

Jean Del Cour et l'orfèvrerie

par Pierre COLMAN

Université de Liège et Académie royale de Belgique

Jean Del Cour a été mis sur le pavois en 2007, à l'occasion du troisième centenaire de son décès : une grande exposition et un colloque à Liège, ainsi qu'un beau livre¹. Ce fut l'occasion de faire l'étude des rapports que le sculpteur a entretenus avec l'art de l'orfèvre, un sujet qui restait à creuser et qui s'est révélé ardu.

Son « Livre de raison », connu par une transcription qui n'est pas sans lacunes, livre une mention en rapport, une seulement : « St Joseph à St Jean en Isle pour servir à le faire d'argent² ». Le prix du travail n'est pas indiqué ; la date, 1676 ou 1677, est à déduire du contexte. Le *Saint Joseph* d'argent a certainement pris le chemin de Lille, en route vers le creuset, avec le reste du trésor de la collégiale Saint-Jean, dès 1793³.

Dix ans plus tard, une catastrophe bien pire encore frappait le patrimoine artistique de la capitale épiscopale : le trésor de la cathédrale Saint-Lambert était saisi par les Français à Hambourg et mis en vente⁴. Ainsi ont disparu deux statues (un autre *Saint Joseph* et une *Vierge*), un devant d'autel et un « reposoir » en argent, pièces extraordinaires au sujet desquelles le nom de Del Cour est venu sous diverses plumes, à juste titre ou non. Cette seconde statue de saint Joseph avait pris forme « de la façon que le Sr Del Cour Maître Sculpteur l'a entretailé ». Ces mots sont extraits d'un contrat signé le 27 février 1685 par le chanoine tréfoncier Jean-Ernest de Surlet et l'orfèvre Henri de Flémalle, le frère cadet de Bertholet, le peintre fameux⁵. L'orfèvre mourra l'année suivante⁶. Son brillant élève Nicolas-François Mivion⁷ sera chargé d'achever l'œuvre.

Mivion recevra du même personnage, le 25 septembre 1690, mission de raccourcir le bras de la statue et de lui donner un pendant représentant la Vierge⁸. Ce n'est plus à Del Cour qu'est confiée la réalisation du modèle ; c'est à son rival Arnold de Hontoir. Ce bras trop long n'a-t-il pas fait naître un conflit entre le donneur d'ordre et le sculpteur ? Ne tient-on pas là l'explication d'une défaveur qui s'est étendue à l'ensemble des tréfonciers, selon toute apparence ? Léonard Defrance adressait un reproche analogue, on l'observera, au Christ au tombeau tant admiré : « les bras sont trop forts pour les jambes »⁹.

¹ LEFFITZ, 2007b. L'exposition n'a pas eu de catalogue. La communication que j'ai faite lors du colloque, dont les actes ne seront pas publiés, est à l'origine du présent article.

² LHOIST-COLMAN, 1975, p. 194, n. 7.

³ COLMAN, 1966, p. 86.

⁴ *Ibidem*, p. 89-90.

⁵ HELBIG, 1890, p. 202, n. 2.

⁶ JANS, 1989, p. 107.

⁷ COLMAN, 1966, p. 67-69.

⁸ BRASSINNE, 1912, p. 219.

⁹ LESUISSE, 1953, p. 109.

Le chanoine Henri Hamal est bien informé au sujet des auteurs des deux statues, à ceci près qu'il attribue le modèle de la Vierge à Simon Cognoul¹⁰.

Le propre frère de Jean-Ernest de Surlet, Érasme, chanoine tréfoncier lui aussi¹¹, a commandé le 29 juillet 1690 à Mivion, encore lui, un fastueux devant d'autel¹². Il l'a fait collaborer avec Hontoir, encore lui, et avec le peintre Englebert Fisen. L'orfèvre a eu à se plaindre du sculpteur, qui compliquait sa tâche à plaisir et n'en démordait pas. Sa veuve a fait acter la chose par un notaire, en présence du peintre, en 1701¹³. Elle a soutenu devant l'Official de Liège contre Jacques-Ignace de Surlet, vicomte de Montenaeken (frère et héritier d'Érasme), puis sa fille Marie Catherine Agnès, épouse puis veuve de Charles-Antoine de Liedekerke, baron d'Acre, un interminable procès portant sur la validité du contrat initial¹⁴. Le chanoine Hamal attribue le modèle à Del Cour¹⁵. Les témoignages d'archives prouvent assez qu'il est dans l'erreur.

Érasme de Surlet a fait faire par le même Mivion, on ne sait pas exactement quand, un somptueux « reposoir d'argent bien travaillé », une sorte de présentoir pour un reliquaire de la Vraie Croix, magnifique ouvrage d'or émaillé très probablement créé à Paris vers 1400, providentiellement épargné par la destruction. L'aspect de ce « reposoir » est connu grâce à un lavis (fig. 1, voir p. 389) que le chanoine Hamal a eu dans sa riche collection de dessins et qu'il a annoté au verso¹⁶. Il l'attribuait à Englebert Fisen. Il croyait que le modèle avait été fourni par Del Cour¹⁷. Ce n'est pas contradictoire, car le lavis du peintre pourrait être l'avant-projet du modèle exécuté par le sculpteur. Mais c'est sans doute faux. Le modèle du « reposoir » était de Hontoir comme celui du devant d'autel, en tout cas si la commande a été passée après celle du 25 septembre 1690 qui fait entrevoir un conflit.

¹⁰ LESUISSE, 1956, p. 215. Le chanoine ne mentionne pas la statue de la collégiale Saint-Jean évoquée au début du présent article. Il croit que les deux aigles-lutrin de la cathédrale avaient été coulés en 1705 d'après un modèle de Del Cour; pour celui du jubé au moins, il est dans l'erreur (*Ibidem*, p. 212); il ne souffle mot du donneur d'ordre. Ni au sujet des sculptures qui ornaient la chapelle des cloîtres de Saint-Lambert, qu'il donne à Del Cour (*Ibidem*, p. 218). Sur les aigles, voir LEFFTZ, 2007b, p. 137, n° 41.

¹¹ Sur cette famille, voir GOBERT, 1977, p. 515-516.

¹² COLMAN, 1966, p. 191-192.

¹³ ARCHIVES DE L'ÉTAT A LIEGE, *Notaire Decaverenne*, 28.9.1701 (voir KNAEPEN, 2005, p. 287).

¹⁴ ARCHIVES DE L'ÉTAT A LIEGE, *Château de Lexhy*, n° 1659 partim, épais dossier de pièces en latin; voir surtout liasse principale, f° 18 (voir LEFFTZ, 2007a, p. 170. L'auteur croit que le modèle initial avait été dessiné par Hontoir).

¹⁵ LESUISSE, 1956, p. 215-216.

¹⁶ FORGEUR, 1962, p. 195-197; COLMAN, 1966, p. 68 et 178, et fig. 236. Pierre-Yves Kairis, qui sait Fisen sur le bout des doigts, reconnaît sa main; il ne juge pas anormal que le peintre n'ait pas pris la peine d'esquisser les armoiries. Il a lu de bout en bout avec une attention sans faille un premier jet de mon essai et a formulé bon nombre d'observations pertinentes; j'aime à lui redire ma gratitude.

¹⁷ LESUISSE, 1956, p. 215-216. L'ouvrage sculpté par Del Cour pour servir d'encadrement à une image de la Vierge de Cambrai (LEFFTZ, 2007b, p. 130, n° 13 et fig. 29) s'offre à la comparaison.

Jean Del Cour passe pour avoir esquissé deux projets d'ostensoir. Les dessins en cause¹⁸ mettent en scène un groupe complexe, réunissant les quatre évangélistes et le globe de l'univers entouré de chérubins, soutenant une grande gloire entourant une lunule où se distingue un Christ en croix (fig. 2 et 3). Rien de pareil dans aucun des ostensoirs réalisés par des orfèvres liégeois et parvenus jusqu'à nous, en nombre élevé¹⁹. Le comble de l'audace, pour les sujets de Joseph-Clément de Bavière, c'est une tige formée de trois chérubins étroitement adossés (fig. 6). Même en Italie²⁰ et en Bavière²¹, où la sculpture baroque met son sceau sur l'orfèvrerie de la plus triomphale manière, aucun ostensoir n'approche de pareille complication. Cela est vrai même de trois projets dessinés par Alessandro Algardi, une monstrance et, semble-t-il, deux tiges de monstrance²².

Ce sont des études pour un tabernacle hors du commun, celui de l'autel de Herkenrode, j'en reste persuadé. Ils ont peu de ressemblance avec le projet superbement dessiné au pinceau qu'exhibe le sculpteur dans le portrait bien connu attribué à son frère cadet Jean-Gilles, j'en conviens²³ : on voit là sous la lunule le pélican et ses petits. Mais les évangélistes se retrouvent, sous forme de putti qui s'agitent autour du globe, dans l'autel lui-même, dont l'état actuel s'écarte de l'état premier dans une mesure mal déterminée²⁴. Ce ne sont pas des *Nachzeichnungen* de la fin du XVIII^e siècle²⁵ : l'exécution est trop baroque et le socle que montre le moins échelonné des deux est trop exactement dans le style de la fin du XVII^e.

« Il est difficile de croire qu'il puisse s'agir de projets de sculptures » objecte Michel Lefftz, qui les rejette de son catalogue des œuvres authentiques²⁶. De fait, s'il s'agissait de projets poussés pour des sculptures en bois. Mais non pas si leur auteur envisageait l'emploi du bronze et surtout s'il en était encore au stade des tâtonnements.

Quant aux deux dessins (fig. 4 et 5) dans lesquels j'étais porté jadis à voir des copies simplifiées de ceux qui sont attribués à notre sculpteur²⁷, ce sont en vérité des avant-projets, j'en suis maintenant convaincu, éclairé que je suis par ce qui vient d'être exposé. Ils font partie du fonds d'atelier d'Englebert Fisen, passé à l'un de ses fils, puis acquis en vente publique par le

¹⁸ COLMAN, 1966, p. 178 et fig. 239 et 240; *La sculpture au siècle de Rubens*, 1977, n° 24 et 25 (voir pour le n° 27 LEFFTZ, 2007b, p. 175-176, n° R1).

¹⁹ COLMAN, 1966, p. 132-136 et fig. 130-151 et 231-233.

²⁰ LANKHEIT, 1962, p. 125, 357 et 379, fig. 228, 229 et 234; *Europäische Barockplastik*, 1971, n° 384 et fig. 244.

²¹ SEILING, 1980, fig. 297-308 et 652-661.

²² MONTAGU, 1985, p. 188 et fig. 212-214. De l'avis de Mme Catherine Johnston, attachée à la Galerie nationale du Canada à Ottawa, les deux dessins attribués à Del Cour ont une grande ressemblance avec ceux d'Alessandro Algardi (lettre du 1^{er} octobre 1977).

²³ *Filles de Cîteaux*, 1990, p. 79-80, n° 61; KAIRIS, 2005, vol. 3, p. 29-30 (cat. A8); LEFFTZ, 2007b, fig. 13 (p. 31).

²⁴ « La petite Vierge et les symboles des évangélistes qui l'accompagnent sont une addition faite à l'époque du transfert, pour donner place à l'effigie de celle à qui l'église de Hasselt était dédiée » écrit René Lesuisse (1953, p. 49). Assertion péremptoire, argumentation dérisoire!

²⁵ *Europäische Barockplastik*, 1971, n° 215; voir aussi le n° 211.

²⁶ LEFFTZ, 2007b, p. 177, n° R7. Voir aussi p. 57 et fig. 45 et 46, ainsi que p. 132-133, n° 25.

²⁷ COLMAN, 1966, p. 178, n. 15.

chanoine Hamal²⁸. Leur affligeante médiocrité n'est pas une objection. Fisen n'avait vraiment rien d'un Rubens ou d'un Watteau, mais ce n'est pas à propos de lui que Jean-Gilles aurait pu écrire, dans son italien approximatif: « come uno che non sa fare benissimo d'invenzion »²⁹. Son imagination fertile a été mise à profit par Jean, confronté avec un programme redoutablement inhabituel. L'existence des deux avant-projets du peintre renforce l'attribution des deux projets au sculpteur³⁰.

Deux grands anges adorateurs librement inspirés de Lorenzo Bernini flanquent le tabernacle de l'autel de Herkenrode. Ils ont eu au pays de Liège une postérité fort nombreuse, et pas seulement en sculpture. Ainsi divers ostensoirs, de qualité inégale (fig. 6). Ainsi l'ornement d'autel qui a échoué, sans le moindre pedigree et restauré de façon grossière, dans le trésor de la cathédrale Saint-Paul³¹. Les anges sont en vol, et non pas pieds au sol; cela les rend encore plus baroques que ceux de l'autel.

D'analogue façon, deux anges flanquent la lunule de maints ostensoirs liégeois, souvent de bas de gamme, dans lesquels le style baroque s'attarde. Ils sont stéréotypés. L'un des quatre modèles observés³² a été inventé par le Bernin pour l'autel du Saint Sacrement à Saint-Pierre de Rome. Ceux de l'autel de la collégiale d'Amay, de Jean Del Cour³³, ont assuré le relais.

La tourmente révolutionnaire a emporté ce que Liège avait de mieux en fait d'orfèvrerie baroque. Mais le pillage dont la cathédrale et les collégiales ont été victimes a épargné les paroissiales, sauf exception. Parmi les pièces d'orfèvrerie ainsi parvenues jusqu'à nous, d'aucunes ont été mises en rapport avec Jean Del Cour, le plus souvent à la légère. Le mauvais exemple donné à cet égard par le chanoine Hamal n'a été que trop suivi.

La « patte » du sculpteur peut-elle être reconnue dans trois pièces passées du trésor de l'ancienne paroissiale Saint-Adalbert dans celui de l'ancienne collégiale Saint-Jean? Oui pour la statuette-reliquaire de saint Adalbert³⁴, d'excellente venue (fig. 7); la chute pendulaire du manteau et le beau pli qui serpente entre les pieds se retrouvent dans des œuvres certaines³⁵. Non pour le Christ en croix dont les poinçons livrent une date douteuse, 1702-1703, et les

²⁸ RENIER, 1874, p. 34.

²⁹ Comme quelqu'un qui ne sait pas très bien faire de sa propre invention. Voir HELBIG, 1903, p. 247; KAIRIS, 2005, t. 3, p. 14, n. 1.

³⁰ La collaboration des peintres et des sculpteurs dans la Rome baroque a retenu l'attention d'un éminent chercheur, qui a fait connaître de beaux exemples d'esquisses de premier jet: MONTAGU, 1988, fig. 99, 104, 105, 107, 166, 177, 197, 239 et 267; IDEM, 1990, fig. 79.

³¹ COLMAN, 1966, fig. 202.

³² COLMAN, 1966, p. 135 et 181.

³³ LEFFTZ, 2007b, p. 128, n° 1.

³⁴ COLMAN, 1966, p. 119 et fig. 63. Elle porte avec les poinçons corporatifs de 1699-1700 un poinçon d'orfèvre attribuable à Nicolas-François Mivion, décédé en 1697 (COLMAN, 1966, p. 50). Sa veuve, qui lui succède en qualité d'orfèvre en titre de la cathédrale (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, Cathédrale. Secrétariat, 189, p. 239, voir aussi p. 290; *L'orfèvrerie civile...*, 1991, p. 52), avait pu maintenir la marque en service, à n'en pas douter.

³⁵ LEFFTZ, 2007b, fig. 67, 70 et 75.

initiales d'un orfèvre non identifié, GD³⁶; il obéit à un canon trop étiré et porte une barbe trop longue. Non pour la *Sainte Geneviève*, œuvre de l'orfèvre Joseph-André Dupont qui date de 1734-1735³⁷; elle est empaquetée dans des draperies épaisses et lourdes.

Le baroque manque cruellement d'envol dans deux autres statuettes-reliquaires, celle de saint Chad de Lichfield et celle de saint Thomas de Canterbury, œuvres de Henri de Flémalle³⁸. Et pas beaucoup moins dans deux *Saint Roch* de bonne facture, dont l'un est probablement celui que l'orfèvre a exécuté en 1678³⁹. Un groupe agité somme le bâton de cérémonie de la confrérie des pauvres prisonniers, démunis de poinçons, daté de 1679⁴⁰; Salomé, tendant son plateau au bourreau qui brandit la tête coupée, se rejette en arrière avec une exagération maladroite, à l'inverse.

L'influence du sculpteur sur les orfèvres de sa ville d'adoption est restée diffuse. Même lorsqu'elle semble évidente, son intervention personnelle ne va pas de soi. Le rayonnement de son style dans l'orfèvrerie liégeoise s'est exercé au travers de dessins, pour la plupart copiés les uns sur les autres, j'en ai l'intuition sans en avoir la preuve⁴¹.

³⁶ COLMAN, 1966, p. 148-149 et fig. 191.

³⁷ *Ibidem*, fig. 214.

³⁸ *Ibidem*, p. 118-119, et fig. 61 et 62.

³⁹ *Ibidem*, p. 66 et 154, et fig. 209 et 210; *Cœuvres maîtresses*, 1980, p. 76, D 42; THEUIERKAUFF, 1970-1971, p. 558.

⁴⁰ *Ibidem*, fig. 221.

⁴¹ COLMAN, 2008.

Bibliographie

ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, Cathédrale. Secrétariat, 189.- Château de Lexhy, n° 1659.- Notaire Decaverenne.

BRASSINNE J., *Documents relatifs à des artistes mosans*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. 10, 1912.

COLMAN P., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966.

COLMAN P., *Le dessin de Pieter II Verbruggen d'après le tombeau d'Eugène-Albert d'Allamont, œuvre de Jean Del Cour. Note autocritique*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 6^e série, t. 17, 2006.

COLMAN P., *Le croquis signé (?) et daté « La Cour fecit 1660 »*, à paraître en 2008 dans le *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*.

Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit, cat. exp., Dusseldorf, 1971.

Filles de Cîteaux au pays mosan, cat. exp. Bruxelles, 1990, p. 79-80.

FORGEUR R., *Un reliquaire baroque de la cathédrale Saint-Lambert*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 6, n° 138, 1962.

GOBERT Th., *Liège à travers les âges*, vol. 10, Bruxelles, 1977.

HELBIG J., *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890.

HELBIG J., *La peinture au pays de Liège*, Liège, 1903.

JANS R., *Bertholet Flémalle et sa famille*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 101, 1989.

KAIRIS P.-Y., *Bertholet Flémal et ses élèves*, thèse de doctorat inédite, Université de Liège, 2005, vol. 3.

KNAEPEN J., *Les bons métiers de Visé (et région). Deuxième partie*, in *Notices visétoises*, n° 93-96, 2005.

LANKHEIT Kl., *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, Munich, 1962.

LEFFITZ M., *Les dessins de sculpteurs baroques liégeois du Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège*, in *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 15, n° 318-319, 2007, p. 161-234 (Catalogue de l'exposition *Traits baroques*).

LEFFITZ M., *Jean Del Cour*, Bruxelles, 2007.

LESUISSE R., *Le sculpteur Jean Del Cour*, Nivelles, 1953.

LESUISSE R., *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. 19, 1956 (édition de la *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvoient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, enrichie d'annotations en 1818 ou 1819). Le manuscrit a été acquis tout récemment par l'Université de Liège (CICB, Ms 6677). L'édition, fort sujette à critique dans sa forme, semble fiable quant au fond.

LHOIST-COLMAN B., *Un document inédit reflétant le « livre de raison » du sculpteur Jean Del Cour de 1675 à 1707*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 87, 1975.

MONTAGU J., *Alessandro Algardi*, New Haven et Londres, 1985.

MONTAGU J., *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven et Londres, 1988.

MONTAGU J., *Gold, Silver & Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Princeton, 1990.

Ceuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan, cat. exp., Liège, 1980.

L'orfèvrerie civile ancienne du pays de Liège, cat. exp., Liège, 1991.

RENIER J.-S., *Catalogue des dessins d'artistes liégeois*, Verviers, 1874.

La sculpture au siècle de Rubens, cat. exp., Bruxelles, 1977.

SEILING H., *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede*, Munich, 1980.

THEUERKAUFF Chr., *Nederlandse beeldhouwkunst uit de barok op de internationale tentoonstelling « Gabriel Grupello und seine Zeit » te Dusseldorp*, in *Antiek*, t. 5, 1970-1971.



Fig. 2. Projet pour le tabernacle de l'autel de Herkenrode, attribué ici à Jean Del Cour, dessin au crayon et lavis de bistre sur papier, 244 x 93. Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège, inv. KD 85/11 (© Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège).

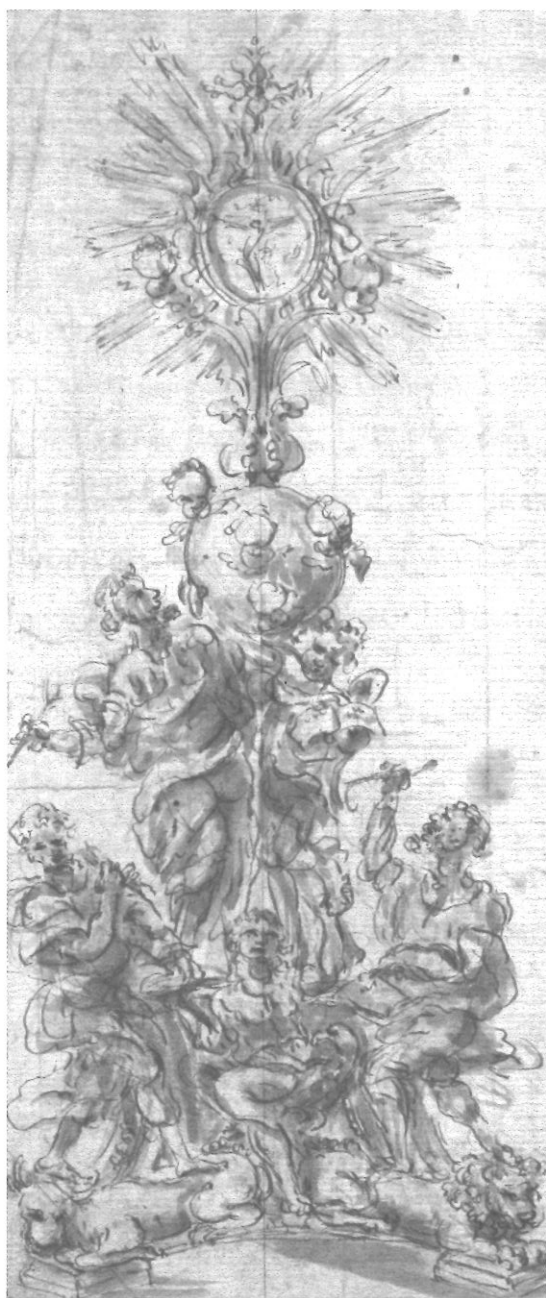


Fig. 3. Autre projet pour le tabernacle de l'autel de Herkenrode, attribué ici à Jean Del Cour, dessin au crayon et lavis à la plume sur papier, 247 x 105. Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège, inv. KD 85/12 (© Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège).



Fig. 4. Avant-projet pour le tabernacle de l'autel de Herkenrode, par Englebert Fisen, dessin au crayon, encre et plume sur papier, 191 x 103. Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège, inv. KD 237/266 (© Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège).



Fig. 5. Autre avant-projet pour le tabernacle de l'autel de Herkenrode, par Englebert Fisen, dessin au crayon, encre et plume sur papier, 276 x 119. Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège, inv. KD 237/265 (© Cabinet des estampes et des dessins de la Ville de Liège).



Fig. 6. Ostensor, 1695-1696, par l'orfèvre Pierre Charlier, don de Jacques-Ignace de Surllet, vicomte de Montenaeken, et de son épouse, argent repoussé, ciselé et en partie doré, h. 76 cm. Musée d'art religieux et d'art mosan à Liège, inv. E 431/90 (© KIK/IRPA, Bruxelles).



Fig. 7. Statuette-reliquaire de Saint-Adalbert, 1699-1700, atelier de la veuve de Nicolas-François Mivion sans doute, argent repoussé, ciselé et gravé, h. 67 cm. Liège, église Saint-Jean l'Évangéliste (© KIK/IRPA, Bruxelles).

La mort de Paulus Albus et une hypothèse pour Cornelis Floris

par Nicole DACOS
Fonds National de la Recherche Scientifique

La basilique de la Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome, a longtemps brillé par l'un des ensembles les plus célèbres qu'y ait laissés un artiste belge, la première commande officielle reçue en Italie par le jeune Rubens de la part de l'archiduc Albert, qui en était cardinal titulaire. Des trois tableaux qu'il y a peints, on sait que l'un est perdu et que les deux autres sont conservés aujourd'hui dans la cathédrale de Grasse. Mais la basilique contient encore un autre souvenir, plus modeste, il est vrai, de la présence belge, une pierre tombale en marbre rappelant la mémoire d'un jeune sculpteur. Il s'était déjà taillé une belle réputation quand il mourut en 1538, alors qu'il n'avait pas trente ans. L'inscription n'est plus à sa place originelle. Quand, au début du XVII^e siècle, elle fut répertoriée par le chevalier Francesco Gualdi, elle était murée « dans le pilastre devant le maître-autel »¹. Plus d'un siècle plus tard, le célèbre épigraphiste Forcella essaya en vain de la voir et réussit à peine à savoir qu'elle existait encore : il dut se résoudre à la publier d'après la transcription qu'en avait donnée son prédécesseur². Bertolotti la retrouva ensuite « dans un potager désert, placée sur une vilaine paroi »³. Encore à la fin du XIX^e siècle, elle fut mentionnée par Marchal dans son ouvrage sur la sculpture belge⁴. Elle se trouve aujourd'hui murée sur le mur intérieur de la façade, du côté gauche de la porte d'entrée, et n'a pas trop souffert de ses aventures.

¹ « nel pilastro avanti l'altare maggiore » : GUALDI, p. I, fol. 135. Sur le traité de Francesco Gualdi, voir, en dernier lieu, FEDERICI, 2003 (2004), qui en prépare l'édition.

² FORCELLA, 1876, n° 510, p. 192, où est omis le B de la quatrième ligne avant la fin et où, une ligne plus bas, se lit « lacrimis » au lieu de « lachrymis ».

³ « in un deserto orto e collocata in squallida parete » : BERTOLOTTI, 1880, p. 189-190.

⁴ MARCHAL, 1895, p. 412-413.