

Université de Montréal

**Le triptyque oublié de Jan de Beer au
Musée des beaux-arts de Montréal**

par Marie-Pier Auger

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

Décembre 2016

© Marie-Pier Auger, 2016

Résumé

Ce mémoire porte sur le triptyque de l'*Adoration des Bergers* (1510-1530) de Jan de Beer (1475-1538) présent dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) depuis 1975. Cet ouvrage se divise principalement en deux sphères primordiales de la discipline de l'histoire de l'art. Dans un premier temps, une recherche sur l'historique de l'œuvre a été réalisée et a permis de lever le voile sur des archives majeures qui renseignent sur le parcours de l'œuvre. Nos recherches permettent maintenant d'affirmer avec certitude le passage de l'œuvre en 1934 au château Galgoz des Erdődy, une famille aristocratique influente en Hongrie, en Slovaquie et en Croatie. De plus, l'inestimable contribution d'outremer d'Orsolya Bubryák a permis de découvrir le contrat de vente signé entre Vilmos Erdődy (1887-1959) et Theodor Fischer le 5 décembre 1934 à Vienne. À ceci s'ajoute la récupération du catalogue de vente de la « Grosse Auktion in Zürich » qui s'est déroulée du 2 au 5 juin 1937. Un intérêt est de ce fait porté au contexte historique, politique et économique dans lequel évolue la famille Erdődy avant la date charnière de 1934. Une lecture approfondie des lois et des recommandations du groupe spécial SAP (SAP Panel) nous éclaire sur les conditions et les possibilités d'une vente forcée.

Dans un second temps, nous nous intéressons à l'iconographie et à l'iconologie du triptyque, un cadre théorique développé par Erwin Panofsky que nous utilisons tout au long de notre analyse. Nous avons pu constater comment les *Révélations* de Sainte Brigitte de Suède ont foncièrement influencé l'imagerie de l'*Adoration des Bergers*. Toutefois, Jan de Beer imprègne son retable d'un second discours, celui de l'aveuglement de l'humanité face à la lumière divine. Le déploiement d'un discours autre que celui relatif à l'Adoration des Bergers s'est glissé dans le symbolisme caché, et en s'introduisant, il témoigne d'une part du désir intime d'une relation directe avec Dieu, telle que prônée par les protestants quelques années avant le Concile de Trente, mais aussi, d'autre part, des idées de la culture humaniste, qui est une réflexion spirituelle sur le salut des âmes.

Mots-clés : Jan de Beer, famille Erdődy, château Galgoz, provenance, iconographie, symbolisme déguisé, Brigitte de Suède, Annonciation, Adoration des Bergers, Fuite en Égypte

Abstract

This M.A. thesis treats the triptych of the *Adoration of the Shepherds* (1510-1530) by Jan de Beer (1475-1538), in the collections of the Montreal Museum of Fine Arts (MBAM) since 1975. The project is twofold, and engages on one hand provenance studies, and secondly iconography. First the provenance of the triptych is examined, and brings to light significant documents detailing of the artwork's journey in the tumultuous twentieth century. While this Antwerp-mannerist triptych appears on page nine on the list of objects "whose history is incomplete between 1933 and 1945," recently published by the MBAM, our research now confirms the passage of the work, in 1934, in the Galgoz castle of the Erdődys, an aristocratic family known throughout Hungary, Slovakia, and Croatia. A new document regarding the sales contract signed by Vilmos Erdődy (1887-1959) and Theodor Fischer on December 5th, 1934 in Vienna has also come been found, as well as the 1937 auction catalogue documenting its sale. Attention is therefore paid to the historical, political and economic contexts experienced by the Erdődy family before the turning point in 1934. A thorough review of the SAP Panel's legislation and recommendations will enlighten us regarding the conditions and possibilities of a forced sale.

Secondly, the triptych's iconography is examined in great detail, following a theoretical framework developed by Erwin Panofsky. Amidst several other popular texts of the time, the *Revelations* of Saint Bridget of Sweden can be shown to have fundamentally influenced the imagery of the *Adoration of the Shepherds*. However, Jan de Beer infuses his altarpiece with a second layer of meaning, what Panofsky would call its iconology, that of the blindness of humanity in the face of divine light. The deployment of this secondary discourse is by means of hidden symbolism, which, by introducing itself stealthily, testifies on the one hand to the intimate desire for a direct relationship with God some years before the Council of Trent, but also of the ideas central to a humanist culture: a spiritual reflection on one's own salvation.

Keywords: Jan de Beer, Erdődy family, Galgoz castle, provenance, iconography, Saint Brigitte of Sweden, Annunciation, Adoration of the Shepherds, Flight into Egypt

Table des matières

TOME I

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	v
Liste des Annexes.....	xvi
Remerciements.....	xviii
INTRODUCTION.....	1
Mise en contexte.....	1
État de la question.....	4
Le triptyque.....	4
La fortune critique de Jan de Beer.....	4
L’essor d’Anvers et son impact sur l’art.....	7
Le Maniérisme anversoï.....	9
Les écrits.....	9
Les caractéristiques.....	10
Synthèse biographique de Jan de Beer.....	12
La question de l’attribution.....	15
Cadre théorique.....	18
Méthodologie.....	20
1. L’état du dossier et de la provenance historique : les archives manquantes.....	21
1.1 La collecte d’œuvres d’art dès 1933 par différentes organisations : l’ERR et les ventes aux enchères.....	23
1.1.1 Le catalogue de vente retrouvé : découvertes et nouvelles pistes.....	25
1.2. Les Erdódy et le château Galgoz.....	27
1.2.1 Un goût pour les artistes anversoï : Pieter Coecke van Aelst et Jan de Beer.....	32
1.2.2 Un nouveau document.....	34
1.2.3 Le Traité de Trianon et la Grande Dépression : leurs impacts sur la collection Erdódy.....	35
1.2.4 1945 et ses conséquences.....	39
1.3. Le retable de Montréal : un cas de vente forcée ?.....	43
1.3.1 La vente forcée : les lois, la morale et son prix.....	44

1.3.2 Les lois	45
1.3.3 La place de la morale	47
1.3.4 Le prix de vente vs le marché de l'art de l'époque	48
1.3.5 Notre possible contribution.....	51
2. Le retable de Jan de Beer : l'objet physique et sa fonction spirituelle	53
2.1 L'Annonciation	57
2.1.1 Les écrits fondateurs	57
2.1.2 Marie et Gabriel : à chacun sa gestuelle et son monde	59
L'annonce à Marie	60
L'annonciateur	62
2.1.3 L'architecture intérieure.....	64
2.1.4 L' <i>Annonciation</i> : une célébration de la fécondité et de la virginité.....	67
2.2 L'Adoration des Bergers	76
2.2.1 L'Adoration des Bergers selon Brigitte de Suède.....	78
2.2.2 Joseph « entre les ruines du monde antique et les promesses de celui à venir »	82
2.2.3 Les ruines dans le maniérisme anversois	84
2.3 La présence d'une exégèse ?.....	88
2.3.1 Le glissement vers l'Enfer et la montée au Paradis	89
2.3.2 Le glissement vers l'Enfer	91
2.3.3 La montée vers le Paradis	94
2.4 La Fuite en Égypte	99
2.4.1 La Sainte Famille	105
2.4.2 La figure de saint Joseph transformée par le symbolisme déguisé	106
2.4.3 Le « cocu divin ».....	109
CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE.....	119
FIGURES.....	128

Liste des figures

Figure 1. Jan de Beer, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90 cm x 130 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 2. Jan de Beer, *Sketch of Nine Male Heads*, vers 1515–1520, Brosse et encre noire foncée, craie noire, et blanc sur papier préparé brun-violet, 20.1cm x 25.9 cm. British Museum, Département des Estampes et Dessins, Londres. Du site : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712926&partId=1&people=132852&peoA=132852-2-9&page=1 Consulté le 13 septembre 2016.

Figure 3. Détail du cadre du Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 4. Ancienne enseigne métallique clouée au Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Service des Archives du Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 5. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90 cm x 31,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 6. Détail de l'*Annonciation* de Jan de Beer, vers 1515-1516, huile sur panneau de bois, 67 cm x 52,5 cm. États-Unis, collection privée, prêté au Musée des beaux-arts de Boston. Du site : <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=124613> Consulté le 23 juillet 2016.

Figure 7. Jan de Beer, *Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90 cm x 31,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 8. Le château Galgoz de nos jours, *Aerial view of Erdody Castle*. Du site : <https://europebetweeneastandwest.wordpress.com/tag/doba-erdody-castle/> Consulté le 15 Novembre 2016.

Figure 9. Armoiries de la famille Erdödy, Green room, Accrochées au-dessus du miroir. Grassalkovich Palace. Bratislava. Slovaquie. Du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COA_Erdody.jpg Consulté le 20 mars 2016.

Figure 10. Armoiries de József Erdődy. Sur le mur sud du Théâtre du château Galgoz, Hlohovec. Slovaquie. Du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COA_Erdody_Jozsef_S.jpg Consulté le 20 mars 2016.

Figure 11. Couronne installée sur l'autel de la Chapelle des Erdődy, Château Galgoz. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei* (2013) Figure 43.

Figure 12. Détail de la couronne installée sur l'autel de la Chapelle des Erdődy, Château Galgoz. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei* (2013) Figure 44.

Figure 13. Couverture du magazine *Vasárnapi Ujság*, publiée le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie.

Figure 14. Pages 10 et 11 du magazine *Vasárnapi Ujság*, publié le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie.

Figure 15. Image 8A de la page 11 du magazine *Vasárnapi Ujság*, publié le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie.

Figure 16. Retable fermé de Pieter Coecke van Aelst, Reproduction tirée de l'ouvrage : *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei* (2013).

Figure 17. Pieter Coecke van Aelst, *Le retable de la Lamentation*, 1540-1550, huile sur bois, largeur : 57,0 cm, hauteur : 18,5 cm, Galerie Nationale Slovaque de Bratislava, Slovaquie. Du site : http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_1782 Consulté le 25 mars 2016.

Figure 18. Auteur inconnu (probablement Hans Kamensetzer), Relief de l'Adoration du Seigneur ou Naissance de Jésus, de Hlohovec ou Le maître autel de la cathédrale de St-Martin de Bratislava, 1485-1490, bois chaux, hauteur : 206,0 cm, largeur : 118,0 cm, profondeur : 57,5 cm, Galerie Nationale slovaque à Bratislava, Slovaquie. Du site : http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_53 Consulté le 25 mars 2016.

Figure 19. Peter Coecke van Aelst, *Adoration des Mages*, vers 1520-1525, Collection Hester Diamond, New York. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Pieter Coecke van Aelst : la peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance (2014)*.

Figure 20. Attribué à un Maître anversois, Triptyque de l'*Adoration des Mages*, vers 1510, vente aux enchères de juin 1940, Vendu à Berlin par Lange (Hans. W). Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D2430 lot 0029.

Figure 21. Attribué à un Maître anversois, Triptyque de *La Crucifixion*, vers 1510, vente aux enchères de juin 1942, Vendu à Luzerne par Theodor Fischer. Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D2697 lot 1146.

Figure 22. Adriaen van Overbeke, Triptyque de *La Crucifixion*, Musée Maagdenhuis. Anvers No. Inv. 135. Reproduction tirée de l'ouvrage : *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 (2005)*, p. 177.

Figure 23. Adriaen van Overbeke et son atelier, Triptyque de *La Crucifixion*, Collection privée. Reproduction tirée de l'ouvrage : *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 (2005)*, p. 179.

Figure 24. Dessin attribué à un peintre du groupe Bles et particulièrement à Jan de Beer, vente aux enchères de mars 1935, Vendu à Vienne par Dorotheum. Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D1488 lot 0057.

Figure 25. Bartholomaus Zeitblom, deux panneaux latéraux d'un retable religieux, 1518, 157 cm x 76 cm, vente aux enchères de septembre 1935, Vendus à Luzerne par Theodor Fischer Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D1590 lot 2096.

Figure 26. Maître de Saint-Gilles, *La Messe de Saint-Gilles*, 1500. Huile sur chêne, 62.3 cm x 46 cm, National Gallery, Londres. Du site : <http://nationalgalleryimages.co.uk/imagetdetails.aspx?q=MASTER+of+LIESBORN&mode=artist&start=6&num=12&ng=NG4681&title=Saints+Cosmas+and+Damian+and+the+Virgin%3a+Fragment+of+the+Crucifixion+Scene&artist=MASTER+of+LIESBORN&q2=NG4681&p=1&view=sm> Consulté le 10 octobre 2016.

Figure 27. Photographie intérieure et extérieure de l'Église Saint André d'Anvers Du site : <https://www.mkaweb.be/site/francais/074.html> Consulté le 8 octobre 2016.

Figure 28. Jan de Beer, *Annonciation*, 1520, Huile sur panneau, 111.5 cm x 131 cm, Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, Madrid. Du site : http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/1019 Consulté le 19 juillet 2016.

Figure 29. Jan de Beer, *Annonciation*, 1515-1516, Huile sur panneau, 67 cm x 52,5 cm, Collection privée américaine, Prêt au Musée des beaux-arts de Boston, Boston. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.153.

Figure 30. Jan de Beer, *Holy Kinship*, 1505-1510, Huile sur panneau, 54 cm x 38 cm, Musée de Brou, Monastère royal de Brou, Musée de Brou, Bourg-en Bresse. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout : Brepols Publishers, p.202.

Figure 31. Jan de Beer et assistants (incluant le Maître d'Amiens), *Triptyque de la Vierge*, Panneau central, 1515 (?), Huile sur panneau, 145 cm x 205 cm, National Gallery, Longford Castle Collection, Londres. Du site : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-de-beer-and-workshop-triptych-the-virgin-and-child-with-saints> Consulté le 15 décembre 2016.

Figure 32. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 33. Lignes de perspectives de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 34. Cossè Tura, *Annunciation*, 1469, Tempera sur toile, 349 x 305 cm, Museo del Duomo, Ferrara. Du site : http://www.wga.hu/html_m/t/tura/various/organ_1.html Consulté le 2 octobre 2016.

Figure 35. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 36. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 37. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 38. Rogier Van der Weyden, *Annonciation*, vers 1440, Huile sur bois, 86 cm x 93 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.photo.rmn.fr/archive/00-006887-2C6NU04J4NDY.html> Consulté le 6 octobre 2016.

Figure 39. Maître de livre d'heures Rosenwald, *Annonciation*, Livre d'heures Rosenwald, tempéra et or sur parchemin, 24 cm, Library of Congress, Département des Livres Rares et Collection Spéciales, Washington, Folio 19v, 1524. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.157.

Figure 40. Attribué au cercle de Bernard van Orley, *Annonciation*, 1517, Huile sur panneau, 68 cm x 54 cm, Musée Fitzwilliam, Cambridge. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.159.

Figure 41. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 42. Frères van Eyck, détail de l'*Annonciation* du *Retable de l'Agneau mystique*, 1432, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. Du site : <https://visit.gent.be/fr/adoration-de-lagneau-mystique?context=tourist> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 43. Jan van Eyck, *Portrait des Arnolfini*, 1434, Huile sur chêne, 82.2 cm x 60 cm, National Gallery, Londres. Du site : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 44. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 45. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 46. Jan de Beer, *Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 47. Hugo van der Goes, Détails des anges vêtus de costumes liturgiques, *Retable de Portinari*, vers 1475, Huile sur bois, 253 cm x 586 cm, Galerie des Offices à Florence, Italie. Du site : <https://www.virtualuffizi.com/fr/le-triptyque-portinari.html> Consulté le 20 novembre 2016.

Figure 48. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 49. Maître Francke, la *Nativité*, Retable de Saint Thomas, vers 1424, Huile sur bois, 99 cm x 89 cm. Musée des beaux-arts de Hambourg

Figure 50. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 51. Jan de Beer et Atelier, *Nativité nocturne* (verso), 1520-21, Huile sur panneau, 138.4 cm x 138,4 cm, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, Birmingham. Du site : <http://artuk.org/discover/artworks/the-nativity-33150>. Consulté le 19 décembre 2016.

Figure 52. Jan de Beer, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée Wallraf-Richartz, Fondation Corboud, Cologne. Du site : <http://www.wallraf.museum/en/collections/middle-ages/floorplan/gallery-12/> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 53. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 54. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 55. Jan de Beer, *Adoration des Mages*, vers 1520, Huile sur bois, 66 cm x 52 cm, Musée Nationale de la Renaissance, Château d'Écouen, France. Du site <http://musee-rennaissance.fr/objet/ladoration-des-mages> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 56. Pseudo-Bles, *Adoration des Mages*, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich. Reproduction tirée de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.55.

Figure 57. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 58. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 59. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 60. Joachim Patinir, *La traversée du Styx*, 1520-1524, Musée National du Prado, Madrid. Du site <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1?searchMeta=patinir> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 61. Herri Met de Bles, *Paysages avec Saint Jérôme Pénitent*, 75.7 cm x 105.8 cm, Musée provincial des Arts Anciens du Namur, Namur. Du site : <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KM012511&objnr=10127999&nr=18> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 62. Sens suggéré de la lecture de l'œuvre de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 63. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 63 a. Détails de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneau de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 64. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 65. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 65a. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 66. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 67. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 68. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 69. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 70. Jan de Beer, *Crucifixion* (et son détail), 1525, Huile sur panneau, 96 cm x 64 cm, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Cologne. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *Extravagant! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-*

1530 : catalogue, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.75.

Figure 71. Andrea del Sarto, *Le Sacrifice d'Isaac*, vers 1527, Huile sur bois, Musée d'art de Cleveland. Reproductions tirées de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.

Figure 71a. Détail du *Sacrifice d'Isaac*, vers 1527, Huile sur bois, Musée d'art de Cleveland. Reproductions tirées de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.

Figure 72. Dessin attribué à Jacopino del Conte, Détail du paysage de la *Madone*, Galerie des Offices à Florence, Italie. no. 16480 F. Reproduction tirée de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.

Figure 73. Reproduction tirée de l'article de HÄRTH, Isolde (1959). « Zu Andrea del Sartos "Opfer Abrahams" », *mittkunsinstflor Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 8, n° 3, p. 167-173.

Figure 74. Jan de Beer, Détail du Triptyque de la *Lamentation*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.72.

Figure 75. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 76. Jan de Beer, *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 77. Jan de Beer et atelier (Maître d'Amiens ?), Triptyque de l'*Adoration des Mages*, 1515-1520, Huile sur panneau, 159 cm x 58 cm (gauche), 156 cm x 123 cm (centre), 157 cm x 57 cm (droit), Pinacoteca di Brera, Milan. Du site <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/trittico-delladorazione-dei-magi-autore/> Consulté le 20 décembre 2016.

Figure 78. Jan de Beer, *Fuite en Égypte*, 1516-1519, Huile sur panneau, 62.2 cm x 22.6 cm, Collection privée, États-Unis. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.195.

Figure 79. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-arts de Montréal

Figure 80. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 81. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 82. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 83. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 84. Détails des trois représentations de Marie dans le Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 85. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 86. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur panneaux de bois, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des beaux-arts de Montréal

Figure 87. Piero di Cosimo, *Adoration de l'Enfant* (et son détail), vers 1506, 145.7 cm de diamètre, National Gallery of Art, Washington. Du site <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.515.html> Consulté le 20 décembre 2016

Figure 88. Détail de l'*Adoration des rois* du Maître du retable d'Ortenberg, Musée régional de la Hesse de Darmstadt, Allemagne. Du site : <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/tafelmalerei.html> Consulté le 19 décembre 2016.

Figure 89. Maître Francke, *Adoration des Mages*, vers 1424, Tempéra sur chêne, 99 x 89,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg. Du site <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/master/francke/index.html> Consulté le 10 décembre 2016.

Figure 90. Petrus Christus, *Nativité*, 1450, Huile sur panneau, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington. Du site <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.47.html> Consulté le 10 décembre 2016.

Figure 91. Détail du Maître du cycle de l'Enfance Morgan, livre d'heures, lettrine, Joseph charpentier, Pierpont Morgan Library, New York, M.866, f 34 r. Reproduction tirée de l'ouvrage LAVAURE, Annik (2013). *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Figure 92. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Mages*, 1515-1520, Huile sur panneau, 159 cm x 58 cm (gauche), 156 cm x 123 cm (centre), 157 cm x 57 cm (droit), Pinacoteca di Brera, Milan. Du site <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/trittico-delladorazione-dei-magi-autore/> Consulté le 20 décembre 2016

Figure 93. Détail de la *Fuite en Égypte*, Maître de 1518, Londres, Galerie Nationale de Londres, Londres. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp : BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.195.

Figure 94. Détail du *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Joachim Patinir, vers 1500, 39 cm x 32. 5 cm, Musée National des beaux-arts, Argentine. Du site <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/descanso-en-la-hu%C3%ADda-egipto/rAErJbrD75ocNA?hl=fr> Consulté le 19 décembre 2016.

Liste des Annexes

Annexe 1. Fiche signalétique détaillée actuelle du Service des Archives du Musée des beaux-arts de Montréal. Dossier no. 1975.13. Source : Service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

Annexe 2. Extraits (lot 2154) du Catalogue de vente D-1966. Vente du 2 au 5 juin 1937, Theodor Fisher, Zurich, Suisse. Source : The Getty Provenance Index Databases.

Annexe 3. Photo envoyée le 28 février 1980 par Dan Ewing au MBAM alors qu'il tentait de prouver le passage de l'œuvre anversoise chez Julius Böhler en 1907.

Annexe 4. Entente de vente entre Vilmos Erdődy (1887-1959) et Theodor Fischer datée du 5 décembre 1934, signé à Vienne. Source : Collection hongroise privée.

Annexe 5. Mise à jour de la Fiche signalétique détaillée suite aux recherches de ce mémoire.

À mes parents

Remerciements

Professeure Sarah Guérin a apporté à ce mémoire une contribution incalculable, en plus de son écoute, de sa compréhension et de son amitié. Sans son savoir, sa perspicacité et sa finesse de réflexion, il m'aurait été impossible de mener à terme ce travail, et d'en arriver à ce produit final. Elle a été pour moi un exemple de femme que j'admire, et à la fois une collaboratrice et une professeure idéale pour cette laborieuse expérience. Je te remercie profondément pour tout.

Je désire spécialement remercier Dr Orsolya Bubryák, une des seules personnes à avoir accès aux archives de la famille des Erdődy et qui a gentiment collaboré à ce projet de recherche. Son savoir, son temps et son dévouement ont permis de belles découvertes au chapitre de l'histoire de l'œuvre. Elle a été d'une certaine façon mes yeux et mes mains en cherchant les traces du Jan de Beer dans la collection hongroise. Sans elle, cette recherche n'aurait pas eu un si beau dénouement.

D'autre part, je désire remercier le personnel du Musée des beaux-arts de Montréal, de même que le Musée national de la Renaissance d'Écouen qui m'a accueillie lors d'un examen minutieux d'une œuvre de Jan de Beer, pour m'avoir donné accès à leur Service des Archives.

En outre, le financement par les bourses de l'Université de Montréal, ainsi que la Fondation Michel Bernard, ont leur part significative dans ce mémoire. Sans ces soutiens financiers, je n'aurais pu me consacrer à ce projet aussi intensément et je n'aurais pas pu profiter de séjours de recherche en Allemagne, aux Pays-Bas et en France. Merci pour votre aide.

Parallèlement, merci à Camille pour la relecture de ce mémoire et les idées apportées. Bien sûr, un merci plus que particulier à mes parents, Carmelle et Michel, qui m'ont permis non seulement financièrement de vivre de multiples projets d'études et de vie, mais qui m'ont encouragée et m'ont enseigné à persévérer sans relâche dans un domaine qui me passionne. Merci à toi douce maman, qui par ton écoute inépuisable et tes justes conseils m'a guidée dans mes moments d'angoisses et de découragement. Merci à toi papa, l'homme le plus fidèle qui répond à toutes heures du jour et de la nuit pour m'enseigner la spiritualité et le lâcher-prise, et

ce, toujours avec un brin d'humour et de légèreté. Je vous aime inconditionnellement et ne serai jamais assez reconnaissante.

En terminant, merci à toi Raphael qui encore aujourd'hui m'apprends que les buts sont sans limites, que la persévérance mène à tout et que nous seuls, sommes les auteurs de notre vie. Tu es inspirant.

Introduction

Mise en contexte

C'est dans la nuit du quatre septembre 1972 que survient au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), l'événement que l'on a qualifié de « vol du siècle ». Vers 1h30 du matin, trois hommes pénètrent par le toit du bâtiment muséal, une opération facilitée par le fait que le système d'alarme est alors désactivé dans une partie du musée, en raison de travaux en cours. Ces voleurs s'attaquent aux gardiens de sécurité qu'ils ligotent rapidement afin d'avoir libre-cours pour l'élaboration de leur plan. Tout se déroulait parfaitement lorsqu'un des cambrioleurs déclenche par accident le système d'alarme qui était activé dans la zone du vol. Les hommes ont tout de même réussi à s'échapper du musée avec dix-huit tableaux et trente-huit bijoux anciens, la valeur de leur opération s'élevant à trois millions de dollars. Le choix des objets dérobés ne semble pas le résultat du hasard, et le plan a probablement été orchestré avec soin par un amateur d'art avisé. Les brigands dérobent un Rembrandt, œuvre que l'on qualifie alors comme la perte principale du musée lors de l'événement. D'autres œuvres sont aussi des pertes importantes. On dénombre des œuvres d'autres artistes majeurs, notamment de Corot, Courbet, Honoré Daumier, Millet, Davidsz de Hemm, Delacroix, Bruegel l'Ancien, Rubens. Le bureau d'enquêtes criminelles de l'époque lance un appel à la population promettant une récompense de 50 000\$ à la personne qui serait en mesure de révéler d'importantes informations sur les événements. Cet appel est demeuré sans succès et encore aujourd'hui, les tableaux demeurent introuvables. Le montant total de ce vol a été réévalué en 2007 et on avance maintenant la perte d'une valeur de plus de 50 millions de dollars (Sureté du Québec 2014).

À la suite de ce drame, le Musée des beaux-arts s'est vu dans l'obligation de renflouer sa collection. Le directeur de l'époque, M. David G. Carter, s'est donc rendu en Suisse au mois de mai 1975, à la Galerie Kurt Meissner à Zurich dans le but d'observer un retable en vue de sa possible acquisition : le triptyque attribué à Jan de Beer (fig.1). M. Carter juge que cette œuvre méritait de faire partie de la collection du musée, et à son retour, il tente de convaincre l'équipe d'acquisition. Au début du mois de juin, les membres votent à l'unanimité

pour son achat et le directeur peut alors entreprendre les procédures d'achat. La transaction s'élève à 385 000 francs suisses. Quelques semaines plus tard, le triptyque anversoïse traverse l'océan Atlantique à bord de la compagnie aérienne Swissair et arrive à Montréal. En signe de reconnaissance, M. Kurt Meissner de la Galerie de Zurich rédige une lettre le 26 juin 1975 au directeur Carter. Il affirme que le musée de Montréal a fait une bonne affaire et est certain que l'œuvre sera appréciée de tous :

I am sure that not only you and the committee will like this painting, but that also the visitors will be very impressed by it. Impressed by the beauty of the presentation, by the marvellous composition, by the exquisite drawing and the unusually fresh colouring. All these merits are even increased by the beauty of preservation¹.

Dès la réception de l'œuvre, l'équipe de conservateurs du MBAM tente de reconstituer son historique, un exercice habituel lors d'une acquisition. Il s'agit alors d'établir la liste récapitulative des différents propriétaires² de l'œuvre. Dans un premier temps, la Galerie Kurt Meissner confirme au MBAM que le retable a fait antérieurement partie de la collection d'Edward Speelman de Londres. En conséquence, M. Carter contacte la maison Speelman le 25 juillet 1975. Il espère confirmer cette information, mais également élargir les informations sur la provenance antérieure. La réponse de la collection Speelman ne se fait pas attendre et dans une lettre du 8 septembre, M. Anthony mentionne qu'il a acheté le retable d'un Anglais qui affirme l'avoir acquis chez Colnaghi à Londres. Cependant, celui-ci désire conserver l'anonymat. Les recherches sur la provenance de l'œuvre s'en trouvent interrompues pour un certain temps.

Quelques années plus tard, en 1980, la conservatrice Mme Myra Nan Rosenfeld contacte Dan Ewing³ au sujet de l'identification du retable et de sa provenance. Cet historien d'art, spécialiste du peintre de Beer déclare que le triptyque a été présent dans la collection de

¹ Je traduis de l'anglais au français : « Je suis sûr que non seulement vous et le comité aimerez ce tableau, mais que les visiteurs en seront aussi très impressionnés. Impressionné par la beauté de la présentation, par la composition merveilleuse, par le dessin exquis et la couleur inhabituellement fraîche. Tous ces mérites sont même augmentés par la beauté de la préservation ».

² L'historique de provenance énumère tous les propriétaires à avoir possédé tour à tour une œuvre. Dans le jargon muséal, on nomme ce document la *Fiche signalétique détaillée*. L'Annexe 1 présente donc la *Fiche signalétique détaillée* que le Musée des Beaux-arts de Montréal présente à l'heure actuelle dans le dossier d'archives du triptyque de Jan de Beer.

³ Historien de l'art spécialiste du peintre Jan de Beer. Pour plus d'information, consulter la section « La littérature sur Jan de Beer » et son ouvrage le plus récent : *Jan de Beer, Gothic renewal in Renaissance Antwerp* (Ewing 2016).

la Galerie Julius Böhler de Munich en 1907. Aussitôt, Myra Nan Rosenfeld s'empresse de vérifier cette information auprès de la galerie allemande et elle se révèle fausse, puisque les responsables de la galerie affirment n'avoir jamais eu cette œuvre en leur possession : « I am sorry to say this has never been in our hands⁴ ». Le MBAM choisit de conserver quand même cette information dans le dossier de l'œuvre, mais le fait avec réserve, en ajoutant la note « non confirmé, voir correspondance au dossier ».

Au début des années 2000, le musée fait appel à l'expertise de Mme Janet M. Brooke dans le but de compléter l'historique des œuvres européennes de la collection permanente. Madame Brooke, alors conservatrice invitée, rouvre le dossier d'archives du retable de Beer et tente encore une fois de compléter la chronologie des propriétaires. Brooke poursuit les recherches et s'adresse à nouveau à Colnaghi le 22 mai 2001. La réponse ne fait que trois lignes et demie et le verdict est brutal: « Donald Garstang of Colnaghi [...] said they have no record of it in their file, and gave the impression that he was not interested in discussing the matter further⁵ ». C'est une réponse qui a l'effet de semer le doute quant à leur véritable connaissance sur cette affaire.

En 2003, la Galerie Kurt Meissner publie « Gemälde und Zeichnungen aus sechzig Jahrend Kunsthandel », un catalogue qui présente le retable anversois de Montréal parmi les chefs d'œuvres passés à la galerie. On peut y lire un historique plus détaillé que celui proposé par le musée à l'époque. Pour la première fois, il y est fait mention d'une certaine famille Erdödy : « Provenienz : Schloss Galgoz, Sammlung Erdödy · Luzern, Galerie Fischer 1937. Nr. 2154 ». Lorsque les conservateurs du musée prennent connaissance de ce catalogue, ils s'adressent à la Galerie Meissner pour obtenir de plus amples détails sur ces nouveaux développements. Une copie de cette lettre est insérée dans le dossier d'archives de l'œuvre. Où la galerie a-t-elle trouvé ces informations, et si elle les possédait depuis la vente en 1975, pour quelles raisons ne les avait-elle pas transmises ? Aucune réponse n'est parvenue à Montréal.

Le dossier d'historique de l'œuvre ne semble pas avoir été développé par la suite. Jusqu'à ce que nous ouvrions à notre tour les archives...

⁴ Je traduis de l'anglais au français : « Je suis désolé de dire que cela n'a jamais été entre nos mains ».

⁵ Je traduis de l'anglais au français : « Donald Garstang, de Colnaghi [...] a déclaré qu'ils n'avaient aucune trace dans leur dossier, et a donné l'impression qu'il n'était pas intéressé à continuer la discussion ».

État de la question

Le triptyque

Le triptyque réalisé par Jan de Beer vers 1510-1530 est constitué de trois panneaux de bois sur lesquels on retrouve de gauche à droite, une *Annonciation* (90 x 31,5 cm), une *Adoration des Bergers* (88,44 x 70,2 cm) et finalement une *Fuite en Égypte* (90,1 x 30,9 cm). Ces scènes peintes à l'huile dans un style typique du maniérisme anversois sont conservées au Musée des beaux-arts de Montréal, dans la collection Art international ancien et moderne.

Afin de mieux comprendre l'œuvre de Jan de Beer et ses représentations intimement liées à son histoire, nous avons organisé notre travail dans un cadre théorique s'établissant sur plusieurs volets, qu'ils soient historiques, artistiques, ou économiques afin que, de notre point de vue, il soit possible de saisir l'importance du retable de Montréal. Les prochaines sections élaborées ici dans l'*État de la question* sont, en effet, essentielles à la juste lecture de l'œuvre.

Avant de pouvoir aborder la question de l'historique de l'œuvre et de procéder à son analyse, il est important de situer certains points essentiels : d'abord la fortune critique de Jan de Beer, puis la question de l'essor de la ville d'Anvers et son impact sur le courant artistique du maniérisme anversois, mouvement que nous analysons d'abord dans sa théorie puis selon ses caractéristiques propres. Ce chapitre se poursuit ensuite par une synthèse biographique de Jan de Beer, suivie des points marquants qui ont défini l'attribution du retable à cet artiste. Nous établissons enfin le cadre théorique qui sous-tend notre mémoire et finalement la méthodologie que nous appliquons.

La fortune critique de Jan de Beer

La réputation du peintre anversois Jan de Beer ne s'établit que tardivement dans les documents. S'il est reconnu par sa communauté tout au long de sa carrière, soit de 1504 à 1528-1530, son nom ne figure dans un document que quarante ans après sa mort. En 1567,

Ludovico Guicciardini publie une liste⁶ des peintres flamands les plus importants parmi les centaines⁷ de peintres de la ville d'Anvers dans laquelle Jan van Eyck et Hans Vredeman de Vries sont inscrits, et on y relève le nom de « Giouanni di Ber » (Ewing 2016 : 11). Un an plus tard, Giorgio Vasari publie une seconde édition des *Vite* et note le nom de Jan de Beer dans la section « Diversi artefici fiamminghi » (Divers artistes flamands). Et pourtant, en quatre années seulement le nom de de Beer a été éclipsé des registres. Dès 1572, on ne retrouve aucune mention de son nom dans la publication *Effigies* de Domenicus Lampsonius et de Hieronymus Cock. Cette lourde éclipse durera près de trois siècles.

L'historien de l'art Max J. Friedländer publie dans les années 1880 différents ouvrages portant sur les artistes flamands et s'intéresse particulièrement à un certain « Henri Bles », artiste qui a marqué de sa signature « Hericus Blesius F(ecit) » l'*Adoration* de Munich, une œuvre symbolique du maniérisme anversois. On attribue ensuite plusieurs œuvres à cet artiste « Bles », résultat d'une confusion qui s'établit entre lui et un autre artiste au nom similaire, Herri met de Bles, peintre de la génération suivante. Dan Ewing commente :

By that time the Bles attribution industry had already developed a powerful momentum. Dozens upon dozens of anonymous panels had been assigned to Bles [...] The urge to identify anonymous pictures with a known, named artist was almost irresistible, especially for its financial benefits in the art market⁸ (Ewing 2016: 17).

Friedländer rectifie ces attributions erronées en 1911 et poursuit ses classifications en créant des groupes de A à E, et se concentre particulièrement sur l'identification des œuvres des artistes du groupe B, dans lequel Jan de Beer se trouve. C'est un travail laborieux et il y consacre près de trente années de sa carrière. C'est ensuite par le travail de Ludwig Sheibler (1848–1921) que l'identification du corpus de de Beer se poursuit. Dès le début des années 1890 il établit un groupe d'œuvres qui inclut le retable de l'*Adoration des Bergers* de Cologne du Wallraf Richartz Museum. Il est de surcroît persuadé que la *Crucifixion* de la collection de Dormagen de Cologne et la *Crucifixion* de Munich sont de la même main, soit celle

⁶ Nom de la liste : Descrittione di tutti i Paese Bassi, altrimenti detti Germania inferiore

⁷ Déjà en 1528, 180 peintres étaient inscrits au registre de la ville (Ewing 2016 : 20).

⁸ Je traduis de l'anglais au français : « À ce moment-là, l'industrie de l'attribution de Bles avait déjà un puissant élan. Des dizaines de dizaines de panneaux anonymes ont été attribués à Bles [...] L'envie d'identifier des photos anonymes avec un artiste connu et nommé était presque irrésistible, en particulier pour ses avantages financiers sur le marché de l'art ».

aujourd'hui connue comme étant celle de Jan de Beer. Une avancée significative pour la redécouverte du peintre anversois est faite par Georges Hulin de Loo (1862–1945). Lors d'une visite au British Museum de Londres, celui-ci remarque sur un dessin (fig. 2) la signature « *Jan de Beer b 15_0* ». Hulin de Loo ne publie sa découverte qu'en 1913, mais le sujet avait dû être abordé avec ses collègues car on relève certains propos au sujet de cet artiste dans leurs publications préalables à la date de celle de Hulin de Loo.⁹ (Ewing 2016 : 16).

Entretiens, Friedländer poursuit ses recherches et publie en 1915 et en 1933 des écrits qui lèvent définitivement le voile sur l'artiste Jan de Beer, autrefois nommé le « Maître de L'Adoration de Milan », d'après le triptyque qui lui est aujourd'hui attribué. Cette « réhabilitation », expression utilisée par Dan Ewing, est le fait principalement de Friedländer, et ce, malgré une appréciation plutôt négative de l'auteur au sujet du mouvement des maniéristes anversois, comme nous le verrons prochainement¹⁰. Pourtant, Friedländer affirme dans le onzième volume de *Die altniederländische Malerei*¹¹ que Jan de Beer présente des œuvres aux caractéristiques « modérées et balancées », contrairement au reste du même mouvement artistique. À la suite de cette publication de 1933, le nom de Jan de Beer tombe de nouveau dans l'oubli pour quelques décennies.

Quarante-cinq ans plus tard, Dan Chalmer Ewing ouvre la boîte de pandore alors qu'il porte ses recherches sur de Beer, désireux de lui rendre ce qui lui est dû, c'est-à-dire des attributions plus justes et une biographie qui rendrait justice à sa valeur artistique. Entre 1976 et 1978 il rédige sa thèse soutenue à l'Université du Michigan, *The Paintings and Drawings of Jan de Beer*, premier ouvrage entièrement consacré à l'artiste anversois. Depuis, Ewing a publié plusieurs articles qui constituent autant d'éléments documentaires sur de Beer. On note parmi ceux-ci le catalogue *ExtravagAnt! A Forgotten chapter of Antwerp painting 1500-1530* (2005), un ouvrage conçu en collaboration avec plusieurs historiens de l'art spécialistes du maniérisme anversois, dans le cadre d'une exposition au Musée Royal des beaux-arts

⁹ Par exemple James Weale annonce cette découverte en 1908 dans sa publication « *Niederländische Künstler Lexikon* » dans *The Burlington Magazine*. Aussi, Friedländer demande personnellement dans une lettre envoyée en 1911 à Hulin de Loo « [to] please bring the reproduction of the London drawing with you » lors de leur prochaine rencontre (Ewing 2016 : 16-22).

¹⁰ Dans la section *Le maniérisme anversois* de l'Introduction.

¹¹ Dans l'édition de 1933.

d'Anvers. En fait, plusieurs articles concernant l'œuvre de Jan de Beer ont été publiés après les ouvrages de Friedländer et la thèse de Dan Ewing, mais ce sont des contributions mineures qui remanient la plupart du temps des informations déjà connues. La monographie de Dan Ewing, basée sur sa thèse et sur ses découvertes des décennies subséquentes a été publiée tout récemment, alors que nous étions aux derniers moments d'écriture de ce mémoire. Nous espérons avoir intégré au mieux ces brillantes recherches.

L'essor d'Anvers et son impact sur l'art

Comment Anvers a-t-elle pu devenir « la capitale du capitalisme¹² » ? Simplement parce qu'elle a su profiter brillamment de la chute de Bruges, tout en bénéficiant d'un essor prodigieux fondé sur un renouveau économique devenant ainsi une plaque tournante des échanges de l'Europe ? Certainement et bien plus. La ville d'Anvers se transforme pour le meilleur dès la moitié du XV^e siècle et devient un lieu particulièrement fécond pour l'art.

Une série d'événements économiques, dont on ne peut faire mention en détails ici, est fondamentale pour comprendre l'essor de cette ville flamande qui se déroule en deux phases. La première entre les années 1450 et 1520 et la seconde entre 1540 et 1565 (Mayhew 2011 : 18-22). Dès la fin du XV^e siècle, Anvers était devenue un port essentiel dans les échanges économiques de l'Europe. La situation géographique et la conception de la ville facilitent la circulation des navires sur les cours d'eau qui entrent dans les terres et qui permettent des échanges de cargaisons efficaces et rapides. Cependant, l'achalandage aux écluses est rapidement devenu si grand que les navigateurs se sont vus imposés l'obligation de négocier les détails de leur arrivée à l'avance à Arnemuide (Van Houtte 1940 : 94).

Cette forte croissance de la ville est largement due à l'importance primordiale du commerce de métaux tels que le cuivre et l'argent. Parmi ces commerçants, le riche banquier Jacob Fugger choisit Anvers dès 1508 comme le lieu idéal pour acheter son fer qu'il expédie ensuite dans le sud de l'Allemagne (Ewing 2016 : 25). La même année, Lisbonne, capitale du Portugal intègre la « *Feitoria de Flandes* » à sa branche économique appelée « *Casa da India* », ce qui a permis la distribution des produits intérieurs d'Anvers vers l'Asie (Mayhew

¹² Expression de Larry Silver tirée de son ouvrage *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism* publié en 1996.

2011 : 18-19). Les cotonnades d'Anvers, parallèlement, sont un domaine de production très apprécié qui permet à Anvers de développer un intéressant marché d'échange. Les cotonnades ne sont qu'un domaine parmi bien d'autres qui permettent ces lucratifs échanges. On retient notamment, les draps anglais, les épices, le poisson, le vin du Rhin, le sel, les œuvres d'art de la tapisserie à la sculpture. (Van Houtte 1940 : 102-104, 124). Parmi cette grande diversité de marchandises, une importante production de retables permet aux peintres et aux sculpteurs qualifiés de travailler et d'offrir sur le marché des objets de grande qualité (Ewing 2016 : 27).

La prospérité économique d'Anvers voit comme conséquence immédiate, une effervescence sur le marché de l'art, ce que l'on peut constater dès 1460. C'est en cette année que la cathédrale Notre-Dame d'Anvers construit son « *pand* », le lieu où se tient le marché d'art le plus populaire de la ville. Nommé l'« *Onser Liever Vrouwen Pand*¹³ », cet endroit regroupant des salles de vente d'œuvres d'art a été le tout premier marché de ce type à être construit dans toute l'Europe (Ewing 1990 : 561-563). Ce type de marché répondait bien à un besoin si on en juge par l'achalandage du « *pand* », et il témoigne déjà d'un engouement pour le marché de l'art qui s'est développé ensuite tout au long du siècle suivant et qui a eu un impact direct sur l'Europe entière (Van Houtte 1940 : 92). Jan de Beer est parmi les artistes qui ont bien bénéficié de cette vitrine pour vendre leurs œuvres. En effet, les recherches de Dan Ewing ont révélé que les affaires ont été des plus lucratives pour le peintre. Ses ventes au « *pand* » lui ont rapporté l'équivalent de 87% des gains qu'il obtenait généralement sur une période de quatre ans, et peut-être même de tout ce qu'il a gagné pendant le XV^e siècle (Ewing 2016 : 26). Il est utile de rappeler qu'à Anvers, à cette époque, on recense la plus importante population de peintres hors d'Italie (Ewing 2016 : 26). Conjointement avec Rome, la ville flamande est alors une des deux capitales européennes de l'art, ce que l'humaniste Cornelis de Schrijver (1482-1558) décrit, dans son poème *Urbis Antverpiae Preconium* de 1527, comme le paradis terrestre.

Bien entendu, les vagues d'immigrations de 1460-1469 et de 1510-1519 ont modifié profondément le portrait démographique de la ville et ont eu un impact certain sur l'art, une croissance qui représente une augmentation régulière de 10 000 habitants par année pendant

¹³ Pour plus d'informations à ce sujet, consulter Dan Ewing (Ewing 1990).

tout le XVI^e siècle (Mayhew 2011 : 25). Elles ont fait ainsi passer le nombre de maîtres et d'apprentis admis dans la guilde de St-Luc d'Anvers de quarante-cinq à trois cent vingt-quatre en soixante-dix-neuf ans, soit une augmentation colossale de 720 % (Vermeulen 2003 : 18). Heureusement, ce grand bassin d'artistes de toutes professions a pu trouver du travail puisque d'importants mécènes locaux, ainsi que de nombreux patrons étrangers en visite ont régulièrement conclu des commandes (Nuttall 2004 : 17-18). Comme tant d'autres, Jan de Beer a bénéficié de ce rythme effréné de production artistique tout au long de sa vie. Vers la fin de sa carrière en 1528, 180 maîtres étaient actifs, soit plus que tous les artistes inscrits à la guilde d'Amsterdam en un siècle, et ce, même pendant ses plus glorieuses années (Ewing 2016 : 26). Cette importante concentration artistique contribue à créer un « marché extérieur ». C'est-à-dire qu'Anvers exporte ce qu'elle produit intérieurement et consomme les importations (Ewing 2016 : 27). Par la même occasion, la réception d'œuvres d'art provenant des autres régions permet aux artistes anversoises de voir ce qui se produit à l'extérieur des Flandres.

Les voyages que font les artistes demeurent très importants en ce qui concerne les échanges artistiques observés à Anvers. Les influences traversent les frontières principalement lors des séjours des artistes flamands en Italie (Nuttall 2004 : 15). On peut observer qu'un échange de styles et de motifs se produit alors, notamment, par la répétition des mêmes visages qui laisse entendre que les artistes partagent leurs dessins et leurs modèles¹⁴. Ces séjours à l'étranger sont aussi des occasions pour l'apprentissage de nouvelles techniques.

Le Maniérisme anversoise

Les écrits

Le courant artistique du maniérisme anversoise a d'abord été décrit et nommé par Friedländer en 1915, alors qu'il publie « *Die Antwerpener Manieristen von 1520* ». Il y

¹⁴ À ce sujet, consulter Nuttall 2004, section « Artistic Exchanges ».

indique Jan Gossaert (1478–1532) comme initiateur du mouvement et Jan de Beer comme le meneur.

Cependant, Friedländer qui se décrit davantage comme un « *connoisseur* » de l'art perçoit d'un angle plutôt péjoratif ce groupe d'artistes qui a travaillé à Anvers pendant les années 1500-1530. Pour Annick Born (2005) et Dan Ewing (2016), il est clair que Friedländer écrivait plutôt selon ses humeurs, ce que l'on peut particulièrement observer dans son essai de 1944 intitulé « On Art and Connoisseurship ». Dans l'extrait suivant, Friedländer commente le mouvement artistique: « Manner is style put in cold storage, the style of a tired, senile creator [...] the Mannerists are not merely stiffness and monotony, disparity and inconsistency, but distortion and over-richness, exaggeration and a frantic striving for effect¹⁵ ». Vu la polarité de ces arguments, les historiens de l'art portent maintenant un regard différent sur les recherches du « *connoisseur* » et principalement sur les attributions qu'il a réalisées vers la fin de sa carrière. Pour ces raisons, les origines du maniérisme anversoïis ont été depuis revues et corrigées, considérées selon un angle plus positif. Les historiens de l'art tentent encore aujourd'hui de comprendre les caractéristiques de cet extraordinaire phénomène artistique qui a eu lieu aux Pays-Bas aux débuts du XVI^e siècle (Ewing 2016 : 18-20).

Les caractéristiques

Nous l'avons vu, ce nouveau courant artistique émerge au cœur d'un brusque développement économique et social qui crée rapidement un important marché et qui attire de nombreux artistes dans la ville d'Anvers, comme peuvent en témoigner les registres des corporations (Philippot 1994 : 109). Le prolongement de la crise de 1480¹⁶ et la préparation du Concile de Trente ont créé un milieu cosmopolite ayant un goût pour les aspirations novatrices menant à la révision des traditions, vers l'éclectisme du maniérisme anversoïis. Ce mouvement est circonscrit dans un temps assez court et Paul Philippot commente justement à ce sujet : « Le maniérisme anversoïis a quelque chose d'une mode. Comme une mode, il a dû naître à

15 Je traduis de l'anglais au français : « La manière est le style mis à froid, le style d'un créateur fatigué et sénile [...] les maniéristes ne sont pas seulement la rigidité et la monotonie, la disparité et l'incohérence, mais la distorsion et la sur-richesse, l'exagération et un effort frénétique pour l'effet ».

16 La Crise vers 1475-1480 donne naissance à l'Expressionnisme germanique et se produit dans la peinture des Pays-Bas. Elle atteindra les provinces du Nord dès le début du XVI^e siècle (Philippot 1994 : 59).

peu près simultanément dans plusieurs ateliers de la métropole, se répandre comme une traînée de poudre vers 1510-1515 et, après une courte mais intense flambée, s'éteindre » (1994 : 109). Bien sûr, les sujets religieux demeurent les favoris des peintres du maniérisme anversois et particulièrement *l'Adoration des Mages* qui surpasse tous les épisodes de la vie de la Vierge, ou de la Passion du Christ ou encore de la vie des saints (Brink 2005 : 13). Les spécialistes qui ont travaillé sur le catalogue *Extravagant!*, catalogue de l'exposition de 2005 dont il a été question plus haut, ont déterminé une série de facteurs de création et de caractéristiques propres à ce mouvement artistique.

Le maniérisme anversois s'oppose au mouvement qui le précède et donc ici, à la simplicité et à la rigidité de l'art du XV^e siècle (Brink 2005 : 13). Les artistes cherchent à exprimer un art plus émotionnel, expressif et visuellement attrayant. Bien que l'on respecte toujours les normes conventionnelles de l'iconographie, on voit apparaître des innovations qui s'appuient sur des gravures d'Albrecht Dürer, entre autres celles de séries populaires comme *Epitome in divae Parthenices Mariae historiam* (La vie de la Vierge Marie). En rendant les habits de leurs personnages en couleurs plus flamboyantes, les artistes cherchent à se distancier des tons ternes des rigides habits liturgiques représentés de manière caractéristique au siècle précédent. Ils insistent sur l'action représentée et en conséquence, leurs compositions sont plus mouvementées. Les personnages qui étaient, dans le style précédent, figés et hiératiques, deviennent expressifs dans le nouveau style, parfois profondément dramatiques, parfois intensément en adoration. Toutes les parties du corps expriment les sentiments, le corps torsadé dans des positions impossibles, la gestuelle des mains viennent soutenir le discours narratif et la position d'ensemble participe de l'expression de l'attitude du personnage.

Parmi les caractéristiques du maniérisme anversois, on observe aussi l'utilisation de décors somptueux, artificiels et irréalistes, aspect qui emprunte des idées aussi bien à l'école de Bruxelles qu'aux Italiens. L'arrière-plan prend alors une grande importance par la volonté d'intégrer des ornements de toutes époques, provenant autant de l'époque romaine, gothique ou de la nouvelle Renaissance. C'est ainsi que dans une simple scène religieuse, peuvent coexister un pilastre antique en marbre d'outremer sur lequel s'élève un arc gothique, décoré d'un médaillon romain et de corniches italiennes.

Les artistes du maniérisme anversois travaillent l'huile en minces couches de glacis, ce qui permet d'obtenir des effets élaborés de profondeurs, de tons et de lumière. Une observation rapprochée de la matière et de la touche révèle la minutie du travail de détail et la maîtrise de la technique. Cette toute nouvelle technique est propice à la création d'atmosphères parfois irréelles et fantaisistes, en exploitant une riche palette de lumière dite « changeante », rompant ainsi avec la monochromie et l'unification spatiale du XV^e siècle (Brink 2005 : 13).

C'est donc un style qui en alliant une architecture mixte, le mouvement dramatique, les drapés impressionnants et le respect minutieux de l'iconographie religieuse crée un effet des plus spectaculaires qui ravit le spectateur : les artistes prennent conscience de la puissance d'attraction d'une image. En ce sens, l'œuvre : « [should] catch the eye rather than be looked at¹⁷ ». Comme Didier Martens l'explique, le maniérisme anversois construit un « système optique », fait d'éléments attractifs visuellement, comme, entre autres, l'architecture, les fourrures et les pierres précieuses. Ces séductions visuelles captent l'attention de l'observateur, le retiennent dans la scène et conservent son intérêt. Un intérêt qui est suscité non seulement par le sujet lui-même, mais par la qualité picturale elle-même qui marque les caractéristiques de raffinement et d'originalité des peintres anversois (Martens 2000).

Synthèse biographique de Jan de Beer

Cette section portant sur la vie du peintre anversois Jan de Beer relève entièrement des nouvelles recherches dans les archives européennes menées par le professeur Dan Ewing, débutées d'abord dans sa thèse de 1978, poursuivies ensuite pour le catalogue *ExtravangAnt!* de 2005 et achevées dans son tout récent ouvrage de 2016.

Contemporain de Michel-Ange, Jan de Beer est né en 1475 dans les environs de la ville d'Anvers. L'absence de registre de baptême nous empêche de déterminer avec exactitude son

¹⁷ Cité par Annick Born (Brink 2005 : 13) alors qu'elle résume la pensée de Paul Philippot (1994 : 109-110). Je traduis de l'anglais au français : « [Devrait] attirer l'attention plutôt que d'être regardé ».

lieu de naissance. Cependant, si les documents nous permettent de connaître le nom de son père, Claus de Beer, le nom de sa mère n'apparaît nulle part. Alors qu'il n'a que seize ans, le père de Jan est très malade. Par conséquent, sa tante et son oncle ont pris soin de lui, de son frère et de ses deux sœurs dans le petit village d'Ekeren, à quelques kilomètres d'Anvers (Ewing 2016 : 49).

En 1490, pour la première fois, le nom de Jan de Beer apparaît dans le registre des apprentis, alors qu'il travaille sous la tutelle de Gillis van Everen qui a joint la guilde d'Anvers depuis plusieurs années déjà en 1477 (Ewing 2016 : 50). Montant les échelons d'un atelier, les années de travail et de formation mènent enfin de Beer à s'établir comme maître libre dans la même guilde en 1504. Quatre ans plus tard, on sait qu'il prend épouse puisque le registre de la ville garde les documents du mariage qui a eu lieu le 3 juillet 1508 entre Jan de Beer et Katline Weygers (Ewing 2016 : 53). Cette heureuse union a donné naissance à un garçon, Aert de Beer (mort vers 1538) et ultérieurement à trois petits-enfants nommés Janne, Lysbetten et Katlynen (Ewing 2016 : 51-52). En 1514, Jan et Katline achètent ensemble la moitié de la demeure familiale des Weygers à Anvers (Ewing 2016 : 54). C'est donc au cœur d'une ville en plein essor économique que de Beer vit et survient aux besoins de sa famille. La situation géographique de sa résidence lui permet de créer des liens avec d'importantes personnes de son voisinage. En effet, Ewing relève dans l'entourage de de Beer, des personnalités particulièrement intéressantes : Goossen van der Weyden, Hendrik van Wueluwe (que l'on croit être en vérité le Maître de Frankfurt), Jan Mertens II van Dornicke (possiblement Maître de 1518), Adriaen van Overbeke, Rogier II van der Weyden (fils de Goossen), Joos van Cleve et Jan Sanders van Hemessen (Ewing 2016 : 54).

Si dans sa thèse de 1978, Ewing ne peut pas prouver l'existence d'apprentis sous Jan de Beer, il réussit à soutenir cette hypothèse dans son ouvrage de 2016. Il démontre que le peintre anversois a comme apprenti en 1510, Toonen Arienssone un étudiant de sa guilde; et que trois ans plus tard, il accepte un second apprenti nommé Ingele Ingelssone, qui quelques

mois auparavant avait été sous la supervision de Goossen van der Weyden¹⁸ (Ewing 2016 : 54). Tout porte à croire que l'artiste bénéficiait d'un nombre important de commandes lorsqu'il recrute Lieven van Male (1516) et Lambert Lombart (vers 1520), et plus tardivement son fils Aert de Beer (vers 1529) (Ewing 2016 : 14, 55, 62). Il semble toutefois que ces apprentis n'ont pas suffi à répondre à l'essor de son atelier puisqu'il demande encore l'expertise d'autres peintres et élèves (Ewing 2016 : 56).

Il semble de plus que Jan de Beer ait eu, en plus de son talent artistique, une habileté dans le domaine administratif. Ces qualités ont fait en sorte qu'il se joint rapidement au comité exécutif de la guilde des peintres d'Anvers, il y est élu codirecteur malgré des centaines de candidatures. Enfin il est aussi élu au même poste en 1515 dans la guilde de St-Luc aux côtés de Govaert Back (Ewing 2016 : 57). Sa présence à ces postes administratifs est étonnante en raison de son jeune âge, il n'est alors qu'au début de la trentaine, et sans doute le plus jeune siégeant aux comités exécutifs, et même vraisemblablement un des plus jeunes maîtres. Il est intéressant de noter que les deux peintres les plus prolifiques de la région d'Anvers de l'époque, soit Quentin Metsys et Peter Paul Rubens avaient refusé ce poste, en raison de la trop grande charge de travail (Gerson 1961 : 5). Malheureusement, son coéquipier de direction, Govaert Back, décède en 1517 le laissant seul à la tâche. À cette période, la charge administrative augmente sans cesse, alors que la guilde d'Anvers devient « one of – if not the – largest artist's guild in all Europe¹⁹ » (Ewing 2016 : 60). Trop pris par ses obligations administratives, principalement pendant la préparation de l'entrée du roi Charles V à Anvers en février 1515, ou encore pour l'événement du Joyau la Terre *landjuweel* célébré le dimanche 22 juillet 1515 (Ewing 2016 : 61), Jan de Beer, dans son atelier, dépend complètement de ses assistants (1516 à 1520) qui prennent largement sa relève. Cependant, en 1519, de Beer ne peut assumer une juste gestion comptable de la guilde et n'arrive plus à payer à temps les factures. Il perd complètement le contrôle de la gestion de la guilde et se fait conséquemment poursuivre en cours par Barbara Thymans, veuve de Govaert Back (Ewing 2016 : 66).

¹⁸ Selon les recherches de Ewing, ce changement tout à fait inhabituel serait dû à l'importante charge de travail qu'éprouvait Goossen et ce dernier aurait transféré son nouvel apprenti à son collègue de Beer, qui cherchait à ce moment un second aide dans son atelier (Ewing 2016 : 55).

¹⁹ Je traduis de l'anglais au français : « Une des - si ce n'est la - plus grande guilde d'artistes dans toute l'Europe ».

À une époque où la religion et l'art s'unissent pour l'éducation des fidèles par la dévotion, les commandes faites à de Beer sont majoritairement des retables que l'on peut aujourd'hui observer dans plusieurs pays du monde. L'Annexe 2 recense quelques œuvres du corpus de de Beer. On y retrouve de petites œuvres de dévotion privée ainsi qu'un bon nombre de dessins et essais préparatoires à ses œuvres peintes. L'artiste travaille sur les dessins de grands vitraux, dont quelques-uns pour la plus grande cathédrale gothique des Flandres, la majestueuse Notre-Dame d'Anvers, notamment des projets de vitraux pour les chapelles de cette cathédrale; ou encore des vitraux pour l'entrée du *Grote Markt* (la grande place), le principal site marchand d'Anvers au XVI^e siècle (Ewing 2016 : 90).

Entre 1515 et les dernières années de sa vie, il semble que Jan de Beer ait été très occupé entre l'administration des guildes, l'enseignement à ses apprentis et la réalisation d'œuvres. Malheureusement, de cette production, il n'y a qu'une quarantaine d'œuvres qui nous soient parvenues de la talentueuse et remarquable carrière du peintre anversois, dont seule une œuvre est signée, le dessin (fig. 2) conservé au British Museum.

La date exacte du décès de Jan de Beer demeure inconnue, mais les documents récoltés par Ewing démontrent que l'artiste s'est éteint entre le 9 octobre 1527 et le 10 novembre 1528. Après cette dernière date, il n'existe plus aucune trace des activités de ce peintre dans quelque document de la ville d'Anvers (Ewing 2016 : 70).

La question de l'attribution

Une observation attentive du cadre du retable conservé à Montréal, nous permet d'apercevoir au bas du panneau central deux petits trous (fig.3). Ces marques témoignent d'une ancienne étiquette métallique clouée sur laquelle était gravé « Jan de Beer um 1500 » (fig.4). Pourquoi alors avoir retiré cette plaque qui aujourd'hui repose dans le dossier d'archives de l'œuvre, puisque le cartel du musée des beaux-arts reconnaît toujours l'attribution de l'œuvre à de Beer ? À la lecture des documents administratifs internes, on note une ambivalence quant à l'attribution de cette œuvre à ce peintre. L'étude des archives portant sur le triptyque a pu démontrer que le retable de Montréal n'a pas toujours été associé au nom

de de Beer. En effet, tel que discuté plus loin, en 1937, le triptyque portait encore l'attribution imprécise d'un « maître anversois ».

Lorsque l'œuvre arrive dans la métropole canadienne en 1975, elle est attribuée à Jan de Beer comme le contrat d'acquisition l'indique²⁰. Le 7 février 1980, soit cinq ans suivant l'achat du retable, la conservatrice de recherche madame Myra Nan Rosenfeld communique avec Dan Ewing, récemment diplômé, et lui demande s'il reconnaît cette attribution au peintre anversois. Un mois et demi plus tard, sa réponse parvient au musée. Le jeune chercheur est catégorique: « It definitely is not a work of Jan de Beer or an artist familiar with his style. I would simply call it « Antwerp Mannerist, ca. 1510-30. »²¹. Respectant l'avis d'Ewing, alors le seul spécialiste de de Beer, le musée des beaux-arts de Montréal retire l'attribution et affiche « Anonyme, actif à Anvers ».

Toutefois, le personnel du musée ne demeure pas convaincu quant à ce changement. Le dossier reste clos jusqu'en avril 1995, alors que Mitchel Merling, un conservateur invité, relance Ewing sur sa décision : « Has your opinion regarding the attributions to Jan de Beer changed in the past years ?²² ». Aucune réponse à cette lettre n'est parvenue. De son côté, Merling semble convaincu que cette œuvre provient de l'atelier de de Beer. Le 14 août 1995, Merling signe la *Demande de modification dans la banque de données des œuvres de la collection permanente* et en arrive à restituer les renseignements d'origine. Le cartel affiche dorénavant « Attribué à Jan de Beer », tel qu'on peut le lire encore aujourd'hui. Entretemps, le conservateur mène ses propres recherches et communique avec le Professeur Colin Eisler de l'Université de New York qui croit tout comme lui à l'attribution à de Beer. Le 27 mars 1996, il obtient une seconde confirmation, cette fois d'Annick Godfrind-Born de l'Université Libre de Bruxelles. Cette lettre nous renseigne sur le fait que les revers des panneaux sont peints de faux-marbres²³, ce qui est aujourd'hui difficilement observable puisque le retable est conservé

²⁰ À noter que le contrat d'acquisition confirme qu'un microclimat était déjà utilisé pour la conservation et la sécurité de cette œuvre en 1975.

²¹ Je traduis de l'anglais au français : « Ce n'est certainement pas une œuvre de Jan de Beer ou un artiste familier avec son style. Je l'appellerais simplement « maniériste d'Anvers, ca. 1510-30. » ».

²² Je traduis de l'anglais au français : « Votre opinion sur les attributions à Jan de Beer a-t-elle changé ces dernières années ? ».

²³ On peut lire dans la lettre : « Pour votre information, les revers des volets sont simplement peints avec de faux marbres ». Puisque le retable est enfermé pour des raisons de sécurité et de conservation dans un microclimat, il

dans une boîte close recréant un microclimat pour sa sauvegarde. Merling reçoit enfin un troisième soutien à son hypothèse d'attribution à de Beer, lorsque Katie Luber, à cette époque conservatrice de l'art des Pays-Bas du Musée d'Art de Philadelphie, abonde dans le même sens dans sa lettre du 10 décembre 1996 : « I agree with you that you can call your triptych de Beer²⁴ ».

Près de vingt ans plus tard, nous pouvons dire que Dan Ewing justifie enfin sa réponse à la question de l'attribution sur laquelle il était resté vague. Dans la nouvelle monographie sur de Beer (2016), Ewing recense le panneau de l'*Annonciation* à la page 159 et y applique la légende suivante : « Antwerpen, Annonciation, left interior wing from a Nativity Triptych [...] The Montreal Museum of Fine Arts²⁵ ». L'historien argumente brièvement pourquoi cette œuvre n'est pas, selon lui, de Jan de Beer. Il avance que l'artiste anversois a eu une certaine influence sur les œuvres qui lui sont contemporaines, et de ce fait, il cible l'ange de l'*Annonciation* (fig.5) de Montréal qu'il considère directement inspiré de l'ange de de Beer sur l'*Annonciation* de Boston (fig.6). En effet, les deux anges portent un même habit doré. Cependant, selon lui, l'ange de Montréal n'a pas de drapé volumineux et dramatique à la « manière²⁶ » de de Beer ce qui prouverait d'une certaine façon que Jan de Beer n'en est pas l'auteur.

Bien que ce mémoire soit essentiellement basé sur le retable de Montréal, qui aujourd'hui est attribué à Jan de Beer, cet ouvrage ne prétend en aucun cas se prononcer de manière précise et justifiée sur l'attribution. Aucune étude d'identification n'a été faite. Cependant, puisqu'une analyse iconographique et iconologique a été réalisée, nous avons dû prendre en compte, du moins pour des raisons iconologiques, l'attribution du retable au peintre flamand, attribution sur laquelle le plus grand nombre de spécialistes s'entendent. De plus, nous avons considéré son statut important de maître d'atelier et de dirigeant d'une guilde

est impossible d'admirer les revers des panneaux. Le motif du faux marbre était commun sur les revers des triptyques.

²⁴ Je traduis de l'anglais au français : « Je suis d'accord avec vous que vous pouvez attribuer ce triptyque à de Beer ».

²⁵ Je traduis de l'anglais au français : « Anvers, Annonciation, aile gauche d'un triptyque de la Nativité [...] Le Musée des Beaux-arts de Montréal ».

²⁶ Pour plus d'information à ce sujet, consulter Ewing (2016 : 152-159).

majeure et hautement significative dans la production d'œuvres d'art aux Pays-Bas à cette époque.

« Pourtant, on n'a pas encore trouvé la solution à l'attribution », écrivait Mitchell Merling dans sa lettre envoyée à Godfring-Born en 1996. Tout en ne prenant pas part au débat d'experts, nous espérons tout de même qu'en publiant ce mémoire, nous aurons contribué d'une certaine façon à résoudre une partie de l'énigme de l'attribution.

Cadre théorique

Ce mémoire traitant d'une seule œuvre est divisé en deux sections et, en conséquence, utilise deux cadres théoriques différents. Dans un premier temps, le chapitre traitant de la provenance de l'œuvre repose principalement sur les avancées tant pratiques que théoriques, que propose Orsolya Bubryák dans son ouvrage de 2014 et sur nos propres hypothèses. Ensemble, nous avons pu élaborer certaines théories entourant l'historique de l'œuvre qui a été recensée chez les Erdődy pendant le XX^e siècle. La première section de ce mémoire se consacre donc à retracer les étapes de l'historique de l'œuvre par l'analyse d'archives dans les collections privées et publiques, de catalogues de ventes et des échanges entre spécialistes.

Dans un second temps, aucune étude élaborée n'ayant été effectuée sur ce retable, une analyse iconographique et parfois iconologique est réalisée. Les deux spécialistes de Jan de Beer, soit Max J. Friedländer et Dan Ewing ont tous deux utilisé le cadre théorique de Panofsky dans leurs recherches et nous avons poursuivi dans le même sens. Cette formule d'analyse iconographique que propose Erwin Panofsky dans son célèbre ouvrage *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History* publié en 1955²⁷ demeure, selon nous, l'approche théorique la plus pertinente pour une lecture de cette œuvre.

Le cadre d'analyse de Panofsky est celui que nous avons suivi. L'iconographie et l'iconologie qui sont, sans aucun doute, une discipline à part entière dans l'histoire de l'art proviennent originellement de l'ouvrage de Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione*

²⁷ Nous travaillerons avec l'édition de 1969 traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède.

dell'Imagini universali cavate dell'antichità e da altri luoghi de 1593. Même si ces principes sont largement connus, nous jugeons utile d'exprimer sommairement ici le fonctionnement de cette méthode d'analyse d'œuvres d'art, bien qu'elle ait été souvent critiquée²⁸. Elle comprend trois niveaux distincts qui permettent de comprendre l'image à l'étude et ce cadre théorique est suivi tout au long de l'analyse et s'effectue sur les trois panneaux du retable de Jan de Beer.

D'abord, une première lecture concerne l'identification de l'action et des personnes, appelée la signification primaire ou naturelle, ou encore pré-iconographique. Ce premier niveau d'analyse nous fait identifier simplement ce que l'on voit. Sur le panneau de l'*Annonciation* (fig.7), la scène représentée sur le panneau de gauche, nous observons dans un riche décor intérieur, une jeune femme agenouillée devant un livre ouvert tournée vers un jeune homme ailé.

Puis, pour le second niveau d'analyse, l'analyse iconographique, nous devons identifier la scène en mettant en relation les « motifs artistiques avec des thèmes ou concepts » (Panofsky 1969 : 16). C'est ainsi que les motifs reconnus deviennent porteurs d'une « signification secondaire » que nous identifions avec leurs sources littéraires. Ces deux personnages sont en conséquence, les éléments d'une Annonciation, telle qu'écrite dans l'évangile de Saint-Luc. Le jeune homme ailé est une représentation de l'ange Gabriel qui annonce à Marie, qu'elle sera la servante de Dieu et portera son Fils.

Et enfin, le dernier niveau d'analyse est l'analyse iconologique. Cette étape consiste à situer l'œuvre analysée selon la « mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique [...] et condensée en une œuvre d'art unique » (Panofsky 1969 : 18). Par exemple, dans le cas de l'*Annonciation* de Jan de Beer, différents éléments nous indiquent que ce retable a été réalisé à Anvers vers la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. En effet, cette *Annonciation* s'inscrit dans la période de la fin du Moyen Âge alors que les artistes anversoises et italiens utilisaient largement les effets de perspective linéaire pour représenter des architectures élaborées. Ces échanges artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie sont parmi les conséquences des échanges économiques entre ces deux régions en forte expansion à cette époque précise.

²⁸ Voir la section « problèmes de méthode » (Panofsky 1969 : 10).

Méthodologie

La recherche pour établir l'analyse visuelle et l'historique de l'œuvre du Musée des beaux-arts de Montréal a nécessité l'aide de plusieurs personnes²⁹. Dans un premier temps, notre travail de recherche en archives a principalement été consacré à la section *Provenance* de ce mémoire. Par ailleurs, un séjour de recherche en Allemagne, en France et aux Pays-Bas mené pendant deux mois a permis tant l'examen minutieux d'œuvres du corpus de l'artiste, que des recherches dans les Services d'archives muséales. Enfin, l'élaboration iconographique de la seconde partie du mémoire s'est déroulée essentiellement en bibliothèque.

²⁹ Je pense ici principalement à Dr Orsolya Bubryák.

1. L'état du dossier et de la provenance historique : les archives manquantes

Lorsque nous avons consulté pour la première fois le dossier d'archives du retable de Jan de Beer au MBAM, nous avons été, d'emblée, forcées de constater que plusieurs informations pertinentes étaient absentes et ce fait appauvrisait l'historique du triptyque. Bien que le travail de madame Janet M. Brooke, conservatrice invitée du MBAM, ait largement contribué à retracer l'historique de vente, certaines dates importantes n'étaient pas confirmées.³⁰ En effet, les échanges entre les spécialistes, Brooke et les conservateurs ont confirmé certains des anciens propriétaires de l'œuvre, particulièrement ceux qui permettaient de remonter l'historique de 1975 à 1940 (Annexe 1). Il est à noter que de nombreuses informations sont accompagnées de la note « non confirmée », et que certaines autres sont tout simplement absentes. Pour résumer, la chronologie rétrograde débute au Musée des beaux-arts de Montréal en 1975. Avant que le triptyque n'appartienne au musée canadien, l'œuvre a été propriété pendant quelque temps de la Galerie Kurt Meissner à Zurich. Cette galerie en avait fait l'acquisition auprès d'Edward Speelman, lequel l'avait achetée d'une collection privée en Angleterre. On la retrace ensuite en 1940 à Londres chez Colnaghi, puis ensuite en 1937 à la célèbre Galerie Fischer à Lucerne en Suisse. Enfin, la fiche signalétique fournie par le MBAM indique qu'avant ces différentes étapes, le retable avait pu faire partie de la luxueuse collection des Erdödy, une information qui ne semble jamais avoir été approfondie. En fait, ces deux dernières provenances (Erdödy et Galerie Fischer) étaient signalées comme « non confirmées ». Après avoir dépouillé tous les dossiers d'archives liés au retable de Jan de Beer, nous avons constaté qu'aucun document, pouvant démontrer et affirmer la véracité de ces faits, n'accompagnait ces deux inscriptions.

Ce qui nous a réellement motivées à poursuivre ce travail de recherche quant à l'historique de ce retable, c'est que la présence d'une œuvre chez Fischer pendant les années 1930 et 1940 est souvent de mauvais augure, en ce sens qu'il peut s'agir d'une œuvre volée, d'origine douteuse ou dont on ne peut retracer l'origine. En effet, la date de 1937 qui est celle où l'on recense l'œuvre à Lucerne, correspond au contexte de la Seconde Guerre mondiale et de son trafic d'œuvres d'art.

³⁰ La vente aux enchères à la Galerie Fischer de 1937 et de la mention de l'œuvre dans la collection des Erdödy.

Bien sûr, cette période a été sans équivoque dévastatrice pour le monde de l'art (les bombardements, le pillage, les ventes forcées, les destructions volontaires des nazis). Il demeure toutefois que nous ne pouvons pas mettre ces pertes matérielles bien qu'artistiques en comparaison aux désastres du plus important génocide humain, soit quatre fois plus important que celui de la Première Guerre mondiale³¹. Tués, blessés, disparus, prisonniers, persécutés, exterminés, les Alliés contre les forces de l'Axe se sont battus, corps et âme, pour ou contre la tyrannie nazie. Un bilan atroce de 55 millions de morts qui a décimé des peuples presque qu'entiers, dont les trois quarts des juifs d'Europe (Delmas 2005 : 13). Loin de nous l'idée de comparer la souffrance, les combats et les pertes incommensurables de la seconde guerre à la perte d'un simple bien artistique. Cependant, les nazis démontraient un intérêt raffiné pour l'art : des barbares sophistiqués certains pourraient penser. Le III^e Reich s'est largement enrichi en dépouillant ses victimes de leurs biens les plus précieux, tout en utilisant ce moyen pour les persécuter et les brutaliser. C'est ainsi que de grandes fortunes d'Europe ont été dispersées par les ventes d'œuvres d'art forcées. Ces riches familles, devenues incapables de payer les taxes de guerre exorbitantes n'ont eu d'autres ressources que de vendre leurs biens afin d'assurer leur survie.

En tenant compte de ce désolant contexte, plusieurs questions ont surgi : était-il possible que la sortie du retable de la collection Erdódy ait pu s'inscrire dans ces événements où les œuvres étaient troquées pour assurer la survie des propriétaires ? Dans quelles conditions sociales et économiques la vente a-t-elle eu lieu ? Pour quelles raisons l'œuvre anversoise a-t-elle quitté la demeure familiale et pour se retrouver dans quelles mains ? Enfin, considérant que Goering et Hitler étaient de grands fervents de l'art flamand, l'œuvre aurait-elle pu être récupérée par ces hommes alors actifs à cette époque ? Une multitude de questions surgissait et demandait vérification, considérant la simultanéité de la date de vente avec les contextes historique et politique.

31 Un bilan de 13 millions de morts pour la Première Guerre mondiale contre 50 millions pour la Seconde (Delmas 2005 : 13).

1.1 La collecte d'œuvres d'art dès 1933 par différentes organisations : l'ERR et les ventes aux enchères.

Pour bien saisir la situation, il est important de comprendre le personnage qu'a été Theodor Fischer (1878-1957) et son attitude devant les œuvres en sa possession. Marchand d'art et commissaire-priseur, Fischer a fait fortune à la suite de la Première Guerre et prenant pignon sur rue, il ouvre une galerie d'art à Lucerne en Suisse. Cet homme d'affaires averti a su profiter de l'opportunité offerte par la prospérité et la position géographique de Lucerne. « Switzerland offered a well-placed outlet for the art trade as a vital component of a lock, for instance³² » explique Christa Roodt (Roodt 2015 : 252). La Suisse étant déclarée territoire neutre offrait des conditions idéales de sécurité pour le commerce des œuvres d'art et pour une rapide vente aux enchères des œuvres d'art jugées « dégénérées »³³, ou encore celles qui avaient été spoliées et volées. Fischer, dans ce rôle de marchand d'art, a été très actif par son implication dans les négociations de vente d'œuvres pillées par les Allemands, volées aux pays occupés dès 1937. C'est précisément cette année-là, qu'il entame un travail d'envergure alors qu'environ 16 000 œuvres d'avant-garde sont décrochées des cimaises des musées nationaux allemands et sont soit remises dans les caves, ou alors vendues « en Suisse, à Lucerne par la galerie de Theodor Fischer, dont le propriétaire [qui selon Jean-Marc Dreyfus, est devenu] un acteur important du réseau mis en place par Goering » (Dreyfus 2015 : 42). Ses talents de négociateur et la rapidité avec laquelle il concluait les transactions ont fait de Fischer, dès 1939, le commissaire-priseur officiel des célèbres enchères d'art dégénéré au Grand Hôtel National de Lucerne. Les nazis, conscients de la valeur de ces œuvres, en ont fait

³² Je traduis de l'anglais au français : « La Suisse a offert un débouché bien placé pour le commerce de l'art comme élément essentiel d'une impasse, par exemple ».

³³ L'art dégénéré dit l'« Entartete Kunst » fut considéré comme un art « inemployable », décadent et dangereux. Hitler y voyait en ces œuvres un « poison à supprimer » et c'est ainsi que bon nombre fut la proie des flammes. L'art à proscrire comprenait l'abstraction et ses mouvements inspirés, comme le Dadaïsme, Cubisme, Expressionnisme (« l'Expressionnisme enjuivé » selon Hitler), Fauvisme, Impressionnisme, Surréalisme, Futurisme, etc. Bref, tout art proposant des formes non définies fut sujet à être retiré des cimaises. Également, les peintres juifs, socialistes comme pacifiques voyaient leurs œuvres soustraites. En définitive, tous les artistes qui ne correspondaient pas au style idéaliste du parti ont dû subir les sombres désirs du gouvernement. C'est ainsi que des artistes tels Miro, Max Ernst, Léger, Picasso, Otto Dix, Van Gogh, Matisse, Braque, Marquet, Cézanne, Monet, Gauguin, Modigliani, Renoir, Degas, Munch, Toulouse-Lautrec, etc. ont perdu leurs réalisations à jamais. De plus, être membre du parti Nazi ne privilégiait pas le jugement fatidique. Emil Nolde, citoyen allemand ayant adhéré au régime antisémite du Troisième Reich a vu ses œuvres expressionnistes retirées et supprimées. Au final, « seul serait toléré ce qui plaisait à Hitler et ce qui était utile au régime pour sa propagande » (Lynn 1995).

grand commerce en les faisant transiter par cette lucrative galerie suisse. La création continue de catalogues de vente a surtout servi aux nazis à cette époque, explique Christa Roodt: « “Shopping catalogues” were put together so that Hitler could choose which artwork and furniture he desired from across Europe for a Führer Museum in Linz [...] set to become the cultural centre of Europe ³⁴» (Roodt 2015: 251).

C'est en 1933 que commence le processus de pillage systématique des maisons privées juives, par ce qui a été appelé l'« équipe d'intervention », travaillant sous la direction d'Alfred Rosenberg, le représentant personnel du Führer et le ministre des Territoires occupés à l'est, le Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg³⁵ (l'ERR). La Hohe Schule der NSDAP³⁶, l'université alliée à l'équipe spéciale subordonnée à Rosenberg, promulguait un matériel à but dit « pédagogique » sur la question juive, enseignement qui s'est avéré être une complète « utopie nazie ». Cette formation à visée clairement nationale-socialiste visait à exposer le matériel culturel de ceux qu'ils avaient déclaré être leurs adversaires : les juifs. Ainsi, l'ERR avait un prétexte officiel et reconnu pour entrer dans les maisons et les piller. Les escouades dédiées à ce service à prétention formatrice ont récolté les objets qui leur servaient pour l'enseignement directement dans les résidences des Juifs. Obtenant l'autorité absolue d'Hitler quant à la direction de cette organisation, Rosenberg entreprend peu à peu d'étendre l'activité de son personnel jusque dans des collections et des résidences de non-juifs, puis dans les musées nationaux, les galeries, les bibliothèques et les archives nationales. La récolte d'œuvres et d'objets précieux est devenue si importante que Rosenberg demande, dans une lettre adressée à Hans Lammers, le secrétaire d'État, la possibilité d'utiliser 1,418 wagons pour contenir ces livres et ces œuvres, en plus des 427 000 tonnes d'objets transités par navires du reste de l'Europe (International military trials Nürnberg 1947 : 233). Le bilan final de saisie de la division de l'ERR s'estime à 21 900 œuvres d'art (Bouchoux 2006, p. ?). Dans le Catalogue Goering publié en 2015 aux éditions Flammarion, Jean-Marc Dreyfus présente « la liste

³⁴ Je traduis de l'anglais au français : « les “Catalogues d'achats” ont été mis en place afin qu'Hitler puisse choisir les œuvres d'art et les meubles qu'il souhaitait à travers l'Europe pour un musée du Führer à Linz [...] qui deviendrait le centre culturel de l'Europe ».

³⁵ État-major spécial pour les territoires occupés

³⁶ L'école Supérieure du Parti National socialiste des Travailleurs allemands

complète des tableaux [volés et pilés aux Juifs et non-Juifs], qui formèrent la collection rassemblée par le numéro deux du nazisme qui profita de son pouvoir sans limites, de l'immense fortune qu'il accumula par la persécution et l'assassinat des Juifs pour assouvir sa passion de l'art » (quatrième de couverture).

Même si les premières œuvres inscrites dans le registre datent du mois d'avril 1933, c'est réellement à partir de 1937 qu'Hitler et Goering enrichissent leurs collections personnelles respectives, et conséquemment leur fortune, par le pillage et l'épuration des musées allemands, sans oublier leurs multiples visites aux ventes aux enchères.

1.1.1 Le catalogue de vente retrouvé : découvertes et nouvelles pistes

Nous avons poursuivi nos recherches en ayant toujours en tête le but ultime de pouvoir prendre connaissance du catalogue de vente de 1937 dans lequel le retable y aurait été inscrit. Nous avons consulté d'abord plusieurs catalogues ciblés en collaboration avec l'Institut National d'Histoire de l'Art de France qui a autorisé leur consultation. La tâche était ardue et pour identifier le document exact, les numéros 2-1-5-4 figurant sur la fiche signalétique du MBAM ont été des indices précieux. « Une quête commençant toujours par la chance du débutant »³⁷, cette affirmation s'est avérée vraie puisque dès le premier catalogue consulté, à la page 134, nous découvrons la notice du retable anversois (Annexe 2) :

Maître anversois, vers 1510. Triptyque. Dans le tableau central de l'autel, l'Adoration de l'enfant. À l'avant-cour du palais : trois anges en adoration à genoux devant l'enfant qui se trouve au sol ; à gauche la Madone dans un manteau bleu brodé d'or, pendant ce temps, à sa droite les bergers approchent. D'en haut planent des anges descendants, à leur droite, on voit le château. Sur le panneau de gauche, la représentation de l'Annonciation, sur le panneau de droite, la Fuite en Égypte. Huile sur bois. De la collection Erdódy, Château Galgoz, descendance familiale³⁸.

³⁷ Célèbre citation tirée du livre *l'Alchimiste* réalisé par Paulo Coelho, écrivain, dramaturge, metteur en scène et compositeur.

³⁸ Version originale en allemand: « ANTWERPENER MEISTER, um 1510. Triptychon. Im Mittelbild des Altars die Anbetung des Kindes. Vorhofeines Palastes: drei anbetende Engel knien vor dem am Boden liegenden Kind; links die Madonna in blauem, goldgesäumtem Mantel, währendem von rechts die Hirten nahen. Von oben schweben Engel hernieder, rechts Ausblick auf Burg. Auf dem linken Flügel Darstellung der Verkündigung, auf

Ce catalogue est celui d'une vente nommée « Grosse Auktion in Zürich³⁹ » qui a été dirigée par Theodor Fischer lui-même et qui s'est déroulée du 2 au 5 juin 1937, alors que plus de 2537 objets d'art de tous genres ont été liquidés. Ces objets qui pour la plupart ont été vendus, sont des meubles, des porcelaines, des reliquaires, des sculptures religieuses, des armes luxueuses, entre autres, et figurent au catalogue sans aucune information au sujet de leur provenance. Ceci porte à croire que la récolte de ces biens est le résultat de pillages et de dépossession des familles d'origine. À ce sujet, Christa Roodt explique dans son ouvrage : « The dealers were instructed to remove all reference to the museum provenances [, which] were needed to maximise the selling prices. Consequently, the instruction frequently went unheeded⁴⁰» (Roodt 2015 : 251). Mais heureusement, l'inscription de l'œuvre que nous recherchions révélait quelques renseignements sur l'origine et sur le lieu de résidence des anciens propriétaires.

Malgré le contexte désolant dans lequel l'œuvre a trouvé preneur, il nous a été permis de confirmer la provenance : « Aus der Sammlung Erdódy, Schloß Galgóz, stammend⁴¹ ». L'inscription nous apprend que le retable provient de la descendance familiale Erdódy, plus précisément du château Galgoz, situé aujourd'hui sur le territoire slovaque. D'après nos recherches, le palais se trouve actuellement vide et malheureusement en très mauvais état (fig. 8) au grand désarroi de la nation qui ne désire pas vendre le lieu historique, mais qui ne possède pas le financement nécessaire pour le restaurer (Vrabec 2010).

De surcroît, l'entrée de catalogue du lot 2154, présentée ici en annexe (Annexe 2) comportait, associée à la description, une ancienne photographie de l'œuvre. Cette dernière a permis de confirmer que le cadre dans lequel le retable est exposé aujourd'hui au Musée des beaux-arts n'est pas le même et n'est donc pas d'origine. À ce sujet, la photo (Annexe 3) d'un catalogue de vente de 1907 envoyé par Dan Ewing au MBAM alors qu'il tentait de prouver le

dem rechten die Flucht nach Aegypten. Oel auf Holz. 90,5 X 72 cm, Flügel 92 X 33cm. Aus der Sammlung Erdódy, Schloß Galgoz, stammend. Abbildung Tafel X X»

³⁹ Je traduis de l'allemand au français : « Grande vente aux enchères à Zurich ».

⁴⁰ Je traduis de l'anglais au français : « Les marchands ont été chargés de supprimer toute référence de provenances muséales [, qui] étaient nécessaires pour maximiser les prix de vente. Par conséquent, l'instruction a souvent été ignorée ».

⁴¹ Traduit de l'allemand au français : « De la collection Erdódy, Château Galgoz, descendance familiale »

passage de l'œuvre anversoise chez Julius Böhler⁴² et celle de Fischer en 1937 semblent présenter l'œuvre dans le même cadre. Cependant, la photographie de 1975 présente plutôt un cadre contemporain. Il y aurait donc eu un changement de cadrage effectué entre 1937 et 1975.

Cette découverte s'est avérée être une avancée significative qui venait propulser nos recherches et relançait les multiples questions, suppositions et recherches préalables. Grâce à elle, une nouvelle étape de recherche pouvait dorénavant être développée autour de la famille Erdődy et particulièrement en ce qui concerne la collection autrefois conservée au château Galgoz⁴³. Nous avons été forcées de constater que bien peu de documentation traitait de près ou de loin de la collection de cette résidence en particulier. À l'exception d'une récente publication de 2013 du Dr Orsolya Bubryák qui retrace avec plus de précision qu'auparavant la généalogie familiale ainsi que leur collection exposée dans la demeure. Ce brillant ouvrage est devenu essentiel pour nos recherches dans ce mémoire. De nombreux et généreux échanges avec Dr Bubryák nous ont convaincues que la tâche serait ardue pour véritablement prouver l'appartenance et la provenance de l'œuvre à la riche famille des Erdődy, malgré la confirmation trouvée dans le catalogue de vente de 1937. Et de plus, même si le triptyque a bel et bien fait partie de la collection du château Galgoz, qui l'aurait acquise de cette famille ?

1.2. Les Erdődy et le château Galgoz

La famille Erdődy s'est illustrée dans le monde aristocratique dès le mariage de George Leopold Erdődy le jeune et Therese Esterházy, fille du prince hongrois Paul Esterhazy (Bubryák 2005 : 554). Cette union a déterminé la généalogie à venir, car dès 1511, Wladislaw II, roi de Hongrie et de Croatie, a élevé plusieurs membres de la branche familiale aux titres de comte et de comtesse, et plus tard à celui de membre de la cour impériale germanique (Benda : 2007, 111). Le roi Charles III offre à George Leopold Erdődy le jeune la propriété appelée

⁴² Le dossier d'archives du MBAM renferme des discussions concernant la possible présence de l'œuvre chez le marchand d'art Julius Böhler. Alors que Dan Ewing affirme que l'œuvre a fait partie de leur collection d'œuvres mises en vente pendant l'année 1907, la galerie elle-même affirme n'avoir jamais possédé le Jan de Beer.

⁴³ Le nom Galgoz est la traduction allemande de « Galgóc » en Hongrois. Par souci de constance, nous poursuivrons avec l'appellation utilisée dans l'archive de 1937 et celle du MBAM : Galgoz.

Galgoz, aujourd'hui reconnue comme la ville de Hlohovec en Slovaquie. Cette noble maison s'inscrit à de nombreuses reprises dans les événements politiques au cœur de la montée de la double monarchie austro-hongroise en se plaçant stratégiquement dans la monarchie des Habsbourg. Les membres de cette famille ont fait partie de la noblesse par leur statut de comtes héréditaires (1485) et de comtes du Saint-Empire germanique (1565), de prince impérial (1566), de préfet (1607), d'archevêques, d'évêques, de patriarches, de chancelier, de juge de la cour impériale, de commandant suprême de l'armée hongroise, de membre des chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or, de trésoriers. C'est ainsi que la famille a investi de vastes territoires en Hongrie, Slovaquie et Croatie et que leur puissance s'est étendue au même rythme que leur fortune. D'ailleurs, c'est entre autres cette maison bourgeoise qui possédait une des plus grandes parties des territoires du nord de la Hongrie grâce à des successions et des alliances familiales (Bubryák 2013a : 18).

Le major George Erdődy (1680-1759) hérite du titre de Seigneur Lieutenant de son comté suite au décès d'un de ses oncles. Il est ensuite nommé président de la Chambre royale hongroise. Reconnu pour son humble travail, il est honoré par la remise d'une haute dignité judiciaire du pays en 1704. George Erdődy s'illustre par ailleurs tel un des plus importants mécènes familiaux, ayant fait commandes de plusieurs portraits familiaux et d'œuvres de piété. Désireux d'acquérir une luxueuse et spacieuse demeure personnelle, il investit dans l'acquisition du Château Galgoz en 1720 qui relevait d'une branche généalogique éloignée. La résidence était en mauvais état lors de son achat et le lieutenant entreprend de vastes rénovations. Les améliorations terminées, le château accueillait une collection d'objets d'art s'échelonnant sur près de 500 ans. La somptueuse résidence abritait également une opulente bibliothèque remplie de milliers de volumes comprenant une collection d'incunables, des archives médiévales et de nombreux documents familiaux. George Erdődy étant aussi amateur d'orfèvrerie, il expose aux quatre coins du château de multiples pièces d'argenterie. De plus, les archives témoignent de sommes considérables injectées pour l'embellissement de la chapelle du château. George Erdődy a beaucoup investi dans l'art religieux par des commandes régulières d'œuvres monumentales. Homme croyant et pratiquant, il a aussi fait l'achat d'objets liturgiques sur lesquels il fait apposer les armoiries de la maison (fig.9-10) (Bubryák 2013a).

Les années 1780 à 1789 ont été tumultueuses, et, dans ces circonstances troublées, George donne l'ordre à ses fils de ne jamais vendre les pièces du trésor, sauf s'ils souhaitent en faire le prêt à des gens de bonne connaissance (Bubryák 2013a : 117). George Erdődy exige également que cette restriction soit transmise de génération en génération. Cette demande ne fut pas respectée puisque dans les années 1930, ses descendants ont dû vendre la majorité de leur collection.

Son petit-fils, Jozsef Erdődy von Monyorókerék (1751-1824) a été chancelier au début du XIX^e siècle, Comte de Nitra, Maître des intendants et chevalier de la Toison d'Or. Comme son aïeul, il investit dans une transformation de la résidence Galgoz. L'extérieur du château, les jardins et les parcs environnants ainsi que quelques pièces intérieures sont rénovées. Le palais qui est de plus en plus fastueux est le lieu où à maintes reprises on accueille les Habsbourg et la reine Marie-Thérèse d'Autriche. On raconte que cette dernière y retrouvait sa chambre soigneusement réservée pour elle à chacune de ses visites (Bubryák 2013a : 10). Sans enfant, Jozsef Erdődy continue d'illustrer le développement de la généalogie familiale par de nombreuses commandes de portraits. Pieux à l'image du regretté George, il orne la chapelle familiale d'une splendide sainte couronne, diadème honorant Dieu, roi céleste et bénissant idéologiquement la famille, qu'il fait suspendre au-dessus de l'autel (fig. 11 et 12) en 1790 (Bubryák 2013a : 84). Cet imposant joyau inscrivait symboliquement les Erdődy dans la lignée des empereurs royaux hongrois, une ambition convoitée par cette maison aristocratique. C'est dans cette perspective, que l'on rapporte que les Erdődy pratiquaient la « religion de la scène » et savaient se mettre à l'avant-plan. « Une histoire familiale tissée autour de la propagande » qui présentait de magnifiques œuvres de qualité époustouflante et attirait ainsi « des foules de pèlerins chaque année à leur chapelle » (Bubryák 2013b : 218). Parallèlement, le chancelier investit aussi dans les sphères du théâtre et de la musique. Derrière le manoir, il entreprend l'élévation d'un théâtre afin de recevoir les artistes et d'offrir des divertissements de qualité à ses invités. Il soutient également des musiciens en leur offrant des contrats, comme ce fut le cas notamment pour le compositeur classique Joseph Haydn (1732-1809). À la mort de Jozsef en 1824, sa femme Batthyány Antónia Elisabeth Mayer conserve le château jusqu'en 1855 et le lègue ensuite à une seconde branche de la descendance Erdődy (Bubryák 2013b : 218).

Non seulement l'année 1824 marque la mort d'un important mécène pour la collection familiale, mais elle révèle également une coupure dans les archives. Dans les faits, il ne reste que quelques rares documents postérieurs à cette date. La disparition de ceux-ci s'explique d'une part par un mauvais entretien. On croit aussi que la perte d'une partie d'entre eux serait la conséquence de déménagements familiaux vers Budapest et Vienne durant les années 1920 et 1930. Enfin, il est aussi fort possible que la cession du château au gouvernement de la Slovaquie pendant la Seconde Guerre mondiale ainsi que son occupation par l'armée soviétique explique cette disparition de documents⁴⁴.

Par l'analyse des testaments qu'elle a pu retrouver, Orsolya Bubryák a pu retracer en partie les acquisitions de chaque membre de la famille. Ces inventaires de fin de vie regorgent d'informations précieuses qui ont permis de retrouver les acheteurs des nombreux objets constituant ladite collection. Cependant, dans aucun testament et dans aucun inventaire, on ne trouve mention d'un retable anversois ou de toute autre formulation qui pourrait faire penser qu'il est question de l'œuvre de Jan de Beer. D'un côté, le catalogue de vente de Zürich de 1937 affirme que l'œuvre est présente dans la collection des Erdődy et de l'autre, aucun document ne vient confirmer son appartenance à la famille aristocratique.

En ce qui a trait aux peintures, peu d'informations ont été conservées quant à leurs sujets, ce qui les rend malheureusement difficiles à retracer ; une circonstance qui rend notre travail de recherche sur le retable de de Beer d'autant plus ardu. Les quelques inventaires relatifs aux tableaux ont été répertoriés sous forme de listes fournissant de vagues détails sur les œuvres. Notamment, le testament rédigé à la mort de George Erdődy en 1824 se résume à une liste sommaire des peintures dont seulement six sont représentées en images miniatures. À partir de ces quelques documents, on peut affirmer que la collection de peintures renfermait majoritairement des scènes de batailles, des natures mortes, des scènes de genre, des œuvres de piété personnelles et grandioses, et des retables : un ensemble qui laisserait une place légitime au retable de de Beer et dont la présence s'harmoniserait avec le reste la collection.

⁴⁴ En plus des biens emportés lors de la fuite de 1945, une partie de leurs possessions ont été abandonnées sur place. Bubryák sait maintenant qu'une partie de ces papiers renseignaient sur les successions croates de Slavonie et des diplômes médiévaux. Heureusement, une partie ayant été sauvée repose aujourd'hui à la Pannonhalma Archabbey Archives en Hongrie, mais aussi en Slovaquie, où se trouve Galgoz, en Autriche et en Croatie.

D'autant plus que l'attribution du triptyque de Jan de Beer à la collection des Erdődy s'inscrit justement, selon Bubryák, dans le goût de collectionner démontré par Jozsef Erdődy. Il demeure possible que son achat tardif ait empêché son inscription dans les inventaires entretenus et conservés du vivant de George Erdődy. En raison de cette insuffisance documentaire, nous avons dû orienter nos recherches vers d'autres avenues, espérant qu'elles nous fournissent de nouvelles pistes d'investigation.

Le 7 janvier 1912, paraissait le magazine *Vasárnapi Ujság*⁴⁵ de Budapest qui présentait un article sur « Le château Galgoz et ses œuvres d'art ». On y trouve une photographie du château vue de loin (fig. 13) et plusieurs pièces (fig. 14) de la somptueuse demeure. Tel un catalogue, ce recueil dévoile les possessions et la richesse de la collection Erdődy : une sorte d'inventaire photographique local qui ne sera plus jamais le même. Les clichés nous ont permis de scruter les lieux sans y être physiquement. Même si un triptyque de Pieter Coecke van Aelst est visible dans la photographie 8A (fig. 15-16) portant le titre « Somptueux Appartements », l'espoir de retracer le retable de Jan de Beer dans un quelconque lieu de la maison a été déçu.

L'idée de consulter le journal de voyage de 1826 d'Aloys Freyherrn von Mednyansky s'impose alors comme une intéressante alternative. En effet, à la lumière de ces notes prises lors de ses visites au domaine de Galgoz, nous comprenons que l'achat du triptyque de Jan de Beer correspond aux goûts pour l'art hollandais de Jozsef. Vers la fin de sa vie, il a acquis un retable religieux du peintre anversois Pieter Coecke van Aelst (fig. 17), une œuvre réalisée sensiblement dans les mêmes années que le triptyque de de Beer, et qui présente de nombreuses ressemblances⁴⁶. Nous savons que le retable d'Aelst a été exposé au premier étage du château, dans l'aile baptisée « l'aile royale ». De surcroît, on apprend que la chapelle familiale privée préservait une sculpture représentant une Nativité de style gothique (fig. 18), datée de 1485-1490, conservée aujourd'hui à la Galerie Nationale de la Slovaquie à Bratislava.

⁴⁵ Traduit du Hongrois au Français : Le journal du Dimanche

⁴⁶ Aloys Freyherrn von Mednyánsky (1826), *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*. Pest. Ce journal de voyage raconte une visite du. On croit que ce document a été écrit avant 1826, alors que Jozsef Erdődy était encore vivant.

Il nous semble utile de rappeler que si nous considérons sérieusement les publications de von Mednyansky de 1826 et l'article de 1912, c'est que très peu d'archives nous renseignant sur la collection familiale entre 1789 et 1945 sont parvenues jusqu'à nous. À ce moment de notre recherche, Bubryák avait parcouru les inventaires du château et n'avait trouvé aucune trace du Jan de Beer.

1.2.1 Un goût pour les artistes anversois : Pieter Coecke van Aelst et Jan de Beer

L'œuvre de Pieter Coecke van Aelst dans la collection des Erdődy est aussi un triptyque religieux. Cette huile sur bois représente une scène de *Lamentation*. Coecke van Aelst illustre sur le panneau central la *Descente de la Croix*, les stigmates du Christ sont très apparents et témoignent de la Passion qu'il a subie. Sa mère est vêtue de bleu et apparaît inconsolable du sort de son fils. Marie pleure douloureusement la perte de son enfant, mais aussi celle du Sauveur⁴⁷ du monde. Contrairement au retable de de Beer, cette œuvre utilise une gamme de couleurs terre avec des teintes de bleu, toutefois ponctuées d'or scintillant et de rouge vibrant.

De taille relativement réduite, l'œuvre de Coecke van Aelst a donc été créée en 1540 à des fins de dévotion intime. Devant cette *Lamentation*, le croyant se trouvant à proximité de cette scène émouvante de la Passion christique se recueillait, parvenant à un état spirituel de confession et de méditation. Ce retable d'autel est un peu plus étroit que celui de Jan de Beer qui fait 90 cm de hauteur sur 132 cm de longueur, alors que celui de Pieter Coecke van Aelst affiche un format de 57 cm de hauteur sur 18.5 cm de largeur. Nous croyons donc que si l'œuvre de Pieter Coecke van Aelst a pu plaire au collectionneur Jozsef Erdődy, il est alors probable que celle de Jan de Beer l'ait également séduit, considérant en outre la fonction de dévotion de l'œuvre, les tailles similaires, ainsi que l'étroite ressemblance du style.

Né en 1502 et décédé en 1550, Pieter Coecke van Aelst a été comme Jan de Beer, un citoyen d'Anvers et a marqué l'art de son époque. En effet, les artistes de cette région qui

47 « Et nous, nous avons vu et nous attestons que le Père a envoyé le Fils comme Sauveur du monde ». Jean 4 :14, dans ce passage, il est question de la venue du Christ sur la Terre en tant que Sauveur du monde.

travaillaient ensemble entre pairs ont contribué au mouvement du maniérisme anversois et en sont devenus les maîtres. Cette nouvelle tendance qui prend surtout place à Anvers amorce ce que les historiens de l'art ont appelé « la Renaissance du Nord ». Parmi ses principales caractéristiques, on relève que les arrière-plans des œuvres situent les scènes dans des décors extérieurs présentant paysages et ruines à l'italienne. Au second plan, les artistes du mouvement intègrent des scènes d'intérieur ce qui leur permet de faire se rencontrer les traditions des Flandres et de l'Italie. De plus, ils élaborent des motifs très détaillés, des ruines architecturales précisément dessinées et ont recours à une forme d'opulence dans la représentation des objets, ainsi que dans l'expression des personnages.

Les deux artistes ont travaillé à Anvers et à Bruxelles. De plus, alors que Jan de Beer occupait le poste de directeur adjoint de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1515, en 1527, c'est au tour de Pieter Coecke van Aelst d'être à ce poste. D'autre part, en observant leur travail de plus près, on observe que les deux hommes ont utilisé une iconographie traditionnelle ainsi que plusieurs références visuelles similaires citant de grands artistes tels qu'entre autres, Dürer, le Pseudo-Bles, Patinir, Quentin Metsys. Ce travail en parallèle est révélé par l'observation de similitudes dans leurs œuvres respectives. Par exemple, en observant le triptyque de l'*Adoration des Mages* (fig. 19) réalisé par Coecke van Aelst vers 1520-1525 (Collection Hester Diamond, NY), on constate à quel point le visage de la Vierge Marie ainsi que le corps du Christ sont presque identiques à ceux du triptyque de Jan de Beer à Montréal. Ces similarités de style des deux artistes anversois peuvent également être comprises par leur proximité commune au Maître de 1518 (Brink 2005 : 142, 200, 215), ainsi que par leur fréquentation du même cercle artistique, Coecke van Aelst a même été l'apprenti de Lambert Lombart de 1538 à 1539, un ancien élève de Jan de Beer (Ewing 2016 : 64). Mais plus directement, le registre de *Liggeren* dans lequel tous les maîtres libres d'Anvers entre 1500 et 1530 sont inscrits, dévoile que les deux artistes ont travaillé dans la même guilde, soit en 1504 pour Jan de Beer et en 1527 pour Coecke van Aelst (Ewing 2016 : 287). À ce sujet,

Ewing commente : « [there are] two generations : the original Antwerp Mannerists, and subsequently at the outset of Pieter Coecke's career⁴⁸ » (Ewing 2016 : 185).

1.2.2 Un nouveau document

Le 15 mars 2016, nous avons reçu un courriel d'Orsolya Bubryák nous annonçant de bonnes nouvelles. Alors que la chercheuse avait déclaré quelques mois plus tôt n'avoir jamais vu de mention du retable de Jan de Beer dans la collection Erdődy, elle nous fait parvenir alors un document inédit et inattendu. Une semaine plus tôt, la chercheuse avait obtenu l'autorisation de consulter d'anciens documents de la famille Erdődy, aujourd'hui conservés dans une collection privée hongroise dont les propriétaires désirent conserver l'anonymat.

Elle y découvre un rapport de vente des plus importants. Cette entente (Annexe 4) datée du 5 décembre 1934 avait été réalisée à Vienne, alors que Vilmos Erdődy (1887-1959) avait conclu un marché avec monsieur Theodor Fischer de Lucerne. Ce contrat de cinq pages rédigé en allemand détaille l'échange de cinq œuvres d'art de la collection Erdődy pour une somme finale payée comptant de 22 000 francs suisses, équivalent à 38 060 schillings hongrois et parmi ces objets d'art figurait le retable de Jan de Beer. De plus, le contrat était accompagné d'une photographie de l'œuvre.

L'entente de décembre 1934 révèle que les objets choisis ont été sélectionnés suite à une visite de Mr Fischer au château Galgoz. C'est alors que les hommes auraient conclu une transaction portant sur trois statuettes de guerriers, un tableau d'autel en trois parties, soit le triptyque de Jan de Beer nommé : « Altarbild dreiteilig », ainsi qu'un tableau au fond d'or représentant une Visitation. Il est également indiqué que l'acheteur, Fischer, avait jusqu'au 30 juin 1935 pour payer la somme totale de l'achat, sans quoi Vilmos reprendrait librement ces biens, la transaction étant annulée. On y apprend aussi que le vendeur a dorénavant le droit de séparer le lot et de vendre les objets séparément, ce qui explique la vente individuelle du retable. Par ailleurs, une fois la signature apposée, l'acheteur a l'autorisation immédiate de

⁴⁸ Je traduis de l'anglais au français : « [Il y a] deux générations : les maniéristes anversoises d'origine, puis au début de la carrière de Pieter Coecke ».

publier la liste de ces biens dans un catalogue de vente et de les expédier en Suisse dans sa galerie à Lucerne. Ce document nous renseigne également sur des faits plus techniques de l'entente entre les deux hommes. Notamment au sujet des frais de transport, d'emballage, d'assurance, de douanes, de taxes et de tous autres coûts engendrés par l'exécution de ce contrat qui devaient être complètement absorbés par l'acheteur Fischer. Ainsi, Vilmos Erdődy a pu bénéficier de la somme complète de l'entente de vente.

Ce document est venu confirmer ce que nous avons cru presque indémontrable, c'est-à-dire la certitude que le retable de Jan de Beer a bien figuré dans la collection des Erdődy avant 1937 et même avant 1934. En signant cette transaction, Theodor Fischer savait exactement que ce type d'œuvre allait plaire au marché d'acheteurs de l'époque, tout comme ce style était prisé par les SS : des sculptures antiques, un retable anversoïis ainsi qu'un tableau de dévotion de style byzantin. À ce sujet, Dreyfus précise : leurs « collection[s] s'enrichi[rent] surtout d'œuvres des Écoles du Nord : sujets mythologiques et religieux, paysages, natures mortes » (Dreyfus 2015 : 8). Les collectionneurs du III^e Reich ont également un goût pour la peinture allemande du XVI^e siècle (Dreyfus 2015 : 70), les peintures d'histoire des maîtres flamands et hollandais (Memling, Rembrandt, Rubens, Van Dyck), l'école française et l'école italienne, particulièrement vénitienne (Dreyfus 2015 : 73). Étrangement, il semble qu'il ait fallu trois ans au galeriste, soit de 1934 à 1937, pour vendre ce triptyque.

Quant à Vilmos Erdődy, la vente consentie à Theodor Fischer s'inscrit absolument dans le contexte qui fait que la famille supportait difficilement les taxes obligatoires du gouvernement et ait dû se départir de ses biens. Par ailleurs, on note aussi dans les archives familiales que Vilmos Erdődy a organisé plusieurs de ces ventes afin de payer les sommes imposées et de continuer à vivre (Bubryák 2016). Le contexte historique nous permet de comprendre ces actions.

1.2.3 Le Traité de Trianon et la Grande Dépression : leurs impacts sur la collection Erdődy

Le 4 juin 1920, le Traité de paix du Trianon est signé au Grand Trianon du Château de Versailles par les puissances alliées et la Hongrie. Cette entente bouleverse radicalement la

géographie de l'Europe centrale. En effet, par ce traité, c'est le royaume hongrois, successeur du puissant empire de la double monarchie austro-hongroise dissolue en 1918, qui perd le plus de son territoire. Marie-Bénédicte Vincent le formule en ces termes : « le traité de Trianon signe la perte de certains des plus grands domaines » (Vincent 2008 : 6). Alors que le royaume hongrois avait sous sa domination des territoires peuplés de Magyars (les Hongrois), mais aussi de Slaves (les Serbes, les Croates, les Slovaques et les Roumains), elle doit céder une énorme partie de son domaine aux vainqueurs de la Première Guerre mondiale. Ce qui implique que la Transylvanie est intégrée à la Roumanie, et qu'une partie du nord de la Hongrie est cédée pour créer la Tchécoslovaquie. Aujourd'hui, situé sur le territoire de la Slovaquie, le Château Galgoz devient une possession de la Tchécoslovaquie de 1920 à 1938. Quant à la Croatie et les territoires du sud non habités, ils sont attribués à la Yougoslavie. De cette époque, la superficie originale de la Hongrie a été amputée des deux tiers, passant de 325 411 km² à 92 962 km².

Le royaume de Hongrie comptait alors 8 688 000 habitants, dont 92% de Magyars et 5,5% d'Allemands. Une grande majorité de la population, soit les deux tiers, était catholique, les protestants représentaient 27% de la population, les Juifs, 5,1 %, et les orthodoxes et les uniates, 2,8% (Molnar 1980). Dès la fin de 1920, 101 782 personnes avaient quitté le territoire hongrois devant l'hostilité politique et les difficultés économiques (Popély 1995). Le recensement de la Hongrie de cette année-là est éloquent : la démographie a gravement chuté alors que « les deux mille magnats de l'avant-guerre sont devenus 745 [...] et les 800 familles aristocratiques titrées, 350 » (Vincent 2008 : 6).

Cette réduction démographique et territoriale a considérablement affecté l'économie du pays puisqu'il perd en partie son accès à la mer, une grande partie de ses mines d'argent, d'or, de cuivre, de sel et de mercure, une part de ses forêts et de ses voies ferrées. Il doit même subir la fermeture de plusieurs usines industrielles et institutions bancaires. Ce désastre se poursuit et trois ans plus tard, 80% des paysans propriétaires terriens, les perdent à cause des nouvelles taxes exorbitantes imposées par le gouvernement. Des coûts qui sont lourds de conséquences. Déclarée coresponsable de la guerre aux côtés des empires russe, ottoman et allemand, la double monarchie austro-hongroise, l'Autriche et la Hongrie ont dû déboursier des frais

d'indemnités de guerre à payer aux vainqueurs. Dans ce lourd contexte, l'augmentation du taux de chômage est un autre problème grave.

La force militaire hongroise également touchée ne dispose dorénavant plus que de 35 000 soldats, cette réduction en nombre est une obligation imposée par les vainqueurs de la guerre. Ces restrictions interdisent la formation d'une armée de l'air, ainsi que l'acquisition d'artillerie lourde, antiaérienne et de chars, rendant problématique la protection du territoire. Par ces contraintes, les agents des puissances alliées ont eu le contrôle sur la Hongrie jusqu'en 1927, créant un climat de tension pour les habitants, leur pays étant vulnérable et à risque, à tous moments de subir une attaque sans possibilité de se protéger et de rétorquer avec puissance (Olasz 2013).

Le pire était à venir avec la Grande Dépression qui dès 1929, impose des années de misère et de pauvreté autour du monde. En plus du niveau de vie à la baisse, la montée de l'extrême droite dans la vie politique a aussi contribué à rendre encore plus précaires la situation politique et l'économie. Le Gouvernement de Gömbös, partenaire fasciste du régime d'Hitler, occupe, comme ce dernier, le pouvoir dès 1933. Son arrivée sur la plateforme gouvernementale permet une coopération plus étroite avec l'Allemagne qui condamne cruellement les minorités ethniques et religieuses. Le rapport entre la Hongrie et le Reich se dessine plus clairement lorsqu'ils signent un traité économique qui devait permettre à la Hongrie d'enrayer la grande dépression. Conséquemment, la Hongrie devint entièrement dépendante de l'Allemagne et a dû s'intégrer au rude système économique développé par Hitler, une situation qui présentait à Gömbös un couteau à deux tranchants.

En effet, les difficultés des années noires et des nouvelles politiques ont eu raison des Erdődy qui ont dû migrer, en plusieurs étapes, vers Vienne et Budapest entre 1920 et 1930. La famille aristocratique est coupée de ses vivres, ses terres personnelles et lucratives lui ayant été saisies par les idéologues socialistes de la Tchécoslovaquie, en pleine période où l'Europe de l'Est était tiraillée entre les forces opposées du fascisme et du socialisme. Depuis lors, les zones agricoles dépassant 150 hectares devaient être reléguées et licenciées comme possession du gouvernement de la Tchécoslovaquie, une réforme agraire qui avait déjà implantée en 1918 (Pierre 1947 : 7). C'est ainsi que les Erdődy ont perdu leurs principaux revenus et vu fondre leur fortune. Souhaitant racheter certaines terres hongroises, la famille vend des pièces de son

admirable collection d'orfèvrerie: « In 1921, when they first tried to sale the goldsmith works, they wanted to buy possessions in the territory of Hungary. As it has not succeeded, they began to sell them piece by piece » (Bubryák 2016, p.?). Le catalogue de 1937 nous renseigne aussi sur une transaction faite avec le marchand d'art Julius Böhler pour un portrait à l'aquarelle vendu pour 280 reichsmarks : « Lot 0637 from Sale Catalog D1965 [...] GRÄFIN ERDÖDY. Aquarellporträt [...] Verkauft, 280 Reichsmarks, Internationale SammlerZeitung [...] Auction House Böhler (Julius), Sale Location Munich, Germany⁴⁹ » ; ainsi que sur la vente d'un second portrait à l'aquarelle à S. Kende de Vienne.

Une vente aux enchères en 1930, au Musée Max Ernst à Budapest a eu raison du reste de la collection de la famille (Bubryák 2013a, p. ?). On y présentait vingt-et-un objets qui ont tous trouvé preneurs. Si l'opération s'est avérée aussi fructueuse et rapide, c'est que le Conseil d'Administration des Musées Nationaux avait affiché une liste rédigée en allemand détaillant les objets qui allaient être mis en vente, cette diffusion préalable de l'information avait assuré une clientèle avisée, intéressée et surtout fortunée. Cette situation n'a pas affecté que les Erdödy. Presque toutes les familles aristocratiques hongroises de l'époque ont connu cette même triste histoire et ont dû se départir de leurs biens. Témoignant du sort réservé aux familles aristocratiques de l'époque et particulièrement celle des Erdödy, Joseph Haydn explique : « In short they were one of the oldest and most noble families in the Kingdom of Hungary. Like so many aristocrats, the changes wrought by revolution and war over the past two centuries put an end to their immense wealth and fantastical lifestyle⁵⁰ ». En fait, la famille Erdödy a été une des dernières à devoir se départir d'une partie de sa précieuse collection (Bubryák 2016). Quant au reste des objets de grande valeur, il fut transporté à Budapest entre 1929 et 1931. Au long de ce périple, à plusieurs reprises, la famille a dû laisser des œuvres de sa collection à des musées nationaux hongrois et de Vienne, pour assurer leur préservation. Et

⁴⁹ Je traduis de l'allemand au français : « Lot 0637 du catalogue de vente D1965 [...] GRÄFIN ERDÖDY. Portrait à l'Aquarelle [...] Vendu, 280 Reichsmarks, Journal International du Collectionneur [...] Maison de ventes Böhler (Julius), Vente Location Munich, Allemagne ».

⁵⁰ Je traduis de l'anglais au français : « Bref, ils étaient l'une des plus anciennes et des plus nobles familles du Royaume de Hongrie. Comme tant d'aristocrates, les changements provoqués par la révolution et la guerre au cours des deux derniers siècles ont mis fin à leur immense richesse et leur mode de vie fantastique ».

à la fin de sa vie, Vilmos Erdődy (1887-1959) a généreusement fait don à ces musées des œuvres qu'ils avaient au sein de leur collection. (Bubryák 2013a : 63).

Dans les faits, puisque le retable qui est actuellement à Montréal, n'est mentionné dans aucune description testamentaire des XVIII^e et XIX^e siècles, Orsolya Bubryák propose une éventualité différente. En effet, devant cette absence de traces dans les archives testamentaires familiales, elle avance que le retable a pu arriver au château Galgoz dans les premières décennies du XX^e siècle. Cette éventualité suggère l'idée qu'il y ait eu de nouveaux acheteurs et Bubryák croit qu'il pourrait soit s'agir des derniers propriétaires de la famille à avoir habité le château, Imre Erdődy (1854-1925), ou alors Vilmos Erdődy lui-même (1887-1959). Mais ce ne sont que des suppositions et à défaut de découvrir d'autres documents, il demeure impossible de confirmer définitivement l'acheteur véritable.

1.2.4 1945 et ses conséquences

En 1938, une période d'accalmie a permis à la famille de retrouver la propriété du château Galgoz. Quelques membres des Erdődy y emménagent, mais sans savoir que ce ne sera que pour une courte période. Le 8 janvier 1945, Vilmos Erdődy, propriétaire des lieux à l'époque, reçoit l'ordre d'évacuer Galgoz le plus rapidement possible alors que l'Armée rouge entrait sur les territoires suite à l'offensive Vistule-Oder. Devant cette menace, on conseille fortement à Vilmos Erdődy d'expatrier immédiatement tous les biens de valeur qui lui restaient. Quelques jours plus tard, soit le 20 janvier, l'essentiel est emballé et stocké : dix-sept boîtes d'archives, la totalité des portraits familiaux, trente pièces de mobilier et dix-neuf caisses de livres sont approuvées et licenciées par le gouvernement (Bubryák 2013a : 233-235). Les Russes occupent alors le château et l'utilisent comme hôpital militaire. Les portraits familiaux expédiés sont arrivés à bon port, mais on ignore ce qui est advenu des autres œuvres peintes expédiées vers Vienne. Beaucoup d'entre elles ne sont pas parvenues à destination. Finalement, parmi les œuvres qui demeurent, plusieurs ont été mal conservées, notamment le retable de Pieter Coecke van Aelst qui a nécessité l'expertise de différents professionnels ; des étapes minutieuses de restauration que Bubryák décortique dans l'article « Als ich can. Tanulmányok Urbach Zsuzsa 80 » de 2013.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le château est devenu possession gouvernementale comme ce fut le cas de plusieurs autres résidences aristocratiques de la région. Parmi tous les biens, peintures, meubles et autres objets abandonnés, certains se sont retrouvés dans les musées nationaux, ce qui a assuré leur conservation. D'ailleurs, les archives familiales de 1945 et 1946 nous renseignent sur ce qui fut expédié dans les musées de Hongrie, pour la plupart, dans la ville de Bratislava. En effet, le 25 janvier 1946, un convoi transportant quatre-vingts peintures et une tapisserie quittait Galgoz vers les musées. Quelques jours plus tard, le 31 janvier, plusieurs porcelaines, petits meubles et trois tableaux, totalisant une soixantaine de pièces quittent le château. Et enfin en février, environ quatre-vingts œuvres d'art, dont des peintures et des gravures, du verre, des chandeliers, des lustres, des volumes botaniques et des archives ont été expédiés vers de nouveaux lieux de conservation, plus sécuritaires (Bubryák 2013b : 220). La conséquence de ces transferts d'œuvres, opérés dans l'urgence, est la perte des documents contenant le recensement historique des propriétaires des différents objets. Le fait que les archives avaient été dispersées lors des déménagements, il était tout simplement impossible que les dossiers historiques accompagnent les œuvres.

Heureusement, le travail d'identification et de retracement débute dès la fin de la Seconde Guerre. Les collections aristocratiques hongroises dispersées, le Comité national de district (Okresný národný výbor – ONV) ainsi que le Ministère de l'Éducation et de la Culture et des Affaires culturelles (Povereníctvo školsava a osvety– PSO) se sont soutenus et appuyés en date du 18 mai 1945. Leur demande : le château Galgoz doit être soumis à la protection de la culture nationale. Ainsi, le 16 mai 1946, la Commission de la Culture nationale (Narodna kultural komisia - NKK) aura comme devoir de nationaliser et de protéger les biens confisqués pendant la Seconde Guerre mondiale, en plus de retrouver les pièces égarées de la collection des Erdődy (Bubryák 2013a : 235). Une tâche qui ne débutera véritablement qu'en 1948.

Heureusement, plusieurs musées ont pu protéger bon nombre d'œuvres. Mais ce ne fut pas le cas de tous les biens aristocratiques hongrois comme, entre autres, le triptyque de Pieter Coecke van Aelst et probablement celui de Jan de Beer également. Redécouverte en 1950 dans une collection publique hongroise, l'œuvre de Pieter van Aelst Coecke étant listée comme une possession de la collection Erdődy est conservée au Musée National slovaque, augmentant la

prestigieuse collection médiévale, comme nous le dit Bubryák : une histoire parmi tant d'autres (Bubryák 2013a : 221).

De nos jours, grâce à un travail approfondi dans les archives qu'ils possèdent, l'Office de Protection des Monuments de Bratislava (Pamiatkovy urad Slovenskej republiky) a réussi à retracer certains objets patrimoniaux, autrefois à Galgoz, soit environ cinq cents objets (entre autres, meubles, luminaires, porcelaine, vaisselle d'argent, gravures.) (Bubryák 2013b : 224). Mais beaucoup de travail reste à faire. L'équipe de Ladislav Wesselenyi, chargée de ce projet, espère identifier encore un grand nombre de leurs possessions antérieures, mais ils demeurent conscients que la tâche est immense. Ils espèrent un jour reconstituer la collection entière des Erdődy, mais le défi est grand et demande la collaboration de plusieurs experts spécialisés tant au plan technologique que scientifique. (Bubryák 2013b : 221-222).

« Property shall be restored to its former owner or his successor in interest [...] even though the interests of other persons that had no knowledge of the wrongful taking must be subordinated.⁵¹ »

Loi militaire américaine No. 59 (no.25), article 1 (2)

⁵¹ Je traduis de l'anglais au français : « La propriété doit être restituée à son ancien propriétaire ou à son successeur dans l'intérêt [...] même si les intérêts d'autres personnes qui n'avaient guère connaissance de la prise illicite doivent être subordonnés ».

1.3. Le retable de Montréal : un cas de vente forcée ?

1937, l'année à laquelle l'œuvre de Jan de Beer a quitté la collection de Theodor Fischer, est en effet une date charnière pour plusieurs cas de ventes forcées, qui aujourd'hui demandent justice devant les tribunaux du monde entier. Ce fut le cas ici même à Montréal dès 2002, alors que les héritiers québécois de Max Stern, juif allemand ayant fui la Seconde Guerre mondiale, ont créé le Projet Max Stern (Arseneault 2011 : 77). La famille a déposé son dossier au Bureau des demandes d'indemnisation liées à la Shoah, à New York, demandant la restitution des tableaux vendus suite à l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Max Stern a vécu de grands bouleversements dans les mêmes années où la famille Erdődy a dû vendre le triptyque de Beer. Mais les circonstances demeurent très différentes.

À la mort de son père en 1934, Max Stern reprend la galerie familiale. Or, les lois antisémites nazies mises en place dès 1933 refusent aux juifs le droit d'être propriétaires. Devant cette sévère restriction, Stern s'est vu dans l'obligation de vendre par centaines ses tableaux, avec comme point culminant la célèbre vente aux enchères de 1937, celle que l'on a appelée « Auktion 392 ». Le principal problème dans cette affaire est que même si les transactions à l'époque étaient considérées comme « légales », les prix atteints par ces ventes étaient inférieurs aux prix du marché, un enjeu important qui rend aujourd'hui ces transactions illégales, aux yeux de la cour. En 2009, après de lourdes querelles juridiques, la descendance de Stern s'est vu restituer une œuvre disparue depuis 1937, le tableau *Jeune fille des monts Sabins* de Franz Xavier Winterhalter. Dans ce cas spécifique, les tribunaux ont jugé que la vente forcée équivalait à un vol et que l'objet devait être obligatoirement remis aux propriétaires légaux (Wyatt 2009).

Au cours de nos recherches menées sur l'historique de l'œuvre de Jan de Beer, nous avons immédiatement été interpellés par cette série des multiples ventes de la collection Erdődy. Si les dates de 1934 et 1937 ont été primordiales dans l'histoire de Max Stern, était-il possible que ce fut le même cas pour les Erdődy ? En observant le tableau des ventes effectuées et en tenant compte du contexte particulier de l'avant-guerre dans lequel vivait la famille, était-il possible de faire se recouper certains liens entre les ventes forcées et la vente du retable de Montréal par Vilmos Erdődy en 1934 ? Il est probable que le contexte économique et politique de la Seconde Guerre ait eu un impact sur leur vie et sur leurs avoirs

et, qu'en conséquence, ils aient été forcés de vendre le retable. Si ce n'était pas le cas, l'œuvre *pouvait possiblement* encore appartenir aux propriétaires hongrois. Le marché instable du contexte économique de l'avant-Deuxième Guerre mondiale, pouvait-il justifier l'hypothèse que la transaction du retable de Jan de Beer de 1934 relevait d'une vente forcée ? Peut-être, mais le prouver est d'une toute autre difficulté. Pour mieux comprendre la complexité du processus de restitution de ventes forcées, nous avons examiné le système de lois qui le régit, reposant sur l'analyse de différents cas. Le but réel était de déterminer si l'événement de 1934 s'y inscrit.

1.3.1 La vente forcée : les lois, la morale et son prix

Pour traiter et cerner une vente forcée, il faut d'abord en déterminer et caractériser le concept. Or, arriver à une définition du terme n'est pas si simple. Plusieurs panels dédiés à la restitution défendent ces cas, mais témoignent qu'il n'existe pas qu'une seule situation qui définit la vente forcée (Roodt 2015). En effet, comme tous les cas présentés devant les tribunaux sont uniques et présentent des situations différentes, il en résulte qu'adopter une définition qui englobe tous les cas possibles deviendrait extrêmement complexe. Dans son ouvrage *Private International Law, Art and Cultural Heritage*, publié en 2015, Christa Roodt en arrive à un résumé des lois rejoignant l'essentiel:

Forced sales refer to items acquired by “Aryans” as defined by Nazi law under circumstances of duress – through pressure and threats. The definition of a “forced sale” or of “spoliation” determines the outcome, affects the terms of reference of a body considering claims for restitution, and informs the argument advanced by government when refusing to make restitution. The SAP [Spoliation Advisory Panel]⁵² adopted a general concept of spoliation that covers deprivation of a cultural object post 30 January

⁵² Spoliation Advisory Panel (SAP) : « La tâche du Groupe spécial est d'examiner les allégations de personnes (un ou plusieurs de leurs héritiers), qui ont perdu la possession d'un objet culturel pendant la période nazie (1933 -1945), [alors] que cet objet est maintenant en possession d'une collection nationale du Royaume-Uni, en la possession d'un autre musée au Royaume-Uni, ou une galerie établie au profit du public (une institution). Le Groupe spécial conseille le demandeur et l'institution sur ce qui serait une action appropriée à prendre en réponse à une telle demande. Le Groupe est également disponible pour conseiller à propos de toute réclamation pour un élément dans une collection privée à la demande conjointe du demandeur et du propriétaire » (Déclaration SAP section « Designation of the Panel »).

1933⁵³ by a variety of means, including theft, forced sale, sale at undervalue or otherwise⁵⁴ (Roodt: 2015, 277).

En préparant ce mémoire, après plusieurs échanges avec des historiens de l'art, il ressort que plusieurs d'entre eux réclamaient une vérification, à tout le moins, un éclaircissement sur le type de vente du triptyque de Jan de Beer. Ces questionnements ont vigoureusement motivé notre intérêt pour le sujet, en nous ouvrant de multiples pistes pour l'admissibilité du cas du retable de Montréal. Nous avons donc dû consulter de multiples documents, de divers pays, qui traitent de la question de la vente forcée. Il existe en effet une diversité étourdissante de lois, de conditions et d'articles qui font référence à des lois antérieures différentes, des jugements appelant des morales culturelles différentes, propres à mystifier celui qui tente de s'y initier. Il en ressort que plusieurs possibilités s'offrent aux familles qui veulent faire valoir leurs droits sur des biens qui, selon eux, relèvent de la vente forcée. Nous en avons choisi trois qui nous aident à déterminer si la famille aristocrate a été victime de ce méfait de guerre. La première piste nous oriente vers l'analyse des lois, plus précisément la Déclaration de Terezin, pour déterminer si les Erdódy doivent être reconnus comme des victimes de ces crimes. Pour la seconde piste, il nous semblait juste et nécessaire de faire appel à la morale qui soulève des questions de plus en plus utiles et pertinentes. Et enfin, la piste du commerce de l'art nous mène à étudier le prix de la vente de l'œuvre en comparaison aux prix du marché de l'art de l'époque.

1.3.2 Les lois

Selon la définition que donne Roodt, la transaction effectuée avec Theodor Fischer en 1934 est admissible à cette catégorie, puisque majoritairement, la loi reconnaît ce type de cas dès 1933. Évidemment, la date n'est pas un critère unique et indéniable pour la reconnaissance

⁵³ La date en question du 30 janvier 1933 est celle où Hitler accède au pouvoir en Allemagne.

⁵⁴ Je traduis de l'anglais au français : « Les ventes forcées se réfèrent à des articles acquis par des « Aryens » tels que définis par la loi nazie dans des circonstances de contrainte - par des pressions et des menaces. La définition de « vente forcée » ou de « spoliation » détermine le résultat, affecte les termes de référence d'un organisme qui examine les demandes de restitution et informe l'argument avancé par le gouvernement lorsqu'il refuse de rendre la restitution. Le SAP [Spoliation Advisory Panel] a adopté un concept général de spoliation qui couvre la privation d'un bien culturel après le 30 janvier 1933 par divers moyens, y compris le vol, la vente forcée, la vente sous-évaluée ou autrement ».

d'une vente forcée. Le peuple juif, brutalisé et exécuté en grand nombre, a été la cible principale des pillages de l'époque et cela justifie souvent l'ouverture d'un dossier d'enquête. Mais qu'en est-il d'une famille chrétienne, comme les Erdődy qui demandent la révision judiciaire d'une vente de 1934 ? La cour leur accorde-t-elle un droit égal sur la reconnaissance d'une vente forcée ?

La Déclaration de Terezin adoptée à la Conférence de Prague et signée le 30 juin 2009 en collaboration avec quarante-six pays, dont le Canada, rappelle l'avancement en âge des victimes de l'Holocauste et signale donc l'urgence de rectifier les conséquences des saisies de leurs biens (Déclaration Terezin 2009 : Article 2a). La toute première phrase de l'article Un de la déclaration indique à qui ce document doit bénéficier : « Recognizing that Holocaust (Shoah) survivors and other victims of Nazi regime and its collaborators suffered unprecedented physical and emotional trauma during their ordeal ...⁵⁵ ». Cependant, les Erdődy n'ont pas souffert du nazisme physiquement ou émotionnellement⁵⁶, ce qui ne les qualifie pas comme victimes du régime nazi et peut empêcher qu'ils soient reconnus comme ayant subi cette forme de vente forcée. Par contre, le comité de la section *Nazi-Confiscated and Looted Art* est clair quant au sort des objets égarés des propriétaires :

Recognizing that art and cultural property of victims of the Holocaust and other victims (...) was confiscated (...) spoliated (...) as well as forced sales and sales under duress (...) between 1933-45 (...). Based upon the moral principle that art and cultural property (...) should be returned to them or their heirs, in a manner consistent with national laws and regulations as well as international obligations⁵⁷.

En fait, selon les termes de cette section du Traité, il est possible d'inclure les Erdődy dans « *other victims* » en clamant qu'ils ont subi les conséquences directes de la préparation de

⁵⁵ Je traduis de l'anglais au français : « Reconnaissant que les survivants de l'Holocauste (Shoah) et d'autres victimes du régime nazi et de ses collaborateurs ont subi un traumatisme physique et émotionnel sans précédent durant leur épreuve ».

⁵⁶ Sachant que les familles aristocratiques de l'ancien empire austro-hongrois ont parfois été assez complaisants avec le régime nazi, il demeure que nous ne pouvons nous engager davantage au sujet de la famille, puisque nos sources actuelles ne révèlent rien dans un sens ou dans l'autre.

⁵⁷ Je traduis de l'anglais au français : « Reconnaissant que l'art et les biens culturels des victimes de l'Holocauste et d'autres victimes (...) ont été confisqués (...) spoliés (...) ainsi que des ventes et des ventes forcées sous contrainte (...) entre 1933-45 (...). Basé sur le principe moral selon lequel l'art et les biens culturels (...) devraient leur être rendus ou leurs héritiers, conformément aux lois et règlements nationaux ainsi qu'aux obligations internationales ».

la guerre et la montée du fascisme. Ainsi, la famille aristocratique *serait éligible* à la reconnaissance de la vente du retable, comme étant une vente forcée. Il faut donc prouver à cette étape-ci que la vente à Theodor Fischer est une vente non désirée. Mais comment le prouver puisque Vilmos Erdódy n'est plus de ce monde pour confirmer s'il s'agissait bel et bien d'une transaction contre son plein gré ? Un mystère qui pour le moment a suffi pour paralyser l'avancement et l'établissement d'une plaidoirie. Notons qu'un manque de preuves tangibles empêche la reconnaissance légale d'une vente forcée et conséquemment élimine la possibilité de restituer le bien. Par ailleurs, il semble que la famille n'ait jamais ouvert de demande de restitution, ce qui suggère donc qu'elle ne réclame justice.

1.3.3 La place de la morale

Suivant cette approche, il semble que les décisions du Commissaire du Gouvernement fédéral allemand de la culture et des médias (Beaufragter der Bundesregierung für Kultur und Medien) concernant les restitutions soient plutôt dictées par les lois, faisant fi du sens commun (Weller 2015 : 201-202). Mais maintenant, l'Allemagne, dans un meilleur esprit de collaboration, a signé la déclaration de Washington en 1998 et s'engage à améliorer le processus de recherche sur la provenance des biens. Elle assure ainsi travailler « activement » à la restitution et à l'identification des œuvres volées aux victimes du régime nazi. Si parfois l'Allemagne fut accusée de longueur dans ces procès, c'est « parce que c'est compliqué » commente Arsenault, « surtout dans un régime fédéral où l'État central ne dirige pas tout ». Il est vrai que la lenteur pèse parfois lourd sur les familles, puisque la lenteur dans les cas juridiques implique souvent des frais supplémentaires. Conscient des moments pénibles que peut vivre une famille espérant la restitution d'une œuvre familiale, le comité SAP s'est inspiré de la Déclaration du Comité français de Libération nationale du 21 avril 1945 en promettant « une procédure aussi rapide et peu coûteuse que possible, aux propriétaires dépossédés de rentrer légalement en possession de leurs biens, droits ou intérêts, par application du principe de la nullité des actes de transfert ».

Visant donc un jugement davantage basé sur la morale et l'éthique, en portant une attention particulière aux demandeurs et demandereses, le comité du SAP s'est prononcé,

devant les tribunaux, pour la restitution de biens, dans des cas où la rigidité des lois ne l'aurait pas permis. C'est en misant sur le *sensus communis*, faisant appel à la sensibilité, à la raison et aux savoirs du jury, qu'ils ont pu octroyer ces jugements favorables. Comme le précise Charlotte Woodhead dans un ouvrage intitulé «Nazi Era Spoliation»: « the [SAP] Panel takes a moral rather than a legal approach [because] it can treat such sales as acts of spoliation even where they might not be in law⁵⁸ ». Cet appel au bon et juste jugement s'inspire particulièrement de la Déclaration des Interalliées de 1943 qui stipulait une reconnaissance particulière de ces années durant lesquelles « [the] most [of] cunningly camouflaged financial penetration apparently legal in form, even if they purport to be voluntarily effected⁵⁹ ». Heureusement, de plus en plus, les comités tel que le SAP tentent de faire comprendre qu'une vente forcée peut-être jugée « en dépit d'une acquisition de bonne foi subséquente » (Campfens 2014 : 22).

Cependant, l'appel au *sensus communis* peut ne pas être suffisant pour rendre le retable à la famille si elle ouvre un dossier de restitution. C'est en effet ce que l'on peut constater en évaluant le matériel et les informations que nous possédons actuellement.

1.3.4 Le prix de vente vs le marché de l'art de l'époque

La loi militaire américaine No. 59 créée et adoptée par l'Angleterre et les États-Unis visant à faciliter et ainsi accélérer le processus de restitution des propriétés volées est une des lois fondatrices du SAP. Si le Groupe spécial fait appel au bon jugement moral, trois exigences doivent être remplies afin de permettre à la législation d'être respectée, visant ainsi à requérir un minimum de caractéristiques. Sans elles, les familles essuient un refus de reconnaissance de vente forcée et ne peuvent pas bénéficier d'une demande s'appuyant sur la morale.

⁵⁸ Je traduis de l'anglais au français : « Le Panel [SAP] adopte une approche morale plutôt qu'une approche juridique [car] elle peut traiter ces ventes comme des actes de spoliation, même si elles ne sont pas légales ».

⁵⁹ Je traduis de l'anglais au français : « une transaction financière qui semble apparemment légale et volontaire, peut s'avérer une vente forcée, camouflée et astucieuse ».

D'abord, la transaction doit avoir été effectuée après le 15 septembre 1935. Cette date marque la première déclaration de lois de Nuremberg présentant trois textes adoptés par le Reichstag à l'initiative d'Adolf Hitler, qui instaure des lois encore plus sévères que la « Gleichschaltung », la « Mise au pas » qui avait permis à Hitler d'accéder au pouvoir absolu en Allemagne en 1933. Nous pouvons dire qu'à cette étape, notre demande d'appel moral serait rejetée vu le non-respect de la date.

Ensuite, la demande de reconnaissance de vente forcée ne peut être accordée si le prix de la vente se révèle juste selon le marché de l'époque. Les demandeurs doivent démontrer une véritable fraude dans l'évaluation de l'œuvre. À cette étape de notre recherche, nous avons vérifié et comparé le prix d'acquisition payé par Fischer à Vilmos Erdődy pour le retable de Jan de Beer, soit 12 500 francs suisses, aux autres ventes d'œuvres de même type de l'époque. Ce que nous avons observé se révèle plutôt intéressant. Lors d'une vente qui s'est déroulée du 18 au 20 juin 1940, à Berlin, un triptyque de l'*Adoration des Mages* de 1510 attribué à un maître anversois (fig.20) a été vendu pour 12 000 reichsmarks. Aussi, lors d'une vente de 1942, un triptyque de *La Crucifixion* (fig. 21) de 1510 réalisé par un maître anversois a été vendu chez Fischer pour 12 500 francs suisses. Les trois retables du mouvement du maniérisme anversois, réalisés au début du XVI^e siècle ont été vendus pour une somme à peu près équivalente, entre 12 000 et 12 500⁶⁰. Leur format est similaire, soit environ 108 cm de hauteur sur 101.5 cm de longueur pour *La Crucifixion*, œuvre qui proviendrait, selon nous, du cercle artistique immédiat de Jan de Beer. Une observation minutieuse nous permet de reconnaître une flagrante ressemblance à deux triptyques de *La Crucifixion* de Adriaen van Overbeke et de son atelier (fig.22 et 23), un collègue de de Beer (Brink : 2005, 176-179). Nous sommes donc dans un registre de comparaison qui ne peut être plus juste en termes de prix et de style. Nous avons bien tenté de trouver des ventes d'œuvres de Jan de Beer à cette époque, mais seulement un dessin (fig. 24) de l'artiste anversois a pu être retracé sur le marché de l'art en mars 1935, vendu à des collectionneurs autrichiens pour une somme de 1 200 (type de monnaie non indiqué). En explorant plus à fond les catalogues de vente de Fischer de 1935,

⁶⁰ « 1200 Reichsmark allemands [1924-1948] en 1934 pouvaient acheter le même montant de biens de consommation et de services en Suède que 1458 francs suisses [1880-2015]. » Source : <http://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>, consulté le 6 février 2017.

on note que deux panneaux latéraux (fig. 25) (157 cm x 76 cm) d'un retable religieux de Bartholomäus Zeitblom réalisé vers 1518 ont été vendus pour 4 600 francs suisses et qu'un second retable de moitié plus petit, toujours dans le même genre que celui de Jan de Beer, exécuté par le Maître Konrad von Friesach, créé au quinzième siècle, a été vendu la même année, toujours par Fischer, pour 2 100 francs suisses.

Devant ce recensement des prix de transactions, deux hypothèses surgissent. La première permettrait de conclure que la famille Erdődy a obtenu un prix tout à fait juste et équivalent au marché de l'art de l'époque, comparativement à des œuvres de même type : sujet religieux, date de réalisation et courant artistique. La seconde hypothèse révélerait que la famille a obtenu un excellent prix pour l'œuvre anversoise, considérant que plusieurs œuvres d'artistes flamands ont été vendues à moindre prix par Fischer⁶¹.

Enfin, la dernière exigence du Groupe spécial spécifie que le propriétaire n'ait pas démontré qu'il pouvait disposer librement du bien réquisitionné. Nous croyons que les événements vécus par la famille tels qu'ils ont été engendrés par la montée sur socialisme, soit l'augmentation des taxes gouvernementales, la saisie de leurs terres et l'incapacité de payer la dette, sont la cause de la vente d'une grande partie de la collection ainsi que celle de leur exil vers Vienne et Budapest. À ce niveau, les Erdődy pourraient s'appuyer sur l'article 4 du SAP : « The Panel's jurisdiction can be engaged even where the spoliation is unconnected to Nazi persecution⁶² » et ainsi démontrer que cette vente est consécutive au contexte de la montée du pouvoir fasciste de Gombo, en lien avec les lois antisémites et préparatoires de guerre d'Hitler. Dans ce cas, la famille devrait s'appuyer sur la dernière règle revue par le SAP, soit que la vente doit avoir été effectuée après 1933, sans quoi, elle ne s'accorderait pas avec la montée en puissance du National-Socialisme.

Il est vrai que chaque cas est vécu différemment par chaque famille et présente donc des éléments particuliers à chacun. C'est pourquoi, étant tous différents, ils demandent que chacun soit examiné avec soin par des experts, comme le SPA s'engage à le faire depuis avril

⁶¹ À ce sujet, consulter le catalogue en ligne du Getty qui permet d'examiner les catalogues de ventes.

⁶² Je traduis de l'anglais au français : « La juridiction du panel peut être engagée même lorsque la spoliation n'est pas liée à la persécution nazie ».

2000. Malgré tous les événements vécus par la famille Erdődy, nous ne croyons pas, selon l'état actuel de notre recherche, que la vente du retable puisse, selon les lois actuelles, être reconnue comme une vente forcée. D'une part, parce qu'il appert que Vilmos Erdődy a obtenu un juste prix pour le triptyque. D'autre part, parce que même s'il est vrai que la vie de la famille a été chamboulée par l'arrivée au pouvoir du parti fasciste d'Hitler et conséquemment de Gombo, il n'y a toutefois jamais eu de demande de restitution et en conséquence, nous doutons de la solidité et de l'irréfutabilité de ce dossier. Notre conclusion peut s'avérer incorrecte, mais elle nous paraît d'un premier abord, la plus réaliste.

1.3.5 Notre possible contribution

Notre recherche a permis, d'une part, de déterminer la provenance du retable de Jan de Beer et, par l'analyse des documents dont nous avons fait état, de l'attribuer à la famille Erdődy, et d'autre part, que la famille ne peut plaider la vente forcée. Nous estimons toutefois que le Musée des beaux-arts de Montréal pourrait suivre la procédure du *minimis approach* suggérée par le SAP. Cette prescription d'effectuer « le minimum » est généralement demandée par le Groupe spécial lorsque les preuves sont insuffisantes et ne démontrent ni la reconnaissance de vente forcée ni la restitution, ni le paiement *ex gratia*⁶³. Cette procédure est souvent utilisée : par exemple, le cas la famille Oppenheimer envers laquelle la galerie d'art Bristol s'est engagée à reconnaître l'historique d'une œuvre en inscrivant le nom de leurs anciens propriétaires sur son cartel. Le Musée des beaux-arts de Montréal, établissement muséal qui a déjà, à quelques reprises, été interpellé par des demandes de restitution et qui s'est toujours montré coopératif, pourrait faire de même pour le retable de Jan de Beer et la famille Erdődy. Comme l'a affirmé la directrice du MBAM, Nathalie Bondil, lorsqu'elle commentait la restitution d'une œuvre de Gerrit von Honthorst : « Derrière ces œuvres d'art, il y a des passions, des histoires, des destins, et surtout des êtres humains ». Dans ce même esprit, nous émettons le souhait, à la mémoire de la famille Erdődy qui a subi les bouleversements des deux guerres mondiales, que le musée de Montréal puisse reconnaître

⁶³ Le paiement appelé *ex gratias* est un paiement à titre gracieux, telle une compensation.

leur importance dans l'historique du retable de Jan de Beer. Enfin, nous proposons aussi une mise à jour de la fiche signalétique de l'histoire de l'œuvre dans les archives du MBAM (Annexe 5).

2. Le retable de Jan de Beer : l'objet physique et sa fonction spirituelle

Le triptyque de Jan de Beer au Musée des beaux-arts de Montréal est composé de trois panneaux de bois qui sont joints latéralement par des charnières, créant ainsi des volets qui se referment sur la partie centrale. Les trois panneaux de ce retable forment une unité de discours dans la narration des scènes représentées. L'étymologie du mot retable proviendrait du latin *retro tabula altaris* signifiant « tableau en arrière de l'autel ». Avant la réforme du Concile Vatican II du XX^e siècle, le prêtre officiant faisait dos aux fidèles et, comme eux, faisait face au maître-autel au fond de l'abside, les prières convergeant vers l'élément central, l'autel encadré par le retable. On peut voir cette disposition liturgique dans une œuvre comme celle du Maître de Saint-Gilles, *La Messe de Saint-Gilles* (fig. 26). Elle illustre parfaitement la définition de l'autel qu'en donne Jean Hubert : « le centre spirituel et matériel de l'église » (Hubert 1974 : 9). Suite à la réforme de ce Concile, le prêtre célèbre désormais la liturgie devant la foule de croyants et le retable derrière lui contribue à soutenir visuellement son message religieux, comme on peut l'observer dans les célébrations de la messe de nos jours. (Le Pogam 2009 : 11-15).

On retrouve cette forme d'art religieux dès le XI^e siècle (Le Pogam 2009 : 21) et ce type de tableau d'autel devient largement répandu au XIII^e siècle, alors que le premier canon du quatrième Concile de Latran de Rome en 1215⁶⁴ insiste sur le soutien spirituel du retable au moment de l'Eucharistie : « Jesus Christ is both priest and sacrifice, whose body and blood are truly contained in the sacrament of the altar under the species of bread and wine⁶⁵ » (Douglas 1975 : 643). Déposé stratégiquement sur le maître-autel, le retable présente des scènes religieuses qui évoquent visuellement le message divin immatériel qu'est la transsubstantiation, soit la conversion du pain et du vin en sang et corps du Christ.

⁶⁴ Quatrième concile de Latran, canon 1 : « sacerdos et sacrificium Jesus Christus [est]: cujus corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur » (Giovanni Domenico Mansi et cols. (1759-1927) *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 57 vols. Venice, Florence, Paris, 22:981-82). Complète traduction du canon en anglais: « Jesus Christ is both priest and sacrifice, whose body and blood are truly contained in the sacrament of the altar under the species of bread and wine » (Douglas 1975: 643).

⁶⁵ Je traduits : « Jésus est à la fois prêtre et sacrifice, lui dont le corps et le sang sont véritablement contenus dans le sacrement de l'autel sous la forme du pain et du vin ».

D'abord de simples panneaux disposés à l'arrière de l'autel, les œuvres se transforment au fil du temps en imposants retables mobiles. Puis, au moment de la Contre-Réforme ils atteignent d'importantes dimensions, et l'œuvre prend alors une part active au service de la messe par le message de l'image, important soutien théologique. (Lecointre 1988 : 21-24). Avec le temps, les artistes créent des œuvres de grand appareil, alliant la peinture, la sculpture, l'architecture, la menuiserie, l'orfèvrerie. Les retables peuvent prendre la forme de diptyques (deux panneaux), de triptyques (trois panneaux) ou encore de polyptyques (quatre panneaux et plus), et les artistes anversois de l'époque ont donc la possibilité de peindre des scènes bibliques de très grands formats. Dans le cas d'un polyptyque monumental, on peut penser au retable de l'*Agneau mystique* des frères van Eyck réalisé en 1432, qui est composé de vingt-quatre panneaux dont le format général atteint 3,5 mètres de haut sur 4,6 mètres de large. Très souvent, le revers des volets des polyptyques est peint en grisaille, un traitement de l'image qui n'utilise que des nuances d'une même couleur, souvent le gris. Ce sont ces panneaux en clair-obscur qui sont les plus visibles pour les fidèles, car traditionnellement, le retable n'était ouvert que les jours de fête religieuse, les jours célébrant une guilde ou encore le patron d'une église (Lacas 2009 : 10-18). Il prend alors véritablement vie lorsque les volets ouverts laissent voir les images saintes, moralisatrices et éducatives. En effet, la profusion des couleurs vivantes, la beauté de l'univers pictural créé par les artistes et les détails minutieux sont souvent très spectaculaires.

En 1927, Panofsky s'intéresse aux retables – flamands comme italiens et démontre dans un article désormais célèbre « *Imago Pietatis* » comment une image de dévotion est élaborée et construite afin de permettre la « conscience individuelle du spectateur dans une immersion contemplative » (*kontemplative Versenkung*) (Panofsky 1997 : 14). Sur ce, Hans Belting explique dans son ouvrage *L'Image et son public au Moyen Âge* que « la relation intersubjective entre Jésus et le croyant en contemplation présuppose ce qu'il est convenu d'appeler la dévotion (*devotio*), c'est-à-dire le dialogue religieux qu'une communauté ou qu'un individu entretient avec un interlocuteur imaginé. Lorsque cette relation prend appui sur une image qui présente le personnage figuré comme un partenaire vivant, on peut parler de « dévotion à l'image » (Belting 1981 : 3). Ainsi, l'image prend vie dans l'imaginaire du croyant et devient une fenêtre tangible et accessible par la prière, la méditation et le recueillement. C'est donc en ce sens que nous devons percevoir l'œuvre de Jan de Beer, telle

une ouverture qui nous laisse percevoir une scène presque vivante, à laquelle nous participons et qui nous permet de nous imprégner de la présence de la Sainte Famille. En effet selon Belting, l'image de dévotion a recours à des moyens artistiques afin de mieux représenter l'émotion des sujets peints, de sorte qu'en « ouvrant le cadre » du retable, c'est « comme [ouvrir] une fenêtre » sur cette véritable scène (Belting 1981 : 65). L'utilisation du retable pour appuyer la piété personnelle et institutionnelle ne permet pas seulement une expérience intime, mais permet aussi à l'historien de l'art de poser un regard analytique dans un but cognitif, tel que l'entend Panofsky pour qui les symboles picturaux agissent comme des témoins nous communiquant une culture, ses cultes et ses mystères (Panofsky 1997 : 13-28). C'est cette forme d'analyse basée sur l'idée de la « fenêtre ouverte » que nous appliquons à notre analyse iconographique de l'œuvre de Jan de Beer.

Beth Williamson, dans un article intitulé « *Altarpieces, Liturgy, and Devotion* », démontre que le retable était explicitement compris comme un objet en profonde connexion avec l'Eucharistie, les cultes des saints et la dévotion. Cependant, l'auteure rappelle que le lieu physique où l'objet était exposé demeure un aspect crucial pour l'analyse de la réception et de la vocation d'une œuvre (Williamson 2004 : 337). Sur ce même sujet, Shirley Neilsen Blum, qui s'est particulièrement intéressée à la question dans *Early Netherlandish triptychs*, mentionne que le sens entier d'une œuvre, comme le triptyque de Montréal ne peut être réellement saisi s'il n'est pas replacé dans son contexte original :

The triptych functioned as an altar painting to consecrate, localize, and unify all the sacred references in the chapel or church. Although the subject matter of these triptychs is pictorially confined within the format of the painting, their total can never be fully understood until the original synthesis of object and environment is recreated. Without this additional information we are left with a painting that may be physically intact but is conceptually always a fragment⁶⁶ (Blum 1969: 7).

La lecture adéquate d'une œuvre doit donc tenter de recréer son passé et ainsi l'intégrer à son analyse. Dans le cas actuel, il s'agit donc de réinsérer l'œuvre anversoise dans son espace physique d'origine. Nous avons donc imaginé son probable contexte physique, malgré les

⁶⁶ Je traduis de l'anglais au français : « Le triptyque a servi de peinture d'autel pour consacrer, localiser et unifier toutes les références sacrées dans la chapelle ou l'église. Bien que l'objet de ces triptyques soit figuré dans le format de la peinture, leur total ne peut jamais être entièrement compris avant que la synthèse originale de l'objet et de l'environnement ne soit recréée. Sans cette information supplémentaire, nous sommes laissés avec une peinture qui peut être physiquement intacte mais, conceptuellement toujours un fragment ».

possibles divergences avec son contexte réel que nous ignorons. Imaginons alors le retable de l'*Adoration des Bergers* de Jan de Beer sur le maître-autel d'une église d'Anvers. En effet, sa taille nous incline à penser dans quel type de lieu l'œuvre a pu être exposée. Le retable de Montréal de de Beer nous semble trop petit pour une cathédrale, et l'œuvre a dû être posée sur l'autel d'une église, sur le meuble de cérémonie, obligeant le fidèle à lever la tête et les yeux vers lui. Donc, pour tenter d'expérimenter le même type de regard sur le retable que celui posé sur lui par ses contemporains, il est nécessaire de s'agenouiller devant lui. Notre regard se trouve alors au niveau du bas du cadre et la scène se déroule maintenant au-dessus de nos yeux, nous plaçant dès lors, en position d'adoration, de prière et de soumission à l'action.

Imaginons⁶⁷. Église Saint André d'Anvers (fig. 27), 1540, nous y sommes.

La messe vient tout juste de se terminer et quelques murmures se font entendre dans l'église. Face au retable posé sur le maître-autel, le fidèle s'est agenouillé et laisse lentement son regard explorer l'image qui se révèle devant lui. Calme et serein, il se sent bordé par les bras du triptyque qui se referment légèrement vers lui. Émerveillé par les couleurs, les détails et la réalité picturale de la scène, le dévot prend doucement part à l'Annonciation.

La « fenêtre » est ouverte.

⁶⁷ Il n'est pas certain que le retable ait été posé sur un maître-autel à un moment ou un autre de son existence. Mais puisque ce type d'œuvre sert généralement à la dévotion, le triptyque peut avoir pris place dans une cathédrale ou une chapelle publique, ou encore dans un domaine ou une chapelle privée. Nous supposons pour le bien de l'analyse et l'expérience de la simulation que l'œuvre fut exposée dans une église et nous prenons comme exemple l'Église Saint André d'Anvers (Sint Andrieskerk).

2.1 L'Annonciation

Le panneau de gauche (fig.7) du triptyque de Jan de Beer présente deux personnages dans un somptueux décor intérieur bourgeois. Au premier plan, une jeune femme est agenouillée sur un coussin devant un petit meuble sur lequel est déposé un livre. Le corps tourné, elle regarde derrière elle un homme ailé qui d'une main tient un bâton au-dessus de sa tête et de l'autre, fait un signe de ses doigts. Derrière eux, plusieurs colonnes de marbre composent un riche espace intérieur agrémenté de guirlandes de fruits et de sculptures au style antique. Enfin, l'arrière-plan présente l'espace intime d'une chambre à coucher avec un lit aux courtines rouges, ainsi qu'un retable fermé.

Le croyant reconnaît l'épisode de l'Annonciation écrit dans l'Évangile de Luc.

[L'ange] entra et dit [à Marie] : « réjouis-toi, comblée de grâce, le Seigneur est avec toi. » À cette parole elle fut toute troublée [...] Et l'ange lui dit : « [...] Voici que tu concevras dans ton sein et enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus. [...] Mais Marie dit à l'ange : Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? L'ange lui répondit : « L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très Haut te prendra sous son ombre ; c'est l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu. [...] » Marie dit alors : « Je suis la servante du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole ! » Et l'ange la quitta (Lc 1 : 26-38).

2.1.1 Les écrits fondateurs

Le texte de l'Évangile de Luc aurait été écrit vers 80-85 après Jésus Christ, en grec par un chrétien vivant hors Palestine et semble avoir été inspiré des écrits de Marc (Ehrman 2016 : 151, 167). La croyance voudrait que certains passages aient été racontés par la Vierge elle-même lors d'une rencontre avec Luc (Ladoué 1952 : 352). L'Annonciation que l'on appelle aussi la *Salutation angélique* s'est produite, selon la tradition, le 25 mars et l'on célèbre cette Fête à cette date, soit neuf mois exactement avant la Nativité (Réau 1955b : 175). L'Annonciation, épisode capital non seulement dans la vie de la Vierge, mais également dans l'histoire chrétienne, a été très représentée en art. En effet, le culte de Marie prend une grande expansion dans l'Occident dès le V^e siècle, tant du côté religieux qu'artistique. Au XII^e siècle,

le culte à Marie prend encore de l'ampleur et il s'exprime dans des poèmes, des traités, des sermons et des laudes, célébrant les miracles accomplis par la jeune femme. Rachel Fulton, dans son livre *From Judgment to Passion*, explique les raisons de cette intense dévotion à la Vierge. Elle constate que la *compassio* de la Vierge tenterait d'atténuer la tension entre l'espoir et le désespoir. C'est elle qui donne naissance au Sauveur du Monde et cette mise au monde du fils de Dieu, implique sa Passion sur terre. Cette compassion de Marie pour son fils, qu'elle vécut tant physiquement que spirituellement, fait écho directement à la finalité de son Fils. Parce que cette souffrance est humaine, elle appelle la compassion et la reconnaissance des croyants. Elle devient au fil des siècles une figure maternelle accessible aux fidèles, la médiatrice entre le ciel et la terre que les dévots peuvent invoquer (Fulton 2002 : 198-200).

Au Moyen Âge, la ville d'Anvers participe aussi au culte de la Vierge et la cathédrale Notre-Dame d'Anvers accueille des milliers de pèlerins à chaque année, à un endroit spécifique où miraculeusement une statue de la Vierge Marie avait été trouvée un matin, perchée dans un arbre (Ewing 1978a : 84). De plus, le 25 mars, plusieurs guildes et sociétés célèbrent leur fête patronale. Ces derniers fabriquent différents objets lourds en sens iconographique que l'on retrouve dans *l'Annonciation* (et que l'on retrouve d'ailleurs dans l'œuvre de Jan de Beer). On peut ainsi saisir la fusion entre fêtes religieuses et identité culturelle des guildes et sociétés. Parmi ceux qui célèbrent leur fête le 25 mars, on retrouve les faïenciers (producteurs du vase en majolique), les postiers (distributeurs de courrier, rappelant Gabriel l'ange de l'Annonciation) et les paternotriers (fabricants de chapelets). De plus, cette fête qui célèbre la conception humaine de Jésus, coïncide avec le printemps et souligne pour les paysans la période des semailles. Elle a d'ailleurs remplacé les anciens festivals de la fécondité (Réau 1955b : 175).

Etonnamment, malgré l'importance de cet événement biblique, seulement deux des quatre évangiles énoncent l'action miraculeuse dans leurs écrits, soit Matthieu (1, 18-23) et Luc (1 : 24-38). L'iconographie typique ne provient pas entièrement des deux évangiles. En effet, le propos des Évangélistes, ne tenant qu'en quelques lignes, a laissé libre cours à l'imaginaire des artistes pour illustrer les nombreuses formules qu'ils emploient pour décrire la scène, qui est représentée de diverses manières au fil des siècles, s'accordant aux innovations picturales et aux nouvelles tendances. Par exemple, dans les Annonciations de Luc

et de Matthieu, il n'est pas fait mention de la colombe pour symboliser l'Esprit Saint, c'est plutôt « l'ombre » de la puissance du Très Haut qui, dans l'Évangile, est le vecteur actif de la conception miraculeuse. Cet oiseau est représenté par les artistes pour marquer visuellement l'action miraculeuse de l'Esprit Saint : « voici de quelle manière arriva la naissance de Jésus Christ. Marie, sa mère, ayant été fiancée à Joseph, se trouva enceinte, par la vertu du Saint-Esprit » (Mtt 1 :18). Même si la colombe n'est jamais mentionnée, elle figure presque toujours dans les *Annonciations*. On note que les artistes se sont plutôt inspirés des textes apocryphes pour enjoliver leur récit visuel, tel que le *Protévangile de Jacques* et l'*Histoire de la Nativité et de l'Enfance du Sauveur* (Choppy 1991 : 14)⁶⁸.

Vers la fin du Moyen Âge, l'Annonciation prend un caractère particulièrement touchant et intime lié à sa popularité dans l'art de dévotion (Mâle 1951 : 239). Dû à l'importante production de cette scène sur le marché de l'art, l'évolution artistique est notable et donc aisément observable. Don Denny, dans une optique plus matérielle que picturale, observe dans sa thèse qu'avant le XVI^e siècle l'Annonciation se situait généralement sur le panneau de gauche d'un retable⁶⁹, comme c'est le cas sur celui de Jan de Beer. Ainsi, la lecture de l'histoire biblique présentée en image par le retable suit la méthode de lecture dextroverse, soit horizontalement de gauche à droite. En ce sens, débiter par l'Annonciation est en quelque sorte commencer le récit de la vie du Christ par ses racines, ses véritables débuts (Denny 1977 : 119).

2.1.2 Marie et Gabriel : à chacun sa gestuelle et son monde

Tel que l'a démontré Michael Baxandall dans *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy* (1988), la représentation artistique de l'Annonciation se doit de résumer un dialogue qui s'interprète par la compréhension de la gestuelle et des expressions corporelles et faciales, ainsi que par le discours iconographique des objets insérés dans un décor scénique.

⁶⁸ Nous pouvons aussi noter l'influence de l'*Évangile de la Nativité de la Vierge* diffusé par Vincent Beauvais à travers son ouvrage *Speculum Historiae*, la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine et le *Livre arménien de l'Enfance*.

⁶⁹ Don Denny observe qu'au XVI^e siècle, les artistes prennent la liberté de placer l'*Annonciation* à droite pour différentes raisons. Pour plus d'informations à ce sujet, consulter son ouvrage (Denny 1977).

Le défi est magistral puisque les artistes doivent « représenter l'immensité dans la mesure, l'infigurable dans la figure, l'incirconscriptible dans le lieu et l'invisible dans la vision » (Saint Bernardin de Sienne, *De triplici Christi nativitate*, cité par Arasse 1999 : 12). Jan de Beer a appliqué ce type de construction calculée et de mise en scène de manière à la fois précise, concise et poétique. Le spectateur peut donc identifier la scène et contempler la révélation à Marie.

Jan de Beer, comme d'ailleurs la plupart de ses collègues, représente un entretien qui se joue en plusieurs actes dans une seule et même scène. L'étude de cette *Annonciation* révèle une suite des instants de cet événement. D'abord, l'Ange Gabriel qui vient tout juste d'apparaître à l'arrière de la Vierge et qui lui annonce d'un geste la nouvelle. Marie réagit ensuite à cette annonce par la parole et sa torsion corporelle. Dans un second temps, la jeune femme donne son assentiment et accepte de porter l'Enfant de Dieu. Les artistes ont traditionnellement employé le signe de la colombe pour représenter l'Esprit Saint, « l'ombre » de l'Évangile dans leurs peintures. Jan de Beer lui-même a souvent utilisé la colombe dans ses peintures, par exemple dans l'*Annonciation* du musée Thyssen-Bornemisza de Madrid (fig. 28), dans l'*Annonciation* de Boston (fig. 29), dans *Holy Kinship* du Musée de Brou (fig. 30) et dans le *Triptyque de la Vierge* de Londres (fig. 31). La colombe n'apparaît pas dans l'*Annonciation* du triptyque de Montréal, mais nous allons voir que la lumière de Dieu est la clé d'interprétation de cette scène et même du retable entier, puisque le rayonnement exprime la conception virginale.

L'annonce à Marie

La « Vierge » évoque métaphoriquement la blancheur et la pureté d'une jeune fille sans tache. Déjà à la fin de l'époque patriarcale dans les églises orientales on la définit comme étant sainte, humaine, et sans péché originel (Oakes 2008 : 19-32). Par la suite, plusieurs écrits religieux ont argumenté longuement l'*inquestionnable* virginité de Marie démontrée par son accouchement sans douleur (Blisniewski 2007 : 207).

Sagement agenouillée au milieu d'un majestueux décor, Marie est vêtue d'une robe d'un bleu profond décorée d'or si délicatement déposé que cette dorure nous semble presque

palpable. Une douce chevelure au blond doré ondule et couvre ses épaules et son dos. La qualité du teint de Marie illuminant la pièce serait un code de représentation qui reprendrait un sermon des dominicains, principalement Gabriele da Barletta, grand religieux du XV^e siècle. Barletta justifie que le visage de la Vierge se doit de : « présent[er] un mélange de teints et particip[er à] chacun d'eux, car un visage qui participe de tous ces teints est un beau visage⁷⁰ ». L'extrême raffinement de la Mère du Christ est aussi souligné par la sainteté de celle qui deviendra la future reine des anges (*Regina angelorum*), en créant un mince anneau doré au-dessus de sa tête, l'auréole soulignant la « *Sponsa Ornata* ». Malgré cette appellation, elle ne porte qu'un seul bijou : le rosaire, un chapelet sur lequel on récite l'*Ave Maria*, *Les sept joies de Marie*, et diverses prières mariales. Il s'agit d'un dispositif de dévotion très populaire au XV^e siècle. L'artiste, en le représentant porté par Marie, indique sa religiosité en des termes modernes. Cet élégant ceinturon doré attire la lumière sur son ventre qui accueillera bientôt le Fils. Trois petits médaillons intégrés au chapelet sont sans doute une référence à la Trinité ; le Père le géniteur, le Fils à venir et le Saint-Esprit qui porte la parole de Dieu en Marie, alors que le Verbe de Dieu se fait chair.

Jouant un rôle primordial dans l'histoire biblique, Marie, l'humble servante de Dieu, l'« *Ancilla Domini* » répond : « Je suis la servante du Seigneur; qu'il m'advienne selon ta parole » (Lc 1 :38). Cette parole est ici manifestée par la mince ouverture de ses lèvres. Ses yeux baissés et son caractère impassible affirment sa décision et son acceptation de ce rôle qui lui est dévolu. Ce court moment de réflexion a donné lieu à de multiples possibilités de représentation pour les artistes de l'époque, explorant un éventail de réactions et de variations d'expressions. Cette scène est un sujet à traiter particulièrement intéressant pour les artistes anversois qui développent une passion pour la théâtralité et le dramatique dans l'art. Dans le cas actuel, de Beer choisit de représenter la Vierge, bras croisés sur la poitrine, expression d'une acceptation et d'une soumission au désir de Dieu. Selon Panofsky, cette position est devenue très populaire au fil du temps dans les provinces du Nord (1971 : 127). Toutefois, dans ce cas, la position des bras est enveloppante et les mains sont étendues et reposent sur chaque avant-bras, recouvrant ainsi toute sa poitrine. Dans une telle position, Marie donne

⁷⁰ Cité par Baxandall (1985 : 92).

l'impression de se recueillir et de se concentrer intérieurement sur le miracle qui va se produire, devenant sensible au plus délicat attouchement. La Vierge semble se préserver dans son intimité encore quelques instants avant la conception virginale.

L'annonciateur

Ce dialogue des plus importants de l'histoire eschatologique laisse place à un « Archange appelé Force de Dieu » nous dit le théologien Pierre Abélard⁷¹. Ce personnage céleste est d'abord présenté dans le Livre de Daniel (8, 15-27 ; 9, 20-27) et est également le gardien des portes de l'Église contre les démons (Pastoureau 1994 : 167). Du nom de Gabriel, qui signifie « Homme de Dieu » en hébreu, l'ange (fig. 32) est généralement représenté comme un jeune homme et prend souvent les allures d'un séduisant adolescent. La Vierge aussi est souvent représentée comme une adolescente, d'ailleurs elle n'a que quinze lors de leur rencontre. L'Archange, ici particulièrement élancé, nous rappelle, par ses proportions corporelles, ses ailes et ses vêtements encore en mouvement de son vol, son origine céleste. Vêtu simplement d'une robe blanche (*in vestibus albis*), Gabriel porte une dalmatique de diacre brodée d'orfroi. Tel que l'iconographie de l'ange le prescrit, il tient dans sa main gauche le bâton du messager délicatement travaillé ; un attribut symbolique qui serait repris de la mythologie romaine, celui du dieu Mercure, messager de Jupiter (Réau 1955b : 183). De son autre main levée, l'index et le majeur forment le geste annonciateur, car il est le porteur du message de Dieu. Cette iconographie aussi serait empruntée à l'Antiquité, principalement au « geste oratoire » (Réau 1955b : 182) de plusieurs statues romaines. Certains peintres ont habillé Gabriel d'ailes de cygne, de paon ou encore de faucon, mais Jan de Beer peint ici, en toute délicatesse, des ailes typiquement gothiques aux « couleurs changeantes » (Ewing 2016 : 137) qui irradient d'intenses rayons lumineux. C'est d'ailleurs un motif que reprend de Beer dans son *Annonciation* de Madrid (fig. 28). Ces ailes mélangeant lumière et plumes forment une éclatante auréole qui encadre son visage. Ses vêtements blancs et dorés font de lui le

⁷¹ Pierre Abélard est un religieux bénédictin de l'Abbé de Saint-Gildas de Rhuys (1079-1142). Il écrit la Prière de l'Annonciation qui contient quelques passages explicites : « Recevez, ô Vierge, le Dépôt de Dieu ; par lui vous consommerez votre chaste dessein ; et votre vœu demeurera intact. » (*Virgo suscipias dei depositum*) (Guéranger 1858 : 145).

personnage le plus voyant de la scène et cela s'explique bien puisqu'il est le personnage céleste.

À partir du seizième siècle, un changement s'opère dans la tradition de disposition des personnages de la scène, et on peut noter ceci dans l'*Annonciation* de de Beer. Alors que l'ange était traditionnellement positionné sur la gauche, les artistes de cette époque préfèrent le représenter sur la droite et le représenter comme s'il venait tout juste de se poser de son vol, les jambes encore mobiles (Mâle 1951 : 240-241). Ainsi, le mouvement de Gabriel induit une dynamique dans la scène qui se fait de l'angle supérieur droit vers l'angle inférieur gauche, et l'ange se pose aux côtés de la Vierge. Selon cette tendance qui a duré encore quelques années jusqu'aux nouvelles conventions suivant le Concile de Trente (1545- 1563), la robe dynamique et dramatique de l'ange est encore en mouvement, contrairement aux vêtements stables de Marie qui tombent en plis droits et sans mouvement. Ces conventions de représentation pour les vêtements d'une Annonciation relèvent typiquement du maniérisme anversois, et font se distinguer les deux mondes desquels proviennent chacun des personnages.

La Vierge et Gabriel discutent du futur de l'humanité et c'est précisément ce dialogue que l'on peut à la fois voir et entendre dans cette *Annonciation*. Jan de Beer représente ce moment précis où l'ange fait son entrée dans la pièce, et suggère cette vibrante conversation, par une forte construction diagonale, qui se crée entre les deux points de lumière que sont les visages de Marie et du messager. Ils se répondent mutuellement et intensément par leur forte luminosité. Ces sources éclatantes s'équilibrent et se soutiennent entre le fastueux bâton qui intègre sa symbolique sacrée au discours. À ceci s'ajoute le geste reconnu de l'annonciateur, le tout contenu par le cercle de la balustrade qui maintient la dynamique de l'interlocution. Cette puissante diagonale suit et s'intègre aux lignes de perspective de la scène (fig. 33), mais également à la descente de Gabriel. Une tension se crée donc et se maintient par une vacillation entre Gabriel et la Vierge, car à ce moment précis, Marie est plongée dans une profonde réflexion avant de prononcer le « *Fiat* », le oui de la Vierge qui changera pour toujours le destin du monde. Comme nous le verrons, ces quelques secondes suspendues dans l'attente de sa décision ultime immobilisent la création de Dieu et nous basculent dans une intense incertitude.

2.1.3 L'architecture intérieure

Entre 1495 et 1515, une incroyable mutation artistique tant en Italie qu'en Flandres renouvelle la scène de l'Annonciation, et ce, particulièrement grâce à la découverte de la perspective linéaire (Arasse 1999). Les multiples échanges commerciaux et les voyages que font les artistes flamands entre les Pays-Bas et l'Italie ont permis le partage de nouveaux intérêts qui ont eu un impact direct sur l'art. L'étude des ruines et des figures antiques de Rome a permis à des artistes majeurs comme Albrecht Dürer (1471-1528) de faire bénéficier aux artistes du nord des Alpes, le résultat de ses études en Italie. Jan Gossaert (1478-1532), pionnier du maniérisme anversois aux côtés de Jan de Beer, a lui aussi profité de l'expertise architecturale des Romains et apporté une inestimable contribution (Bass 2016 : 38- 41).

En effet, chaque élément, chaque ornement, chaque détail s'accordent à l'iconographie de l'*Annonciation*, et les figures antiques qui décorent les chapiteaux et les arcs fusionnent une iconographie religieuse et antique. Cette tendance, nous pouvons déjà l'observer un siècle plus tôt dans l'œuvre de Cosmè Tura (1450-1495) qui représente dans son *Annonciation* de la cathédrale de Saint-Georges de Ferrare (fig. 34) les huit dieux planétaires que Stephen J. Campbell a identifiés comme étant Vénus, Saturne, Mercure, Jupiter, Apollon, Diane, Mars, et enfin une figure non identifiable qui représenterait le monde entier, la sphère. Ces figures des divinités païennes « *all'antica* », toutes en *contrapposto* appelleraient à « l'harmonie de l'âme, du cosmos et de l'humanité qui ensemble révèlent le miracle de l'Incarnation » (Campbell 1997 : 135-140). Reprenant ce même intérêt pour la représentation des figures mythologiques, Jan de Beer pose sur le chapiteau de la colonne de gauche ce qui semble être Mars (fig. 35) vêtu de son habit de guerrier qui brille de tout son or, un dieu romain responsable de la fertilité des semences dans la Rome antique et principalement célébré au printemps, alors que la végétation reprend vie et que reprennent les guerres (Watkins : 1985, 39a). On peut aussi observer deux autres dieux, sur les bas-reliefs situés en dessous de l'arc central. Sur la gauche (fig. 36-37), nous croyons identifier Jupiter, le dieu politique, garantissant les lois et les serments par sa virilité, sa prestance autoritaire référant à la puissance de Dieu (Schmidt : 2000, 110). Ou encore Saturne puisqu'il est entouré de feuilles et nous rappelle le dieu des semailles, des grains et parfois même de la vigne (Schmidt : 2000, 178), une figure assujettie à la fertilité de la Vierge dans l'Annonciation. En position centrale, il nous semble que Vénus

pourrait logiquement figurer, alors, qu'un bâton à la main, elle réfère à son occupation du renouveau de la nature, du potager, de la fécondation des fleurs et de la maturation des plantes (Schmidt 2000 : 202). Occupant la position centrale de l'arc, Vénus engage aussi un discours de l'amour et de la fécondité qui s'insère bien dans la représentation d'une future mère qui chérira son enfant.

Alors que le XV^e siècle flamand développe une forme de réalisme, les artistes ont cessé de représenter la scène dans l'intérieur d'une « humble maison de paysanne » du XIV^e siècle, pour plutôt la situer dans un décor bourgeois tel que le présente Rogier van der Weyden dans son *Annonciation* de la Pinacothèque de Munich (fig. 38). Ils s'inspirent des Italiens, ces amoureux de belles architectures et développent également le style « palais-villa » dans lequel la symétrie, le marbre et le bon goût sont les qualités primordiales, une curiosité nettement relevée dans l'œuvre de de Beer. L'Annonciation est une des scènes de prédilection pour les artistes et un excellent prétexte pour créer selon leur imaginaire, des compositions des plus impressionnantes aux décors nobles (Arasse 1999 : 269). « *All' antica* » devient le mot d'ordre et ce, Jan de Beer l'a bien compris. Les artistes préfèrent appliquer les règles de la perspective à l'aide des chapiteaux délicatement ornés, de voûtes décorées de bas-reliefs et de colonnes de marbres au décor recherché (Arasse 1999 : 177). L'élaboration de l'illusion de la troisième dimension permettant de donner l'impression que l'espace se creuse sur une surface plane nécessite de déterminer un point de fuite vers lequel toutes les lignes parallèles avec le sol semblent converger. Le dallage est alors très souvent utilisé puisqu'il permet de tracer la perspective architecturale, en lignes qui divisent la scène, créant le jeu d'illusions, d'angulation (Damisch 1987 : 332-334). On peut voir le patron de carrelage que Jan de Beer a utilisé pour la composition intérieure de sa scène et qui crée une dynamique (fig. 33). C'est d'ailleurs un procédé qu'il a utilisé dans plusieurs autres *Annonciations*, ces motifs de céramique devenant récurrents dans ses œuvres.

Jan de Beer semble fractionner ses *Annonciations*⁷² en plusieurs espaces laissant libre cours à l'imagination du spectateur, ainsi qu'à la « grandeur » illimitée et incommensurable de Dieu inspirée par une architecture sans limites. En ce sens, Dan Ewing note que ce serait la

⁷² Nous pouvons observer ces faits également avec *l'Annonciation* de Boston (fig. 29).

principale raison pour laquelle l'artiste ne cadre jamais ses scènes en laissant voir le plafond. Ici, dans le retable de Montréal, une élévation non limitée indique spécifiquement la provenance céleste de l'Ange Gabriel. Ce type de division de l'intérieur des scènes en multiples sections est très régulièrement utilisé par de Beer dans les *Annonciations*. Ce pourrait même être une des initiatives flamandes de de Beer, comme nous pouvons le constater en observant le livre d'Heures du Maître de Rosenwald (fig.39), qui est ostensiblement tiré du retable de Boston, ou encore d'une seconde *Annonciation* attribuée au cercle de Bernard van Orley (fig.40) (Ewing 2016 : 152-160).

La composition dynamique de la scène suggère l'idée de la maternité imminente de la Vierge. En effet, une succession de cercles convergeant vers le ventre de Marie créent une forte diagonale (fig.41). Un rayon imaginaire émane en hauteur de la boule de cristal de roche, qui embrasse à elle seule plusieurs significations, suivi d'un tondo où est figuré l'archange Saint-Michel. Ce rayon descend ensuite vers le miroir suspendu au-dessus du lit interpellant la présence divine qui est subséquentement évoquée dans le cercle de la balustrade séparant le lieu de l'annonce et la chambre à coucher. Finalement, la diagonale se termine ultimement sur la rondeur du ventre de Marie (« l'Esprit Saint viendra sur toi » (Lc 1 : 35)), qui abritera le Fils de Dieu. En définitive, ce serait cette intense ligne qui remplacerait la colombe symbolisant l'Esprit Saint. Envoyé par Dieu, dans ce cas par la boule de cristal de roche qui par sa matérialité et son emplacement s'y réfère, le rayon vient directement rejoindre la chair de la Vierge et précisément son ventre. Il est intéressant de noter que cette ligne directrice traversant le verre, symbole de l'extension de Dieu du ciel jusqu'à la Vierge sur Terre, a été utilisé à plusieurs reprises par les artistes du XV^e siècle⁷³.

L'entière composition de l'œuvre ainsi que les éléments d'ornements de la chambre de Marie forment un discours tant liturgique, théologique que symbolique, évoquant la virginité et la fécondité de celle qui deviendra la « *Regina angelorum* ». Comme Raphael l'élabore dans sa *Disputa* de la *Stanza della Segnatura* du Vatican, la structure de l'image optimisée par les gestes, les regards et les symboliques qui convergent tous vers le même sens

⁷³ Parmi ceux-ci, nous précisons l'*Annonciation* de Jan van Eyck (fig.42) et celle de l'Atelier de Robert Campin, *Triptyque de l'Annonciation*, 1427-1432, Huile sur Chêne, 64.5 cm x 27.3 cm, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York. Numéro d'Accès : 56.70a-c.

déclarent de concert la puissance de l'Église (Rosand 1985 : 40-43). Dans cette *Annonciation*, de Beer élabore et dirige un discours propre à cet épisode biblique qui célèbre le miracle de la création divine. Ainsi, dès que la Vierge accepte cette conception la préservant du péché, le désir de Dieu s'opère. Selon la Bible, c'est en recevant le « Verbe de Dieu » généralement représenté par la colombe ou des rayons de lumière que Marie sera enfantée. Pourtant, Jan de Beer supprime la colombe, et la remplace par la symbolique d'un puissant rayon de lumière qui accomplit tout de même le miracle de l'Annonciation.

2.1.4 L'Annonciation : une célébration de la fécondité et de la virginité

Le symbolisme déguisé difficilement interprétable, tel que pratiqué par les artistes du Trecento, est une pratique réutilisée par les artistes flamands nous dit Panofsky (1971 : 141-142). Ces derniers ont utilisé des symboles chrétiens avec grande créativité:

In Early Flemish painting, [...] the method of disguised symbolism was applied to each and every object, man-made or natural. It was employed as a general principle instead of only occasionally [...] they feel the need to saturate all of its elements with meaning⁷⁴ (Panofsky 1953: 152).

Ce symbolisme dans l'art des XV^e et XVI^e siècles est une forme de métaphore, de discours imagé et exprimé par le sens donné à un objet, ou à toute autre forme utilisés à la discrétion de l'artiste. Jan de Beer emploie ce langage de symbolisme déguisé à plusieurs reprises dans l'ensemble de son œuvre dans un but, comme nous l'explique Dan Ewing, d'accentuer le sens religieux de l'œuvre : « to express the religious significance of the work » (Ewing 1978a : 125). C'est précisément ce que l'on observe dans l'analyse du retable de Montréal. En 1934, Erwin Panofsky publie son article « Jan van Eyck's Arnolfini Portrait » qui argumente pour la première fois que le portrait des époux Arnolfini est également un contrat de mariage. Panofsky arrive à cette seconde lecture de l'œuvre, par la compréhension du symbolisme exprimé par le choix d'éléments spécifiques, méthode largement utilisée par les artistes flamands pour doter les objets d'un discours qui va au-delà de leur simple

74 Je traduis de l'anglais au français : « Dans la peinture flamande ancienne, [...] les méthodes du symbolisme déguisé ont été appliquées à chaque objet, humain ou naturel. Il a été employé comme un principe général et non simplement occasionnellement [...] ils sentent le besoin de saturer tous ces éléments avec une signification ».

représentation naturaliste. C'est ainsi qu'au fil des siècles, les artistes, par l'utilisation d'une multitude de symboles, ont doté l'iconographie de l'Annonciation de multiples sens, transformant par conséquent le dogme de la Vierge.

Le lys inséré dans un vase en majolique déposé à l'avant-plan est reconnu comme un des symboles les plus populaires de cet épisode biblique. Il est très souvent déposé aux pieds de la jeune femme, proclamant d'entrée de jeu la virginité de la Vierge, permettant une association analogique avec les qualités de cette fleur gracieuse, d'un blanc pur et dégageant un doux parfum. Au fil des siècles, dans les représentations de la Vierge, les fleurs ont été utilisées et ont développé une iconographie la représentant et l'incarnant. Rachel Fulton démontre que déjà au XII^e siècle, cette symbolique était intégrée à la culture religieuse (Fulton 2004). La rose, le lys et la violette étaient à la Vierge, ou plutôt étaient *la* Vierge, nous dit-elle. Les symboles de naissance et de fertilité se sont multipliés au fil des siècles, si bien qu'aujourd'hui, on peut se référer à une liste qui dénombre plus de six cents plantes et fleurs qui lui sont associées par dévotion (Fulton : 2004, 1). Le lys est devenu un élément presque incontournable dans l'iconographie de la scène dès la fin du XIII^e siècle, mais en revanche il devient plus rare de le trouver à partir du XVI^e siècle (Choppy 1991 : 71). Entre ces périodes, une variante s'est opérée dans les Pays-Bas et en Allemagne, telle qu'on la retrouve dans l'*Adoration* de Boston de de Beer (fig. 29). Plutôt que le lys soit apporté par l'ange, les artistes nordiques déposent à ses pieds un bouquet de fleurs composé de roses, de violettes et de lys dans un vase en majolique. La forme du vase est spécifique à l'iconographie de l'Annonciation, car celui-ci arbore la forme de l'amphore évoquant la taille cintrée et le bassin féminin. Ensemble, le lys et le vase s'accordent pour exprimer par métaphore le ventre fécond de la Vierge qui accueillera, dans une conception virginale, le fils de Dieu (Zink 2014 : 12).

Un second élément vient souligner la symbolique de la fécondité de la Vierge, et il s'agit de la guirlande de poires tendue par deux putti au-dessous de l'arcade séparant le lieu de l'Annonciation et la chambre en arrière-plan (fig.7). Les artistes flamands encadrent souvent leurs architectures à l'aide de riches guirlandes garnies parfois de fleurs ou de fruits. De manière générale, le fruit réfère généralement à la fécondité naturelle (Fulton 2004). Dans le cas à l'étude, la guirlande décorée de poires représente le fruit défendu provenant de l'arbre de la connaissance (Cair-Héliion 2011 : 45) tout en rappelant notamment par sa forme féminine, le

bassin de la Vierge Marie. De plus, la poire, ayant une peau texturée et prononcée, ferait ici référence à la chair qui prendra forme dans le ventre de la Vierge (Campbell 1997 : 136). En disposant donc cet enjolivement en hauteur, de Beer vient créer une liaison entre la chambre à coucher et la scène de l'Annonciation, l'endroit usuel de la procréation humaine et l'endroit où la conception miraculeuse se produit.

La doctrine de la virginité perpétuelle de Marie voulant qu'elle soit demeurée vierge avant, pendant et après (*ante partum, in partu, post partum*) la naissance du Christ, répondait également à l'abstinence sexuelle encouragée par l'Église, puisqu'elle menait l'homme à une vie saine (Bromiley 1995 : 269). Cependant, les dogmes de la conception virginale et la virginité de Marie demeurant dépendants l'un de l'autre, les artistes ont dû développer une iconographie pouvant exprimer visuellement ces deux concepts théologiques. En disposant la chambre au second plan, tel que les codes iconographiques le veulent, de Beer permet au spectateur d'entrevoir ce que Panofsky a décrit plus tard comme « a bed in such contemporary or slightly earlier renderings [...] into an alcove in the rear or nearly hidden in an adjacent room⁷⁵ » (Panofsky 1971 : 254). Ce lit est très semblable à celui qui apparaît dans le portrait des Époux Arnolfini (fig.43), c'est-à-dire, avec des couvertures et des courtines rouges surmontées d'un dais sur lequel sont accrochés des rideaux noués en boule. Bien que ces lits soient semblables, ils portent des discours opposés. En effet, le mobilier au caractère nuptial du portrait des Époux Arnolfini, tel que l'évoque Linda Seidel, n'est pas seulement un élément de mobilier, source de confort, mais bien le site privé de l'engagement du mariage qui se consommera plus tard, selon les lois chrétiennes (Siedel 1993 : 56-59, 76-80). On peut s'interroger à savoir si cette pièce de mobilier présente dans l'*Annonciation* de Montréal ne pourrait pas faire aussi allusion à l'endroit où la procréation se déroule usuellement ? La présence du lit parfaitement dressé, intact et inutilisé souligne qu'il n'a pas servi lors de la conception du Christ et que le miracle s'est opéré autrement que la procréation naturelle de l'homme, renforçant ainsi le dogme de la conception virginale et la puissance de Dieu qui enfanta sans même avoir touché la Vierge. Dans le cas de l'*Annonciation* de de Beer le lit doit être d'abord compris comme un contre-point à l'annonce angélique et une démonstration

⁷⁵ Je traduits : « un lit dans ces rendus contemporains ou légèrement plus tôt [...] dans une alcôve à l'arrière ou presque caché dans une pièce adjacente ».

évidente de l'action de l'enfantement par le divin. Ce thème de la conception virginale est réitéré à travers trois autres éléments dans la scène qui portent un discours majeur sur la virginité et la fertilité de la Vierge.

Une sphère transparente, discrète et presque inaperçue est suspendue dans le coin droit supérieur de l'*Annonciation* (fig.44). Accrochée au milieu de l'arc en berceau, elle est pourtant centrale et surplombe la pièce entière. Sa position dans la composition n'est pas le fait d'un hasard, même si le cadrage présenté au spectateur ne la met pas en valeur, l'architecture dans son ensemble lui accorde une place littéralement centrale, un emplacement qui souligne son importance.

La sphère de cristal de roche témoigne d'un discours métaphorique sur la vision qui débute déjà au XIII^e siècle. Dans une époque où l'on tente toujours de comprendre le fonctionnement optique, la matière transparente du cristal de roche intéresse tant le domaine scientifique, artistique que religieux (Camille 2000 : 197-223). On utilise le cristal de roche pour contenir les reliques, puisque les artistes estiment sa valeur d'élévation symbolique par le biais de sa valeur hautement estimée. Sa transparence permet quant à elle d'entretenir et de célébrer un thème primordial de l'Église chrétienne, soit la lumière et l'illumination, qualités qui rejoignent directement les caractéristiques attribuées à la Vierge Marie, exclue du péché avant, pendant et après l'enfantement. À ce sujet, Sainte Brigitte de Suède a considérablement inspiré, par ses écrits, les artistes dès la fin du XIV^e siècle.

Brigitte de Suède, membre de la famille royale et une religieuse dévouée dans la deuxième partie de sa vie, s'est mariée à Ulf Gudmarsson en 1318. Cette heureuse union lui a donné huit enfants. Lorsqu'elle devient veuve en 1344, elle vit des moments de visions bien précises de la vie du Christ, visions dont le récit est réuni plus tard dans les *Révélationes divines et célestes*. Brigitte se dévoue à la religion dès 1346 et fonde l'ordre du Très-Saint Sauveur. Elle meurt à Rome à l'âge de soixante-dix ans et est canonisée en 1391 par le pape Boniface IX. Dès leur diffusion, ses écrits sont presque immédiatement utilisés par les artistes, comme Henrik Cornell l'a pleinement démontré (Cornell 1924 : 1-46). Tel qu'il sera davantage démontré dans l'analyse de l'*Adoration des Bergers*, les écrits de la sainte ont largement influencés l'œuvre de Jan de Beer. En effet, une lecture attentive de ses écrits nous permet de comprendre davantage l'implication d'objets transparents dans la composition de

l'*Annonciation*, une remarque également rapportée dans les écrits de Sainte Brigitte. Je traduis : « J'en comprends que la chair sans péché et convoitise entrant dans le ventre de la Vierge comme le soleil passe à travers une pierre précieuse. Car comme le soleil, en pénétrant une vitre, ne l'endommage pas, la virginité de la Vierge n'est pas gâtée par mon assumption de forme humaine⁷⁶ ».

Par sa matière donc, le cristal de roche était considéré, selon les croyances de l'époque, comme un « filtre spirituel » avec l'au-delà, et la pureté cristalline dont elle bénéficiait résultait de l'état congelé de la matière, alors que l'eau s'en était retirée après la Genèse (Gen. 1 : 6-7) (Dell'Acqua 2008 : 95). Ce qu'il en restait, soit le cristal de roche, ne serait que pureté. Dans son article « Between Nature and Artifice : Transparent Streams of New Liquid », Francesca Dell'Acqua s'intéresse au lien entre le verre et Dieu :

texts of Late Antiquity and the Middle Ages reveals how glass and stained-glass windows became perfect metaphors for theological concepts of great importance to Christianity [...] Light transmitted through colored glass symbolized God, who, however unknowable, was nonetheless omnipresent and perceptible (Dell'Acqua 2008 : 94).

Dans l'œuvre de Montréal, la boule de cristal de roche suspendue est la perception visible de l'invisible, en montrant visuellement l'objet et en démontrant, par le discours théologique allié à sa matérialité, la présence de Dieu. Le passage de la lumière, sur le miroir et au travers de la sphère rend une vision possible et directe du créateur. Une métaphore qui évoque le mystère de l'Annonciation et particulièrement le moment où « le verbe devient chair », le moment où Marie est « traversée » et ainsi enfantée. Cette percée de Dieu, invisible et pourtant si puissante est minutieusement tracée d'une dominante diagonale qui remplace la colombe supprimée. Directement accroché au dossier du lit, au-dessus de l'oreiller, un miroir rond serti de perles blanches est suspendu par un ruban doré (fig.45). Cet objet, qui est devenu représentatif de la Vierge Marie, rappelle par les propriétés de sa matérialité réfléchissante, la pureté cristalline immaculée de toute imperfection. L'emplacement choisi pour le miroir,

⁷⁶ On peut y lire : « Assummi carnem sine peccato et concupiscentia, ingrediens viscera Virginea, tanquam Sol splendens per lapidem mundissimum. Quia sicut Sol vitrum ingrediendo non laedit, sic nec virginitas Virginis in assumptione humanitatis meane corrupta est » (Brigitte de Suède 1628 : 1).

Traduit du latin à l'anglais par MEISS, Millard (1945). « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, vol. 27, n° 3, p. 176-181: « I have assumed the flesh without sin and lust, entering the womb of the Virgin just as the sun passes through a precious stone. For as the sun, penetrating a glass window, does not damage it, the virginity of the Virgin is not spoiled by my assumption of human form ».

c'est-à-dire, posé directement au-dessus de l'oreiller de Marie établit un lien direct et participe au discours visuel qui évoque le « *Speculum sine macula* », le miroir sans tache (Borel 2002 : 74). Ce lien théologique et iconographie établi par le miroir trouverait une partie de ses origines dans *l'Éloge de la Sagesse* de Salomon : « Car elle est un reflet de la lumière éternelle, un miroir sans tache de l'activité de Dieu » (Sg. 7 : 26). À ce sujet, Saint Augustin se positionne sur l'inaltération de la conception de Dieu sur la virginité de Marie :

Le rayon de soleil pénètre le miroir ; sa subtilité immatérielle lui permet de passer au travers du corps du miroir, et il paraît à l'intérieur tel qu'il est à l'extérieur ; entrant dans le miroir, il ne détruit pas, celui-ci demeurant entier à l'entrée et à la sortie du rayon. Puisque le rayon du soleil ne brise pas le miroir, comment le rayon de la divinité qui entre dans le sein de Marie aurait-il pu souiller la pureté de la Vierge ? » (Mieckow 1868 : 276).

La présence du miroir au-dessus du lit n'est donc pas anodine, car cet élément réitère symboliquement et théologiquement la conception virginale. Il témoigne, tout comme le cristal de verre, d'un objet fragile et pur, qui suite à la percée lumineuse, l'acte de l'enfantement par Dieu, demeure intact. Il évoque ainsi la virginité de l'objet, l'absence de tache et de cassure, la virginité de Marie.

Évoquant la forme, le raffinement et l'esthétique d'une couronne rappelant Marie reine des Anges, le miroir, lui-même une allégorie de la Vierge est serti de fines perles blanches. Ces pierres naturelles, métaphore de la conception virginale du Christ sont généralement utilisées sur les objets de prestige comme les trésors. Tout comme la perle, la Vierge, pure de tout péché, rappelle les circonstances allégoriques de la naissance de Vénus dans un coquillage (Fricke 2012 : 46-47). La perle, élément naturel sorti de l'huître perlière fait donc certainement écho à la naissance de Jésus, une conception miraculeuse de la chair. Déjà à l'époque paléochrétienne, le théologien Clément d'Alexandrie a réfléchi à cette analogie :

A pearl is also the luminous and pure as Jesus who was born by the Virgin from divine thunderbolt. For, like the pearl, born in flesh and shell and dampness, a body is moist and extremely shiny and full of *pneuma*, so also the God-Logos is spiritual light incarnate, sending His rays through a luminous and moist body⁷⁷(Clément d'Alexandrie : 1919, 1 : 228) cité par Fricke (2012 : 46-47).

⁷⁷ Je traduis de l'anglais au français : « Une perle est aussi lumineuse et pure comme Jésus qui est né par la Vierge de la foudre divine. Car, comme la perle, née dans la chair, la coquille et l'humidité, un corps est humide

Dans ce cas, la perle vient exprimer par son discours l'incarnation divine de la chair par le miracle qui réfère à l'étape suivant la percée virginale de Marie. Ainsi, le cristal de roche illustre symboliquement la haute présence divine qui agit en transperçant la Vierge, et le miroir convexe et les perles sont la métaphore de la conception virginale. Ces trois éléments symboliques démontrent la puissance de Dieu le Père. La composition et la codification artistique de l'*Annonciation* de Jan de Beer construisent une œuvre de dévotion pour le croyant alors qu'il assiste au moment privilégié qu'est la conception divine.

Une observation attentive permet, étonnamment de percevoir quelques traits, quelque chose à travers la boule de cristal (fig.44) ainsi que dans le miroir (fig.45). Cependant, il est impossible de discerner ce qui est esquissé. Serait-ce la présence momentanée de Dieu ? L'article de Cynthia Hahn « *Visio Dei Changes in Medieval Visuality* » nous aide à comprendre ce phénomène de représentation de la présence momentanée de Dieu dans les œuvres du Moyen Âge. Les Augustiniens embrassaient la conception de la vision comme outil pour un accès interactif à la *Visio Dei*⁷⁸. Le schème fut conservé et semble avoir traversé le temps, car les artistes du Moyen Âge ont travaillé à la création et l'unification de symboles pouvant offrir un accès à la vision divine à travers l'œuvre d'art.

Selon les théories de Grosseteste revue par Hahn, la lumière, *lux* et *lumen* en italien, est celle qui active et constitue les choses de notre univers. La lumière physique est donc l'élément central du monde humain et céleste (Hahn 2000 : 188-190). Jan de Beer l'utilise comme élément clé dans son *Annonciation*, une scène où la lumière devient régulièrement action et acteur. Elle ponctue et maintient le discours iconographique élaboré par le miroir et le cristal de roche, comme nous venons de l'expliquer. À ceci s'ajoute tout l'or utilisé à profusion qui participe également à la présence de la lumière divine : le coussin sous les genoux de Marie, le livre, le rosaire et ses trois médaillons, la broderie sur la robe de la Vierge, le bâton de messenger et la robe de Gabriel, les deux auréoles, les piliers, la statue antique de gauche, le cordon de la guirlande et ses poires dorées, le dessous de l'arc en

et extrêmement brillant et plein de pneuma, aussi le Dieu-Logos est la lumière spirituelle incarnée, en envoyant ses rayons à travers un corps lumineux et humecté ».

⁷⁸ Les Augustiniens n'évoquent pas l'utilisation de l'image comme outil d'accès à la vision divine. Toutefois, leur idéologie sera utilisée comme source théologique à travers le Moyen Âge. Pour plus d'informations sur le sujet, consulter l'article de Cynthia Hahn (Hahn 2000).

berceau ornementé, sans oublier les ailes de l'archange qui sont radiantes de lumière. L'évocation du céleste est donc bien évidente, omniprésente même et sans cesse rappelée dans l'iconographie des matières et des symboles utilisés pour cette *Annonciation*.

Tel que mentionné plus tôt, on observe un cercle dans la balustrade qui s'ouvre précisément entre Marie et l'angle Gabriel. Cette percée révèle les draps rouges du lit. Cette ouverture apporte un accent visuel obligé sur le tissu qui réfère à la tradition chrétienne voulant que les mariés exposent le drap taché de sang suite au mariage, preuve de consommation de leur engagement (Siedel 1993). En ce sens, le tissu brodé d'or, rappelant le vêtement de Marie richement décoré et sa haute sainteté, la *Sponsa Ornota*, réfère directement à l'acte de l'enfantement, qui comme nous savons, laisse Marie vierge et sans péché. De même, le bloc de marbre noir légèrement mouluré est laissé dans un état presque brut. Par sa matérialité, le marbre réfère à l'eau gelée, extirpée de toute impureté (Barry 2007 : 627-630). De ce fait, le bloc percé évoque l'enfantement de Marie par Dieu, une insertion divine à travers une matière pure. Tel que le démontre Fabio Barry dans son article « Walking on Water : Cosmics floors in Antiquité and the Middle Ages », dès l'époque égyptienne, le marbre noir évoquait « le microcosme, un point de contact possible entre la terre et le céleste, représenté par la lumière » (2007 : 640). Il y a cette poésie dans ce détail. Le marbre qui contient et évoque, par sa matérialité, le microcosme, permet une vision du céleste par le symbole chrétien du drap nuptial, preuve de la puissance de Dieu et du miracle divin de la conception virginale.

Gabriel touche à ce cercle de son geste d'orateur. Il participe à cet enfantement en interpellant Marie qui se retourne vers lui. Son sceptre d'or et de lumière rappelant son statut céleste se retrouve à l'autre extrémité du cercle et donc tout près du visage de la sainte qui, en tournant son visage, atteint presque ce cercle. Elle y est presque. Marie sera bientôt percée, enfantée tout comme le bloc de marbre le démontre entre la main de l'annonciateur et celle à qui l'annonce est faite.

Après s'être recueilli devant cette douce Annonciation et avoir récité l'Ave Maria, le spectateur glisse ses yeux vers la scène centrale qui l'éblouit déjà par la richesse de ses détails et sa splendeur architecturale.

2.2 L'Adoration des Bergers

Dans la scène du panneau central (fig.46), tous les regards convergent vers le Christ qui repose directement sur un sol de pierre, un lit inhabituel pour un être si peu ordinaire. Le teint plus que pâle, l'Enfant donne un ton de douceur à l'atmosphère de cette scène. Sa mère qui à son côté veille sur lui, est vêtue d'une robe d'un bleu profond délicatement brodé d'or. Agenouillée, elle contemple son fils extraordinaire qu'elle vient de mettre au monde, l'incarnation même de Dieu. Tout près d'elle, trois petits anges⁷⁹ sont agenouillés à ses côtés, alors que trois autres volent au-dessus, tout aussi calmes et resplendissants, créant ensemble une sorte d'enclos (physique) autour du Christ. À droite, assis sur les quelques marches du porche, trois bergers adorent également l'Enfant. L'un est agenouillé, l'autre est même appuyé sur ses genoux et sur ses mains. Ils referment le cercle de l'adoration. Parmi eux, un homme joue de sa cornemuse. Un peu plus loin, deux autres bergers sont représentés, dont un porte sa houlette, objet utilisé par les bergers permettant d'attraper plus facilement les animaux. Appuyés sur une architecture antique, ils semblent échanger sur l'événement miraculeux qui se présente à eux. À leur droite, l'architecture en ruine s'élève, imposante. Elle prend place dès le premier plan, où sont représentés quelques vestiges antiques d'un ancien pilier, ainsi qu'un arc cintré qui guident le regard vers un espace sombre. Disposés au niveau du sol, ces vestiges créent une séparation entre le spectateur et la scène de l'*Adoration*, s'interposant entre le dévot et la scène. Cette barrière presque physique que sont les restes d'une architecture du passé, offre momentanément un dégagement visuel au spectateur. Des colonnes disposées au second plan sont massives et délicatement ornementées par des bas-reliefs et des statues mythologiques sur leurs chapiteaux. Derrière elles, un second espace quadrangulaire est créé et divisé par quatre arcs en plein cintre qui semblent dévoiler une zone différente de celle du

⁷⁹ Concernant les détails certainement de la main de l'artiste, la délicatesse, le mouvement et l'exubérance du drapé typique du maniérisme anversois auraient trouvé inspiration de la magnificence des costumes liturgiques. Cette transposition vestimentaire, Hugo van der Goes (1440-1482) l'exerce déjà vers 1475 dans son retable de Portinari (fig.47) (McNamee 1963). Dans le cas du retable de Montréal, de Beer fait le choix de vêtir ses anges de trois couleurs différentes par une légère et délicate aube, une sorte de longue et étroite tunique cintrée à la taille par un mince cordon (Barbier 1940). À l'exception de l'ange vêtu de jaune qui semble porter une dalmatique, davantage visible dans le groupe suspendu. Ainsi, les anges arborant tous un code vestimentaire religieux de cérémonie soulignent et accentuent davantage la célébration formelle de ce moment miraculeux de la naissance du Sauveur.

premier plan où l'Adoration se déroule. De là, Joseph observe la scène devant lui et tient une chandelle dans sa main gauche.

Un paysage s'ouvre sur notre droite et débute par un chemin bordé de pierres qui nous guide vers deux petites chaumières, ainsi qu'une maison en pierre. Derrière elles se déploie une forêt et un pré où paissent les moutons entourés de quelques bergers. La scène se ferme sur un énorme rocher percé, surplombé de ce qui semble être un château fortifié. Pour terminer, une immense et lumineuse ouverture dans le ciel laisse entrevoir une silhouette angélique.

Le croyant reconnaît l'Adoration des Bergers écrite par l'Évangéliste Luc :

Pendant qu'ils étaient là [à Bethléem], le temps où Marie devait accoucher arriva, et elle enfanta son fils premier-né. Elle l'emballota, et le coucha dans une crèche, parce qu'il n'y avait pas de place pour eux dans l'hôtellerie. Il y avait, dans cette même contrée, des bergers qui passaient dans les champs les veilles de la nuit pour garder leurs troupeaux. Et voici, un ange du Seigneur leur apparut, et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux. Ils furent saisis d'une grande frayeur. Mais l'ange leur dit : Ne craignez point ; car je vous annonce une bonne nouvelle, qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie : c'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, il vous est né un Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur. Et voici à quel signe vous le reconnaîtrez : vous trouverez un enfant emmailloté et couché dans une crèche. Et soudain il se joignit à l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu et disant : Gloire à Dieu dans les lieux très hauts, Et paix sur la terre parmi les hommes qu'il agrée ! Lorsque les anges les eurent quittés pour retourner au ciel, les bergers se dirent les uns aux autres : Allons jusqu'à Bethléem, et voyons ce qui est arrivé, ce que le Seigneur nous a fait connaître. Ils y allèrent en hâte, et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le petit enfant couché dans la crèche. Après l'avoir vu, ils racontèrent ce qui leur avait été dit au sujet de ce petit enfant. Tous ceux qui les entendirent furent dans l'étonnement de ce que leur disaient les bergers. Marie gardait toutes ces choses, et les repassait dans son cœur. Et les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu pour tout ce qu'ils avaient entendu et vu, et qui était conforme à ce qui leur avait été annoncé (Luc 2 :1-20).

À l'opposé du texte de Matthieu qui présente l'Adoration des rois Mages d'une manière qui laisse place à l'interprétation des artistes et qui a donné l'occasion à ceux du maniérisme anversois de doter la scène de majestueux costumes exotiques, le texte de Luc met de l'avant une Annonciation et une Adoration qui s'adresse au peuple « simple », celui des paysans. Toutefois, nous notons que la scène présentée dans le panneau central du retable de

Montréal, s'éloigne, par quelques détails, du récit de Luc, notamment en ce qui a trait à la représentation du Christ, complètement nu et déposé sur un sol de pierres. L'origine de ce motif se trouverait donc dans d'autres écrits.

2.2.1 L'Adoration des Bergers selon Brigitte de Suède

Vers la fin du XIV^e siècle, on observe dans la peinture un intérêt marqué pour l'épisode biblique de l'*Adoration des Bergers*, inspiré des écrits de Sainte Brigitte de Suède (1303-1373) (Oakes 2008 : 106). Dès leur diffusion, ces écrits ont presque immédiatement été utilisés par les artistes, comme l'historien de l'art Henrik Cornell l'a pleinement démontré (Cornell 1924 : 1-46). Ainsi au cours du XIV^e siècle les écrits de la religieuse ont servi de base pour l'élaboration d'un art de dévotion qui engage l'intérêt narratif du spectateur, délaissant les traditions iconographiques médiévales (Oakes 2008 : 106-107).

Le fait que le Fils repose à même le sol au détriment de la traditionnelle crèche ou d'être représenté dans les bras de sa mère, tel que les *Révélation*s le décrivent, est un élément parmi tant d'autres que les artistes ont adopté. Comme les autres artistes de son époque, les *Révélation*s de Sainte-Brigitte de Suède ont certainement inspiré l'élaboration iconographique de l'*Adoration* de Jan de Beer. Suivant respectueusement les mots et les détails des écrits de la sainte, de Beer pose le Christ « *iacentem in terra nudum* » couché nu sur la terre (fig.48) tel que l'a vu Brigitte⁸⁰. Autour de ce petit corps, pivot central dans l'œuvre, l'artiste anversois construit une narration basée sur l'utilisation de motifs aux références symboliques que nous étudions dans ce chapitre. Renonçant au lit de paille traditionnel de la crèche, de Beer demeure fidèle aux *Révélation*s en peignant sous l'enfant de « grands et ineffables éclats de lumière que le soleil ne lui était en rien comparable » (Suède 1650 : chap. XXI).

Selon Henrik Cornell, ce renouveau iconographique apparaît chez les artistes flamands autour des années 1430 (Cornell 1924 : 41-42) et ce, principalement dans la *Nativité* du Maître Francke du retable de Saint Thomas daté dans les environs de 1424 (fig.49). Contrairement

⁸⁰ Brigitte de Suède écrit : « Et lors l'enfant, pleurant et comme tremblotant de froid et de la dureté du pavé où il gisait, s'émouvait un peu, et étendait ses bras, cherchant quelque soulagement et la faveur de la Mère. » Chapitre XXI.

aux anciens codes de représentation, Maître Francke présente le Christ couché à même le sol, comme s'il émanait des puissants rayons de lumière. Dans l'imagerie traditionnelle, son lit est une mangeoire entourée d'un bœuf et d'un âne. On y retrouve ces motifs iconographiques, mais ils sont toutefois modifiés et déplacés dans un désir d'accorder la scène représentée aux visions de la religieuse.

Le thème principal du retable de Montréal est centré autour de cette lumière divine dont le Christ est illuminé et qui le soutient physiquement. La lumière au sens physique et spirituel du terme n'est pas seulement illustrée par de simples rayons, elle trouve un écho dans plusieurs éléments iconographiques utilisés dans l'ensemble de la composition de l'artiste. À cet effet, l'évangéliste Jean nous rappelle la confiance presque aveugle que nous devons accorder au Créateur et à son Fils : « Jésus leur adressa la parole et dit : Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura au contraire la lumière de la vie » (Jean 8 : 12). Dans ces versets, le croyant saisit bien la puissance et la grandeur du Christ. Or, pourquoi Jan de Beer a-t-il peint le Christ, personnage principal et central, si petit ? Ce n'est assurément pas le résultat d'un hasard, on sent que le peintre a visiblement réfléchi à cette composition en prenant soin d'entretenir un dialogue entre les personnages et les éléments architecturaux qui les entourent. En conséquence, toutes les actions des personnages représentés et toute leur attention convergent vers ce minuscule être posé sur la pierre, dans un effet saisissant qui crée un contraste très fort par rapport à la gigantesque architecture qui le surplombe. En effet, l'attention du spectateur est rapidement absorbée par les riches costumes, par l'élévation et l'abondance de l'architecture, ainsi que par la splendeur du paysage. Pourtant, c'est à ce nouveau-né, petit et fragile, que les peuples du monde entier vont dédier une intense dévotion au fil des siècles. Malgré sa peau pâle qui le distingue à peine des pierres sur lesquelles il repose, nous faisant ainsi presque oublier sa présence, le Christ est bel et bien présent. Le Nouveau-né est ici la clé de toute l'histoire biblique et des trois scènes du retable. Cette option retenue par l'artiste de représenter le Christ si petit et de le fondre dans le décor est, selon nous, une décision consciente de l'artiste anversoïse, inspiré principalement par Brigitte de Suède.

La présence et la grandeur du Fils se lisent dans les yeux de sa mère (fig.50). Dans ce que l'on a appelé la « gémissement de la Vierge », la Mère est agenouillée et semble être

captivée de tendresse et en complète admiration devant son enfant miraculeux. Le visage serein de Marie en adoration est un point dicté par les écrits de Sainte Brigitte de Suède : « elle [la Vierge] le mit en la crèche, et l'adore à genoux avec des joies indicibles » (Suède 1650 : chap. XXIII). Par cette représentation, Jan de Beer réussit un tour de force en exprimant une telle émotion sur le visage lumineux et gracieux de Marie, en faisant un des points de lumière principaux du panneau central. Son teint de pêche pourrait avoir été tiré des *Révélation*s qui précisent que la Vierge « ne changea point de couleur en cet enfantement ; elle ne fut point infirme, ni aussi les forces corporelles ne lui diminuèrent point comme les autres femmes ont accoutumé » (Suède 1650 : chap. XXI). De savoir rendre cette douceur angélique et cette sérénité, est une des habiletés principales du peintre explique le spécialiste Dan Ewing : « [the] emotion portrayed is usually one of quiet piety and gentle introspection, appropriate to the religious character of de Beer's art [...] Such serenity is typical of the late work of Jan de Beer⁸¹ » (Ewing 1978a : 124).

Alors que dans la tradition de la Nativité, la Sainte Famille est traditionnellement accompagnée du bœuf et de l'âne, ici elle n'est qu'en présence du bœuf. C'est un point où de Beer s'écarte des écrits de Sainte Brigitte qui mentionnent leur présence à deux reprises⁸². On peut s'interroger à savoir pour quelle raison Jan de Beer a exclu l'âne de son *Adoration* ? Pour Panofsky, se basant sur la lecture d'Ésaïe⁸³, une différence s'opère entre le bœuf « qui connaît ses maîtres », contrairement à l'âne qui serait plus matérialiste, alors qu'il ne connaît que le berceau de son maître. Ainsi, ajoutés relativement tardivement à la scène de la Nativité, c'est dans les écrits du Pseudo-évangéliste Matthieu au VII^e siècle (Ewing 1978a : 470), que le bœuf et l'âne deviennent des éléments de la naissance du Christ, permettant aux artistes de leur construire une personnalité. Ewing observe de plus une évolution dans la nature de ces animaux. D'abord, l'âne représentait l'infériorité par rapport au

⁸¹ Je traduis de l'anglais au français : « [L'] émotion dépeinte est habituellement une de piété tranquille et d'introspection douce, appropriée au caractère religieux de l'art de Beer [...] Une telle sérénité est typique du travail tardif de Jan de Beer ».

⁸² Sainte Brigitte mentionne leur présence d'abord dans le chapitre XXI : « tous deux avaient un bœuf et un âne ; et étant, entrés dans une caverne, le vieillard, ayant lié le bœuf et l'âne à la crèche », ensuite dans le chapitre XXIII : « mon Fils en la puissance de sa Divinité, qu'il eut lorsqu'il était en la crèche, gisant entre deux animaux » (Suède 1650).

⁸³ Panofsky fait référence à Ésaïe 1 : 3 : « Le bœuf connaît son possesseur et l'âne la crèche de son maître : Israël ne connaît rien, mon peuple n'a point d'intelligence ».

bœuf exprimant symboliquement les « gentils », opposés aux juifs. Puis, l'âne a été reconnu comme étant lié à l'Ancien Testament, et donc en opposition au Nouveau Testament, et représenté alors par le bœuf. Les deux bêtes montrent une attitude fort différente : le bœuf est placé en adoration, alors que l'âne s'occupe à autre chose. Dans d'autres cas, le bœuf est couché, prosterné devant le Christ pendant que l'âne est encore debout, ne réalisant pas l'importance de l'être qui est devant lui (Panofsky 1971 : 470n.1). À titre d'exemple, la *Nativité* de Birmingham (fig.51) de Jan de Beer dévoile dans la pénombre un bœuf tout près de l'Enfant, le réchauffant de son souffle, alors que l'âne est à l'arrière et ne lui accorde aucune attention. Il rumine plutôt à pleine bouche. La même scène est reproduite dans l'*Adoration des Bergers* (fig.52) de Cologne. Pour ce qui en est de l'*Adoration* de Montréal, la présence unique du bœuf s'allie symboliquement au Nouveau Testament et souligne la Nouvelle Loi, un concept symboliquement répété dans l'œuvre, et dont il sera question plus loin, alors que l'absence de l'âne exprime un détachement de l'Ancienne Loi attribué à l'Ancien-Testament.

L'effet de transparence du bœuf, tout comme le baluchon de Joseph dans la *Fuite en Égypte* du panneau de droite, indiquerait un ajout subséquent fait par l'atelier du peintre avant la sortie de l'œuvre. Il demeure néanmoins intéressant de noter que face au Concile de Trente, les représentations artistiques de la Nativité ont été transformées par un désir de rigueur dans l'expression de la foi chrétienne et par la nécessité d'épuration de certaines croyances provenant des évangiles apocryphes. En réaction aux changements religieux et politiques, les artistes refusent « le réalisme pittoresque et familier de ces thèmes bibliques », alors que quelques éléments comme « le bain de l'enfant, les sages-femmes, l'âne et le bœuf seront écartés sous prétexte de manque de noblesse » (Réau 1956b : 229).

La métaphore du bœuf comme symbole du Nouveau Testament trouve un écho particulier dans cette scène, où Joseph lui-même témoigne de l'Ancien Testament et crée à lui seul, un retard face à la Nouvelle Loi.

2.2.2 Joseph « entre les ruines du monde antique et les promesses de celui à venir »⁸⁴

Seul et loin du lieu de l'Adoration, Joseph est situé en plein centre de ce panneau. Représenté tel un vieillard⁸⁵, chauve et le dos courbé, Joseph est vêtu de sa traditionnelle cape rouge qui cache son habit de travailleur (fig.53) (Lavaure 2013 : 257, 262).

Dans les peintures de la Renaissance nordique du XVI^e siècle, les artistes représentent l'époux de la Vierge en illustrant certains aspects des écrits populaires de l'époque qui lui construisent une personnalité bien particulière. Il est un vieux paysan qui prend soin de sa famille dans les *Heures dites de Bruxelles* et les *Heures du maréchal Boucicaut*. Parfois, un saint et pieux vieillard comme dans les *Très Belles Heures de Notre-Dame*. Ou encore, un patriarche important dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*, et même parfois un vieil homme exclu de la généalogie du Christ dans *la Vision du Maître de Bedford* (Payant 2006 : 191-204). C'est donc en référence à une multitude d'écrits que se développent plusieurs formes de représentations de Joseph, véhiculant diverses idées et images à son sujet. Comme nous le verrons, on voit croître un type de représentation de Joseph à caractère péjoratif dans l'art des XV^e et XVI^e siècles (Careri 2013). On peut observer que pour le retable de Montréal, Jan de Beer a choisi de représenter Joseph inspiré d'écrits plus *radicaux*. L'ouvrage d'Annik Lavaure, qui étudie les complexes figures de Joseph, souligne que les textes apocryphes ont certainement contribué au caractère niais du mari de Marie. Particulièrement les *Mystères de la Nativité de Jésus Christ*, écrits vers 980 - 987 qui connaissent une nouvelle popularité vers le milieu du XV^e siècle (Lavaure 2013 : 266, 276-282). L'extrait ici relate une convocation d'un grand prêtre soucieux de trouver un époux pour Marie. Joseph se présente honteux et redoute les remarques sur son âge, ce qu'un spectateur s'empresse de faire :

Regarder ce vilain chenu :
 tout pour certain l'en luy donra
 Marie, qui mieux ne pourra;
 il en puet bien este assureur :
 XX ans a qu'il est tout meur
 et qui commança à florir.
 Il atent trop soy mourir,

⁸⁴ Tiré de l'ouvrage de Giovanni Careri (Careri 2013 : 77).

⁸⁵ Brigitte de Suède mentionne l'âge avancé de Joseph dans l'*Enfantement de la Sainte Vierge*. Elle dit : « Il y avait avec elle [Marie] un honnête vieillard » (Suède 1650 : chap. XXI).

c'est grant domaige.

(*Mystères de la Nativité de Jésus Christ*, vers 980 – 987, cité dans Jubinal 1934 : 38)

La remarque crue du cousin de Joseph n'est pas moins amère dans la *Nativité de Rouen* :

D'un homme si fort enveilly
on ne tendra pas gramment compte;
croyez, ce ne sera que honte
de l'y voir, plusieurs en riront.

(*Mystères de la Nativité de Jésus Christ*, vers 980 – 987, cité dans Cohen 1958 : 68-69)

En suivant le ton de ces textes, Jan de Beer nous présente un Joseph certainement avancé en âge, mais lointain, occupé et insouciant. Il regarde devant lui, contrairement aux autres personnages et ne porte aucune attention à l'Enfant qui est adoré. Les *Révélations* de Sainte Brigitte de Suède mentionnent que la Vierge aurait demandé à son mari une chandelle afin qu'elle soit éclairée pendant qu'elle accouchait seule de Jésus.⁸⁶ Selon cette source, les artistes anversoïis peignent donc Joseph avec une chandelle à la main, marchant vers le lieu où la Vierge se trouve. Cependant, cet épisode se déroule avant l'accouchement. À cet égard, les *Révélations* de Brigitte de Suède racontent que les rayons dégagés par la lumière divine du Christ naissant sont si puissants qu'ils éclipsent quasiment la bougie de Joseph⁸⁷.

Ainsi, le mari de la Vierge est fréquemment représenté la main couvrant sa flamme (Cornell 1924 : 9 -13)⁸⁸. Nous pouvons alors supposer que Joseph se trouve entre deux moments distincts : la Nativité et l'Adoration. Selon Annick Lavaure, cette « composition synthétique avec Joseph revenant une bougie à la main, après la venue au monde de Jésus, semble s'être imposée aux artistes de l'époque » par la lecture et l'imagerie des *Révélations*. Particulièrement pendant ces années, le mari de la Vierge est reconnu pour sa lenteur, son retard à reconnaître la divinité de son fils, raison pour laquelle il ne semble nullement émerveillé par le Nouveau-Né dans cette *Adoration*. Sa difficulté de passage entre le temps de la loi et celui de la grâce qui lui est reconnu s'allie à la lenteur attribuée aux Juifs qui n'ont pas

⁸⁶ On peut y lire : « [Joseph] porta une lampe allumée à la Sainte Vierge, et la ficha en la muraille, s'écartant un peu de la Sainte Vierge pendant qu'elle enfanterait » (Suède 1650 : chap. XXI).

⁸⁷ On peut y lire : « la splendeur divine de cet enfant avait anéanti la clarté de la lampe » (Suède 1650 : chap. XXI).

⁸⁸ On retrouve Joseph qui cache la flamme de sa main dans de nombreuses œuvres nordiques. Par exemple la *Nativité* de Robert Campin, 1420-1425, Musée des Beaux-arts, Dijon.

reconnu en Jésus le Fils de Dieu. De Beer peint également Joseph comme un vieillard dont témoignent son dos courbé et ses cheveux blancs. Ces traits physiques d'un vieil homme devenus péjoratifs sont généralement ceux utilisés pour distinguer les Juifs des Chrétiens⁸⁹, tel que l'explique dans son ouvrage Giovanni Careri (Careri 2013).

Distant psychologiquement, Joseph semble tout aussi distant physiquement. En effet, les artistes de cette époque situent Joseph à « l'écart, entre les ruines du monde antique et les promesses de celui à venir » nous dit Careri (Careri, 2011 : 23). C'est d'ailleurs ce que nous pouvons observer dans l'œuvre anversoise ; une division de l'espace créée par une architecture en ruine. En retrait de ce moment privilégié, Joseph occupe une place à part propre aux valeurs et connotations des textes utilisés à l'époque, une figure particulière que nous verrons plus en détail dans la section *Fuite en Égypte* de ce mémoire.

2.2.3 Les ruines dans le maniérisme anversois

Lorsque Pétrarque découvre en 1337 des vestiges d'un ancien site romain, on voit naître un intérêt toujours grandissant pour la représentation des ruines. Dès 1430, plusieurs ouvrages sont publiés⁹⁰ et permettent de diffuser les images des ruines de l'Italie que les artistes peuvent reproduire (Forero-Mendoza 2002 : 64-65). Le mouvement humaniste de la Renaissance prône un retour aux textes, au mode de vie, à l'écriture et à la pensée antique. L'« *humanista* » engage, par ses nouvelles valeurs, un goût pour les vestiges antiques qui le guide vers une réflexion profonde sur la culture. La ruine devient donc un motif qui génère la pensée et la méditation, ce que plusieurs humanistes⁹¹ traitent dans leurs écrits exactement au moment où le maniérisme anversois se développe. Très populaire à l'époque afin de développer un vocabulaire figuratif concordant avec les idéologies répandues, nous pouvons

⁸⁹ Par exemple, Michel-Ange représente les personnages juifs de la voûte de la chapelle Sixtine du Vatican avec des grandes oreilles, un nez crochu, un corps courbé presque déformé (Careri 2013 : 165-176).

⁹⁰ On note parmi celles-ci *De Varietate fortunae Urbis Romae et ruinae ejusdem descriptio* (1431-1448) par Giovanni Donbi, *Roma instaurata* (1444-1446) par Poggio Bracciolini, *Della bellezza e anticaglia di Roma I* (1450) par Giovanni Ruccellai.

⁹¹ Par exemple l'humaniste Pomponio Leto qui a écrit *Excerptat* (1479), *De Urbe Roma* (1492) par Bernardo Ruccellai et *Opusculum de Mairabilius novae et veteris Urbis Romae* (1510) par Albertini.

croire que ces écrits ont pu être lus, ou au moins connus par Jan de Beer, ce que nous nous sommes appliquées à démontrer.

La représentation de ruines dans les scènes de l'*Adoration* et de l'*Annonciation* devient presque systématique et permet de multiples possibilités de création de paysages et de décors imaginés (Forero-Mendoza 2002 : 124, 136). Les artistes flamands et italiens délaissent la modeste maison de la *Légende Dorée* ou encore la grotte des *Méditations sur la vie de Jésus Christ* de Saint Bonaventure, au profit d'une structure architecturale en ruine, comme nous la retrouvons dans l'œuvre de Jan de Beer. L'inspiration est dorénavant redirigée vers de nouvelles sources littéraires qui permettent l'élaboration et l'étude des vestiges antiques. Dans certains cas, on s'appuie sur une légende rapportée par Jean d'Hildesheim (1315-1375), dans l'*Historia trium regum*, qui mentionne que le Christ est né sous les ruines du palais de David (Forero-Mendoza 2002 : 137-138). Également, la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine (1225-1298) témoigne de la violente destruction du Temple de la paix le jour exact de la naissance du Fils de Dieu⁹². Tel un moment qui articule la fin de l'ancien régime et le commencement d'un nouveau, la Nativité présente cette renaissance face à un passé dorénavant délaissé.

Ce serait donc une des raisons pour lesquelles l'abri de la Sainte Famille est ici en ruine. Il existe une littérature propre aux diverses significations des ruines dans l'art⁹³. Pour cette analyse, nous avons sélectionné uniquement celles qui nous paraissaient les plus justes et significatives pour l'analyse de l'œuvre réalisée par de Beer. L'utilisation de la ruine dans l'*Adoration* exprimerait selon Panofsky, une « antithèse fait[sant] allusion au contraste [...] les deux parties de l'édifice symbolisent l'Ancien et le Nouveau Testament – les ères *sub lege* et *sub gratia* – » (Panofsky 1997 : 34-35). Cette séparation des Testaments devenue ici

⁹² Rome a été en paix pendant douze ans. Alors les Romains ont élevé à la paix un temple magnifique et y ont placé la statue de Romulus. On consulte Apollon pour savoir combien de temps durera la paix et on obtient cette réponse : « Jusqu'au moment où une vierge enfantera ». En entendant cela, tout le monde dit : « Donc, elle durera toujours ». Ils croyaient impossible, en effet, qu'une vierge puisse mettre un enfant au monde. Ils placent alors cette inscription sur les portes du temple : Temple éternel de la Paix. Mais la nuit même où la Vierge enfanta, le temple s'écroula jusqu'aux fondations » (Voragine 1967 : 67-68).

⁹³ À ce sujet, voir FORERO MENDOZA, Sabine (2002). *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel : Champ Vallon et DACOS, Nicole (2004). *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines* : Paris : Somogy Bruxelles : Musée de la maison d'Érasme.

matérialisée se démontre d'abord par la ruine délabrée qui contraste avec une architecture ornée, puissante et encore intacte. Également, la juxtaposition des différents styles de ruines (romanes, grecque, gothiques, orientales) témoignerait de l'opposition entre la Synagogue qui n'est plus et la nouvelle Église (Panofsky 1997 : 34-35). Dans ce cas, les fissures apparaissant dans les ruines annoncent leur écroulement imminent, préfigurant la chute de l'Ancienne Loi. Suivant ce raisonnement, l'emplacement de Joseph en dessous des ruines centrales semble tout à fait approprié, puisque le vieillard symbolise lui-même le peuple juif qui a refusé la Nouvelle Loi. Il s'enfonce donc inévitablement dans un aveuglement spirituel en s'accrochant aux anciennes croyances. Joseph nous apparaît donc en déséquilibre au risque de *tomber*, tout comme les ruines menacent de le faire et comme l'Ancienne Alliance juive l'a historiquement vécue (Panofsky 1997 : 29-46)⁹⁴.

De plus, les ruines suggèrent le déclin des œuvres humaines, des vestiges du passé que le pouvoir destructeur du temps a dégradé et va prochainement effacer. Cette impuissance de l'homme face au temps place la ruine telle « le reliquat d'une œuvre disparue [...], un monument désagrégé [qui] symbolise l'existence humaine » (Forero-Mendoza 2002 : 10, 120). Les vestiges antiques servent donc aux artistes à une construction esthétique et organisée, par la succession des plans, dans les scènes d'*Adoration*, mais également à exprimer un pouvoir émouvant alliant le rêve et la méditation.

À travers les ruines, un pilier à médaillon (fig. 54) s'élève et s'impose par sa droiture et sa masse. Ce pilier qui devient central à l'*Adoration* de de Beer répond à deux épisodes très populaires auprès des artistes du maniérisme anversois, et ce, principalement dans les scènes de Nativité (Panofsky 1971 : 277). Faisant d'abord référence aux *Méditations sur la vie du Christ* de Pseudo-Bonaventure, cet imposant pilier rappelle le moment de l'accouchement de la Vierge, pilier sur lequel elle trouve appui lors des dernières poussées. Il fait également écho à la colonne de la Flagellation, présageant déjà la Passion du Christ, pour sa mère, la *Mater Dolorosa* (Suède 1650 : chap. XXIII). Selon les observations de Dan Ewing, Jan de Beer a

⁹⁴ À l'époque, on considérait les juifs aveugles alors qu'ils auraient résisté à la reconnaissance du Christ. Ils sont les ancêtres de l'église chrétienne et sont « l'Ancienne Alliance ».

utilisé des couleurs particulières aux nuances de brun et de rouge pour ce pilier. Dans l'*Adoration* d'Écouen (fig. 55) et de Munich (fig. 56), ce sont des colonnes rondes de pierres marbrées ne ressemblant en rien au pilier central du retable étudié. Pourtant, il n'en demeure pas moins que le pilier au médaillon se démarque. Centré et isolé du reste des ruines, la composition lui accorde une importance marquée par son imposante base et son chapiteau massivement ornementé. Décoré d'un médaillon au visage féminin (fig. 57), il semble qu'un second portrait de femme se cache dans ce qui semble être un trophée de guerre (fig. 58). Dans son article, Larry W. Hurtado démontre historiquement comment le *Tropaion* a fait référence à la crucifixion chrétienne dans la tradition romaine, une manière de tuer les adversaires et d'en célébrer les morts (Hurtado 2000 : 279-281). Plus explicitement encore, Matthew Black conclut: « a Christian *tropaion* [is], a victory-sing of the Passion, designating not simply Christus, but Christus crucifixus » (Black 1970: 327). Selon cette analyse, le pilier fait référence une seconde fois aux souffrances christiques.

Parmi les autres ornements dissimulés dans l'ornementation de la colonne se cache un *green man*⁹⁵ (fig. 59) en son plein centre. Ce *green man* est caractérisé par son visage et sa tête recouverts de feuillage (Raglan 1939) et trouverait sa référence dans une provenance romaine qui a traversé l'histoire et l'Europe (Basford 1998, Anderson 1990). Le visage de cette créature mi-homme, mi-végétal a été une figure centrale (*King May*) dans la célébration du 1^{er} mai (*May Day*) de l'Europe du Nord (Raglan 1939 : 50,53). Symbole de renaissance, de régénération et de renouvellement (Anderson 1990), le *green man* s'accorde à l'iconographie de l'*Adoration*, alors que l'on célèbre l'Incarnation de Dieu qui guidera l'homme dans un renouveau spirituel. Toujours sur cette colonne, un Phénix aux ailes déployées sépare le *green man* du médaillon.

⁹⁵ Pour de plus amples informations sur les *green men*, consulter HAYMAN, Richard (2010). « Ballad of the Green Man », *History Today*, vol. 60, n° 4, p. 37-44. Aussi, NEGUS, Tina (2003). « Medieval Foliate Heads: A Photographic Study of Green Men and Green Beasts in Britain », *Folklore*, vol. 114, n° 2, p. 247-261. Également, HUTTON, Ronald (2011). « How Pagan Were Medieval English Peasants ? », *Folklore*, vol. 122, n° 3, p. 235-249. Finalement, CENTERWALL, Brandon (1997). « The name of the Green Man », *Folklore*, vol. 108, p. 25-33.

En considérant tous ces éléments architecturaux, un discours commun se distingue. Celui de la chute de l'Ancienne Loi évoquée par les ruines qui s'effondreront pour laisser place à la Nouvelle Loi du Christ, ainsi ajoutée et soutenue par les ornements du nouveau.

2.3 La présence d'une exégèse ?

Ceux qui auront péché « iront au châtement éternel, mais les justes, à la vie éternelle » nous dit Matthieu (Matt. 25 : 46). Le croyant a le choix spirituel d'aller vers la lumière ou vers les ténèbres. Ce choix de chemin, tout humain doit le faire, mais seuls le discernement et l'aptitude à reconnaître les tromperies du Diable peuvent le conduire vers la vie éternelle. Cette spiritualité davantage implicite de l'homme est longuement présentée par Érasme de Rotterdam, au début de son ouvrage *Enchiridion militis christiani (Manuel du soldat chrétien)* en 1501. Il encourage à la conversion de l'humain dont la conscience est aveuglée par le monde matériel (monde terrestre), et à une spiritualité profonde du monde intérieur (monde céleste). Érasme utilise à maintes reprises l'image d'un pèlerinage spirituel et Reindert L. Falkenburg a démontré comment les artistes flamands et hollandais du début du XVI^e siècle ont utilisé cette idée de deux chemins de vie distincts (Falkenburg 2002 : 137-155). Bien que ce fait soit encore source de controverses, Jérôme Bosch serait le pionnier de ce type d'œuvres qui propose à même ses motifs et ses compositions, une sorte de discernement spirituel réfléchi par le spectateur (Falkenburg 2002 : 15-26). Nous devons aussi souligner le travail de Joachim Patinir (1485-1524) qui s'est inspiré de cette idée de décision de l'homme entre des chemins de vie possibles pour son âme, dans l'œuvre *Passage du Styx* (fig. 60) qui illustre clairement ces deux options par la représentation de deux rivières. Toutefois, il existe des exemples plus subtils qui nécessitent une connaissance des textes portant sur le sujet afin de comprendre qu'une division de direction spirituelle s'offre dans l'image. Contemporain de de Beer, Herri met de Bles (vers 1500-1558) présente ce type de réflexion dans ses œuvres, particulièrement dans ses nombreux *Paysages avec Saint Jérôme Pénitent* (fig. 61).

Cette responsabilité personnelle et religieuse d'un choix de chemin pour l'âme, est un thème que Jan de Beer reprend dans son *Adoration*. Certes il le fait de manière beaucoup plus

discrète, au risque de ne pas être compris par celui qui n'y porte pas attention, il évoque de ce fait l'aveugle de l'âme et le voyant des yeux, un concept que nous étudierons plus tard. C'est donc à travers le prisme angulaire des textes traitant du salut de l'âme, lus par les pairs de Jan de Beer, que nous proposons l'analyse de cette scène centrale du retable de Montréal. Il demeure incontestable qu'il existe plusieurs autres angles d'analyses. Toutefois, devant la présence d'un discours incorporé à l'œuvre, qui pourrait être noté comme le début d'un nouvel intérêt chez les maniéristes anversois et les peintres de paysages, il nous faut considérer l'intégration volontaire de symboles dont l'ensemble trouve écho à un éveil spirituel. Nous désirons considérer l'intérêt grandissant des artistes de l'époque pour l'exégèse dans l'œuvre d'art religieuse. Pour cette raison, nous mettons l'accent sur les textes qui auraient pu influencer de Beer vers une exégèse spirituelle, avant de nous intéresser aux possibles sources bibliques.

2.3.1 Le glissement vers l'Enfer et la montée au Paradis

On peut lire dans l'excellent ouvrage *Fables du Paysage flamand* : « les paysages du maniérisme flamand s'appuient sur le jeu des plans à coulisse, habités de plusieurs sujets dispersés, en symétrie ou en déséquilibre. [...] des chemins, des motifs qui appellent aux voyages, serpentent dans la profondeur de l'espace » (Tapié 2012 : 137). C'est une description que nous devons garder à l'esprit tout au long de l'analyse, puisqu'elle exprime comment de Beer a élaboré son discours caché de l'aveuglement spirituel. En effet, l'artiste nous glisse astucieusement et adroitement dans un chaînon serré qu'il développe, tissé par une multitude de symboles et de motifs à double sens.

Le jaune utilisé à plusieurs endroits forme comme un chemin qui guide en quelque sorte la lecture de l'œuvre (fig. 62), chemin que nous suivons pour le reste de ce parcours, le voyant comme une stratégie « adopt[ée] consistant à faire subir au spectateur une transformation, à le faire passer d'une perception et d'une compréhension extérieures à une perception et une compréhension intérieures » (Falkenburg 2002 : 143). Le point de départ ou encore l'élément qui place le croyant dans une situation où il doit prendre une décision débute selon nous, aussi avec le discours moralisateur de l'aveuglement spirituel. Appuyés sur les ruines du deuxième plan, deux bergers discutent et semblent s'intéresser à l'action devant eux.

L'homme vêtu de jaune (fig. 63) est le seul berger qui ne regarde ni la Vierge ni le Christ. Le regarde perdu dans le vide, l'homme est aveugle. Il a le regard gris et des yeux indéfinis. C'est pourquoi son guide, pointant devant, lui décrit la proximité du Sauveur de l'humanité. C'est à cet endroit précis que les chemins se divisent et qu'à lui seul, l'homme aveugle engage deux discours différents, menant aux extrémités de la finalité possible d'un homme.

D'abord et avant tout, il faut noter que l'aveuglement spirituel de l'homme est un thème aux multiples iconographies que Jan de Beer reprend régulièrement dans ses retables. Par exemple, dans le triptyque de *l'Adoration des Bergers* de Cologne, ou dans sa *Fuite en Égypte* de Boston, Jan de Beer représente deux lézards, dont un qui regarde directement la lumière du Christ, et devient conséquemment aveugle. Selon une tradition médiévale revue par Wiemers (1994 : 315-317), ces bêtes qui deviendraient aveugles en regardant le soleil symboliseraient « le besoin de spiritualité de l'humanité qui doit se tourner vers le Christ » (Brink 2005 : 59). Alors que dans *l'Annonciation* de Madrid, une souris noire court en arrière-scène, complètement inaperçue par le chat blanc, faisant référence à l'incarnation du diable qui, à l'insu de l'homme, agit insidieusement (Ewing 2016 : 134-138). Ce personnage du berger aveugle fait donc directement allusion à l'humanité à la recherche de la lumière spirituelle et est un symbole régulièrement utilisé par les artistes du maniérisme anversois (Falkenburg 2002 : 143). Il existe en effet plusieurs passages bibliques qui traitent de cette problématique⁹⁶. Ainsi, il est difficile de définir duquel ou desquels Jan de Beer s'est inspiré. Supposons plutôt que l'artiste a illustré la généralité de cette figure moralisatrice.

Cependant, « l'aveuglement peut incarner les valeurs inverses » explique Michel Weemans (2013 : 73). Si l'aveuglement moralisateur peut être représenté physiquement (ici l'aveugle), les artistes de l'époque s'amuse à jouer avec le double sens de cette figure ; celui du voyant aveugle spirituellement. Weemans écrit : « [dans ce cas,] il faut comprendre que ce sont les yeux de la chair [qui voient] alors que les yeux de l'esprit s'obscurcissent » (Weemans 2013 : 73). Herri met de Bles, artiste contemporain de Jan de Beer, utilise la figure de l'aveugle plus d'une douzaine de fois dans ses œuvres et celle-ci devient « l'un des motifs

⁹⁶ À titre indicatif, on retrouve 32 fois le mot « aveugle » dans l'Ancien Testament et 54 fois dans le Nouveau Testament.

les plus récurrents de son répertoire ». De plus, il s'avère que ce thème est courant dans les pièces de théâtre de l'époque, dont celles de Jean-Baptiste (Weemans 2013 : 118-119). D'ailleurs, Bosch s'inspire de ce thème pour son œuvre les *Sept péchés capitaux*, qu'il tire de l'ouvrage *Le miroir de l'éternel salut* ou *Le miroir du salut d'Elckerlijc*⁹⁷ (*Spyeghel der Salicheyt van Elckerlijc*, 1470) : « Je vois le peuple aveuglé par ses péchés. Ils ne me reconnaissent point comme leur Seigneur. Assoiffés de biens terrestres qu'ils préfèrent par-dessus tout, ils m'ont oublié » (Marijnissen 1972 : 141).

Si l'humain choisissait la vue physique et matérielle au détriment d'une vue spirituelle ?

2.3.2 Le glissement vers l'Enfer

Reprenons notre chemin. La couleur jaune nous guide et nous fait glisser directement au premier plan, sur la cornemuse du berger (fig. 64). Il est courant en effet que les bergers soient munis de leurs instruments de musique, généralement la flute ou la cornemuse, lors de l'Annonciation et de l'Adoration des Bergers (Ewing 1978a : 77-92). L'homme qui choisit de ne pas croire en Dieu a généralement un regard davantage tordu et un esprit tourmenté, car « *qui ne croit pas est déjà jugé* » écrit Jean dans son évangile (Jn 3 : 18). C'est en ce sens d'une connotation diabolique et d'une vision tordue que le joueur de cornemuse, au XVI^e siècle, aurait un caractère sexuel comme a pu le démontrer Bret L. Rothstein dans *Jan van Hemessen's Anatomy of Parody*. Ainsi, les objets insinuant une forme suggestive étaient utilisés pour que le spectateur puisse interpréter un discours d'un deuxième ordre, qui la plupart du temps était d'ordre sexuel. En effet, la cornemuse rappelle l'organe masculin (Rothstein 2015 : 463-473), qui se gonfle et se dégonfle lors de son utilisation. Si le couteau du berger musicien est visible et dégagé de sa cape rouge, ce n'est donc pas par pur hasard remarque Michel Weemans⁹⁸. Bien que l'outil soit un élément relatif à la rusticité du berger, le

⁹⁷ *Le miroir de l'éternel salut* ou *Le miroir du salut d'Elckerlijc* est un jeu de moralité, écrit vers 1470 et imprimé en 1496 (selon la Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren), écrit par Spiegel der salicheit van Elckerlijc.

⁹⁸ Je remercie Michel Weemans pour cette observation soulevée lors de notre analyse visuelle au Musée des Beaux-arts de Montréal le 27 novembre 2015.

couteau engainé dans son étui se positionne adroitement entre les jambes de l'homme et vient recréer visuellement son phallus, une situation qui crée une tension entre ces objets à connotation sexuelle et le moment d'une adoration christique.

Toujours en nous laissant guider par l'éclat du jaune, notre ligne visuelle s'arrête maintenant sur le chapeau et la manche gauche du berger, assis contre un morceau de ruine de l'avant-plan (fig.65). On remarque aussitôt une figure sculptée adossée sur ce qui semble avoir été jadis un imposant pilier de l'architecture en ruine. De longues cornes pointues se dressent sur la tête de ce qui paraît être une créature mi-homme (haut du corps) et mi-animal ou végétal (bas du corps). Le poing dans les airs, la créature fixe énergiquement du regard un serpent vigoureux qu'elle tient de son autre main. Comme arrêté dans le temps, maintenant un intense moment pour l'éternité, il semble que les deux êtres se battent. Le poing en hauteur de la créature nous permet de croire que ce geste aurait été fatal pour le serpent. Ce motif qui nous rappelle le satyre, par sa binarité et son allure répugnante, ne semble pas avoir été utilisé dans les autres œuvres de Jan de Beer, ni dans les autres créations anversoises vues et étudiées. Serait-ce simplement un symbole païen ? Ou plutôt une représentation du mal, une incarnation du Démon ou celle de Satan ?

Les Démons apparaissent principalement dans les représentations du Jugement Dernier (Matt 25 : 31-45), dans la Tentation de Jésus (Matt 4 :1 ; Lc 4 :1), le Miracle de Théophile et la Tentation de Saint Antoine, qui sont tous des épisodes où l'homme a feint sa spiritualité intérieure. Les artistes représentent Satan sous plusieurs aspects, car il est polymorphe, c'est-à-dire qu'il a la faculté de prendre la forme qu'il désire, et ce, toujours dans l'optique de tromper ses victimes. Ainsi, inspiré des satyres cornus et velus de la mythologie, cette sculpture antique citant l'incarnation du démon se reconnaît par sa forme mi-humaine, mi-bestiale, sa tête cornue et sa visible intention meurtrière du serpent qu'il tient entre les mains. Le serpent, forme empruntée par le Diable pour tromper Ève lors du péché originel (Genèse 3 : 1-5), déclenche ainsi le déclin de l'humanité. Réau précise que « dans la Bible, le serpent n'est que l'instrument du Démon [et que] dans l'art chrétien, ils ne font qu'un » (Réau 1956a : 84). Toutefois, cette figure pourrait faire référence à Marie qui écrase la tête du serpent tel qu'expliqué par le Pape Léon XIII dans son *Exorcisme contre Satan et les anges apostats* : « elle te commande, la très haute Mère de Dieu, la Vierge Marie, elle qui dès le

premier instant de son Immaculée Conception, a écrasé, par son humilité, la tête folle d'orgueil ». C'est une figure allégorique qui appelle à la victoire du bien face au mal. Également, nous pouvons penser à Moïse qui est souvent représenté avec des cornes (tout comme le satyre), rappelant ainsi l'épisode de la guérison des israélites dans le désert lorsque Moïse élève le serpent d'airain dans les airs (Nombres 21 : 4-9). Cependant, il semble que le satyre souhaite faire du mal au serpent et c'est pourquoi nous croyons que l'emprise du mal est exprimée dans cette ruine mise en avant plan, volontairement placée de dos et exclue de l'Adoration. De ce fait, elle apparaît particulièrement près du spectateur, directement dans son champ immédiat de vision. Il y a donc en effet un malaise incommode, une situation inconfortable à la présence incontournable de cette créature placée si près du spectateur.

Après avoir renoncé à la vue de l'âme, l'homme perd la volonté de Dieu et sa juste vision des choses. Il est donc rapidement attiré par le péché et répond aux attrapes séductrices que lui tend le Démon. Bientôt, le pécheur se trouvera aux portes de l'Enfer.

Une entrée en forme de berceau s'ouvre au bas du retable (à notre gauche) et semble donner accès à un espace souterrain, sous la scène de l'Adoration, comme à un envers lugubre et sombre du décor lumineux du Christ. Ce qui paraît être un trou ou l'ouverture d'un tunnel, est un motif qui est fréquemment représenté dans les Nativités et les Adorations du maniérisme anversois et se retrouve aussi à plusieurs reprises dans les œuvres de Jan de Beer. Cette entrée serait une sorte d'ouverture sur les ténèbres (Weemans 2013 ; Baker 2012 : 103 ; Falkenburg 2011). Falkenburg observe que ce type d'ouverture proviendrait de l'inspiration du travail de Bosch et de Patinir : « flaque sombre, pesées [...] et trou dans le sol [...] évoquent davantage une zone souterraine, ou une caverne sombre, qui « menace » plus qu'elle ne protège (Falkenburg 2011 : 19).

Poursuivant notre analyse autour du thème du salut de l'âme, nous observons que la créature posée en avant-plan est en quelque sorte une annonce du piège et des mauvais tours que prépare le Diable. Le piège est évoqué par Érasme comme une mise en garde dans *L'Éloge de la folie* (1511-1514). L'humaniste fait rire le lecteur en narrant plusieurs types de folies, mais ce n'est qu'à la fin de l'ouvrage qu'il comprend que la figure qui l'a fait rire n'est

nulle autre que le Christ. Le motif de la trappe est utilisé par les artistes pour faire allusion aux possibilités qui incitent l'homme vertueux à quitter le chemin de la spiritualité. Portier, porte-parole et premier recruteur de l'Enfer, le satyre fait glisser notre regard vers ce trou noir, comme un homme attiré par un mystérieux espace où il trouvera malheureusement les ténèbres. Ici, dans l'œuvre de Montréal, il semble nous réserver le même sort que celui du serpent qui est fort probablement une image moralisante du mal qui ne peut triompher. On voit que, déjà, deux champignons⁹⁹ (fig.66), fruits du diable, sont représentés comme présage de ce qui vient nous donnant un « avant-goût » de la descente aux enfers.

Tous ces éléments pour lesquels l'utilisation de la couleur jaune a tracé un chemin d'analyse : l'aveugle, la cornemuse, le couteau, le satyre tuant lui-même l'incarnation de Satan et les champignons, nous placent sur le chemin décadent et glissant vers l'enfer représenté par l'ouverture du sol. Jan de Beer s'inspire des écrits d'Érasme afin de nous montrer visuellement où le chemin de « l'aveugle aux yeux ouverts » se terminera.

Et si le choix était de fermer les yeux et de regarder par l'esprit et le cœur ?

2.3.3 La montée vers le Paradis

La montée du cœur (De spiritualibus ascensionibus) (vers 1390-1398) de Gerard Zerbolt van Zutphen (1367-1398) est l'un des traités d'ascension spirituelle des plus populaires (Weemans 2012 : 77). Dans cet ouvrage, Zerbolt de Zutphen explique et conseille le chemin à suivre pour un renouveau spirituel comparable à l'ascension d'une montagne. Le but ultime est d'atteindre les portes du ciel afin de jouir de la *visio Dei*, la vision de Dieu. Il dit : « parfois tu dois grimper plus haut dans l'espoir de contempler la gloire céleste [...] parfois descendre et contempler attentivement la vanité du monde, la brièveté de la vie, l'amertume des souffrances de l'enfer » (Zerbolt 2006 : 376). Le trajet est parfois parsemé d'embûches et de tromperies. En effet, le chemin n'est pas nécessairement facile et demande

⁹⁹ Ce type de plante était déjà au XII^e siècle perçu comme répugnant. La description du champignon tirée des écrits d'Hildegarde de Bingen trouve sa source au XV^e témoigne de la perception d'autrefois, qui étonnamment est presque la même qu'aujourd'hui : « Les champignons (*fungi*) qui naissent sur le sol, quelle que soit leur espèce, sont en quelque sorte l'écume et la sueur de la terre, et font un peu de mal à celui qui en mange, car ils provoquent en lui des écoulements et de l'écume » (Hildegarde 1988 : 172-174).

l'effort, la persévérance, mais surtout la foi. Dans l'enfoncement qui mène vers l'aveuglement de l'homme, il conseille : « trouve[nt] refuge dans le cœur, pour s'y élever vers les hauteurs de la foi intime, pour y percevoir les Lois de Dieu comme depuis le sommet d'un montage » (Zerbolt 2006 : 199). Cette montagne, Jan de Beer, dans l'*Adoration*, nous la présente au loin, presque inatteignable. Cette distance promet une longue route à celui qui s'y engage, comme un long pèlerinage vers la contemplation divine intérieure. La montagne ne suggère pas seulement l'idée d'une ascension symbolique vers Dieu, elle est également omniprésente dans la culture néerlandaise du XVI^e siècle nous dit Weemans (2013). Cependant, comment accéder à cette montagne escarpée ?

Reprenons à nouveau la figure de l'aveugle comme point de départ du chemin qui s'offre à l'humanité. Cette figure à double sens, comme nous l'avons vu, se présente, dès la Genèse, comme une personnification fondamentale de la vision spirituelle et démontre son rôle privilégié au sein de la religion chrétienne. Toutefois, ici l'aveugle n'est bien qu'aveugle physiquement, car il a les yeux du cœur ouverts à une spiritualité profonde. Après avoir entendu par son guide l'annonce de l'incarnation de Dieu, l'aveugle délaisse les ruines rappelant l'Ancienne Loi et entame son cheminement spirituel par la traversée du petit pont à l'extrême droite du panneau (fig. 62).

Son chemin débute en premier lieu par la petite passerelle (à notre droite qui fait le lien entre le lieu de l'Adoration et celui des maisons. Ensuite, il traverse la forêt derrière les habitations, franchit la plaine et son troupeau de moutons, atteint l'arc rocheux et en dernier lieu, accède au château et à l'ouverture de lumière dans le ciel.

Cette traversée spirituelle débute avec le motif de la passerelle étroite que doit franchir l'aveugle sur le chemin du Salut, et tel qu'il est décrit dans les textes, cette passerelle est sécuritaire pour le croyant, alors qu'elle est dangereusement glissante pour l'aveugle de l'âme (Weemans 2012 : 77-80). C'est un motif qui est largement utilisé par « l'artiste à la chouette », Herri met de Bles, dans ses paysages avec Saint Jérôme Pénitent qui reprennent cette métaphore (fig. 61). De Bles illustre l'homme recroquevillé qui s'approche lentement de la croix chrétienne, signe de la présence divine qui culmine vers la percée rocheuse sur le ciel. Bien entendu, de Beer représente ici une « passerelle » plutôt illustrée comme un simple pont bordé de roches qui nous semble peu dangereuse pour celui qui la traverse. Mais attention de

ne pas tomber ! Car la fosse semble réserver des dessous ténébreux (fig. 67). La traversée continue pour celui qui désire rejoindre la visio Dei et ce, toujours en hauteur, précise Zerbolt de Zutphen : « chemin par lequel il te faut monter jusqu'à la connaissance et l'amour de la divinité » (Zerbolt 2006 : 201). Au cours de cette progression spirituelle, une vaste forêt s'ouvre à l'homme, un des trois lieux de prédilection pour l'introspection, avec le désert et le paradis, selon la théologie chrétienne (Weemans 2012 : 80). Une nature luxuriante remplie de plantes et d'animaux laisse ensuite place à une plaine. Un troupeau de moutons broute l'herbe alors qu'un homme, le berger, a les bras levés vers l'ouverture lumineuse du ciel (fig. 68). Cette scène représente l'Annonciation aux Bergers : un rappel symbolique de la croyance inconditionnelle de ces bergers envers la Parole de Dieu. En effet, c'est sans hésitation que les bergers se sont précipités vers l'Enfant : « Lorsque les anges les eurent quittés pour retourner au ciel, les bergers se dirent les uns aux autres : allons jusqu'à Bethléem, et voyons ce qui est arrivé, ce que le Seigneur nous a fait connaître. Ils y allèrent en hâte » (Lc 2 :15-16). C'est d'ailleurs cette foi sans limites qui donne accès au chemin vers le Paradis. Toutefois, il est à noter que cette Annonce aux bergers se produit avant l'Adoration du Christ. Dans cette logique, l'arrière-plan est le passé et notre présent, celui du spectateur qui contemple l'Adoration, est au premier-plan. Il y a donc une inversion à la lecture de l'œuvre qui s'inscrit, à travers le parcours des bergers, vers la montée spirituelle, l'œil progressant naturellement de l'avant-plan vers l'arrière-plan. Ici, le temps biblique se lit de l'arrière-plan vers l'avant-plan. On observe d'abord l'Annonce aux bergers, puis les bergers qui s'approchent du lieu où se trouve la Sainte Famille et ensuite l'Adoration. Ceci occasionne un va-et-vient, une tension de l'avant vers l'arrière, créée par le chemin qui est traversé avec des visions propres à chacun des groupes.

Si nous demeurons attentifs au parcours, nous observons que les parois rocheuses de la montagne rappellent l'aridité du désert, un des milieux reconnus comme étant propices à la méditation. Cette coupure radicale est également employée par de Bles dans son *Paysage avec Saint Jérôme Pénitent*, juste avant que l'homme puisse atteindre l'arche rocheuse (fig. 61). Alors que de Bles peint une échelle pour accéder à la hauteur divine, de Beer illustre deux hommes qui marchent vers l'endroit, indiquant le chemin et la direction vers la montée. Weemans explique : « l'arche rocheuse et les motifs conjoints du pèlerin, de l'échelle à la

porte ouverte sur le ciel lumineux que franchit une silhouette évoquent donc nettement l'idée d'ascension spirituelle que de Bles (comme Zerbolt) associe au saint pénitent. » (Weemans 2012 : 80). Ultimement, les deux peintres nous montrent l'homme dans l'atteinte finale de sa quête spirituelle en le positionnant dans « l'arche rocheuse, le halo de vision céleste » comme le nomme Weemans. De Bles nous révèle un homme de côté et en mouvement, probablement l'instant précédent sa vision béatifique. Alors que de Beer dépeint deux hommes allongés sur le ventre, le regard vers la mer en totale contemplation. D'ailleurs, que voient-ils ? Impossible pour nous, spectateurs n'ayant pas accompli cette montée spirituelle d'observer ce paysage. Nous ne pouvons que l'imaginer et nous ne pourrions le connaître qu'à la condition que nous suivions la lumière de Dieu, et ainsi, avoir cette *visio Dei*. Les bergers ont cette vue céleste au même moment où ils reçoivent l'annonce de l'ange, et cet épisode de leur vie est une partie de leur chemin de vision.

De Beer, représente le temple imaginaire de Salomon à Jérusalem, perché sur l'immense rocher percé. (fig. 69). C'est le tout dernier arrêt de cette transformation spirituelle. Ce que l'on pourrait également interpréter comme un mur protégeant une ville, la Jérusalem Céleste représentée comme un château est un motif répétitif dans l'œuvre de Beer dans les années où il a peint la *Crucifixion* de Cologne¹⁰⁰. Dan Ewing explique: « In the case of de Beer's Cologne Crucifixion, it seems likely that its city was based upon an internal, de Beer workshop drawing of a city view that recycled a motif the artist had been developing for years. It may have been combined with elements taken from other city views produced in Antwerp¹⁰¹ » (Ewing 2006: 77-78). Dürer, artiste de qui de Beer s'est abondamment inspiré¹⁰², a

¹⁰⁰ À ce sujet, le paysage de la *Crucifixion* de Cologne (fig. 70) présente un rempart et des montagnes régulièrement utilisés dans les œuvres du peintre anversois. Or, on retrouve également cette architecture dans le paysage de l'artiste Andrea del Sarto (1486-1530) lorsqu'il a peint *Le Sacrifice d'Isaal* (fig. 71). En 1963, Freedberg précise qu'Isolde Härth aurait observé aussi l'utilisation de ce motif chez Jacopino del Conte, précisément dans le paysage de sa *Madonne* du musée Uffizi (fig.72) (Freedberg 1963 : 151 no.14). Ce qui devient intéressant, c'est qu'un article d'Härth publié en 1959 « Zu Andrea del Sartos Opfer Abrahams » présente une comparaison ou plutôt une ressemblance entre une Lamentation et un paysage aujourd'hui attribué, le triptyque « du maître anversois » est aujourd'hui reconnu comme une œuvre de Jan de Beer (fig. 73-74).

¹⁰¹ Je traduis de l'anglais au français : « Dans le cas de la crucifixion de Cologne de De Beer, il semble probable que sa ville était basée sur un dessin interne de l'atelier De Beer qui contenait une vue de ville recyclant un motif que l'artiste avait développé pendant des années. Il peut avoir été combiné avec des éléments tirés d'autres vues de la ville produits à Anvers ».

¹⁰² Jan de Beer s'est largement inspiré des gravures de Dürer, surtout dans ses compositions de la Fuite de Égypte (Ewing 1978a).

également travaillé ce motif dans ses gravures, particulièrement dans une Apocalypse, dans laquelle il donne à la Cité céleste, un air de ressemblance avec la ville de Nuremberg du XVI^e siècle (Brink 2005). Cette forme de représentation de la Jérusalem céleste concorde de plus avec la description de l'Apocalypse 21 qui raconte que lorsqu'enfin monté sur « une grande et haute montagne », l'observateur peut voir « la ville sainte Jérusalem qui descendait du ciel d'auprès de Dieu. [...] qui avait une grande et haute muraille ». Le souci de de Beer d'intégrer la vision de la Jérusalem Céleste tout près de la percée divine peut être compris dans l'expression biblique « un homme descendit de Jérusalem à Jéricho » tel qu'expliqué par Gerard Zerbolt van Zutphen dans son *Traité de la Réforme intérieure*. Cette allégorie désigne Jérusalem comme le Paradis et Jéricho comme un endroit de déchéance. L'historien de l'art Boudewijn Bakker décrit cette situation de la Jérusalem Céleste : « The holy city is situated atop or near the mountain of fortress of Zion, the site of God's own stronghold and the place where earth and heaven meet¹⁰³ » (2012 : 71). Ainsi, ce château, élément architectural le plus près du ciel de l'*Adoration* symbolise le paradis accessible à l'homme.

Toujours poursuivant notre idée que Jan de Beer soutient, dans le panneau central du triptyque, un discours sous-jacent qui propose un choix entre le Paradis et l'Enfer, les cieux s'ouvrent finalement à l'homme qui a suivi le chemin spirituel de Dieu. Il s'ouvre d'abord à l'arrière-plan. Une silhouette ailée, presque esquissée (fig.75), sort des nuages et laisse triompher la lumière divine, celle qui a guidé l'aveugle « de la chair » à travers sa randonnée méditative. Presque vaporeux, l'être céleste accueille le croyant sur le chemin du Paradis vers le Créateur. L'ange tient dans ses mains un *volumen*, rappelant symboliquement que la lumière est la solution à l'aveuglement de l'humanité. C'est donc dans les cieux, aux portes du Paradis et par la rencontre divine que le parcours se termine pour le bon croyant.

Enfin, de Beer, par ses choix artistiques et iconographiques, guide le spectateur, discrètement et consciemment vers une réflexion spirituelle. C'est le même cheminement de méditation que parcourt obligatoirement le spectateur, qui dans certains cas, trouve un écho

¹⁰³Je traduis de l'anglais au français : « La ville sainte est située au sommet ou près de la montagne de la forteresse de Sion, le site de la forteresse de Dieu et le lieu où la terre et le ciel se rencontrent ».

personnel dans l'emprise de Joseph dans le monde matériel, puisqu'il est représenté comme un homme perdu, têtu et obstiné à ne pas reconnaître la nouvelle alliance chrétienne. Cependant, le spectateur peut également comprendre que, même perdu, le mari de la Vierge demeure accompagné, entouré de Dieu, comme il l'est visuellement ici, entouré de la Vierge, des anges et de son fils. D'un autre côté, inspirés de la philosophie érasmienne et encouragés par la montée spirituelle implicite dans l'œuvre, plusieurs peuvent ressentir une volonté d'élévation vers la lumière divine.

Le panneau central du triptyque de Montréal de Jan de Beer est donc tout à fait de son époque. D'abord, il reprend visuellement et théologiquement les écrits « de l'heure » intimement liés à l'Adoration, soit ceux des Révélations de Sainte Brigitte de Suède, des Méditations de Saint Bonaventure et de la Légende Dorée de Voragine. Ensuite, le nouveau discours, certes beaucoup plus discret que celui de ses pairs (Patinir et Met de Bles), propose tout de même une prise de conscience personnelle de sa propre spiritualité ici révélée à celui qui laisse ses yeux du cœur le guider. L'Adoration des Bergers doit donc être vue comme un enseignement au discernement spirituel, un témoignage et une incitation à la réflexion par la lumière divine.

Le regard perdu dans l'immense plafond voûté de l'église, le croyant a enfin compris l'œuvre et son message. Il doit prendre une décision : celle de suivre la lumière de Dieu ou celle de joindre la pénombre de Satan.

2.4 La Fuite en Égypte

Le panneau de droite (fig. 76) nous emporte dans un paysage luxuriant et un univers tout autre que celui de l'Annonciation et de l'Adoration des Bergers. Dès l'avant-plan, un cours d'eau s'ouvre, laissant voir quelques coquillages et un rocher et l'artiste situe la scène qui s'y déroule dans une riche et immense nature. Si le spectateur est submergé par la grandeur de l'image du monde qui s'ouvre devant lui, la rivière qui coule au bas du panneau crée une séparation naturelle entre le monde dans lequel il se trouve et les personnages devant ses yeux. Un groupe longe le rivage. Dans ce groupe, on remarque un vieil homme muni de

son bâton de marcheur et de son baluchon. D'un air inquiet, il jette un œil attentif derrière lui. À ses côtés, une femme l'accompagne à dos d'âne. Elle tient contre sa poitrine un bébé qu'elle ne cesse de regarder. Derrière eux, quelques autres plans et saynètes se dessinent et laissent place à un paysage lointain.

Le croyant reconnaît la Fuite en Égypte écrite par l'Évangéliste Matthieu.

Après leur départ, voici que l'Ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit : « Lèves-toi, prends avec toi l'enfant et sa mère, et fuis en Égypte ; et restes-y jusqu'à ce que je te dise. Car Hérode va chercher l'enfant pour le faire périr. » Joseph se leva, prit avec lui l'enfant et sa mère, de nuit, et se retira en Égypte (Matt 2 : 13-14).

L'épisode biblique de la *Fuite en Égypte* comprend trois personnages principaux, celui de Joseph qui doit sauver sa famille en la guidant vers l'Égypte, la Vierge et l'Enfant. D'après l'évangile de Matthieu, le départ de la Sainte Famille se serait déroulé pendant la nuit « *profugit in tenebris* », ce que Jan de Beer représente dans un retable conservé à la Pinacothèque de Brera (fig. 77) ainsi que dans un autre tableau d'une collection privée américaine représentant la *Fuite en Égypte* (fig. 78). Dans le cas du triptyque de Montréal, la scène se déroule à la lumière du jour, peut-être à l'aube, le soleil pointe à l'horizon. Le périple vers l'Égypte a duré plusieurs jours et de Beer choisit de représenter un moment qui ne correspond pas à la fuite de nuit. Hormis cette légère variation par rapport à l'Évangile, on remarque que de Beer respecte les traditions iconographiques de cette séquence biblique. Pourtant, quelques changements minimes ont été apportés par l'artiste. Parmi ceux-ci, on note que Joseph ne guide pas l'âne en le tenant par la bride, comme il est traditionnellement représenté (Réau 1955b : 275).

L'événement de la *Fuite en Égypte* de la Sainte Famille est, en somme, comme le tout premier pèlerinage, et son iconographie a été utilisée tout au long des siècles du Christianisme. Ce voyage est bien plus qu'une fuite. Il incarne en lui-même une des métaphores bibliques les plus utilisées de la littérature médiévale : celle de la représentation de la vie de l'homme, c'est-à-dire « Walking, wandering and journeying » (Bakker 2012 : 102). Les artistes, devant la trop brève description de la scène dans les écrits de Matthieu, ont souvent complété leurs compositions, en y adjoignant l'épisode qui suit, soit le *Massacre des Innocents*. Matthieu

raconte : « Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, fut pris d'une violente fureur et envoya mettre à mort, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants de moins de deux ans, d'après le temps qu'il s'était fait préciser par les mages » (Matt 2, 16). Ce macabre événement du massacre, nous le retrouvons justement en second plan, alors qu'un homme tient un enfant d'un bras et de l'autre, son épée (fig. 79). Les passages de la *Fuite en Égypte* et du *Massacre des Innocents* sont peu descriptifs et Louis Réau démontre que les artistes ont greffé les textes apocryphes et la *Légende Dorée* aux quelques phrases « trop sèches » de l'Évangile et c'est ainsi que l'on voit apparaître « une multitude d'inventions pittoresques », comme celui du *Miracle du Champ de blé* et la *Chute des Idoles d'Égypte*¹⁰⁴, deux scènes également représentées dans le paysage de ce panneau. Ainsi, en représentant plusieurs épisodes reliés à la *Fuite*, les artistes de la fin du Moyen Âge ont condensé les différentes traditions apocryphes en une seule image et laissé une large place au paysage (Réau 1955b : 277). Jan de Beer respecte dans son œuvre les nouvelles scènes inventées et greffées, et on observe la mise en place d'une procédure, d'une tradition de l'emplacement des scènes. De Beer enchaîne toutes ces saynètes sur un chemin qui s'amorce à l'avant-plan avec une source et qui traverse les différents plans de la composition, une procédure similaire à celle appliquée dans l'*Adoration*. Un sentier guide la lecture de l'œuvre. Par la dispersion des scènes dans le paysage, on note que les peintres de l'époque développent un intérêt pour le détail et la représentation de la nature. Alors que le Maître Patinir devient le premier spécialiste reconnu de la peinture de paysage (Rupprich 1956 : 169), la représentation d'un panorama vraisemblable devient de plus en plus courante. Patinir utilise donc la disposition du « saint-in-a-landscape », ce qui guiderait instinctivement le spectateur vers la méditation (Bakker 2012 : 101). Bien que de Beer ait situé les figures de la Fuite en Égypte au premier plan et que celles-ci occupent une assez grande surface de représentation, il laisse toutefois un espace dès l'avant-plan pour contempler la nature luxuriante qu'il a créée.

¹⁰⁴ Parmi ces scènes ajoutées, Réau énumère également l'*Attaque des brigands* et le *Palmier dattier* qui offre ses fruits à la Sainte Famille (Réau 1955b : 273).

Observant le panneau, le croyant se retrouve malgré lui au bas de cette descente, accompagnant brièvement la caravane vers l'Égypte. Il prend une fois de plus part à l'action, mais cette fois-ci, une action plus contemplative.

Dans cette *Fuite en Égypte*, la Sainte Famille est représentée au premier plan, près d'une source et tout près du spectateur. Cette eau claire pourrait être le Jourdain, rivière qui alimente la ville de Dieu, la Jérusalem spirituelle, qui borde la Terre Promise (Bakker 2012 : 71) et qui plus tard, est celle dans laquelle sera baptisé le Christ. La pureté de l'eau nous permet de percevoir deux petites perles de couleur, une rose et une bleue. Dans son article « Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck (?), Sustris et Paul Bril » de Mirimonde observe dans l'œuvre de Dirk Bouts¹⁰⁵ des coquillages et des pierres précieuses apparaissant dans une source d'eau qui longe l'avant-plan. Il explique : « sur les bords, les cailloux se transforment en pierres précieuses : effet merveilleux de la parole divine » (Mirimonde 1974 : 10). Tout comme dans l'œuvre de Bouts, Jan de Beer dispose ici des coquillages et des perles au bas de la scène (fig. 80), à la jonction du tableau et de notre monde réel, annonçant à celui qui le sait « l'effet merveilleux de la parole divine ». Par l'ouverture complète de l'huile perlière et ses deux perles posées à ses côtés, l'artiste réitère le discours du miracle de l'Incarnation, tel qu'il l'a évoqué dans l'*Annonciation* par les perles disposées autour du miroir.

Comme dans l'*Adoration*, la Vierge et l'enfant présentent une union de tendresse, presque inébranlable et hors du temps. Ils sont enlacés l'un contre l'autre, toujours en adoration et semblent oublier qu'ils parcourent un chemin dangereux puisqu'Hérode les poursuit et veut la mort du petit être que Marie protège. Joseph, quant à lui, demeure alerte et conscient du danger que court sa famille. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il jette un regard inquiet derrière lui, il craint les soldats d'Hérode qui ragent derrière et les pourchassent. Cette chasse du récit évangélique de Matthieu (2, 1-23) est illustrée au second plan (fig.81), alors qu'un homme pourchasse à cheval la Sainte Famille qui tente de fuir vers l'Égypte. Jan de Beer représente un des soldats du roi qui n'a pas encore arrêté sa poursuite et c'est pour

¹⁰⁵ Dirk Bouts, *Saint Jean écrivant son Évangile*, vers 1465, Musée Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

cette raison que Joseph le craint. En effet, l'homme avec lequel discute le soldat n'est pas un ange comme le décrit l'épisode, mais plutôt un fermier. Cette rencontre des deux hommes laisse donc place à la scène du *Miracle du Champ de blé*, un miracle largement représenté dans les miniatures et par les peintres des XV^e et XVI^e siècles (Vendryes 1948 : 66). Cependant, la source de cette saynète demeure difficilement identifiable puisqu'elle n'apparaît complètement ni dans les Évangiles, pas plus que dans les Évangiles apocryphes ou dans la *Légende dorée*. Selon Joseph Vendryes, ses origines se trouveraient plutôt dans un poème gallois. Ce poème religieux de quinze pages écrit entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle est contenu dans le *Livre Noir de Carmarthen*, le plus ancien manuscrit gallois. Sa lecture nous apprend que cette histoire du Miracle du Champ de blé était bien installée à l'époque de son écriture dans le folklore de la Grande-Bretagne¹⁰⁶, mais qu'elle présente cependant des variations par rapport au récit connu et illustré des XV^e et XVI^e siècles. En effet, le paysan ne sème pas ses graines au passage de la Sainte Famille telle qu'il est généralement représenté, mais il prépare plutôt sa terre à la semence selon le poème religieux, ce qui rend le miracle encore plus grand remarque Vendryes. Dans tous les cas et malgré cette variation, Jan de Beer illustre ce miracle à l'aide d'une représentation simplifiée, et comme Vendryes le démontre dans ses recherches, il ne représente pour illustrer cet épisode qu'un homme et un soldat dans un champ de blé. Selon l'interprétation courante de la scène au temps de Jan de Beer, Joseph et Marie, pendant la poursuite par les soldats d'Hérode, ont contourné un champ où des paysans semailent la terre. Lors de ce détour, la Vierge avait recommandé à l'un d'entre eux de dire que si on le questionnait, il devait dire qu'il avait vu passer la petite caravane « au temps des semailles ». Dès leur départ, le blé poussa miraculeusement et fut prêt pour la moisson,

¹⁰⁶Traduit par Joseph Vendryes en français : « Un second miracle fit le généreux seigneur (il entend sa louange) ; quand il voulut éviter qu'on le saisisse, voici la voie par laquelle il s'enfuit. Il y avait un laboureur labourant sa terre et travaillant comme il convient ; la Trinité céleste, lui et sa mère sans tache aux nobles dons lui dit : « Brave homme, une troupe de gens vont venir, cherchant où nous logeons ; en hâte, ils te demanderont si tu « as vu une femme avec un enfant. Dis-leur la pure vérité « — ma prière n'est pas pour t'en empêcher, — à savoir « que tu nous as vus passer le long de ce champ, que Dieu « bénisse. » Là-dessus arriva une troupe méprisante, lignée « digne de Caïn, troupe brutale aux desseins injustes, « chercheurs à la recherche de Dieu. L'un d'eux, hideux (et repoussant, dit à l'homme qu'il voyait : N'as-tu pas « vu, mon brave homme, des gens passer près de toi sans « se détourner ? — Je les ai vus quand j'étais à herser ce « champ de beauté que vous me voyez moissonner. Alors les enfants de Caïn n'eurent rien d'autre à faire que de « s'en retourner loin du moissonneur. Grâce à l'intercession de Marie, Dieu reconnut qu'il avait pour le défendre « l'esprit pur et la pureté qui était en elle » (Vendryes 1948 : 73-76).

comme si tout le temps des floraisons s'était déjà écoulé. Lorsque les soldats d'Hérode ont interrogé le paysan sur le passage de la Sainte Famille, il leur a répondu ce que la Vierge lui avait suggéré, ce qui a fait perdre espoir aux soldats qui ont alors rebroussé chemin (Réau 1955b : 277).

Toujours sur le chemin¹⁰⁷ vers l'Égypte, Jan de Beer accorde un espace de composition bien dégagé pour la scène de la Chute des Idoles (fig. 82)¹⁰⁸. En bordure de sentier, une colonne se dresse sur un élégant piédestal et sur cette colonne, se trouve une statue antique dorée qui se brise et tombe tête première du haut de son chapiteau. C'est un motif récurrent de l'iconographie de la Fuite en Égypte, selon Michael Camille qui précise que déjà vers 1230, cette image narrative s'insérait dans l'imagerie de l'enfance du Christ (Camille 1989 : 1). La provenance de l'idole qui se casse apparaîtrait d'abord dans le Protévangile de Jacques, vers 150 après Jésus-Christ selon les recherches de Stephanie Porras (2011, 506). Louis Réau, pour sa part, affirme plutôt que ce serait une image empruntée à l'Évangile du Pseudo-Matthieu (Chap. XXIII) écrit vers 600 et 625, inspirée certainement des anciens écrits de Jacques, mais également inspirée d'une prophétie d'Isaïe (19 :1) : « Voici l'Éternel qui vient en Égypte, porté sur une nuée rapide : les idoles d'Égypte vacillent à son approche ». Alors que dans le récit du Pseudo-Matthieu toute idole se briserait en présence du Christ, le récit de Jacques raconte qu'au passage de Marie et du Fils au Capitole d'Égypte, les 365 idoles se sont effondrées : une métaphore démontrant la force du Christ devant ces simples idoles. Ce symbole voudrait aussi souligner que « le faux s'effondrerait devant le vrai » lors du passage du Fils, alors que la prophétie d'Isaïe raconte qu'à l'approche du Fils, les idoles tombèrent (Porras 2011 : 487-492)¹⁰⁹. Ce symbole est un rappel de l'Ancienne loi qui s'effondre devant la Nouvelle loi, une figure triomphale du Christ sur Terre (Camille 1989 : 6-9).

¹⁰⁷ Le chemin qu'entreprend la Sainte Famille leur indique déjà la Passion. La fin sanglante est annoncée par l'arbre écorché situé en bordure de leur chemin, montrant son bois et rappelant ainsi la croix sur laquelle le Christ sera crucifié (Bennett 1926 : 21).

¹⁰⁸ Pour plus d'information à ce sujet, consulter l'article de Stephanie Porras (Porras 2011).

¹⁰⁹ Il est également intéressant de mentionner qu'à l'époque de Jan de Beer, la ville d'Anvers produisait et exportait en grande quantité ce type d'objets dédiés à la dévotion, tel que des miniatures d'idoles (Kamerick 2002, 73).

Différemment de l'*Adoration* qui utilise les plans de la composition pour marquer la temporalité des différentes scènes, les superpositions de plans dans la *Fuite en Égypte* servent plutôt à tracer le chemin parcouru par la Sainte Famille et à y inscrire physiquement et non temporellement les scènes connexes à cet épisode. En conséquence, on comprend que les saynètes de l'arrière-plan se déroulent au même moment que la marche de la petite caravane. Le chemin que suivent Joseph, le Christ et Marie, qui les mène en Égypte et les sauve, est à la fois celui que doit suivre des yeux le spectateur pour lire visuellement les épisodes bibliques et celui qui le guidera ensuite vers la méditation profonde.

2.4.1 La Sainte Famille

Au premier abord, le contraste du riche bleu de la cape de Marie par rapport au rouge de celle de Joseph offrent une forme de discordance dans l'harmonie du groupe, divisant visuellement la famille. D'un côté, Marie et son Fils prient, enlacés dans une grande tendresse. La tête inclinée, les regards croisés, on comprend qu'ils ne sont que deux dans leur univers intime. Jésus prend entre ses deux mains le doux visage de sa mère, alors qu'à son tour, elle le blottit contre elle. Un regard plus technique sur cette zone démontre le dessin sous-jacent du bras de l'Enfant (fig. 83) et nous permet de noter un changement minime par rapport au dessin préparatoire. La main de la Vierge semble avoir été quelque peu descendue, tout comme le bras droit de l'Enfant. Ce repentir nous indique que de Beer avait d'abord prévu situer la main du Christ encore plus près du menton de sa mère. Ce geste de toucher le menton de l'autre, le « *chin-chuck* », a été étudié par Leo Steinberg qui révèle qu'il a longtemps été utilisé dans l'imagerie à travers les siècles¹¹⁰. Ici, le bras du Christ placé dans le cou de Marie et sa petite main qui vient, ou va toucher le menton de sa mère témoigne d'une profonde proximité, une caresse qui deviendra à part entière un symbole du christianisme (Steinberg 1996 : 112-113). Il cite à ce sujet *The Kiss Sacred and Profane* de la *Perella*¹¹¹, : « His left hand is under my head, and his right hand shall embrace me ¹¹² ». Les artistes du Moyen Âge présentent un geste mystique entre le Christ et l'âme et le *Logos* et la nature humaine, faisant référence au mystère

¹¹⁰ À ce sujet, consulter Leo Steinberg (1996 : 110-118).

¹¹¹ Ouvrage du « moine cistercien Saint Bernard chez Aelred de Rievaulx dans *Perella*, p.61 », cité par Steinberg (1996 : 114-115).

¹¹² Je traduis de l'anglais au français : « Sa main gauche est sous ma tête, et sa main droite m'embrasse ».

de la conception virginale. Ce geste appelle Marie comme l'épouse du monde à travers l'incarnation du Christ, qui se maria avec l'Église (Steinberg 1996 : 114-116). De plus, cette image de dévotion qui représente l'amour inconditionnel partagé entre le Christ et sa mère exprime une facette plus humaine du couple Mère/Enfant, un concept théologique de l'icône de tendresse davantage développé pendant le XIV^e siècle (Bakker 2012 : 103). Ce geste d'affection et de sentimentalité écarte donc, une fois de plus de leur intime union, Joseph le beau-père de Jésus.

La somptueuse robe bleue de la « *Sponsa Ornata* », portée par la Vierge dans les trois panneaux (fig. 84), est agrémentée d'or fin sur ses rebords et de Beer rend la riche texture du vêtement avec une grande sensibilité, dévoilant la maîtrise technique de l'artiste dans ce simple détail. En contraste avec la délicatesse de cette bordure décorative, l'âne semble plutôt avoir été réalisé rapidement (fig. 85). Il présente un dessin imprécis et flou, et on pourrait penser que la bête qui a l'honneur de conduire la Mère et l'Enfant ait été exécutée par une autre main, moins précise et d'un tracé plus spontané. Alors que de Beer imprègne le corps de Marie d'un caractère divin, car c'est par elle que l'on peut percevoir la divinité du Fils (Careri 2013 : 167), la couleur rouge de la tenue de Joseph crée un fort contraste et contribue à réitérer la distance entre Joseph et Marie. Cependant, Joseph ne détonne pas seulement par la couleur de son vêtement, mais aussi par son attitude et sa gestuelle. En effet, le beau-père de Jésus, dans ces années, est considéré différemment du saint Joseph prié de nos jours. De Beer le représente en conséquence selon le discours typique de l'art des XIV^e et XV^e siècles. La représentation picturale de Joseph est instable durant ces années et pourtant ses actions décrites dans l'évangile, sont claires et très simples lors de l'épisode du départ de la famille vers l'Égypte : « Il se leva, prit avec lui l'Enfant et sa mère » (Matt 2 : 14).

2.4.2 La figure de saint Joseph transformée par le symbolisme déguisé

Le panneau de la *Fuite en Égypte* représente Joseph (fig. 86) d'une manière bien particulière, mais pourtant propre à son époque. Alors que dans l'*Adoration* Joseph est reculé et même exclu du moment précieux de la visite des Bergers, ici, sa présence est marquée dès le premier plan par le symbolisme d'un caractère sexuel. En effet, nous observons que son

baluchon rappelle la forme de deux testicules, et que l'extrémité de son bâton présente une forme phallique. De plus, le vieil homme positionne fermement sa main droite sur le manche de son bâton, exactement à la hauteur de son sexe. On peut penser que l'artiste utilise un symbolisme déguisé pour exprimer un discours nouveau au sujet de Joseph, un témoignage différent de celui qu'il est courant de lire au sujet de cette figure biblique. En ce cas, quel serait ce discours nouveau ? La connotation sexuelle suggérée par de Beer serait-elle un cas unique ? Afin de répondre à ces questions, il faut tenter de comprendre la représentation de Joseph propre à ces années, et une lecture attentive des textes s'avère essentielle, ainsi qu'une comparaison d'œuvres du même type.

Tout d'abord, il faut rappeler que Joseph ne bénéficie pas d'un culte officiel avant la fin du XV^e siècle¹¹³. Avant ces années, il n'existe que dans l'ombre de sa femme, et sa présence n'est justifiée que par la nécessité d'aider la Vierge et son fils suite à la naissance (Payan 2000 : 96). C'est pourquoi il est pratiquement absent de la prédication avant cette période, même si le schéma iconographique de la Sainte Famille a largement été utilisé. Il faut donc attendre l'action de Jean Gerson (1363-1429), chancelier de l'Université de Paris dès 1395 et un des principaux théologiens du Concile de Constance (1415), et surtout l'insistance des Franciscains pour que saint Joseph soit présenté aux fidèles comme un « modèle ». Ce nouvel engouement pour cette figure jusqu'à présent ignorée est notable par l'apparition de plusieurs manuscrits aux XIV^e et XV^e siècles qui témoignent d'un véritable intérêt pour Joseph. (Payan 2006 : 216). Si les Évangiles en parlent peu ou presque pas, c'est à travers la relecture des Évangiles apocryphes que les écrivains vont petit à petit écrire la légende de Joseph. Ils construisent un personnage profondément ancré dans le profane, alors que son épouse représente le divin et la grâce. C'est pourquoi Joseph est présenté régulièrement durant cette période sous des traits d'un paysan, d'un homme de la terre.

Toutefois, la « modification » de son caractère proviendrait de sources plus anciennes. En effet, le dilemme de Joseph prendrait déjà forme dans l'Évangile de saint Matthieu. Cet

¹¹³ À ce sujet, il est intéressant de noter que Joseph n'est pas présent dans les premières scènes de la Nativité du IV^e siècle (Lavaure 2013 : 13).

écrit aurait étonnamment sa part de responsabilités dans la surenchère de commentaires négatifs sur le personnage :

Marie, future épouse de Joseph, se retrouva enceinte par l'œuvre du Saint-Esprit avant qu'ils ne vivent ensemble. Son mari Joseph, qui était un homme juste et qui ne voulait pas l'accuser publiquement, pensa la répudier en secret. Alors qu'il y réfléchissait, un ange du Seigneur lui apparut en rêve et lui dit : Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre avec toi Marie, ton épouse. En effet l'enfant qu'elle porte est l'œuvre du Saint-Esprit, elle donnera naissance à un fils que tu appelleras Jésus : il sauvera son peuple de ses péchés (Matt1 :18-25).

Dans cet extrait, Joseph se sent contrarié et trahi d'avoir été « trompé » par sa femme, alors que leur union n'avait pas été consommée. Certains textes plus tardifs présentent cette figure sous un angle encore plus péjoratif. Tel que mentionné antérieurement dans le mémoire, le caractère naïf du personnage est d'abord développé par le *Protévangile de Jacques* et du *Pseudo-Matthieu*, mais également par les *Mystères de la Nativité de Jésus-Christ* (Lavaure 2013 : 280-285). Ces traits de caractère proviennent essentiellement de ce type de textes lus au XV^e siècle dans lesquels Joseph est dépeint comme un mari qui soupçonne sa femme d'adultère, alors qu'« il se révèle maladroit, rustre, naïf et inconscient de l'importance des événements et exclu de la relation privilégiée qui s'instaure entre Marie et son fils » (Lavaure 2013 : 281). Selon cette vision du saint, les artistes le représentent donc parfois comme un « Cocu divin », expression utilisée par Jean Walsh (Walsh 1986 : 278-297). Jean Wirth, quant à lui, remarque qu'autour de 1400, Joseph devient le « souffre-douleur des artistes, alors qu'aucun saint n'aurait été si régulièrement mal traité » (Wirth 1989 : 308). On habille l'homme avec les costumes du peuple, petite bourse à la taille, couteau et même trousseau de clés, attribut des femmes bourgeoises. Ce personnage biblique se change en bouffon à mesure que sa personnalité se constitue (Lavaure 2013 : 276-279). Toutefois, on peut retracer le début d'un réel intérêt pour Joseph dans les écrits de Jean Gerson qui construit une vision très aboutie de l'époux de la Vierge, comme un personnage humble et effacé, proche de l'humanité du Christ. Il désire faire reconnaître Joseph dans un rôle d'intercesseur de paix, dans « la résolution du Schisme » (Payan 2006 : 216). Gerson développe donc un regard autre sur le saint. Joseph est un père différent nous dit le théologien, car il s'occupe du feu, va chercher du lait, prépare les repas et se préoccupe du bien-être familial. Dans la réalité d'autrefois, ces tâches étaient rarement, sinon jamais assumées par le père de famille. Ce rôle de nourricier

apparaissait déjà dans le manuscrit des *Meditationes Vitae Christi*¹¹⁴(1275-1325) de la Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 115, ce qui aurait amorcé, selon Annik Lavaure, le caractère anecdotique de Joseph, si bien que le monde germanique qui s'intéressait déjà aux scènes de genre pendant le XV^e siècle a développé un fort intérêt pour ce personnage (Payan : 2006, 191). On observe justement dans *La Nativité* du *Retable de la Passion de Konrad von Soest*¹¹⁵, que Joseph prépare le repas le postérieur dans les airs, une attitude un peu ridicule pour celui qui est le père adoptif du Christ. Dans l'Empire germanique, certains artistes vont même le représenter maladroit, renversant le lait chaud, se querellant avec la sage-femme ou encore éteignant la bougie en éternuant.

La lenteur de Joseph est également souvent mise en évidence dans l'art flamand. On le représente son corps penché vers l'avant et s'appuyant lourdement sur son bâton de marche, en faisant une figure de vieillard. C'est d'ailleurs ce que l'on peut observer dans *l'Adoration de l'Enfant* de Piero di Cosimo réalisé vers 1506 (fig. 87). Il y a également certains artistes qui ont mis en image le rapport qu'entretient l'homme aux biens matériels, désirant exprimer encore une fois la difficulté de Joseph à reconnaître le passage du temps de la loi, au temps de la grâce. En ce sens, *l'Adoration des rois* du Maître du retable d'Ortenberg (fig. 88) réitère cette image de Joseph. Il le représente obnubilé par les cadeaux apportés par les rois et renforce le contraste de ses vêtements de paysan avec ceux des visiteurs élancés et richement habillés. Dans le même ordre d'idée, le Maître Francke du retable d'Hambourg (fig. 89) va même jusqu'à illustrer Joseph qui est en train de voler les trésors offerts par les Mages, poussant ainsi saint Joseph à l'extrême des valeurs d'un saint.

2.4.3 Le « cocu divin »

En 1985, Martin W. Walsh publie un article intitulé « Divine Cuckold/Holy Fool : The Comic Image of Joseph in the English 'Troubles' Play » dans lequel il retrace la littérature, les

¹¹⁴ Par exemple : *Meditationes Vitae Christi*, BNF Ital. 115, f.19r (La Naissance de l'Enfant), f.16v2 (Le Songe de Joseph).

¹¹⁵ Konrad von Soest, *Retable de Wildungen*, vers 1400, Nieder-Wildungen, Église Saint-Nicolas, Allemagne.

pièces de théâtre, les commentaires, les chansons et les images qui ont contribué à doter Joseph de ce statut de « cocu divin ». Les Homélie byzantines seraient celles qui auraient dans un premier temps, suggéré l'idée que Joseph avait des doutes sur la conduite de son épouse, croyant que cette dernière l'avait trompé pour enfanter. À certains moments, on fait de la figure du saint, soit un ignorant, ou alors il est dramatiquement grotesque ou encore drôlement enragé devant sa femme. Il y a donc une persistance populaire, surtout chez les artistes flamands et allemands, à illustrer Joseph sous des airs comiques d'un « cocu divin ». De toute évidence, Joseph doute de sa paternité et cet épisode, nous le retrouvons d'abord dans un long dialogue entre la Vierge et son mari dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (1458). Joseph y est vu comme un personnage éprouvant des sentiments plus humains que divins, exprimant sa douleur. Il exprime le doute d'avoir été trahi et son manque de confiance envers sa femme : « Elle est enceinte et d'où viendrait l'engendré. Il faut dire par droit qu'il y ait vice d'adultère ». Ce type d'écrit a inspiré, entre autres, l'artiste du retable d'Hoogstraten qui représente dans cette œuvre la scène du *Doute*, entre celle du *Mariage* et de l'*Adoration*. Ce songe du père adoptif du Christ a développé une tout autre image du saint.

Décidés à le représenter comme cocu, les artistes flamands de l'époque s'amuse avec le fait que Joseph ne soit pas le géniteur de son fils. Le sexe de ce dernier devient donc une cible comique. Par exemple, dans la *Nativité* de Petrus Christus, le bâton de Joseph (fig. 90) bien droit et visible vient se placer directement à l'endroit de son sexe. Ce détail vient confirmer la position de Joseph comme le père adoptif de son fils et nous indique que même s'il n'a pas conçu physiquement le Christ, il en a le statut de père. Dans cet ordre d'idée, l'illustration du Maître du *Cycle de l'Enfance Morgan* (fig. 92) paraît également sexuelle. Dans ce cas, la hache de Joseph charpentier est située et empoignée exactement à la hauteur de son organe reproducteur. Le bâton vient ici imager et substituer le phallus du saint. La hache quasiment molle pourrait alors se comprendre comme une goutte de la substance de l'enfantement.

À la lumière de nos observations, nous observons que Jan de Beer dans la *Fuite en Égypte*, a doté la figure de saint Joseph selon un caractère sexuel. De Beer utilise dans ce cas le symbolisme déguisé pour exprimer le discours des écrits contemporains. Le baluchon représenterait métaphoriquement l'idée selon laquelle Joseph en tant que père « cocu » adoptif

de Jésus, soit un père qui n'a jamais utilisé son sexe pour procréer. L'artiste utilise également ce type de discours à travers le symbolisme déguisé pour Joseph dans le *Repos de la Fuite en Égypte* du retable de la Pinacothèque de Brera (Fig. 92). Contrairement au Retable de Montréal, Joseph est représenté jeune, le teint rosé et la chevelure dense et brune. Alors que Marie allaite, son mari recueille de l'eau pour sa famille. Il tient d'une main les cordes de sa gourde et de l'autre son bâton de marcheur et son baluchon qui se divise en deux sur son poignet, laissant ainsi retomber deux rondes poches.

Ce discours que l'artiste fait porter au baluchon de Joseph est également utilisé par le Maître de 1518, un contemporain de Jan de Beer. On peut observer ce motif dans les œuvres de ce peintre, et ce, particulièrement dans la *Fuite en Égypte* de la Galerie Nationale de Londres (fig. 93). C'est également en comparant le travail des autres artistes du début du XVI^e siècle que l'on peut affirmer que le baluchon de voyage et le bâton de Joseph possèdent une connotation sexuelle évidente. Peut-être même une connotation trop forte, puisqu'une observation attentive du baluchon nous permet de percevoir une couche de blanc, maintenant transparente, qui aurait voulu atténuer la forme probablement trop évocatrice et subjective du baluchon.

La comparaison nous permet de mesurer la puissance à connotation sexuelle du Joseph de Jan de Beer. Par exemple, dans la *Fuite en Égypte* de Joachim Patinir de 1500 (fig. 94), en aucun cas pouvons-nous affirmer que les attributs de saint Joseph sont à caractère sexuel. Il s'agit bien d'un simple baluchon attaché à un bâton, sans plus.

Cette *Fuite en Égypte*, tirée des écrits de l'évangéliste Matthieu et représentée dans l'œuvre de Jan de Beer est un épisode biblique qui a donné lieu à une juxtaposition de plusieurs autres scènes tirées des Apocryphes et de la *Légende dorée*. En alliant dans un même panneau les épisodes de la *Fuite en Égypte*, le *Massacre des Innocents*, la *Poursuite d'Hérode*, le *Miracle du Champ de Blé* et la *Chute des Idoles*, l'artiste anversois répond aux critères de construction du cycle iconographique élaboré de l'époque. Par la représentation conjointe de toutes les péripéties de la *Fuite*, Jan de Beer réussit à intégrer le discours des écrits contemporains par l'intermédiaire de la figure de Joseph. Il utilise alors le symbolisme déguisé dans le motif du baluchon et du bâton de marcheur du saint. Tout cela considéré, la *Fuite en Égypte* du retable de Montréal réalisée par de Beer s'inscrit parfaitement dans son temps de

production, soit à Anvers au début du XVI^e siècle. Ce type d'image de dévotion occupait une place importante sur le marché de l'art durant ces années et en réalisant cette œuvre, de Beer répondait à une certaine demande qui s'accordait à reconnaître Joseph comme un homme refusant de reconnaître dans l'enfant de Marie, la personne du Christ. Il rappelle en quelque sorte à l'homme de ne pas se laisser emporter par le vice et d'accepter la Nouvelle Loi afin de ne pas sombrer dans le déni. Pour terminer, la figure de Joseph peut également être une réponse ou encore un écho au discours spirituel de la réalité sociale. Suivant les nombreux exemples de confrontations de la figure de Joseph avec sa femme et son fils, les rois, les prêtres, les docteurs, les observateurs tireraient profit de mettre en valeur l'humilité du premier serviteur du Christ (Payan 2006 : 239-250). D'ailleurs, n'oublions pas que la religion chrétienne s'est bâtie sur « l'exaltation de l'humanité, voire de l'humiliation des hommes » (Payan 2006 : 291). La Bible nous dit que le Christ lui-même a été ridiculisé au moment de la Passion. En ce sens, la représentation de Joseph est en quelque sorte une autre figure qui subit le ridicule pour vivre l'humilité. Comme Pierre d'Ailly l'explique dans son *De duodecim honoribus sancti Josephi* : « celui qui s'abaisse sera élevé ». Le fait que les écrits liturgiques au sujet de Joseph soient succincts a probablement permis une grande liberté aux théologiens ainsi qu'aux artistes de l'époque pour développer le culte de Joseph comme on peut l'observer dans cette *Fuite en Égypte* de Beer.

L'étude de l'iconographie et de l'iconologie des trois panneaux du triptyque de l'*Adoration des Bergers* de Montréal démontre que Jan de Beer possédait certainement une connaissance des textes évangéliques et évangiles apocryphes et l'œuvre est ainsi un témoignage direct de l'époque du peintre. La conclusion de ce mémoire nous permet d'aborder maintenant un résumé de l'iconographie significative pour la lecture de l'œuvre entière, en nous intéressant principalement aux discours et idéologies qui sont abordés dans chacune des parties du retable, comme des parties composant un dialogue commun.

Conclusion

« Le triptyque oublié de Jan de Beer au Musée des beaux-arts de Montréal » ne nous est donc plus inconnu. L'œuvre anversoise est maintenant bien plus qu'un objet d'art parmi tant d'autres accrochés aux cimaises du musée montréalais, puisque l'élaboration de ce mémoire a enfin permis de lever le voile sur une œuvre, qui n'avait jusqu'à présent, jamais été étudiée en profondeur. Nos recherches ont démontré que ce retable possède une provenance surprenante, une iconographie propre à son époque cachant un discours spirituel, le tout, réalisé par un atelier qui a marqué l'histoire de l'art anversois.

En effet, nos recherches ont permis de révéler l'historique du retable, et nous pouvons maintenant affirmer avec certitude sa provenance que nous avons cernée en 1934 dans le château familial Galgoz de la famille Erdődy. En plus de fournir les preuves concrètes de l'historique de l'œuvre, les documents retrouvés ont permis une connaissance plus approfondie de la famille aristocratique des Erdődy, très influente en Hongrie, Slovaquie et Croatie (Bubryák 2013a : 18). L'unique ouvrage portant sur leur descendance a été réalisé par Dr Orsolya Bubryák (2016) et il nous révèle que l'acquéreur du Jan de Beer était Vilmos Erdődy, tout en établissant un récit documenté sur le château familial acquis par le major George Erdődy (1680-1759) en 1720. Grâce à l'incalculable contribution d'Orsolya Bubryák, nous avons pu découvrir un contrat de vente signé le 5 décembre 1934 à Vienne, entre Vilmos Erdődy (1887-1959) et Theodor Fischer, conservé dans une collection privée hongroise. Ce précieux document confirme donc la présence de l'œuvre d'abord en Hongrie chez les Erdődy à Galgoz, et ensuite à la célèbre maison de vente aux enchères suisse tenue par Fischer.

Nous avons de plus découvert le catalogue de vente de la « Grosse Auktion in Zürich » qui s'est déroulée du 2 au 5 juin 1937. Ce catalogue nous permet maintenant d'affirmer que l'œuvre en faisait partie et d'ajouter un document marquant concernant l'œuvre anversoise dans les archives du musée montréalais. Toutefois, la présence du triptyque chez « un acteur important du réseau mis en place par Goering », selon Jean-Marc Dreyfus, se devait d'être vérifiée en profondeur (2015 : 42). Un intérêt a donc été porté sur le contexte historique, politique et économique vécu par la famille Erdődy avant la date charnière de 1934. Une

lecture approfondie des lois et des recommandations du groupe spécial SAP (SAP Panel) nous a éclairées sur les conditions et possibilités d'une vente forcée. Selon nos recherches, la famille ne pourrait pas réclamer justice en invoquant ces clauses de vente forcée, à cause de l'insuffisance de preuves tangibles. Par la découverte et l'analyse de ces archives, ce mémoire confirme deux étapes cruciales de la provenance de l'œuvre, un enjeu actuel et préoccupant pour les musées du monde. Dernièrement, le Musée des beaux-arts Montréal a diffusé sur son site Internet une liste de soixante-et-onze objets de leur collection « qui présentent un historique incomplet pour les années 1933 à 1945 [...] dans le but de faciliter la recherche de localisation des œuvres d'art spoliées pendant la Seconde Guerre mondiale ». Sur cet inventaire, le triptyque de Jan de Beer figure à la page neuf¹¹⁶. Nous espérons que ce mémoire pourra être un complément d'information dans les archives de cette œuvre.

Grâce au récent ouvrage de Dan Ewing (2016), nous avons pu éclairer d'un jour nouveau la vie et l'œuvre de Jan de Beer, créateur du retable de l'*Adoration des Bergers* : sa carrière marquée par l'essor considérable et fulgurant d'Anvers aux XV^e et XVI^e siècles, son titre de codirecteur de la Guilde de St-Luc, une guilde majeure à l'échelle européenne, sa responsabilité envers son atelier et ses apprentis, sa contribution à des événements marquants tels que l'entrée du roi Charles V (1515) et l'événement du Joyau la Terre « *landjuweel* » (1515) (Ewing 2016 : 61). Sa production, tantôt sur commandes, tantôt destinée au marché des Pays-Bas et Italien (Ewing 2016 ; Brink 2005) démontre la position considérable et l'important statut du peintre Jan de Beer au sein du courant artistique du maniérisme anversois. À ce sujet, le triptyque conservé au MBAM ne semble pas avoir été produit à titre de commande spéciale, contrairement au retable de *La Vierge et du Christ trônant avec Saints* (fig.30), celui de Milan, le *Triptyque de la Vierge* (fig.31) et celui de Cologne (fig. 52), qui présentent tous des éléments particuliers référant à l'iconographie d'un commanditaire précis (Brink 2005 : 80-81, Ewing 2016). Selon le format relativement petit de l'œuvre, elle a

¹¹⁶ Concernant les recherches de provenances du MBAM : <https://www.mbam.qc.ca/collections/recherche-sur-la-provenance/>. Liste détaillée des œuvres concernées : <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2015/08/Provenance.pdf>.

probablement été destinée à un lieu de liturgie et de dévotion dans une résidence privée, une chapelle, ou une église.

Cette œuvre d'art, en accord avec les croyances populaires de l'époque, est basée principalement sur l'iconographie des *Révélation*s de Sainte Brigitte de Suède largement représentées par les artistes du maniérisme anversois. Toutefois, Jan de Beer imprègne son triptyque d'un second discours, celui de l'aveuglement de l'humanité face à la lumière divine. Cette nouvelle pratique qui s'exerce par le biais de l'art « entraîne activement et intentionnellement le spectateur dans un processus spirituel consiste à la fois à une découverte visuelle, un acte de méditation et une conversion de l'âme » comme l'explique Falkenberg (2002 :154). Comme nous l'avons vu dans ce mémoire, le symbolisme caché étudié par Erwin Panofsky a été la méthode de référence pour analyser l'intégration d'un discours dissimulé dans l'iconographie de l'œuvre. Outre le relaté de l'épisode de l'Adoration des Bergers, le discours secondaire qui se glisse par ce symbolisme caché, témoigne, d'une part, du désir intime d'une relation directe avec Dieu prônée par les protestants quelques années avant le Concile de Trente, et d'autre part, des idées de la culture humaniste : une réflexion spirituelle sur son salut.

Les artistes du Moyen Âge s'appliquent à créer et à unifier les symboles qui peuvent offrir un accès à la vision divine par l'œuvre d'art, exactement comme Jan de Beer l'a réalisé dans le retable de Montréal. Dans le cas que nous analysons, la perle et le cristal de roche témoignent de plusieurs discours de l'époque. Ils sont ici le symbole de la présence physique du divin, l'initiateur de l'action de l'*Annonciation*. Leur présence serait révélatrice pour le croyant qui tente d'apercevoir le Créateur, et assure le bon déroulement de l'annonce. D'autres éléments sont significatifs, comme le cercle de la balustrade de marbre noir, la trace d'un chemin spirituel dans l'Adoration et d'une prise de conscience personnelle par la vision divine, confrontés au Diable qui guette l'humain (interpelé par la cornemuse, le couteau, le satyre, les champignons et l'ouverture en avant-plan). L'élaboration de matériaux et d'objets s'intègre à ce concept de vision et de choix spirituel, défini chacun par un argument théologique.

Comme le démontre Cynthia Hahn plus en détail dans son article « Visio Dei : Changes in Medieval Visuality », la croix est un symbole puissant puisqu'elle indique et

permet l'accès au divin. La magnificence de son esthétique habituellement créée par une ornementation de pierres précieuses, d'or et d'argent permet au spectateur un accès au divin encore plus probable, considérant les matériaux utilisés comme clefs à la vision divine. De ce fait, l'intégration volontaire de la roche de cristal et du miroir, sont toutes deux des clés potentielles à un accès à la *Visio Dei*. Par ces objets symboliques intégrés subtilement dans le retable, Jan de Beer a déposé, telles de petites portes, des accès à la méditation et à la vision. Toutefois, la vision divine ne peut nous apparaître facilement, car elle demande une discipline d'observation et de concentration par le regard posé sur l'œuvre. La relation profonde avec l'œuvre d'art est donc tout à fait recommandée pour mieux permettre la confession, la prière, la méditation et la vision. En ce sens, l'Église encourage une observation profonde qui investit le corps, l'âme, l'intellect et le cœur afin d'atteindre un état de conscience. Le croyant se doit donc d'apprendre à regarder, et ceci est un élément central dans l'épistémologie du Moyen Âge tardif puisque la vision est essentielle pour entretenir une relation avec Dieu (Hahn : 2000, 169-196). En impliquant intentionnellement des objets qui offrent une possible relation avec Dieu, Jan de Beer participe à cette tendance de son époque qui permet au spectateur une implication du cœur, un accès au divin par la relation qu'il établit avec son œuvre.

D'autre part, les artistes flamands de cette époque qui s'intéressaient aux différentes représentations de la quête spirituelle voient dans la transparence du cristal de roche et la réflexion du miroir une autre manière de démontrer leur virtuosité¹¹⁷. L'article « Seeing and Believing » de Jeffrey Hamburger (2000) va encore plus loin dans son interprétation. En étudiant les œuvres de Jan van Eyck, cet auteur démontre comment les œuvres des artistes flamands et hollandais rendus avec une maîtrise impressionnante du détail et du réalisme ont un pouvoir sur le croyant. L'image est si parfaite qu'elle devient presque une « non-image » et apparaît comme une réalité ouvrant la possibilité au domaine du surnaturel, aux phénomènes surhumains de la dévotion. Une tension, une anxiété est alors créée devant l'ambiguïté que crée le réalisme de l'œuvre, contribuant à la méditation profonde de l'individu sans barrière

¹¹⁷ Par exemple, le miroir convexe des *Époux Arnolfini* permet à l'artiste un nouvel angle de vue, mais également d'inclure d'autres personnages (fig.). Alors que Quentin Metsys utilise dans son œuvre *Le Peseur d'or et sa femme* le miroir afin de nous faire découvrir un paysage extérieur (fig.). Dans d'autres cas, l'objet reflétant une image appartenant du côté du peintre peut également servir à intégrer le spectateur et le faire participer à l'action et la dévotion, selon le cas.

qui amène vers l'imagination et la vision, nous dit Hamburger. Les personnes semblent si réelles, faites de chair et de rides, couvertes de cheveux fins et vêtues de vêtements quasi palpables, le tout dans une architecture parfaitement convaincante. Bougent-ils ? L'œuvre joue avec la vision du spectateur en créant l'illusion d'une vérité créée par les jeux de proximité et de distance, de temporalité et de spatialité, et par la perfection illusionniste des matériaux. Comment déterminer si l'expérience vécue devant l'œuvre est réelle, si l'image elle-même trompe la vision du spectateur ? Discerner le vrai du faux n'était pas le but recherché, il s'agissait plutôt de créer une fenêtre, une image intense presque obsessive qui pousse le croyant encore plus loin que la symbolique, vers l'imagination et la vision divine (Hamburger : 2000, 47-69). L'ambiguïté du reflet sur la boule de cristal et le miroir dans le panneau de l'Annonciation incite cette ambivalence, et suscite chez le spectateur, un désir instinctif de se rapprocher, de forcer son œil à assembler les lignes pour enfin percevoir de qui, de quoi il s'agit. Il s'y fait prendre car l'expérience demande sa complète attention, qui après quelques instants s'épuise et laisse place à l'imagination, à la vision imaginative.

L'enjeu de l'éveil spirituel guidé par la lumière divine dans des jeux de paradoxes de la vision et du discernement est donc central au thème de l'œuvre de Jan de Beer. Central également visuellement, l'enjeu est évoqué par la toute petite figure de Joseph dans l'*Adoration* qui, dans l'ensemble, est disposée comme un pivot thématique du retable. Joseph rappelle l'homme obstiné, refusant de succéder à la nouvelle loi énoncée et célébrée par tous les miracles divins (conception virginale, la naissance du Sauveur, l'*Annonce aux Bergers*, le miracle du champ de blé), un contraste de croyances réitéré par les ruines et ses différentes architectures, les dieux païens et sa chute, ainsi que les deux voies du salut humain (montée au ciel, descente vers l'Enfer). Toujours en avertissement de l'enjeu de la chute de l'Ancienne Loi face au temps de la grâce, deux figures agissent comme répondants. Positionnés aux extrémités du retable, Mars qui brille de tout son or (fig. 35) (*Annonciation*) et l'idole qui chute (fig. 82) (*Fuite en Égypte*) font ensemble écho à l'harmonie d'un discours réunissant les panneaux du retable en une seule vision globale. Tel que démontré par Rebecca Zorach et Michael W. Cole dans l'ouvrage *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World*, Mars représente, par son entêtement à combattre malgré la défaite, l'image d'un dieu païen qui refuse la victoire de l'autre, dans ce cas, l'ère chrétienne (2009 : 136-139).

Ce triomphe de la Nouvelle Loi est également rappelé dans la chute de l'idole, qui tout comme Mars, s'écroule avec l'Ancienne Loi. Dans un souci de constance et d'unité, Jan de Beer emploie la même direction de la diagonale (du haut droit vers le bas gauche) dans les trois scènes. Dans ces trois cas, cette oblique aux origines divines agit du ciel vers la Terre, elle devient action ; l'oblique remplace la colombe dans l'*Annonciation* et enfante la Vierge, elle annonce la naissance du Fils de Dieu aux bergers dans l'*Adoration*, et enfin elle est l'étoile qui guide les rois Mages vers la Sainte Famille.

Ce retable doit donc être vu comme un enseignement au discernement spirituel, un témoignage et une incitation à la réflexion par la vision globale de l'œuvre. Jan de Beer construit cette argumentation, cette démonstration visuelle en affirmant d'abord et avant tout la puissance de Dieu par la lumière divine. Différentes lectures sont tracées par l'artiste, notamment la lecture dextroverse du retable. Le parcours de lecture débute sur le panneau de gauche par l'*Annonciation* en appelant à la puissance de Dieu et de l'Église, le don de Marie et le début du Christianisme. Puis il se poursuit sur le panneau du centre, où l'artiste fait appel à la responsabilité du croyant, à sa conscientisation en lui montrant les chemins du Salut de l'homme qui s'offrent au croyant dans l'*Adoration*. Et enfin, sur le panneau de droite, il peint le premier pèlerinage, celui du Christ de la *Fuite en Égypte*, incitant le spectateur au voyage spirituel, l'amenant à réfléchir à sa propre manière de voir le monde. Averti par les références à caractère sexuel de Joseph, le croyant est appelé à la vigilance face au vice et à la résilience face au temps de la Nouvelle Loi.

Le croyant a déjà entamé son voyage spirituel, initié par la dynamique et l'imagerie de l'œuvre de Jan de Beer.

Bibliographie

La Bible de Jérusalem (2007). Traduit en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf.

ANDERSON, William (1990). *Green Man*, London: Harper Collins.

ARASSE, Daniel (1999). *L'annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris Hazan.

ARGENTAN, Louis-François (1680). *Conférences théologiques et spirituelles sur les grandeurs de la Tres-Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu. Par le Père Louis François d'Argentan, capucin*, Paris, chez la Veuve d'Edme Martin, Jean Boudot, & Estienne Martin. M. DC. LXXXVII.

ARSENEAULT, Michel (2011). « Collection de guerre », *L'Actualité*, vol. 36.9, 1er juin 2011, p. 76-79.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier. Prêlat de la Maison de Sa Sainteté (1940). *Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine : Règles générales, le costume usuel, le costume de chœur* Paris Paris : Letouzey et Ané, 2 vol., vol. 1.

BARRY, Fabio (2007). « Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 4, p. 627-656.

BASFORD, Kathleen (1998). « The Green Man ».

BAXANDALL, Michael (1985). *L'œil du quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*.

BELTING, Hans (1981). *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin: Mann.

BELTING, Hans (1998). *L'image et son public au Moyen âge*, Paris : G. Monfort.

BENDA, Borbála (2007). « Az Erdódy család 17. Századi genealógiája », *Turul*, vol. 80, n° 4, p. 109-125.

BENNETT, Miss M. R. (1926). « The Legend of the Green Tree and the Dry », *Archaeological Journal*, vol. 83, p. 21-32.

BLACK (1970). « The Chi-Rho Sign-Christogram and/ or Staurogram », W. Ward Gasque and Ralph. P. Martin, *Apostolic History and the Gospel: Biblica and Historical Essays Presented to F. F. Bruce on His 60th Birthday*, Grand Rapids: Eerdmans, p. 319-327.

BLISNIEWSKI, Thomas (2007). « Zur Deutung von Katzen bei Christgeburtsszenen um 1500 », Rainer Kampling, *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen*, Allemagne: Frankfurt am Main: Lang.

BLUM, Shirley (1969). *Early Netherlandish Triptychs*, Berkeley: University of California Press.

BOREL, France (2002). *Le peintre et son miroir : regards indiscrets*, Tournai : La Renaissance du livre.

BOUCHOUX, Corinne (2006). *Rose Valland : résistance au musée* : La Crèche : Geste.

BRIGITTE DE SUÈDE (1628). « Revelationum caelestium sancta Brigittae de Svetia : informatio filii ad sponsam contra diabolum, et responsa filii ad sponsam, qualiter non subtrahit malos antequam veniant in peccatum, et qualiter baptizatis morientibus infra annos discretionis datur regnum caelorum ([Reprod.]) », vol. 1,

BRINK, Peter van den et coll. (2005). *Extravagant! : A Forgotten Chapter Of Antwerp Painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

BROMILEY, Geoffrey William (1995). *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids, Michigan: W.B. Eerdmans, 4 vol., vol. 2.

BUBRYÁK, Orsolya (2005). « Az ősök tisztelete az Erdődy grófok mecénási programjában », Horn Ildikó Etényi Nóra, *Idővel paloták ... Magya udvari kultúra a 16-17*, Budapest Században, p. 549-581.

BUBRYÁK, Orsolya (2013a). *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei*, Budapest MTA BTK Művészettörténeti Intézet.

BUBRYÁK, Orsolya (2013b). « A primás "házi oltára". Esettanulmány un műgyűjtemények II. világháború utáni szóródásáról », *Als ich can. Tanulmányok Urbach Zsuzsa 80. születésnapjára*, p. 215–224.

BUBRYÁK, Orsolya (2016). *Courriel personnel concernant la provenance*.

CAIR-HÉLION, Olivier (2011). *Les nourritures de la Bible : allégories & symboles*, [Aix-en-Provence]: Éditions du Gerfaut.

CAMILLE, Michael (1989). *The Gothic Idol: Ideology And Image-Making In Medieval Art*, New York: Cambridge University Press.

CAMILLE, Michael (2000). « Before The Gaze: The Internal Senses And Late Medieval Practices Of Seeing », Robert Nelson, *Visuality Before and Beyond the Renaissance : Seeing as Others Saw* New-York Cambridge University Pres, p. 197–223.

CAMPBELL, Stephen (1997). *Cosmè Tura Of Ferrara : Style, Politics, And The Renaissance City, 1450-1495*, New Haven: Yale University Press.

- CAMPFENS, Evelien (2015). *Fair and Just Solutions? Alternatives to Litigation in Nazi-Looted Art Disputes: Status Quo and New Developments*, Cheltenham, Royaume Unis: Edward Elgar Publishing.
- CARERI, Giovanni (2011). *Les ancêtres du Christ. Chrétiens et Juifs dans la Chapelle Sixtine*, [En ligne], <https://imagesrevues.revues.org/1601>. Consulté le 17 novembre 2016.
- CARERI, Giovanni (2013). *La torpeur des Ancêtres : juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine* : Paris : éditions EHESS.
- CHOPPY, Etienne (1991). *L'Annonciation*, Marseille, France: Editions AGEP.
- CLÉMENT D'ALEXANDRIA, Niketas-Katene (1972). *Clemens Alexandrinus : Protrepticus und Paedagogus*, 3^{ème} Édition, Berlin.
- COHEN, Gustave (1958). « Nativité de Rouen », *Saint Joseph dans quelques Nativités et Mystères du Moyen-Âge*.
- COLE, Michael Wayne et Rebecca ZORACH (2009). *The Idol In The Age Of Art : Objects, Devotions And The Early Modern World*, Burlington, VT: Ashgate Pub. Co.
- CORNELL, Henrik et Fru Anna-Stina Julin Cornell (1924). *The Iconography Of The Nativity Of Christ*, Uppsala: A.-b. Lundequistska bokhandeln.
- DACOS, Nicole (2004). *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*: Paris : Somogy Bruxelles : Musée de la maison d'Érasme.
- DAMISCH, Hubert (1987). *L'origine de la perspective*, Paris: Flammarion.
- DELL'ACQUA, Francesca (2008). « Between Nature And Artifice : "Transparent Streams Of New Liquid" », *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Harvard University Art Museums*, p. 93-103.
- DELMAS, Jean (2005). « Une hécatombe humaine », Stéphane Courtois et Annette Wieviorka, *l'État du monde en 1945*, Paris: La Découverte, p. 13-18.
- DENNY, Don (1977). *The Annunciation From The Right : From Early Christian Times To The Sixteenth Century*.
- DOUGLAS, David C. (1975). *English Historical Documents*, London: Eyre & Spottiswoode, vol. 3.
- DREYFUS, Jean-Marc. Préface de Laurent Fabius (2015). *Le catalogue Goering*, Paris Flammarion.
- EHRMAN, Bart D. (2016). *The New Testament : A Historical Introduction To The Early Christian Writings*, sixième édition, New York: Oxford University Press. [26 June 2015].

EWING, Dan (2016). *Jan De Beer : Gothic Renewal In Renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers.

EWING, Dan C. (1978a). *The Paintings And Drawings Of Jan De Beer*, University of Michigan.

EWING, Dan C. (1978b). *The Paintings And Drawings Of Jan De Beer*, 2, University of Michigan.

EWING, Dan Chalmer. (2006). « Magi And Merchants: The Force Behind The Antwerp Mannerists' Adoration Pictures. », *Jaarboek van het Koninklijk*.

FALKENBURG, Reindert L. (2002). « Érasme de Rotterdam et la peinture de paysage aux Pays-Bas », Roland Recht, *De la puissance de l'image : les artistes du nord face à la Réforme : cycle de conférences organisé par le Musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997*, Paris Musée du Louvre, p. 135-166.

FORERO MENDOZA, Sabine (2002). *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel: Champ Vallon.

FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.

FRICKE, Beate (2012). « Matter And Meaning Of Mother-Of-Pearl: The Origins Of Allegory In The Spheres Of Things », *Gesta*, vol. 51, n° 1,

FULTON, Rachel (2002). *From Judgment To Passion Devotion To Christ And Virgin Mary, 800-1200*, New York: Columbia University Press.

FULTON, Rachel (2004). « The Virgin In The Garden, Or Why Flowers Make Better Prayers », *Spiritus*, vol. 4, n° 1, p. 1-23.

GERSON, Horst et coll. (1961). *De liggeren en andere archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde : onder zinspreuk: "Wt ionsten versaemt."*, Amsterdam: N. Israel.

GUÉRANGER, Le R.P DOM Prosper, Abbé de Solesmes (1858). *L'année liturgique*, Deuxième édition, Paris, vol. Première section.

HAHN, Cynthia (2000). « Visio Dei: Changes In Medieval Visuality », Robert Nelson, *Visuality Before And Beyond The Renaissance : Seeing As Others Saw*, New-York: Cambridge University Press, p. 169–196.

HAMBURGER, Jeffrey F. (2000). « Seeing And Believing : The Suspicion Of Sight And The Authentication Of Vision In Late Medieval Art And Devotion », *Imagination und Wirklichkeit / Krüger, Klaus (Hrsg.) ; Nova, Alessandro (Hrsg.)*, p. 47-69.

HÄRTH, Isolde (1959). « Zu Andrea del Sartos "Opfer Abrahams" », *mittkunsinstflor Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 8, n° 3, p. 167-173.

HILDEGARD, Pierre MONAT et Claude METTRA (1988). *Le Livre des subtilités des créatures divines : physique*, Grenoble: J. Millon.

HUBERT, Jean (1974). « Introibo ad altare », *Revue de l'art*, vol. 9, n° 24, p. 9-21.

HURTADO, L. W (2000). « The Earliest Evidence Of An Emerging Christian Material And Visual Culture: The Codex, The Nomina Sacra And The Staurogram », Stephen G. Wilson et Michel Desjardins, *Text and Artifact in the Religions of Mediterranean Antiquity : Essays in Honour of Peter Richardson*, Canada: Wilfrid Laurier University Press p. 271-184.

JUBINAL, Achille (1934). *Mystères inédits du quinzième siècle*.

KAMERICK, Katherine (2002). *Popular Piety and Art in the Late Middle Ages: Image Worship and Idolatry in England, 1350-1500*, New York: Palgrave.

LA SÛRETÉ DU QUÉBEC, Corps de Police National (2014-02-18). *Les crimes les plus importants. Introduction par infraction au Musée des beaux-arts de Montréal*, [En ligne], <http://www.sq.gouv.qc.ca/prevenir-la-criminalite/la-surete-vous-conseille/fraude-vol-oeuvre-d-art/crimes-plus-importants.jsp>. Consulté le 20 septembre 2016.

LACAS, M (1984). « Images de dévotion, De Sienne à Florence, les primitifs italiens », *Connaissance des Arts, Hors série*, n° 391 p. 10–18.

LADOUÉ, Pierre (1952). « La scène de l'Annonciation vue par les peintres », *Gazette des beaux-arts*, p. 351-372.

LAVAURE, Annik (2013). *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

LE POGAM, Pierre-Yves et coll. (2009). *Les premiers retables (XIIe-début du XVe siècle) : une mise en scène du sacré. Catalogue d'une exposition tenue au Musée du Louvre, Paris, du 10 avril au 6 juillet 2009*, Paris: Musée de Louvre.

MÂLE, Émile (1951). *Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris Colin.

MARIJNISSEN, Roger Hendrik et coll. (1972). *Jheronimus Bosch*, Bruxelles: Arcade.

MARTENS, Didier (2000). « La pintura flamenca durante la juventud de Carlos V (1500-1525): aparición de nuevos paradigmas estéticos », *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelone: Museo de Historia de la Ciudad, p. 174-189.

- MAYHEW, Robert Alexander (2011). *Law, Commerce, and the Rise of New Imagery in Antwerp 1500-1600*: Graduate School of Duke University.
- MC NAMEE, M. (1963). « Further Symbolism In The Portinari Altarpiece », *The Art Bulletin*, vol. 45, n° 2, p. 142.
- MEISS, Millard (1945). « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, vol. 27, n° 3, p. 176-181.
- MIECKOW, Frère Justin de (1868). « Conférences sur les litanies de la Très-sainte Vierge De l'ordre des frères prêcheurs. Traduites pour la première fois en français par M. l'Abbé Antoine Ricard, docteur en théologie ».
- MIRIMONDE, A. P. de (1974). « Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck (?), Sustris et Paul Bril* », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 73-100.
- MOLNAR, Miklós (2004). *Histoire de la Hongrie*, Perrin: Première édition française: Armand Colin, 1980.
- MONTESSUS DE BALLORE LECOINTRE, S. (1988). *Retables et tabernacles des XVIIe et XVIIIe siècles dans les églises de la Creuse*, Paris: Nouvelles Editions latines.
- NICHOLAS, Lynn (1995). *Le pillage de l'Europe : les oeuvres d'art volées par les nazis*, Paris Éditions du Seuil.
- NUTTALL, Paula (2004). *From Flanders To Florence : The Impact Of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven: Yale University Press.
- OAKES, Catherine (2008). *Ora pro nobis : the Virgin as intercessor in medieval art and devotion*, London: Harvey Miller Publishers.
- OLASZ, Lajos (2013). « La force aérienne hongroise durant la deuxième guerre mondiale », *Stratégique*, vol. 1, n° 102, p. 221-239.
- PANOFSKY, Erwin (1953). *Early Netherlandish Painting : Its Origins And Character*, New York: Harper and Row.
- PANOFSKY, Erwin (1969). *L'oeuvre d'art et ses significations*. Traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris Gallimard.
- PANOFSKY, Erwin (1971). *Early Netherlandish Painting : Its Origins And Character*, New York: Harper and Row.
- PANOFSKY, Erwin (1997). *Peinture et dévotion en Europe du nord à la fin du Moyen Âge*. Traduction française de F. Pasquet, Paris: Flammarions.

PASTOUREAU, Michel et Gaston Duchet Suchaux (1994). *La bible et les saints : guide iconographique*, Paris: Flammarion.

PAYAN, Paul (2006). *Joseph : Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Aubier.

PHILIPPOT, Paul (1994). *La peinture dans les anciens Pays-Bas : XVe-XVIe siècles*, Paris: Flammarion.

PIERRE, George (1947). « La renaissance de la Tchécoslovaquie », *Annales de Géographie*, vol. t. 56, n°302, avril-juin, p. 94-103.

POPÉLY, Gyula (1995). *Ellenszélben : a felvidéki magyar kisebbség első éve a Csehszlovák Köztársaságban (1918-1925)*, Pozsony: Kalligram.

PORRAS, Stephanie (2011). « Rural Memory, Pagan Idoltary: Pieter Bruegel's Peasant Shrines », *Art History*, vol. 34, n° 3, June 2011.

PRIME MINISTER OF THE CZECH REPUBLIC (June 30, 2009). *Déclaration Terezin*

RAGLAN, Lady J (1939). « The "Green Man" in Church Architecture », *Folklore* 50, p. 45-57.

RÉAU, Louis (1955a (1955-1959)). *Iconographie de l'art chrétien*, 1ère édition, Paris: Presses universitaires de France, 6 vol., vol. 1 tome 2.

RÉAU, Louis (1955b (1955-1959)). *Iconographie de l'art chrétien*, 1ère édition, Paris: Presses universitaires de France, 6 vol., vol. 2 tome 2.

ROODT, Christa (2015). *Private International Law, Art And Cultural Heritage*, Royaume Unis: Edward Elgar Publishing.

ROSAND, David (1985). « Raphael And The Pictorial Generation Of Meaning », *Source* 5, vol. 1, p. 38-43.

ROTHSTEIN, Bret Louis (2015). « Jan van Hemessen's Anatomy of Parody », *The Anthropomorphic Lens*, p. 457-479.

RUPPRICH, Hans (1956-1969). *Durer schriftlicher Nachlass*, Berlin, Deutscher fur Kunstwissenschaft: Hans Rupprich, 3 vol., vol. 1.

SEIDEL, Linda (1993). *Jan Van Eyck's Arnolfini portrait : Stories Of An Icon*, New York: Cambridge University Press.

STEINBERG, Leo (1996). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Chicago: University of Chicago Press.

SUÈDE, Brigitte de (1650). *Les révélations célestes et divines de Ste Brigitte de Suède, communément appelée la chère épouse : divisées en huit livres : et quelles toutes sortes de personnes de quelle qualité*, Lyon: Simon Rigaud, vol. 7.

VAN-HOUTTE, J-A. (1940). « La Genèse du grand marché international d'Anvers à la fin du Moyen-Âge », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, n° 19, p. 87-126.

VENDRYES, Joseph (1948). « Le miracle de la moisson en Galles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 92, n° 1, p. 64-76.

VERMEYLEN (2003). « Painting For The Market : Commercialization Of Art In Antwerp's Golden Age », *Studies In European Urban History (1100-1800) Belgium* : Brepols: Turnhout, vol. 2.

VINCENT, Marie-Bénédicte (2008). « Vingtième Siècle », *Revue d'histoire*, vol. 99, Jul. - Sep., p. 3-11.

VORAGINE, Jacques de (1967). *La légende dorée*. Traduction de J.-B. M. Roze, Paris: Garnier-Flammarion.

VRABEC, Marie (2010). *A galgóci kastély nem eladó, de az önkormányzatnak nincs pénze a felújításra*, [En ligne], <http://uj szo.com/napilap/szalon/2010/04/24/hiaba-a-gazdag-mult-ha-az-utokor-szegeny> Consulté le 10 juin 2016.

WALSH, Walter W (1986). « Divine Cuckold/Holy Fool: The Comic Image of Joseph in the English 'Troubles' Play », Woodbridge : Boydell, *England in the fourteenth century : proceedings of the 1985 Harlaxton symposium*.

WEEMANS, Michel, Alain Tapié et col. (2012). « Le paysage monde comme pérégrination spirituelle et exégèse visuelle », Bernard Tapie, Michel Weemans et Coédition du Palais des beaux-arts, *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril* Paris Somogy éditions d'art.

WEEMANS, Michel (2013). *Herri Met de Bles : les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris : Hazan, Coll. « Ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme ».

WELLER, Matthias (2015). « Key Elements of Just and Fair Solutions », *Fair and Just Solutions? Alternatives to Litigation in Nazi-Looted Art Disputes: Status Quo and New Developments*, Cheltenham, Royaume-Unis: Edward Elgar Publishing, p. 201- 209.

WIEMERS, Michael (1994). « Die Heilung der geistigen Blindheit: Zu Jan de Beers Anbetung der Könige im Kölner Wallraf-Richartz-Museum », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55*: Wallraf-Richartz-Museum, p. 315-332.

WILLIAMSON, Beth (2004). « Altarpieces, Liturgy, And Devotion », *Speculum / The Mediaeval Academy Of America*, p. 341-406.

WIRTH, Jean (1989). *L'image médiévale : naissance et développements, VIe-XVe siècle*, Paris: Méridiens Klincksieck.

WYATT, Nelson (2009). « Des peintures « volées » par les nazis au Musée des beaux-arts », *La Presse* [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/200905/20/01-858315-des-peintures-volees-par-les-nazis-au-musee-des-beaux-arts.php> Consulté le 28 juillet 2016.

ZERBOLT, Gerard, Nikolaus STAUBACH et Francis Joseph LEGRAND (2006). *La montée du cœur : De spiritualibus ascensionibus*, Turnhout: Brepols.

ZINK, Jörg (2014). *Drei Könige und ein Kind : eine Betrachtung zum Dreikönigsaltar des Rogier van der Weyden*.

Figures



Figure 1. Jan de Beer, Triptyque de l'Adoration des Bergers, 1510-1530, Huile sur bois, 90 cm x 130 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 2. Jan de Beer, *Sketch of Nine Male Heads*, vers 1515–20, Brosse et encre noir foncé, craie noire, et blanc sur papier préparé brun-violet, 20.1 cm x 25.9 cm. British Museum, Département des Estampes et Dessins, Londres. Du site : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=712926&partId=1&people=132852&peoA=132852-2-9&page=1 Consulté le 13 septembre 2016.



Figure 3. Détail du cadre du Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 4. Ancienne enseigne métallique du Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Service des Archives du Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 5. Jan de Beer, Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90 cm x 31,2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 6. Détail de l'Annonciation, 1515-1516, Huile sur panneau, 67 cm x 52,5 cm, Collection privée américaine, Prêt au Musée des Beaux-Arts de Boston, Boston. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.153.



Figure 7. Jan de Beer, *Annoyation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90 cm x 31,2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 8. Le château Galgoz de nos jours, *Aerial view of Erdody Castle*. Du site : <https://europebetweeneastandwest.wordpress.com/tag/doba-erdody-castle/> Consulté le 15 Novembre 2016.



Figure 9. Armoirie de la famille Erdódy, Green room, Accroché au dessus du miroir. Grassalkovich Palace. Bratislava. Slovaquie. Du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COA_Erdody.jpg Consulté le 20 mars 2016.



Figure 10. Armoirie de József Erdődy. Sur le mur sud du Théâtre du château Galgoz, Hlohovec. Slovaquie. Du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:COA_Erdody_Jozsef_S.jpg Consulté le 20 mars 2016.



Figure 11. Couronne installée sur l'autel de la Chapelle des Erdődy, Château Galgoz. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Családtörténet és reprezentáció. A galgóczi Erdődy-várkastély gyűjteményei* (2013) Figure 43.

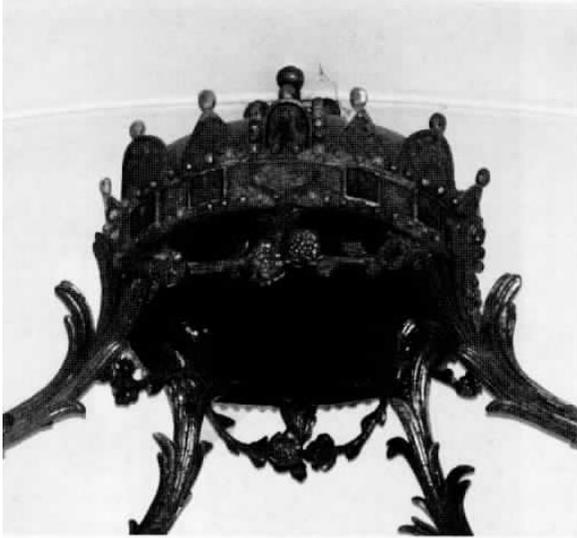


Figure 12. Détail de la couronne installée sur l'autel de la Chapelle des Erdődy, Château Galgoz. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei* (2013) Figure 44



Figure 13. Couverture du magazine *Vasárnapi Ujság*, publiée le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie



Figure 14. Pages 10 et 11 du magazine *Vasárnapi Ujság*, publiée le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie.



Figure 15. Image 8A de la page 11 du magazine *Vasárnapi Ujság*, publiée le 7 janvier 1912 à Budapest, Hongrie.



Figure 16. Retable fermé de Pieter Coecke van Aelst, Reproduction tirée de l'ouvrage : (2013). *Családtörténet és reprezentáció. A galgóci Erdődy-várkastély gyűjteményei*



Figure 17. Pieter Coecke van Aelst, *Le retable de la Lamentation*, 1540-1550, huile sur bois, largeur : 57,0 cm, hauteur : 18,5 cm, Galerie Nationale Slovaque de Bratislava, Slovaquie. Du site : http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_1782 Consulté le 25 mars 2016.



Figure 18. Auteur inconnu (probablement Hans Kamensetzer), *Relief de l'Adoration du Seigneur ou Naissance de Jésus, de Hlohovec ou Le maître autel de la cathédrale de St-Martin de Bratislava*, 1485-1490, bois chaux, hauteur : 206,0 cm, largeur : 118,0 cm, profondeur : 57,5 cm, Galerie Nationale slovaque à Bratislava, Slovaquie. Du site : http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_53 Consulté le 25 mars 2016.



Figure 19. Peter Coecke van Aelst, *Adoration des Mages*, vers 1520-1525, Collection Hester Diamond, New York. Reproduction tirée de l'ouvrage : *Pieter Coecke van Aelst : la peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance* (2014).



Figure 20. Attribué à un Maître anversois, Triptyque de l'*Adoration des Mages*, vers 1510, vente aux enchères de juin 1940, Vendu à Berlin par Lange (Hans. W). Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D2430 lot 0029.



1146. Meister der Antwerpener Kreuzigung. Triptychon

MEISTER DER ANTWERPENER KREUZIGUNG

1146. Triptychon. Kreuzigung Christi, links: Kreuztragung, rechts: Auferstehung Christi. Erinnert in Komposition und Feinheit der Durchführung stark an den Flügelaltar im Antwerpener Museum, welcher bei Friedländer, *Altniederländische Malerei*, Band XI, auf Tafel XXVI abgebildet ist. Um 1510 entstanden, von bester Erhaltung. Siehe Abb. Tafel 9. Oel auf Holz, Mittelbild 106×70 cm; Flügel je 108×31,5 cm.

Figure 21. Attribué à un Maître anversois, Triptyque de *La Crucifixion*, vers 1510, vente aux enchères de juin 1942, Vendu à Luzerne par Theodor Fischer. Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D2697 lot 1146.



Figure 22. Adriaen van Overbeke, Triptyques de *La Crucifixion*, Musée Maagdenhuis. Anvers No. Inv. 135. Reproduction tirée de l'ouvrage : *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530* (2005), p. 177.



Figure 23. Adriaen van Overbeke et son atelier, Triptyques de *La Crucifixion*, Collection privée. Reproduction tirée de l'ouvrage : *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530* (2005), p. 179.



- 56 Die Sibylle und Kaiser Augustus. Öl auf Holz. 21.07 cm.
(600.—) 300
Siehe Abbildung Tafel 7
- 57* **Antwerpener Maler der Blesgruppe.** Loth und seine Töchter. Öl-
tempera auf Eichenholz. Durchmesser 31.5 cm. Das Bild steht
stilistisch dem Meister der Mailänder Anbetung (Jan de Beer)
am nächsten. (3000.—) 1200
Siehe Abbildung Tafel 8
- 58 **Nicolaes Mees** (Dordrecht 1632—1693, Amsterdam). Phantasti-

Figure 24. Dessin attribué à un peintre du groupe Bles et particulièrement à Jan de Beer, vente aux enchères de mars 1935, Vendu à Vienne par Dorotheum. Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D1488 lot 0057.



2096. Zeitblom, Bartholomäus

51,5 × 35,5 cm.

ZEITBLOM, BARTHOLOMÄUS
Ulm — Gest. 1518

2096. Zwei Altartafeln in den alten gotischen Altarflügelrahmen, darstellend: die hl. Barbara und den hl. Florinus, sowie die hl. Margareta und den hl. Lucius. Holz. 157 × 76 cm. Von Friedländer als Zeitblom anerkannt. Vgl. Katalog der Berliner Ausstellung 1925. Siehe Abb. Tafel 35.

FRIESACH, MEISTER KONRAD VON
Zweites Drittel des 15. Jahrhunderts

Figure 25. Bartholomäus Zeitblom, deux panneaux latéraux d'un retable religieux, vers 1518, (157 cm x 76 cm), vente aux enchères de septembre 1935, Vendu à Luzerne par Theodor Fischer Source : Getty Provenance Database, catalogue de vente no. D1590 lot 2096.



Figure 26. Maître de Saint-Gilles, *La Messe de Saint-Gilles*, 1500. Huile sur chêne, 62.3 cm x 46 cm, National Gallery, Londres. Du site : <http://nationalgalleryimages.co.uk/imagedetails.aspx?q=MASTER+of+LIESBORN&mode=artist&start=6&num=12&ng=NG4681&title=Saints+Cosmas+and+Damian+and+the+Virgin%3a+Fragment+of+the+Crucifixion+Scene&artist=MASTER+of+LIESBORN&q2=NG4681&p=1&view=sm> Consulté le 10 octobre 2016.



Figure 27. Photographie intérieure et extérieure de l'Église Saint André d'Anvers Du site : <https://www.mkaweb.be/site/francais/074.html> Consulté le 8 octobre 2016.



Figure 28. Jan de Beer, *Annonciation*, 1520, Huile sur panneau, 111.5 cm x 131 cm, Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, Madrid. Du site : http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/1019 Consulté le 19 juillet 2016.



Figure 29. Jan de Beer, *Annonciation*, 1515-1516, Huile sur panneau, 67 cm x 52,5 cm, Collection privée américaine, Prêt au Musée des Beaux-Arts de Boston, Boston. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.153.



Figure 30. Jan de Beer, *Holy Kinship*, 1505-1510, Huile sur panneau, 54 cm x 38 cm, Musée de Brou, Monastère royal de Brou, Musée de Brou, Bourg-en Bresse. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.202.



Figure 31. Jan de Beer et assistants (incluant le Maître d'Amiens), *Triptyque de la Vierge*, Panneau central, 1515 (?), Huile sur panneau, 145 cm x 205 cm, National Gallery, Longford Castle Collection, Londres. Du site : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-de-beer-and-workshop-triptych-the-virgin-and-child-with-saints> Consulté le 15 décembre 2016.



Figure 32. Détail de l'Annonciation , Retable de l'Adoration des bergers, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 33. Lignes de perspectives de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 34. Cossè Tura, *Annunciation*, 1469, Tempera on canvas, 349 x 305 cm, Museo del Duomo, Ferrara. Du site : http://www.wga.hu/html_m/t/tura/various/organ_1.html Consulté le 2 octobre 2016.



Figure 35. Détail de l'*Annonciation* , Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 36. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal

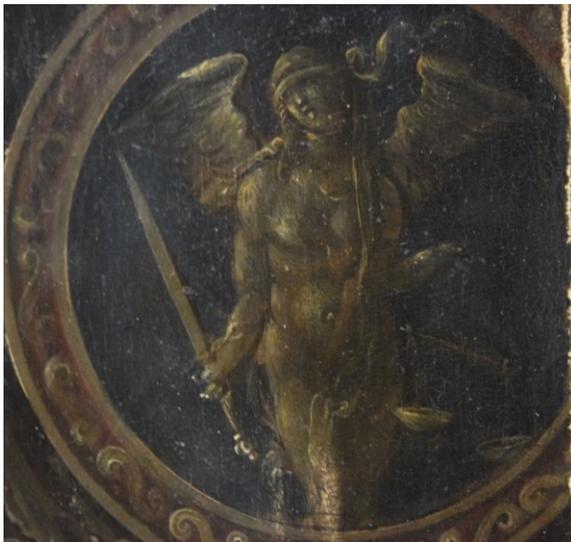


Figure 37. Détail de l'*Annonciation*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal

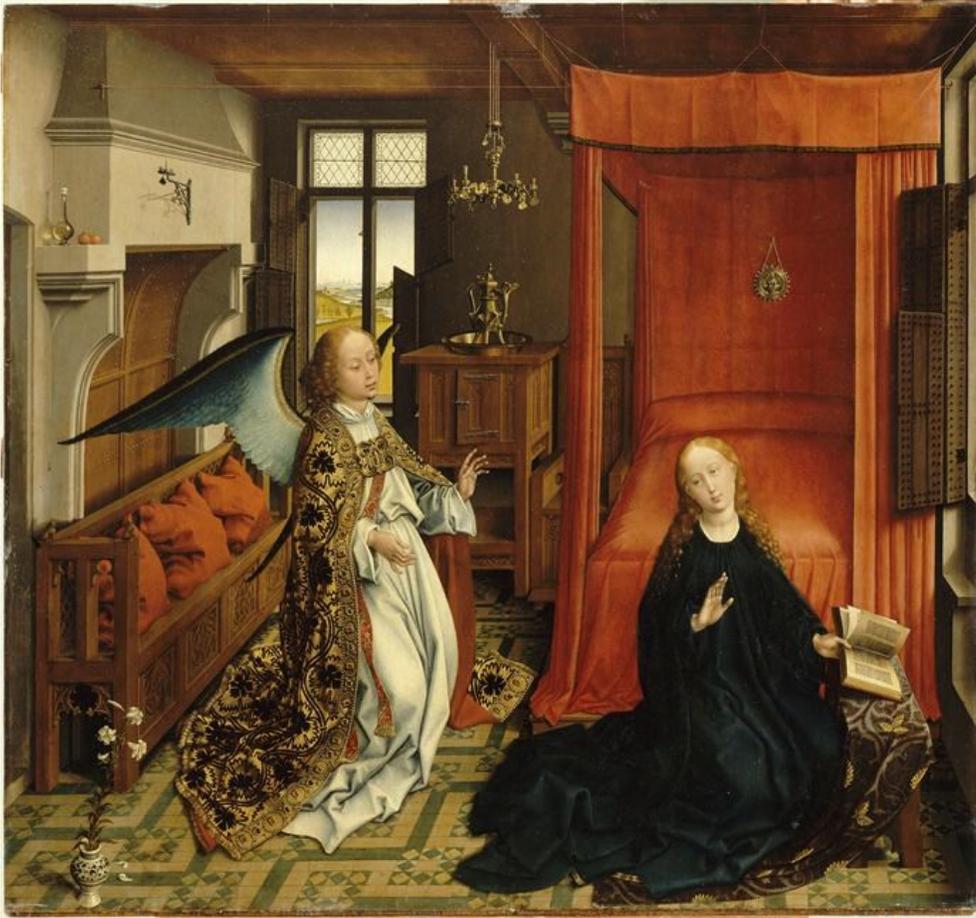


Figure 38. Rogier Van der Weyden, *Annonciation*, vers 1440, Huile sur bois, 86 cm x 93 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.photo.rmn.fr/archive/00-006887-2C6NU04J4NDY.html> Consulté le 6 octobre 2016.



Figure 39. Maître de livre d'heures Rosenwald, *Annonciation*, Livre d'heures Rosenwald, tempéra et or sur parchemin, 24 cm, Library of Congress, Département des Livres Rares et Collection Spéciales, Washington, Folio 19v, 1524. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.157.



Figure.40 Attribué au cercle de Bernard van Orley, *Annonciation*, 1517, Huile sur panneau, 68 cm x 54 cm, Musée Fitzwilliam, Cambridge. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.159.

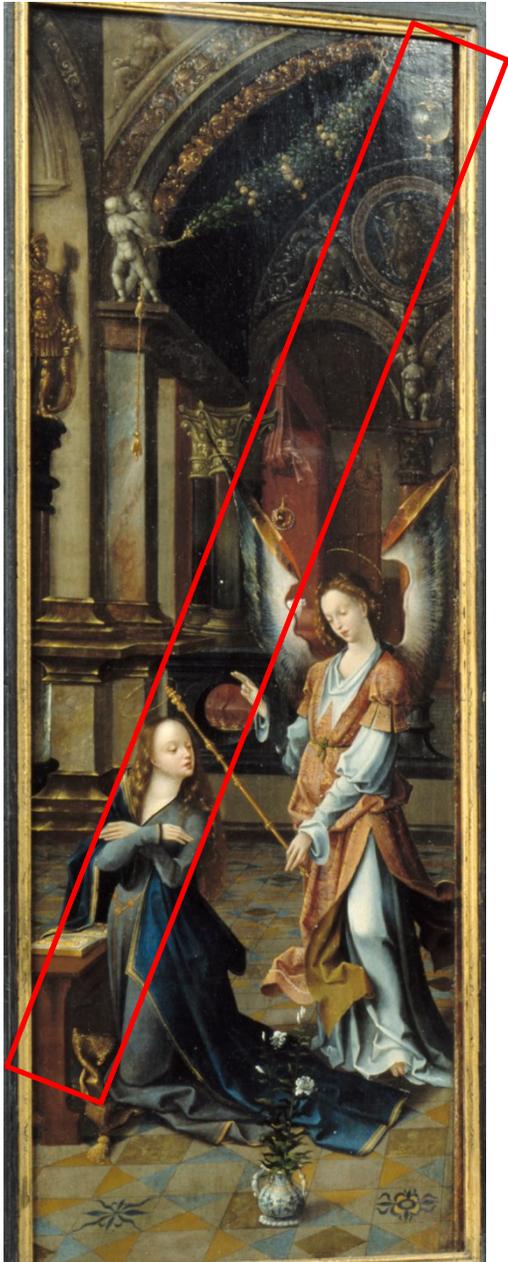


Figure 41. Détail de l'Annonciation, Retable de l'Adoration des bergers, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal

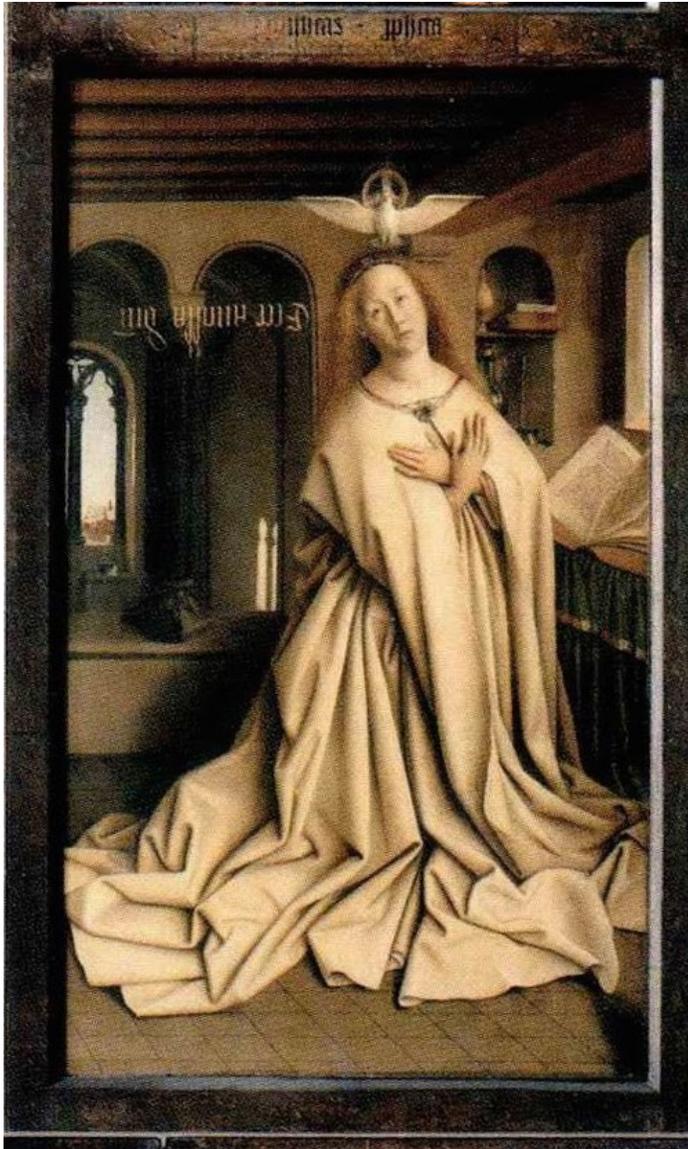


Figure 42. Frères van Eyck, détail de l'Annonciation du *Retable de l'Agneau mystique*, 1432, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. Du site : <https://visit.gent.be/fr/adoration-de-lagneau-mystique?context=tourist> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 43. Jan van Eyck, Portrait des Arnolfini, 1434, Huile sur chêne, 82.2 cm x 60 cm, National Gallery, Londres. Du site : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 44. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 45. Détail de l'*Annonciation*, Retable de l'*Adoration des bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 46. Jan de Beer, *Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 47. Hugo van der Goes, Détails des anges vêtus de costumes liturgiques, Retable de Portinari, vers 1475, Huile sur bois, 253 cm x 586 cm, Galerie des Offices à Florence, Italie. Du site : <https://www.virtualuffizi.com/fr/le-triptyque-portinari.html> Consulté le 20 novembre 2016.



Figure 48. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 49 . Maître Francke, la *Nativité*, Retable de Saint Thomas, vers 1424, Huile sur bois, 99 cm x 89 cm. Musée des Beaux-Arts de Hamburg



Figure 50. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 51. Jan de Beer et Atelier, Nativité nocturne (verso), 1520-21, Huile sur panneau, 138.4 cm x 138,4 cm, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, Birmingham. Du site : <http://artuk.org/discover/artworks/the-nativity-33150>. Consulté le 19 décembre 2016.



Figure 52. Jan de Beer, Triptyque de l'Adoration des Bergers, Musée Wallraf-Richartz, Fondation Corboud, Cologne. Du site : <http://www.wallraf.museum/en/collections/middle-ages/floorplan/gallery-12/> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 53. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 54. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure. 55 Jan de Beer, *Adoration des Mages*, vers 1520, Huile sur bois, 66 cm x 52 cm, Musée Nationale de la Renaissance, Château d'Écouen, France. Du site <http://musee-rennaissance.fr/objet/ladoration-des-mages> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 56. Pseudo-Bles, *Adoration des Mages*, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich. Reproduction tirée de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.55



Figure 57. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 58. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 59. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 60. Joachim Patinir, *La Traversée du Styx*, 1520-1524, Musée National du Prado, Madrid. Du site <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-paso-de-la-laguna-estigia/c51349b6-049e-476c-a388-5ae6d301e8c1?searchMeta=patinir> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 61. Herri Met de Bles, *Paysages avec Saint Jérôme Pénitent*, 75.7 cm x 105.8 cm, Musée provincial de Arts Anciens du Namur, Namur. Du site : <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=KM012511&objnr=10127999&nr=18> Consulté le 20 décembre 2016.



Figure 62. Sens suggéré de la lecture de l'œuvre de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 63. Détails de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 63 a. Détails de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 64. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 65. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal

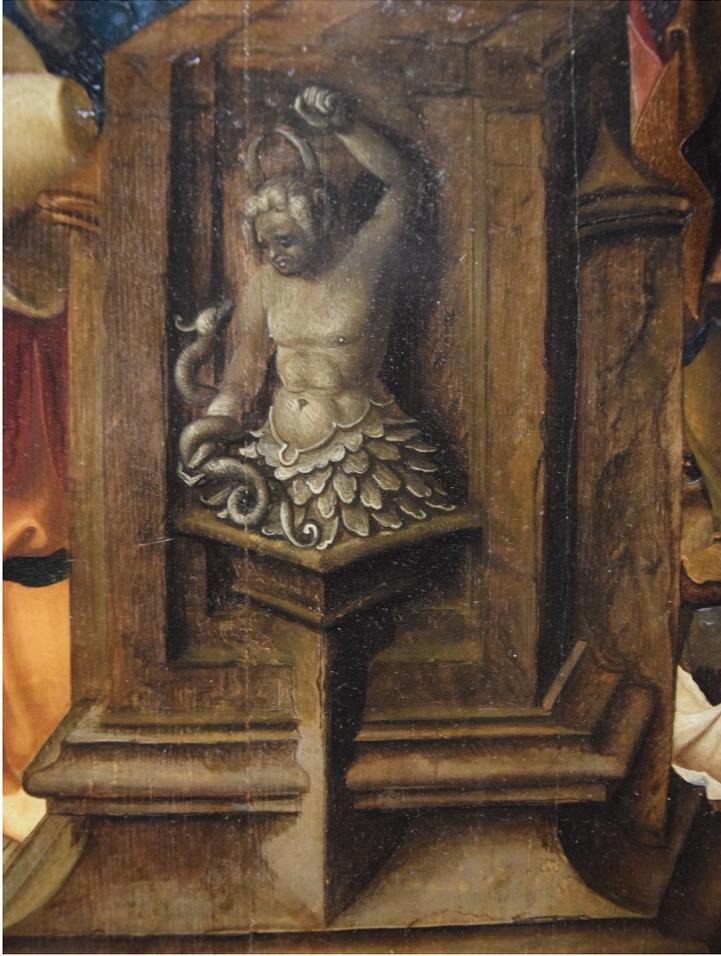


Figure 65a. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 66. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 67. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 68. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 69. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 70. Jan de Beer, *Crucifixion* (et son détail), 1525, Huile sur panneau, 96 cm x 64 cm, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Cologne. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.75.



Figure 71. Andrea del Sarto, *Le Sacrifice d'Isaac*, vers 1527, Huile sur bois, Musée d'art de Cleveland. Reproductions tirées de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.



Figure 71a. Détail du *Sacrifice d'Isaac*, vers 1527, Huile sur bois, Musée d'art de Cleveland. Reproductions tirées de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.



Figure 72. Dessin attribué à Jacopino del Conte, Détail du paysage de la *Madone*, Galerie des Offices à Florence, Italie. no. 16480 F. Reproduction tirée de l'article de FREEDBERG, Sidney Joseph (1963). *Andrea del Sarto*, Cambridge/Mass Belknap Press of Harvard University Press.



3 Andrea del Sarto, Das Opfer Abrahams. Dresden, Gemälde-Galerie. Ausschnitt.



4 Antwerpener Meister um 1520, Beweinung. Berlin, Staatliche Museen. Ausschnitt.

Figure 73. Reproduction tirée de l'article de HÄRTH, Isolde (1959). « Zu Andrea del Sartos "Opfer Abrahams" », *mittkunsinstflor Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 8, n° 3, p. 167-173.



Figure 74. Jan de Beer, Détail du Triptyque de la *Lamentation*, Berlin, Staaliche Museen Preussicher Kulturbesitz Gemäldegalerie. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp: BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.72.

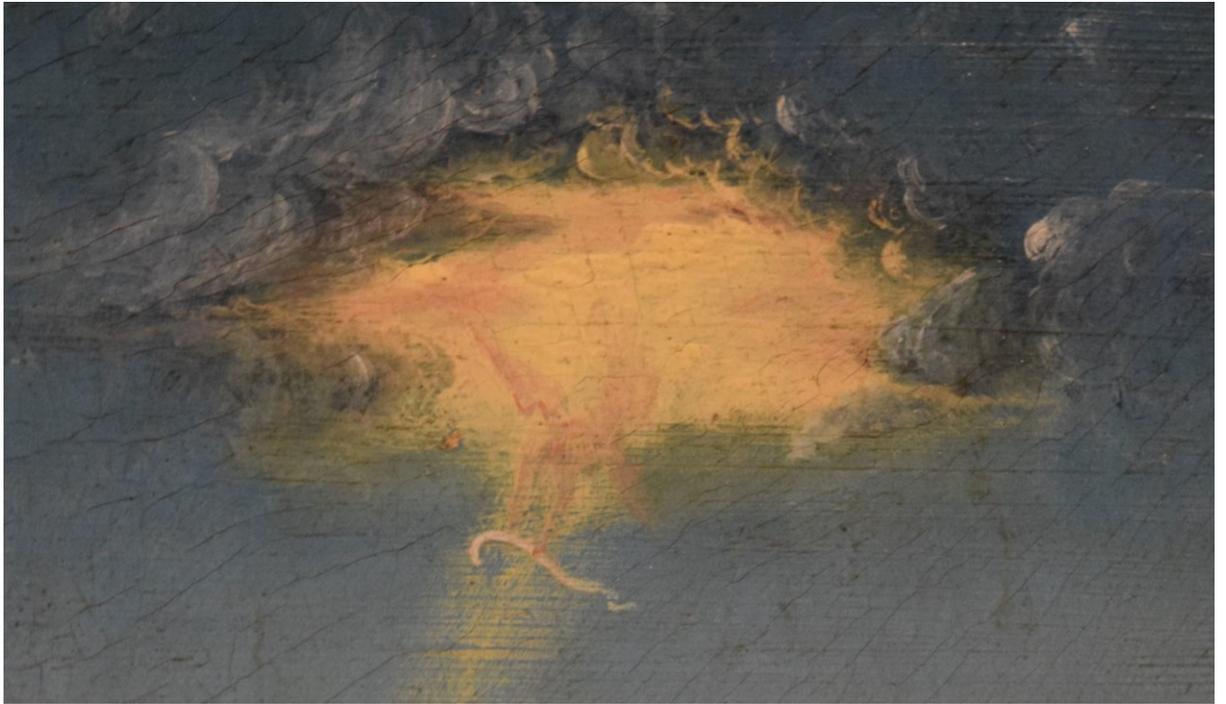


Figure 75. Détail de l'*Adoration des Bergers*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 88.4 cm x 70.2 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 76. Jan de Beer, *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 77. Jan de Beer et atelier (Maître d'Amiens ?), Triptyque de l'*Adoration des Mages*, 1515-1520, Huile sur panneau, 159 cm x 58 cm (gauche), 156 cm x 123 cm (centre), 157 cm x 57 cm (droit), Pinacoteca di Brera, Milan. Du site <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/trittico-delladorazione-dei-magi-autore/> Consulté le 20 décembre 2016



Figure 78. Jan de Beer, *Fuite en Égypte*, 1516-1519, Huile sur panneau, 62.2 cm x 22.6 cm, Collection privée, États-Unis. Reproduction tirée de l'ouvrage EWING, Dan (2016). *Jan de Beer : gothic renewal in renaissance Antwerp*, Turnhout: Brepols Publishers, p.195.



Figure 79. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 80. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 81. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 82. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 83. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 84 . Détails des trois représentations de Marie dans le Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 85. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 86. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Bergers*, 1510-1530, Huile sur toile, 90.1 cm x 30.9 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal. Photographie de Marie-Pier Auger. Source : Musée des Beaux-Arts de Montréal



Figure 87, Piero di Cosimo, *Adoration de l'Enfant* (et son détail), vers 1506, 145.7 cm de diamètre, National Gallery of Art, Washington. Du site <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.515.html> Consulté le 20 décembre 2016



Figure 88. Détail de l'*Adoration des rois* du Maître du retable d'Ortenberg, 1410, Musée régional de la Hesse de Darmstadt, Allemagne. Du site : <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/tafelmalerei.html> Consulté le 19 décembre 2016



Figure 89. Maître Francke, *Adoration des Mages*, vers 1424, Tempéra sur chêne, 99 x 89,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg. Du site <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/master/francke/index.html> Consulté le 10 décembre 2016



Figure 90. Petrus Christus, *Nativité*, 1450, Huile sur panneau, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington. Du site <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.47.html> Consulté le 10 décembre 2016



Figure 91. Détail du Maître du cycle de l'Enfance Morgan, livre d'heures, lettrine, Joseph charpentier, Pierpont Morgan Library, New York, M.866, f 34 r. Reproduction tirée de l'ouvrage LAVAURE, Annik (2013). *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.



Figure 92. Détail de la *Fuite en Égypte*, Triptyque de l'*Adoration des Mages*, 1515-1520, Huile sur panneau, 159 cm x 58 cm (gauche), 156 cm x 123 cm (centre), 157 cm x 57 cm (droit), Pinacoteca di Brera, Milan. Du site <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/trittico-delladorazione-dei-magi-autore/> Consulté le 20 décembre 2016



Figure 93. Détail de la *Fuite en Égypte*, Maître de 1518, Londres, Galerie Nationale de Londres, Londres. Reproductions tirées de l'ouvrage BRINK, Peter van den et coll. (2005). *ExtravagAnt! : a forgotten chapter of Antwerp painting, 1500-1530 : catalogue*, Antwerp : BAI : Bonnefantenmuseum ; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, p.195.



Figure 94. Détail du *Repos pendant la Fuite en Égypte*, Joachim Patinir, vers 1500, 39 cm x 32. 5 cm, Musée National des Beaux-Arts, Argentine. Du site <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/descanso-en-la-hu%C3%ADda-a-egipto/rAErJbrD75ocNA?hl=fr> Consulté le 19 décembre 2016