



ANNALES d'HISTOIRE
de l'ART &
d'ARCHÉOLOGIE

XXXII
2010

UN TÉMOIGNAGE DES RAPPORTS ENTRE AMBROSIUS BENSON
ET L'ATELIER DE GÉRARD DAVID : LA DESCENTE DE CROIX
D'AMBROSIUS BENSON CONSERVÉE À LIÈGE*

INGRID FALQUE

De grandes dimensions et peinte sur toile, la *Descente de croix* de Gérard David conservée à la Frick Collection de New York est un témoignage important, car rare, de l'art de la peinture sur toile dans les anciens Pays-Bas (fig. 1)¹. Dès sa réalisation, cette composition connut un succès considérable à Bruges. Elle a en effet été reproduite à maintes reprises, tant par des membres de l'atelier de Gérard David que par ses suiveurs. On en dénombre à ce jour dix versions, allant de la réplique littérale à la copie libre, ainsi qu'une variante sous forme d'un dessin d'atelier conservé au British Museum de Londres.

Parmi ces œuvres figure une *Descente de croix* attribuée à Ambrosius Benson qui appartenait au fonds d'art ancien de la Ville de Liège et que l'on peut admirer depuis peu au Grand Curtius de Liège (fig. 2)². Portant le

* Je tiens à exprimer ma gratitude à Dominique Allart, Didier Martens et Benoît Van den Bossche, ainsi qu'à Cécile Oger pour leur aide et leurs conseils. Mes remerciements vont aussi au Centre d'Archéométrie de l'Université de Liège, qui a réalisé les analyses de laboratoire sur le tableau de Liège.

¹ Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur toile, 142,5 x 112,5 cm, New York, The Frick Collection, inv. n° 15.1.33. Cf. H. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers 1989, n° 15 et M. W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, 1998, pp. 125-133.

² Ambrosius Benson, *La Descente de croix*, datée « 1528 » en bas au centre, huile sur bois, 90 x 56 cm, Liège, Grand Curtius (anciennement fonds d'art ancien de l'ancien musée des Beaux-Arts), inv. n° 221. Ce tableau a fait l'objet d'une étude approfondie dans le cadre de mon mémoire de licence : I. FALQUE, *Le « Saint Jérôme pénitent » attribué à Albert Bouts et la « Descente de croix » attribuée à Ambrosius Benson. Étude approfondie de deux tableaux flamands conservés à Liège*, Université de Liège, année académique 2003-2004, pp. 82-126. Dominique Allart présente une synthèse de ce travail dans le Répertoire des peintures flamandes conservées dans les collections



Fig. 1 :
Frick Collection, New York



Fig. 2 : KIK-IRPA

millésime 1528, ce tableau constitue un jalon important dans la production de ce peintre lombard établi à Bruges, puisqu'il s'agit d'une des sept œuvres datées qui lui sont attribuées. Par ailleurs, l'emprunt de la composition à la *Descente de croix* de Gérard David fait de ce tableau un témoin intéressant des pratiques artistiques brugeoises au XVI^e siècle, et plus particulièrement des rapports entretenus entre l'atelier de Gérard David et Ambrosius Benson. Dans le cadre de cet article, nous nous proposons de présenter les résultats des analyses de laboratoire – radiographie, réflectographie en infrarouge, analyse XRF et analyse au microscope binoculaire – effectuées sur cette œuvre et de la replacer ensuite dans le contexte de production qui est le sien. Nous déterminerons ainsi quels sont liens qu'elle entretient avec son modèle et les autres compositions qui en dérivent.

La *Descente de croix* de Liège, une œuvre au passé mouvementé

La *Descente de croix* attribuée à Ambrosius Benson et conservée à Liège a connu une histoire mouvementée dont elle porte encore les stigmates. Le panneau, formé d'une seule planche de 90 cm de haut sur 56 cm de large, est de qualité très médiocre, ce qui explique les remaniements qu'il a subis. La radiographie indique clairement la présence de quatre nœuds et d'une multitude de galeries d'insectes xylophages mastiquées³ (fig. 3). Les deux



Fig. 3 : Université de Liège,
Centre européen d'Archéométrie

publiques liégeoises : D. ALLART, *Collections publiques de Liège. Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*, 6, Bruxelles, 2008, n° 30. Le présent article livre, quant à lui, les résultats complets des analyses techniques et stylistiques menées dans le cadre de mon mémoire.

³ La radiographie du tableau a été réalisée par Frédéric Snaps pour le Centre d'Archéométrie (CEA) de l'Université de Liège (février 2006). Les quatre nœuds se situent au niveau des genoux de la Vierge, de son visage, des genoux du Christ et près du bord supérieur du panneau, à gauche de l'échelle. Tous sont fissurés. La présence rapprochée de trois nœuds explique les déformations de la structure du bois visibles sur la radiographie, notamment au niveau du *perizonium* du Christ. Je remercie Pascale Fraiture (IRPA-KIK, Bruxelles) pour ses observations.

coins supérieurs ont été recoupés à une époque indéterminée. Suite à cette découpe, une languette de bois, solidarisée au support par de la toile enduite au revers, a été placée sur chaque bord coupé afin d'en maintenir l'aspect rectiligne. Il est probable que la découpe des coins supérieurs du panneau résulte de leur mauvais état de conservation. De même, sur le revers, la couche de peinture noire a certainement été apposée lors du masticage des galeries d'insectes. À l'avant, l'absence de bords non peints et l'aspect régulier des tranches latérales indiquent que les côtés du tableau ont été légèrement rognés.

L'état de conservation du tableau invite à la plus grande prudence. La couche picturale a souffert indirectement de la piètre qualité du support et a, en outre, été restaurée avec peu de soin. De nombreuses zones sont sujettes à des soulèvements, notamment dans la partie inférieure de l'œuvre. Les craquelures d'âge ont une apparence normale pour la technique et le support utilisés, mais elles sont peu perceptibles à cause des restaurations subies par l'œuvre. Par ailleurs, certaines zones de la surface picturale comportent des craquelures prématurées. On en décèle notamment dans le bleu foncé de la colline située derrière saint Jean et sur le bord de la robe de Nicodème. Sur l'ensemble du paysage, qui se révèle vierge de retouches et de repeints, la couche picturale est fine et laisse transparaître le fil du bois. En revanche, la porte de la ville dans la partie droite, le montant inférieur de l'échelle, le buste et la tête de saint Jean, le ciel, le manteau de la Vierge et surtout le visage du Christ sont des zones fortement restaurées, comportant d'importants repeints. De multiples lacunes ont été bouchées, le plus souvent, par des retouches assez maladroites⁴. Dans de nombreuses zones claires de la couche picturale – essentiellement les carnations –, le dessin sous-jacent est visible à l'œil nu (fig. 4). Ainsi, sur le front de saint Jean, les boucles de cheveux dessinées apparaissent clairement, tandis que de petites hachures indiquant les zones d'ombres sont visibles sur le buste et les bras du Christ.

Les conclusions des observations à l'œil nu et au microscope binoculaire sur l'état du tableau sont confortées par l'analyse XRF (*X-ray fluorescence*) de la couche picturale⁵. Ainsi, dans les zones authentiques, telles que les pieds du Christ ou le vêtement de Nicodème, les pigments utilisés relèvent de la palette typique des peintres de la première moitié du XVI^e siècle (blanc de plomb, vermillon, jaune de plomb-étain...). L'analyse XRF met aussi en évidence les nombreux surpeints détectés à l'œil nu ; des éléments correspondant à des pigments dont l'usage est récent témoignent en effet des restaurations subies par l'œuvre. Plus précisément, la présence – outre le blanc de plomb original – de trois pigments blancs différents laisse présager trois interventions

⁴ D'importantes lacunes s'observent notamment sur le torse, sur les doigts et sur les jambes du Christ, mais aussi sur le manteau de Joseph, sur le montant de la croix, entre le chiffre « 1 » et le chiffre « 5 » de la date et à divers endroits du paysage de l'arrière-plan.

⁵ Les analyses ont porté sur trente points représentatifs de l'ensemble de la composition chromatique. Les mesures ont été réalisées au Centre d'Archéométrie de l'Université de Liège par David Strivay. Les résultats ont été traités par Cécile Oger (Université de Liège).

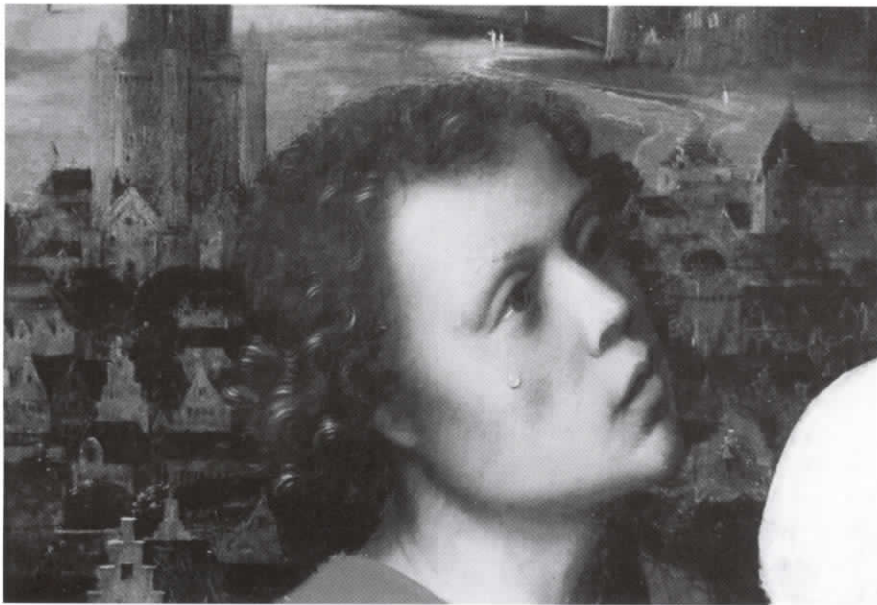


Fig. 4 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

successives⁶. La première correspondrait à l'emploi du blanc de plomb avec de la baryte, la seconde au blanc de zinc et la dernière au blanc de titane.

Plusieurs campagnes photographiques réalisées au cours des dernières décennies témoignent aussi des restaurations subies par l'œuvre. Croisées avec les résultats de l'analyse XRF, les informations tirées de ces clichés éclairent l'histoire du tableau durant les deux siècles passés. La première restauration date selon toute vraisemblance du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle, comme le suggère l'emploi du blanc de plomb comportant de la baryte. Deux séries de clichés de l'œuvre réalisées à l'Institut royal du Patrimoine artistique en 1949 et en 1952 nous renseignent sur la deuxième restauration subie par le tableau. En effet, la première série de clichés (n° B120608 à B120610) permet d'observer de nombreux soulèvements et fissurations de la couche picturale, notamment dans la verdure située derrière l'échelle, sur le visage et les mains de la Vierge et les jambes du Christ. La seconde série (clichés n° B134750 à B134755) présente l'œuvre après l'intervention du restaurateur⁷. Le blanc de zinc aurait été utilisé lors de cette campagne. Le tableau fut restauré une troisième fois en 1995, à l'occasion d'une exposition organisée à Liège. La

⁶ Il s'agit du blanc de plomb comportant de la baryte, du blanc de zinc et du blanc de titane.

⁷ Cette restauration a été menée dans les ateliers de restauration de l'Institut royal du Patrimoine artistique, comme en témoigne un rapport de restauration.



Fig. 5 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

notice du catalogue de l'exposition signale que l'œuvre était alors dans un état de dégradation avancé⁸. Le vernis avait fortement jauni et la couche picturale comportait de nombreuses et importantes lacunes⁹.

L'état actuel du tableau est préoccupant. Les zones endommagées ont été restaurées maladroitement, comme c'est notamment le cas de la tunique rouge de saint Jean. L'ensemble de la couche picturale a subi un nettoyage excessif, comme en témoignent la chevelure du Christ (fig. 5), celle de saint Jean ainsi que le manteau de la Vierge dont les plis du drapé ont quasiment disparu. Par ailleurs, la matière picturale de certaines zones, telles que le buste du Christ et la joue de saint Jean (fig. 4), a un aspect moucheté, indiquant que le glacis supérieur a partiellement disparu. En outre, l'examen au microscope binoculaire

⁸ Catalogue de l'exposition *Les musées sortent de leurs réserves*, Liège, Salle Saint-Georges, 1995, n° 6. Aucun dossier de restauration n'a été conservé.

⁹ Le sommet de l'œuvre, notamment, a subi de très sérieux dégâts, tout comme le manteau de la Vierge et le visage du Christ.

a permis de constater que la plupart des retouches ont été exécutées sans soin et sans respect de la technique picturale du XVI^e siècle.

La date 1528, discrètement peinte au centre du bord inférieur du panneau, présente une graphie normale pour l'époque. L'examen au microscope et l'analyse XRF témoignent conjointement de son authenticité, bien qu'elle ait été rafraîchie lors d'une restauration¹⁰. Par ailleurs, on ne s'étonnera guère de la localisation presque dissimulée de cette date contre le bord inférieur du tableau. Les inscriptions discrètes, voire dissimulées, sont un phénomène bien attesté dans la production d'Ambrosius Benson, et plus largement dans la peinture brugeoise de la première moitié du XVI^e siècle¹¹. On pensera notamment à plusieurs œuvres datées de Lancelot Blondeel, actif à Bruges à la même période qu'Ambrosius Benson. Parmi elles, signalons son *Triptyque des saints Côme et Damien* conservé à l'église Saint-Jacques de Bruges¹². La date 1523 y est discrètement placée dans un petit médaillon du pilier gauche du décor doré, sur le panneau central. De même, dans la *Nativité* attribuée au fils aîné d'Ambrosius Benson, Guillaume (ou au Monogrammiste brugeois GB) qui fait partie des collections royales anglaises à Hampton Court, le monogramme GB – de dimensions assez petites – apparaît dans le coin inférieur gauche du panneau. Chez Ambrosius Benson, ce phénomène s'observe dans sa *Sainte Famille*, monogrammée AB et datée 1527 de manière quasiment imperceptible sur le rocher situé dans le coin inférieur gauche du tableau¹³. De même, dans le *Triptyque de saint Antoine de Padoue*, le monogramme de l'artiste passe inaperçu dans le coin inférieur droit du panneau central¹⁴. On constatera toutefois avec intérêt que dans ses portraits, Ambrosius Benson place ses

¹⁰ Lors de l'analyse XRF, deux mesures ont été prises sur la date. La première, au niveau du chiffre « 8 », donne des résultats conformes aux pigments utilisés au XVI^e siècle, tandis que la pointe du chiffre « 2 » a été retouchée, comme l'indique la présence de zinc et de titane. L'analyse XRF a également permis de déterminer que cette date a été réalisée à l'aide d'un pigment organique noir.

¹¹ Dans un article récent, Didier Martens propose de comprendre ces signatures dissimulées comme des témoins d'un phénomène de modestie de la part du peintre. Voir à ce sujet D. MARTENS, « Un Calvaire d'Antoon Claeissens (vers 1536-1613) comportant un "portrait" de Jérusalem », dans *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar »*, 100, 2007, pp. 177-212.

¹² Lancelot Blondeel, *Triptyque des saints Côme et Damien*, daté « 1523 » dans le médaillon du pilier gauche, huile sur toile, 150 x 240 cm, Bruges, église Saint-Jacques. Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices*, édité par M. P. J. MARTENS, Bruges, Groeningemuseum, 1998, n° 78.

¹³ Ambrosius Benson, *La Sainte Famille*, datée et monogrammée en bas à gauche sur le rocher, « 1527/AB », huile sur bois, 83 x 65,5 cm, Bruges, Groeningemuseum. Sur cette œuvre récemment acquise par le Groeningemuseum, nous renvoyons au Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.*, n° 55 ; ainsi qu'à T. H. BORCHERT, « Een aanwinst voor het Groeningemuseum : Ambrosius Benson », dans *Musea Brugge. Museumbulletin*, 26, 2006, pp. 12-15.

¹⁴ Ambrosius Benson, *Triptyque de saint Antoine de Padoue*, monogrammé « AB » en bas à droite sur le panneau central, huile sur bois, 68,5 x 20 cm (volets), 68,5 x 49 cm (panneau central), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° inv. 4129. Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.*, n° 58.



Fig. 6 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

l'exécution picturale¹⁹. Le dessin a donc servi à la mise en place générale de la composition, les détails, comme la forme des plis, étant susceptibles d'être modifiés lors de la pose de la peinture.

La manière de l'artiste est bien caractérisée et s'apparente à celle des sept panneaux conservés au Prado²⁰. Le dessin des visages est simple et fin. Les zones ombrées des visages sont signalées par des traits ou des hachures souples, plus ou moins rapprochés. L'artiste concentre surtout son attention sur les vêtements et les drapés, dont les contours sont généralement dessinés une première fois, puis repassés une seconde, voire une troisième fois. Les ombres sont suggérées par des réseaux de hachures tracées avec rapidité et adaptées à la taille de la zone à ombrer, ce qui confère au dessin un aspect diversifié et élaboré. Aucune trace de dessin n'est décelable dans le paysage de l'arrière-plan, outre la porte de la ville. Le peintre a donc bénéficié d'une grande latitude, au stade de la couleur, pour l'élaboration de son paysage, tout comme dans les panneaux du Prado. Des parallèles stylistiques peuvent également être établis avec le dessin sous-jacent de la *Lamentation* de Benson conservée au Metropolitan Museum à New York²¹. On y observe un dessin similaire, exécuté assez librement avec un matériau sec. Les amples hachures des drapés et les indications d'ombre et de modelé du corps du Christ ne sont pas sans rappeler celles du panneau liégeois²².

Ambrosius Benson, son atelier, le contexte artistique brugeois et la *Descente de croix* de Liège

Originaire de Lombardie, Ambrosius Benson arrive à Bruges en 1518²³. Les comptes de la ville pour les années 1518-1519 indiquent en effet qu'un certain « *Ambrosius Bentsoen* » achète les droits de bourgeoisie cette année-là²⁴. Il débute alors sa carrière brugeoise comme compagnon (*cnaap*) dans l'atelier

¹⁹ Voir également le drap sur lequel repose le corps du Christ et le pan voletant du manteau de Joseph.

²⁰ C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pp. 143-145. Les reproductions du dessin sous-jacent de la *Lamentation* de Bilbao (publiées dans M. RODRIGUES TORRES et A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *op. cit.*) ne permettent pas de le comparer de manière satisfaisante avec le dessin du tableau liégeois.

²¹ Ambrosius Benson, *La Lamentation*, huile sur toile transférée d'un panneau de bois, 91,4 x 56,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, n° inv. 1982.60.23.

²² Communication écrite de Maryan W. Ainsworth, que je remercie vivement pour ces informations et son aide précieuse.

²³ Sur la vie et l'œuvre d'Ambrosius Benson, on consultera G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, ainsi que D. MARECHAL, « Ambrosius Benson », dans le Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Catalogue*, édité par M. P. J. MARTENS, Bruges, Groeningemuseum, 1998, pp. 142-157.

²⁴ Compte de la ville de Bruges, 1518-1519. Achats de Bourgeoisie, f° xxxiiij : « Ambrosius Bentsoen, v. s. g. ». Cité d'après J. WEALE, « Les peintres de la famille Benson à Bruges, 1519-1585 », dans *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, LVIII, 1908, p. 149.

de Gérard David²⁵, avant d'être reçu franc-maître à la gilde de Saint-Luc et de s'établir à son propre compte en 1519²⁶. La collaboration d'Ambrosius Benson à l'atelier de Gérard David s'est achevée par une violente querelle relative à deux malles laissées par le Lombard chez son aîné. Ce litige nous est connu grâce à deux documents d'archives²⁷ : le 11 février 1519, Ambrosius Benson porte plainte auprès des échevins de Bruges contre son ancien maître. Le compte-rendu de cette audience, conservé aux archives de l'État de Bruges, nous apprend que Benson a travaillé pendant un laps de temps non déterminé chez David avant de quitter l'atelier et de s'établir à son propre compte. Lors de son départ, Benson a laissé les deux coffres contenant du matériel de peintre. Il en confie alors les clés à Gérard David afin que ce dernier s'assure qu'ils ne contenaient aucun bien lui appartenant. Lorsque Benson veut récupérer ses coffres, David lui oppose un refus et les conserve chez lui. Le verdict des échevins oblige Gérard David à restituer à Ambrosius Benson les deux malles, ce qu'il ne fit visiblement pas puisque le 28 janvier 1520, les échevins rendent un second verdict dans lequel on apprend que David allait goûter à la prison suite à la plainte de son jeune collaborateur. Le document révèle aussi pourquoi David refusait de restituer les coffres à son ancien compagnon : ce dernier lui devait la somme de sept livres gros, somme qu'il s'était engagé à rembourser en travaillant trois jours par semaine dans son atelier jusqu'à purement de la dette. Or, Benson n'a travaillé que vingt jours et n'avait donc pas honoré son engagement.

On ne sait comment s'est soldée cette affaire. Combien de temps Gérard David est-il resté emprisonné ? Benson aura-t-il finalement récupéré ses coffres ? Après combien de temps ? A-t-il fini de rembourser sa dette ? Ce sont là autant de questions qui resteront sans réponse. Ce conflit bien documenté livre par contre des informations de premier ordre sur les pratiques artistiques de l'époque. Le contenu des deux coffres qui causèrent le différend entre Benson et David est en effet détaillé dans les comptes-rendus des audiences, ce qui montre l'importance que les deux peintres accordaient à ce matériel. Les malles renfermaient plusieurs tableaux – les uns achevés et les autres en cours

²⁵ Les compagnons sont des peintres qui ont achevé leur apprentissage, mais qui ne sont pas encore en mesure de payer leur droit d'inscription à la gilde de Saint-Luc et donc de s'établir à leur propre compte. Ils constituent la main d'œuvre la plus experte et la plus compétente du maître.

²⁶ « *Hambrosus Benson, ende was hut Lombardie, was vrymeester, als schylder, ontfanghen, op den XXI van Hoest, an° XIX, en de hop dat [pas] hen haddey gheen kynderen* ». Cité d'après C. VAN DEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges et Courtrai, s. a. (1913), p. 62.

²⁷ Ces documents sont conservés aux archives de l'État à Bruges. Le premier fait partie du *Register van civiele sententiën, door schepenen van Brugge gewesen, over de jaren 1518-1519*, f° 82v-83 (enrichissement n° 3804), tandis que le second appartient au *Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520*, f° 75v-76. Ces documents ont été publiés pour la première fois par R. A. Parmentier (R. A. PARMENTIER, « Bescheiden omtrent Brugsche Schilders. I. Ambrosius Benson », dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis Sociëteit d'Émulation te Brugge*, LXXX, 1937, docs 1 et 2, pp. 92-94) et ont ensuite été repris et traduits en français par G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 41-42.

de réalisation²⁸ – une boîte de pigments (*een doze, daer diversche vaerwe in es van colueren*), un carnet d'esquisses représentant des visages et des nus (*een cleen boucxkin vul aensichten ende naecte personaigen*) et surtout des modèles et des patrons d'atelier (*diversche patronen*). Parmi ceux-ci, certains avaient été récupérés par David chez Adrien Isenbrant, mais avaient été réalisés par Benson²⁹, tandis que d'autres avaient été prêtés par un certain Aelbrecht (Cornelis ?) à Benson pour la somme de deux florins philippus³⁰. Rien ne nous permet d'établir précisément de quels types de modèles il s'agissait. Peut-être étaient-ce des calques, des poncifs ou des dessins d'atelier. On notera ici que les informations relatives aux patrons et autres dessins sont plus détaillées que celles sur les tableaux, ce qui indique l'importance et de la valeur que ces dessins revêtaient aux yeux des artistes³¹. Ces documents archivistiques apportent, d'autre part, la preuve irréfutable que les peintres s'échangeaient les dessins d'atelier et les patrons. Il nous apprend en effet que Gérard David, Ambrosius Benson, Isenbrant et Albrecht (Cornelis ?) ont travaillé à partir de patrons qu'ils se sont prêtés, échangés, loués et qu'ils n'hésitaient pas à faire circuler entre les ateliers.

L'importante production d'Ambrosius Benson se compose largement d'œuvres religieuses telles que des retables, des triptyques ou de petits tableaux de dévotion. Parmi les sujets religieux, une place toute particulière est accordée aux représentations de Marie-Madeleine et aux scènes tirées de la Passion du Christ, sujets dévotionnels alors en vogue. L'artiste a également réalisé de nombreux portraits et, fait plus rare, quelques sujets profanes, notamment des réunions galantes et des concerts après le repas³².

La constitution du catalogue de l'œuvre de Benson est basée sur les deux tableaux monogrammés que l'on conserve de sa main : la *Sainte Famille*

²⁸ Les coffres contenaient plus précisément un petit tableau de la Vierge réalisé par Benson pour son père (*een tavereel van Onser Vrouwen byden heesschere ghemaect om zynen vadere*), un autre panneau achevé représentant l'Homme de douleurs (*noch een cleen tavereelkin vander Noot Gods, ooc vulmaect*) et enfin deux tableaux inachevés représentant l'Homme de douleurs et Marie-Madeleine (*een andere tafereel vander Noot Gods ende een Machdaleen van dootvaerwe, begonnen maken*). Pour Hans Van Miegroet, le terme *dootvaerwe* signifie qu'il s'agit d'une « base monochrome ou première couche de peinture » (cf. H. VAN MIEGROET, *op. cit.*, p. 29).

²⁹ *Diversche patronen die de verweere hadde ghedaen halent en huus van Adriaen Ysenbaert, den voors. heesschere toebehoorende.*

³⁰ *Ende inschelycx diversche andere patroonen die hy, heesschere, gheleent hadde van Aelbrecht, voor dewelke dezelve Aelbrecht hem twee Philipsguldenen inghehouden hadde, zo de voors. Heesschere mainteneirde.* On considère généralement que le Aelbrecht mentionné dans le document est le peintre Aelbrecht Cornelis, actif à Bruges entre 1513 et 1531. Pour les années 1500-1530, les registres des admissions à la gilde brugeoise des peintres ne mentionnent que deux peintres prénommés Aelbrecht : le peintre Cornelis et un certain Albrecht Sol, peintre sur étoffes (*cleederscryvere*), qui est reçu franc-maître le 8 juillet 1501. Cf. C. VAN DEN HAUTE, *op. cit.*, p. 49.

³¹ Comme le souligne judicieusement M. P. J. Martens (dans le Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Catalogue, op. cit.*, p. 59), le caractère précieux des modèles d'atelier dans le patrimoine des peintres est attesté par le fait qu'ils sont presque toujours mentionnés dans les inventaires d'artistes.

³² Sur ces œuvres, on se référera à G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 229-241.

récemment acquise par le Groeningemuseum de Bruges (fig. 6) et le *Triptyque de saint Antoine de Padoue* conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique évoqués précédemment. Parmi les cent cinquante œuvres qui sont attribuées à lui seul ou à son atelier, seules sept sont datées, dont la *Descente de croix* liégeoise³³.

Le style de Benson se distingue par un usage prononcé du clair-obscur typique pour rendre le modelé des corps, mais aussi par l'aspect sculptural et souvent monumental des personnages. Ses figures masculines se caractérisent par leur robustesse, leurs visages burinés parfois proches de la caricature, ainsi que par leurs longs doigts aux articulations fortement marquées. Par contre, les carnations uniformes et marmoréennes, ainsi que les longs doigts extrêmement fins sont typiques de ses représentations féminines. Ces dernières se distinguent souvent par leur caractère italianisant, sauf dans les compositions empruntées à Gérard David. La plupart des personnages peints par Benson se signalent également par des oreilles légèrement allongées. Les plis des drapés sont souvent rehaussés par un trait blanchâtre donnant de l'éclat à l'étoffe et leur conférant un aspect lumineux. Ambrosius Benson a été largement influencé par son aîné, Gérard David. En effet, on retrouve dans la production du Lombard plusieurs copies littérales d'œuvres de David³⁴, mais aussi des copies libres, comme la *Descente de croix* liégeoise ou plusieurs *Pietà* et *Crucifixion*³⁵. On constatera également que dans de nombreux tableaux, Benson emprunte les types des personnages à son ancien maître. Par ailleurs, l'origine italienne de l'artiste se remarque dans des œuvres comme la *Sainte Famille* monogrammée ou ses nombreuses *Sainte Marie-Madeleine* représentées à mi-corps³⁶.

La qualité inégale de l'œuvre de Benson laisse supposer qu'il était entouré de plusieurs assistants et collaborateurs, même si les archives ne livrent que les noms de deux apprentis, entrés relativement tard dans l'atelier : Joachim Spaers, en 1541, et Jacob Vinson, en 1549³⁷. Mais si, à l'époque, les règlements

³³ Ces tableaux datés sont : le *Portrait de l'homme à la fleur*, portant l'inscription 1525- AÑOS 27 (huile sur bois, 50 x 45cm, Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, n° inv. 360), la *Sainte Famille* monogrammée (1527), la *Descente de croix* liégeoise (1528), un *Triptyque de la Vierge à l'Enfant* attribué à l'atelier de Benson et portant la date 1533 (huile sur bois, 60 x 67,1 cm, Bruges, Groeningemuseum, n° inv. 0.222.1), deux panneaux recoupés, issus d'un triptyque, représentant un couple en prière et comportant la date 1538 (huile sur bois, 22,5 x 16,5 cm chacun, collection privée), le *Portrait d'Otto Stochoven*, réalisé en 1542 et enfin le *Portrait de l'homme aux gants* daté de 1546 (huile sur bois, 54 x 45 cm, localisation inconnue).

³⁴ On pensera notamment aux *Noces de Cana* du Musée de Stockholm (huile sur bois, 99 x 106 cm, n° inv. 422). Il s'agit d'une copie fidèle des *Noces de Cana* de Gérard David conservées au Louvre (100 x 128 cm, n° inv. 1995), à la différence près que Benson a omis le couple de dévots et leur fils. Sur cette œuvre, voir G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 87-88 et p. 290.

³⁵ Voir, à titre d'exemple, la *Pietà* conservée au Mauristhuis à La Haye (19,2 x 15,5 cm, n° inv. 725). Cf. G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 92-93 et p. 294.

³⁶ On pensera, par exemple, à la *Marie-Madeleine* conservée au Groeningemuseum de Bruges (69 x 55,5 cm, n° inv. 72.8.1.). Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.*, n° 63.

³⁷ R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 90.

relatifs aux apprentis sont stricts, la législation concernant les compagnons (*cnapen*) et les collaborateurs reste floue. Il est probable que Benson a été entouré d'assistants qui n'étaient pas mentionnés dans les documents officiels. De plus, ses fils, Guillaume et Jan, ont dû accomplir leur apprentissage dans l'atelier paternel.

Les comptes communaux brugeois nous apprennent qu'entre 1522 et 1530, Benson loue au moins une échoppe par an sur le *Pand*, lors de la foire annuelle de Bruges. Il en a même loué trois en 1527³⁸. Une partie de la production de son atelier était donc destinée au marché libre. Les artistes qui œuvraient dans ce créneau constituaient des stocks d'images qu'ils espéraient écouler lors des foires annuelles. On constate généralement que ces tableaux, souvent de petites dimensions, sont de qualité moindre que les œuvres relevant de commandes privées. Ils étaient sans doute réalisés avec une participation plus ou moins importante de l'atelier. À l'inverse, chez Benson, les portraits et les œuvres religieuses comportant des portraits dévotionnels constituent la part de son œuvre dans laquelle il manifeste le plus son talent³⁹. On remarquera également qu'une partie importante de la production de l'atelier était destinée à l'exportation, surtout vers la péninsule ibérique, comme en témoignent le nombre imposant d'œuvres conservées en Espagne et comme le confirment certains documents d'archives (cf. *infra*). La variété de la production de l'atelier de Benson – tant du point de vue iconographique que des formes picturales et de la qualité technique – indique que le peintre travaillait pour des publics divers et variés, en s'adaptant à la frange de la clientèle à laquelle il s'adressait.

Dans cette production, la *Descente de croix* liégeoise fait partie des œuvres largement tributaires de l'art de Gérard David, comme en témoignent la physionomie de certains personnages et surtout l'emprunt de la composition à ce maître. Celle-ci se divise en deux plans distincts : la scène principale et l'arrière-plan, qui se compose d'un paysage régi par une perspective chromatique traditionnelle. Le montant de la croix crée un axe vertical dans la partie droite du tableau, tandis que l'échelle qui y est appuyée délimite un axe oblique de part et d'autre duquel se tiennent saint Jean, la Vierge et Nicodème. Joseph d'Arimathie et le corps du Christ sont surélevés par rapport à ces derniers. Ce groupe de personnages forme un triangle légèrement déséquilibré par la présence de saint Jean à l'extrême gauche de la composition.

D'un point de vue stylistique, on retrouve dans le tableau de Liège une série de traits typiques de la main du maître d'origine lombarde : la longueur démesurée des doigts de la Vierge, la sculpturalité du corps du Christ, le visage buriné aux rides profondes de Joseph d'Arimathie et de Nicodème ainsi

³⁸ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 19-20. (d'après les extraits des comptes communaux au chapitre du louage des étaux de Bruges)

³⁹ Il est probable que des tableaux comme la *Sainte Famille* monogrammée, dont l'iconographie s'écarte des représentations traditionnelles du thème, relevaient plutôt du domaine de la commande privée. Dans ce cas précis, le haut degré de finition de l'œuvre alimente cette hypothèse.

Fig. 7 :
Groeningemuseum, Bruges
©Lukas-Art in Flanders, vzw



que les plis lumineux de la robe de ce dernier. Les carnations de ces deux hommes sont plus sombres que celles des autres personnages du tableau et leurs traits sont plus fortement marqués. La morphologie de Joseph – et plus particulièrement son long nez et son implantation capillaire – se rapproche de celle de Joseph dans le *Triptyque de la Descente de croix* réalisé par Benson pour l'église San Miguel du couvent San Antonio El Real de Ségovie⁴⁰ ou encore de celle des personnages barbus de la *Lamentation* et de la *Mise au tombeau* du Prado⁴¹. Par contre, le type du visage de Nicodème est moins commun chez Benson. La mise en place des ombres, l'oreille allongée et les mèches de cheveux dépassant du bonnet sont toutefois typiques de sa manière. Par ailleurs, le modelé du corps du Christ, suggéré par un léger clair-obscur brunâtre et grisâtre se retrouve dans de nombreux tableaux de l'artiste. Il est particulièrement proche de celui de l'Enfant et des mains de la Vierge dans le *Triptyque avec la Vierge à l'Enfant* de 1533, conservé au Groeningemuseum de Bruges et attribué à Benson, avec intervention de son atelier⁴².

⁴⁰ Ambrosius Benson, *Triptyque de la Descente de croix*, huile sur bois, 275 x 206 cm (panneau central) et 275 x 95 cm (volets), Ségovie, Église San Miguel. Cf. G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 153-159 et p. 281.

⁴¹ Il s'agit de deux panneaux provenant d'un retable dont le Musée du Prado conserve d'autres panneaux (inv. n° 2197-2198-2199-2200-2200a-2201a et 2201b). *La Lamentation* mesure 124 x 60 cm et *La Mise au tombeau* 125 x 60 cm. Voir C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.* et D. MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 2010, pp. 149-155.

⁴² Cf. note 33.

La division du ciel en bandes horizontales est directement empruntée à Gérard David⁴³. Toutefois, l'usage des bandes parallèles y est plus systématique que chez Gérard David⁴⁴. Ce mode de représentation du ciel se retrouve dans plusieurs autres tableaux attribués à Ambrosius Benson, notamment dans le triptyque de la *Pénitence de saint Jérôme* conservé à Philadelphie⁴⁵. Certains éléments du paysage, plus particulièrement la colline bleutée située derrière saint Jean, ainsi que les visages de saint Jean et de la Vierge dérivent également de l'art de son ancien maître.

L'ensemble des caractéristiques stylistiques et l'influence flagrante de Gérard David se dégagant du tableau de Liège tendent à confirmer l'attribution à Benson faite par Friedländer⁴⁶ et reprise par Marlier⁴⁷. Toutefois, le caractère inégal de l'exécution doit être souligné et pris en compte. Alors que dans certaines zones, comme le visage de la Vierge ou le paysage d'arrière-plan, la couleur a été posée délicatement et en couches fines, de manière à ce que les différents glacis soient bien intégrés les uns aux autres, d'autres parties du tableau ont été exécutées plus grossièrement, ou du moins plus rapidement⁴⁸. C'est notamment le cas du visage de Joseph, dont l'écriture picturale est plus systématique, et du bas de la tunique de saint Jean. La comparaison de la *Descente de croix* liégeoise avec d'autres tableaux d'Ambrosius Benson remarquables pour la finesse de leur exécution, comme la *Sainte Famille* et la *Sainte Marie-Madeleine* du Groeningemuseum de Bruges, trahit la qualité inférieure du tableau liégeois⁴⁹.

Cela étant, la radiographie montre combien les multiples restaurations ont altéré l'apparence générale du tableau. Elle témoigne en effet d'une qualité certaine de l'exécution picturale dans plusieurs zones du tableau. Ainsi, les plis du manteau de saint Jean apparaissent de manière beaucoup plus subtile sur la radiographie qu'en lumière normale. L'aisance, mais aussi la rapidité

⁴³ Voir notamment, outre la *Descente de croix* de la Frick Collection, la *Transfiguration du Christ* (174 x 120 cm, Bruges, Église Notre-Dame) et la *Crucifixion* (102 x 89 cm, Gênes, Palazzo Bianco, n° inv. 19).

⁴⁴ Il faut noter que la dernière restauration du tableau a fortement altéré les nuances dans la partie supérieure du ciel.

⁴⁵ Ambrosius Benson, *Triptyque de la Pénitence de saint Jérôme*, huile sur bois, 44 x 34 cm (panneau central) et 39 x 12,5 cm (volets), Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, n° inv. 359.

⁴⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. Vol. XI. Die Antwerpener Manieristen. Adriaen Ysenbrant*, Berlin, 1937, n° 251.

⁴⁷ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁸ Sur la technique picturale des peintres flamands de l'époque, on consultera C. PÉRIER D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985.

⁴⁹ En effet, contrairement à ce qui s'observe dans l'œuvre liégeoise, l'exécution des deux tableaux brugeois, et plus particulièrement de la *Sainte Famille*, est plus soignée, notamment dans les drapés et dans les carnations, tandis que les détails sont rendus avec plus de minutie et de précision. Ma gratitude va ici à Till Holger Borchert, conservateur du Groeningemuseum de Bruges pour m'avoir donné l'occasion d'étudier les œuvres de Benson conservées à Bruges dans des conditions optimales.

d'exécution y sont également perceptibles. Cette caractéristique du style de l'artiste a d'ailleurs déjà été soulignée lors de l'étude du dessin sous-jacent.

De notre examen stylistique de l'œuvre, on peut conclure que la *Descente de croix* liégeoise a bel et bien sa place dans le groupe Benson. Cependant, la variabilité de la qualité de l'exécution trahit une intervention au moins partielle de son atelier ou une réalisation expéditive du maître. Ce tableau – comme beaucoup d'autres issus de cet atelier – s'intègre dans une production rapide sans doute destinée au marché libre. Le panneau de qualité très moyenne, l'adaptation d'une composition à succès de Gérard David, la rapidité d'exécution décelable aussi bien dans le dessin qu'au stade de la peinture et les différents degrés de finition et de précision de l'exécution picturale en témoignent. L'état de conservation du tableau et les problèmes relevant des pratiques d'atelier dans les anciens Pays-Bas au XV^e et au XVI^e siècle ne permettent cependant pas de déterminer s'il y a lieu de distinguer la part du maître de celle de ses collaborateurs⁵⁰. Aucun document d'époque ne permet en effet d'établir clairement comment et à quel niveau intervenait l'atelier dans les différentes phases d'élaboration des œuvres.

La *Descente de croix* liégeoise soulève donc des problèmes très intéressants. Elle témoigne que, pour répondre à la demande toujours plus grande de tableaux de dévotion de ce type, un artiste de renom comme Ambrosius Benson et son atelier étaient capables de produire rapidement des œuvres de valeur moindre et ce, en utilisant des matériaux de piètre qualité afin d'en diminuer le coût et de rester compétitifs sur le marché. Dans les pages qui suivent, nous verrons également que le tableau de Liège s'intègre dans un ensemble d'œuvres qui dérivent d'une composition célèbre de Gérard David. Il est en cela un témoignage intéressant des pratiques d'atelier brugeoises au début du XVI^e siècle.

Le groupe des *Descente de croix* issues de l'entourage de Gérard David : réception et adaptation d'un modèle compositionnel

Entre 1495 et 1500, Gérard David réalise la *Descente de croix* sur toile qui est aujourd'hui conservée à la Frick Collection de New York. Pour ce faire, le peintre s'inspire de l'art de deux de ses prédécesseurs. Ainsi, le motif

⁵⁰ La bibliographie sur les pratiques d'atelier des peintres flamands est abondante. On consultera notamment L. CAMPBELL, « The Early Netherlandish Painters and their Workshop », dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden*, édité par R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 43-62 ; J. C. WILSON, « Workshop Patterns and the Production of Paintings in Sixteenth Century Bruges », dans *Burlington Magazine*, 132/1049, 1990, pp.523-527 ; idem, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, Pasadena, 1998 (plus particulièrement les parties II et III), M. P. J. MARTENS, « Le dialogue entre la tradition et l'innovation », dans Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. Catalogue, op. cit.*, pp. 43-63 et M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, chap. 1 et M. FARIÉS (éd.), *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth-and Sixteenth Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006.

de saint Jean soutenant la Vierge, celle-ci embrassant la main de son fils, et l'agencement général du paysage dérivent du triptyque de la *Descente de croix* de Dirk Bouts conservé à Grenade⁵¹. Par ailleurs, le groupe central de la composition de David, constitué de Joseph soutenant le corps du Christ et de Nicodème supportant ses jambes, est une copie inversée du groupe central d'un triptyque perdu du Maître de Flémalle, que l'on connaît aujourd'hui par plusieurs dessins et copies. Ces témoignages et le tableau de David attestent ainsi l'influence de la composition du maître tournaisien dans les milieux brugeois de la fin du XV^e siècle et du début du siècle suivant⁵². Le triptyque de la *Descente de croix* peint par Benson dans les années 1530 pour l'église San Miguel du couvent de San Antonio El Real de Ségovie témoigne d'ailleurs de la persistance de son succès dans le courant du XVI^e siècle⁵³.

La *Descente de croix* de Gérard David connaît dès sa création un grand succès dans le milieu artistique brugeois, comme en témoignent les nombreuses copies conservées. Plus précisément, l'entourage de Gérard David a copié cette composition à plusieurs reprises, mais l'a aussi adaptée afin de produire de petits tableaux de dévotion représentant la Descente de croix, à mi-corps ou en pied. Témoins de la postérité de la composition créée par David, les onze répliques connues aujourd'hui peuvent être réparties en trois catégories distinctes : les copies exactes, les copies libres à mi-corps et les copies libres en pied⁵⁴.

Les liens existants entre la *Descente de croix* de Gérard David et les œuvres qui en découlent permettent de déduire quelles furent la diffusion et la réception de cette composition dans l'entourage du maître. Il est possible de voir comment ces peintres ont repris une des grandes compositions en pied de David pour en faire des compositions à mi-corps ou en pied simplifiées correspondant aux attentes commerciales du marché libre.

Le John and Mable Ringling Museum de Sarasota possède dans ses collections la seule copie exacte de la *Descente de croix* de Gérard David⁵⁵.

⁵¹ Dirk Bouts, *Triptyque de la Descente de croix*, panneau central, huile sur bois, 190,5 x 143 cm, Grenade, Capilla Real. Sur cette œuvre, on se référera à C. PÉRIER D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, n° 6, pp. 240-250.

⁵² On pensera notamment à la copie conservée à la Walker Art Gallery de Liverpool, mais aussi à celle attribuée au Maître des scènes de la Passion actuellement au Groeningemuseum de Bruges et aux nombreuses copies libres que l'on retrouve dans le domaine de l'enluminure. Pour une liste exhaustive de ces répliques, voir M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 125 et p. 128.

⁵³ À ce sujet, voir J. S. HELD, « Ambroise Benson et le Maître de Flémalle », dans *Les Arts plastiques (Les carnets du Séminaire des arts)*, 3, 1949, pp. 196-202, ainsi que E. DHANENS, « Tussen de van Eycks en Hugo van der Goes », dans *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone kunsten van België*, 45, 1984, pp. 1-98.

⁵⁴ Pour la terminologie relative aux copies, nous renvoyons à H. MUND, *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1991 et H. MUND, « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 5, 1983, pp. 19-31.

⁵⁵ Adrien Isenbrant (attribué à), *La Descente de croix*, huile sur bois, 155 x 114,5 cm, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, inv. n° J. R. 1936. Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die*

Max J. Friedländer avait attribué cette œuvre à Adrien Isenbrant en se basant sur le style du paysage (plus précisément sur la présence des rochers « en pains de sucre »⁵⁶) et sur l'emprunt de la composition à Gérard David. Depuis lors, cette attribution n'a pas été remise en doute, mais on signalera toutefois à la suite de Jean C. Wilson la difficulté que posent les attributions à Adrien Isenbrant⁵⁷. Cette copie exacte respecte rigoureusement l'ordonnance générale des figures et du paysage de son modèle, mais aussi les types physiques des personnages et les dimensions du panneau. On relèvera toutefois de légères modifications comme la disposition des ossements au pied de la croix et de petits détails du paysage.

Par rapport à l'original, les autres versions (dont celle de Liège) sont des copies libres et accusent ainsi d'importantes modifications dans l'agencement de la composition : Nicodème fixe désormais du regard le Christ mort, plutôt qu'il ne regarde droit devant lui. Les regards de Joseph d'Arimathie et de Nicodème convergent donc tous deux vers le corps du Christ, qui occupe dès lors une position plus centrale. La position de Joseph d'Arimathie a également changé. Il n'est plus représenté le buste de face mais légèrement tourné vers la gauche. Sa main est posée plus haut sur l'échelle et son coude ne détermine donc plus un axe horizontal mais oblique⁵⁸. En outre, le drap sur lequel repose le corps du Christ recouvre totalement le bras droit et l'épaule de Joseph. La tête du Christ mort est également disposée différemment. Ces modifications semblent très clairement avoir été réalisées dans le but de créer une composition à mi-corps répondant plus spécifiquement aux exigences des petits tableaux de

altniederländische Malerei, vol. XI, n° 165 et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Vol. XI. The Antwerp Mannerists. Adrien Ysenbrant*, Leyde et Bruxelles, 1974, n° 165. Cette attribution est reprise par Hans Van Miegroet (H. VAN MIEGROET, *op. cit.*, n° 15c). Max Friedländer mentionne erronément une seconde copie, qui serait conservée à la Galerie des Offices à Florence (M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. VI, n° 192a et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIIb, n° 192a). Cette information est reprise dans la base de données du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye (RKD), sous le numéro d'œuvre 43963. Cette fiche signale que Max Friedländer a confondu deux tableaux, mais ne nie pas l'existence de cette seconde copie fidèle. Nous n'avons toutefois pas retrouvé la trace de cette œuvre. Alessandro Cecchi, conservateur aux Offices, nous a en outre assuré que le tableau ne se trouvait pas dans les collections du musée.

⁵⁶ De ce point de vue, on comparera notamment ce tableau avec la *Sainte Marie-Madeleine dans un paysage* de la National Gallery de Londres qui lui est attribuée (huile sur bois, 40 x 31,1 cm, n° inv. NG 2585).

⁵⁷ Sur la problématique des attributions à Adrien Isenbrant, voir J. C. WILSON, *Adriaen Isenbrant and the Problem of his Œuvre. Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship*, dans *Oud Holland*, 109, 1995, p. 1-17. L'auteur remet en doute les attributions à Isenbrant et met l'accent sur le catalogue démesuré des œuvres qui lui sont attribuées, ainsi que sur son caractère stylistique disparate. Le problème principal de ces attributions repose sur le fait que le style d'Isenbrant n'est décrit que dans les textes d'Antoine Sanderus et d'Arnoldus Buchelius (XVII^e siècle) qui le mentionnent comme étant un disciple de Gérard David, d'après un témoignage du juriste Dionysius Hardwijn (1530-1604/05). À ce jour, aucune œuvre authentifiée d'Isenbrant n'a été retrouvée. Les attributions qui lui sont faites ne reposent donc sur aucun élément fiable.

⁵⁸ L'inclinaison du bras gauche de Joseph n'est pas exactement la même dans toutes les œuvres.

dévotion⁵⁹ : le cadrage de la scène est plus serré, le nombre de personnages est limité aux protagonistes principaux et le Christ occupe le cœur de l'image.

La récurrence de ces modifications dans toutes les versions à l'exception de la copie fidèle tend à prouver que l'adaptation de l'original de David a été réalisée assez tôt, peut-être même au sein de son atelier, et que c'est cette version modifiée qui a ensuite circulé parmi les peintres brugeois. Peut-être a-t-il même existé une copie autographe de la main de Gérard David, aujourd'hui perdue.

Parmi les copies libres, on recense des versions en pied et des versions à mi-corps. Ces dernières se répartissent en deux groupes distincts selon la position occupée par Marie-Madeleine. Dans le premier sous-groupe, Marie-Madeleine porte une main à sa joue pour essuyer ses larmes. Ce motif est emprunté à la sainte femme située à droite de Nicodème dans la *Descente de croix* de la Frick Collection. La dépendance par rapport au modèle davidien est donc manifeste. Ce premier sous-groupe se compose de trois tableaux de qualité variable, attribués à l'atelier de Gérard David ainsi qu'à l'un de ses suiveurs. Après avoir été considéré comme une copie originale puis attribué à Isenbrant, le tableau de l'ancienne collection Grange de Londres est désormais attribué à l'atelier de David et daté des environs de 1500 (fig. 8)⁶⁰. Dans cette œuvre, les collaborateurs de David sont restés fidèles aux types physiques de leur maître, ainsi qu'à son mode de représentation du ciel. Dans le deuxième tableau, lui aussi daté vers 1500 et anciennement localisé à Berlin, les réminiscences du style de David s'atténuent quelque peu, même si l'influence du maître reste décelable⁶¹. Cet écart stylistique est particulièrement visible dans les visages de Jean et de Nicodème. Par contre, la troisième copie de ce groupe – il s'agit du panneau central d'un triptyque conservé à la cathédrale de Saragosse et attribué à un suiveur de David ou à Adrien Isenbrant – s'écarte davantage du style du maître⁶².

⁵⁹ Sur les images de dévotion (ou *Andachtsbilder*), on consultera notamment S. RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997. (1^{ère} éd. en anglais *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting* en 1965).

⁶⁰ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 37 x 27 cm, anciennement Londres, collection P. T. Grange. L'attribution à Gérard David remonte à une première tentative d'attribution de Max J. Friedländer : M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. Vol. VI. Hans Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, n° 192b. Dans la seconde édition de la somme de Friedländer sur les peintres des anciens Pays-Bas, l'œuvre est mentionnée à deux reprises, une première fois en tant qu'imitation d'après Gérard David (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Vol. VII. Hans Memling and Gerard David*, Leyde et Bruxelles, 1971, n° 192b) et une seconde fois en tant qu'œuvre d'Adrien Isenbrant (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165b). Plus récemment Maryan W. Ainsworth a attribué le tableau à l'atelier de Gérard David et l'a daté des environs de 1500 (M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 135).

⁶¹ Adrien Isenbrant (ou atelier de Gérard David), *La Descente de croix*, huile sur bois, dimensions inconnues, localisation inconnue (anciennement Berlin, collection Lange). Attribution faite par Max Friedländer (photographie annotée et conservée dans le fonds d'archives de l'historien de l'art au Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie à La Haye).

⁶² Suiveur d'Adrien Isenbrant ou suiveur de Gérard David, *La Descente de croix*, panneau central d'un triptyque, huile sur bois, dimensions inconnues, Cathédrale de Saragosse. Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. XI, n° 165c et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165c.

Fig. 8 : KIK-IRPA



Les visages de Jean et de la Vierge sont représentés de façon plus caricaturale. De manière générale, l'exécution semble moins fine, plus rigide.

Les trois œuvres qui viennent d'être évoquées partagent non seulement l'attitude de Marie-Madeleine, mais aussi, malgré de légères nuances, la récurrence des physionomies et l'agencement de leurs compositions. Tous ces éléments attestent clairement l'existence d'une source commune. Plus précisément, la reprise du motif de Marie-Madeleine de la *Descente de croix* de la Frick Collection porte à croire que ce premier groupe relève d'une première phase de modification de la composition originale de David au sein de son atelier. Dans ce premier groupe, de légères variantes, telles que l'inclinaison du bras gauche de Nicodème empêchent d'avancer l'hypothèse d'une reproduction par voie mécanique avec un calque identique. Les schémas compositionnels des versions de Saragosse et de Berlin semblent cependant assez similaires dans leurs détails, tandis que de légers décalages sont perceptibles par rapport à la version de Londres. Entre ces trois œuvres, les écarts stylistiques par rapport au modèle de David sont de plus en plus marqués. Cette constatation laisse penser qu'il s'agit de « re-crétions » successives, témoignant de la circulation du modèle chez plusieurs artistes.



Fig. 9 : The British Museum, Londres

Le British Museum conserve un dessin issu de l'atelier de Gérard David qui reproduit la composition du maître selon les mêmes variantes que les versions peintes qui viennent d'être évoquées (fig. 9)⁶³. Ce dessin témoigne ainsi de cette première phase de re-création de la composition de David au sein même de son atelier. Daté des environs de 1500 par Maryan W. Ainsworth⁶⁴, ce dessin est mentionné pour la première fois par Arthur E. Popham, qui le décrit comme étant réalisé au pinceau et à l'encre sur vélin avec des rehauts de blanc⁶⁵. Un examen minutieux permet d'en préciser la technique : il s'agit d'une contre-épreuve, dont le principe de reproduction assez simple⁶⁶. Sur un dessin original, ici réalisé à l'encre, on place une feuille de papier ou de vélin vierge préalablement humecté ou enduit d'une substance huileuse. On presse ensuite les deux feuilles l'une contre l'autre afin de reproduire la composition inversée sur la feuille humectée. L'absence de reprises de formes, de recherche ou de tâtonnements dans l'élaboration de la composition, tout comme le fait que les traits se bornent à reproduire les contours de manière succincte ou l'épaisseur variable et l'irrégularité des traits sont autant de signes distinctifs permettant d'identifier le dessin londonien comme une contre-épreuve. Il présente en outre des traces brunâtres laissées par le mélange huileux ayant permis le transfert.

Ce dessin servait donc à transposer rapidement la composition d'un support à un autre. Il témoigne ainsi du succès de cette dernière au début du XVI^e siècle et des moyens mis en œuvre par les peintres pour répondre rapidement à la demande⁶⁷. Les tableaux de la collection Grange de Londres, de la cathédrale de Saragosse et de l'ancienne collection Lange de Berlin reprennent exactement la même composition que celle du dessin. Seule la disposition des plis du drap sur lequel repose le Christ varie quelque peu d'une version à l'autre. Puisque les dimensions du tableau de la collection Grange se sont pas identiques à celles du dessin, ce dernier n'a pas pu servir à la transposition directe de la composition sur le panneau. Les dimensions des deux autres œuvres n'étant malheureusement pas connues, il n'est actuellement pas possible de déterminer si la mise en place de leur composition s'est faite à l'aide de cette contre-épreuve ou pas.

Quoi qu'il en soit, le dessin d'atelier du British Museum atteste la première phase de « re-création » de cette composition et sa reproduction en plusieurs exemplaires, tant dans l'atelier de David et dans son entourage. Les versions

⁶³ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, encre sur vélin, 26,2 x 18,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints & Drawings.

⁶⁴ M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁵ A. E. POPHAM, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. V, Londres, 1932, p. 15.

⁶⁶ Cette hypothèse fut avancée pour la première fois par Maryan W. Ainsworth (M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, pp. 131-133). Notre examen du dessin corrobore son interprétation.

⁶⁷ Voir M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, pp. 131-133. L'auteur précise que cette suggestion devra être vérifiée ultérieurement par des examens physiques du dessin en question. Elle semble toutefois très plausible.



Fig. 10 : KIK-IRPA

de Saragosse et des anciennes collections londonienne et berlinoise en sont les trois témoins connus à ce jour.

La seconde catégorie de versions à mi-corps de la *Descente de croix* marque une nouvelle phase de modification de la composition originale. Elle comprend un petit tableau conservé aux Offices⁶⁸ (fig. 10) et un second vendu chez Sotheby's en 1985⁶⁹. La principale modification par rapport au premier groupe de copies libres réside dans le déplacement de Marie-Madeleine : elle n'apparaît plus entre saint Jean et la Vierge. Elle est désormais agenouillée derrière l'échelle, les yeux baissés et les mains croisées contre la bouche. Il est

⁶⁸ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 21 x 14 cm, Florence, Galerie des Offices, n° inv. 1152. Selon Max Friedländer, il s'agirait d'une réplique originale (M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. VI, p. 150). Hans Van Miegroet la répertorie parmi les copies (VAN MIEGROET, *op. cit.*, n° 15a).

⁶⁹ D'après Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 51 x 41 cm, New York, vente Sotheby's du 6 juin 1985, lot n° 42. D'après une photographie annotée conservée au RKD, Max Friedländer attribuait cette œuvre à Ambrosius Benson. Georges Marlier rejette cette attribution (cf. G. MARLIER, *op. cit.*, p. 334, n° 255).

intéressant de noter que dans les tableaux du second groupe, la main gauche de Nicodème n'est pas recouverte du drap blanc sur lequel repose le Christ, contrairement à ce que l'on observe dans les œuvres citées précédemment. Les tableaux des Offices et de la vente Sotheby's ne proviennent donc pas de la copie directe du dessin londonien. Par ailleurs, la différence de style, ainsi que les changements de morphologie des personnages observables entre les deux œuvres permettent de situer leur réalisation dans des ateliers distincts. La facture et l'exécution des visages du tableau des Offices le rapprochent des œuvres produites dans l'atelier de David. Dans le second, les types physiques sont plus caricaturaux.

À ce jour, nous connaissons quatre copies libres en pied de la *Descente de croix* de Gérard David. Elles découlent, quant à elles, de la première phase de modification de l'original, mais accusent des modifications supplémentaires par rapport aux versions de Londres, Berlin et Saragosse.

La première d'entre elles est une *Descente de croix* attribuée à Adrien Isenbrant par Friedländer et passée en vente à Vienne en 1909⁷⁰. On y retrouve une très nette influence du dessin londonien et du premier groupe des versions à mi-corps. La physionomie des protagonistes est similaire à celle des personnages des versions de Londres, Berlin et Saragosse. On remarquera toutefois que la sainte femme se trouve à l'extrême gauche du tableau et non pas entre saint Jean et la Vierge, comme c'est le cas dans les versions à mi-corps. L'élargissement de la composition semble expliquer ce déplacement.

La *Descente de croix* liégeoise prend place dans ce groupe de versions en pied du modèle compositionnel de David. Ambrosius Benson apporte à sa composition les mêmes modifications que celles observées dans la version viennoise. Il intègre également quelques innovations, dont la plus notable est l'absence de sainte femme. L'espace dans lequel se déploie la scène est plus étroit que dans les autres œuvres du groupe. Benson semble avoir voulu focaliser son attention sur les personnages principaux, ainsi que sur l'émotion qu'ils dégagent, à moins qu'il ne s'agisse d'une simplification compositionnelle maximale tendant à accélérer la réalisation du tableau. Cette œuvre, de dimensions moyennes, était sans doute destinée, comme les autres copies libres, à un usage dévotionnel privé. Son but était donc de placer le spectateur dans un état émotionnel fort, favorisant la prière. La réduction du nombre de personnages permet de situer cette représentation dans un cadre plus intime qui tend à favoriser la proximité entre les protagonistes de la scène et le spectateur.

⁷⁰ Adrien Isenbrant (attribué à), *La Descente de croix*, huile sur bois, 39 x 29 cm, localisation inconnue (tableau ayant appartenu à la collection pragoise de Gustav Hoschek et passé en vente à Vienne en 1909). Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. XI, n° 165a et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165a.

La version liégeoise occupe une place particulière au sein du groupe des *Descente de croix* de l'entourage de Gérard David. La forte imprégnation du style de Benson indique que ce dernier s'est plus largement affranchi de son modèle – tant d'un point de vue compositionnel que stylistique – que les auteurs des autres versions. Ainsi, il renouvelle le type physique de Joseph d'Arimatee, en optant pour un personnage directement tiré de son propre répertoire de figures, et il accentue le modelé du corps du Christ en y appliquant le clair-obscur si typique de sa production. En ce qui concerne la composition, l'émancipation de Benson par rapport à son modèle se traduit par la disparition de Marie-Madeleine, mais aussi par l'attitude qu'adopte saint Jean. Il lève non seulement la tête vers le Christ mais il étreint également la Vierge plus énergiquement que dans les autres compositions. Son bras droit qui enlace la Vierge est plus visible et son buste est orienté légèrement plus vers la droite. Le Christ, quant à lui, est représenté le buste plus droit, comme s'il était assis et le drap sur lequel il repose est disposé différemment.

Malgré ces différences avec le premier groupe de versions à mi-corps, il nous semble possible d'affirmer que Benson a eu connaissance du dessin de l'atelier de David aujourd'hui conservé à Londres. La morphologie du visage de Nicodème, bien que plus typée dans le tableau liégeois, correspond à celle du dessin. Nicodème porte le même bonnet duquel dépasse une mèche de cheveux au même endroit ; il lève la tête de façon semblable. Par ailleurs, les détails et rehauts ajoutés au pinceau sur le buste du Christ sur le dessin corroborent cette hypothèse. De facture très différente du reste de la composition, ils semblent en effet avoir été posés à la main à une époque ultérieure. Les rehauts suggérant la manière d'ombrer les bras et le corps du Christ sont similaires à ceux du dessin sous-jacent du tableau liégeois. Il est donc possible que Benson se soit servi de ce dessin pour guider la mise en place de sa composition. Signalons par ailleurs que les rehauts ajoutés sur le dessin londonien témoignent de la double fonction qu'a pu revêtir ce modèle d'atelier : dans un premier temps, il a été conçu afin de transposer rapidement les grandes lignes de la composition d'un support à un autre. Il a ensuite été retravaillé dans le but de préciser le modelé du buste du Christ et probablement d'offrir un modèle plus détaillé pour cette zone de la composition lors de l'exécution d'un ou plusieurs tableaux postérieurs (dont visiblement la version liégeoise). Il semble donc avoir circulé non seulement au sein de l'atelier de David mais aussi auprès de ses anciens collaborateurs. Cette pratique d'échange et de circulation des modèles d'un atelier à l'autre est d'ailleurs attestée par la querelle qui opposa David à Benson (cf. *supra*).

Par la suite, Ambrosius Benson exploitera le modèle compositionnel de la *Descente de croix* emprunté à David au sein de son propre atelier, comme en témoignent le volet droit d'un petit triptyque de la *Crucifixion* passé en vente chez Christie's (fig. 11)⁷¹ et le panneau central d'un triptyque de

⁷¹ Ambrosius Benson (atelier de), *Triptyque de la Crucifixion*, huile sur bois, 59 x 97,2 cm, New York, vente Christie's du 31 janvier 1997, lot n° 18.



Fig. 11 : Christie's



Fig. 12 : Trésor de la cathédrale d'Astorga

la *Descente de croix* conservé au Trésor de la cathédrale d'Astorga (fig. 12)⁷².

De petites dimensions, le triptyque d'Astorga a été réalisé en deux temps, par deux peintres distincts. Les volets, représentant les saints Jean-Baptiste et Paul en pied se détachant d'un fond sombre, sont attribués à Antonio Vázquez, un peintre actif à Valladolid dans le second tiers du XVI^e siècle⁷³. Le panneau central représentant la *Descente de croix* est, quant à lui, attribué à Ambrosius Benson bien qu'il faille plutôt y voir l'œuvre de son atelier ou de l'un de ses suiveurs⁷⁴. En effet, on ne retrouve pas dans ce tableau les caractéristiques du style de Benson, telles que le modelé des corps suggéré par un clair-obscur prononcé, les longs doigts effilés des personnages féminins ou encore les visages masculins fortement typés⁷⁵. L'exécution des drapés y est en outre plus systématique et rigide.

Malgré les différences de style entre ce tableau et celui de Liège, il est toutefois possible d'avancer qu'ils ont été réalisés par des peintres se côtoyant, comme en témoignent les similitudes de certains motifs et l'agencement général de la composition. En effet, on retrouve dans les deux œuvres la même réduction de la scène aux cinq personnages principaux, le même type de représentation du ciel et de certains motifs de l'arrière-plan, ainsi que les types physiques assez similaires. Il est toutefois intéressant de noter que le schéma compositionnel n'est pas rigoureusement identique à celui du tableau liégeois et ce, bien que tous deux procèdent d'un modèle commun. De légers décalages sont perceptibles, comme c'était déjà le cas avec les autres versions. Dans le panneau d'Astorga, les personnages se déploient dans un espace plus large mais moins haut que dans le tableau de Liège. L'espace libre entre saint Jean et la Vierge et entre cette dernière et le corps du Christ est plus vaste. Par contre, les visages de Joseph et du Christ sont plus proches l'un de l'autre que dans la version liégeoise. Il est également important de souligner que la dimension narrative est plus présente dans le tableau d'Astorga et ce, grâce à certains motifs et scènes secondaires de l'arrière-plan. Ainsi, la représentation du Saint-Sépulcre dans la vue de ville, les clous posés au pied de la croix et les trois personnages situés à gauche de saint Jean (probablement les saintes

⁷² Ambrosius Benson (suiveur de) et Antonio Vázquez, Triptyque de la *Descente de croix*, 49,5 x 83 cm (pann. central), Astorga, Trésor de la cathédrale. Je remercie vivement le professeur Didier Martens (Université Libre de Bruxelles) pour m'avoir signalé l'existence de ce triptyque et Monsieur Bernardo Velado Graña, conservateur du Trésor de la cathédrale d'Astorga, pour ses précieux renseignements au sujet de cette œuvre.

⁷³ M. ARIAS dans Catalogue de l'exposition *Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, n° 13 et B. VELADO GRAÑA, *La Catedral de Astorga y su Museo*, Astorga, 2001, n° 18.

⁷⁴ Le panneau central est attribué à Ambrosius Benson par F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *Astorga y Margateria*, Léon, 1987, pp. 44-45, tandis que B. VELADO GRAÑA, *op. cit.* l'attribue à un anonyme flamand du XVI^e siècle.

⁷⁵ Quelques surpeints sont visibles à l'œil nu, notamment dans le ciel au-dessus du Saint-Sépulcre et surtout dans une partie du visage de la Vierge. Contrairement au reste de la surface picturale, cette zone n'est pas traversée par des craquelures d'âge. En outre, l'exécution picturale y est différente, plus lisse, ce qui laisse présager l'intervention d'un restaurateur.

femmes) ancrent davantage la scène dans un décor historique que dans les autres versions.

Le triptyque d'Astorga est également intéressant par le fait que l'on connaît sa destination originelle et son commanditaire⁷⁶. Il est mentionné dans le mobilier liturgique de la chapelle de la Visitation de l'église San Martín de Salas de Los Barrios (León). Cette chapelle, fondée par Don Francisco del Rincón⁷⁷, était destinée à accueillir la sépulture de ce dernier. Les archives paroissiales indiquent également que le tableau fut apporté dans la ville castillane par un sculpteur dénommé Nicolás de Brujas⁷⁸, ce qui atteste l'origine brugeoise du panneau central. Le triptyque témoigne donc également des rapports commerciaux qu'Ambrosius Benson entretenait avec l'Espagne. Durant la première moitié du XVI^e siècle, la colonie de marchands espagnols établis à Bruges a joué un rôle considérable dans l'exportation des peintures flamandes dans la péninsule ibérique⁷⁹. De nombreux documents d'archives attestent qu'Ambrosius Benson a pleinement profité de cette situation et avait des relations avec plusieurs négociants originaires d'Espagne. En 1533, il achète à l'Espagnol Lucas de Castro une maison dont il paye la moitié de la somme avec huit tableaux⁸⁰. Par ailleurs, un certain Sancho de Santander apparaît à de multiples reprises dans les documents d'archives relatifs à Benson. Ceux-ci nous apprennent que cet Espagnol fut le bailleur de fonds et le tuteur de deux des enfants du peintre⁸¹. L'inventaire des biens de Benson après décès, publié par Parmentier, incita Georges Marlier à voir en lui un client important et un exportateur potentiel de ses œuvres⁸².

Revenons au volet droit du petit triptyque de la *Crucifixion* de l'atelier de Benson passé en vente chez Christie's. La composition de ce panneau est une « re-création » d'après les deux *Descente de croix* connues de Benson, à savoir la version liégeoise et le triptyque de la *Descente de croix* de Ségovie. Au tableau liégeois, elle emprunte la disposition du corps du Christ et de Nicodème, ainsi que le type physique des deux hommes qui descendent le Christ de la croix. Par contre, la position du bras de Joseph diffère. Elle correspond plutôt à celle de la version de Ségovie, tout comme le troisième homme qui s'apprête à

⁷⁶ M. ARIAS, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁷ Don Francisco del Rincón devient abbé de Compludo en 1541 au plus tôt. Il décède en 1557.

⁷⁸ Cette information est renseignée dans B. VELADO GRAÑA, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁹ Sur la diffusion et le succès de l'art flamand en Espagne au XVI^e siècle, voir notamment J. K. STEPPE, « Mécénat espagnol et art flamand au XVI^e siècle », dans Catalogue de l'exposition *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, édité par J.-M. DUVOSQUEL et I. VANDEVIVERE, tome 1, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, pp. 247-282, ainsi que D. MARTENS, *Peinture flamande, op. cit.*

⁸⁰ R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, doc. 9, pp. 97-98

⁸¹ *Ibidem*, docs. 34 et 35, pp. 120-127 ; doc. 31, pp. 117-118 et J. W. J. WEALE, « Les peintres de la famille Benson à Bruges, 1519-1585 », dans *Annales de la société d'Emulation de Bruges*, LVIII, 1908, p. 151.

⁸² R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, pp. 112-123, note 38 et G. MARLIER, *op. cit.*, p. 37.

prendre le corps du Christ. Ce volet constitue ainsi l'ultime « re-création » de la composition de David.

Le cheminement de la composition originale de David reconstitué ici illustre les pratiques d'atelier et les moyens mis en œuvre par les peintres pour répondre à la demande, ainsi que pour la susciter. La manière dont l'atelier de David (ou David lui-même) a modifié le schéma compositionnel d'origine afin de créer une composition adaptée aux panneaux de petit format a ainsi été mise en évidence. En réduisant le nombre de protagonistes et en optant pour un cadrage plus serré, les suiveurs de David ont recréé un type de représentation de la Descente de croix plus intimiste et correspondant davantage aux attentes des images de dévotion peintes dont la demande ne cesse d'augmenter à cette époque.

Au sein de cet ensemble, Ambrosius Benson manifeste sa capacité à modifier la composition de référence pour créer une œuvre relativement originale bien qu'inspirée d'un modèle. Cette capacité d'adaptation avait déjà été soulignée par Marlier dans sa monographie consacrée au Lombard⁸³. Le triptyque d'Astorga et celui qui est passé en vente chez Christie's montrent, par ailleurs, que Benson diffusa ensuite la composition de David dans son entourage et auprès de ses collaborateurs.

Le groupe des *Descente de croix* de l'entourage de Gérard David constitue ainsi un bel exemple des problèmes que posent les pratiques d'atelier brugeoises de la première moitié XVI^e siècle. La reconstitution de la diffusion du modèle davidien atteste en outre le fort impact de cette composition à Bruges dans la première moitié du XVI^e siècle.

⁸³ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 93-94.