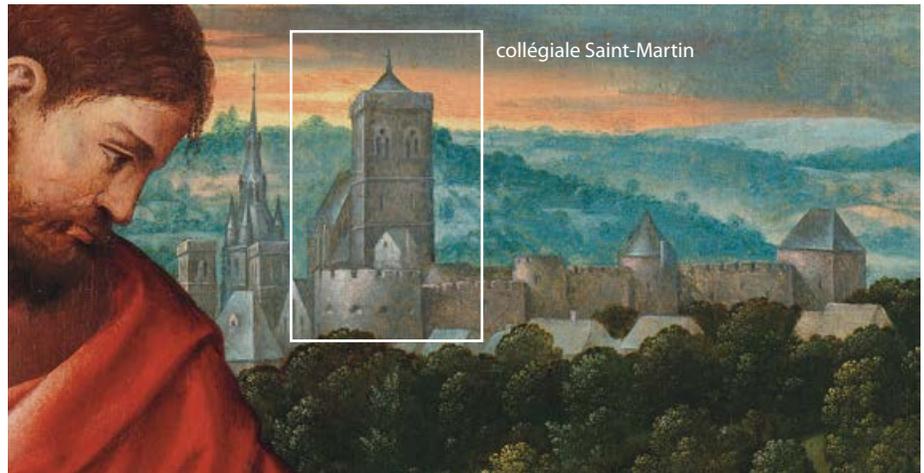
Par sa précision quasi-documentaire, cette représentation de Saint-Martin offre des indications chronologiques d'une importance capitale pour la datation des



9.26

Fig. 9.25 *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, détail en lumière normale (a) et détail du dessin sous-jacent mis en évidence par réflectographie dans l'infrarouge (b)

Fig. 9.26 Mesure du module de la mise au carreau détectée par réflectographie dans l'infrarouge au niveau du dessin sous-jacent, dans *l'Inhumation de saint Denis*



9.27

volets. On y voit le chœur tout récemment édifié, tandis que la nef est encore en chantier, ce qui fournit une fourchette comprise entre 1530 (achèvement du chœur) et 1538-1540 (achèvement de la nef)⁵⁰. Cette fourchette s'accorde parfaitement avec les résultats de l'analyse dendrochronologique effectuée par Pascale Fraiture sur le retable⁵¹. Elle s'accorde aussi avec la mention, dans les comptes de la collégiale Saint-Denis en 1533, d'un important paiement versé à un certain *Lambertus pictor*, pour un travail effectué sur le *tabulus* ou *tabulum* de cette église⁵².

Sur la base de ce qui précède, deux des questions les plus épineuses sur lesquelles achoppe la recherche depuis des décennies, celle de l'identité de *Lambertus pictor* et celle de la nature de son travail sur le retable, peuvent à présent être examinées d'un œil nouveau.

Lambertus pictor

Quand l'archiviste Jean Yernaux découvrit, dans les comptes de Saint-Denis, un document attestant un paiement à un certain *Lambertus pictor* pour le *tabulus* ou *tabulum* de la collégiale en 1533, il ne faisait pas de doute à ses yeux que le peintre en question était Lambert Lombard. Il changea d'avis par la suite, s'avisant que d'autres peintres prénommés Lambert, actifs à Liège à l'époque, pouvaient également être pris en compte⁵³.

De fait, Nicole Dacos se prononça en faveur de Lambert Zutman alias Suavius, collaborateur et beau-frère de Lambert Lombard⁵⁴. Sur cette base, elle fit même des volets inférieurs du retable la pierre de touche permettant de reconstituer l'activité picturale de cet artiste. Elle se fourvoyait, car Suavius, né en 1514, n'était pas un maître patenté à l'époque où les volets furent peints; il n'aurait pu recevoir une telle commande. En outre, il s'affirma surtout comme graveur plutôt que comme peintre⁵⁵. Certes, dans ses gravures, on peut noter une relative parenté avec les volets du retable. Ainsi, la *Résurrection de Lazare* datée

Fig. 9.27 *Noli me tangere*, détail

de 1544, par exemple, montre des personnages en toges, pétrifiés dans des attitudes artificielles, ainsi que des architectures antiques. Ici aussi, des erreurs de perspective sont observables, de même qu'une certaine difficulté à articuler correctement les parties du corps humain⁵⁶. Mais à vrai dire, ces ressemblances n'ont rien d'étonnant chez un émule de Lambert Lombard, si l'on attribue à ce dernier la conception des volets du retable. Adolph Goldschmidt, Georges Marlier, Wolfgang Krönig et Godelieve Denhaene ont défendu l'idée selon laquelle Lambert Lombard élaborait en tout cas les compositions des volets inférieurs. Ils ont fait valoir des arguments extrêmement probants à l'appui de leur position. On ne peut que les suivre et dès lors voir dans ces volets un témoignage important de la production de l'artiste liégeois, le seul qui nous soit parvenu pour la période précédant son voyage en Italie en 1537-1538⁵⁷.

Cette position s'accorde parfaitement avec les données livrées par Dominique Lampson, biographe de Lombard. Lampson nous apprend que l'artiste, avant d'entrer au service d'Érard de La Marck, avait achevé sa formation à Anvers puis accompli ses débuts à Middelburg⁵⁸. Il avait compté Jan Gossart parmi ses maîtres. En Zélande, il avait aussi subi l'ascendant de Jan van Scorel et fréquenté des milieux savants. De retour à Liège vers 1530, il avait connu une ascension fulgurante, devenant bientôt « poinctre du palais de monsg. Le Rme Cardinal de Liège »⁵⁹. Ses fonctions lui offraient l'opportunité de côtoyer d'autres artistes renommés, à commencer par les liciers bruxellois auxquels le prince-évêque, grand amateur de tapisseries, passait de multiples commandes. Il avait sans doute vu des cartons de tapisserie réalisés par Raphaël ou par ses émules.

Les volets de la prédelle de Saint-Denis sont dus à un peintre dont la culture visuelle est déterminée par ces prestigieuses références. Des résonances des œuvres de Gossart et de Van Scorel y sont perceptibles, comme on l'a souvent souligné⁶⁰. On y a aussi relevé, à maintes reprises, de forts accents raphaëlesques⁶¹. On a entre autres pointé des ressemblances avec la tapisserie de l'*Assomption* (Boston, Museum of Fine Arts), tissée pour Érard de La Marck entre 1530 et 1538, suivant un modèle raphaëlesque diffusé par une gravure du Maître au Dé⁶².

Enfin, certains traits et même des singularités de ces peintures réapparaissent dans la production ultérieure de Lombard : la propension à multiplier les références à l'Antiquité, avec une approche quasi archéologique des décors et accessoires ; le goût pour une emblématique savante, voire hermétique, et notamment pour les pseudo-hiéroglyphes ; un penchant pour les inscriptions en langues anciennes⁶³. Celles-ci exerçaient un fort attrait sur l'artiste, même s'il ne parvint jamais à les maîtriser réellement, aux dires de son biographe⁶⁴. La « fantaisie de l'épigraphe » et les erreurs qui s'observent dans la série d'inscriptions en grec de *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, ainsi que la séquence de caractères grecs dénuée de sens dans le galon du vêtement de saint Denis (fig. 9.28) pourraient s'expliquer ainsi⁶⁵.



9.28a



9.28b

Les volets de la prédelle ont bien été conçus par Lambert Lombard, il n'y a aucune raison d'en douter. Jusqu'à quel point l'artiste a-t-il pris part à leur exécution proprement dite? Cette question, qui a longtemps divisé les spécialistes, semble oiseuse face à un travail de cette nature, où sont intervenus de multiples exécutants. Sans doute Lambert Lombard a-t-il fourni des modèles compositionnels. Sans doute a-t-il dicté ses instructions quant au détail des scènes et des décors les plus importants de son point de vue. Sans doute a-t-il peint lui-même certains morceaux, mais il s'est manifestement contenté de superviser le reste, en y imposant les corrections qu'il jugeait nécessaires. La profusion de ces corrections le fait apparaître hésitant et peu expérimenté dans la coordination d'une telle entreprise. Rien d'étonnant à cela: il n'avait pas trente ans quand il aborda cette commande.

Il jouissait pourtant d'une évidente autorité. Le maître qui prit en charge l'exécution des volets supérieurs semble avoir subi son ascendant, ou en tout cas s'être adapté à ses aspirations esthétiques, tout en privilégiant une approche de la peinture tout autre, moins descriptive et plus enlevée. Il est impossible de préciser s'il participa à la conception des compositions ou s'il se les vit imposer par Lambert Lombard. De même, il est illusoire de prétendre l'identifier nommément, en l'absence de tout repère concernant la production picturale liégeoise de l'époque.

Dans la répartition du travail entre les deux ateliers, une certaine perméabilité a été observée. On en a détecté des indices au niveau du dessin sous-jacent, voire peut-être dans l'exécution picturale, si l'on admet que la *Découverte du tombeau de saint Denis par le roi Dagobert* est due à l'atelier responsable des volets supérieurs. Ces observations valident le scénario d'une réalisation concomitante et concertée des deux séries de volets. Le fait que les deux démarches aient été pareillement laborieuses, semées de repentirs et de corrections, appuie l'hypothèse d'une coordination de l'ensemble assurée par le jeune Lambert Lombard.

Tout invite donc à identifier *Lambertus pictor* avec le peintre attitré d'Érard de La Marck. L'intérêt que ce dernier accorda à l'aménagement du chœur de

Fig. 9.28 *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu, détails*
 a Inscriptions en grec approximatif
 b Bordure du vêtement présentant des successions de caractères grecs dépourvues de sens

Saint-Denis en finançant un vitrail destiné à y prendre place est une circonstance supplémentaire en faveur de cette option.

Emmanuel Joly a mis en lumière l'importance exceptionnelle, très largement supérieure à la moyenne, de la somme qui fut versée à l'artiste par le chapitre de Saint-Denis⁶⁶. Elle peut s'expliquer par son prestige, mais sans doute aussi par l'ampleur des responsabilités qui lui furent confiées. On a vu que la prédelle et ses volets procédaient d'un même programme et que les panneaux peints, bien que dus à deux ateliers différents, avaient été exécutés d'une seule venue et suivant des modalités très comparables. Selon toute vraisemblance, Lambert Lombard fut chargé de coordonner et de contrôler l'ensemble des démarches visant à faire réaliser ces trois parties du retable. Dans cette logique, il fut sans doute aussi chargé de superviser le travail de polychromie et de dorure accompli quand le retable fut installé⁶⁷. La somme astronomique qui lui fut payée couvrirait sans doute la rémunération de tous les intervenants⁶⁸.

Le scénario proposé ici s'accorde, notons-le, avec une tradition persistante, remontant à l'historien liégeois Louis Abry (1643-1720), pour qui les volets de Saint-Denis étaient un chef-d'œuvre de Lambert Lombard⁶⁹. Cette tradition fut relayée par Henri Hamal (1744-1820) qui, comme on l'a vu plus haut, attribuait à Lambert Lombard les *volets de la Passion du Seigneur et la Vie de saint Denis*⁷⁰.

Conclusions

Le retable de Saint-Denis compte parmi les réalisations artistiques majeures qui virent le jour à Liège sous le règne d'Érard de La Marck. On sait aujourd'hui que le prince-évêque contribua aux embellissements de l'église où il prit place; ses armes figuraient sur un vitrail qui surplombait jadis le retable. Peut-être concéda-t-il quelques largesses pour permettre aux chanoines de mener à terme le vieux projet de Louis Chokier, décédé en 1526. La mise en évidence de la scène de consécration épiscopale au centre de la prédelle du retable pourrait s'expliquer ainsi. Le prince-évêque joua-t-il un rôle dans l'élaboration du programme iconographique? Influa-t-il sur le choix des artistes impliqués?

Ces hypothèses méritent considération, sans qu'il soit possible de les conforter ou de les préciser dans l'état actuel des connaissances. Elles s'accordent bien, en tout cas, avec une certitude réaffirmée ici : le concepteur des volets de la prédelle n'est autre que Lambert Lombard, alors actif au service du prélat. Il est certes illusoire de localiser précisément sa main dans un ouvrage qui fut de toute évidence accompli avec le concours de multiples exécutants, selon des pratiques bien attestées dans les entreprises de ce genre à l'époque. Lombard, qui était sans doute absorbé par d'autres tâches au palais de Liège, se contenta probablement d'esquisser des modèles et de superviser la mise en œuvre, n'intervenant lui-même que sur certains panneaux. Les volets de la prédelle sont les témoignages

d'un art savant et stylistiquement novateur, marqué par le souvenir de Gossart et de Van Scorel, avec des références raphaéliques très appuyées. Ils en disent long sur les ambitions du jeune peintre alors âgé d'une trentaine d'années, mais aussi sur ses limites. Ils accusent des faiblesses et gardent les traces de laborieux tâtonnements. La documentation de laboratoire y révèle une multitude de *pentimenti* d'ampleur variable.

Des défauts similaires s'observent sur les volets de la huche; le dessin et l'exécution picturale des panneaux qui les composaient à l'origine trahissent les mêmes hésitations et la même propension aux revirements. La facture picturale y est toutefois fort différente de celle qui caractérise les volets de la prédelle, ce qui interdit de les attribuer au même atelier. Un autre artiste, doté d'une forte individualité, sut imposer sa propre technique, plus ample que celle de Lombard et de ses assistants. En l'absence de tout point de comparaison, rien ne permet malheureusement de l'identifier. Sans doute s'agissait-il d'un maître patenté, car il recourut lui aussi aux services de collaborateurs. C'est ainsi qu'il abandonna l'exécution des revers à des subalternes au talent limité. Tout indique cependant que ce maître travailla sous le contrôle de Lambert Lombard. Il sut s'adapter à ses vues et s'accommoda de ses hésitations et revirements. Entre les deux ateliers, la proximité était donc assez grande; des échanges de main-d'œuvre semblent même avoir eu cours.

La formulation très originale que Lambert Lombard donna aux épisodes peints sur les volets de la prédelle n'était pas envisageable sans l'assentiment préalable du ou des commanditaires. C'est dire que le jeune peintre fut leur interlocuteur obligé pour l'élaboration de l'ensemble du cycle de saint Denis, la prédelle et ses volets étant indissociables du point de vue iconographique. L'implication assurée de Lambert Lombard dans l'entreprise encourage à voir en lui le fameux *Lambertus pictor* qui, en 1533, reçut une somme colossale pour le *tabulus* ou *tabulum* de la collégiale. Il aurait non seulement réalisé les volets inférieurs avec le personnel de son atelier, mais il aurait aussi été le maître d'œuvre chargé de coordonner et de sous-traiter les opérations visant à compléter la huche venue de Bruxelles de volets peints et d'une prédelle elle-même munie de volets⁷¹.

Jeune gloire montante à Liège, protégé d'Érard de La Marck, il était sans doute plus à même que quiconque de recruter la main-d'œuvre dotée des qualifications voulues pour l'assister dans l'exécution de cette commande. La rémunération hors du commun qui lui fut versée en 1533 s'explique fort bien si l'on admet qu'elle concernait, non seulement son travail et celui de son propre atelier sur les volets inférieurs, mais aussi les sous-traitances requises pour l'exécution de la prédelle et la mise en peinture des volets supérieurs. Peut-être couvrait-elle aussi les finitions, polychromies et dorures apportées une fois le retable installé.

Les liens indissolubles qui unissent la prédelle et ses volets d'une part, ces derniers et les volets de la huche d'autre part, conduisent à écarter définitivement l'hypothèse d'une mise en place provisoire du retable sans ses volets. Lorsqu'il subit un nettoyage en 1537, l'ensemble du retable était assurément terminé.

Cette date s'accorde avec la représentation de l'église Saint-Martin de Liège en chantier dans le panneau représentant *Noli me tangere*. Le *terminus ad quem* de 1537 est aussi parfaitement compatible avec les données biographiques relatives à Lambert Lombard, qui quitta Liège en automne de cette année-là pour aller voir *in situ* les réalisations des artistes transalpins qu'il admirait tant.

Notes

- 1 La présente étude a bénéficié de la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique pour ce qui concerne la documentation de laboratoire. Elle rend compte d'échanges stimulants avec de nombreuses personnes que j'ai grand plaisir à remercier. À l'IRPA: Pascale Fraiture, Jean-Albert Glatigny, Emmanuel Joly, Pierre-Yves Kairis, Emmanuelle Mercier, le service d'imagerie scientifique et notamment Christina Currie et Sophie De Potter, l'atelier de restauration de peintures et notamment Dominique Verloo et Claire Dupuy. À l'Université de Liège: Anne-Sophie Laruelle, Cécile Oger et François Remy. Je remercie tout particulièrement Anne-Sophie Laruelle et Pierre-Yves Kairis pour leur relecture attentive et leurs précieuses suggestions. Un panorama détaillé de l'art et la culture à Liège à cette époque fait l'objet d'un ouvrage collectif actuellement en préparation: D. Allart (éd.), *Autour de Lambert Lombard. Liège au XVI^e siècle*, à paraître chez Picard, Paris.
- 2 Sur la date du décès du chanoine, voir BORMANS 1872, p. 174, note 3. Louis Chokier est aussi connu pour avoir offert un triptyque à la chartreuse de Liège en 1505 (STIENNON 1948, p. 90).
- 3 Ce retable de Saint Lambert, à dater de 1530 environ, fut vendu à Paris en 1847, en même temps qu'un retable de la Vierge, acquis par le Victoria & Albert Museum de Londres. Les deux pièces provenaient prétendument de la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Le retable de Saint Lambert s'est par la suite trouvé dans la collection Pourtalès. Il est passé en vente chez Sotheby's (Paris) le 16 mai 2019, sous le n° 28.
- 4 Voir la contribution de Catheline Périer-D'Ieteren au présent volume. Dans son article, Michel Leffitz va jusqu'à attribuer à prédelle elle-même aux Borman.
- 5 Elles présentent encore les charnières qui permettaient de fixer ces volets sur leurs bords latéraux (fig. 10.3). On discerne en outre les traces de frottement produites par le mouvement des volets de la huche sur le rebord supérieur de la prédelle (fig. 10.4), comme l'a bien observé Claire Dupuy.
- 6 Les recherches accomplies par François Remy dans le cadre d'un mémoire de Master présenté à l'Université de Liège en 2020 incitent à reconsidérer l'opinion traditionnelle selon laquelle ce démantèlement se produisit à l'époque révolutionnaire. Voir en particulier p. 78-79, à propos d'archives évoquant un projet de retrait des volets du retable dès 1729. Les sources sont cependant confuses et contradictoires. Voir aussi OGER 2006, p. 125-127.
- 7 Un récapitulatif des données disponibles sur leurs tribulations à cette époque et par la suite figure dans l'étude de Cécile Oger mentionnée à la note précédente. À ce sujet, voir aussi KAIRIS 2005.
- 8 À cet égard, les études de référence restent KRÖNIG 1974, p. 113-143; DENHAENE 1987, p. 71-93; DENHAENE 1990, p. 43-63; OGER 2005, p. 160-210; DENHAENE 2006, p. 143-151; OGER 2006.
- 9 Adolph Goldschmidt les a brièvement évoqués (GOLDSCHMIDT 1919, p. 226-227 et 232-233). Georges Marlier les a mentionnés, sans s'y attarder, dans Bruxelles 1963, n°s 143-146. Il en est aussi question dans un article posthume du même auteur (MARLIER 1968, p. 248). Par la suite, Jacques Hendrick s'est penché sur deux d'entre eux dans Liège 1966, n°s 105-106, puis les a englobés dans une étude d'ensemble sur Lambert Lombard (HENDRICK 1987, p. 35-86 et plus particulièrement p. 57-60). Enfin, Cécile Oger leur a consacré une première approche technique avant restauration, sur la base de la documentation disponible à l'époque (OGER 2005, p. 199-209).
- 10 Nicole Dacos faisait erreur quand elle écrivait que ces panneaux avaient été sciés pour former huit peintures distinctes (DACOS 1997, p. 103).
- 11 OGER 2005, p. 200-201.
- 12 Lors de la restauration ont été constatées des traces de brûlures de cierges dans la partie inférieure de la *Comparution du Christ devant Caïphe*, confirmant que ce panneau se trouvait au registre inférieur des volets de la huche. Des traces de brûlures ont aussi été observées dans la *Dernière communion de saint Denis*. Voir à ce sujet la contribution de Claire Dupuy et Dominique Verloo dans le présent volume.
- 13 À savoir le *Couronnement d'épines*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Descente de croix* et enfin la *Lamentation*.
- 14 De telles inversions ne sont pas rares, parfois au sein même d'une huche sculptée. Il en est par exemple ainsi dans la huche du retable de l'église Saint-Lambert de Bouvignes, où l'*Ecce Homo* vient avant le *Couronnement d'épines*.
- 15 Au XIX^e siècle, ce panneau a reçu un encadrement dont la traverse supérieure est chantournée sur son bord interne, sur chacune de ses faces.
- 16 Les *Vita et actus beati Dionysii* furent composés sur cette base au XIII^e siècle. Selon Godelieve Denhaene, l'iconographie du retable de Liège aurait été élaborée d'après cette source (DENHAENE 1987, p. 78-81 et DENHAENE 2006, p. 139-140).
- 17 À ce sujet, voir LE GALL 2007.
- 18 Jacques Hendrick fut le premier à le remarquer (HENDRICK 1987, p. 57).
- 19 Cette idée avait été émise par Wolfgang Krönig (KRÖNIG 1974, p. 118). On la retrouve également chez DENHAENE 1987, p. 77, note 29.
- 20 L'hypothèse qu'ils aient été composés de quatre panneaux a été retenue par HENDRICK 1987, p. 51; BARNICH 1996 p. 96; DACOS 1997, p. 103.
- 21 HAMAL 1956, p. 228.
- 22 Voir notamment BARNICH 1996, p. 82-83 et Delphine Steyaert, dans DENHAENE 2006, p. 121. Comme on peut le constater ici même, les études actuelles et en particulier les analyses dendrochronologiques accomplies par Pascale Fraiture ne vont pas dans le sens d'un décalage chronologique important entre la huche et la prédelle.
- 23 Voir note 16.
- 24 C'est à Jacques Stiennon que revient le mérite d'avoir compris que ce tableau véhiculait des spéculations mystiques sur la nature du «vrai dieu», par le truchement d'emblèmes et de «hiéroglyphes» (STIENNON 1966-1967). C'est aussi lui qui, le premier, a identifié la référence à la «théologie négative» du pseudo-Denys. À ce sujet, voir aussi KRÖNIG 1974, p. 125 et DENHAENE 2006, p. 148.
- 25 STIENNON 1966-1967; KRÖNIG 1974, p. 125 et 127. On repère également des pseudo-hiéroglyphes dans la *Guérison de l'aveugle par saint Denis*, où le paysage comporte en outre un obélisque. Sur ces références à l'Égypte ancienne, cf. note 63.
- 26 Wolfgang Krönig avait déjà noté la mise en évidence du personnage central de la prédelle (KRÖNIG 1974, p. 118).
- 27 Cette trouvaille est due à François Remy, qui a réalisé une monographie sur la collégiale dans le cadre d'un mémoire de Master à l'Université de Liège, sous la direction de Benoît Van den Bossche. Je le remercie de m'avoir communiqué cette précieuse information.
- 28 Sur ces questions, voir aussi la contribution de Pierre-Yves Kairis dans ce volume.
- 29 On notera l'intérêt qu'Érard de La Marck portait aux écrits attribués à l'Aréopagite, comme l'atteste le fait qu'il se soit vu dédicacer une édition des *Commentaires* de Denys le Chartreux à leur sujet, sortie de presse chez Quentel à Cologne en 1536 (merci à Anne-Sophie Laruelle pour cette information). Ardent défenseur de l'orthodoxie religieuse, Érard de La Marck pouvait trouver dans le corpus Aréopagite des arguments propres à conforter les positions les plus critiquées par les protestants et notamment celles qui concernaient le sens du rituel eucharistique (LE GALL 2007, p. 181-183). Il a par ailleurs eu connaissance des débats sur la paternité des textes dyonisiens et sur

- la personnalité de leur auteur présumé, car Érasme y fait allusion dans son épître dédicatoire à la *Paraphrase aux deux Épîtres aux Corinthiens*, adressée au prince-évêque de Liège en 1519 (LE GALL 2007, p. 150).
- 30 KRÖNIG 1974; DELMARCEL 1981; DENHAENE 1987.
- 31 Seuls Georges Marlier et Guy Delmarcel l'ont observée dans les volets supérieurs (MARLIER 1968 p. 250; DELMARCEL 1981, p. 231).
- 32 KRÖNIG 1974, p. 119-128 et 122-142; DENHAENE 1987, p. 82-88; DENHAENE 2006, p. 144-146; DACOS 1997, p. 6-7.
- 33 KRÖNIG 1974, p. 119-128.
- 34 STEPPE & DELMARCEL 1974, p. 44-46 et fig. 11-12.
- 35 Le motif était également repérable dans les volets de la huche. À l'origine, parmi les flots nuageux qui occupaient la partie supérieure du *Baptême du Christ* (aujourd'hui tronquée), surgissait Dieu le Père: le dessin sous-jacent révèle clairement son bras gauche tendu.
- 36 OGER 2006, p. 127-135.
- 37 *Ibidem*, p. 137.
- 38 Aucun tracé pointillé n'est clairement repérable, ce qui n'exclut pas l'usage d'un poncif. Les traces de celui-ci devaient normalement être éliminées avant la mise en peinture. Sur ce point, voir CURRIE & ALLART 2012, vol. 3, p. 967-970.
- 39 OGER et ALLART 2001.
- 40 Sur ce point, voir l'étude de Cécile Oger (2006, p. 128-131).
- 41 Dans le cas de *Noli me tangere*, c'est aussi vrai des deux saintes femmes visibles au plan médian. Elles ont été peintes en dernier lieu, par-dessus la couche picturale sous-jacente.
- 42 Dans DENHAENE 2006, p. 127-132.
- 43 À la suite de la perte d'opacité de la peinture, le dessin sous-jacent est largement détectable à l'œil nu.
- 44 Les deux panneaux étaient superposés sur le volet gauche, ce qui est peut-être un indice quant au mode de distribution des tâches. Leur exécution par un seul et même artiste, pour ce qui concerne le dessin sous-jacent mais peut-être aussi la mise en peinture, est peut-être motivée par des raisons d'ordre ergonomique.
- 45 Dans ce panneau, on constate l'intervention de deux mains différentes: le dessin sous-jacent est d'un type très différent dans la partie gauche.
- 46 Sur cette feuille attribuée à Abraham van Diepenbeeck dans le catalogue des dessins de la collection E.B. Crocker, publié en 1971, voir DENHAENE 1987, p. 109-110; DACOS 1992; OGER 2005, p. 186-188 et OGER 2006, p. 133-135. Cécile Oger expose de manière convaincante les raisons qui la conduisent à voir dans ce dessin une copie exécutée d'après le *modello* dont le panneau de Saint-Denis procède. Cette copie dénote une aisance qui fait défaut à l'auteur de la composition peinte; elle est peut-être un peu plus tardive.
- 47 On trouvera le détail de ces rectifications chez Cécile Oger dans DENHAENE 2006, p. 133-135.
- 48 Le pied de Saint-Hubert mesure quant à lui 29,46 cm. Sur les mesures en vigueur à Liège, voir DE BRUYNE 1936. D'autres parties du retable renvoient au pied de saint Hubert. Voir les contributions d'Emmanuelle Mercier et de Claire Dupuy et Dominique Verloo dans ce volume.
- 49 NAGELMAKERS 1978, p. 50. Cet auteur a aussi cru reconnaître la topographie liégeoise dans la ville supposée évoquer Jérusalem, à l'arrière-plan de l'*Arrestation du Christ*. Sa proposition ne convainc guère, ainsi que l'avait bien noté Cécile Oger (OGER 2005, p. 202). En revanche, on pourrait envisager une certaine parenté entre l'église gothique à deux tours, visible dans ce panorama, et la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, comme l'a suggéré Emmanuel Joly (communication orale). Il s'agirait, le cas échéant, d'une évocation assez libre, non exempte de différences importantes dans le traitement de la façade occidentale.
- 50 Merci à Emmanuel Joly pour ces précieuses indications.
- 51 Je remercie Pascale Fraiture pour les informations détaillées qu'elle m'a communiquées sur le résultat de ses analyses dendrochronologiques. Voir sa contribution dans le présent volume.
- 52 YERNAUX 1957-1958, p. 283-285; YERNAUX 1970, col. 532. À ce sujet, voir la contribution d'Emmanuel Joly dans le présent volume.
- 53 Voir à ce sujet la contribution d'Emmanuel Joly dans le présent volume.
- 54 DACOS 1992.
- 55 Voir la contribution d'Emmanuel Joly ici-même.
- 56 Liège 1966, n° 314.
- 57 Seule voix discordante, celle de Suzanne Collon-Gevaert, qui pensait que les volets étaient postérieurs au séjour que Lombard fit en Italie en 1537-1538. Son argumentation était cependant fragile (COLLON-GEVAERT 1968).
- 58 LAMPSON 2018, p. 74-80.
- 59 Les comptes de l'église Saint-Séverin-en-Condroz mentionnent un paiement de «vingt florins liegx» à «mre Lambert pointre du palais de monsg. Le Rme Cardinal de Liège» pour la polychromie d'un calvaire (HELBIG 1903, p. 147).
- 60 Georges Marlier les avait déjà signalées dans Bruxelles 1963, n° 143-146. Voir aussi DENHAENE 1990, p. 13-14; DENHAENE 2006, p. 31-32.
- 61 Voir note 30.
- 62 DELMARCEL 1981, p. 230.
- 63 KRÖNIG 1974, p. 125; DENHAENE 1990, p. 55-58; DENHAENE 2006, p. 87-91 et 148-150 et surtout, pour ce qui concerne les références à l'Égypte, LABOURY 2006, notamment p. 49-58.
- 64 LAMPSON 2018, p. 46 et 72.
- 65 Le mot ἀδιερυνής qui figure sur l'archivolte n'existe pas, mais il doit sans doute être compris comme ἀδιερυνήτος, c'est-à-dire «inscrutable» (sur ce point, voir STIENNON 1966-1967).
- 66 Voir la contribution d'Emmanuel Joly ici-même.
- 67 Lombard avait une expérience en la matière. Le paiement de «vingt florins liegx» qu'il reçoit en 1532, selon les comptes de l'église Saint-Séverin-en-Condroz, concernent la polychromie d'un calvaire (HELBIG 1903, p. 147).
- 68 Si l'on voit en lui un maître d'œuvre, en quelque sorte, agissant auprès des intervenants au nom du ou des commanditaires, on pourrait même spéculer que cette somme colossale était également destinée à payer l'atelier responsable des sculptures de la huche.
- 69 ABRY 1867, p. 166.
- 70 Cf. supra. Cette attribution se retrouve aussi chez le doyen Devaulx (Bibliothèque de l'ULg, Manuscrit Devaulx, 1016, fol. 88). Il est intéressant de noter que les commentateurs anciens n'établissaient guère de distinction entre les volets supérieurs et inférieurs. Seule exception notable, Saumery, qui évoque le retable (sans mentionner l'attribution à Lambert Lombard) dans les *Délices du Pays de Liège* en 1738: «Le grand Autel d'une Architecture gothique, mais relevé par la délicatesse du travail, est une pièce dont les Connoisseurs font beaucoup de cas. Son Tableau qui représente une partie de la Passion du Sauveur du monde n'est pas moins estimé; mais quelques beaux que soient ces deux morceaux, ils sont certainement inférieurs aux deux feuillets posés au-dessous de ce Tableau. Le Martire de St. Denis y est représenté avec tant de délicatesse, qu'ils sont dignes de l'attention des curieux.»
- 71 Il n'entre pas dans les ambitions de cette contribution de déterminer si la huche sculptée à Bruxelles parvint à Liège munie de volets à peindre ou si ces volets furent réalisés à Liège.

Références

- ABRY 1867
L. ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, H. HELBIG & S. BORMANS (éd.), Liège, 1867.
- BARNICH 1996
A. BARNICH, *Le retable de Saint-Denis*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 1996.
- BORMANS 1872
S. BORMANS, *Notice des Cartulaires de la collégiale de Saint-Denis, à Liège*, in *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'Histoire*, 14, 1872, p. 23-190.
- Bruxelles 1963
Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle (cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 sept.-24 nov. 1963), Bruxelles, 1963.
- COLLON-GEVAERT 1968
S. COLLON-GEVAERT, *À propos du voyage de Lambert Lombard en Italie* (actes de colloque, Liège, Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du congrès de Liège, 6-12 sept. 1968), vol. 1, Liège, 1969, p. 79-91.
- CURRIE & ALLART 2012
CHR. CURRIE & D. ALLART, *The Bruegel phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger with a special focus on technique and copying practice* (*Scientia Artis*, 8), Bruxelles, 2012.
- DACOS 1992
N. DACOS, *Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard*, in *Oud Holland*, 106-3, 1992, p. 103-116.
- DACOS 1997
N. DACOS, *Cartons et dessins raphaéliques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas*, in N. DACOS (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (actes de colloque, Bruxelles, 24-25 février 1995), *Bollettino d'arte*, 100, 1997, p. 1-22.
- DE BRUYNE 1936
P. DE BRUYNE, *Les anciennes mesures liégeoises*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 60, 1936, p. 289-317.
- DELMARCEL 1981
G. DELMARCEL, *La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Érard de La Marck*, in M. SMEYERS (éd.), *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe* (*Archivum Artis Lovaniense*), Louvain, 1981, p. 225-237.
- DENHAENE 1987
G. DENHAENE, *Lambert Lombard: œuvres peintes*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 67, 1987, p. 71-110.
- DENHAENE 1990
G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990.
- DENHAENE 2006
G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566* (cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia Artis*, 3), Bruxelles, 2006.
- GOLDSCHMIDT 1919
A. GOLDSCHMIDT, *Lambert Lombard*, in *Jarhbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 40, 1919, p. 206-240.
- HAMAL 1956
H. HAMAL, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, R. LESUISSE (éd.), *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Mémento inédit d'un contemporain*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 181-277.
- HELBIG 1890
J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2^e éd., Bruges, 1890.
- HELBIG 1903
J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903.
- HENDRICK 1987
J. HENDRICK, *La peinture au Pays de liège. XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège, 1987.
- KAIRIS 2005
P.-Y. KAIRIS, *Jacques-Louis David et Lambert Lombard*, in *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 3, 2005, p. 91-96.
- KRÖNIG 1974
W. KRÖNIG, *Lambert Lombard. Beiträge zu seinem Werkund zu seiner Kunstauffassung*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 36, 1974, p. 105-158.
- LABOURY 2006
D. LABOURY, *Renaissance de l'Égypte aux Temps Modernes. De l'intérêt pour la civilisation pharaonique et ses hiéroglyphes à Liège au XVI^e siècle*, in E. WARMEMBOL (dir.), *La Caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives* (cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 15 sept.-24 déc. 2006), Louvain-la-Neuve/Bruxelles, 2006, p. 43-68.
- LAMPSON 2018
D. LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, C. NATIVEL (éd.), Genève, 2018.
- LE GALL 2007
J.-M. LE GALL, *Le Mythe de saint Denis: entre Renaissance et Révolution*, Paris, 2007.
- Liège 1966
Lambert Lombard et son temps (cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 30 sept.-31 oct. 1966), Liège, 1966.
- MARLIER 1968
G. MARLIER, *Lambert Lombard et les tapisseries de Raphaël*, in *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, vol. 1, Gand, 1968, p. 247-259.
- NAGELMAKERS 1978
A. NAGELMAKERS, *Liège stratégique du VI^e au XI^e siècle, ses châteaux, ses fortifications*, Liège, 1978.
- OGER 2005
C. OGER, *Les tableaux attribués à Lambert Lombard (Liège, 1505-1566). Révision critique du catalogue*, thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2005.
- OGER 2006
C. OGER, *Les panneaux peints de la prédelle: analyse technologique*, in DENHAENE 2006, p. 125-138.
- OGER & ALLART 2001
C. OGER & D. ALLART, *Les volets peints de la prédelle du retable de Saint-Denis à Liège. Premiers résultats d'un examen technologique*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 295, 2001, p. 225-237.
- STEPPE & DELMARCEL 1974
J. K. STEPPE & G. DELMARCEL, *Les tapisseries du cardinal Érard de La Marck, prince-évêque de Liège*, in *Revue de l'art*, 25, 1974, p. 35-54.
- STIENNON 1948
J. STIENNON, *Les œuvres et les objets d'art de la chartreuse de Liège, depuis ses origines jusqu'à la fin du règne d'Érard de la Marck*, in *Chronique archéologique du pays de Liège*, 39, 1948, p. 81-91.
- STIENNON 1966-1967
J. STIENNON, *Lambert Lombard. Saint Denis et saint Paul devant l'autel du dieu inconnu* (*La peinture vivante*, 27), Bruxelles, 1966-1967.
- YERNAUX 1957-1958
J. YERNAUX, *Lambert Lombard*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-1958, p. 267-372.
- YERNAUX 1970
J. YERNAUX, *Lombard (Lambert)*, in *Biographie nationale*, vol. 35, Bruxelles, 1970, col. 529-552.

Abstract

The Saint-Denis altarpiece does not fully bear witness to the ambitions of its donors in its present condition, since its painted wings have been dismantled and partly lost. The wings of the predella, traditionally attributed to Lambert Lombard and his workshop, have always aroused much interest among the scholars. Conversely, the remnants of the upper wings have not received the attention they deserve. Their recent restoration gave the opportunity to examine them thoroughly.

Although excluding an attribution of the two pairs of painted wings to the same workshop, close technical and stylistic examination reveals strong similarities between them, suggesting a simultaneous execution and joint supervision. Meanwhile, the carved predella and its painted wings form an indivisible iconographic entity and were obviously designed at the same time. Considering these interrelations, one can assume that these three parts of the altarpiece were monitored together. The project coordination was surely a considerable task, which could justify the huge amount paid to a certain *Lambertus pictor*, quoted in an archival document in 1533. This painter-contractor was most probably active in Liège in the 1530s. A topographical detail painted on a panel from the upper wings supports this statement. Moreover, the underdrawings visualized by infrared reflectography contain a squaring pattern based on a measurement system used in Liège at that time.

As to the identity of the painter-contractor, the young Lambert Lombard is undoubtedly the best candidate. Stylistic and iconographic characteristics point to him, as well as some evidence of clumsiness and lack of experience in managing such a large-scale commission. As is commonly assumed, Lombard's workshop was probably in charge of the wings of the predella. However, it seems unrealistic to try to detect the master's hand either in the underdrawings or in the paintings. The technical examination of the two pairs of wings indicates a collective work organization for both.

A possible involvement of Lombard's patron, Prince-Bishop Érard de La Marck, in the commission is also discussed in this chapter. The prelate, whose coat of arms featured on a stained-glass window in the choir of Saint-Denis church, just above the altarpiece, might have provided financial support to achieve the work after Louis Chokier's death in 1526.