

---

---

# LEODIUM

PUBLICATION PÉRIODIQUE

DE LA

**Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège**

---

---

## RESTAURATION OU FALSIFICATION ? LE SAINT JÉRÔME PÉNITENT ATTRIBUÉ À ALBERT BOUTS CONSERVÉ AU MUSÉE DE L'ART WALLON À LIÈGE\*

Depuis 1984, le *Musée de l'Art wallon* à Liège conserve dans ses réserves un intrigant *Saint Jérôme pénitent*<sup>1</sup> attribué au peintre brabançon Albert Bouts<sup>2</sup> et daté 1492 (fig. 1). Appartenant anciennement à la collection Paul Dony, cette œuvre flamande a longtemps suscité de

---

\* Cet article est basé sur une conférence que j'ai eu l'occasion de présenter le 9 février 2005 à la *Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*. Je profite de l'occasion qui m'est ici offerte pour remercier vivement Monsieur l'Abbé André Deblon, Mademoiselle Juliette Noël ainsi que mes anciens professeurs Monsieur Benoît Van den Bossche et Mademoiselle Dominique Allart pour leur soutien.

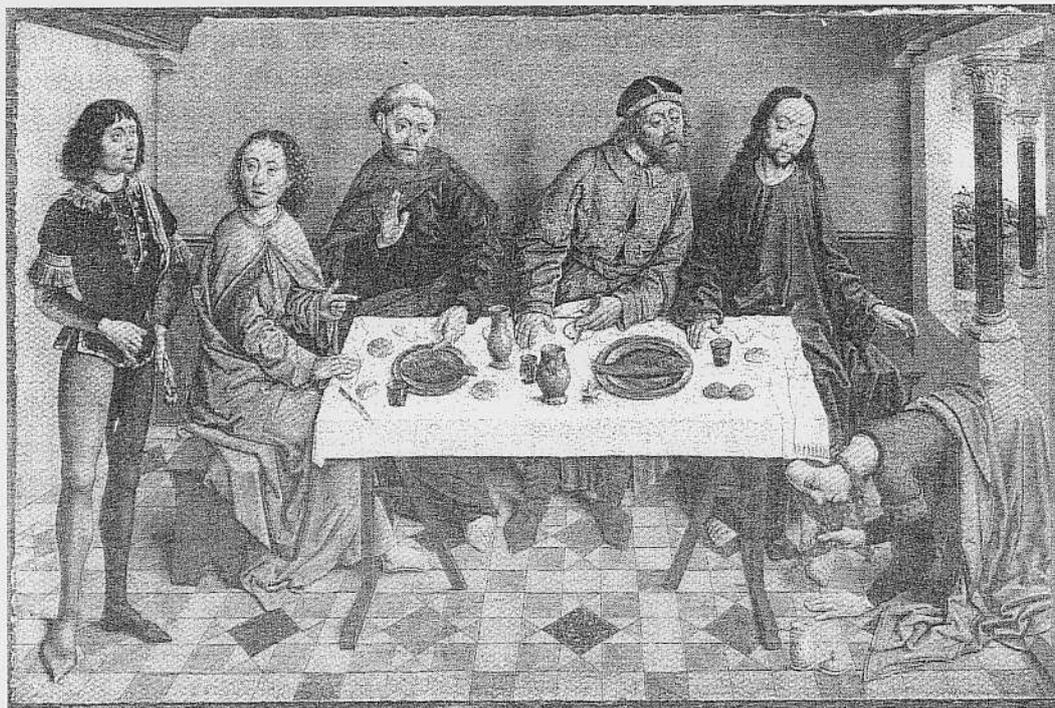
(1) Albert BOUTS (anciennement attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, daté «1492» sur le bassin de la fontaine, huile sur bois, 52,7 x 36,8 cm, LIÈGE, *Musée de l'Art wallon*, inv. LPD 13. Le support se compose de deux planches de chêne assemblées à joint vif avec de la colle. Sur le revers, les quatre bords ont été amincis, afin de faciliter l'encadrement.

(2) Sur Albert Bouts et sa production voir : C. DECHAMPS, *Albert Bouts alias le Maître de l'Assomption de la Vierge*, Université catholique de Louvain-la-Neuve, Mémoire de licence, 1976-1977 ; C. DECHAMPS, B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE, dans B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE (dir.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Bruxelles, 1998, pp. 562-567 ; A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, C. STROO, P. SYFER D'OLNE et N. TOUSSAINT, *The Flemish*



1. Albert Bouts (anciennement attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, daté «1492»  
sur le bassin de la fontaine, huile sur bois, 52,7 x 36,8 cm, LIÈGE,  
*Musée de l'Art wallon*, inv. LPD 13 (Photo. personnelle).

nombreuses questions quant à son attribution et à la précocité relative de son paysage pour cette date. L'attribution au fils cadet du célèbre Thierry Bouts a été affirmée par Georges Marlier lors du passage de l'œuvre à la galerie Finck de Bruxelles en 1962.<sup>3</sup> Elle se fondait essentiellement sur la ressemblance morphologique entre le visage du saint liégeois et celui de certains personnages des œuvres d'Albert Bouts, notamment l'apôtre à la barbe grisonnante dans son *Repas chez Simon* conservé aux *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* à Bruxelles (fig. 2)<sup>4</sup>.



2. Albert Bouts, *Le repas chez Simon*, huile sur bois, 40,8 x 61,7 cm, BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° inv. 2580 (Photo. d'après A. DUBOIS et alii, *The Flemish Primitives. III. The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen Van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2001, pl. 10).

*Primitives. III. The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen Van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2001, pp. 131-237; M. WÉRA, *Contribution à l'étude d'Albert Bouts*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XX, 1951, pp. 139-143.

(3) Le tableau est passé en vente à deux reprises, en 1962 et 1979, à la galerie Robert Finck à Bruxelles. Dès 1962, le tableau est attribué à Albert Bouts. La notice de l'œuvre du catalogue de 1979 indique que cette attribution a été donnée par Georges Marlier (Catalogue de vente *Primitifs flamands et maîtres du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Galerie Robert Finck, 1979, n° 2).

(4) ALBERT BOUTS, *Le repas chez Simon*, huile sur bois, 40,8 x 61,7 cm, BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° inv. 2580.

En 2003 et 2004, des analyses de laboratoire ont été effectuées sur ce *Saint Jérôme pénitent* par le *Centre européen d'Archéométrie* de l'Université de Liège. Combinés à une étude iconographique et stylistique, ces examens ont permis de constater que l'œuvre a subi, à une époque indéterminée mais relativement récente, une restauration lourde sur l'intégralité de sa surface<sup>5</sup>.

### Une œuvre maquillée... jusqu'à quel point ?

Examinée à l'œil nu, la couche picturale du *Saint Jérôme pénitent* liégeois se présente de manière assez uniforme et compacte, malgré quelques surpeints assez grossiers détectables dans la scène située à droite de la fontaine. Les craquelures d'âge se développent en un réseau orienté verticalement selon le fil du bois. Il s'agit d'une caractéristique des peintures sur bois flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>. Outre ce réseau de craquelures d'âge attestant de l'ancienneté de la couche picturale<sup>7</sup>, cette dernière est affectée d'une série de craquelures obliques sur le centre du panneau. La cause de ces craquelures obliques est malaisée à définir. Elle résulte certainement d'une action mécanique<sup>8</sup>.

Comme en témoigne l'examen au microscope binoculaire, le *Saint Jérôme pénitent* de Liège a subi une restauration drastique, alors qu'il n'était pas fortement endommagé. La plupart des motifs du tableau ont été abondamment retravaillés et certains ont même été ajoutés par le restaurateur. Ces surpeints se distinguent de la couche picturale d'origine par le fait qu'ils ne sont pas traversés par les craquelures d'âge mais qu'ils s'y superposent. Par ailleurs, afin d'intégrer son intervention au reste de la surface picturale, le restaurateur a peint de fausses craquelures sur ses retouches ainsi que sur leurs alentours. La plupart de ces

---

(5) Ce tableau a été étudié de manière approfondie dans le cadre d'un mémoire de licence, sous la direction du Professeur Dominique Allart : 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, Mémoire de licence, 2003-2004, pp. 7-80.

(6) S. BUCKLOW, *The Description and Classification of Craquelure*, dans *Studies in Conservation*, vol. 44, Londres, 1999, p. 233-244.

(7) L'examen de la radiographie et de la réflectographie de l'œuvre atteste également de l'ancienneté de l'œuvre.

(8) Ce type de craquelures obliques n'est pas unique dans le domaine de la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sur panneau. Un cas analogue s'observe notamment sur une *Vierge à l'Enfant entourée de deux anges* due au Maître de la légende de sainte Ursule et conservée au *Worcester Art Museum* (huile sur bois, 51,9 x 32,5 cm). Reproduction dans C. T. EISLER, *New England Museums. Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridonaux au XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1961, pl. 134.

craquelures peintes se situent dans le prolongement des craquelures authentiques, le but étant d'offrir à la vue du spectateur une composition unifiée. À l'œil nu, ces craquelures ne se distinguent absolument pas des craquelures d'âge.

Les surpeints réalisés par le restaurateur sont de trois types : les retouches qui complètent la composition originale, celles qui la modifient et les motifs ajoutés à la composition initiale.

Le premier type prend la forme de rehauts de peinture qui ravivent les couleurs, redéfinissent un contour ou replacent un accent sur un détail. Ces retouches sont extrêmement nombreuses et bien qu'elles s'observent facilement au microscope, leur présence est imperceptible à l'œil nu.



3. Albert Bouts (anciennement attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, daté «1492» sur le bassin de la fontaine, huile sur bois, 52,7 x 36,8 cm, LIÈGE, *Musée de l'Art wallon*, inv. LPD 13. Détail du personnage situé au pied de l'éperon rocheux, microphotographie (x 9,5) (© CEA).

Ainsi, à titre d'exemple, l'ensemble de la végétation sur le bord inférieur du tableau a été abondamment retouché de la sorte. Les rehauts rouges des trois fleurs du coin gauche, tout comme les fruits situés à droite de la patte arrière du lion, sont des surpeints. Les retouches qui modifient la composition initiale sont également très nombreuses et se concentrent essentiellement sur des zones où la peinture originale avait tendance à perdre son pouvoir couvrant. Le restaurateur les a donc «rafraîchies» en les repeignant selon son goût ou son idée. Le personnage masculin situé au pied de l'éperon rocheux et portant un bâton sur son épaule en est un beau spécimen (fig. 3). Sous la couleur apposée par le restaurateur est visible la couche picturale d'origine, de coloration brune assez effacée. Il est donc évident que le restaurateur voulait restituer à ce motif son éclat d'antan présumé. Par ailleurs, dans le paysage bleuté de l'arrière-plan, la majorité des traits bleus foncés correspondent à des surpeints, qui confèrent à ce paysage un aspect beaucoup plus travaillé que celui qu'il ne devait avoir avant la restauration. Ces deux types de retouches, modifiant ou complétant les motifs originaux, devaient avoir dans le chef du restaurateur une fonction bien précise, celle de donner un aspect plus minutieux et détaillé à l'œuvre, et donc plus ancien.

Les motifs ajoutés à la composition originale sont beaucoup moins nombreux mais sont d'une importance considérable pour l'aspect général de l'œuvre. Ainsi, l'imposant massif buissonneux qui masque une partie de l'arrière-plan à droite de la fontaine est un ajout du restaurateur destiné à dissimuler une importante lacune de la couche picturale.

La date 1492 située sur le bassin de la fontaine est, elle aussi, un ajout du restaurateur (fig. 4). Examinée à l'œil nu, cette inscription semble parfaitement intégrée au reste de la couche picturale. Pourtant, sous le microscope binoculaire, avec un grossissement de trente ou soixante fois, il apparaît clairement que la matière picturale utilisée pour peindre les



4. *Idem.* Détail de la date située sur le bassin de la fontaine, microphotographie (x 9,5) (© CEA).

chiffres se situe au-dessus des craquelures d'âge. La couche picturale apposée par le restaurateur est si fine qu'elle en est presque imperceptible à certains endroits. Seuls quelques grains de pigments se distinguent alors sur les craquelures. Cette date, d'apparence tout à fait normale à l'œil nu est donc apocryphe.

Le *Saint Jérôme pénitent* a donc subi une restauration extrêmement lourde et minutieuse affectant l'aspect général de l'œuvre à un point tel qu'il est presque impossible d'y déceler une zone vierge de toute retouche<sup>9</sup>. L'omniprésence des surpeints indique que l'œuvre, dans son état originel, se présentait très différemment d'aujourd'hui. Grâce à la radiographie et à la réflectographie en infrarouge de l'œuvre, une reconstitution «virtuelle» a pu être tentée<sup>10</sup>.

### Reconstitution du *Saint Jérôme pénitent*

La comparaison entre le tableau et les documents de laboratoire montre que certains motifs se présentaient de manière bien différente dans l'état d'origine de l'œuvre.



5. *Idem*. Détail de la scène de la prosternation des marchands, macrophotographie (© CEA).

(9) Pour une analyse détaillée de toutes les zones restaurées voir I. FALQUE, *op. cit.*, pp. 8-39.

(10) Radiographie réalisée par Frédéric Snaps et réflectographie en infrarouge effectuée par Alexandre Galand, en juin 2003, pour le *Centre européen d'Archéométrie* de l'Université de Liège.



6. *Idem.* Réflectographie en infrarouge (© CEA).

La scène secondaire située à droite de la fontaine, composée d'un cavalier et d'un homme agenouillé devant saint Jérôme portant ses vêtements cardinalices, pose de sérieux problèmes d'authenticité (fig. 5). La réflectographie en infrarouge ne permet de distinguer aucune trace de dessin sous le cavalier, qui se révèle être, dans son état actuel, un surpeint (fig. 6). Sa tête n'est absolument pas visible et une zone noire se dégage à l'emplacement de sa silhouette et à sa gauche. Cette zone plus foncée correspond à un empâtement plus prononcé de la couche picturale et donc à un surpeint assez épais. Cela se confirme par les photographies prises au microscope. Son manteau bleu et sa tête vue de dos sont totalement repeints. Par ailleurs, un surpeint vert se distingue contre sa monture à sa gauche, à l'emplacement de la seconde tache sombre sur la réflectographie. La radiographie, quant à elle, permet de déterminer le motif sous-jacent (fig. 7). Il apparaît très clairement qu'à l'origine, le cavalier n'était pas représenté de dos mais de profil. Sa tête était plus basse qu'elle ne l'est actuellement et, à sa droite, sous le surpeint, apparaît la tête de sa monture. Il est fort probable que le restaurateur a opéré cette importante modification afin de rendre cette scène visuellement plus convaincante.



7. *Idem*. Radiographie, détail(© CEA).

La forteresse représentée au sommet de l'éperon rocheux se présente quant à elle de manière beaucoup plus simple sur la radiographie et sur la réflectographie. L'articulation des volumes est moins complexe et les détails décoratifs tels les créneaux et les tourelles sont absents. En fin de compte, cette forteresse se présentait de manière plus convaincante dans son état antérieur.

Il convient aussi de s'attarder quelque peu sur le visage de saint Jérôme puisqu'il constitue l'argument majeur avancé en faveur de l'attribution à Albert Bouts. Non sans surprise, la comparaison entre les différents états de l'œuvre révèle d'importantes modifications à ce niveau. Au stade du dessin, le visage paraît plus émacié et le menton plus long. Par ailleurs, la tache sombre sous le menton indique la présence d'un surpeint qui, selon toute vraisemblance, masque une longue barbe. Le cliché radiographique, quant à lui, montre un saint Jérôme aux traits bien différents de ceux qui sont désormais les siens. Son crâne paraît plus petit, son menton plus fuyant et son cou plus tendu vers l'avant. Par ailleurs, un trait blanc situé au sommet de son crâne indique que ce dernier a été élargi ultérieurement. D'après les clichés pris au microscope, cet élargissement daterait de la restauration. Outre ces modifications ayant trait à la forme générale du visage de saint Jérôme, on décèle sur son visage de petites retouches qui en modifient l'aspect, comme par exemple la barbe blanche et courte ou encore le rouge vif de ses lèvres.

La fontaine, retouchée sur la totalité de sa surface, est sans conteste l'élément de la composition qui soulève le plus d'interrogations. Le dessin sous-jacent révèle que la statue représentant un personnage ailé qui la surimonte a subi une reprise de forme au stade pictural. Lors de l'élaboration de la composition, l'artiste avait dessiné non pas un personnage ailé tenant entre ses mains deux tiges comme c'est le cas actuellement mais un ange avec le bras droit le long du corps et l'autre levé, comme s'il tenait une lance. Sous cette forme, la statue ressemblait donc à un saint Michel tel qu'on le représente habituellement lors de sa lutte contre le dragon. Au niveau de la couche picturale, il est malaisé de distinguer avec clarté les éléments d'origine des surpeints. Il est relativement difficile de dater ce changement iconographique et de déterminer s'il s'agit-là d'une volonté de l'artiste ou du restaurateur.

Dans le fonds d'archives de Max J. Friedländer, appartenant désormais au *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* à La Haye (RKD), est conservée une photographie en noir et blanc d'une œuvre illustrant la Pénitence de saint Jérôme selon la même composition que le tableau de Liège (fig. 8). Le revers de ce cliché comporte une inscription

manuscrite du célèbre historien de l'art<sup>11</sup> indiquant la date de la prise de vue (1923), l'attribution de l'œuvre à l'entourage d'Adrien Isenbrant<sup>12</sup> et



8. Adrien Isenbrant (attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 50 x 34 cm, localisation actuelle inconnue (© RKD).

(11) L'inscription est la suivante : «E. W. Clayton / 44 Duke Str. / X 1923». Le panneau mesure 50 x 34 cm, soit à peu près les mêmes dimensions que le *Saint Jérôme pénitent* liégeois.

(12) Adrien Isenbrant est un peintre actif à Bruges dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Actuellement, aucune œuvre ne peut lui être attribuée avec certitude et pourtant le corpus de tableaux qui lui sont attribués ne cesse d'augmenter. Sur la problématique 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, pp. 1-17.

son appartenance à la collection d'un certain E. W. Clayton. La localisation actuelle de ce tableau est inconnue. La ressemblance frappante entre ce tableau et celui de Liège est telle que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une seule et unique œuvre. À bien y regarder, on constate pourtant que ce n'est pas le cas : de multiples décalages et autres petites différences entre les différents motifs indiquent qu'il s'agit bien de deux tableaux distincts. Bien qu'il ne soit actuellement connu que par l'entremise de la photographie de Friedländer, le *Saint Jérôme pénitent* de la collection Clayton semble ne pas poser de sérieux problème d'authenticité. Il peut donc servir de base pour établir l'état originel du tableau liégeois. Il permet, en effet, d'éclairer les zones d'ombre relatives à la restauration du tableau liégeois et conforte la plupart des suppositions émises à l'aide de la radiographie et de la réflectographie. Ainsi, dans la scène qui jouxte la fontaine, le cavalier est représenté de profil, de la même manière que sur la radiographie du tableau liégeois. Il en va de même pour la forteresse située sur l'éperon rocheux et pour le reste du paysage de l'arrière-plan. Quant au visage de saint Jérôme, si son aspect n'est pas rigoureusement identique à celui du saint liégeois sur la radiographie, on retrouve tout de même des similitudes, en particulier la longue barbe masquée dans le tableau liégeois. Par ailleurs, la présence de certains motifs iconographiques douteux du tableau liégeois dans le tableau Clayton atteste de leur authenticité. Il en va ainsi pour les cerfs, les biches et les lapins représentés à gauche du saint, bien que leur nombre ne soit pas le même dans les deux œuvres, et pour les scènes secondaires représentées çà et là dans le paysage de l'arrière-plan. Par contre, pour la statue qui surplombe la fontaine, le tableau Clayton soulève plus de questions qu'il n'y répond. Dans ce tableau, la statue se présente de la même manière que dans la version liégeoise. Et pourtant cette dernière a été fortement retouchée. Compte tenu des éléments à notre disposition, l'explication la plus probable est que ce changement iconographique date de la création de l'œuvre et non de sa restauration. Par la suite, le restaurateur aura rafraîchi la fontaine et sa statue. Témoin de choix de l'état originel du tableau de Liège, le *Saint Jérôme pénitent* de la collection Clayton permet de se faire une idée générale de l'aspect initial de son homologue liégeois. L'extrême similitude des deux œuvres tend à prouver qu'elles proviennent du même atelier ou du moins de deux artistes ayant eu des contacts l'un avec l'autre.

Le tableau de Liège, dans son état actuel, est hybride. Il mêle l'aspect détaillé et minutieux de l'art flamand du XV<sup>e</sup> siècle à un schéma compositionnel et à un développement du paysage typiques de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle. Le tableau Clayton, quant à lui, ne comporte pas cette minutie dans

le rendu des détails, ce qui permet de le situer sans hésitation dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Par conséquent et compte tenu de l'observation de la couche picturale au microscope, il est possible d'affirmer que le tableau de Liège revêtait, à l'origine, un aspect moins ancien que celui qui est le sien actuellement.

Cette hypothèse tendant à placer la réalisation du tableau dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle se confirme par l'analyse dendrochronologique<sup>13</sup>. Le bois du support provient des alentours de la mer Baltique et ne comporte pas d'aubier. Il provient d'un arbre abattu vers 1510 (le dernier cerne est daté 1501 et il faut compter au minimum neuf cernes pour l'aubier des bois baltes<sup>14</sup>). Compte tenu du temps nécessaire à la préparation et au transport du panneau qui avoisine les deux ans au minimum, ce dernier était prêt à l'emploi au plus tôt en 1512. Cette analyse confirme donc le caractère apocryphe de la date 1492 et situe définitivement la réalisation du tableau au XVI<sup>e</sup> siècle.

### **Le *Saint Jérôme pénitent* du Musée de l'Art wallon, une œuvre d'Albert Bouts ? Analyse stylistique**

L'abondance des surpeints dans le *Saint Jérôme pénitent* compromet toute attribution précise basée sur le style de l'artiste. Ces derniers affectent en effet toutes les zones du tableau susceptibles de comporter des traits distinctifs de la manière du peintre. Il est par contre assez aisé de constater que cette œuvre ne s'intègre nullement dans la production d'Albert Bouts.

De par l'intense restauration de l'œuvre, l'argument majeur de son attribution au peintre brabançon, à savoir la ressemblance morphologique entre le saint liégeois et les personnages d'Albert Bouts, devient caduc. Le visage du saint est en effet une des zones les plus fortement restaurées de l'œuvre. À l'origine, le visage du saint ne comportait aucune ressemblance avec ceux de la production du peintre louvaniste, comme en témoignent la radiographie et la réflectographie en infrarouge. Par ailleurs, l'art d'Albert Bouts lui-même compromet cette attribution. En effet, bien qu'actif à la fin du XV<sup>e</sup> siècle mais surtout pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, son art est encore fort tributaire de l'héritage des

---

(13) Analyse dendrochronologique réalisée par Pascale Fraiture, IRPA-KIK, Bruxelles (dossier HAP 153).

(14) D. ECKSTEIN, T. WAZNI, J. BAUCH et P. KLEIN, *New Evidence for the Dendrochronological Dating of Netherlandish Paintings*, dans *Nature*, 320, 1986, pp. 465-466 (cité par Pacale Fraiture dans son rapport).

grands maîtres du XV<sup>e</sup> siècle, surtout de son père Thierry Bouts. Albert se montre fort peu réceptif aux innovations du XVI<sup>e</sup> siècle, en ce qui concerne les schémas compositionnels ainsi que le domaine de l'art du paysage. Son style, reconnaissable grâce à quelques caractéristiques récurrentes dans son œuvre, subit l'influence de son père non seulement par la récupération de ses compositions mais aussi par l'emprunt de certains de ses types physiques. On décèle également dans sa production un réel souci du détail. Ses personnages sont souvent trapus et les traits de leurs visages sont marqués. Leurs vêtements se caractérisent par des plis de drapé assez complexes. Quant à ses paysages, ils s'inscrivent dans la tradition de l'art du XV<sup>e</sup> siècle et les motifs qui les composent se retrouvent de manière récurrente dans plusieurs de ses compositions. Son art n'a pas subi de grand changement ou d'évolution importante au cours de sa vie. De manière générale, un certain traditionalisme se dégage donc de son œuvre. Dès lors, il est difficilement concevable qu'Albert Bouts ait réalisé le *Saint Jérôme pénitent* liégeois. En effet, jamais dans la production du peintre brabançon on ne retrouve une œuvre dans laquelle le paysage se déploie avec autant d'ampleur que dans le tableau liégeois. Jamais on ne retrouve de telles ouvertures vers les lointains et une telle perspective chromatique et ce, même dans sa production tardive.

Il existe au sein de la production d'Albert Bouts un tableau illustrant également la Pénitence de saint Jérôme (fig. 9)<sup>15</sup>. Reconnu unanimement comme une œuvre autographe, ce tableau est daté des années 1480<sup>16</sup>. Le saint y occupe une place centrale et prédominante par rapport à son environnement, s'y intégrant du reste difficilement. Le rapport entre le paysage et le personnage central est totalement différent dans le tableau liégeois. Bien que le tableau de Bruxelles soit antérieur d'au moins trente ans au tableau liégeois, la comparaison de ces deux œuvres ne permet pas d'imaginer qu'elles soient toutes les deux de la main d'Albert Bouts. L'art de ce dernier est, en effet, bien trop ancré dans la tradition des Primitifs flamands pour qu'il ait réalisé un tableau comme celui de Liège, et ce même plusieurs décennies après le *Saint Jérôme pénitent* de Bruxelles.

---

(15) Albert BOUTS, *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 41 x 38 cm, BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, inv. n° 348.

(16) A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, C. STROO, P. SYFER D'OLNE et N. TOUSSAINT, *op. cit.*, pp. 157-165.



9. Albert Bouts, *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 41 x 38 cm,  
BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, inv. n° 348  
(Photo. d'après A. DUBOIS et alii, *op. cit.*, pl. 9).

La réflectographie en infrarouge a mis en évidence un dessin sous-jacent sous la totalité du tableau de Liège. Linéaire et effectué à main levée, il se compose de traits plus ou moins souples, déterminant les lignes essentielles de la composition et de hachures parallèles, de taille variable, suggérant les zones d'ombres. Malheureusement, aucun trait distinctif ne permet d'en dégager la paternité. Quelques reprises de formes sont visibles, notamment au niveau de la main gauche du saint, de la gueule du lion ou encore des deux chameaux. Elles témoignent de la difficulté de l'artiste à mettre en place certains éléments de la composition. Il est également intéressant de constater que certains motifs

secondaires, tels que la végétation aux pieds du saint ou encore les feuillages des arbres et des buissons, apparaissent au stade du dessin alors que dans la plupart des dessins sous-jacents de cette époque, ces éléments sont rarement dessinés de manière si précise. Malgré cette particularité, le dessin sous-jacent se présente de manière tout à fait conventionnelle pour une œuvre de cette période.

Lors du passage du tableau à la galerie Robert Finck à Bruxelles en 1962, un intéressant rapprochement a été fait avec un *Saint Jérôme pénitent* de l'ancienne collection Achillito Chiesa (fig. 10)<sup>17</sup>. Cette œuvre a été attribuée à l'entourage d'Adrien Isenbrant. Comportant les mêmes grandes lignes directrices que le tableau liégeois, elle est toutefois plus



10. Adrien Isenbrant (attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 70 x 46,3 cm, localisation inconnue (anciennement coll. A. Chiesa)  
(Photo. d'après Catalogue de vente *Italian, Dutch and Flemish XV-XVIIth Century Paintings. The Achillito Chiesa Collection. Part IV*, New York, American Art Association, 22 et 23 novembre 1927, n° 131).

---

(17) Adrien ISENBRANT (attribué à), *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 70 x 46,3 cm, localisation inconnue (passé en vente à NEW YORK, *American Art Galleries*, 1927, n° 131).

archaïque, comme en témoignent l'espace étrié dans lequel se déploie la scène ou encore le rapport de taille entre les scènes secondaires et le personnage principal. La position du saint tout comme celle du lion et des vêtements cardinalices est rigoureusement similaire. Par ailleurs, la disposition des scènes secondaires est fort proche. Toutefois, l'agencement des éléments et l'importance accordée au paysage dans le tableau liégeois trahissent une réalisation plus récente de quelques années. Tout indique que l'auteur du tableau liégeois s'est inspiré de cette composition pour élaborer la sienne. Actuellement, nous connaissons donc trois œuvres dépendant d'une même composition, la version de la collection Chiesa ayant certainement servi de modèle pour les versions de Liège et de la collection Clayton. Cela prouve que cette composition a connu un certain succès.

Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les tableaux représentant la Pénitence de saint Jérôme, ceux consacrés au Repos pendant la fuite en Egypte ou à saint Christophe sont pour les peintres un bon moyen d'exercer leur talent à la représentation de paysages variés. Parmi les *Saint Jérôme pénitent* de l'époque, une distinction peut être faite entre ceux de format vertical et ceux de format horizontal. Dans le premier cas, le saint occupe une position centrale et est alors de taille relativement imposante par rapport à l'ensemble de la composition. Derrière lui se déploie un paysage qui permet de situer la scène dans un environnement naturel. Ce type de composition dérive des représentations du saint du siècle précédent. Le début du XVI<sup>e</sup> siècle voit se développer un nouveau type de représentation de la Pénitence de saint Jérôme, mettant l'accent sur le paysage dans lequel se mortifie le saint. Dans ces œuvres au format horizontal, l'ermite n'a plus la place prépondérante qu'il occupait auparavant. Il y est de taille réduite et est complètement intégré au paysage. Par ailleurs, le format horizontal et les nombreuses scènes secondaires tirées de la légende du saint permettent à l'artiste de peindre un paysage large et varié, les scènes annexes se déroulant en divers endroits de la composition. Ce type de représentation du saint connaît un développement particulièrement intense à l'époque de Joachim Patinier. Par la suite, à l'époque d'Henri Bles, ce type d'œuvres se transforme en une peinture de paysage dans laquelle la scène religieuse, de taille de plus en plus petite, n'est finalement plus qu'un prétexte à la représentation du paysage.

Le *Saint Jérôme pénitent* de Liège fait partie de la première catégorie des représentations du saint ermite, mais y occupe toutefois une place particulière. Le plus souvent, dans ce type de composition, le paysage ne comporte pas d'ouverture aussi imposante vers les lointains mais plutôt

une succession de plaines verdoyantes dans lesquelles se déroulent les scènes annexes<sup>18</sup>. Au contraire, dans le tableau liégeois, le paysage se développe en profondeur et est, de ce fait, singulier. De la même manière, le *Saint Jérôme pénitent* du brugeois Jan Provoost (vers 1465-1529) conservé aux *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*<sup>19</sup> possède un schéma compositionnel de ce type, alliant au format vertical un goût prononcé pour le paysage (fig. 11). La composition de ce tableau est d'ailleurs assez proche de celle du tableau liégeois, comme en témoignent son ouverture centrale vers les lointains et l'éperon rocheux surmonté d'une forteresse, dans le coin supérieur.



11. Jan Provoost, *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 68,5 x 52,5 cm, BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° inv. 10817

(Photo. d'après M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, vol. IX, Leyden, 1973, pl. 177).

(18) Voir, par exemple un *Paysage avec la Pénitence de saint Jérôme* attribué à un suiveur de Joachim Patinier et conservé au *Kunstgewerbemuseum* de Cologne (huile sur bois, 59,5 x 45,5 cm). Reproduction dans H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Vol. 2, Graz, 1969, fig. 27.

(19) Jan PROVOOST, *Saint Jérôme pénitent*, huile sur bois, 68,5 x 52,5 cm, BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° inv. 10817.

L'articulation de la composition, les éléments visibles sur la radiographie et la réflectographie ainsi que certains éléments apparaissant dans d'autres œuvres tendent à situer la réalisation du tableau de Liège dans les années 1520-1530. Les ouvertures vers les lointains composées de différents *topoi* comme l'estuaire, les décors vallonnés ou montagneux, les vues de villes ou de campagnes sont courantes dans la production des artistes actifs à cette période, c'est-à-dire dans un intervalle de temps qui succède à la période d'activité de Joachim Patinier et qui précède celle de Henri Bles et de ses suiveurs. Par ailleurs, l'étude de la production picturale flamande de cette période indique que certains motifs du tableau liégeois sont alors à la mode : la statue qui surplombe la fontaine en est un très bel exemple. Ce type d'élément décoratif fait partie du répertoire des peintres anversoises de cette époque comme en témoignent le *Paysage avec Lucrece (?)* du Maître des demi-figures féminines<sup>20</sup> dont la localisation actuelle est inconnue ou encore le *Retable de l'Adoration des mages* par le Maître de l'Adoration d'Anvers<sup>21</sup> conservé au *Musée des Beaux-Arts* d'Anvers. Ces deux artistes anonymes sont actifs à Anvers aux alentours de 1520. Sachant que le panneau était prêt à l'emploi au plus tôt en 1512, l'analyse dendrochronologique s'accorde parfaitement avec la datation approximative avancée ici, essentiellement basée sur style de l'œuvre.

### Iconographie

Si l'apparence générale du tableau a subi d'importants dommages, son iconographie a été, en revanche, peu modifiée. Il apparaît très clairement que le but du restaurateur était bien le vieillissement de l'œuvre et non son enrichissement iconographique. En effet, la majorité des éléments significatifs sont originaux, seuls quelques détails ayant été modifiés. Quant aux autres motifs, ils se retrouvent plus ou moins fréquemment dans les représentations picturales de saint Jérôme.

---

(20) Maître des demi-figures féminines, *Paysage avec Lucrece (?)*, huile sur bois, 23 x 27,5 cm, localisation actuelle inconnue (passé en vente à Bruxelles, Willems, en 1957). Reproduction dans R. A. KOCH, *Joachim Patinir*, Princeton, 1968, fig. 90.

(21) Maître de l'Adoration d'Anvers, *Triptyque de l'Adoration des mages*, huile sur bois, 29 x 22,2 cm (panneau central) et 29 x 8,5 cm (volets latéraux), ANVERS, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, n° inv. 208-210. Reproduction dans le catalogue de l'exposition *Primitifs flamands anonymes*, Bruges, Groeningemuseum, du 14 juin au 21 septembre 1969, n° 87.

Le thème de la Pénitence de saint Jérôme est extrêmement populaire à la fin du Moyen Âge et pendant la Renaissance<sup>22</sup>. Il est basé sur le récit que le saint rédigea dans une lettre adressée à l'une de ses disciples, Eustochium, et datée de 384, à propos de son séjour ascétique dans le désert de Chalcis<sup>23</sup>. Développé en Italie vers 1400, ce thème se propage au nord des Alpes au XV<sup>e</sup> siècle. La première occurrence flamande semble provenir de l'atelier de Rogier van der Weyden. Dans le coin supérieur gauche de son *Saint Jérôme* du *Detroit Institute of Arts*<sup>24</sup>, l'artiste a en effet représenté le saint se fustigeant. Un peu plus tard, c'est au tour de Hans Memling<sup>25</sup> d'illustrer ce thème en vogue, cette fois-ci en tant que sujet principal de son œuvre. Le type du saint Jérôme se mortifiant au pied d'un crucifix connaît alors un succès grandissant, qui ne s'éteindra que bien plus tard.

Le *Saint Jérôme pénitent* liégeois se présente de manière traditionnelle pour l'époque. Les attributs principaux du saint, c'est-à-dire ses vêtements cardinalices, le lion, la pierre avec laquelle il se fustige et le crucifix, sont présents. Comme dans la plupart des *Saint Jérôme pénitent* flamands, la scène principale est agrémentée de scènes secondaires relatant la vie légendaire de l'ermite. Toutefois, elles ne sont pas toutes liées à ces légendes. Les personnages représentés au pied de l'éperon rocheux tout comme ceux situés dans la prairie derrière le saint ne sont en fait que des scènes anecdotiques conférant un aspect pittoresque au tableau. Par contre, les différents groupes de personnages situés à droite de la fontaine sont bel et bien tirés de la légende de saint Jérôme et du lion<sup>26</sup>. La première, la prosternation des marchands devant saint Jérôme, est peu

---

(22) Pour une étude approfondie de l'iconographie de saint Jérôme à cette époque : E. J. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Londres et Baltimore, 1985 ; D. MARTENS, *Jeu de rôle et «imitatio Christi» : le «Saint Jérôme pénitent» de Barthel Bruyn du musée de la Chartreuse de Douai*, dans *Revue du Nord*, 76, 1995, pp. 483-509 et du même *Images de saint Jérôme aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. La part du texte et la part du peintre*, dans *Georges-Bloch Jahrbuche des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 3, 1996, pp. 157-158.

(23) J. LABOURT (éd.), *Saint Jérôme. Lettres I*, Paris, 1949.

(24) Atelier de Rogier Van der Weyden, *Saint Jérôme dans le désert*, huile sur bois, 30,8 x 25,1 cm, DETROIT, *The Detroit Institute of Art*, n° inv. 46359. Reproduction dans A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, C. STROO, P. SYFER D'OLNE et N. TOUSSAINT, *op. cit.*, fig. 80.

(25) Hans MEMLING (attribué à), *La pénitence de saint Jérôme*, huile sur bois, 86,5 x 58 cm, BÂLE, *Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum*, n° inv. 1229. Reproduction dans A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, C. STROO, P. SYFER D'OLNE et N. TOUSSAINT, *op. cit.*, fig. 83.

(26) Cette légende raconte comment saint Jérôme soigna et accueillit un lion blessé dans son monastère. Ce lion, chargé de la surveillance de l'âne des moines, se le fit dérober par des marchands peu scrupuleux qui finirent par se rendre et demander pardon à saint Jérôme. La première occurrence de cette légende date du VIII<sup>e</sup> siècle.

courante à cette époque. Elle ne se retrouve que dans quelques œuvres représentant la Pénitence du saint, notamment dans les versions d'Albert Bouts et de la collection Chiesa évoquées plus haut, ou encore dans le *Paysage avec saint Jérôme pénitent* de Joachim Patinier conservé au Louvre<sup>27</sup>. Les artistes flamands de cette époque représentent plus volontiers des épisodes tels que celui lors duquel le saint soigne le lion.

À l'entrée du monastère se tient un couple accompagné de deux personnes. Leur disposition évoque une scène de mariage comme on peut en voir dans les nombreuses représentations du mariage de la Vierge<sup>28</sup> ou encore dans le célèbre *Portrait des époux Arnolfini* de Jan Van Eyck<sup>29</sup>. Fortement retouchés, ces personnages n'ont plus aucun lien avec l'iconographie de saint Jérôme, et pourtant la présence de l'âne à leur droite laisse penser qu'à l'origine, cette scène avait bel et bien un rapport avec la légende du lion. De la même manière, la scène médiane, opposant un homme vêtu d'une cape jaune à un lion, a été fortement surpeinte et n'a, dans son état actuel, aucun rapport avec un quelconque passage de cette légende. Peut-être s'agissait-il, à l'origine, de l'épisode pendant lequel le lion blessé vient trouver saint Jérôme afin qu'il le guérisse. Cette hypothèse est en tout cas la plus plausible. Dès lors, la cape jaune de l'homme serait un surpeint qui dissimule le vêtement rouge du cardinal. Le groupe de personnages devant l'entrée du monastère représenterait, à l'origine, les moines effrayés par l'arrivée de la bête sauvage et la présence de l'âne s'expliquerait par son appartenance au monastère.

La fontaine située à droite du saint constitue, à notre connaissance, une occurrence unique dans l'iconographie de la Pénitence de saint Jérôme. Évoquant certainement la Fontaine de vie, elle est d'autant plus particulière qu'elle est surmontée d'une statue énigmatique. Ce personnage ailé n'évoque, dans son état actuel, aucun personnage biblique ou mythique. Peut-être s'agit-il uniquement d'un motif décoratif comme on en trouve tant dans la production des Maniéristes anversoises<sup>30</sup>.

---

(27) Joachim PATINIER, *Paysage avec saint Jérôme*, huile sur bois, 76 x 137 cm, PARIS, Musée du Louvre, n° inv. R.F.2429. Reproduction dans R. A. KOCH, *op. cit.*, fig. 26.

(28) Maître de Flémalle, *Le mariage de la Vierge*, huile sur bois, 77 x 88 cm, MADRID, Museo del Prado, n° inv. 1887. Reproduction dans B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 213.

(29) Jan VAN EYCK, *Le portrait des époux Arnolfini*, huile sur bois, 82,2 x 60 cm, LONDRES, National Gallery, n° inv. NG 186. Reproduction dans B. DE PATOUL et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 233.

(30) Voir n. 24 et 25.

On retrouve dans ce tableau une multitude de motifs pouvant revêtir une signification. Le lapin, courant dans l'iconographie de la Pénitence de saint Jérôme, peut symboliser aussi bien les tentations charnelles du saint que l'homme sans défense, en attente de son salut. L'association du lapin avec les cervidés, symbole ancien de l'âme humaine<sup>31</sup>, fait toutefois pencher la balance en faveur de la seconde hypothèse. Par ailleurs, il est souvent difficile de trouver un lien significatif reliant tous ces motifs entre eux tout en maintenant un rapport avec le sujet principal de l'œuvre. Cette difficulté est accrue dans le tableau liégeois du fait de la grande multitude de ses motifs. Dans l'état actuel des connaissances, il en devient même malaisé de déterminer le sens général de tous ces éléments<sup>32</sup>.

### **Entre restauration et falsification**

La découverte d'une restauration drastique de cette ampleur sur une œuvre ancienne pose bien entendu la question de la limite parfois difficile à établir entre restauration traditionnelle, restauration abusive, que l'on peut alors qualifier de maquillage, et falsification. La notion de faux, dans le domaine artistique, est en effet assez discutable et ambiguë. Dans le cas de ce *Saint Jérôme pénitent*, s'agit-il d'une restauration abusive réalisée par un restaurateur peu scrupuleux ou d'une falsification pure et simple, voire d'un faux ? Il est assez délicat de parler de faux<sup>33</sup> puisque l'œuvre est bel et bien ancienne ; le panneau date du XVI<sup>e</sup> siècle et on y distingue une couche picturale authentique accompagnée de craquelures d'âge. Tout au plus peut-on parler de faux partiel. Il semble plus opportun de définir l'intervention subie par l'œuvre comme étant une falsification. Ce phénomène consiste en effet à «modifier dans une intention dolosive, par des interventions dans la substance matérielle, un objet initialement authentique, par exemple pour tromper sur sa date de création, sa fonction ou son attribution. Sont ainsi à ranger parmi les falsifications l'ajout inauthentique et frauduleux de signatures, cachets, armoiries ou dates,

---

(31) Comme le confirme le psaume 42, 1 : «Comme une biche se penche sur des cours d'eau, ainsi mon âme se penche vers toi, mon Dieu. J'ai soif de Dieu, du Dieu vivant : quand pourrai-je entrer et paraître face à Dieu ?».

(32) Pour une analyse iconographique approfondie de l'œuvre, consulter I. FALQUE, *op. cit.*, pp. 32-56.

(33) La définition juridique du faux en art concerne toute «œuvre réalisée ou modifiée a posteriori (falsifiée) dans une intention dolosive» (T. H. BORCHERT, R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRAETE, *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands*, Gand, 2004, p. 10). Cet ouvrage constitue le catalogue de l'exposition *Fake or not fake* organisée au *Groeningemuseum* de Bruges du 26 novembre 2004 au 28 février 2005.

mais aussi les vermoulores, craquelures, patine ou usure artificielles contrefaisant un vieillissement naturel»<sup>34</sup>. La restauration qui affecte le tableau liégeois relève bel et bien de la falsification, non seulement à cause de la date apocryphe mais aussi à cause de l'ajout des surpeints et rehauts dans le but est de vieillir l'aspect de l'œuvre.

Par ailleurs, cette opération de falsification, outre le vieillissement de l'œuvre, semble bien avoir eu une autre fonction : celle d'attribuer l'œuvre à Albert Bouts. Le visage du saint a subi d'importantes modifications dont le but semble être de rapprocher ce dernier de ceux du peintre brabançon. Cette parenté stylistique était d'ailleurs à la base de cette attribution dans le catalogue de la galerie Robert Finck en 1962<sup>35</sup>. Or, la date de 1492 revient fréquemment dans les biographies d'Albert Bouts. On conserve en effet un acte de la troisième chambre échevinale de Louvain, daté précisément du 24 octobre 1492, relatif à l'installation d'Albert Bouts et de son épouse dans le logement annexé à l'église Notre-Dame-hors-les-Murs à Louvain<sup>36</sup>. Cet acte communal est extrêmement important car la présence du peintre dans ce logement a permis de lui attribuer avec certitude le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*<sup>37</sup> conservé actuellement aux *Musées royaux des Beaux-arts de Belgique*<sup>38</sup>. Ce triptyque est la seule œuvre authentifiée d'Albert Bouts et sert donc de référence pour toutes les attributions qui lui sont données. Dès lors, cet acte communal est fréquemment évoqué dans les biographies d'Albert Bouts. Le choix de la date apposée sur le tableau de Liège pourrait donc trouver ici son origine.

En fin de compte, la découverte de ces éléments empêche de considérer cette intervention comme une restauration abusive. L'ajout de la date, la modification d'éléments porteurs de sens dans l'iconographie originale, le vieillissement artificiel de l'œuvre par l'ajout de petits détails, abondent dans ce sens. Ce type de falsification n'a d'autre but que l'augmentation de la valeur marchande de l'œuvre.

---

(34) T. H. BORCHERT, R. VAN SCHOUTE et H. VEROUGSTRATE, *op. cit.*, p. 10.

(35) Catalogue de vente *Primitifs flamands et maîtres du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, galerie Robert Finck, 1962, n° 6.

(36) Cet acte débute comme suit : «Aelbrechte Bouts, schildere, woenende in onze Liever vrouwen capelle in de Hoelstrate». Cité dans E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Louvain et Bruxelles, 1870, p. 145.

(37) ALBERT BOUTS, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, huile sur bois., 206,7 x 135,2 (panneau central), 185 x 47,3 cm (volet gauche), 185 x 47,5 cm (volet droit), BRUXELLES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, n° inv. 574.

(38) Cette authentification du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* a été réaffirmée et confirmée dans M. WÉRA, *op. cit.*

Aucune information n'a malheureusement pu être retrouvée au sujet du faussaire. Tout au plus peut-on avancer un *terminus ante quem* pour la date de réalisation de cette intervention falsificatrice. En 1953, lors de l'exposition *Gentse verzamelingen* organisée au *Musée des Beaux-arts* de Gand, le tableau est exposé avec le millésime 1492 et en tant qu'œuvre d'Albert Bouts<sup>39</sup>.

La falsification subie par le tableau liégeois est d'une extrême finesse. Pour la plupart invisibles à l'œil nu, les retouches et les surpeints ont été réalisés avec une dextérité impressionnante, par un faussaire particulièrement talentueux. La duperie n'en est d'ailleurs que plus flagrante. Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser au célèbre restaurateur-faussaire Joseph Van der Veken. La découverte de son fonds d'archives a permis de lever le voile sur une partie des pratiques de falsification des peintures anciennes au siècle dernier. Les quelques œuvres falsifiées par van der Veken étudiées dans le cadre de l'exposition *Fake or not Fake*, qui s'est tenue récemment au *Groeningemuseum* de Bruges<sup>40</sup>, livrent des résultats intéressants, qui ne permettent toutefois pas d'établir un lien entre les pratiques de Van der Veken et celles appliquées sur le tableau liégeois. Van der Veken avait en effet l'habitude de poncer la surface picturale d'origine avant d'appliquer ses surpeints. De plus, son système de production de fausses craquelures est plus complexe que dans le tableau de Liège. Cette pratique ne correspond pas à celle subie par le *Saint Jérôme pénitent* liégeois. Peut-être un jour sera-t-il possible de mettre un nom sur cette intervention frauduleuse. En tout état de cause, il est difficilement concevable que les spécialistes de la peinture flamande se penchent encore sur cette œuvre, si ce n'est en la considérant comme un beau témoin des pratiques de restauration et de falsification en cours au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle.

Ingrid FALQUE

Licenciée en histoire de l'art et archéologie

---

(39) Catalogue de l'exposition *La peinture dans les collections gantoises*, Gand, Musée des Beaux-Arts, du 28 mars au 31 mai 1953, n° 29.

(40) *Cfr* n. 33.