

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le retable des Fêtes Notre-Dame de la collégiale Sainte-Waudru à Mons

*Étude historique, matérielle, stylistique et
iconographique*

Volume I

Auteur : Charlotte ROLAND

Promoteurs : Ralph DEKONINCK et Michel LEFFTZ

Lectrice : Ingrid FALQUE

Année académique 2018-2019 – session de septembre

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à
finalité didactique

Remerciements

au Professeur Ralph Dekoninck, Docteur en Histoire de l'art à l'UCL, pour sa disponibilité, sa sympathie et ses précieuses recommandations ;

au Professeur Michel Lefftz, Docteur en Histoire de l'art à l'UNamur, pour ses nombreux et enrichissants conseils, sa patience et son soutien inébranlable, ainsi que pour m'avoir appris à poser un nouveau regard sur la sculpture ;

au Professeur Francis Tourneur, Docteur en Géologie, Secrétaire général de l'asbl « Pierres et Marbres de Wallonie » et chargé de cours à l'ULG et à la KUL, pour sa collaboration et sa gentillesse lors de sa venue à Mons ;

à Monsieur Frans Doperé, chercheur en Archéologie à la KUL, de s'être déplacé jusqu'à la collégiale Sainte-Waudru et de m'avoir aidée à identifier les traces d'outils ;

à Monsieur Émile van Binnebeke, Docteur en Histoire de l'art et Conservateur du département Sculptures aux MRAH, pour m'avoir aimablement ouvert les portes des réserves du musée ;

à Monsieur Pierre-Yves Kairis, Docteur en Histoire de l'art à l'ULG et collaborateur scientifique à l'IRPA, pour m'avoir transmis les nouveaux clichés du retable des Féries ;

à Monsieur Benoit Van Caenegem, Conservateur de la collégiale Sainte-Waudru et de son Trésor, Monsieur Pierre Dufour, Président de la Fabrique d'église de Sainte-Waudru, Monsieur Noël Spitaels, guide bénévole à la collégiale, Monsieur Federico Zinga, sacristain de la collégiale, Monsieur Cédric Detaille et Monsieur Jean-Claude Poulain, employés de la collégiale, pour leur aide inestimable dans l'installation des échafaudages, les informations concernant l'histoire de la collégiale, leur accueil chaleureux lors des longues journées hivernales passées in situ, ainsi que leur indéfectible disponibilité ;

à Monsieur Alexandre Callet, sculpteur et restaurateur du patrimoine, pour sa bienveillance et pour être venu à plusieurs reprises à la collégiale afin de m'aider à la caractérisation des matériaux ;

à Mademoiselle Noémie Petit, Historienne de l'art, pour son temps consacré au début de mes recherches ;

à Madame Françoise Blondiau, sacristine de la chapelle Notre-Dame de Cambron à Estinnes-au-Mont, et à Madame Nathalie Crompot, sacristine de l'église Saint-Géry à Boussu-lez-Mons, pour leur disponibilité ;

à Monsieur Patrick Bourdon, technicien du Service du Patrimoine de la ville de La Louvière, pour m'avoir exceptionnellement ouvert les portes de la chapelle Saint-Julien à Boussoit ;

à Monsieur Johan Beeckman, gestionnaire de Re-Event-You, pour la prise par drone de photos et vidéos du retable ;

à mes amis, et en particulier Mademoiselle Mary Zaffaroni, Mademoiselle Laura Tonet, Monsieur Hazem Yabroudi, Monsieur Alexandre de Geradon et Monsieur Julien van der Borgh, pour leur soutien infaillible durant cette année de recherches ;

à mes parents et ma famille, pour avoir toujours cru en moi et m'avoir soutenue tout au long de mes études.

INTRODUCTION

Les XV^e et XVI^e siècles, dans les Pays-Bas méridionaux (fig. 1), ont été synonymes d'un essor économique sans pareil grâce à l'immense production des retables sculptés brabançons. Ce sont la domination bourguignonne et la création de nombreuses routes commerciales qui ont contribué à l'étendue de ce marché à l'international¹. L'industrie bruxelloise des retables deviendra particulièrement florissante avec l'atelier de Jan Borreman à partir des années 1470 et ce jusqu'aux environs de 1530². L'exportation des retables brabançons jusque dans le Hainaut et même jusque dans les pays nordiques et méditerranéens, surtout à la fin du Moyen Âge, où les frontières étaient artificielles, menant donc inévitablement à des influences plus ou moins fortes entre les artistes, ainsi qu'à des déplacements d'ateliers³.

Malheureusement, rares sont les retables qui ont résisté au fil des siècles, à la crise iconoclaste de 1566 et aux troubles de la Révolution française. Aussi, les archives ont souvent été perdues ou brûlées. Pour préserver ce mobilier religieux qui a contribué au développement de nos régions et qui est le témoin de cette période dorée, notre devoir d'historien de l'art est de les étudier afin d'en assurer la conservation et la valorisation.

C'est dans cette perspective que nous avons voulu contribuer à la mise en valeur et à la reconnaissance de la qualité de la sculpture du gothique tardif dans le Hainaut, et plus particulièrement du retable des Fêtes Notre-Dame à la collégiale Sainte-Waudru. Nombreux sont les articles dédiés à l'étude de l'œuvre de Jacques du Broeucq, ayant œuvré pour les chanoinesses, mais rares sont ceux qui se sont davantage attardés sur le retable des Fêtes. En 1965, Josée Mambour-Deboulle écrit un premier article⁴ confrontant le retable des Fêtes à ceux d'Estinnes-au-Mont et d'Horrues. En 1970, la conservatrice de la collégiale, Lucy Tondreau, avait elle aussi rédigé quelques pages dédiées au retable des Fêtes Notre-Dame pour la revue *Hainaut-Tourisme*, mais n'avait pas eu l'occasion de l'étudier plus largement, ni d'explorer les

¹ B. D'HAINAUT-ZVENY, *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XVe-XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC-Editions, 2005, p. 47.

² S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Sculptures brabançonnaises du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers. XVe-XVIe siècles*, Paris : éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 39.

³ R. DIDIER, *La sculpture en Hainaut*, s.l.n.d., p. 387, [http://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/livres/fichiers/wph_culture_ti_p385-404.pdf], (19/07/2019).

⁴ J. MAMBOUR-DEBOULLE, « Trois retables hennuyers du XVIe siècle », dans *Savoir & Beauté*, n°1-2, éd. Savoir et beauté, 1965, pp. 2831-2833.

différentes hypothèses quant à la datation et au centre de production. Plus récemment, en 2018, Noémie Petit a réalisé un mémoire consacré aux retables néogothiques de la collégiale Sainte-Waudru. Dans ce cadre-là, c'est principalement la partie néogothique du retable des Féries qui a été étudiée. À notre tour, impressionnée par ce magnifique travail des artistes du XVI^e siècle, nous avons été attirée par la perspective de contribuer à l'étude de ce fleuron de la sculpture de la ville de Mons. En outre, ayant des origines montoises, cela a également été l'occasion d'ajouter une valeur personnelle à ce travail.

La problématique de ce mémoire s'articule autour de trois points. Premièrement, quelle est la part originale conservée et quelles sont les parties du retables restaurées et reconstituées ? Quelles ont été exactement les parts contributives des deux restaurateurs ? Ont-ils chacun utilisé un matériau différent pour leurs restaurations ? En effet, au cours des XIX^e et XX^e siècles, le retable a connu de nombreuses manipulations, mais son caractère original du XVI^e siècle a, heureusement, été en grande partie préservé. Pour parvenir à ces constatations, nous avons recensé les informations relatives à l'histoire matérielle déjà étudiée par plusieurs auteurs, et les avons vérifiées, voire complétées grâce à la consultation des archives des XIX^e et XX^e siècles, conservées aux Archives de l'État à Mons (AEM) et à la Commission royale des monuments, sites et fouilles (CRMSF). Les sources antérieures n'ont malheureusement pas été conservées, ayant été détruites suite à un incendie, et nous laissent face à une grande vide pour la compréhension et la connaissance de l'histoire de l'art à Mons. Seules quelques chartes du Chapitre de Sainte-Waudru, retranscrites par Léopold Devillers, nous ont fourni des renseignements au sujet des commanditaires, de leurs motivations et de la datation de la chapelle des Féries.

À la consultation des archives s'est ajouté un important travail *in situ*. La Fabrique d'église de Mons a gracieusement mis à plusieurs reprises des échafaudages à notre disposition. Des échafaudages, ce qui nous a permis d'une part d'approcher le retable au plus près et au plus haut, et d'autre part d'en établir une critique d'authenticité et une identification des matériaux, afin d'en vérifier les constatations des articles rédigés antérieurement et d'enrichir l'histoire matérielle. Toutefois, pour des raisons de sécurité, nous n'avons pas pu monter assez haut pour observer les trois clochetons du retable. Pour cette partie, nos observations des matériaux n'ont donc pas pu être aussi détaillées que celles des autres registres. Par conséquent, nul doute que d'autres ornements, que nous n'avons pas su relever, ont aussi subi des restaurations. Notre analyse pour cette partie du retable s'est donc limitée aux éléments les plus probants qui ne

requéraient pas d'observation au plus proche de l'œuvre, et elle a été confirmée par la confrontation avec des clichés photographiques du début du XX^e siècle. Afin de présenter le plus clairement possible les différences entre les parties du XVI^e siècle et celles des XIX^e et XX^e siècles, nous avons réalisé des calques avec un code couleur, permettant ainsi une meilleure vision et compréhension de l'étendue de la conservation des parties d'origine et des restaurations. Cette étude *in situ* était primordiale afin que nos analyses stylistiques soient pertinentes et basées sur les parties d'origine.

Concernant la stylistique, la dernière étude, remontant à 1994 et menée par J.W. Steyaert à l'occasion de l'exposition consacrée à la sculpture du gothique tardif dans les Pays-Bas bourguignons⁵, a mis en évidence un lien de parenté avec une sculpture en bois de la sainte Anne Trinitaire, conservée dans la collégiale d'Avesnes-sur-Helpe et quasiment identique à celle du retable des Feries. L'auteur avait suggéré que ces deux statues devaient donc être issues d'un atelier montois, mais il a nuancé son propos en affirmant que toutes deux présentaient des influences bruxelloises, et plus particulièrement des influences bormanesques⁶. C'est sur ces constations que nous avons voulu savoir s'il s'agissait davantage d'une œuvre de production montoise ou brabançonne. Pour y parvenir, nous avons choisi de suivre une méthodologie axée sur l'étude de la composition des corps, l'anatomie, y compris les visages et les systèmes pileux, ainsi que sur les drapés. Cette base, qui se veut la plus objective possible, nous servira à établir des comparaisons pertinentes, notamment avec des œuvres conservées dans le Nord de la France, ainsi que celles faisant partie du groupe Borreman. Outre le texte, de nombreux clichés appuieront nos propos.

Finalement, le troisième point s'interroge sur le contexte religieux dans lequel le retable a été sculpté et les répercussions sur l'iconographie des scènes originales. En outre, nous avons aussi cherché à comprendre les choix iconographiques du restaurateur pour reconstituer les scènes du registre inférieur.

Pour répondre à ces questions, ce mémoire s'articulera avec un premier chapitre dédié à la description du retable tel qu'il se présente aujourd'hui, et faisant état de sa conservation. Ensuite, nous avons tâché de fournir une histoire matérielle exhaustive. Le troisième chapitre

⁵ J.W. STEYAERT, *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gand : Ludion, 1994, p. 253.

⁶ *Ibid.*, p. 122.

est consacré à la critique d'authenticité, à l'identification des différents matériaux et à la polychromie. Le quatrième chapitre s'intéresse à l'étude typologique et stylistique, et finalement le cinquième, à l'iconographie.

Nos sources de référence pour cette étude ont été principalement les ouvrages écrits par J. de Borchgrave d'Altena et J. Mambour, notamment *Retables en pierre du Hainaut*, ainsi que *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, qui nous ont servi, au début de notre expertise surtout, à prendre conscience de la présence artistique dans la province du Hainaut, et plus spécifiquement dans la région de Mons. Pour l'aspect historique du retable, les écrits d'H. Rousseau, comme *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables*, ainsi que ceux de L. Devillers qui a écrit le *Mémoire historique et descriptif sur l'église Sainte-Waudru à Mons*, et de L. Tondreau « Le retable des « Fêtes Notre-Dame » dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons » ont été précieux. Pour le chapitre dédié à la typologie et la stylistique, nous nous sommes basée sur des sources de référence plus récentes, notamment deux actes de colloque s'étant déroulés en 2006⁷ et en 2015⁸ au monastère royal de Brou (Bourg-en-Bresse, FR), en nous attardant particulièrement sur les contributions de S. Guillot de Suduiraut⁹ et de M. Lefftz¹⁰. Nous nous sommes également aidé d'autres articles de ce dernier, notamment celui intitulé « Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas » (2010). Pour la méthodologie, deux autres articles de M. Lefftz, titrés « Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application : la sculpture¹¹ » et « L'ornement tiendrait-il à un cheveu ? Jalons pour une

⁷ C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007.

⁸ L. CIAVALDINI RIVIERE et M. BRIAT-PHILIPPE (dir.), *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque scientifique international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018.

⁹ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 », dans C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, pp. 60-81.

¹⁰ M. LEFFTZ, « Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou : stalles, retable, tombeaux, portail occidental », dans L. CIAVALDINI RIVIERE et M. BRIAT-PHILIPPE (dir.), *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018, pp. 46-54.

¹¹ M. LEFFTZ, « Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application : la sculpture », dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. (...)*, actes du congrès international, Lisbonne, 29, 30 et 31 octobre 2002, Lisbonne, 2004, pp. 59-62.

grammaire formelle des cheveux, barbes et autres représentations pilleuses¹² » nous ont beaucoup aidé pour la caractérisation des systèmes pileux et des drapés. Les ouvrages de B. d'Hainaut-Zvény, tels que *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XV^e-XVI^e siècles) : production, formes et usages* (2005), ainsi que son article « La dynastie Borreman (XV^e-XVI^e s.). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques¹³ » ont été importants pour la datation de nombreux retables bruxellois. Pour établir des comparaisons et déterminer le style des personnages sculptés, l'ouvrage *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut* de Josée Mambour a également été d'une aide déterminante. Pour l'iconographie, finalement, nous nous sommes principalement reposée sur le classique *Iconographie de l'art chrétien* de L. Réau, mais aussi sur la contribution de K. Woods¹⁴ dans l'ouvrage collectif *Miroirs du sacré* (2005).

L'aboutissement de ce travail n'aurait pas eu lieu sans l'accès aux échafaudages qui a réellement conditionné une grande partie de nos recherches et qui a permis d'avoir pour la première fois des clichés détaillés des registres supérieurs du retable. Aussi, des déplacements en Belgique et en France ont été organisés pour entrer en contact direct avec les œuvres et pallier parfois un manque de ressources photographiques. De nombreux contacts avec des fabriques d'église, des ecclésiastiques et des musées



ont été nécessaires pour accéder à des églises et des chapelles fermées et à des œuvres conservées dans les réserves. En outre, la prise de contact avec des professionnels de la sculpture sur pierre, des scientifiques et universitaires, qui se sont même personnellement rendus *in situ* pour nous aider et nous orienter, ont été indispensables.

Les difficultés rencontrées étaient généralement d'ordre organisationnel. En effet, il a fallu s'organiser pour monter les échafaudages à trois reprises, en prenant en compte

¹² M. LEFFTZ, « L'ornement tiendrait-il à un cheveu ? Jalons pour une grammaire formelle des cheveux, barbes et autres représentations pilleuses », dans R. DEKONINCK, C. HEERING, et M. LEFFTZ, *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout : Brepols, 2013, pp. 177-183.

¹³ *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, vol. 5, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1983, pp. 47-66.

¹⁴ K. WOODS, « Thèmes iconographiques et sources », dans D'HAINAUT, B., *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XV^e-XVI^e siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC, 2005, pp. 77-93.

l'organisation événementielle et ecclésiastique à la collégiale et la venue de trois professionnels à des périodes différentes. Aussi, les œuvres dans les églises visitées étaient parfois difficilement accessibles étant donné leur hauteur. D'autres facteurs tels que les protections vitrées et les mauvaises conditions de luminosité ont rendu difficile la prise de clichés de bonne qualité. Précisons également que pour mener à terme le chapitre stylistique, il a fallu apprendre à regarder la sculpture et à la caractériser, formation qui est normalement enseignée dans le cadre du cours d'*Histoire de la sculpture et des arts du relief des anciens Pays-Bas* donné par M. Lefftz à l'UCL et qui n'a pas pu être suivi en raison d'un échange Erasmus au même moment. Toutes ces contraintes ont nécessairement donné lieu à une prolongation d'une année de recherches pour la réalisation de ce mémoire.

Maintenant que le sujet et la problématique ont été définis, que nous avons exposé les objectifs, présenté l'organisation de notre travail, les sources de référence, ainsi que les difficultés rencontrées, il est temps de se plonger dans l'étude passionnante de ce splendide retable du XVI^e siècle.

CHAPITRE I

DESCRIPTION ET ÉTAT ACTUEL

Le retable qui nous intéresse se trouve dans la première chapelle à droite en entrant par le chœur de la collégiale de Mons (fig.2). Cette chapelle a eu plusieurs dénominations : chapelle Notre-Dame et Saint Joseph, chapelle des Fêtes-Notre-Dame¹⁵, ainsi que chapelle de la Conception et des Fêtes de Notre-Dame, preuve qu'il s'agissait d'une chapelle dédiée aux fêtes de la Vierge Marie¹⁶.

L'œuvre est haute de 6,50 mètres et large de 3 mètres. Le retable se compose de deux zones distinctes, toutes deux divisées en trois hautes travées, les centrales étant plus larges et plus hautes que les latérales. Une prédelle est également présente sous le niveau inférieur. Cette prédelle est constituée de deux arcades centrales complètes et d'arcades latérales rompues en leur centre. Leur fonds est formé d'un réseau en fenestration, tandis que les arcades en elles-mêmes sont ornées de motifs de chou frisé espacés entre eux.

Les compartiments inférieurs représentent, de gauche à droite, trois scènes : l'Annonciation, l'Assomption et la Visitation. Au-dessus des deux dais couronnant la scène de l'Annonciation, reposent les sculptures de saint Luc et de saint Jean. La même composition se reproduit au-dessus de la scène de la Visitation, mais il s'agit de saint Matthieu et de saint Marc. Le fonds de ces compartiments est composé d'une double superposition de fenestration et le sommet est couronné par une voûte à clé pendante. Les encadrements sont constitués de corps de moulures prismatiques en leur base, et qui se poursuivent en colonnettes. À mi-hauteur des colonnettes latérales gauche et droite, des dais et des pinacles sont présents et soutiennent un petit piédestal qui supportait peut-être une statuette, tandis que les montants latéraux de la scène centrale présentent des enroulements de feuilles de chou frisé servant de base au développement d'autres colonnettes. Ces dernières supportent un arc en double accolade dans la travée centrale, tandis qu'une accolade surhaussée couronne les travées latérales. Sous chaque accolade se trouve un riche réseau de motifs ornementaux ajourés et de clochetons courbés. Les pans des accolades présentent des motifs supplémentaires tels que des feuilles de vigne et des petites

¹⁵ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, et J. MAMBOUR, *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Mons : Fédération du tourisme de la province du Hainaut, 1968, p. 29.

¹⁶ L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif de l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons : Masquillier et Lamir, 1857, p. 69.

accolades. Leur sommet est couronné par un clocheton divisé en trois niveaux par des feuilles de chou frisé.

Les compartiments supérieurs comprennent trois scènes sculptées : la sainte Anne Trinitaire, le Couronnement de la Vierge et le saint Jean-Baptiste. La sainte Anne Trinitaire tient dans sa main gauche un livre ouvert et pose sa main droite sur l'épaule de sa fille couronnée, Marie, qui elle-même porte dans ses bras l'Enfant Jésus qui a son visage tourné vers elle. Saint Jean-Baptiste porte également un livre ouvert dans sa main gauche, sur lequel est couché un agneau. Sa posture est contorsionnée et il porte son regard vers le centre du retable. Sous ses pieds git une tête de chameau. La scène centrale, celle du Couronnement, présente la sainte Vierge agenouillée et mains jointes entre Jésus le Fils et Dieu le Père, assis, qui s'apprêtent à la couronner. Jésus porte sa couronne d'épines et fait le signe de bénédiction, tandis que Dieu porte une couronne de roi et un sceptre. La colombe du Saint-Esprit devait se trouver au-dessus de la Sainte Vierge, mais elle n'a pas été remplacée par les restaurateurs¹⁷.

Ces sculptures sont posées sur un piédestal. Chaque face est ornée d'ogives géminées. Entre le fût et le tailloir du piédestal, un coussinet présente des feuilles sculptées de vigne et chardon. La corniche, quant à elle, est polygonale et présente des côtés incurvés. Comme au niveau inférieur, le fonds des compartiments présente un réseau en fenestration trilobé. L'encadrement de chaque compartiment est constitué, au niveau de la base, de corps de moulures prismatiques comme au niveau inférieur, et se poursuit par des colonnettes dont le sommet se transforme en petit pinacle. Ce dernier supporte aussi un petit piédestal sur lequel devait peut-être reposer une statuette aujourd'hui disparue. Ces compartiments sont surmontés d'une voûte dont la clé est pendante, ainsi que d'un dais richement orné de petites accolades. Des pinacles finement ajourés prolongent les dais. Une charpente abrite les sommets du retable.

L'état actuel du retable est globalement bon. Près de la moitié de l'œuvre résulte de nombreuses manipulations, restaurations et reconstitutions réalisées au cours des XIX^e et XX^e siècles. De plus, des lacunes sont à déplorer, notamment au niveau des anges du groupe de l'Assomption¹⁸. Nous avons également noté des traces de rive du XIX^e/XX^e siècle,

¹⁷ En 1857, Léopold Devillers a fait état de la composition du retable ; il note que le Saint-Esprit, sous forme de colombe, était présent (L. Devillers, *Mémoire historique et descriptif sur la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, Mons : Masquillier et Lamir, 1857, p.69).

¹⁸ L'état de conservation de ces anges sera plus amplement commenté dans le chapitre dédié à la critique d'authenticité.

caractérisées par des lignes très incisées¹⁹. Celles-ci sont le résultat des décapages agressifs de la polychromie originale. En effet, selon les archives, le retable aurait été polychromé mais toute la polychromie a été décapée²⁰.

¹⁹ Propos de Frans Doperé, lors de sa venue à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 23 octobre 2018.

²⁰ ARCHIVES DE L'ETAT A MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs à la restauration, par le sculpteur Rooms, du retable de la Ste Vierge, en la chapelle dite de St Joseph. 1897-1906*, circa 1897.

CHAPITRE II

HISTOIRE MATÉRIELLE

2.1. De la conception à la construction de la chapelle des Féries aux XV^e et XVI^e siècles

Léopold Devillers, qui fut Président du Cercle archéologique de Mons, a parcouru les chartes relatives au Chapitre de Sainte-Waudru de Mons. Ces dernières lui ont permis de savoir que lors de la réédification de l'église, le chœur ainsi que ses dépendances furent terminés en 1502. Toutefois, la chapelle qu'occupe le retable des Féries, appelée la chapelle de Saint-Joseph au XIX^e siècle, ne fut terminée qu'en 1503²¹. Grâce aux chartes de l'année 1497, nous savons qu'une sépulture²² devait être installée *en la dicte église assez près du lieu où sera le gros pilier à la bonne main à l'entrée du cuer, où se fera une chapelle de la Récolection des festes de nostre-dame*²³, autrement dit près de la chapelle des Féries actuelle. Nous en déduisons donc que la chapelle n'était donc pas encore construite en 1497.

Cette sépulture, qui n'a jamais été retrouvée, a été financée par Jehan L'Estoret. Ce dernier, en 1497, était mayeur du Chapitre ainsi que *conseiller ordinaire de l'archiduc Philippe et son chambellan héréditaire de Hainaut*, et deviendra en 1502, Bailli du Chapitre de l'église Sainte-Waudru²⁴. Le 16 février 1497, Jehan L'Estoret et son épouse Anne Caset, paroissiens de l'église, octroyèrent trois cents livres aux chanoinesses de Sainte-Waudru en échange d'un *cantuaire*²⁵ quotidien et d'une messe en l'église de Sainte-Waudru, *en l'honneur de Dieu, pour et en la rémission de leurs péchiés et pour le salut de leurs âmes, aussi des âmes de leurs pères et mères*. Ces messes allaient être célébrées par un prêtre choisi par les fondateurs-mêmes, de leur vivant²⁶. Se permettre de faire dire des messes entre autres pour la rémission de ses propres péchés, de son vivant, devait vraisemblablement être réservé à des personnes au statut élevé²⁷

²¹ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 30^e année, Bruxelles, 1891, p. 109.

²² L. TONDREAU, « Le retable des « Féries Notre-Dame » dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons », dans *Hainaut-Tourisme*, juin 1970, p. 93.

²³ L. DEVILLERS, *Chartes du Chapitre de Sainte-Waudru*, Bruxelles, 1899, p. 521.

²⁴ L. TONDREAU, *op. cit.*, p. 93.

²⁵ Chants.

²⁶ L. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 518.

²⁷ A. MONTREUIL, « Au miroir des anniversaires : la commémoration des morts dans le livre des fondations de la collégiale Notre-Dame-du-Châtel d'Autun (1468-1649) », *Memini*, [<https://journals.openedition.org/memini/864#ftn34>], 25 mars 2017, (17 janvier 2019).

Comme les chartes le mentionnaient déjà en 1497, cette chapelle, qui n'était pas encore construite, devait être destinée à la *récolection des festes de Nostre Dame*²⁸, c'est-à-dire au recueillement envers les fêtes de la Vierge, et fut terminée en 1503²⁹. Lors de l'analyse sur le terrain, nous avons réalisé que le retable est encastré dans le mur de la chapelle, et pas simplement contre celui-ci. Cette analyse laisse penser que lors de la construction de la chapelle elle-même, le retable aurait déjà été prévu, ce pourquoi les ouvriers chargés de la construction de la chapelle auraient laissé un espace libre dans le mur pour l'installation du retable. En outre, lorsque les messes étaient données dans une chapelle, il était important de recréer un nouveau *pôle d'attraction visuel* comme le mentionne Brigitte d'Hainaut-Zvény, en y installant un retable³⁰. Les chartes du Chapitre de 1503 nous apprennent également que les chanoinesses ont proposé cette année-là de consacrer la chapelle à la Conception de la Vierge. Il s'agit d'une information relatée comme telle par Henry Rousseau³¹ en 1896, alors que les archives de l'État à Mons n'avaient pas encore brûlé³². L'auteur n'ayant pas cité exactement ce que cette résolution du chapitre disait à propos de la consécration, nous ne pouvons pas avancer avec certitude que le retable était terminé en 1503. En outre, la stylistique nous laisse dubitative quant à cette datation ; notre hypothèse est qu'il aurait été terminé après 1503.

Les archives restent également muettes quant à la mention du commanditaire du retable. Bien que le couple L'Estoret fût le commanditaire de sa sépulture et qu'il octroyât beaucoup d'argent au chapitre de Sainte-Waudru, nous n'avons aucune mention de la commande du retable, ni dans les archives, ni dans les chartes du Chapitre. Toutefois, à cette époque de réédification de l'église, selon Devillers, les dépenses étaient tellement considérables que les chanoinesses ne se seraient pas préoccupées de la décoration intérieure avant l'achèvement du chœur. En voulant se faire inhumer dans une sépulture à proximité de la chapelle des Féries, cela prouverait-il que Jehan L'Estoret ait également joué un rôle dans le financement du retable en pierre que nous pouvons admirer aujourd'hui ? Il est important de noter qu'à l'époque,

²⁸ L. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 521.

²⁹ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, *op. cit.*

³⁰ B. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas : raisons, formes et usages*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2008, p. 28.

³¹ H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables*, Bruxelles : Baertsen, 1896, p. 107.

³² L'incendie aux Archives de l'Etat à Mons a eu lieu en 1940 ; les archives du Chapitre de Sainte-Waudru antérieures à 1565 n'ont pas pu être sauvées (ARCHIVES DE L'ETAT A MONS, *Plus de 1.000 cartes des Archives de l'Etat à Mons ajoutées sur le site Cartesius*, 26/09/2018, [<http://www.arch.be/index.php?l=fr&m=actualites&r=toutes-les-actualites&a=2018-09-26-plus-de-1.000-cartes-des-archives-de-l-etat-a-mons-ajoutees-sur-le-site-cartesius>], (09/08/2019).

principalement depuis 1452 à Mons, les fidèles étaient plus enclins à faire des dons et à participer à la reconstruction de l'église de Sainte-Waudru. Cela était dû à l'octroi d'une bulle du légat apostolique, Guillaume d'Estoute-Ville, au chapitre de Sainte-Waudru qui manquait régulièrement de fonds pour les travaux. Les fidèles participant financièrement aux travaux bénéficiaient en contrepartie d'une indulgence quant au sort de leur âme. Cela a beaucoup encouragé les fidèles à faire des dons et des offrandes³³. L'iconographie de l'œuvre ouvre également une nouvelle voie. En effet, de part et d'autre du niveau supérieur du retable, sont sculptés la sainte Anne Trinitaire ainsi que saint Jean-Baptiste. L'épouse de Jehan L'Estoret se nommait Anne Caset, ce qui laisse croire qu'il s'agit de la représentation de sa sainte patronne, comme ça l'est pour son époux à travers la figure de saint Jean-Baptiste. N'omettons pas de rappeler que Jehan L'Estoret occupait entre autres le poste de conseiller ordinaire de l'archiduc Philippe le Beau en 1497 et de bailli du Chapitre de Sainte-Waudru à partir de 1502, ce qui laisse supposer qu'il devait être financièrement capable de commander cette œuvre. Tous ces éléments nous laissent donc plutôt croire qu'il s'agirait du couple L'Estoret-Caset qui fut à l'origine du retable des Féries, et non les chanoinesses.

2.2. Le retable des Féries du XVI^e siècle au XIX^e siècle

Le retable tel que nous le connaissons aujourd'hui est le fruit de nombreuses restaurations, et ce particulièrement à son registre inférieur qui comporte aujourd'hui des groupes sculptés du XX^e siècle. Ceux-ci remplacent les groupes d'époque qui auraient disparu lors des pillages à l'époque de la Révolution française, et non durant la furie des iconoclastes en 1566, qui a heureusement épargné Mons grâce à la volonté des échevins de la ville³⁴. En effet, nous savons que lors de la première invasion française, entre 1780 et 1800, de nombreuses œuvres de la collégiale furent pillées. Ce fut notamment le cas de la châsse contenant les reliques de sainte Waudru, et de bien d'autres œuvres précieuses. Il est donc légitime de se demander si ce ne fut pas au même moment que les statuette du niveau inférieur du retable des Féries, faciles d'accès aux pilliers, ont été volées. En outre, la nuit du 16 au 17 février 1793, nous savons que fut menée par le commissaire Mascaray une opération guidée par des dirigeants ecclésiastiques ainsi que par le maître-maçon de l'église, pour enlever les trésors de

³³ L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons : Masquillier et Lamir, 1857, p. 13.

³⁴ X. BERGEN, « Mons, une ville dans la tourmente (1560-1579) », dans *Annales du Cercles archéologique de Mons*, tome 80, Mons, 2006, p. 349.

la collégiale. À la suite de la Révolution française et de ses spoliations, la collégiale fut également le théâtre en 1797 d'une vente de marbres et d'autres décors de l'église³⁵. En somme, avec toutes les opportunités de pillages lors de la fin du XVIII^e siècle et l'analyse des sources iconographiques existantes, il est donc plus que probable que les statuettes inférieures aient été volées durant les années 1790 et que les compartiments inférieurs étaient donc bel et bien vacants au XIX^e siècle.

Une photographie conservée à la CMRSF illustre le retable avant les restaurations et restitutions des groupes sculptés du niveau inférieur (fig. 3). Deux autres témoins iconographiques représentent le retable des Fêtes dans le même état que celui de la photographie précédemment citée, c'est-à-dire avec les figures sculptées au registre supérieur, mais un registre inférieur exempt de groupes sculptés, à l'exception d'une grande statue de la Vierge à l'Enfant dans la travée centrale. La première source est l'œuvre de Louis Titz, elle est non datée et est représentée dans *La Belgique Illustrée* d'Émile Bruylant (fig. 4). La deuxième fut réalisée vers 1840 (fig. 5). Il s'agit d'une lithographie de François Stroobant (1819-1916). Ces deux illustrations sont identiques au point de vue iconographique. Un troisième témoin est un tableau de Bernard Neyt, daté d'entre 1844 et 1875 (fig. 6). À la différence des deux œuvres précédentes, l'artiste y représente les compartiments inférieurs dotés de deux scènes sculptées ainsi que de quatre statuettes au-dessus de celles-ci. On peut y apercevoir dans la travée gauche une Mise au Tombeau ou une Déposition ; le reste de l'iconographie n'est pas identifiable. La chapelle présente également un décor lambrissé qui est celui d'une autre chapelle de la collégiale et qui, nous le savons, n'a jamais été déplacé³⁶. Hormis cela, nous pouvons également remarquer que Neyt fut le seul artiste à avoir représenté la prédelle dans un tout autre style que celui de l'actuel, tandis que les autres ont préféré l'illustrer comme un simple gradin sans ornements. Ces éléments nous font douter de la fiabilité de l'œuvre de Neyt. Cette peinture n'est donc pas le reflet du retable tel qu'il était à l'époque. En effet, d'une part, les archives que nous avons consultées, remontant jusqu'à 1845, n'ont jamais fait état du retable des Fêtes avec des groupes sculptés dans les compartiments inférieurs avant les restaurations de la fin du XIX^e et du début du XX^e. D'autre part, en 1857, Léopold Devillers fait une description du retable des Fêtes dans laquelle sont uniquement mentionnées les sculptures hautes³⁷. Neyt aurait donc

³⁵ L. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ L. TONDREAU, *op. cit.*, p. 92.

³⁷ L. DEVILLERS, *op. cit.*, p. 69.

simplement voulu honorer ce retable en l'enjolivant alors qu'il était déjà fort abîmé et exempt des groupes sculptés du niveau inférieur.

2.3. Les restaurations de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle

Pour se rendre compte de l'ampleur des changements dus à la restauration et des éléments qui ont été restaurés et restitués, nous nous sommes basés sur les archives du XIX^e et du XX^e siècles, sur d'anciennes photographies, ainsi que sur une étude approfondie sur le terrain.

C'est en 1891 que le Conseil de la fabrique d'église décide de combler les compartiments inférieurs et que la famille Le Tellier se propose d'en assumer les frais de restauration et de nettoyage. En 1896, la CRM écrit dans un rapport de restauration de la collégiale que le retable des Fêtes doit être restauré *après en avoir enlevé la couleur à l'huile en ayant soin de ne pas entamer la pierre* et ajoute que *cette belle production a été gravement mutilée, surtout à sa base*³⁸. Une photographie de l'AEM (fig. 7), non datée mais vraisemblablement prise avant l'intervention des restaurateurs en 1897, atteste de l'état avancé de dégradation du retable, en particulier de la prédelle. Cette dernière avait été représentée intacte et dans un tout autre style par Neyt, au contraire de Stroobant et de Titz qui l'ont reproduite cachée par un gradin sans ornements. Un autre acte relatif à la restauration, non daté, mentionne que la restauration de ce retable comprend (outre le grattage de l'autel pour remettre la pierre à nu) le remplacement des parties enlevées et brisées, le placement de trois groupes et de quatre personnages libres³⁹.

En janvier 1897, le sculpteur bruxellois Seraphin De Maertelaere a déposé ses propositions pour remplacer les groupes sculptés du registre inférieur. Son croquis (fig. 8), conservé aux AEM, démontre que l'artiste voulait représenter au centre le Calvaire, dans le compartiment gauche le Mariage de saint Joseph et dans le compartiment droit Jésus retrouvé dans le temple. Au-dessus de ces scènes sculptées, il devait y avoir, de gauche à droite, des sculptures de sainte Élisabeth, de sainte Anne, de saint Joachim et de saint Jean-Baptiste. Mais

³⁸ *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 35^e année, Bruxelles, 1896, p. 143.

³⁹ ARCHIVES DE L'ÉTAT A MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs à la restauration, par le sculpteur Rooms, du retable de la Sainte Vierge, en la chapelle dite de Saint-Joseph*, 1897-1906, circa 1897.

la CRM lui demandera de modifier son projet, en remplaçant les scènes latérales par le Portement de croix et la Descente de croix. Une lettre de la CRM nous a révélé que des membres de leur collège se sont déplacés à Mons le 17 avril 1897 pour examiner les premiers travaux du restaurateur et ont remarqué que De Maertelaere avait aussi reconstitué *les mains et les avant-bras de deux statues vers le haut du retable qui avaient disparu* et qui *ont été remplacés d'une façon on ne peut plus maladroite*⁴⁰. En évoquant ces statues vers le haut, nous en déduisons que le collège de la CRM faisait allusion au Christ couronnant la Vierge et à saint Jean-Baptiste. En juin 1897, la Fabrique de Sainte-Waudru a rassemblé les subsides pour payer la moitié du devis de 5500 francs de l'artiste. Ce dernier devait être payé à condition qu'il soumette des modelages des parties à restaurer. Mais De Maertelaere n'a pas respecté la procédure et a directement sculpté les scènes en pierre, qui n'ont pas correspondu aux attentes de la CRM qui les ont jugées bien trop différentes des parties préexistantes, rendant l'ensemble peu harmonieux. L'artiste s'est donc vu dans l'obligation de recommencer son travail. Mais celui-ci a refusé de tout recommencer, entrant en litige avec la fabrique d'église qui, désormais, a communiqué via l'avocat de l'artiste. De Maertelaere, qui travaillait déjà au retable de Saint-Joseph en 1897, n'a plus souhaité travailler pour la Collégiale⁴¹. En 1898, ce dernier a réclamé auprès de Le Tellier, alors secrétaire de la Fabrique de Sainte-Waudru, *la somme pour le voilage du retable en pierre blanche* (c.à.d. du retable des Fêtes), *la restauration de l'autel Saint-Joseph* (commencée le 1^{er} juillet 1897 et terminée le 31 décembre 1897), *ainsi que la restauration d'ornements et moulures pour ce même autel*. Cependant, les archives de l'AEM attestent qu'en 1899, De Maertelaere a encore travaillé à la partie purement décorative du retable. À ce même moment, la Fabrique d'église de Sainte-Waudru parle de résilier le contrat de De Maertelaere⁴². Nous savons donc que, outre la reconstitution des scènes inférieures du retable, De Maertelaere s'était aussi lancé dans la restauration des ornements sculptés de la huche. Cela sera approfondi dans le chapitre dédié à la critique d'authenticité.

En janvier 1900, suite à ce litige avec De Maertelaere, la Fabrique d'église s'adressa à Stephan Mortier, architecte gantois, afin de lui demander son avis quant au devis fait par

⁴⁰ ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Fonds Sainte-Waudru. Mons, *Lettre de la Commission royale des Monuments de Bruxelles au Ministre de l'Agriculture*, 27 août 1898.

⁴¹ N. PETIT, *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons*, mémoire de Master présenté à l'Université libre de Bruxelles, vol. 1, Bruxelles : ULB, 2018, p. 62.

⁴² ARCHIVES DE L'ÉTAT A MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs à la restauration, par le sculpteur Rooms, du retable de la Sainte Vierge, en la chapelle dite de Saint-Joseph*, 1897-1906, circa 1897.

l'artiste. Mortier, sur la base de l'opinion du restaurateur gantois Remi Rooms, le jugea trop élevé. C'est aussi dans la même lettre que nous apprenons que De Maertelaere a délégué le travail de restauration du retable à un autre sculpteur, Van Der Huyven. Nous n'avons pas plus d'informations à propos de cet artiste et de son éventuelle collaboration. Sur la base de l'avis de Rooms, Stephan Mortier suggère à la Fabrique de Sainte-Waudru d'appeler un autre sculpteur, ou de demander à De Maertelaere de nouvelles maquettes des nouveaux groupes mais sans en modifier le prix initial. La Fabrique a finalement choisi de poursuivre la restauration avec De Maertelaere car, selon les archives, ce dernier s'occupe encore de la restauration du retable durant toute l'année 1901. Cependant, nous ne savons pas jusqu'à quand De Maertelaere y travaillera. C'est en 1901 aussi que Stephan Mortier propose une nouvelle iconographie pour les scènes à restituer ; il s'agit de l'Assomption, de l'Annonciation et de la Visitation. Cette proposition iconographique s'adapte mieux aux vestiges du XVI^e siècle du registre inférieur, c'est-à-dire les angelots virevoltants, qui laissent penser à une Assomption et donc à un retable dédié à la vie de la Vierge⁴³. Nous pensons donc que De Maertelaere, en 1901, devait être occupé à réaliser les nouveaux modèles des groupes ainsi qu'à restaurer et reconstituer d'autres éléments ornementaux du retable. Mais les nouveaux groupes sculptés ne seront finalement pas sculptés par Seraphin De Maertelaere, mais par Remi Rooms à partir de 1904.

Entre 1901 et 1904, les archives ne nous ont pas permis de savoir quelles sont les avancées dans la restauration du retable. Cependant, une photographie datée du 16 novembre 1903 (fig. 9) révèle le retable déjà fortement restauré avant la contribution de Rooms. En effet, l'arcature d'accolades du niveau inférieur est déjà totalement repensée stylistiquement, les fleurons qui couronnent chaque accolade sont également présents, les ornements détériorés et/ou disparus ont été restaurés et restitués, les petits dais sous les socles divisant chaque travée du niveau inférieur ont eux aussi été modifiés dans leur syntaxe. À la base de ce niveau inférieur, de nouvelles pierres planes ont été installées afin d'accueillir les nouveaux groupes sculptés. Ces derniers ne sont cependant pas encore présents. La prédelle, elle aussi, est entièrement reconstituée. Au niveau supérieur, nous apercevons quelque peu l'avant-bras de saint Jean-Baptiste qui avait été restauré par De Maertelaere vers 1897. Ce dernier était-il aussi l'auteur de ces remaniements stylistiques évoqués ci-dessus ou sont-ils à attribuer au sculpteur Van der Huyven ? Nous ne pouvons pas le dire avec certitude étant donné le manque d'informations que les archives nous procurent.

⁴³ N. PETIT, *op. cit.*, p. 63.

Pour remplacer De Maertelaere qui finalement ne satisfaisait plus la CRM, Remi Rooms a été choisi pour reprendre en main la restauration. Celui-ci travaillait déjà sur la réalisation d'autres retables pour la Collégiale à partir de septembre 1900, mais commencera la restauration du retable des Fêtes en juillet 1904. Nous n'avons pas retrouvé d'informations à propos de la période entre l'arrêt de la restauration par De Maertelaere et la reprise par Rooms⁴⁴. Ce dernier travaillera pour le retable des Fêtes jusqu'en 1905 au moins⁴⁵. En effet, en 1905, il écrit, dans une lettre à son avocat, que les maquettes pour les sculptures du retable des Fêtes ont été corrigées suite aux remarques de la CRM. Avant la restauration même, les maquettes provisoires ont été installées dans le retable et des membres de la CRM sont venus à Mons le 29 décembre 1904 pour juger de leur qualité⁴⁶. Ces sculptures sont jugées trop modernes. Dans son rapport du 21 janvier 1905, la CRM écrit que *la figure de la Sainte Vierge, dans le groupe de l'Assomption, est d'une longueur exagérée, (...), la tête est trop petite ; cette figure devrait être un peu remontée pour dominer davantage dans le groupe. Toutes les draperies des figures en général sont lourdes ; elles manquent de souplesse et de <refouillé>. Elles devront être mises d'avantage en rapport avec les draperies des figures anciennes et surtout de celles des anges qui sont d'une grande délicatesse*⁴⁷. Le groupe de la Visitation est aussi jugé trop grand par rapport aux autres, tout comme les statuette des Évangélistes. La disposition des ailes des nouveaux anges de l'Assomption est également critiquée. Selon les membres de la CRM, Rooms devrait s'inspirer des ailes des anges subsistants du XVI^e siècle car leur agencement *laisse plus d'air dans les groupes et ne masque pas le riche décor au fond des niches sur lesquelles elles se détachent*⁴⁸. Pour améliorer la qualité de son travail, la CRM conseille également à Rooms de faire des moulages des figures anciennes afin de s'en inspirer, ainsi que d'un compartiment du retable, afin de se rapprocher davantage des proportions. En outre, pour le groupement des scènes, la CRM lui propose de s'inspirer du retable de la salle Maximilienne de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, ce dernier illustrant les mêmes scènes⁴⁹. Il s'agit du retable de

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ L. TONDREAU, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶ ARCHIVES DE L'ÉTAT À MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs au placement d'un retable de Rooms et d'un vitrail de Ladon en la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de la Salle*, 1902-1907.

⁴⁷ ARCHIVES DE L'ÉTAT À MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs au placement d'un retable de Rooms et d'un vitrail de Ladon en la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de la Salle*, 1902-1907, « Rapport de la CRM transmis pour le Gouverneur de la province du Hainaut », 21 janvier 1905, r^o1.

⁴⁸ *Ibidem*, v^o 1 et r^o2.

⁴⁹ *Ibidem*, v^o1.

Saluces, œuvre de production bruxelloise, daté de 1500-1510, conservé aujourd'hui au Musée de la Ville de Bruxelles⁵⁰.

Finalement, une inspection a été menée le 17 août 1905 à la collégiale pour examiner les nouveaux modèles de Rooms. En 1905, la CRM rapporte que *l'artiste a tenu compte de toutes les observations soulevées lors de l'examen des modèles précédents* et que son travail est très satisfaisant⁵¹. Nous sommes donc en mesure de croire que les sculptures du registre inférieur du retable ont été terminées soit durant la deuxième moitié de l'année 1905, soit durant l'année 1906.

Pour conclure ce chapitre dédié à l'histoire matérielle, nous avons réalisé un calque du retable afin de mieux appréhender son évolution, principalement au cours du XIX^e et du XX^e siècle (fig.10). Nous remarquons donc que la plus grande part des restaurations et restitutions a eu lieu entre 1897 et 1901, c'est-à-dire durant la période de contribution de Seraphin De Maertelaere.

⁵⁰ Information issue d'un contact par mail avec Bérengère de Laveleye, conservatrice du Musée de la Ville de Bruxelles (18/02/2019).

⁵¹ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 44^e année, Bruxelles, 1905, p. 96.

CHAPITRE III

CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ, ÉTUDE DES MATÉRIAUX ET POLYCHROMIE

3.1. Critique d'authenticité et identification des matériaux

Le retable des Féries a subi de lourdes restaurations, restitutions et remaniements entre 1897 et 1905/1906. En premier lieu, Seraphin De Maertelaere a été choisi pour procéder à la restitution des groupes sculptés du niveau inférieur, qui avaient disparu au cours de la Révolution française. Ce restaurateur, n'ayant pas respecté la démarche de travail recommandée par la CRM, n'a finalement pas été l'auteur des nouveaux groupes sculptés. Cependant, grâce aux archives et aux photographies de l'époque, nous savons que De Maertelaere est à l'origine de la reconstitution des avant-bras de Jésus couronnant la Vierge et de saint Jean-Baptiste, sculptures du registre supérieur du retable. En 1901, à l'époque où De Maertelaere doit repenser l'iconographie des nouveaux groupes du registre inférieur, il aurait délégué le travail de restauration du retable à Van der Huyven. Les archives ne nous ont fourni aucune information supplémentaire à propos de cet artiste et de son éventuelle collaboration. En outre, entre 1901 et juillet 1904, nous n'avons pas de renseignements quant à l'évolution de la restauration du retable. Néanmoins, une photographie du 16 novembre 1903 (fig. 9) illustre le retable exempt des groupes sculptés du registre inférieur. Ce témoin photographique nous a donc permis de savoir que Remi Rooms, le deuxième restaurateur, a uniquement contribué à la reconstitution des groupes sculptés du registre inférieur, et ce à partir de juillet 1904 comme l'attestent les archives.

L'étude *in situ* a été essentielle pour différencier les éléments d'époque de ceux des restaurations entre 1897 et 1905/1906. Ce, d'une part, afin d'étudier pertinemment la stylistique des éléments d'époque conservés. Cette différenciation est d'autant plus importante au niveau de l'arcature du registre inférieur et des petits dais des compartiments latéraux de ce même registre car, comme nous l'avons déjà évoqué dans l'histoire matérielle du retable, ceux-ci ont été remaniés lors de l'intervention de Seraphin De Maertelaere. La comparaison entre la photo avant le début des restaurations en 1897 et celle du 16 novembre 1903 témoigne de ces remaniements (fig. 11). D'autre part, l'analyse sur le terrain nous a permis d'identifier les

matériaux employés par les deux restaurateurs, ce qui nous aidera probablement à comprendre la logique de leur usage.

La critique d'authenticité de ce retable prend d'autant plus son sens étant donné l'envergure de la restauration. Pour que notre analyse soit la plus claire possible, nous avons divisé le retable en plusieurs secteurs (fig. 12). Ces calques ont pour but de présenter tous les éléments du retable qui ont été restaurés/restitués/remaniés, et ce dans différentes couleurs correspondant à des matériaux spécifiques. Ajoutons que l'entièreté du retable a pu être étudiée de près à l'aide d'une loupe et d'une lampe halogène, hormis les dais et les flèches du registre supérieur, inatteignables malgré les échafaudages. Nous les avons donc analysés de loin, grâce à une lampe torche et les avons comparés avec la photo du retable avant les restaurations (fig. 7). Mais, étant donné la qualité moyenne de cette photo issue des AEM et des déchirures, il est probable que des éléments restaurés n'aient pas été détectés à ce niveau.

3.1.1. Éléments conservés des XV^e-XVI^e siècles

Comme l'illustre le calque ABCDEFG (fig. 10), tous les éléments non colorés datent de l'époque de réalisation du retable ; nous conservons donc une majorité d'éléments du XV^e - XVI^e siècle, au niveau de la huche, des ornements ainsi que des personnages sculptés. Parmi ces derniers, seule la statue de la sainte Anne Trinitaire ne présente aucune trace de restauration ou de dommage. Le groupe du Couronnement de la Vierge et la statue de saint Jean-Baptiste ont été légèrement restaurés, mais sont très bien conservés dans l'ensemble. Dans le haut du compartiment central du registre inférieur, des angelots virevoltants ont également résisté au temps, mais dans une moindre mesure étant donné les quelques dégradations au niveau de leurs bras et de leurs ailes qui ont été en partie restaurés, ainsi qu'un visage qui a été reconstitué. Toutes ces restaurations et reconstitutions seront plus amplement commentées dans le sous-chapitre dédié aux personnages sculptés.

Tous les éléments d'époque du retable que nous conservons ont été sculptés dans un seul type de pierre, qui est une pierre blanche du nord de la France, plus précisément provenant de la commune d'Avesnes-le-Sec, non loin de Mons. Cette pierre, datant de l'ère secondaire

(Crétacé), se caractérise par un aspect très crayeux et de couleur grisâtre⁵². Elle est reconnaissable par la présence de glauconites se présentant sous la forme de petits points noirs sur la pierre, ainsi que par des lignes de couleur rouille dues à la présence de fer dans les glauconites⁵³. Elle se différencie des pierres issues des gisements d'Avesnes-sur-Helpe qui sont des pierres bleues et des pierre noires. Les pierres de la région de Mons étaient trop friables et donc difficilement exploitables pour obtenir un rendu fin et délicat en sculpture, tout comme la pierre bleue de la région de Tournai est trop dure. La pierre d'Avesnes-le-Sec était donc bien plus appropriée pour sculpter le retable des Féries. Elle était d'ailleurs très populaire au Moyen Age et très prisée par la cour bourguignonne qui ne s'arrêtait pas à la difficulté d'acheminement du matériau. Par exemple, l'hôtel de ville de Louvain a été construit en partie en pierre d'Avesnes-le-Sec⁵⁴, qui fut également largement employée lors des reconstructions à Bruxelles après les bombardements de l'armée de Louis XIV⁵⁵.

3.1.2. Éléments restaurés/restitués/remaniés entre 1897 et 1905/1906

Structure architectonique

En nous basant sur le calque ABCDEFG (fig. 10), nous pouvons aisément constater que la huche du retable n'a pas été fortement restaurée. La partie qui a subi le plus de dommages et donc le plus de restaurations est la prédelle (fig. 13 et 14). Les arcs qui la composaient ont dû être presque entièrement reconstitués par De Maertelaere (fig. 15). Ce dernier a majoritairement employé de la pierre d'Avesnes-le-Sec pour reconstituer l'arcature. Nous remarquons qu'il a conservé quelques éléments d'époque, comme les écoinçons à l'intersection de chaque arc, ainsi que des entrelacs végétaux de part et d'autre de chaque écoinçon.

Dans les matériaux de restauration, De Maertelaere a également employé la pierre de Savonnières-en-Perthois (commune du nord-est de la France) ; cette pierre est plus communément appelée pierre de Savonnières. Il s'agit d'un calcaire oolithique et coquillier.

⁵² CENTRE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE DE LA CONSTRUCTION (CSTC), *Pierres naturelles*, note d'information technique 205, septembre 1997, p. 35, [<http://qc.spw.wallonie.be/fr/qualiroutes/doc/NIT%20205.pdf>], (13/08/2019).

⁵³ Identification à la loupe avec Francis Tourneur, docteur en Géologie et secrétaire général de l'ASBL « Pierres et Marbres de Wallonie », à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019.

⁵⁴ A. SALAMAGNE, *Construire au Moyen Age : les chantiers de fortification de Douai*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 201.

⁵⁵ Informations issues de l'échange avec Francis Tourneur, docteur en Géologie et secrétaire général de l'ASBL « Pierres et Marbres de Wallonie », à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019.

Chaque coquille de cette pierre est vacuolaire, ce qui est caractéristique de la pétrographie de la pierre de Savonnières. À l'aide d'une loupe et d'une lampe halogène, nous avons pu retrouver ces caractéristiques de la pierre de Savonnières dans les parties restaurées du retable. La tonalité de cette pierre peut aller du beige au gris⁵⁶ ; nous avons également remarqué que la pierre de Savonnières employée pour les restaurations du retable a une teinte différente. Cela est probablement dû au banc dont elle a été extraite. Cette pierre de Savonnières était très souvent employée au Moyen Age, notamment pour les sarcophages, car souvent disponible dans de grands morceaux. En outre, c'est un matériau léger qui, grâce à sa facilité de taille, se prête très bien à des restaurations ornementales. La pierre de Savonnières sera à nouveau exploitée vers 1850/1860 et acheminée en Belgique grâce aux chemins de fer qui permettront de la transporter plus aisément et rapidement. À la fin du XIX^e siècle, son utilisation dans l'architecture est en plein essor, notamment avec Victor Horta. Dans le domaine de la restauration, elle est également utilisée car moins friable que d'autres pierres calcaires⁵⁷. En examinant la prédelle, la pierre de Savonnières est présente, mais à ce niveau le restaurateur en a fait un usage assez restreint (fig. 16, 17 et 18). En troisième lieu, De Maertelaere a appliqué du mortier de ragréage pour combler de légères lacunes qui auraient été plus difficilement remplaçables par de la pierre (fig. 16, 18 et 19). Finalement, la corniche de la prédelle a été remplacée par du ciment en moulage au gabarit (fig. 15). Nous l'avons identifié comme tel grâce à des traces régulières du passage du calibre (fig. 20). Il s'agissait d'une technique particulièrement employée pour réaliser les éléments rectilignes des façades au XIX^e siècle⁵⁸. Finalement, sur les côtés de la corniche, nous remarquons que du plâtre a été ajouté pour combler des manques de matière (fig. 16 et 17).

Au-dessus de la prédelle vient le registre inférieur qui, dans sa structure architectonique, a été peu restauré par rapport à ce qu'a subi son ornementation (fig. 10). Une partie des faisceaux de colonnettes des compartiments latéraux avait été endommagée et a été reconstituée dans de la pierre de Savonnières (fig. 21 et 22), tout comme la base de chacun des trois compartiments de ce registre qui a été remplacée en vue de la pose des nouveaux groupes sculptés (fig. 21, 22 et 23).

⁵⁶ LE MAUSOLEE, *Essai de nomenclature des carrières françaises de roches de construction et de décoration*, Givors-France : éd. Le Mausolée, 1976, p. 75.

⁵⁷ Informations issues d'un échange avec Francis Tourneur, docteur en Géologie et secrétaire général de l'ASBL « Pierres et Marbres de Wallonie », à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019.

⁵⁸ CIMENT ET ARCHITECTURE. LE SITE INTERNET DU CIMENT NATUREL PROMT, *Restauration et Patrimoine. Les décors tirés au gabarit*, 2010, [<http://www.cimentetarchitecture.com/Restauration-Patrimoine/Les-decours-tires-au-gabarit>], (21/02/2019).

Le niveau supérieur a heureusement été en grande partie conservé (fig. 10) ; cette partie de la huche n'a connu que de minimales restaurations, comme pour la base de la travée centrale qui a été remplacée par une base en pierre de Savonnières (fig. 24).

Ornements

La vue d'ensemble du retable (fig. 10) nous permet de comprendre que, comparé à la huche, ce sont plus particulièrement les ornements qui ont été restaurés/reconstitués/remaniés.

Au niveau de la prédelle, le restaurateur a conservé les fenestrages de chaque arcade ainsi que deux écoinçons et quelques entrelacs végétaux sur l'extrados des arcs (fig. 15). Les autres entrelacs avaient disparu et ont donc été restitués et sculptés dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec (fig. 15). C'est également le cas pour les petits redents, dont trois avaient été en partie conservés (fig. 18) ; les redents manquants ont donc aussi été remplacés et sculptés dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec (fig. 16, 17, 18 et 19). De Maertelaere a pu se baser sur les redents conservés pour reconstituer les manquants. Par contre, pour orner les voussures des arcs, il a ajouté des nouveaux entrelacs végétaux, alors qu'aucun vestige de ce motif n'avait été conservé à cet emplacement. Il les a reconstitués dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec. La corniche de la prédelle est elle aussi ornée d'entrelacs végétaux. Ceux-ci sont d'une grande régularité et se répètent selon une rythmique de trois modèles différents, ce qui nous laisse raisonnablement penser qu'il s'agirait de moulages (fig. 25). Les ornements des voussures et de l'extrados des arcs ont également été répétés et parfois inversés, sans doute en vue d'un rendu harmonieux. Ils ont cependant été sculptés dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec, et non moulés ; cela se voit dans l'absence de régularité des motifs (fig. 26).

Le registre inférieur du retable a été la zone la plus lourdement remaniée dans ses ornements. Les petits dais et pinacles accolés aux piédroits extérieurs des compartiments latéraux ont été légèrement restaurés. Sur le piédroit du compartiment de l'Annonciation (fig. 27), De Maertelaere a employé la pierre d'Avesnes-le-Sec pour reconstituer les fleurons de deux petits pinacles, ainsi que du mortier de ragréage pour restaurer légèrement les petits entrelacs de feuilles de vigne au-dessus de ces pinacles. La pierre de Savonnières a également été utilisée pour reconstituer un petit élément rectiligne de la structure du dais, ainsi que pour les petits fleurons du pinacle extérieur de la huche (fig. 28). Nous retrouvons ces mêmes ornements sur le piédroit extérieur du compartiment de la Visitation (fig. 29) ; ceux-ci ont été

moins abîmés, donc le restaurateur a employé du mortier de ragréage pour les petits fleurons des pinacles. Plus haut, de part et d'autre des remplages des compartiments latéraux, sur les petits pinacles accolés aux montants latéraux, les feuilles d'algues ont également été reconstituées, dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec cette fois (fig. 30 et 31). Dans les travées latérales dédiées à l'Annonciation et à la Visitation, deux petits dais servent de support pour les statues des quatre évangélistes (fig. 26 et 28). Ces dais ont également été restaurés par De Maertelaere, ainsi que remaniés dans leur syntaxe (fig. 32). Pour ces restaurations et reconstitutions, le restaurateur a employé de la pierre de Savonnières, de la pierre d'Avesnes-le-Sec et dans une moindre mesure du mortier de ragréage (fig. 27 et 29). Dans la travée centrale dédiée à l'Assomption, d'autres éléments ornementaux ont été restaurés (fig. 33) : une partie d'un pilier fasciculé du fenestrage a été restauré avec de la pierre de Savonnières et les deux culots suspendus au-dessus de la scène du tombeau de la Vierge ont été reconstitués en pierre d'Avesnes-le-Sec.

Le sommet de ces trois travées est pourvu d'un remplage ajouré servant de dais aux statues des évangélistes et d'une arcature d'accolades. En partie dégradés, ils ont été restaurés, reconstitués et remaniés lors de la période d'intervention de De Maertelaere. Avec la prédelle, il s'agit de la partie du retable la plus remaniée. Un parallèle de l'état avant les restaurations et de l'état actuel est nécessaire pour se rendre compte de l'ampleur de la restauration (fig. 34). Intéressons-nous en premier lieu aux remplages. Grâce à notre étude sur le terrain, nous avons constaté que le restaurateur a utilisé de la pierre d'Avesnes-le-Sec pour reconstituer les éléments manquants (fig. 35). Ces reconstitutions ont eu lieu sur base des vestiges d'époque, comme les redents sous les petits arcs en accolade, les rampants et les fleurons courbés ; par contre, le fleuron central du remplage du compartiment de l'Assomption a été reconstitué selon l'imagination de l'artiste, tout comme c'est le cas pour les petits pinacles de part et d'autre de ce fleuron. Du mortier de ragréage et de la pierre de Savonnières ont aussi été employés pour des restaurations plus minimes, notamment pour des rampants et des redents.

En deuxième lieu, étudions l'arcature qui couronne ces trois travées. Comme nous le démontre le calque DEF (fig. 35), cette arcature a été presque entièrement restaurée. Mais il est important de rappeler qu'avant le début des restaurations, elle était encore dans un bon état de conservation, en témoigne la photo des Archives de l'État à Mons. Il s'avère que De Maertelaere en a modifié le rendu formel et les ornements, notamment en adoucissant la brisure des accolades des compartiments latéraux (fig. 34, voir les parties entourées en mauve), en

surélevant les bases de l'arc de la travée centrale (fig. 34, voir les parties entourées en jaune), ce qui a permis de donner l'impression d'une accolade centrale plus large et donc plus étendue. Cet élargissement a donné lieu à des transformations stylistiques, notamment dans le remplage de cette travée centrale (fig. 34, voir parties entourées en orange). De Maertelaere a également ajouté, de son plein gré, et ce probablement pour harmoniser l'ornementation, des petits entrelacs végétaux dans les voussures de cette accolade, à l'image des deux accolades latérales qui avaient conservé leurs ornements d'époque (fig. 34). Ce remaniement de l'accolade centrale a donné lieu à une destruction volontaire des montants latéraux au-dessus de celle-ci. Ces montants latéraux étaient pourtant des vestiges d'époque encore en excellent état de conservation. Cette destruction a eu lieu car les ornements des rampants de l'accolade centrale passaient au-dessus de ces montants (fig. 34, voir parties entourées en vert). Aujourd'hui, les ornements de cette accolade sont de petits redents (fig. 34, voir parties entourées en vert), alternant avec un redent végétal (fig. 34, voir parties entourées en rouge), et les montants ont été reconstitués en pierre de Savonnières (fig. 35). De Maertelaere a également restauré le prolongement de ces montants latéraux en pierre d'Avesnes-le-Sec et en y sertissant des culots, ornés d'enroulements végétaux en pierre de Savonnières (fig. 35). Dans ces remaniements, De Maertelaere a ajouté un fleuron sculpté dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec au sommet de chaque accolade (fig. 35). Quelques ornements qui avaient été en légère partie endommagés, ont été complétés par du mortier de ragréage (fig. 35). Finalement, du plâtre a été posé pour combler les quelques pertes de matière (fig. 35). Dans l'ensemble des ornements restaurés du registre inférieur, finalement, ce sont particulièrement la pierre d'Avesnes-le-Sec et de Savonnières-en-Perthois qui ont été employées.

Au registre supérieur, très peu d'ornements ont été restaurés (fig. 10). Nous devons probablement la bonne conservation de cette partie à la hauteur à laquelle se trouve ce deuxième registre. Les trois groupes sculptés reposent tous sur un socle orné. Le fût du socle du groupe du Couronnement de la Vierge (fig. 36) a été légèrement restauré dans de la pierre de Savonnières. Au sommet de ce socle, les entrelacs de feuilles de vigne ont été reconstitués avec du mortier de ragréage, matériau simple à manipuler et à sculpter pour la restauration de détails ornementaux peu dégradés. De part et d'autre de ce compartiment, de la pierre d'Avesnes-le-Sec a été employée pour restaurer les petits pinacles et leurs ornements. C'est également le cas pour du compartiment de la sainte Anne Trinitaire et de saint Jean-Baptiste (fig. 37 et 38). Les dais et les flèches couronnant ces trois travées étaient également lacunaires et ont été reconstitués (fig. 36, 37 et 38). Au-dessus de la sainte Anne Trinitaire (fig. 37), une clé pendante

a été reconstituée sur base d'un vestige, tout comme deux pinacles et un petit fleuron, dans de la pierre de Savonnières-en-Perthois. Seul un redent d'un arc du dais a été remplacé par une reconstitution en pierre d'Avesnes-le-Sec. Au-dessus du groupe du Couronnement de la Vierge, à nouveau des redents, des fleurons et un pinacle ont été reconstitués, en pierre d'Avesnes-le-Sec et en pierre de Savonnières (fig. 36). Finalement, au-dessus du compartiment abritant saint Jean-Baptiste, les pinacles, les fleurons et les petits arcs-boutants ont été reconstitués dans de la pierre de Savonnières (fig. 38). Globalement, les ornements du registre supérieur ont été davantage restaurés dans de la pierre de Savonnières que dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec.

Personnages sculptés

Avant le début des restaurations, six angelots avaient été conservés (fig. 39). Ceux-ci ont été restaurés par De Maertelaere (fig. 40) ; pour la plupart, leurs ailes et leurs bras manquaient. La tête de l'ange à l'extrême gauche avait également disparu. Pour ces restaurations, De Maertelaere a employé de la pierre de Savonnières pour les mains, et de la pierre d'Avesnes-le-Sec pour les ailes et la tête.

Comme cela a été développé précédemment, Remi Rooms a été chargé en 1904 de sculpter les nouveaux groupes du registre inférieur, c'est-à-dire l'Annonciation (fig. 41), l'Assomption (fig. 42 et 43), la Visitation (fig. 44), ainsi que les quatre évangélistes (fig. 45, 46, 47 et 48). Il a sculpté toutes ces nouvelles statues dans de la pierre d'Avesnes-le-Sec⁵⁹ (fig. 30, 31 et 33). Sur les drapés de ces figures, des traces de ripe sont encore visibles, et semblent avoir été laissées intentionnellement par Rooms, peut-être pour augmenter l'aspect mouvementé par des effets d'ombres.

Le registre supérieur a conservé ses groupes sculptés d'époque. Ceux-ci ont néanmoins été un peu endommagés, hormis le groupe de la sainte Anne Trinitaire qui a été entièrement préservé (fig. 37). Ce fut De Maertelaere qui se chargea de ces restaurations. Dans le groupe du Couronnement de la Vierge, il remplaça la main droite du Christ ainsi que le sceptre de Dieu en pierre de Savonnières (fig. 36). Le sceptre a été collé mais également consolidé grâce à une tige métallique (fig. 49). Un petit ornement du trône a également été restauré, mais avec du mortier de ragréage (fig. 36). Hormis ces reconstitutions et restaurations, nous avons remarqué

⁵⁹ Observations à la loupe avec Francis Tourneur, docteur en Géologie et secrétaire général de l'ASBL « Pierres et Marbres de Wallonie », à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019.

qu'il y a eu une fissure au niveau de la chevelure de Dieu (fig. 50). Nous avons aussi détecté des traces de rides différentes sur l'avant-bras du Christ (fig. 51). En effet, sur la partie non restaurée, nous voyons encore de fines lignes peu profondes (fig. 51, voir flèche rouge), résultat d'une ride médiévale, et d'autres lignes plus grossières et plus profondes, issues d'une ride du XIX^e ou du XX^e siècle ⁶⁰ (fig. 51, voir flèche verte). Nous remarquons également que le restaurateur a voulu harmoniser cette reconstitution avec la partie médiévale en repassant avec la ride sur la partie qui n'a pas été restaurée. Finalement, dans la travée accueillant saint Jean-Baptiste (fig. 38), De Maertelaere a juste reconstitué la main droite (fig. 52) ainsi que les orteils du pied droit (fig. 53).

3.2. Polychromie

À l'heure actuelle, le retable est quasiment totalement exempt de polychromie. Avant le début des restaurations, les archives attestent d'un décapage du retable, sans en préciser l'étendue et la localisation précises. En 1877, G. Descamps fait état du retable enduit d'un *affreux barbouillage*. Entre 1890 et 1896, le retable était recouvert d'une peinture blanche qui, elle-même, en cachait une verte⁶¹. C'est en 1891, lors du projet de restauration et de nettoyage financé par la famille Le Tellier que la décision fut prise de décaper le retable⁶². Les archives nous apprennent que le 3 mai 1898, De Maertelaere affirme que, *en ce qui concerne la pierre du retable*, il a terminé depuis un an son travail⁶³ ; cela laisserait donc sous-entendre que c'est lui qui s'est chargé d'enlever la polychromie du retable. Toutefois, en 1904, Rooms se serait également chargé d'enlever des couches picturales qui auraient mis à jour une polychromie primitive⁶⁴. Grâce à l'étude *in situ*, nous avons effectivement découvert des traces de polychromie, peut-être s'agit-il de la polychromie primitive. Nous en avons découvert à trois endroits différents du retable. Les plis internes de la robe de la statue de saint Jean-Baptiste conservent une polychromie bleu clair (fig. 54) ; la même couleur a été retrouvée dans l'espace vide au-dessus de la statue de la Vierge en Assomption (fig. 55). À l'extérieur des montants

⁶⁰ Observations à la loupe issues de la rencontre avec Frans Doperé (23/10/2018) et Alexandre Callet (02/11/2018) à la collégiale Sainte-Waudru à Mons.

⁶¹ L. TONDREAU, « Le retable des « Fêtes Notre-Dame » dans la collégiale Ste Waudru à Mons », dans *Hainaut-Tourisme*, juin 1970, p. 91.

⁶² *Ibidem*, p. 92.

⁶³ ARCHIVES DE L'ÉTAT A MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs à la restauration, par le sculpteur Rooms, du retable de la Ste Vierge, en la chapelle dite de St Joseph*, 1897-1906.

⁶⁴ L. TONDREAU, *op. cit.*, p. 91.

latéraux du retable, principalement au niveau du registre inférieur, des traces de polychromie noire ont également été conservées (fig. 56). Nous pensons également que Rooms a probablement enlevé le glacis que De Maertelaere avait appliqué sur la nouvelle prédelle. Nous y retrouvons encore des vestiges de ce glacis blanc légèrement transparent et qui a été gratté, notamment sur les fenestragés (fig. 57) ainsi que sur les entrelacs végétaux des voussures des arcs (fig. 58) et de la corniche (fig. 59).

3.3. Logique dans l'usage des matériaux pour les restaurations des XIX^e et XX^e siècles

À la fin de cette étude *in situ* approfondie, nous pensions pouvoir établir une logique dans l'utilisation de ces différentes pierres durant les deux périodes de restaurations, mais ça n'a pas toujours été le cas. En effet, bien que Remi Rooms ait pris soin d'utiliser uniquement de la pierre d'Avesnes-le-Sec, faisant référence à la pierre d'origine du retable et rendant ainsi une harmonie matérielle, de son côté De Maertelaere ne semble pas avoir suivi de logique particulière dans l'emploi des matériaux pour les restaurations de la huche, des ornements et des personnages sculptés. En effet, à tous les niveaux du retable, De Maertelaere semble avoir choisi aléatoirement l'emploi de la pierre d'Avesnes-le-Sec et de la pierre de Savonnières-en-Perthois. Toutefois, seul le mortier de ragréage a été utilisé pour des restaurations plus délicates et minimales, et ce à tous niveaux du retable. Le plâtre, quant à lui, a été utilisé pour faire des combler les pertes de matière lors de la taille.

Nous pourrions également nous poser la question du réemploi des matériaux. En effet, peut-être que des éléments en pierre d'Avesnes-le-Sec, tombés, ont été sauvegardés par la fabrique d'église et transmis au restaurateur pour qu'il les restitue à leur emplacement. Mais nous n'avons pas d'informations allant dans le sens de cette hypothèse et l'étude *in situ* ne nous a pas permis de répondre à cette question.

CHAPITRE IV

ÉTUDE TYPOLOGIQUE ET STYLISTIQUE

Comme nous l'avions émis dans notre étude de l'histoire matérielle, à ce stade, la datation du retable n'est pas précise. En effet, partant de l'affirmation que la chapelle des Féries fut terminée en 1503, combinant à cela, d'une part, les résultats de l'étude sur le terrain qui laissent croire que le retable était déjà prévu au moment de la construction de la chapelle étant donné son intégration dans le mur même, et d'autre part que les chanoinesses avaient proposé en 1503 de consacrer la chapelle à la Conception de la Vierge, dédicace devant logiquement corréluer avec l'iconographie du retable, nous sommes amenés à penser que le retable était terminé en 1503.

Cependant, en nous basant uniquement sur ces données, cette datation nous paraît trop précoce étant donné la stylistique du retable. Rappelons que le gothique tardif s'étendra jusque dans les années 1520/1530 dans les Pays-Bas méridionaux et que la cathédrale d'Anvers fut terminée dans ce style au milieu du XVI^e siècle. À partir de 1520/1530 environ, les premiers motifs issus du vocabulaire de la Renaissance y font leur apparition, mais la tendance gothique demeurera encore très présente⁶⁵.

En considérant cette chronologie, nous pouvons donc a priori déduire que le retable des Féries appartient plus largement au premier tiers du XVI^e siècle. À travers ce chapitre dédié à la typologie et à la stylistique, notre but est de tenter de restreindre la fourchette chronologique et proposer une nouvelle datation basée sur la comparaison et la datation d'autres œuvres sculptées de la même époque. En outre, grâce à ces comparaisons, nous tenterons aussi de délimiter une zone géographique de production. Notre étude se basera bien évidemment sur les parties médiévales du retable c'est-à-dire, celles qui apparaissent non colorées sur le calque ABCDEFG (fig. 10). En premier lieu, nous nous intéresserons à l'architecture de la huche, à travers sa typologie, notamment en comparant avec d'autres retables mais également avec du mobilier religieux et de l'architecture. Dans un deuxième temps, les ornements du retable seront étudiés dans leur vocabulaire, leur syntaxe et leur rapport avec leur support. Nous les comparerons avec d'autres œuvres présentant les mêmes ornements et les mêmes rapports

⁶⁵ I. VANDEVIVERE et C. PERIER-D'IETEREN, *Belgique renaissance. Architecture, art monumental*, Bruxelles : Vokaer, 1973, p. 17.

structurels, avec l'objectif de rapprocher certaines œuvres entre elles et de constituer un corpus d'œuvres provenant d'un même centre de production, voire d'un même atelier. En outre, sur base d'ornements végétaux similaires issus d'autres œuvres datées, nous tenterons également de définir une première fourchette chronologique.

En dernier lieu, notre étude portera sur les groupes sculptés, c'est-à-dire les trois scènes du registre supérieur, la sainte Anne Trinitaire, le Couronnement de la Vierge et saint Jean-Baptiste, ainsi que les anges entourant la Vierge en Assomption au registre inférieur. Nous nous attarderons sur leur composition et leur présence dans l'espace, leurs formes à travers l'étude de la morphologie et des détails anatomiques tels que les cheveux, le visage et les mains, et finalement sur la conception de leurs drapés. Grâce à cela, nous tenterons de mettre en évidence les spécificités propres à l'artiste du retable des Feries et les comparerons avec d'autres œuvres sculptées de la même époque. À nouveau, à travers ces comparaisons, notre but est d'identifier les influences artistiques entre différentes œuvres, et de parvenir à restreindre un périmètre géographique de production ainsi que de proposer une datation.

4.1. Architecture

L'ensemble du retable se déploie telle une microarchitecture au sein même de la collégiale ; les travées évoquent des portails et les flèches s'apparentent à des clochers. Par sa structure, cette microarchitecture s'apparente également à celle des jubés. La huche, d'une hauteur de 780 cm et d'une largeur de 270 cm⁶⁶, est composée d'une prédelle, d'un double registre dont chacun s'ouvre sur trois travées, et est couronnée par trois flèches ajourées.

La structure de la prédelle est basée sur des piliers fasciculés qui relient entre eux les deux arcs en anse de paniers et les deux demi-arcs sur les extrémités latérales (fig. 60). Ces arcs délimitent un espace suggérant une petite chapelle voûtée. Chacune d'elle est séparée en deux parties symétriques par un autre pilier fasciculé qui, par son prolongement, est relié aux arcs. Cette prédelle est composée selon une superposition de plusieurs plans, propre à l'architecture du gothique tardif. Cette superposition est perceptible dans les écoinçons triangulaires qui, par leur ouverture, permettent d'apercevoir dans le fond un autre plan (fig. 61).

Le premier registre au-dessus de la prédelle est structuré en trois parties grâce à quatre montants (fig. 62 ; voir éléments en orange). La base des montants latéraux est constituée de piliers fasciculés de base polygonale, se prolongeant en un faisceau de colonnettes sur lequel de petits dais, pinacles et supports polygonaux aux côtés incurvés viennent agrémenter les gorges, et se terminent sous la forme d'un gâble (fig. 63). L'incurvation des côtés de ces supports (fig. 64) est spécifique à la sculpture du XVI^e siècle. La modénature des colonnettes est caractéristique de l'architecture du gothique tardif du XVI^e siècle de par les incurvations⁶⁷ (fig. 65). Mais l'originalité de la division de ce registre réside dans le fait que les deux montants centraux sont plus courts que les montants latéraux (fig. 62 : voir éléments en orange).

À l'intérieur même de la huche, deux autres montants, en retrait par rapport aux précédents, divisent les travées entre elles (fig. 62 ; voir éléments rouges). Leur base est également constituée de piliers fasciculés à base polygonale et se prolongent en un faisceau de colonnettes. Ces dernières sont ponctuées par la présence de petits gâbles et de petits pinacles, accentuant cette impression de microarchitecture (fig. 66). En effet, l'encadrement architectural

⁶⁶ KIK-IRPA, *Autel des Fêtes de la Vierge*,

[<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A004255&objnr=10057813&nr=8>], (15/10/2018).

⁶⁷ Cours *Histoire de l'ornement*, donné par la Professeure Caroline HEERING, Docteure en Histoire de l'art à l'UCL, 2018.

de ces compartiments s'apparente à une petite chapelle. Cette formule, appelée *Kappellenschrein*, sera récurrente dans les retables produits dans les anciens Pays-Bas, à partir du XV^e siècle et jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle⁶⁸. Les travées latérales sont toutes les deux divisées en trois micro-chapelles (fig. 67). En effet, une double arcature divise horizontalement la travée et permet la formation d'une double voûte abritant les scènes de l'Annonciation et de la Visitation. Ensuite, le gâble structurant la double arcature se prolonge et divise verticalement la partie supérieure du compartiment, créant ainsi une micro-chapelle pour chaque évangéliste (fig. 62 ; voir éléments en bleu). Ces derniers sont, en effet, surmontés d'une voûte (fig. 68). Le compartiment de l'Assomption est également divisé en deux horizontalement, par une triple arcature. Celle-ci permet de délimiter la scène de la découverte du tombeau vide de la scène de l'Assomption. Cette arcature est subdivisée en trois parties par des faisceaux de colonnettes qui deviennent la base des arcs supportant les trois voûtes au-dessus de l'Assomption (fig. 69). La syntaxe de ces arcs est innovante et propre à la sculpture du gothique tardif du XVI^e siècle⁶⁹. En effet, les contre-courbes brisées de ces arcatures s'interpénètrent avec l'arc en-dessous, attestant de la volonté d'innover de la part du sculpteur (fig. 70). Ces interpénétrations sont également visibles à la base des moulures prismatiques de la prédelle (fig. 71) ainsi que dans les petits dais sur les montants latéraux (fig. 72).

Un remplage avec des arcs en accolades surmonte ces travées et leur sert aussi de dais. L'arcature au-dessus des compartiments latéraux s'organise comme suit : un gâble central sépare deux petits arcs en accolade mais les relie également, de sorte qu'un arc en accolade avec contre-courbes brisées se forme (fig. 73). Le remplage au-dessus du compartiment central, moins complexe, se constitue de trois petits arcs en accolade, séparés entre eux par deux petits gâbles (fig. 74). Finalement, au-dessus de ces remplages, et s'intégrant par-dessus les quatre montants principaux, une arcature surmonte les trois travées (fig. 62 ; voir élément vert). Celle-ci présente en son centre un arc en accolade avec contre-courbes brisées, représentatif de l'évolution des arcs en accolade au XVI^e siècle dans nos régions⁷⁰, et en ses extrémités latérales, un arc en accolade (fig. 75). Ce dernier a la particularité de ne pas avoir des accolades symétriques, car l'une d'entre elles est brisée.

⁶⁸ B. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables sculptés dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles). Raisons, formes et fonctions*, n.p., 16/10/2012, [<http://www.koregos.org/fr/brigitte-d-hainaut-zveny-les-retables-sculptes-dans-les-anciens-pays-bas-xve-xvie-siecles/>], (13/05/2019).

⁶⁹ Cours *Histoire de l'ornement*, donné par la Professeure Caroline HEERING, Docteure en Histoire de l'art à l'UCL, 2018.

⁷⁰ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons : 1450-1550*, Bruxelles : éd. du Cercle d'Art, 1942, p. 20.

Le type d'arc en accolade avec contre-courbes brisées apparaît déjà dans nos régions déjà dans la dernière décennie du XV^e siècle, notamment dans le jubé de Saint-Pierre à Louvain (fig. 76), plus précisément dans la galerie au-dessus des trois grandes ouvertures (fig. 77). Ce jubé a été terminé en 1499 et a bénéficié en 1833 d'une restitution de 24 statuettes de cette galerie par Goyers⁷¹. Il semblerait que les petits arcs en accolade à contre-courbe brisées qui surplombent ces nouvelles statuettes soient d'origine. Cependant, faute de moyens et de temps, nous n'avons pas mené d'étude sur le terrain qui puisse confirmer cela, mais une photographie de l'IRPA, datée de 1997 (lors d'une restauration de la face vers le chœur du jubé), présente une face latérale du jubé dont la galerie a été largement détruite mais qui conserve encore un probable vestige de ce type d'arc (fig. 78). À travers cette arcature, les montants du registre inférieur se prolongent pour se terminer en gâble, marquant ainsi la délimitation du registre inférieur avec le registre supérieur (fig. 62).

Cette typologie du registre inférieur nous démontre véritablement une recherche de complexité de lecture de la structure du retable, par l'usage de la démultiplication des éléments structurels.

Le registre supérieur du retable s'organise de manière moins complexe. Dans les prolongements du registre inférieur, des grands montants se prolongeant en un gâble et en un pinacle compartimentent chaque travée (fig. 79 ; voir montants oranges). Un autre montant, plus petit et se terminant aussi en un gâble, s'intègre dans une de leurs gorges. Celui-ci se prolonge également en un petit pinacle, servant en outre de support pour une statuette qui a disparu (fig. 80). À l'intérieur même de chaque compartiment, nous retrouvons le concept de chapelle de par la présence des piliers fasciculés, servant de base aux faisceaux de colonnettes se rejoignant sous la forme d'une clef de voûte (fig. 81). Dans ces compartiments, les groupes sculptés sont posés sur des supports à plan polygonal (fig. 82). La base du support du Couronnement de la Vierge est composée d'une alternance entre plan polygonal et plan circulaire (fig. 83), caractéristique du gothique tardif du premier tiers du XVI^e siècle⁷². Chaque fût est rythmé par le dédoublement d'une arcature trilobée. La corbeille, ornée de feuillages,

⁷¹ E. VAN HOOFF, *La collégiale Saint-Pierre à Louvain : guide*, Louvain : VSP, 1958, pp. 23-24.

⁷² Cours *Histoire de l'ornement*, donné par la Professeure Caroline HEERING, Docteure en Histoire de l'art à l'UCL, 2018.

s'agrémentent aussi d'une arcature trilobée. Le tailloir, quant à lui, présente des côtés incurvés (fig. 84).

Surplombant chaque travée, un complexe système d'arcs en doubles accolades, scandé par une superposition de gâbles et de pinacles sur plusieurs niveaux, se métamorphose par démultiplication et ascension verticale en un couronnement constitué de trois flèches ajourées, reliées aux pinacles par de petits arcs-boutants, et se prolongeant en un pinacle ajouré (fig. 85). Cette syntaxe est très complexe, à tel point qu'il est difficile de définir à première vue les grandes lignes de leur composition ; ce caractère illisible et foisonnant est également spécifique au XVI^e siècle⁷³. Cet élan ascensionnel de la huche rappelle la typologie des retables allemands en bois qui sont généralement surmontés d'un *Gespreng*⁷⁴, destiné à accueillir d'autres sculptures et qui confère donc cet élan vertical au retable (fig. 86).

4.1.1. Comparaisons avec d'autres retables

De manière générale, la typologie du retable des Féries est très différente de celle des retables que la Belgique conserve encore aujourd'hui, que ce soit pour les retables en bois ou pour les retables en pierre. En effet, les retables en bois des XV^e et XVI^e siècles sont conçus habituellement selon un format horizontal et présentent généralement trois grandes scènes au niveau supérieur et cinq ou six petites scènes au niveau inférieur⁷⁵. Un grand nombre de retables brabançons en bois sont organisés de telle manière aux XV^e et XVI^e siècles⁷⁶. Les retables en pierre du premier tiers du XVI^e siècle ont également un format plus horizontal que vertical. C'est le cas entre autres pour le retable de la conversion de saint Hubert (fig. 87) de l'église Saint-Martin à Horrues, le retable de la Passion à l'église Saint-Pierre de Buvrinnes (fig. 88) et le retable de sainte Élisabeth de Hongrie à la chapelle castrale à Enghien (fig. 89). Il s'agit également du retable de la chapelle Notre-Dame de Cambron à Estinnes-au-Mont, ainsi que du retable de l'église Saint-Nicolas-de-Torentin du monastère royal de Brou.

⁷³ Cours *Histoire de l'ornement* donné par la professeure Caroline HEERING, docteur en Histoire de l'art à l'UCL, 2018.

⁷⁴ B. D'HAINAUT-ZVENY, *La dynastie Borreman (XVe-XVIe s.)*. Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologique*, t. 5, 1983, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, p. 52.

⁷⁵ B. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XVe – XVIe siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, CFC-Editions, 2005, p. 50.

⁷⁶ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons, 1450-1550*, 2^e éd., Bruxelles : éd. du cercle d'art, 1943, p. 20.

Le retable du miracle de Cambron, chapelle Notre-Dame de Cambron, à Estinnes-au-Mont

Situé à une quinzaine de kilomètres de Mons, ce retable (fig. 90) du XVI^e siècle⁷⁷ serait également sculpté dans une pierre du nord de la France⁷⁸, peut-être en pierre d'Avesnes-le-Sec⁷⁹. Un badigeon ocre le recouvre encore en grande partie et ne nous a pas permis de confirmer cette affirmation.

À l'instar du retable des Féries, sa hauteur (400 cm) est plus grande que sa largeur (350 cm)⁸⁰. Outre la monumentalité de l'ouvrage, la typologie est très similaire à celle du retable des Féries. Il repose également sur une prédelle constituée de deux arcs en anse de panier en son centre et d'un demi-arc à chaque extrémité (fig. 91), dont les bases sont composées de piles fasciculés (fig. 92). Ces arcs délimitent également, comme à Mons, un espace suggérant une petite chapelle. Un autre pilier fasciculé vient en séparer symétriquement les parois et se prolonge en nervure de la voûte (fig. 93).

Seul un registre surmonte la prédelle. Il se structure sous la forme de trois ouvertures, séparées entre elles par des montants sous la forme de gâbles constitués de colonnettes et de gorges sur lesquels ont été intégrés des consoles, des dais et des pinacles pour des statuettes disparues (fig. 94). Cette architecture rappelle indéniablement celle du registre inférieur du retable des Féries (fig. 95), notamment par la recherche de démultiplication des éléments structurels.

En revanche, quelques différences existent. En effet, les deux montants de la niche centrale reposent sur la base du retable, contrairement à Mons où ils sont plus courts et ajoutent une expression de légèreté dans la structure. En outre, la base de ces montants n'est pas composée de piliers fasciculés. Ajoutons également que le retable d'Estinnes-au-Mont a été

⁷⁷ J. MAMBOUR-DEBOULLE, *Trois retables hennuyers du seizième siècle*, dans *Savoir et Beauté*, 45^{ème} année, n° 1-2, 1965, pp. 2830-2833.

⁷⁸ R. PATERNOTTE, *Histoire de Notre-Dame de Cambron et de son culte ; précédée d'une notice sur l'abbaye*, Bruxelles, 1913, p. 148.

⁷⁹ Le badigeon ocre qui recouvre l'entièreté du retable ne permet pas de certifier qu'il s'agit de pierre d'Avesnes-le-Sec.

⁸⁰ KIK-IRPA, *Retable de la chapelle Notre-Dame de Cambron à Estinnes-au-Mont*, [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A011436&objnr=10041722&nr=36>], (24/11/2018).

restauré dans les années 1870⁸¹. Un dessin de 1866 de J.J. Van Péteghem (fig. 96) présente le retable sans les supports divisant horizontalement ses travées. Les consoles actuelles sont le résultat de ces restaurations. Bien que nous n'ayons pas de sources nous permettant d'affirmer que des consoles étaient originellement présentes dans les compartiments, il nous paraît vraisemblable qu'elles devaient l'être, étant donné la hauteur considérable des travées. Si cette hypothèse s'avère correcte, la structure de ces compartiments devait également s'apparenter à celle d'une petite chapelle, encadrée par des colonnettes rythmant les parois et se rencontrant au sommet de la voûte. En outre, la recherche de démultiplication des éléments structurels nous permet de rapprocher la typologie de ce retable à celle du retable des Féries.

Comme sur le retable des Féries, des supports et des dais sont apposés dans les gorges des montants du retable (fig. 97). Leur composition et leur vocabulaire sont identiques (fig. 98). Une arcade d'arcs à contre-courbes brisées sert de dais pour une statuette disparue. Un petit gâble surmonté d'un pinacle sépare chaque arc entre eux. Un gâble ajouré prolonge ces dais et est surmonté d'un pinacle, lui-même servant de support à une petite console polygonale aux côtés incurvés. La syntaxe est toutefois légèrement différente. Cela se perçoit sur les petits arcs à contre-courbes brisées dont la partie haute ne s'interpénètre pas avec l'arc en-dessous.

Nous pouvons également rapprocher le retable des Féries du retable d'Estinnes-au-Mont en comparant les éléments architecturaux du remplage de ses trois compartiments (fig. 99). Dans les compartiments latéraux, l'axe symétrique est toujours un gâble se métamorphosant en pinacle. Celui-ci relie deux arcs ; à Mons il s'agit d'arcs en accolade, tandis qu'à Estinnes-au-Mont ce sont des arcs en accolade avec contre-courbes brisées. Cependant, ces arcs sont aussi reliés au gâble central, donnant forme à une variante d'un arc en accolade avec contre-courbes brisées beaucoup plus complexe à Estinnes-au-Mont (fig. 100). Dans la travée centrale, nous retrouvons également cette division tripartite par de petits gâbles dont le sommet se prolonge en pinacle (fig. 101). Les arcs se formant entre ces gâbles sont cependant différents à Estinnes-au-Mont par rapport à Mons.

Le retable d'Estinnes-au-Mont est également surmonté d'une grande arcature surmontant les travées (fig. 99). Les arcs latéraux sont des arcs en accolades brisées, et l'arc central est un arc en accolade avec contre-courbes brisées. Un ciel de lit couronne aussi le

⁸¹ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, vol. 10, Bruxelles, 1871, p. 342.

retable. Celui-ci résulte d'une restauration vers 1870 et n'était pas dans les traditions typologiques des retables gothiques de nos régions⁸² ; nous ne le prenons donc pas en compte pour notre étude.

Bien que tous ces éléments similaires nous permettent de rapprocher ce retable de celui de Mons, nous ne retrouvons pas à Estinnes-au-Mont la recherche de verticalité ascensionnelle, puisque son sommet était originellement limité à une arcature d'arcs en accolades, lui conférant un aspect plus compact.

Le retable des Sept Joies de la Vierge, église du monastère royal de Brou (Bourg-en-Bresse, France)

L'église du monastère de Brou abrite un impressionnant retable en albâtre (fig. 102), commandé par Marguerite d'Autriche. Sa réalisation a commencé, au plus tôt, en 1513. Vers 1515/1516, la majeure partie des scènes et des personnages sont sculptés⁸³. En 1522, nous savons que les scènes de la vie de la Vierge, les trois sculptures surplombant le retable ainsi que les ornements architecturaux sont presque terminés⁸⁴. Sculpté par des artistes brabançons fort probablement issus du groupe Borreman⁸⁵, les travaux ont été supervisés par Loys van Boghem⁸⁶. D'une hauteur de plus de cinq mètres et large d'un peu plus de trois mètres⁸⁷, ce retable est encore représentatif de la sculpture du gothique tardif, comme le retable des Fêtes et d'Estinnes-au-Mont, mais certaines figures témoignent de l'arrivée de l'influence

⁸² ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Fonds Estinnes. Chapelle Notre-Dame de Cambron. Estinnes. Estinnes-au-Mont, *Dossier de restauration, constat de la CRM après une visite sur les lieux pour examiner les restaurations*, 29 octobre 1879.

⁸³ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 », dans C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, p. 65, [<http://www.editions-du-patrimoine.fr/Librairie/Idees-et-debats/Brou-un-monument-europeen-a-l-aube-de-la-Renaissance>], (09/08/2019).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁸⁵ M. LEFFTZ, « Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas », in G. MAES et J. BLANC, (dir.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque tenu à Lille, 28-30 mai 2008, Turnhout, 2010, p. 101, [<https://researchportal.unamur.be/fr/publications/contribution-a-l-etude-de-la-petite-statuaire-de-l-eglise-de-brou-e>], (10/08/2019).

⁸⁶ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁷ KIK-IRPA, *Retable des Sept Joies de la Vierge*, [<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A099418&objnr=40006749&nr=14>], (10/01/2019).

renaissante. En effet, ce retable a été réalisé en deux phases. Des figures sculptées, tels que les *putti* et entre autres des personnages dans les scènes mariales, de style maniériste, confirment l'évidence d'un chantier en deux étapes⁸⁸.

La typologie est assez similaire à celle du retable des Féries (fig. 103). Nous y retrouvons la prédelle, sur laquelle repose la huche du retable. Cette dernière se structure en s'ouvrant sur trois grandes travées, délimitées entre elles par des hauts montants (fig. 103 ; voir éléments oranges). Ceux-ci ont une base de piliers fasciculés et se prolongent sous la forme d'un faisceau de colonnettes et de petits piliers, dont la hauteur varie, créant un jeu de surprises et de dédoublement de l'architecture (fig. 104). Au sommet, ces gâbles deviennent des pinacles. Sur ces montants, des petites consoles accueillent une statuette et un petit dais les couronne. Si les formes divergent, le vocabulaire est cependant le même : comme à Mons, il s'agit de consoles polygonales aux côtés incurvés et d'un dais formé d'arcs en accolades, séparés par un petit gâble (fig. 105).

Entre chaque montant séparant les travées, une arcade d'arcs en accolades avec contre-courbes brisées sert de dais. Ces arcades s'apparentent à celles des remplages d'Estinnes-au-Mont et de Mons, car elles sont redentées et symétriquement séparées par un petit gâble se prolongeant en un petit pinacle (fig. 106).

À l'inverse du retable des Féries, les parois entre chaque travée sont inexistantes, et accentuent l'impression de légèreté de la structure. Les montants structurels de la huche sont reliés par un pontet architecturé au fonds des compartiments (fig. 107). En revanche, à l'instar du retable des Féries, les travées latérales reprennent la formule du *Kappellenschrein*, notamment en étant séparée en deux espaces par un support constitué d'une arcature, créant ainsi une superposition de deux chapelles voûtées (fig. 108).

Au sommet de chaque travée, un socle avec une figure sculptée fait office de couronnement du retable (fig. 104). Il ne s'agit donc pas de flèches comme dans le retable des Féries, mais de par la présence des trois sculptures, nous pouvons admettre une recherche de verticalité comparable à la typologie du retable des Féries.

⁸⁸ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *op. cit.*, p. 66.

Retable de la conversion de saint Hubert, église Saint-Martin à Horrues

Sculpté vers 1520⁸⁹, ce retable (fig. 109) a une typologie s'apparentant davantage à celle des retables bruxellois en bois. Pourtant, il présente des similitudes architecturales avec le retable des Féries, telles que les gâbles et les pinacles faisant office de montants latéraux (fig. 110), ainsi que les consoles polygonales aux côtés incurvés et les dais insérés dans les gorges de ces montants (fig. 111). Les remplages surmontant les compartiments latéraux sont constitués de manière très semblable (fig. 112) : deux arcs trilobés dont le sommet se termine en arc en accolade, séparés entre eux par un petit pinacle.

4.1.2. Comparaisons avec des édifices civils et religieux

Tour de la cathédrale Notre-Dame à Anvers et tour Saint-Rombaut à Malines

Le type de couronnement du retable des Féries fait référence à l'architecture religieuse, et plus particulièrement aux tours et aux flèches des églises. La flèche de la tour de la cathédrale Notre-Dame à Anvers (fig. 113), exécutée entre 1507 et 1515⁹⁰, rappelle les flèches du couronnement du retable des Féries. L'influence de l'architecture religieuse gothique était présente chez les architectes en charge de la reconstruction de l'église de Sainte-Waudru à Mons aux XV^e et XVI^e siècles. En effet, grâce aux recherches de Léopold Devillers, nous savons que ces architectes ont visité les portails mais aussi les tours de Malines, de Marchiennes et d'autres églises encore. Suite à ces visites, ils ont souhaité recevoir à Mons l'architecte de la tour Saint-Rombaut à Malines, Anthonis II Keldermans⁹¹, et ce afin de créer le même genre de tour pour la nouvelle église de Sainte-Waudru⁹². Le chantier de la tour de Saint-Rombaut avait débuté en 1452 et l'architecte avait l'intention de créer une tour dotée d'une flèche, mais ce projet n'a pas abouti. Nous conservons cependant un dessin de son projet (fig. 114). Nous pouvons donc envisager la possibilité que les sculpteurs d'œuvres monumentales aient

⁸⁹ R. DIDIER, *La sculpture en Hainaut*, s.l.n.d., p. 402, [http://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/livres/fichiers/wph_culture_ti_p385-404.pdf], (04/06/2019).

⁹⁰ I. VANDEVIVERE et C. PERIER-D'IETEREN, *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Bruxelles : Vokaer, 1973, n.p., ill. 92.

⁹¹ I. VAN DE LANGENDONCK, "De Sint-Romboutstoren te Mechelen en zijn plaats in de laatgotische architectuur", dans J. H. VAN MOSSEVELD et H. JANSE, *Keldermans : een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye : Staatsuitgeverij, 1987, p. 27.

⁹² L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons : Masquillier et Lamir, 1857, p. 21.

également pu s'inspirer des flèches ornant les tours d'églises et, dans le cas du retable des Féries, peut-être plus spécifiquement de celle de la tour Saint-Rombaut, comme les architectes de la collégiale Sainte-Waudru ont pu le faire.

Hôtel de ville de Gand

Dans la famille Keldermans, Rombaut II Keldermans fut choisi pour la réalisation de l'hôtel de ville de Gand, associé à Domien de Waghmakere (fig. 115). La construction s'est déroulée de 1518 à 1521/1522⁹³. Une partie de ce bâtiment est construite selon le style du gothique tardif, mais a été restaurée. Des dessins des architectes (fig. 116) ont cependant été conservés et ont permis de restaurer l'hôtel de ville à l'identique (fig. 117). Des parties de l'hôtel de ville s'apparentent à la microarchitecture du retable des Féries. C'est le cas en particulier des montants séparant les travées entre elles ; ils sont constitués d'une superposition de montants prenant la forme de gâbles et de pinacles (fig. 118). Les arcs en accolade sont également légion dans ce bâtiment ; celui au-dessus du portail se présente comme un arc en accolade avec contre-courbes brisées (fig. 119).

Sacrarium, église Notre-Dame du Sablon à Bruxelles

Cette annexe, située sur la façade nord de l'église Notre-Dame du Sablon, a subi plusieurs campagnes de restauration. La première s'est déroulée entre 1901 et 1903, menée par Maurice Van Ysendijk⁹⁴. Nous conservons un cliché, illustrant l'état du *sacrarium* après son dégagement et avant sa restauration au début du XX^e siècle (fig. 120). Bien que construit en 1549⁹⁵ et déjà composé de quelques motifs du vocabulaire renaissant, notamment sur la frise du premier registre, sa microarchitecture peut être comparée à celle du retable des Féries. L'arc en accolade avec contre-courbes brisées, avec une succession de différents plans, typique de la recherche de *varietas* dans le gothique tardif, rappellent l'accolade originale du registre inférieur du retable (fig. 121). En outre, sur les montants séparant chaque niche du *sacrarium*, sont intégrés des petits supports antérieurement destinés à supporter une statuette, ainsi qu'un

⁹³ J. VAN MOSSELVELD et H. JANSE, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁴ M. DESSAER-DE MAESSCHALCK et R. GEERAERTS, « À propos des restaurations successives de l'Eglise Notre-Dame du Sablon à Bruxelles », dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, t. 5, 1975-1976, p. 54.

⁹⁵ MINISTÈRE DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE et MINISTÈRE VAN DE VLAAMSE GEMEENSCHAP, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, 1C, Bruxelles : Mardaga, 1994, p. 274.

petit arc en accolade avec contre-courbes brisées couronnant auparavant les statuettes disparues. La même logique se retrouve aussi sur les montants entre chaque travée du retable des Féries (fig. 122).

4.1.3. Comparaisons avec des tourelles eucharistiques

Écrins ostentatoires destinés à exalter la sacralité des ciboires qu'elles contiennent, les tourelles se présentent comme de vraies petites architectures à l'intérieur des églises, sous la forme d'une tour en pierre ou en bois. La tourelle eucharistique de l'église Saint-Pierre (fig. 123) est la plus ancienne tourelle que nous conservions. Celle-ci fut construite en pierre, vers 1450, par Mathieu de Layens. Au-dessus de l'armoire eucharistique, la flèche est organisée selon une syntaxe assez proche des flèches du retable des Féries. En effet, nous retrouvons la même légèreté et l'élan vertical, ces élégants et fins pinacles rattachés au noyau central par des petits arcs-boutants, ainsi que le clocheton et son fleuron sommital. Ce modèle sera repris en 1539⁹⁶ pour la tourelle eucharistique de l'église Saint-Jacques à Louvain (fig. 124).

4.1.4. Comparaisons avec des jubés

Jubé du monastère royal de Brou (Bourg-en-Bresse, France)

Le jubé de Brou (fig. 125), réalisé entre 1513 et 1538⁹⁷, s'ouvre sur trois travées comme le retable des Féries. Le jeu de saillies des arcs en accolade avec contre-courbes brisées du jubé s'apparente à celui de l'arc en accolade au-dessus du compartiment de l'Assomption (fig. 126). En effet, dans les deux cas, la partie la plus saillante est le cordon supérieur de l'arc en accolade. Dans le retable des Féries, le changement de plan se fait lentement et progressivement plus incurvé, sans effet de surprise. Au contraire, sur le jubé de Brou, la transition du plan convexe au plan concave est plus rapide et plus innovante. À partir du cordon supérieur de l'arc en accolade, le plan devient rapidement concave et souligné par des enroulements feuillagés. Au

⁹⁶ I. VANDEVIVERE et C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁷ P. ANAGNOSTOPOULOS, « Le jubé de l'église de Brou et ses rapports avec l'architecture brabançonne du XVe siècle », dans *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque scientifique international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018, p. 102, [<http://www.editions-du-patrimoine.fr/Librairie/Idees-et-debats/Princesses-et-Renaissance-s-La-commande-artistique-de-Marguerite-d-Autriche-et-de-son-entourage>], (09/08/2019).

fur et à mesure, sous cet arc en accolade, les plans se succèdent, devenant convexes, puis concaves, soit dans une transition lente, soit rapide. Ces variations de plans se constatent aussi particulièrement bien sur les redents sous l'arc (fig. 127), augmentant l'impression de relief ainsi que de démultiplication des formes. Les ornements ajourés et les redents du retable des Féries ne sont pas pourvus d'une aussi grande variété dans les plans. En revanche, l'idée de profondeur évoquée par un plan vide à l'arrière des ornements ajourés est présente autant dans le retable des Féries que dans le jubé de Brou (fig.128).

4.1.5. Comparaisons avec des tombeaux

Monument funéraire de Marguerite d'Autriche, monastère royal de Brou

Dans le chœur de l'église du monastère de Brou, le monument funéraire de Marguerite d'Autriche (fig. 129) est digne d'intérêt dans notre étude comparative étant donné que nous en avons une datation bien plus précise. Il s'agit d'une œuvre faisant partie d'un vaste projet englobant trois monuments funéraires, l'un destiné à Marguerite d'Autriche, et les deux autres à son époux ainsi qu'à sa belle-mère⁹⁸ et le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche. Les tombeaux ont été conçus avant 1516⁹⁹ par Jean van Roome, autrement dit Jean de Bruxelles, mais les sculpteurs, vraisemblablement brabançons et désignés pour en réaliser l'architecture, les ornements ainsi que les statuettes, avaient presque achevé leur travail en 1522¹⁰⁰. En 1526, d'autres sculpteurs, issus de l'entourage de Conrad Meit, ont poursuivi la réalisation des tombeaux¹⁰¹.

L'architecture du tombeau de Marguerite d'Autriche comporte des éléments architecturaux identiques au retable des Féries, comme les piliers fasciculés à la base des quatre piliers du mausolée. Cependant, nous devons spécifier que l'articulation de ces piliers fasciculés est plus complexe, plus riche et plus diversifiée que celle du retable des Féries (fig. 130). Dans les gorges des montants sont intégrés de petits supports polygonaux aux côtés incurvés, accueillant une statuette, à l'instar du retable des Féries. Celles-ci sont surmontées par un riche et imposant dais, et ressemblent davantage aux flèches du retable des Féries de par leur

⁹⁸ M. LEFFTZ, *Sculpture en Belgique. 1000-1800*, Bruxelles : éd. Racine, 2001, p. 44.

⁹⁹ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 58.

vocabulaire architectural, composé de pinacles, d'arcs-boutants, de gâbles et d'arcs en accolades enchevêtrées (fig. 131).

4.1.6. Comparaisons avec des niches murales et des tabernacles

Niche murale de la chapelle de sainte Aldegonde, à la collégiale Sainte-Waudru à Mons

Cette niche murale du XVI^e siècle (fig. 132) a une structure qui apparaît assez proche de la typologie des travées du retable des Féries, en particulier de celles du registre supérieur (fig. 133). La statue est posée sur un socle aux côtés incurvés, lui-même supporté par une arcature trilobée (fig. 132.). La niche est encadrée par des montants s'apparentant à des gâbles, dans lesquels d'autres petits gâbles et petits pinacles superposés viennent s'intégrer (fig. 134). Ces montants sont reliés entre eux par un dais surmontant la statue (fig. 135). Ce dais est constitué de deux arcs redentés qui, par interpénétration, prennent la forme d'un arc en accolades. Au-dessus du dais, une flèche ajourée, dont le plan est à sa base semi-circulaire et devient semi-octogonale, et finalement semi-dodécagonal, couronne la niche. Cette flèche est agrémentée d'éléments architecturaux, comme des pinacles¹⁰² et des gâbles. Sa syntaxe est moins complexe que celle des flèches du retable des Féries, mais la recherche de verticalité et de variété est bel et bien présente (fig. 133).

Tabernacle mural de l'église Saint-Pierre, à Buvrines

Non loin de Binche, dans l'église Saint-Pierre à Buvrines, est conservé un tabernacle mural historié en pierre (fig. 136). Il se présente telle une niche abritant un bas-relief de Jésus au Mont des Oliviers. Les rares travaux dédiés à ce tabernacle n'ont pas été plus évocateurs sur la datation ni sur l'origine, mais elle appartiendrait au premier tiers du XVI^e siècle. Malgré ce manquement, nous pouvons incontestablement rapprocher la stylistique architecturale de cette œuvre à celle du retable des Féries. Sa typologie architecturale est quasiment identique à celle des niches du registre inférieur du retable des Féries. Les montants latéraux prennent la forme de gâbles, sur lesquels sont insérés de petits supports polygonaux aux côtés incurvés, avec un dais en forme de petit pinacle. Les montants se prolongent en pinacles (fig. 137). La niche s'apparente à une micro-chapelle (fig. 138), voûtée et surmontée d'un dais, lui

¹⁰² Ceux-ci ont été partiellement détruits.

aussi très proche stylistiquement de celui des compartiments abritant la sainte Anne Trinitaire et le saint Jean-Baptiste (fig. 139). En effet, le remplage du tabernacle est composé d'une double arcature redentée. Ces arcs sont également joints entre eux par un arc trilobé les surmontant et créant un enchevêtrement d'accolades.

Niche murale gothique en pierre, église Sint-Pietersbanden en Sint-Laurentius, à Sint-Laureins-Berchem

Présentant la lamentation de la Vierge sur le corps du Christ, cette œuvre présente elle aussi, à certains égards, des similitudes avec les travées du retable des Féries (fig. 140). Au niveau de l'arc en accolade surplombant la scène, des redents triangulaires aux côtés incurvés ponctuent les brisures de l'arc. Sur les rampants de l'arcade du registre inférieur du retable des Féries, des petits redents de même facture que ceux de cette niche murale ont également été sculptés. Ils sont composés d'une succession de plans différents. Dans sa microarchitecture, les piédroits et les montants latéraux sont aussi conçus selon la même logique que ceux du retable des Féries, à l'exception des petits supports ornés qui sont absents. Dans la construction même de l'intérieur de la niche, il s'agit de représenter l'intérieur d'une architecture, avec ses voûtes, ses nervures et sa clé de voûte, comme c'est également le cas dans la niche murale de Buvrignes, dans les retables de Mons, d'Horruës, d'Estinnes-au-Mont et de Brou. Ce très bel ensemble serait une production bruxelloise et, plus spécifiquement, serait attribué au groupe Borreman¹⁰³.

4.1.7. Conclusions

À la suite de ces recherches, nous remarquons donc que rares sont les retables en pierre dont la typologie est conçue de la même manière que le retable des Féries, d'autant plus qu'à la fin du Moyen Âge, dans les anciens Pays-Bas, seul le retable d'Estinnes-au-Mont présente les mêmes caractéristiques typologiques que le registre inférieur du retable des Féries ; le retable des Sept Joies de la Vierge de Brou s'en rapproche aussi fortement à certains égards.

Mais aucun ne comporte cette caractéristique des flèches au sommet des travées, qui accentuent la monumentalité de l'œuvre. Les retables de Brou et d'Estinnes-au-Mont ont toutefois en commun avec le retable des Féries la démultiplication des plans et la superposition

¹⁰³ Communication orale de Michel Leffitz, Docteur en histoire de l'art, professeur à l'Université de Namur, 12/06/2019.

des motifs architecturaux, des aspects caractéristiques de la période située entre 1500 et 1530. Nous pouvons aussi avancer que la diversification et la syntaxe deviennent plus complexes dans la structure architecturale vers 1520, comme c'est le cas dans le monument funéraire destiné à Marguerite d'Autriche à Brou.

Ajoutons également que plusieurs œuvres en pierre calcaire blanche, certaines étant identifiées comme provenant d'Avesnes-le-Sec, sont conservées dans le Hainaut et présentent une microarchitecture et des supports particulièrement semblables à ceux du retable des Féries. C'est le cas pour le retable de la conversion de saint Hubert à l'église Saint-Martin à Horrues, la niche murale de la chapelle Sainte-Aldegonde à la collégiale de Mons, le tabernacle de l'église Saint-Pierre à Buvrines et la niche murale de l'église Sint-Pietersbanden en Sint-Laurentius.

4.2. Ornements

Durant la deuxième moitié du XV^e siècle, le gothique flamboyant prend la place du gothique rayonnant. Il se caractérise par une ornementation aux formes dont le tracé évoque le jeu des flammes¹⁰⁴, ainsi que par une surcharge ornementale menant à une dilution de la structure architecturale. Le gothique tardif persistera longtemps dans les Pays-Bas bourguignons, et ce malgré les premières manifestations ornementales de la Renaissance italienne dans le courant de la deuxième décennie du XVI^e siècle¹⁰⁵. Ne laissant apparaître aucun motif ornemental du vocabulaire renaissant, le retable des Féries fait donc encore pleinement partie du gothique tardif. Son ornementation est riche et variée, et ce davantage encore dans ses registres supérieurs.

À travers l'étude de ces ornements, nous tâcherons de préciser la datation du retable des Féries. Pour y parvenir, nous procéderons à une étude comparative avec des œuvres présentant les mêmes ornements aux mêmes emplacements que sur le retable des Féries et ayant une datation plus précise. Nous nous baserons également sur trois œuvres sculptées dont nous avons parlé dans la partie dédiée à la typologie, c'est-à-dire le retable d'Horruës, le tabernacle de l'église Saint-Pierre à Buvrines et la niche murale de la chapelle Sainte-Aldegonde à la collégiale de Mons. Nous comparerons leurs liens avec le support qui les accueille. Ces comparaisons nous amèneront à définir une ère de production du retable ainsi qu'une chronologie pertinente.

Dans les voussures des arcs

L'arcature de la prédelle et du registre inférieur conservent encore des enroulements feuillagés d'origine (fig. 141). Ceux de la prédelle ont un rapport avec leur support très différent de ceux de l'arcature du registre inférieur. En effet, les premiers semblent être le prolongement de leur support (fig. 142), ils se détachent à peine du support incurvé. Les enroulements feuillagés originaux de la prédelle sont sculptés de manière assez sommaire, rendant d'une part très difficile l'identification de l'espèce végétale et, d'autre part, offrant un rendu moins abouti et donc moins naturaliste que les seconds (fig. 141). Leur modelé est également peu souple.

¹⁰⁴ H. MARTIN (dir.), *L'art gothique*, Paris : Flammarion, 1947, p. 30.

¹⁰⁵ I. VANDEVIVERE et C. PERIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 17.

Toutefois, nous devons prendre en considération les dégâts du temps qui ont sans doute endommagé les détails tels que les nervures et le modelé.

Au registre inférieur, les enroulements végétaux originaux ont conservé leur finesse et leur souplesse (fig. 143). Sur les voussures de l'arc de l'Annonciation, leurs liens avec le support incurvé à l'arrière est minimisé. Les feuilles sont reliées à l'amorce des cordons de l'arcature. Notons également que leurs torsions augmentent cette indépendance vis-à-vis du support incurvé. Ces feuilles apparaissent aussi nettement plus naturalistes que les précédentes car elles conservent leurs nervures et les bords des limbes sont sinués. L'artiste a ajouté de minuscules points sur les limbes, accentuant les jeux d'ombre et de lumière et rendant ainsi un effet plus naturel. Leur apparence laisse penser qu'il s'agirait de feuilles de « persil ». Dans les voussures de l'arc de la Visitation, l'enroulement végétal original qui persiste a également conservé sa souplesse et un modelé qui font penser à des feuilles de « chardon » (fig. 144). Par contre, son rapport avec le support est moins délicat que celui des feuilles de « persil » de l'arc de l'Annonciation (fig. 145).

Sur les arcs et les remplages

Sur les extrémités latérales de l'arcature du registre inférieur (fig. 146), sur les arcs des petits dais des compartiments de l'Annonciation (fig. 147) et de la Visitation (fig. 148), ainsi que sur l'arcature sous la scène de l'Assomption (fig. 149), des feuillages rampants ont été sculptés. Au-dessus de l'arcature surmontant les travées du registre inférieur, les feuilles ont été partiellement reconstituées (fig. 146), mais d'après ce qu'il en reste, il devait s'agir de feuilles rampantes que de crochets. Les parties originales de ces rampants démontrent que l'artiste les a sculptées avec une volonté de vivacité et de détachement par rapport au support, accentué par les torsions. Ce naturalisme est également accentué par la présence de nervures.

Le retable conserve des feuillages de même facture sur l'arcature au-dessus de la scène du tombeau vide de la Vierge (fig. 149). Les feuilles se détachent progressivement du support pour s'émanciper et former des crochets, augmentant l'aspect vivace et dynamique de ces ornements.

Les remplages sont également le lieu où se développent des rampants. En effet, sous l'arc surplombant les scènes de l'Annonciation et de la Visitation (fig. 150 et 151), les feuilles

rampantes s'apparentent à celles de chou frisé (fig. 152). Celles-ci se détachent progressivement du support, pour terminer dans un mouvement torsadé et s'émancipant totalement du support. Leurs formes sont plus grassement traitées, renforçant leur présence. Les rampants du remplage de l'arc au-dessus de l'Assomption sont, par contre, plus timides dans leurs mouvements et leur détachement du support (fig. 153). Cependant, la plupart d'entre eux ont été reconstitués au XIX^e siècle et ne sont donc pas entièrement représentatifs de leur aspect original.

Outre les rampants, des fleurons infléchis ornent également les remplages des compartiments de l'Annonciation et de la Visitation. Un seul est encore original, il se trouve dans le compartiment de la Visitation (fig.151). L'assouplissement des fleurons sous l'architecture apporte une tension entre les ornements et la structure du retable, accentuant l'impression d'une surcharge ornementale, typique du gothique tardif.

Sur les consoles

Les supports polygonaux sont également le lieu où les enroulements végétaux peuvent s'épanouir. Nous les retrouvons en premier lieu sur les montants latéraux. Sur le montant latéral du compartiment de l'Annonciation, quatre supports polygonaux sont ornés dans leur prolongement d'un enroulement végétal (fig. 154 et 155). Il s'agit de feuilles de « chardon », de « vigne » et de « persil » (fig. 154). Tous les trois semblent se détacher du support. Leur modelé est à chaque fois différent, renforçant le naturalisme des représentations. En effet, les feuilles de chardon sont maigres et déchiquetées, tandis que les feuilles de « persil » et de « vigne », sont traitées plus grassement (fig. 156). La position de ces délicats enroulements végétaux sous ces supports, censés soutenir en plus une statuette, semble paradoxale mais est caractéristique de l'évolution du gothique tardif.

Le même type de support polygonal orné d'enroulements végétaux scande également les montants des travées du registre supérieur. Lorsque de part et d'autre du compartiment de la sainte Anne Trinitaire il s'agit de feuilles de « persil » et de « houblon » (fig. 157), ce sont des feuilles de « vigne » et des grappes de raisins qui ornent les supports des montants autour des compartiments du Couronnement de la Vierge et de saint Jean-Baptiste (fig. 158). Ces dernières sont traitées plus grassement, mais tout en conservant un maximum d'autonomie par rapport au support. Sur les piédestaux des trois groupes, cette indépendance des enroulements feuillagés par rapport au fût atteint son paroxysme (fig.159). Sous la sainte Anne Trinitaire, les

feuilles s'apparentent à celles du « chardon », tandis que celles sous le Couronnement et saint Jean-Baptiste sont de la « vigne ». Ces deux espèces sont bien différenciées entre elles ; le sculpteur a rendu les feuilles de chardon plus maigres (fig. 160) et plus déchiquetées, et les feuilles de vignes plus grasses (fig. 161)

Ces trois ensembles d'enroulements végétaux sont aussi plus élaborés dans leurs détails que ceux des petits supports polygonaux. En effet, la main qui les a exécutés y a également intégré les nervures, rendant un aspect davantage naturaliste, ainsi que des détails sur les feuilles tels que des motifs en forme de vague et des petits points (fig. 162). En outre, les branches de la « vigne » ont un aspect rugueux et un modelé moins souple que celui des feuilles, accentuant le naturalisme (fig. 163).

Sur les pinacles

De manière générale, tous les pinacles du retable sont ornés de petites feuilles d'algues (fig. 164). Les pinacles des remplages de l'Annonciation et de la Visitation sont en outre ornés de crochets feuillagés (fig. 165).

Sur les parois des compartiments

À tous les registres du retable, les compartiments sont constituées d'un fenestrage de baies aveugles dont le réseau est orné de soufflets, de mouchettes et de motifs polylobés (fig. 166). Ces ornements appartiennent au gothique flamboyant du XV^e siècle¹⁰⁶, mais étaient vraisemblablement encore employés au XVI^e siècle, comme nous le constaterons avec les comparaisons.

4.2.1. Comparaisons avec des œuvres sculptées issues d'ateliers bruxellois

Quelques œuvres dont la datation est précise nous permettront de proposer une hypothèse de datation pour le retable des Fêtes. Pour y parvenir, notre attention portera essentiellement sur deux ornements en particulier : les crochets et les rampants. Nous comparerons leur évolution stylistique avec ceux du retable des Fêtes.

¹⁰⁶ H. MARTIN (dir.), *op. cit.*, p. 30.

Le retable de Saluces (fig. 167), retable en bois dont la datation se situe entre 1500 et 1510 et œuvre de l'atelier de Passier Borreman¹⁰⁷, présente dans ses remplages des petits rampants légèrement recourbés et dont l'extrémité se détache du support, à l'image des petits rampants du retable des Féries (fig. 168). Leur modelé est gras, tout comme à Mons, et leur présence se fait discrète. Les volets de ce retable, peints par Valentin Van Orley, se composent aussi d'enroulements végétaux, mais ceux-ci se font plus proéminents et sont davantage développés (fig.). Ils ont aussi été réalisés vers 1510¹⁰⁸.

Vers 1515, le retable de sainte Dymphne à Geel est sculpté par un artiste issu d'un atelier bruxellois¹⁰⁹. Au sommet du retable, un arc à contre-courbes brisées est orné de quatre rampants végétaux qui n'atteignent pas encore la forme de crochet, mais qui commencent réellement à se détacher du support et à initier des torsions (fig. 169). Leur traitement est fort semblable à celui du retable des Féries (fig. 170). De la même période, la niche murale de l'église Sint-Pietersbanden en Sint-Laurentius à Sint-Laureins-Berchem, est ornée de rampants feuillagés sur l'arc surplombant la scène de la niche (fig. 171). Il s'agirait d'une œuvre faisant partie du Groupe Borreman, donc de production bruxelloise¹¹⁰.

Concernant les crochets, le retable des saints Crépin et Crépinien (église Sainte-Waudru, Herentals), sculpté entre 1515 et 1525 par Passier Borreman¹¹¹, illustre bien leur évolution vers 1520. Ils sont particulièrement réalistes dans leurs détails et deviennent progressivement plus denses et amples, avec des mouvements davantage complexifiés (fig. 172).

Dans le retable des Sept Joies de la Vierge au monastère de Brou, les ornements qui *sont déjà bien avancés* en 1522¹¹², sont très semblables à ceux du retable des Féries, et ce en particulier les feuillages sur les rampants des arcs en accolades au sommet des trois travées.

¹⁰⁷ B. D'HAINAUT-ZVÉNY, *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (Xve-XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC-Editions, 2005, p. 166.

¹⁰⁸ V. BÜCKEN et G. STEYAERT, *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles. 1450-1520*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 12/10/2013-21/11/2013, Tielt : Lannoo, 2013, p. 366.

¹⁰⁹ J. KLINCKAERT, *La sculpture de style gothique tardif en Belgique*, 32e année, Gand : Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 1994, p. 24.

¹¹⁰ Communication orale de Michel Lefftz, Docteur en histoire de l'art, professeur à l'Université de Namur, 12/06/2019.

¹¹¹ RKD – NEDERLANDS INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS, *Pasquier Borman, Retabel van de HH. Crispinus en Crispinianus, ca. 1520. Herentals, St. Waldetrudiskerk*, [<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=herentals+&start=0>], (06/06/2019).

¹¹² S. GUILLOT DE SUDIRAUT, *op. cit.*, p. 66.

Leur émancipation, leurs accroches sur le support sont comparables aux feuillages du retable des Féries (fig. 173). Leur facture est également très semblable. Le réalisme est poussé, et leurs torsions se font plus amples. Les feuilles semblent aussi confirmer qu'il s'agit du même type de végétal.

Le paroxysme de ces crochets sera atteint dans le monument funéraire de Marguerite d'Autriche, à Brou. Le contrat des tombeaux ayant été passé en 1526 auprès de Conrad Meit¹¹³, ceux-ci ont donc été sculptés après 1526. Les crochets atteignent une émancipation inégalée, mais aussi une grande complexité dans leurs entremêlements (fig. 174). En comparant ces crochets avec ceux du retable des Féries, nous constatons en effet que leur ampleur et leur complexité sont moindres (fig. 175). Leur modelé est également très différent ; celui des crochets du retable de Mons est nettement moins gras que celui du monument funéraire.

4.2.2. Comparaisons avec des œuvres en pierre dans les environs de Mons

Dans les alentours de Mons (fig. 176), plusieurs œuvres en pierre sont composés d'ornements similaires à ceux du retable des Féries, à un tel point que nous pouvons considérer qu'elles sont issues du même atelier.

Tabernacle, église saint-Pierre, Buvrinnes

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un retable, cette œuvre en pierre d'Avesnes-le-Sec, identifiable par sa porosité et ses veines couleur rouille, présente des ornements identiques à ceux du retable des Féries. De part et d'autre de la niche, les gorges des montants accueillent une petite console polygonale, ornée d'un enroulement feuillagé et se terminant par un petit culot (fig. 177). Sur ces consoles reposent encore des petits personnages, couronnés par un petit dais en arc en double accolade se prolongeant en un petit pinacle orné de feuilles « d'algue ». Ces enroulements représentent d'une part des feuilles de « houblon » et d'autre part des feuilles de « chêne ». Le houblon avait été identifié sur le retable des Féries, sur les montants autour de la sainte Anne Trinitaire (fig. 178). Leur traitement est différent ; cela se justifie sans doute par la diversité de la main-d'œuvre sur le chantier du retable des Féries. En effet, si nous comparons

¹¹³ *Ibidem.*

le traitement des feuilles de « vigne » sous le saint Jean-Baptiste (fig. 179), les analogies avec les feuilles de « houblon » du tabernacle de Buvrines sont nettement plus évidentes.

Les rampants sur les arcs s'apparentent à des feuilles de chou frisé, comme c'est le cas aussi dans le retable des Féries (fig. 180). En outre, ils se caractérisent aussi par cette vivacité grâce aux torsions et au détachement des feuilles. Sur les pinacles, à nouveau l'ornementation se résume à nouveau à de petites feuilles « d'algue » (fig. 181).

Les parois des niches doivent également être prises en compte dans notre comparaison, car elles présentent dans leur fenestrage des motifs ornementaux tels que des soufflets et des mouchettes, à l'instar du retable des Féries (fig. 182).

Niche murale de sainte Aldegonde (ou de sainte Waudru), chapelle Sainte Aldegonde, collégiale Sainte-Waudru, Mons

De la même manière que sur les œuvres de comparaison précédentes, les enroulements feuillagés ornent les petits socles dans les gorges des montants latéraux. Un de ces enroulements est encore intact et représente des feuilles de chêne (fig. 183). Les enroulements feuillagés du socle sur lequel repose la statue peuvent également être comparés à ceux du socle de saint Jean-Baptiste (fig. 184). Il s'agit de feuilles de « houblon ». Le sculpteur a aussi intégré des rampants sur le sommet de l'arcature (fig. 185). Ceux-ci se rapprochent fortement dans leurs courbes et leurs mouvements de ceux de l'arcature du retable des Féries.

Retable de la conversion de saint Hubert, église Saint-Martin, Horrues

Réalisé vers 1520¹¹⁴, le retable d'Horrues manifeste de nombreuses similitudes avec le retable des Féries. Notons qu'il s'agit également d'un retable qui a été restauré en 1859¹¹⁵. Les sources relatent que le restaurateur, M. Puyenbroeck a refait *presque toutes les mains, deux*

¹¹⁴ R. DIDIER, *op. cit.*

¹¹⁵ ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Fonds Soignies. Horrues. Eglise St-Martin et presbytère. Dossier « Retable », *Lettre de l'architecte provincial, Vincent, au Gouverneur du Hainaut*, n°13, s.d.

*petites statues, et deux anges qui couronnent le monument*¹¹⁶. Le retable était aussi polychromé mais a été décapé¹¹⁷.

Comme à Mons, les enroulements feuillagés se situent entre autres sur la prédelle, représentant des feuilles de « vigne » (fig. 186) très habilement sculptées, à l'image des ornements végétaux de la corbeille sous la figure de saint Jean-Baptiste. À Horrues comme à Mons, l'artiste a fait preuve d'une grande recherche de réalisme et de dextérité dans la sculpture de ces ornements. L'aspect rugueux des branches, les nervures des feuilles et les torsions des tiges sont très naturalistes. Aussi, ces enroulements se détachent clairement de leur support, de la même manière que ceux du retable de Mons. En outre, leurs feuilles sont également ornées de pointillés.

Dans les gorges des montants latéraux du retable d'Horrues, des consoles à côtés incurvés sont aussi ornées par un enroulement végétal, s'apparentant à des feuilles de « chardon ». Celles-ci sont comparables avec les feuilles de « chardon » de la corbeille sous la sainte Anne Trinitaire du retable des Féries (fig. 187). Bien qu'elles soient traitées un peu plus grassement qu'à Mons, leur entremêlement est tout aussi complexe et le souci de réalisme se remarque à travers leurs torsions et leurs nervures gravées.

Sur les remplages des compartiments, nous recensons deux types d'ornements. Dans la travée centrale, il s'agit de petits rampants dont l'extrémité se redresse et se détache volontiers du support (fig. 188). Leur corps est traité sèchement. Les ornements végétaux prennent aussi la forme de crochets, également secs dans leur modelé. Les compartiments latéraux sont également le lieu où se développent des feuillages sous forme de crochets de « chardon ». Ceux-ci sont très ajourés et ont un minimum de lien avec le support, comme c'est le cas dans les remplages latéraux du retable des Féries (fig. 189).

Sur l'arcature principale reliant les trois travées du retable d'Horrues évoluent des crochets de feuilles de « chardon » (fig. 190). Si à la base de l'arcature, ceux-ci ne forment pas encore de crochet et ressemblent davantage aux enroulements végétaux originaux de l'arcature

¹¹⁶ ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Fonds Soignies. Horrues. Eglise St-Martin et presbytère. Dossier « Retable », n°14, s.d.

¹¹⁷ *Ibidem*.

du retable des Féries, les autres forment véritablement des épais crochets. Sur les deux retables, ces feuilles se contorsionnent, mais étant donné la perte matérielle d'une partie des rampants du retable des Féries, nous ne pouvons pas affirmer que ces enroulements étaient totalement identiques à ceux du retable d'Horrues.

Retable du miracle de Notre-Dame de Cambron, chapelle Notre-Dame de Cambron, à Estinnes-au-Mont

Au-delà de sa typologie très similaire, le retable d'Estinnes-au-Mont présente de grandes similitudes ornementales avec le retable des Féries. En premier lieu, la prédelle d'Estinnes-au-Mont et celle de Mons présentent des ornements en commun. Toutefois, nous devons garder à l'esprit que le retable d'Estinnes-au-Mont a également été fortement restauré. Les archives nous ont appris qu'en 1876, la base du retable était tombée en morceaux quand le restaurateur avait commencé à y toucher, ce qui l'a obligé à totalement la refaire¹¹⁸. Nos observations *in situ* nous ont permis de confirmer que la prédelle a effectivement été fortement remaniée (fig. 191, 192, 193 et 194), notamment par des ajouts de plâtre lors de la restauration de 1871 (fig. 103 à 106). Mais la majeure partie apparaît être originale. Le fenestrage avec ses motifs de mouchettes et de soufflets ressemble très fortement à celui de la prédelle du retable des Féries (fig. 195).

Des petites consoles aux côtés incurvés et ornées d'un enroulement végétal s'intègrent dans les gorges des montants des travées latérales, à l'instar du retable des Féries. Ces enroulements végétaux, représentant des feuilles de « chardon » (fig. 196), sont très habilement ajourés. Les nervures des feuilles sont soit gravées, soit en relief, et des petits points sont également ajoutés. Ce complexe entremêlement des feuilles, se rabattant les unes sur les autres, rappelle aussi les enroulements du retable d'Horrues (fig. 197). À Boussoit, non loin de Mons, un calvaire en bois du XVI^e siècle, a conservé des enroulements feuillagés qui reprennent exactement la même formule et la même composition que les enroulements feuillagés sur les montants des travées du retable d'Estinnes-au-Mont. Les nervures sont aussi présentes, mais pas les pointillés.

¹¹⁸ ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, Fonds Estinnes-au-Mont. Chapelle Notre-Dame de Cambron, *Lettre du Ministre de l'Intérieur à la CRM*, 1^{er} septembre 1876.

Les voussures des grands arcs en accolade surplombant les compartiments sont ornés d'enroulements feuillagés dans leurs voussures, mais ceux-ci sont nettement plus complexes dans leurs enroulements et beaucoup plus imposants que sur le retable des Féries (fig. 198). En outre, ils présentent des feuilles de « chardon », alors que dans le retable des Féries il s'agit de feuilles de « persil ».

Les petits rampants dans le remplage de la travée centrale d'Estinnes-au-Mont sont également très similaires à ceux du retable des Féries (fig. 199) ; leur base est accrochée au support, tandis que leurs extrémités se courbent et s'en détachent nettement. Il s'agirait aussi de petites feuilles de « chou frisé ». Dans ces remplages, des fleurons infléchis sous la forme de l'arc rappellent les mêmes fleurons des remplages à Mons, mais une différence les distingue : les ornements végétaux des fleurons d'Estinnes-au-Mont ont une envergure qui n'est pas la même que celle de Mons (fig. 198). Il s'agit cette fois de feuilles de « chardon » se courbant pour former une sphère ajourée, alors qu'à Mons, l'espèce végétale n'est pas identifiable et leur syntaxe est tout à fait différente. Les crochets sur la grande arcature reliant les trois travées atteignent eux aussi des dimensions et un développement considérable, au contraire de ceux du retable des Féries dont le détachement par rapport au support reste encore un peu timide (fig. 200).

4.2.3. Comparaisons avec l'architecture du premier tiers du XVI^e siècle

Un des exemples les plus probants de l'originalité et du foisonnement ornemental dans l'architecture du gothique flamboyant dans les anciens Pays-Bas est l'Hôtel de ville de Gand. Construit à partir de 1517/1518 jusqu'à 1539, nous en avons conservé les dessins des architectes, Rombout Keldermans et Domien de Waghemakere¹¹⁹ (fig. 201). Ceux-ci nous renseignent que d'imposants ornements feuillagés étaient prévus sur les rampants des arcs à contre-courbes brisées, mais ne nous permettent pas de les préciser davantage. Les uniques éléments de comparaison que nous pouvons avancer sont ces ornements sur les rampants des arcs qui devaient être, selon les dessins préparatoires, visibles et opulents. De ce point de vue, ils se rapprochent de ceux du retable des Féries tels qu'ils devaient l'être avant les restaurations. Comme nous l'apprend F. Van Tyghem, les sculptures de la façade du côté de la Hoogpoort

¹¹⁹ J. VAN MOSSELVELD et H. JANSE, *Keldermans : een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye : Staatsuitgeverij, 1987, p. 112 et 122.

ont été refaites au XIX^e siècle, suite aux conseils donnés par Viollet-le-Duc, venu à Gand¹²⁰. Dans l'imprécision face à ces restaurations, nous ne pouvons donc pas nous permettre des comparaisons stylistiques plus détaillées avec les ornements feuillagés du retable des Féries.

4.2.4. Comparaisons avec des peintures datées entre 1480 et 1530

La peinture bruxelloise de la dernière vingtaine du XV^e siècle et jusque dans les années 1520 a subi les influences de l'art de Rogier van der Weyden, mais est également représentative de l'architecture de l'époque. Ces œuvres sont donc des témoins artistiques intéressants pour proposer une datation du retable des Féries sur base de l'étude des ornements.

En nous concentrant sur les crochets, nous observons que les extrémités des feuillages sur les remplacements des travées du registre inférieur du retable s'émancipent doucement de leur support. Cette légère émancipation du corps des crochets était déjà visible dans l'architecture entre 1491 et 1495, comme l'atteste l'architecture dans le Triptyque des Miracles du Christ, attribué au Maître de la Légende Sainte-Catherine (fig. 202). Auparavant, vers 1480, les crochets et leurs feuilles étaient plus liés à leur support et prenaient davantage la forme d'enroulements (fig. 203). Vers 1500-1510, ces ornements ne prennent plus la forme de crochets, et leurs feuilles se détachent complètement de leur support (fig. 204 et 205).

Dans le prolongement de l'art de Rogier van der Weyden, celui de Bernard van Orley doit aussi être considéré dans la perspective de la datation du retable des Féries, car il est représentatif de l'évolution ornementale de l'architecture des anciens Pays-Bas au début du XVI^e siècle. Le volet d'un retable, intitulé *Charlemagne déposant les reliques de la Passion à la cathédrales d'Aix-la-Chapelle*, daté entre la fin 1510 et le début 1520, présente la scène dans une chapelle. L'intérêt de la comparaison avec cette peinture réside dans la richesse ornementale qui caractérise les piliers de l'architecture (fig. 206). Outre la recherche de diversification dans les plans et dans la microarchitecture, l'ornementation n'en est pas moins présente. Celle-ci se fait vivante et dynamique, de par d'opulentes et grasses feuilles de chou frisé à mi-hauteur des montants et sur les rampants des arcs en accolade, ainsi que des enroulements feuillagés sur le tailloir des chapiteaux. Le sommet de chaque accolade est orné d'un fleuron au dense feuillage. Comme sur le retable des Féries et les autres retables et niches

¹²⁰ F. VAN TYGHEM, *L'hôtel de ville de Gand – Les diverses restaurations envisagées ou effectuées aux XIX^e et XX^e siècles*, p. 54, [https://www.icomos.org/monumentum/vol20-21-22/vol20-21-22_5.pdf], (14/07/2019).

murales que nous avons évoqués dans ce chapitre, l'ornement feuillagé se situe aussi sous les supports polygonaux incurvés des statuettes, dans les gorges des montants (fig. 207). Ces supports polygonaux ornés de motifs végétaux enroulés seront encore présents jusqu'en 1530 (fig. 208).

4.2.5. Conclusions

Ces comparaisons avec des œuvres plus précisément datées nous permettent de proposer une nouvelle datation pour la réalisation de la huche du retable des Féries et de ses ornements. Comme nous l'avons découvert, le traitement des rampants et des crochets du retable des Féries est très semblable avec des œuvres datées entre 1500 et 1520 environ, comme le retable de saint Dymphne à Geel. Entre 1515 et 1525, et particulièrement au-delà de 1522 comme nous l'avons constaté sur le monument funéraire de Marguerite d'Autriche à Brou, les crochets deviennent davantage exubérants, complexes et traités plus grassement. Force est de constater qu'entre 1510 et 1520, l'ornementation végétale se fait davantage présente et opulente dans l'architecture, et la recherche de *varietas* et de mouvement s'accroît également.

Ces recherches nous permettent de supposer que la huche du retable date d'entre 1500 et 1520. Il est peu aisé de proposer une datation plus précise. En effet, l'ornementation entre les différents registres du retable, partant de la prédelle constituée d'un minimum d'ornements, et évoluant progressivement vers davantage de mouvement, de variété, d'opulence et de foisonnement dans les parties supérieures, atteste d'un chantier qui a duré plusieurs années, au point de constater une évolution stylistique dans son ornementation.

Nous constatons que Buvrinnes, Horrues, Estinnes-au-Mont et Mons se situent dans un périmètre géographique très proche. Les similitudes ornementales du tabernacle de Buvrinnes, du retable de la conversion de saint Hubert à Horrues, du retable d'Estinnes-au-Mont et de la niche murale de la chapelle Sainte-Aldegonde à la collégiale de Mons sont tellement proches des ornements du retable des Féries que nous proposons leur provenance d'un même centre de production. Plus spécifiquement, nous suggérons que les retables d'Horrues, d'Estinnes-au-Mont et de Mons proviendraient du même atelier. En outre, la production brabançonne, voire bruxelloise, du retable des Féries n'est pas à exclure. En effet, au-delà de la région autour de Mons, la niche murale de l'église Sint-Pietersbanden en Sint-Laurentius à Sint-Laureins-

Berchem, attribuée au Groupe Borreman ¹²¹, présente une typologie et des ornements particulièrement proches de ceux du retable des Féries.

¹²¹ Communication orale de Michel Leffitz, Docteur en histoire de l'art, professeur à l'Université de Namur, 12/06/2019.

4.3. Personnages sculptés

Le retable des Féries a été plusieurs fois abordé dans la littérature, mais n'a jamais fait l'objet d'une étude stylistique plus approfondie. Dans ce chapitre, notre but sera de situer chronologiquement les figures gothiques du retable, c'est-à-dire la sainte Anne Trinitaire, le Couronnement de la Vierge, le saint Jean-Baptiste, et les angelots du registre inférieur, notamment en les comparant à d'autres statues de la même période et du même milieu (fin XV^e-premier tiers du XVI^e siècle, dans les anciens Pays-Bas méridionaux et le nord de la France). Nous nous efforcerons d'atteindre la plus grande objectivité en basant nos caractérisations sur la posture, la gestuelle, les drapés et l'anatomie. À ce propos, rappelons que le décapage de la polychromie nous prive aujourd'hui de la perception originale des reliefs, et en particulier dans les systèmes capillaires et les visages. Les comparaisons que nous établirons serviront de socle au chapitre suivant dédié à l'attribution.

4.3.1. Plastique des figures

Composition du corps

Dans la caractérisation des corps, nous analyserons la posture et la gestuelle des personnages. La posture, étant la structure de base du corps, repose sur le tronc. Les figures debout ainsi que les angelots ont une posture déhanchée et droite, à l'exception du saint Jean-Baptiste qui présente une légère torsion de ses épaules. La Vierge du Couronnement, agenouillée, a toutefois aussi une posture légèrement déhanchée. Les autres figures, telles que le Christ, le Père et l'Enfant Jésus ont, quant à elles, une posture droite. Leur gestuelle est directement induite par leur posture et a pour but de les rendre davantage présentes. Dans la posture de déhanchement, une des jambes est systématiquement légèrement repliée. La présence des figures est donc rendue par la mise en évidence, à travers les étoffes, de l'articulation, comme celle du genou. Nous l'observons dans le groupe de la sainte Anne Trinitaire, du Couronnement de la Vierge et sur les angelots de l'Assomption. L'inclinaison de leur tête est liée à leur posture et à l'interaction avec les autres personnages.

Anatomie

L'ensemble des figures se présentent selon une stature menue et longiligne (fig. 209, 210 et 211) à l'exception du Christ et du Père qui, assis, donnent une impression d'être plus trapus (fig. 212), et de l'Enfant Jésus qui est représenté tel un bambin potelé. La finesse de leurs membres se perçoit dans les articulations à travers les étoffes et les évocations corporelles, comme les pieds du Christ et du Père. Leurs épaules sont très étroites et tombantes (fig. 213). La poitrine des figures féminines est haute et petite (fig. 209). Leur taille est cachée par les plis, sauf sur la figure de la sainte Anne, dont la taille est bien mise en évidence grâce à une ceinture. Celle-ci se caractérise aussi par son ventre particulièrement arrondi et poussé vers l'avant. Sa taille est particulièrement haute et accentue sa monumentalité, ainsi que la longueur de ses jambes. Les jambes de chaque personnage sont suggérées par la présence des volumes corporels à travers les étoffes qui mettent en évidence l'articulation de leurs genoux et de leurs cuisses. Cette mise en évidence des volumes corporels à travers les étoffes épaisses est caractéristique du XVI^e siècle, et constitue une évolution par rapport au XV^e siècle où les corps étaient davantage dissimulés et noyés dans la masse volumineuse des drapés¹²². Les mains des personnages féminins sont finement sculptées, et dotées de doigts longs et lisses, légèrement écartés entre eux et suivant une rythmique de modulation assez subtile (fig. 214 et 215). En effet, il s'agit toujours de l'auriculaire dont l'articulation se replie davantage, rendant un aspect légèrement maniéré. Les doigts des personnages masculins sont légèrement plus épais mais tout aussi longs (fig. 216). La main originale de saint Jean-Baptiste présente en outre des veines (fig. 217). Les ongles de tous les personnages sont toutefois sculptés.

Visages féminins

Les visages de la sainte Anne (fig. 218 et 219) et des deux Vierges (fig. 220) sont de forme ovale. Ils sont marqués par un léger modelé, accentuant les pommettes sur la sainte Anne, ainsi que la commissure des lèvres et le bas de son visage, et le double menton sur la sainte Vierge. Le visage de la Vierge est plus plein et légèrement plus rond.

Leurs yeux sont mi-clos. Leur paupière supérieure est large et prend la forme d'un demi-croissant. La paupière inférieure est moins large, et légèrement enflée. Le globe oculaire est

¹²² M.-T., BAUDRY, *Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris : éd. du Patrimoine, 2000, p. 456-457.

exempt d'incision mais bombé. Les commissures intérieures et extérieures de ses yeux ont également été affinées. Les arcades sourcilières sont apparentes. Le nez de la sainte Anne est long et fin, et prend une forme triangulaire. L'arête centrale est accentuée. Ses narines sont délicatement sculptées. Le nez de la Vierge est un peu plus arrondi. Leur bouche est étroite et fermée, avec des lèvres aux bords délimités. Leur lèvre supérieure est plus fine que l'inférieure. Leurs lèvres sont fermées, mais l'expression de leur bouche est différente. La sainte Anne a une bouche crispée, accentuée par des commissures tombantes, intensifiant un sentiment de tristesse intériorisé, tandis que la bouche de la Vierge esquisse un léger sourire. Toutes ont le bas du visage plus charnu. En effet, à leur petit menton rectangulaire s'ajoute un léger double menton.

Visages masculins

Les visages de Jésus-Christ et de Dieu le Père prennent une forme plus allongée que celle des visages féminins (fig. 221 et 222). Leurs traits sont également plus marqués, plus saillants et moins fins. Le modelé de leurs pommettes apparaît davantage, renforçant l'aspect masculin. Les arcades sourcilières sont bien présentes, accentuant leur regard. Elles sont particulièrement saillantes sur le visage de saint Jean-Baptiste. Leurs yeux mi-clos sont traités de la même façon que ceux des visages féminins, bien qu'ils soient plus globuleux. Leur nez, plus épais, est aussi très long. Leur bouche est entrouverte, et prend une forme d'arc de cercle descendant.

Inclus dans les visages masculins, le visage de l'Enfant Jésus dans les bras de la Vierge (fig. 223) est cependant très différent de celui de Jésus-Christ, de Dieu le Père et de saint Jean-Baptiste. Sa figure est ronde, potelée. Ses yeux mi-clos sont néanmoins aussi entourés d'une large paupière supérieure et d'une petite paupière inférieure enflée. Comme les yeux des visages masculins, ses yeux sont plus globuleux que ceux de la Vierge et de la sainte Anne. Son nez est petit et arrondi. Sa bouche, fermée par des lèvres bien délimitées, esquisse un petit sourire.

Visages des anges

Bien que leurs expressions faciales aient majoritairement disparu à cause de l'abrasion due au décapage et au temps, nous pouvons attester qu'ils devaient ressembler au visage de la sainte Vierge. Leur visage est rond et charnu (fig. 224). Leurs yeux sont mi-clos, en forme de

demi-croissant, et délimités par une large paupière supérieure et une paupière inférieure enflée, devaient être davantage globuleux. Leur nez est légèrement plus épais que celui de la sainte Anne et de la sainte Vierge. Leur bouche est petite et fermée. Leur menton est également fort charnu, laissant apparaître un double menton.

Cheveux des personnages féminins

En ce qui concerne les cheveux des personnages féminins, ceux-ci sont apparents uniquement sur les deux saintes Vierges. Leur masse capillaire se répartit en deux parties (fig. 225 et 226). De part et d'autre de leur visage, deux longues et fines mèches tombent devant leurs épaules. Dans leur mouvement, elles sortent du plan et prennent une forme bombée au niveau des tempes. Elles s'apparentent à deux rouleaux, au centre desquels un large brin central articule l'organisation capillaire. Autour de cet épais brin, des incisions en forme de « c » et de « s » évoquent d'autres ondulations. D'autre part, le reste de leur chevelure est rejeté en arrière. Les mèches dans le dos sont compactes entre elles et présentent peu de relief puisqu'elles restent sur le plan de leur dos (fig. 226 et 227). Dans le dos de la Vierge du Couronnement, une mèche se détache de la masse et donne davantage de vie à la chevelure (fig. 227). Leurs longs cheveux suivent d'abord la forme de leur tête. Au sommet de la tête jusqu'à leur nuque, le rythme des ondulations est rapide et se calque sur celui des deux mèches à l'avant. Des incisions en forme de « c », séquencées par paires, forment des « s ». Ces séquences sont particulièrement bien visibles dans la chevelure de la Vierge du Couronnement (fig. 227). La courbure de ces ondulations est large et souple. À partir du haut de la nuque, la forme des ondulations est plus courbée. Bien que les incisions en forme de « c » et de « s » soient toujours présentes, les séquences se composent désormais de plusieurs incisions convexes, alternant avec des incisions concaves. Sur les cheveux de la Vierge à l'Enfant, les mèches sont différenciées entre elles par une incision longiligne les séparant (fig. 226). Ce n'est pas le cas pour les cheveux de la Vierge du Couronnement ; seule une mèche des cheveux de son dos est sculptée. Le reste de la chevelure n'a pas été travaillé. Cependant, sur la Vierge du Couronnement, nous observons que chaque mèche se termine par une perle.

Cheveux des personnages masculins

Dans les bras de la Vierge du groupe de la sainte Anne Trinitaire, l'Enfant Jésus a une chevelure bouclée (fig. 228). Chaque mèche crée une boucle spiralée. Leur expression est raide. En outre, ces cheveux sont très peu saillants par rapport à la tête. En revanche, l'alternance de la direction de chaque spirale ajoute un peu de variété. Les boucles sont organisées en rangées, depuis le sommet du front, jusque sur la nuque.

Les cheveux du Christ du groupe du Couronnement suivent à peu de choses près la même organisation capillaire que celle de la Vierge (fig. 229), c'est-à-dire que des mèches tombent également de part et d'autre de son visage, mais ne sont pas aussi volumineuses au niveau des tempes et sont au nombre de trois. Des brins plus épais les structurent et au creux même de chaque ondulation, d'autres brins plus fins sont évoqués sous la forme de petites incisions en forme de « c ». À la différence également des cheveux de la Vierge, ceux du Christ se détachent sous forme de mèches différenciées sur sa nuque. Celles-ci se terminent par une perle. Les cheveux de Dieu le Père s'organisent exactement de la même façon que ceux du Christ (fig. 230).

Par contre, la chevelure de saint Jean-Baptiste est quelque peu différente (fig. 231). Organisée autour d'une raie centrale, ses mèches ont tendance à être plus volumineuses et gonflées de l'intérieur. L'utilisation des incisions en « c » pour évoquer les brins est toutefois encore employée, tout comme les perles au bout de chacune des mèches. Le sculpteur a aussi intégré des incisions en forme de « s » afin d'ajouter de la variété dans la chevelure. Au sommet du front de saint Jean-Baptiste, deux épaisses boucles se terminant en perle et tournées vers l'intérieur font que cette chevelure est particulièrement caractéristique. L'ensemble de sa chevelure est plus mouvementé et dynamique que celle du Christ et de Dieu le Père.

Cheveux des anges

Nous observons deux types de chevelures chez les anges de la scène de l'Assomption. Les premiers se caractérisent par une chevelure symétrique, s'organisant autour d'une raie centrale (fig. 232). Deux épaisses mèches plus courtes tombent sur leurs tempes et donnent du volume autour du visage. Deux autres mèches, plus longues, tombent également devant les épaules de ces anges. Le rythme de chaque ondulation est très lent et très large. Chaque mèche

est également très volumineuse. À l'arrière, les cheveux épousent parfaitement la forme de la tête, formant ainsi une calotte. Sur cette calotte, les mèches sont évoquées par des incisions ondulantes continues. À partir de la nuque, les cheveux s'éloignent du plan de la calotte pour s'enrouler en mèches et se détachent progressivement les unes des autres. Comme c'était le cas pour le saint Jean-Baptiste, deux épaisses boucles tournées enroulées vers l'intérieur se développent au sommet de leur front ; elles participent à la caractérisation de la chevelure de ces anges. Le deuxième type de chevelure s'organise différemment (fig. 233). Bien qu'ils soient encore pourvus des deux imposantes mèches au sommet de leur front et que les cheveux épousent la forme de leur tête, les mèches s'émancipent de la calotte à mi-hauteur de la tête. Elles ne reposent pas sur leurs épaules ni dans le haut de leur dos, mais flottent dans l'espace. Ces mèches s'enroulent sur elles-mêmes, selon un rythme plus serré que celui des mèches des anges précédents.

Barbes

Les barbes sont également particulièrement caractéristiques et sont différentes selon l'ancienneté des personnages (fig. 234). Toutes les barbes partent d'une petite moustache, mais on observe deux types de barbes différents. Le premier type est celui qui est observable sur le Christ et le saint Jean-Baptiste. Leur petite moustache se prolonge en une masse compacte, dans laquelle les mèches ne se détachent pas, à l'exception de deux d'entre elles plus épaisses qui, dans le même axe que celui de leur bouche, se tordent vers l'intérieur et se terminent par une petite perle. Les autres mèches font partie inhérente de la masse, et sont évoquées uniquement par de profondes incisions en forme de « c » et de « s ». Leur creusement a permis au sculpteur de rendre davantage de relief. Sur les côtés de la barbe du Christ, le rythme adopté pour ces incisions alterne une incision concave avec une incision convexe et crée une ondulation en forme de « s ». Sur les deux mèches sous leur bouche, les incisions en « c » suivent l'ondulation des deux brins plus épais se détachant de la masse. Les incisions sur la barbe de saint Jean-Baptiste sont séquencées différemment. Sur le côté droit, une séquence d'incisions concaves alterne avec une séquence d'incisions convexes, permettant d'obtenir une ondulation en forme de « s ». Sur le côté gauche, par contre, les ondulations se font avec un trait continu en forme de « s », et quelques incisions en forme de « c ». L'expression des mèches de cette partie est moins schématique. La barbe de Dieu le Père se différencie d'elles, d'une part par sa longueur, mais aussi par sa forme et la répartition de ses mèches. Elle ne s'émancipe pas du plan de son buste et s'étale en éventail. Pour différencier les mèches d'entre elles, des incisions plus

profondes ont été réalisées. La variation des ondulations des mèches est différente selon leur localisation. Les deux mèches centrales, sous la bouche, présentent de longues incisions continues en forme de « s », à partir desquelles d'autres incisions en forme de « c » s'imbriquent. Les ondulations de ces mèches sont également plus grandes que celles des autres mèches. Ces dernières se composent aussi d'incisions mais elles sont séquencées en alternant les incisions concaves et convexes. Chacune de ces mèches est terminée par une petite perle.

4.3.2. Drapés

Sainte Anne Trinitaire

Sainte Anne est représentée avec un voile au liseré ondulé (fig. 235). De part et d'autre de sa tête, les pans de son voile forment une chute de méandres qui s'affaisse le long de ses épaules (fig. 236). Ce voile, au sommet de sa tête, forment des plis agencés selon un réseau réticulé. À l'arrière, les plis se rabattent vers le haut de la tête et sur les côtés. Sainte Anne porte aussi une guimpe dont les plis créent un dense réseau réticulé, sous la forme de plis en polygones (fig. 235). Vêtue d'une robe ainsi que d'un manteau attaché par deux cordons, les drapés de la sainte Anne offrent un rendu moins dynamique par rapport à celui de la Vierge Marie (fig. 237). Cela se justifie par sa position plus détendue. L'étoffe de sa robe n'est ni épaisse, ni fine, et tombe en deux parties : l'une suit le mouvement de sa jambe en retrait, et l'autre se tend sur sa cuisse gauche, créant deux plis en pince à bec. À partir du bas de sa cuisse, le drapé se tend et devient plus calme. De nouveaux plis apparaissent à partir du genou pour progressivement créer au bas de la robe un pli en pince à bec, ainsi que pour s'étaler en une rive ondoyante par-dessus son pied gauche. Le plissement de son manteau est plus épais, rendant un effet plus volumineux, notamment au niveau de ses bras. Au-dessus de son bras droit, dont la main est délicatement posée sur l'épaule de la Vierge, un grand pli en pince à bec se crée, accentuant l'aspect volumineux (fig. 238). Sur son bras gauche aussi un pli en V se forme (fig. 239). Sous ce même bras, le pan de son manteau est légèrement repris, créant ainsi un long pli en pince à bec (fig. 240).

Sa fille, la Vierge, est représentée portant une longue robe par-dessus laquelle est posée un manteau ouvert retenu par un double cordon au niveau de son buste (fig. 241). Ces étoffes sont lourdes et épaisses mais elles laissent transparaître le mouvement de sa jambe droite et plus particulièrement son genou. Ces drapés imitent des étoffes naturelles, plutôt lâches et aux

plis larges, caractéristiques des étoffes opaques et au rendu moelleux¹²³. Le relief des plis diffère en fonction de la nature de l'étoffe ; les plis du manteau sont plus larges et plus épais, tandis que dans la robe, ils apparaissent un peu plus fins. Les plis sont également représentatifs de ceux d'étoffes naturelles, car ils sont induits par la position de la Vierge. Celle-ci se tient légèrement déhanchée et avance sa jambe droite. Ses bras tiennent l'Enfant et ses coudes retiennent les pans de son manteau. C'est à partir de ses bras repliés, les deux points d'attache, que partent les autres plis qui suivent la logique de la posture. Les pans du manteau forment un grand pli labié sous le bras gauche et un pli en polygone formant un bec (fig. 242). Les pans de son manteau se transforment ensuite en une chute en méandres formant des rabats. Sous son bras droit, une séquence de deux plis en polygone formant un bec se crée (fig. 243). Cette séquence s'interrompt par un grand pli en pince à bec qui permet d'y annexer une chute en méandres à rabats.

Le mouvement des bras de la Vierge induit une compression des plis au niveau de son bassin, constituée d'un pli en polygone formant un bec et, suivant un rythme plus lent, un grand pli en pince à bec apparaît en contournant les formes de sa cuisse (fig. 243). Sur sa cuisse, l'étoffe de la robe se tend et retombe depuis son genou en un pli en pince à bec qui, progressivement, se transforme en un grand pli en polygone sur le côté droit. En complément à ce pli en polygone, un pli en pince à bec s'affaisse également sur le pied de la Vierge. Les autres plis de la lisière de la robe se cassent au contact du talus. L'ensemble des plis de cette robe est donc dévié, créant une composition légèrement en oblique. Ces tracés obliques et courbes confèrent un aspect dynamique et animé à cette figure dont le corps est au repos.

L'Enfant Jésus est, quant à lui, vêtu d'une tunique à col en V et à longue manches retroussées jusqu'à ses coudes (fig. 243). Le drapé de sa tunique forme un rabat sur sa cuisse droite, dévoilant sa jambe, et est ponctué d'un pli en pince à bec.

Couronnement de la Vierge

Le Christ est vêtu d'un long manteau, attachée sur son torse par une fibule. Dans son mouvement de bénédiction, le drapé de son vêtement se rabat sur son bras droit (fig. 244). Un grand pli en pince à bec sous son bras droit se crée également. Ce manteau s'étend jusqu'à ses

¹²³ *Ibidem*, p. 462.

pieds et laisse suggérer la présence de sa jambe en contournant l'articulation de son genou. Sur ses cuisses, un amoncellement de plis se forme. À partir de ceux-ci, une séquence de plis en V formant un bec culmine dans un grand pli en pince à bec. À partir du haut de sa cuisse, un nouveau point d'attache se forme et donne lieu à un nouveau pli en pince à bec qui, d'une part, donne lieu à un grand pli en polygone relié au genou qui est l'autre point d'attache, et d'autre part se prolonge en un nouveau pli en pince à bec se pliant au contact du talus et sur lequel s'appuie le pied du Christ.

La figure de Dieu le Père adopte la même posture que celle du Christ, c'est-à-dire assis sur le trône, avec une de ses jambes mise en avant (fig. 245). En plus de sa robe, il est également vêtu d'un manteau fermé sur son torse. En reprenant son manteau sous son bras gauche, un grand pli en pince à bec se forme ; il accentue la volumétrie de l'étoffe et souligne son coude. Cette ampleur du drapé est renforcée par un grand rabat au niveau de l'avant-bras gauche. À partir du bassin, le drapé devient aussi plus volumineux, grâce à une succession de plis en V et en polygone, venant se rompre délicatement au contact du talus. Les points d'attache, tels que celui de son genou et du haut de sa cuisse, sont identiques à ceux du Christ.

La tenue de la Vierge, agenouillée entre le Christ et Dieu le Père, est composée de plis rappelant ceux sur la figure du Père (fig. 246). En effet, le pli en pince à bec créé par sa robe est également présent sur le bras gauche de Dieu. Sous son coude aussi, une succession de plis profonds et volumineux en polygone se créent, à l'image des plis sous le bras gauche de Dieu. Cette séquence de plis se termine en créant des plis en zigzag s'accumulant sur le talus (fig. 247). En regardant la Vierge de face, nous remarquons que son manteau crée aussi d'autres plis en pince à bec sur son bras droit (fig. 248). Un autre pli en pince à bec se forme au contact de sa cuisse gauche, comme c'était le cas également sur la cuisse de la sainte Anne. Les pans de sa longue robe créent une large lisière dont les plis se brisent mollement et se rabattent les uns sur les autres.

Saint Jean-Baptiste

La figure de saint Jean-Baptiste est sans doute celle dont les drapés sont les plus amples. Leur rendu est également particulièrement moelleux, et ce particulièrement au niveau de ses bras (fig. 249). Sous son bras gauche, dans le mouvement de reprise de son manteau, une séquence d'épais et profonds plis en polygone se crée (fig. 250). Pour interrompre cette

séquence, un long pli en pince à bec apparaît. Celui-ci s'annexe à la chute de plis en méandres créant des rabats qui rythment le pan de son manteau. Le rendu de ces rabats est particulièrement souple et moelleux, comme c'est également le cas pour les chutes en méandres sur la Vierge du groupe de la sainte Anne Trinitaire (fig. 251). L'autre pan de son manteau est, quant à lui, repris par-dessus son bras droit (fig. 252). Dans un mouvement de compression de l'étoffe, une imposante succession de plis en polygone se forme au niveau du bassin, et amplifie le dynamisme et la présence du personnage.

Anges de l'Assomption

Tous ces anges sont habillés de la même manière : une longue robe, pourvue d'un col châle et resserrée à leur taille (fig. 253). L'étoffe de ces robes souligne particulièrement les articulations, notamment au niveau des cuisses, des genoux, ainsi que des coudes. À première vue, les plis sur les anges semblent plus fins et à section nervurée, alors que ceux des groupes du registre supérieur sont en bourrelet. Il s'agit cependant du résultat d'un décapage de leur polychromie. Le résultat de ce décapage donne à l'ensemble de leurs drapés un aspect nettement moins moelleux. Ces drapés se différencient également de ceux du registre supérieur par le mouvement des anges. Les étoffes semblent plus légères, les plis sont plus nombreux et désormais, il s'agit davantage de lignes brisées que de courbes qui suivent le rythme plus mouvementé des anges. Un des anges (fig. 254) a été conservé dans sa quasi-totalité, et a été très peu restauré, il servira de référent à l'analyse. Le mouvement et les articulations des bras sont soulignés par les drapés. C'est surtout à partir de la taille des anges que les plis deviennent plus nombreux. Des plis médians dans le dos et entre les jambes partagent la composition et permettent de mettre en évidence les mouvements et la présence des corps sous les étoffes, en soulignant notamment les cuisses et les genoux. La particularité de chacun de ces anges porte sur les points d'attache des drapés qui se situent dans le bas du dos, ainsi qu'au niveau du bassin. Sous les genoux, les plis s'accumulent davantage. À partir de ceux-ci, des plis en polygone et en pince à bec se succèdent, pour finalement se transformer en drapés volants aux plis cassés au niveau des pieds.

4.3.3. Comparaisons par rapport à la sainte Anne Trinitaire

Œuvres en pierres

Au cours de nos recherches, quelques œuvres en pierre ont attiré notre attention. C'est le cas, entre autres, de la Madone à l'Enfant de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain (fig. 255), aujourd'hui conservée dans les réserves des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Cette œuvre avait été commandée par Quentin Benoist, abbé à l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain de 1494 à 1528. Les signes héraldiques de son blason sont encore présents sur le socle en-dessous de cette Vierge à l'Enfant, et ont donc permis cette datation. Il était, si l'on reprend les termes de J. Destrée, *l'un des plus illustres abbés de Saint-Ghislain*¹²⁴. De toute évidence, cette sculpture doit donc être datée entre les six dernières années du XV^e et le premier tiers du XVI^e siècle. Josée Mambour la situait, selon le style vestimentaire et la mode, vers 1520¹²⁵.

Du point de vue anatomique, nous recensons des similitudes, tout particulièrement avec la Vierge à l'Enfant du retable. Toutes deux ont un visage de forme ovale et des yeux mi-clos encadrés par d'épaisses paupières (fig. 256). Les paupières inférieures de la Vierge de Saint-Ghislain sont cependant plus proéminentes. Si leur bouche est aussi très similaire, ce n'est pas le cas pour leur nez. Celui de la Vierge du retable des Fêtes est plus fin. Le bas de leur visage est, par contre, aussi charnu. Leur couronne est aussi très similaire. De part et d'autre de leurs visages, et plus particulièrement au niveau des tempes, leurs cheveux sont bouffants, mais le traitement des mèches est fort différent. D'une part, la Madone de Saint-Ghislain ne porte pas deux mèches par devant, et d'autre part ses mèches paraissent plus volumineuses et leurs ondulations, en forme de « U », donnent lieu à un rythme plus soutenu. Si nous comparons les cheveux de l'Enfant Jésus qu'elles portent toutes les deux, nous pouvons noter les mêmes différences ; sur l'Enfant de Saint-Ghislain, le mouvement des boucles prend une forme en « S », et celles-ci s'émancipent davantage du plan de la tête. Au niveau des mains, celles des deux Vierges sont très fortement semblables (fig. 257) ; leurs doigts sont très longs et très fins, avec l'auriculaire qui est légèrement plus replié que les autres doigts. Les ongles sont aussi incisifs. Au niveau du bas du corps, les jambes de la Madone de Saint-Ghislain ne sont pas

¹²⁴ J. DESTREE, « Groupe de la Vierge et de l'Enfant provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXIIIe, 1927, p. 210.

¹²⁵ J. MAMBOUR, *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut. 1. La statuaire de 1200 à 1530*, Mons : Fédération du Tourisme de Hainaut, 1981, p. 82.

perceptibles à travers les épaisses et lourdes étoffes (fig. 255), au contraire de la Vierge à l'Enfant des Féries.

Concernant les drapés, nous notons des différences mais aussi des similitudes (fig. 258). En premier lieu, notons la monumentalité beaucoup plus importante que prennent les drapés de la Madone de Saint-Ghislain. Elle est également vêtue d'un manteau mais d'une part, elle porte aussi un col, et d'autre part, celui-ci est très volumineux, ajoutant de la prestance à la figure de la Vierge. L'absence de col sur la Vierge des Féries est sans doute explicable de par la volonté de l'artiste de la différencier de sa mère, sainte Anne. En deuxième lieu, toutes deux portent leur Enfant contre elle, créant un jeu de compression des drapés et une séquence de plis en polygones à partir de leur bassin. Ajoutons que cette séquence de plis est fortement détériorée sur la Madone de Saint-Ghislain et ne permet donc pas d'établir une comparaison plus détaillée avec la Vierge des Féries. Le mouvement de reprise du manteau sous leurs bras est le même. Sous leur bras droit, une succession de plis se forment, mais sur la Madone à l'Enfant de Saint-Ghislain, il s'agit exclusivement de plis en polygones (fig. 259).

Une autre Vierge à l'Enfant (fig. 260), recensée comme étant de production montoise par J.W. STEYAERT¹²⁶, est représentée dans une posture déhanchée comme celle de la Vierge à l'Enfant des Féries. Sa jambe gauche, repliée, est aussi apparente sous les étoffes. Le type de drapés, beaucoup plus lourd, est par contre différent. Ils lui donnent un aspect monumental. Portant aussi l'Enfant sur son bras droit, son mouvement crée une légère compression des drapés au niveau de son bassin, mais sans donner lieu à une succession de plis en polygone et en V. Le mouvement de ses plis prend néanmoins aussi une direction oblique. Reprenant également son manteau sous ses bras, les plis formés n'ont pas la même ampleur que ceux de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 261). Dans le bas de sa robe, les plis se rabattent les uns sur les autres et s'étalent davantage que les drapés de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 262). En revanche, les deux Enfants Jésus sont particulièrement similaires (fig. 263). Leur vêtement, une robe avec un col et des manches roulottées aux coudes, sont identiques. Les plis des enroulements sont cependant plus profonds que ceux de l'Enfant des Féries. Anatomiquement aussi, des similitudes sont à mentionner, principalement pour le visage de l'Enfant. En effet, son visage est aussi rond, ses yeux globuleux sont mi-clos, cernés par d'épaisses paupières, avec un nez petit mais large et une petite bouche souriante. Ses boucles sont néanmoins traitées

¹²⁶ J.W. STEYAERT, *Laat-Gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gand : Ludion, 1994, p. 120.

avec plus de volume et de variété, mais elles sont organisées de la même façon. Pour la Vierge, le type est le même mais avec quelques variantes (fig. 264). En effet, son visage est plus rond. Ses yeux sont mi-clos mais ses paupières sont aussi plus arquées. Son nez est plus large et plus court. Sa bouche, petite et charnue, esquissant un léger sourire, est toutefois semblable. Le bas de son visage est aussi marqué par un léger double menton. Ses cheveux, bien qu'également bouffants autour de son visage, présentent des ondulations qui s'apparentent davantage à celles de la Vierge des Féries, mais les incisions sont plus profondes et les mèches se détachent plus volontiers du plan. Sa main droite, la seule qui fut conservée, est tout autant délicatement traitée, et se caractérise aussi par des doigts longs et fins (fig. 263).

Plus proche géographiquement, car située dans la collégiale même de Mons, la statue sainte Waudru (ou sainte Aldegonde) (fig. 265), témoin de la sculpture du gothique tardif, mérite également d'être rapprochée du groupe de la sainte Anne Trinitaire du retable des Féries, et plus particulièrement pour les caractéristiques anatomiques : une position déhanchée laissant apparaître une jambe à travers sa robe, une longue silhouette avec une taille fort marquée, un bassin poussé vers l'avant, des yeux en amande entourés d'une haute paupière supérieure, un long nez fin, une bouche fermée, un menton carré suivi d'un léger double menton, des mains fines aux longs doigts (fig. 266). Cependant, son visage est plus rond, plus plein, et ses yeux ressortent davantage du plan. Au niveau des drapés, bien qu'elle ait un aspect plus monumental, nous pouvons noter des similitudes au niveau des drapés (fig. 267), notamment pour les plis de la guimpe qui sont presque similaires à ceux de celle de la sainte Anne des Féries (fig. 268). Les pans du voile tombent aussi souplement, et sont amples. Cette ampleur se remarque aussi principalement dans les plis autour de son bassin qui, bien que plus imposants, forment aussi une séquence de plis en polygone, comme celle de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 269). Toutefois, nous devons mentionner que le sculpteur du retable des Féries a fait preuve de davantage de technique dans le rendu naturel de ces plis, notamment pour la séquence de plis en polygone qui contourne la cuisse de la Vierge.

Dans l'art des retables, celui de la conversion de saint-Hubert à l'église Saint-Martin à Horruès contient un groupe de la sainte Anne Trinitaire (fig. 270). Bien que l'iconographie soit différente puisque la Vierge et la sainte Anne sont assises de part et d'autre de Jésus, nous pouvons rapprocher la Vierge de celle des Féries (fig. 271). Certes, son visage est plus potelé, mais ses traits sont sculptés de la même manière. De part et d'autre de son visage, elle porte également deux longues mèches qui, au niveau des tempes, sont volumineuses. Les brins sont

cependant plus épais, leurs ondulations forment des « C », avec un rythme plus lent que celui des cheveux de la Vierge des Féries. Ils sont accompagnés d'incisions en forme de « C » et de « S » qui évoquent d'autres brins plus fins. Nous observons que, par rapport à la Vierge à l'Enfant conservée au Musée des Beaux-Arts de Gand, cette Vierge du retable de Horrues présente des caractéristiques très similaires, et ce particulièrement dans la forme du visage, des yeux, du nez et de la bouche (fig. 272).

Œuvres en bois

Une sculpture en bois illustrant la sainte Anne Trinitaire, conservée à la collégiale Saint-Nicolas à Avesnes-sur-Helpe a particulièrement retenu notre attention (fig. 273). Il s'agit d'un exemple de l'importante influence qu'a eue la sculpture brabançonne dans le nord de la France, notamment de par l'allongement de leurs membres et leur aspect menu qui les différencient des sculptures trapues des centres tournaisien et du nord de la France¹²⁷.

Leur posture déhanchée et leur gestuelle sont identiques à celles du groupe de la sainte Anne Trinitaire. Outre la composition qui est aussi semblable à celle de la sainte Anne Trinitaire du retable des Féries, des séquences de drapés sont similaires. C'est le cas pour les plis au sommet du voile de sainte Anne, ainsi que pour les plis de sa guimpe dans le cou (fig. 274). Nous remarquons également que l'artiste a aussi sculpté le liseré du voile. Le tombé des pans du voile de la sainte Anne de Mons sont cependant plus amples et plus souples que ceux de la sainte Anne d'Avesnes-sur-Helpe (fig. 275). Les drapés de la partie basse de son corps sont également différents (fig. 276) ; sur la sainte Anne d'Avesnes-sur-Helpe, nous ne pouvons pas percevoir la présence de ses jambes à cause de ses épais vêtements. Le vêtement de la Vierge par contre laisse apparaître un de ses genoux, comme c'est le cas pour la Vierge des Féries. En outre, les drapés de la Vierge d'Avesnes-sur-Helpe et ceux de la Vierge des Féries suivent la même logique (fig. 277). La reprise du manteau sous les bras crée des chutes en méandres sur les côtés et une compression de sa robe au niveau de la taille forme une succession d'un premier petit pli en V et de deux plis en polygone. Le bec de ce dernier se prolonge dans un mouvement oblique. La chute de plis en méandre de son côté droit est plus épaisse et plus ample que celui

¹²⁷ H. OURSEL, W. SAUERLÄNDER et J. THIEBAUT, *Sculptures romanes et gothiques du Nord de la France*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lille, 1978-1979, Lille : Musée des Beaux-Arts, 1978-1979, p. 41.

des Féries où les plis suivent une rythmique plus rapide et plus serrée. Aussi, notons la présence du même grand pli en polygone au-dessus de chacun de leur pied droit.

Au niveau de l'anatomie aussi, les ressemblances sont frappantes : visages de forme ovale, stature menue avec des épaules étroites et tombantes, taille marquée, bassin poussé vers l'avant, une jambe et un pied mis en avant sur le talus. Les yeux de sainte Anne sont mi-clos. Le globe oculaire s'affine dans les commissures intérieures et extérieures, comme c'est le cas dans les yeux de la sainte Anne des Féries (fig. 278). Ses yeux sont encerclés d'une large paupière supérieure incisée qui prend la forme d'un demi-croissant. La paupière inférieure n'est pas incisée mais est légèrement bombée. Contrairement aux figures du retable des Féries, un bord ciliaire est aussi sculpté. Les arcades sourcilières sont fortement marquées et se prolongent avec un nez long et fin, légèrement retroussé. Leurs bouches sont toutes deux fermées, avec des lèvres bien délimitées, des commissures marquées par un léger sourire. Leur petit menton est carré et elles ont le bas de leur visage charnu. La main de la sainte Anne, dont l'index et le majeur ont été en partie abîmés, est très semblable à celle de la sainte Anne des Féries (fig. 279). Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que la modulation des articulations était identique étant donné les pertes matérielles.

Le visage de la Vierge à l'Enfant des Féries est aussi très proche anatomiquement de celui de la Vierge à l'Enfant d'Avesnes-sur-Helpe (fig. 280). Couronnée d'une imposante couronne, ses cheveux sont aussi bouffants sur ses tempes et elle porte également deux longues mèches par devant ses épaules, traitées de la même manière que celles de la Vierge du retable. En s'attardant sur les mains de la Vierge et de sainte Anne, nous observons que ceux-ci sont très fins et longs, et sont disposés de la même manière. L'Enfant Jésus qu'elle porte est également très semblable. Son visage est rond et ses traits sont sculptés identiquement à celui de l'Enfant des Féries. Ses boucles, qui ne sont pas organisées linéairement comme c'est le cas sur le retable, ont cependant aussi un mouvement en spirale, évoqué par une incision. En outre, nous constatons que la même expression apparaît aussi dans le retable de la Vierge à Boussu-lez-Mons, notamment sur le visage de la Vierge en Assomption (fig. 281) ainsi que sur la Vierge dans la scène de la Circoncision (fig. 282).

Nos analyses comparatives nous mènent jusqu'à comparer la sainte Anne Trinitaire des Féries à une sainte Anne Trinitaire, issue de l'atelier de Jan Borreman et conservée au Musée M à Louvain (fig. 283). Bien qu'elle soit antérieure au retable des Féries puisqu'elle est datée

entre 1476 et 1500¹²⁸ et que l'iconographie ne soit pas la même, nombreux sont les rapprochements stylistiques et anatomiques. Leur anatomie est identique : des épaules tombantes et quasi inexistantes, une poitrine menue, une taille marquée, le ventre arrondi et le bassin vers l'avant, de longues jambes dont l'une est mise en avant et légèrement pliée, et un pied dépassant de la robe.

La sainte Anne de Louvain porte, comme celle des Féries, un large voile au liseré ondulé, ainsi qu'une guimpe (fig. 284). Cette dernière est cependant représentée de manière beaucoup plus réaliste et plus souple. Le voile tombe doucement le long de son visage en créant une chute en méandres, comme le voile de la sainte Anne des Féries. Du point de vue anatomique, leurs traits se ressemblent. Son nez est aussi long et fin, les lèvres bien dessinées, fines et fermées, et ses commissures sont également représentées. Cependant, ses yeux sont plus profonds et plus globuleux. Le traitement de ses mains est aussi très similaire. Comme les mains de la sainte Anne des Féries, l'auriculaire est articulé différemment, accentuant le maniérisme de son geste.

Au niveau des drapés, la sainte Anne de Louvain se caractérise davantage par des drapés très amples. Ils s'apparentent plus aux drapés de la Vierge à l'Enfant des Féries, notamment au niveau de son bassin qui présente une succession de trois plis en V, dont le troisième contourne également la cuisse mise en avant (fig. 283). Sous son bras droit, son manteau est légèrement repris et crée une chute en méandres ainsi qu'un pli en cône. Sous son bras gauche, un profond et souple pli en V formant un grand bec apparaît. Il s'apparente aussi au grand pli en V avec un profond et volumineux bec sous le bras droit de la Vierge à l'Enfant des Féries. Sur leur robe respective, la direction des drapés est également oblique et ceux-ci se cassent au contact du talus.

Le liseré ondulé du voile et l'accumulation des plis au sommet du voile apparaissent également sur la Vierge issue d'un calvaire, conservée au Suermondt-Ludwig-Museum à Aix-la-Chapelle (fig. 285). Œuvre de Passier Borreman et datée de 1523 environ¹²⁹, cette Vierge a aussi des traits anatomiques délicats, notamment son nez long et fin, à l'image de la sainte Anne du retable des Féries (fig. 286). Ses yeux sont légèrement différents, plus globuleux et tombants,

¹²⁸ *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant*, Louvain, 1971, pp. 345-346.

¹²⁹ M-MUSEUM, *Au-delà de la frontière. La statuaire médiévale des Pays-Bas*, communiqué de presse, Louvain, 21 septembre 2017, p. 14.

mettant en évidence l'expression de tristesse. L'expression de la sainte Anne des Féries est plus retenue et plus neutre.

Une autre Vierge de Douleur, conservée au CPAS de Bruxelles et attribuée à Passier Borreman, s'apparente aussi à la sainte Anne des Féries (fig. 287). Étant donné la forte ressemblance avec celle d'Aix-la-Chapelle, elle aurait aussi été sculptée dans les années 1520¹³⁰. Ses yeux ne sont cependant pas tombants. Son profil est très similaire avec celui de la sainte Anne des Féries (fig. 288). En effet, bien que ses yeux soient plus globuleux, son nez est long, fin et droit, sa bouche se présente les lèvres fermées, ainsi que son petit menton est légèrement en avant. Son visage est ovale, légèrement modelé, donnant cet aspect mature. Ses traits du visage sont aussi proches de celui de la sainte Anne d'Avesnes-sur-Helpe, hormis pour la forme du visage qui est plus fine sur la Vierge de Douleur (fig. 289).

Ses drapés, plus amples, cachant son corps et plus souples par rapport à ceux de la sainte Anne Trinitaire des Féries, présentent toutefois quelques similitudes, notamment pour les séquences de plis (fig. 290). Le pan du manteau, que porte la main gauche de la Vierge de Douleur, crée une chute en méandres. Elle est moins systématique, plus moelleuse et souple que la chute en méandres du manteau de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 291). Au-dessus du pied apparent de la Vierge de Douleur, un pli en V se subdivise et s'affaisse mollement sur le pied, en créant de nouveaux plis serrés en zigzag. Sur le pied en avant de la sainte Anne des Féries, le même type de pli se crée, mais dans un mouvement plus raide (fig. 292).

Dans le Hainaut, d'autres œuvres issues d'ateliers bruxellois sont recensées. C'est le cas par exemple pour la Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Martin, à Marcq (près d'Enghien) (fig. 293). Considérée comme appartenant au Groupe Borreman¹³¹, sa stature longiligne et menue, avec ses épaules très étroites et tombantes, rappelle celle de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 294). Elle est également déhanchée, mais avec une gestuelle différente. Son visage, de forme ovale, est fort similaire (fig. 295). Ses yeux sont très similaires également, mais ils sont tombants. Son nez et le bas de son visage lui ressemblent, avec notamment l'aspect charnu. Le traitement de ses cheveux est proche de celui de la Vierge des Féries, bien que les ondulations

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Cours d'Histoire de la sculpture et des arts du relief dans les anciens Pays-Bas*, donné par Michel Leffitz, Docteur en histoire de l'art et professeur à l'Université de Namur, 2018.

soient plus souples à Marcq et que ses cheveux ne soient pas bombés sur ses tempes. L'artiste a utilisé la même technique d'incisions en forme de « c » autour des brins plus épais.

Les drapés sont, à première vue, assez différents, notamment par le volume que prennent ceux de la Vierge de Marcq (fig. 296). Mais sous son bras gauche, son manteau est repris et crée aussi une séquence de plis en V et en polygone que nous retrouvons également sous le bras droit de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 297). Ces plis sont toutefois traités avec bien plus de souplesse que ceux de la Vierge des Féries. Dans le mouvement de reprise du pan de son manteau dans sa main gauche, une série de trois plis en polygone créant des becs rappelle aussi la même succession de trois plis à partir du bassin de la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 296).

Le retable de la Vierge à Boussu-lez-Mons, également attribué à Passier Borreman et réalisé entre 1515 et 1520¹³², est un autre exemple du rayonnement de l'art des Borreman dans le Hainaut. Dans la travée centrale du retable se trouve une scène de l'Assomption (fig. 298). La Vierge qui y est représentée rappelle indéniablement la Vierge à l'Enfant des Féries, surtout par sa chevelure, également composée de deux longues mèches devant ses épaules, bombées au niveau de ses oreilles et sculptée de la même manière (fig. 299). Son visage est plein, mais ses traits sont moins fins. En effet, ses paupières supérieures sont plus hautes et donnent une expression particulière, contrairement aux paupières de la Vierge à l'Enfant des Féries. Son nez est également plus épaté. Toutefois, sa bouche est aussi représentée charnue, fermée, et avec un léger sourire. La comparaison peut aller jusqu'à rapprocher leurs vêtements ; toutes deux portent une robe avec une double encolure ronde et à ras du cou, en plus d'un large manteau retenu sur leur poitrine par une double cordelière. Leur posture est aussi identique, notamment dans le bas du corps, avec leur jambe droite avancée et dont le genou transparait à travers l'étoffe de la robe. La Vierge de Boussu se caractérise également par une séquence de larges plis à partir de son bassin et qui contournent sa cuisse. Son manteau repris sous son bras gauche crée une succession de profonds plis en polygones créant des becs, selon la même typologie que celle sur la Vierge à l'Enfant des Féries (fig. 300). L'Enfant Jésus des Féries trouve aussi des similitudes dans le retable de Boussu-lez-Mons, notamment avec le visage de Jésus dans la scène de la Circoncision (fig. 301). Ses boucles, bien que plus épaisses, se caractérisent aussi par ces incisions en spirale. Ses yeux sont identiques, c'est-à-dire globuleux et surmontés d'une paupière bombée, tout comme son visage est rond, avec un nez épais et une petite bouche

¹³² S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *op. cit.*, p. 64.

fermée aux lèvres charnues. Un des bergers de la scène de la visite des Rois Mages porte des boucles qui sont également proches de celle de Jésus du groupe de la sainte Anne Trinitaire des Féries (fig. 302).

4.3.4. Comparaisons par rapport au Couronnement de la Vierge

Œuvres en bois

Le retable de Boussu-lez-Mons comporte une petite scène du Couronnement de la Vierge en son sommet (fig. 303). En comparant avec la scène du Couronnement dans le retable des Féries (fig. 304), nous constatons que la composition est identique, avec la Vierge agenouillée et mains jointes. Elle est entourée du Christ et du Père. Les trois personnages sont habillés de la même façon : le Christ est torse nu et revêtu d'un manteau attaché par une fibule sur sa poitrine, le Père porte une robe et un manteau également retenu par devant sa poitrine. Tous deux sont aussi couronnés. La Vierge est vêtue d'une robe et d'un manteau retenu par une cordelette. Leurs postures sont également identiques. Seule celle de la Vierge varie, notamment par son genou gauche qui est plus avancé que l'autre et par son mouvement de torsion du buste (fig. 305). Les vêtements de ces trois personnages tombent de la même manière sur les membres. Cela se perçoit particulièrement sur le Christ (fig. 306). Le drapé de son manteau tombe en rabat sous son bras droit et sur son genou. Ce dernier est fort perceptible à travers l'étoffe. Sur le côté de sa jambe, les plis sont semblables, et ont des points d'attache qui sont similaires. Les plis de la Vierge ne sont pas identiques étant donné la posture et la gestuelle, mais nous constatons la présence d'un pli en pince à bec sur le haut de sa cuisse gauche, qui apparaît également sur la Vierge des Féries (fig. 307). En outre, la lisière de sa robe et de son manteau s'étale aussi largement sur le talus en formant des rabats. Les traits de leur visage sont identiques. La Vierge des Féries et celle de Boussu-lez-Mons, notamment, se ressemblent fortement, notamment les yeux mi-clos, avec les commissures intérieures et extérieures qui s'affinent, et les larges paupières (fig. 308). En outre, leur chevelure sont identiques, d'une part car elles portent toutes deux les deux longues mèches autour de leur visage, d'autre part car leurs mèches sont évoquées par des incisions en forme de « c » et de « s ». Les yeux et la barbe du Père sont aussi fortement semblables à ceux du Père des Féries (fig. 309).

Dans les retables de production bruxelloise, citons également celui de Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek, daté de 1530-1532 et attribué au groupe Borreman¹³³. Il comporte lui aussi une scène du Couronnement de la Vierge, au-dessus de la scène des funérailles de la Vierge (fig. 310). Les positions des personnages sont légèrement différentes. Hormis ces positions divergentes, nous retrouvons des similitudes dans les drapés, en particulier le pli en pince à bec longeant la jambe en avant de la Vierge (fig. 311). Ce retable se compose d'autres scènes, celle des funérailles de la Vierge avec les apôtres. Parmi ceux-ci, quelques-uns portent des cheveux dont le traitement en épaisses mèches incisées avec des formes de « c » et de « s » se rapprochent des cheveux du Père et du Christ du retable des Fêtes (fig. 312). La Vierge de la scène de la Nativité peut être rapprochée de la Vierge du Couronnement sur le retable des Fêtes, en particulier par son anatomie et ses drapés (fig. 313). En effet, le traitement de sa chevelure est sensiblement proche de celui de Mons. Deux longues mèches tombent de part et d'autre du visage, formant de larges ondulations, combinant des brins plus épais avec d'autres plus fins, esquissés par des incisions en forme de « c » et de « s ». Si à Mons ces deux mèches prennent davantage la forme de rouleaux, avec des ondulations peinant à être plus vivantes, celles de Lombeek sont plus réalistes. Les autres mèches sont rejetées en arrière et sont traitées de la même manière. Comme sur la Vierge de Mons, elle reprend les pans de son manteau sous ses bras. Sous son bras gauche, nous observons une séquence de plis en polygone et en V qui rappelle indéniablement ceux sous le bras gauche de la Vierge couronnée des Fêtes. Sous son bassin, les plis contournent sa cuisse en avant et forment un profond pli en pince à bec, comme à Mons. La lisière de sa robe, large et s'étalant sur le sol, crée des plis cassés formant des rabats, comme c'est aussi le cas à Mons.

À Boussoit, tout près de Mons, la chapelle Saint-Julien abrite un calvaire en bois du XVI^e siècle (fig. 314). Le Christ en croix porte une barbe bifide, ainsi qu'une moustache (fig. 315). Les mèches de sa barbe sous sa bouche suivent également un mouvement interne et se terminent par une perle. Sur sa joue gauche, les mèches de sa barbe sont évoquées par une succession d'incisions en « c », formant ainsi la sinuosité des brins. La même organisation capillaire apparaît aussi dans la barbe du Christ du retable des Fêtes (fig. 316). Le rendu est moins abouti et moins fin à Mons mais il s'agit du même système. La mèche tombant de sa

¹³³ M. LEFFTZ, « Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou : stalles, retable, tombeaux, portail occidental », dans L. CIAVALDINI RIVIERE et M. BRIAT-PHILIPPE (dir.), *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018, pp. 53.

chevelure sur son épaule est également traitée selon la même manière que les mèches du Christ des Féries ; les ondulations sont larges et lentes, les brins évoqués par des incisions en forme de « c », et les mèches se terminent par une perle. La perle sur le Christ de Mons est plus sommaire et ne forme pas une spirale, contrairement à celle sur la barbe du Christ de Boussoit.

4.3.5. Comparaisons par rapport au saint Jean-Baptiste

Œuvres en pierre

Maintes fois le saint Jean-Baptiste du retable des Féries a été comparé avec la sculpture en calcaire de saint André (fig. 317), qui devait très probablement faire partie du jubé de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, enlevé depuis 1753¹³⁴. Il s'agit d'une œuvre appartenant à un ensemble de quatre sculptures d'apôtres, datées entre 1470 et 1480¹³⁵ et incluse dans le groupe Borreman¹³⁶. L'expression et la gestuelle du visage sont, certes, semblables à celles du saint Jean-Baptiste du retable des Féries, mais les aspects physiques tels que la pilosité sont fort différents (fig. 318). Les boucles de saint André se meuvent à partir des racines, sont très dynamiques dans leurs torsions et nettement plus épaisses. La barbe aussi est d'un autre type. Ils ont cependant en commun la terminaison de leurs mèches qui prend la forme d'une perle. Leur stature menue avec des épaules étroites est également identique. La différence de style se note également dans l'aspect des drapés, très gonflés de l'intérieur et plus imposants à Mons qu'à Nivelles (fig. 319).

Dans le même groupe de sculptures, la statue de saint Paul se rapproche davantage du saint Jean-Baptiste, notamment au niveau de sa chevelure (fig. 320). Celle-ci se présente sous la forme d'épaisses mèches dans lesquelles de nombreux brins s'entremêlent et se terminent par une perle. Mais les mèches de saint Paul sont plus volumineuses et se détachent davantage du plan de la tête que celles de saint Jean-Baptiste. Leurs traits de leur visage présentent également des ressemblances, notamment dans la forme de leurs yeux, où les commissures intérieures et extérieures s'affinent (fig. 321). La différence avec saint Jean-Baptiste est que les bords ciliaires de saint Paul sont sculptés, accentuant l'expressionnisme de son visage. Malgré

¹³⁴ J.-L., DELATTRE, G. LECOCQ et M. OSTERRIETH, *Musée communal-Guide du visiteur*, 1^{ère} édition, Nivelles : Musée communal, 1994, p. 22.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Cours d'Histoire de la sculpture et des arts du relief dans les anciens Pays-Bas*, donné par Michel Leffitz, Docteur en histoire de l'art et professeur à l'Université de Namur, 2018.

cette différence, le sculpteur du saint Jean-Baptiste a légèrement sculpté les rides autour des yeux, comme pour le saint Paul. Les arcades sourcilières, également présentes, renforcent l'expression de leur regard. La forme de leur bouche aussi est identique. Outre les traits physiques, nous constatons qu'un même système de plis en polygone apparaît sous le bassin de saint Paul (fig. 322). Sur le saint Jean-Baptiste, ces plis sont plus raides, plus fins et ne forment pas des becs si profonds et si gonflés que ceux de saint Paul. Néanmoins, cette reprise d'un même système démontre que le sculpteur du saint Jean-Baptiste connaissait cette sculpture de saint Paul et a dû probablement s'en inspirer.

Dans les sculptures en pierre, un saint Étienne en pierre d'Avesnes-le-Sec (fig. 323), conservée à l'Artothèque à Mons, a une chevelure qui est remarquablement proche de celle du saint Jean-Baptiste des Féries (fig. 324). Si les mèches du haut du front ne sont pas identiques, les côtés sont néanmoins très similaires. Les mèches se détachent peu du plan de la tête, surtout au sommet de la tête, les brins sont épais et incisés sous la forme de « c » et de « s » et leur terminaison forme une grosse perle. La morphologie des deux saints est néanmoins différente, et ce particulièrement au niveau de leur carrure ; celle de saint Étienne est plus large. Sa posture, sa gestuelle et les drapés sont également plus raides que celles de saint Jean-Baptiste. Cependant, nous pouvons noter un rapprochement avec les drapés du saint Étienne du retable de Horrues, particulièrement avec la direction des plis au niveau du bassin et de leur point d'attache sur le bras gauche, ainsi qu'avec le tombé des plis de sa robe sur ses pieds (fig. 325).

Dans le retable de la conversion de saint Hubert à l'église Saint-Martin de Horrues, les statues des saints se rapprochent du saint Jean-Baptiste au point de vue de la stylistique, de la stature et des drapés, et ce particulièrement pour le saint André (fig. 326). Ses cheveux, dont les mèches sont nettement plus volumineuses et se détachent volontiers de sa tête, présentent au sommet du front le même type de deux mèches, comme le saint Jean-Baptiste (fig. 327). Les boucles de saint André sont cependant bien plus volumineuses et épaisses. Les traits du visage peuvent aussi être rapprochés. Les yeux sont traités de la même manière, les arcades sourcilières sont aussi présentes mais plus expressives et moins arrondies que celles du saint Jean-Baptiste. Leur nez, long et fin, ainsi que l'expression de leur bouche, sont aussi très proches. Sa carrure est étroite et ses épaules tombantes, à l'instar de saint Jean-Baptiste (fig. 328). Les drapés aussi peuvent être rapprochés, notamment avec ceux du saint Jean l'Évangéliste du retable de Horrues. Celui-ci porte un large manteau aux lourdes étoffes, comme le saint Jean-Baptiste des Féries (fig. 329). Sur ses épaules, l'encolure de son manteau crée des rabats, amplifiant l'aspect

volumineux des drapés et permet d'accentuer sa carrure (fig. 330). Il porte les pans de son manteau dans le pli de son coude droit et en le reprenant sous son bras gauche. La formule des drapés qui y apparaît est identique à celle sous le bras gauche du saint Jean-Baptiste des Féries (fig. 331). En effet, une succession de deux plis en polygone forment de profonds becs. À cette succession, s'annexe un pli en pince à bec, ainsi qu'une chute en méandres formant des rabats.

Œuvres en bois

Nous constatons que cette particularité des deux petites mèches au sommet du front apparaît régulièrement dans la statuaire brabançonne, et particulièrement dans celle provenant de Bruxelles et du groupe Borreman. En effet, dans le retable des saints Crépin et Crépinien à Herentals, réalisé par Passier Borreman dans les années 1520¹³⁷, les figures des saints Crépin et Crépinien peuvent être associées à celle de saint Jean-Baptiste, et en particulier pour leur chevelure car nous y observons aussi deux mèches se terminant par une perle au sommet de leur front (fig. 332). Celles-ci sont cependant moins stylisées que pour saint Jean-Baptiste. Le reste de leur chevelure n'est comparable que si nous prenons en compte la présence des incisions en forme de « c » et de « s » destinées à évoquer les brins de cheveux. Les mèches se terminent bel et bien par une perle, mais celles-ci sont différentes, car elles prennent la forme d'une spirale, alors que pour saint Jean-Baptiste, elles sont pleines. Cependant, notons que la perle prenait une forme de spirale au bout des mèches de la Vierge du Couronnement. Au niveau anatomique, le traitement de leurs yeux n'est pas exactement identique, pour cause de la présence des bords ciliaires qui n'apparaissent pas sur le saint Jean-Baptiste. Leurs arcades sourcilières, à Herentals comme à Mons, sont bien présentes et sont très arquées. Leur nez est aussi long, fin, et légèrement retroussé, comme c'est le cas à Mons.

Dans le même style que le retable d'Herentals, le retable de Boussu-lez-Mons, attribué à Passier Borreman et exécuté entre 1515 et 1520¹³⁸, comprenait des personnages supplémentaires à l'avant-plan des autres scènes, avant d'être volées en 1914. Mais grâce aux campagnes photographiques de l'IRPA, nous savons comment se présentaient ces personnages

¹³⁷ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers. XVe-XVIe siècles*, Paris : éd. de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 41.

¹³⁸ S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 », dans C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, pp. 64.

(fig. 333). Originellement, devant la scène de l'adoration des bergers, il s'agissait des trois rois mages (fig. 334). Ceux-ci sont intéressants à considérer pour le traitement de leurs cheveux qui est fort proche de celui de saint Jean-Baptiste¹³⁹ (fig. 335). En effet, nous constatons que leurs cheveux sont répartis de part et d'autre d'une raie centrale, à partir de laquelle les mèches restent encore fort dépendantes du plan de la tête, et commencent à s'en dégager à mi-hauteur. Leurs boucles se répartissent sur deux niveaux, incisées sous des formes de « c » et de « s », et se terminent par des perles. Nous ne pouvons pas davantage caractériser ces dernières étant donné le manque de qualité de la photo. Ils paraissent aussi avoir deux courtes mèches au sommet de leur front. L'expression de leur regard est aussi très marquée par la présence des arcades sourcilières. Leur nez, long et fin, ainsi que leur bouche arquée vers le bas, sont également très similaires aux traits de saint Jean-Baptiste.

La statue de saint Jean issue d'un calvaire, conservée à Aix-la-Chapelle, datée de vers 1523 et qui aurait été sculptée par Passier Borreman, doit également être retenue, tant du point de vue anatomique que de l'analyse des drapés (fig. 336). Bien que son expression soit plus accentuée et que cela se répercute sur ses traits, comme ses yeux qui sont tombants par rapport à ceux de saint Jean-Baptiste, les arcades sourcilières sont bel et bien présentes et son nez, long et fin, se retrousse aussi légèrement à sa pointe. Leur chevelure, cependant, n'est pas comparable (fig. 337). La stature générale et la gestuelle du saint Jean se rapproche de celle de saint Jean-Baptiste (fig. 338) ; tous deux sont déhanchés, leur main droite levée et leur tête tournée vers la droite. Le manteau suit un mouvement passant devant son bassin pour être repris sous l'autre bras. Ses étoffes semblent lourdes, les plis en bourrelet sont épais. Sous son bras droit, une séquence de trois plis en polygone et en V se crée, à laquelle se joute un temps calme et puis une chute en méandres formant des rabats (fig. 339). C'est le même type que nous trouvons sous le bras gauche du saint Jean-Baptiste des Fêtes. Ce même modèle de drapés apparaît aussi sur la Vierge de Douleur conservée au CPAS de Bruxelles, réalisée vers 1520 (fig. 340).

¹³⁹ Les seuls clichés que nous avons à notre disposition ne sont pas d'une qualité assez haute pour nous fournir des détails suffisants qui auraient pu nous permettre d'affiner davantage notre étude stylistique.

4.3.6. Comparaisons par rapport aux anges de l'Assomption

Œuvres en pierre

Lors des comparaisons avec la sainte Anne Trinitaire, nous avons évoqué la Madone à l'Enfant de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain, datée entre 1494 et 1528¹⁴⁰. Cette sculpture est accompagnée d'un socle sur lequel reposent deux anges portant un blason (fig. 341). L'étude comparative de ces angelots nous a permis de démontrer de nombreuses similitudes avec les anges du retable des Féries.

Les visages des anges, et en particulier celui à gauche du socle et le premier ange à droite des pieds de la Vierge du retable sont tous deux arrondis, légèrement modelés et charnus de par la présence du double menton (fig. 342). Bien que les yeux de l'ange du retable ne soient plus très visibles, un autre ange du même groupe a heureusement conservé davantage de détails qui nous permettent de comparer ses yeux à ceux de l'ange du socle (fig. 343). Leurs yeux sont fort semblables ; mi-clos et bordés d'une large paupière supérieure et d'une paupière inférieure légèrement enflée. Leur nez a malheureusement été mal conservé ; nous pouvons juste admettre qu'il devait sans doute être large et rond. Leur bouche sont toutes deux closes, et assez proche du nez. Leur chevelure se répartit de manière symétrique grâce à une raie centrale, à partir de laquelle les mèches tombent sur les épaules (fig. 344). La calotte est arrondie et parsemée d'incisions serpentine. Sur l'ange du socle, les ondulations se font plus rapides, dynamiques et se détachent du plan, au contraire de l'ange du retable, où c'est seulement au niveau de la mâchoire que les mèches deviennent plus épaisses et se détachent entre elles pour s'étaler sur les épaules. Chaque ange a au sommet de son front deux boucles allant vers l'intérieur. De part et d'autre de leur visage, une courte mèche ondulée s'arrête au niveau de leurs oreilles. Devant les épaules, deux mèches plus longues tombent. Les brins qui les composent sont larges et épais, suivent un rythme ample et lent, pour se terminer par une perle.

Leur cou est souligné par un col en châle, se fermant au centre, de la même manière que les anges du retable (fig. 345). Sur leurs bras, les étoffes se plissent dans la même idée de rendre présent le corps en-dessous (fig. 346). Sur les bras des anges de Saint-Ghislain, un épais pli se forme sous le bras pour rappeler la présence du coude et ainsi délimiter la forme du membre, et

¹⁴⁰ Voir page 74.

un autre grand pli passe au milieu du bras pour en augmenter le volume et rendre le mouvement dynamique. Sur les anges de l'Assomption du retable, les plis sur les bras sont répartis selon cette même logique ; un seul ange conserve encore ses bras originaux et permet de confirmer cela.

Nous pouvons également relever des similitudes dans la posture des anges, de part leurs jambes légèrement repliées et de biais, ainsi que dans la composition des drapés et des plis sur leurs cuisses (fig. 347). Cependant, alors que les drapés ont des formes arrondies et souples à Saint-Ghislain, sur le retable des Féries, les plis des anges sont davantage cassés et beaucoup moins souples dans leurs variations. En outre, cela donne un rendu moins moelleux que sur les anges de Saint-Ghislain. Néanmoins, rappelons que les anges du retable étaient polychromés et ont été décapés. Ajoutons aussi que sur l'ange droit du socle de Saint-Ghislain, les drapés de sa robe sont très semblables à ceux d'un des anges du retable des Féries (fig. 348).

Leurs ailes ne sont pas exactement pareilles (fig. 349) ; celles des anges du retable sont plus étroites. La composition de leurs ailes est différente dans le traitement des rémiges, mais nous pouvons cependant les rapprocher car un des anges de Saint-Ghislain a une aile qui s'enroule sur elle-même au niveau de ses rémiges primaires, comme nous pouvons également le constater sur l'aile du seul ange du retable des Féries qui conserve encore son aile originale.

Œuvres en bois

Notre étude comparative s'élargit aussi aux retables en bois, avec lesquels les retables en pierre partagent une certaine parenté. C'est le cas du retable du retable de la Vierge de Boussu-lez-Mons qui, au-delà de son iconographie dédiée à la Vierge, comprend une représentation de l'Assomption avec des angelots, comme c'est le cas dans le retable des Féries (fig. 350).

Comme dans le retable des Féries, les anges autour de la Vierge en Assomption présentent deux types de chevelures différents (fig. 351). Un type correspond à des cheveux plus longs qui s'étalent sur leurs épaules et dans le haut de leur dos ; le second type représente des cheveux plus courts avec des boucles plus volumineuses. Parmi eux, un ange présente une chevelure sensiblement proche de celles des anges du retable des Féries (fig. 352). En effet, l'ange en bas à droite du retable de Boussu-lez-Mons se caractérise par une chevelure qui

épouse les formes de sa tête, de sorte à former une calotte, ses mèches de cheveux s'étendent dans son dos et deux autres passent devant ses épaules. Ces mèches sont réparties symétriquement autour d'une raie centrale, et leurs brins, incisés, ondulent selon un rythme lent et régulier. Chaque mèche se termine par une petite perle. Au sommet de son front, il porte également deux petites boucles assez volumineuses. Ces deux boucles sont aussi présentes sur les autres anges du retable de Boussu. Ce type de chevelure n'est pas sans rappeler le type des anges du socle de Saint-Ghislain (fig. 353).

Leurs visages sont aussi très semblables à ceux des anges du retable des Féries (fig. 354). Leurs yeux sont mi-clos, en forme de croissant, bordés d'une épaisse paupière supérieure et d'une paupière inférieure légèrement enflée. Leur nez est large et rond, et leur bouche aux lèvres fermées mais bien dessinées esquisse un léger sourire. Notons aussi que ce type d'expression et les traits anatomiques se rapprochent de ceux sur le visage de l'Enfant Jésus du groupe de la sainte Anne Trinitaire à Avesnes-sur-Helpe (fig. 355).

Outre le type de robe et le col qui sont similaires entre les anges de Boussu et de Mons, la composition des drapés se prête également à la comparaison entre les anges de ces deux œuvres. Nous pouvons pour cela comparer l'ange en haut à droite de Boussu-lez-Mons, et l'ange en bas à droite de Mons, notamment sur leur manche (fig. 356). Bien qu'à Boussu-lez-Mons, le drapé de celle-ci soit plus bouffant et plus ample, les plis suivent les mêmes mouvements et sont conçus selon une même séquence. Au niveau des membres inférieurs également nous pouvons retrouver les mêmes séquences de plis (fig. 357). Cette recherche de mise en valeur du corps sous les vêtements, à travers des étoffes semi-épaisses est récurrente. Par contre, dans la position des anges, il y a des divergences. Les anges de Boussu-lez-Mons sont davantage contorsionnés dans leurs positions et sont plus maniérés, ce qui se perçoit notamment à travers leurs mains, tandis qu'à Mons les anges prennent une pose plus naturelle, légèrement de biais de manière à ce que leurs jambes soient mises en évidence. Ce sont des caractéristiques qui nous permettent de rapprocher stylistiquement ces deux ensembles.

Le retable des saints Crépin et Crépinien à Herentals, par Passier Borreman vers 1520 comporte lui aussi une scène avec des anges. Ceux-ci ne volent pas autour du personnage principal, mais leurs visages sont sensiblement proches de ceux des anges des retables de Boussu-lez-Mons et de Mons (fig. 358).

CHAPITRE V

ESSAI D'ATTRIBUTION ET DATATION

Le comte J. de Borchgrave d'Altena, dans son ouvrage *Retables en pierre du Hainaut* (1968), rapprochait la stylistique du retable des Féries de la période de Passier Borreman¹⁴¹. Plus tard, en 1970, L. Tondreau, alors conservatrice de la collégiale Sainte-Waudru de Mons, publiait un article dédié au retable des Féries, synthétisant les informations archivistiques afin d'en donner une histoire matérielle plus précise, et rappelant les rapprochements stylistiques que le comte J. de Borchgrave d'Altena avait déjà établis, en particulier de la figure de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, les comparant respectivement aux statues des retables de Boussu-lez-Mons, de Pailhe, de Saluces, de Skeptuna, d'Horrués et de l'ancien jubé de Nivelles¹⁴². Plus récemment, en 1994, à l'occasion de l'exposition *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden* au Musée des Beaux-Arts de Gand, J.W. Steyaert a établi un lien avec la production bruxelloise¹⁴³, ainsi qu'avec une sculpture de la sainte Anne Trinitaire conservée dans la collégiale d'Avesnes-sur-Helpe¹⁴⁴. Finalement, depuis 2016, les scientifiques de la RKD – Netherlands Institute for Art History¹⁴⁵ ont daté le retable des Féries du premier quart du XVI^e siècle et l'ont attribué à un anonyme de la province du Hainaut¹⁴⁶.

Au fil de nos recherches comparatives, nous nous sommes effectivement rendu compte que le retable des Féries a une parenté indéniable avec la sculpture brabançonne. Ces similitudes concernent autant l'analyse formelle des personnages sculptés que pour l'architecture.

¹⁴¹ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Retables en pierre du Hainaut*, Mons : Fédération du tourisme de la province de Hainaut, 1968, p. 39.

¹⁴² L. TONDREAU, « Le retable des « Féries Notre-Dame » dans la collégiale Ste Waudru à Mons », in *Hainaut-Tourisme*, juin 1970, p. 94-95.

¹⁴³ J.W. STEYAERT (dir.), *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gand : Ludion, 1994, p. 122.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 253.

¹⁴⁵ Collaborant avec Illuminaire – Centre for the Study of Medieval Art (KU Leuven), leur but est de créer un corpus digital des retables produits dans les anciens Pays-Bas bourguignons aux XVe et XVIe siècles.

¹⁴⁶ STICHTING RKD – NEDERLANDS INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS, *Anoniem Hengouwen (prov.) 1500-1919 and Anoniem Nederlanden (historische regio) 1500-1918. Virgin altarpiece, 1500-1918*. Mons (Belgium), Collégiale kerk Sainte Waudru, [https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters%5Bperiode%5D=1460%7C%7C1574&sa%5Bproject_search%5D=%22Digital+Corpus+Flemish+Retables%22&query=&facets%5Bperiode%5D%5Bstart%5D=1460&facets%5Bperiode%5D%5Bend%5D=1575&facets%5Bperiode%5D%5Bgap%5D=17&start=4], (11/03/2019).

S'agirait-il plutôt d'une école hennuyère influencée par le style brabançon, ou plutôt d'une école brabançonne ?

À partir de la seconde moitié du XVe siècle, les centres de production changent et se concentrent à Bruxelles, Anvers et Malines¹⁴⁷. Le centre de production brabançon a connu un tel épanouissement artistique qu'il a rayonné jusque dans le Hainaut¹⁴⁸, d'où la difficulté d'attribuer les sculptures du premier tiers du XVIe siècle conservées en Hainaut soit à un atelier de la région du Hainaut, soit à un atelier brabançon. Toutefois, nous savons que des artistes bruxellois sont venus à Mons, notamment pour construire le jubé du Val des Écoliers en 1475¹⁴⁹.

En ce qui concerne l'analyse formelle, nous avons rapproché la sainte Anne trinitaire des Féries à celle située dans la collégiale d'Avesnes-sur-Helpe. La dernière hypothèse à propos de cette dernière est qu'elle était, effectivement, très semblable à celle du retable des Féries, et qu'elles devaient sans doute toutes deux avoir été produites à Mons¹⁵⁰. La superposition de deux calques faits à partir de deux photos à la même échelle nous a permis de constater que le tombé des épaules des deux saintes Anne est identique. Une telle similitude démontre que ces deux statues sont, vraisemblablement, sorties du même atelier. En 1994, J.W. Steyaert avait aussi rapproché la sainte Anne Trinitaire d'Avesnes-sur-Helpe de la statue d'un saint Roch en bois, conservé au musée des Beaux-Arts de Valenciennes¹⁵¹ (fig. 359). Nous y retrouvons effectivement les mêmes traits du visage, ainsi que la même expression avec un léger sourire. (fig. 360). Nous sommes parvenus à rapprocher ce saint Roch d'un autre personnage au chapeau, dans le retable de la Vierge à Boussu-lez-Mons (fig. 361). En outre, les traits et l'expression de la Vierge à Avesnes-sur-Helpe sont très proches de ceux de la Vierge dans la scène de la circoncision du retable de Boussu-lez-Mons (fig. 362). Ce retable, attribué à Passier

¹⁴⁷ M. BUYLE et C. VANTHILLO, *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles : Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000, p. 23.

¹⁴⁸ R. DIDIER, *La sculpture en Hainaut*, p. 385, [http://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/livres/fichiers/wph_culture_ti_p385-404.pdf], (21/07/2019).

¹⁴⁹ J. MAMBOUR, *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut. I. La statuaire de 1200 à 1530*, Mons : Fédération du tourisme du Hainaut à Mons, 1981, p. 88.

¹⁵⁰ J.W. STEYAERT, *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gand : Museum voor Schone Kunsten, 1994, p. 253.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 254.

Borreman et daté vers 1515-1520¹⁵², nous mène vers l'idée qu'il y aurait un lien entre le retable des Féries et l'art de Passier Borreman.

La méthodologie employée pour l'analyse stylistique, basée sur l'étude de l'anatomie et des drapés, a aussi mis en évidence le fait que les figures des Féries relèvent de l'art brabançon. Le visage ovale et charnu, les yeux en forme de croissant, dont les commissures internes et externes s'affinent, les arcades sourcilières marquées se prolongeant en un long nez, fin, légèrement retroussé, les lèvres bien dessinées sans être trop épaisses et le léger double menton, sont des traits que nous avons recensé dans les œuvres sculptées par Passier Borreman vers 1520, ou faisant partie du groupe Borreman qui recense, aujourd'hui, plus de trois cents œuvres. Les cheveux aussi, dont les ondulations sont évoquées par des incisions en forme de « c » et de « s », et se terminant par une perle, sont des modèles qui sont sans cesse repris dans les modèles brabançons. Le type brabançon apparaît également de par la robe à laquelle se superpose un manteau ouvert, retenu par une cordelière et repris sous le(s) bras, créant une chute de plis et des méandres formant des rabats sur les côtés, ainsi que par la séquence de plis en polygone et en V sous le bassin¹⁵³.

Au-delà de l'analyse morphologique des personnages sculptés, notre étude typologique et stylistique nous mène à proposer un centre de production commun pour les retables des Féries, d'Estinnes-au-Mont et d'Horrues. Le retable des Sept Joies de la Vierge à Brou a, nous l'avons constaté, une typologie très proche des retables d'Estinnes-au-Mont et de Mons, et son appartenance au groupe Borreman¹⁵⁴ renforce notre hypothèse d'un centre de production brabançon et le rattachement des retables des Féries, d'Estinnes-au-Mont et d'Horrues au groupe Borreman. En effet, le retable d'Horrues, outre des similitudes ornementales, comporte également un personnage sculpté très proche de la Marie-Madeleine dans la niche murale en pierre de l'église Sint-Pietersbanden en Sint-Laurentius à Sint-Laureins-Berchem (fig. 363). En outre, la typologie et les ornements de cette niche sont très proches des travées du retable des

¹⁵² S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 », dans C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, p. 64.

¹⁵³ J. MAMBOUR, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁴ M. LEFFTZ, « Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou : stalles, retable, tombeaux, portail occidental », in dans L. CIAVALDINI RIVIERE et M. BRIAT-PHILIPPE (dir.), *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de son entourage*, actes du colloque international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018, p. 53.

Féries (fig. 364). L'appartenance de cette niche au groupe Borreman¹⁵⁵ conforte à nouveau notre proposition de rattacher le retable des Féries, d'Estinnes-au-Mont et de Horrues à ce même groupe.

Notre proposition d'attribution va donc davantage dans le sens d'une production brabançonne et de la provenance de l'atelier d'un artiste plus ou moins proche de la sphère bormanienne. En tous cas, les artistes de ces trois retables hennuyers devaient avoir une excellente connaissance de la production bormanienne, en particulier de la production de Passier Borreman étant donné les ressemblances. Nous pouvons nous permettre de penser que les artistes en charge de la sculpture du retable des Féries devaient être plus ou moins proches de la sphère professionnelle de Passier Borreman. En effet, la formation des artistes à la fin du Moyen Âge se faisait auprès d'un franc-maître ; ensuite l'artiste devenait indépendant vis-à-vis de son franc-maître, ou restait à son service et devenait donc compagnon, c'est-à-dire salarié au service de son franc-maître¹⁵⁶.

En ce qui concerne la datation, nous pensons que le chantier du retable aurait été réalisé en sous-œuvre, c'est-à-dire après la construction de la chapelle, donc après 1503, et ce sur plusieurs années, plus spécifiquement en deux étapes. En effet, d'une part la main d'œuvre artistique est différente selon les parties à sculpter, et d'autre part, les commanditaires ont probablement dû fournir d'importants financements, étalés sur plusieurs années. Grâce à nos comparaisons, nous suggérons une datation entre 1500 et 1520 pour la construction de la huche et des ornements. La comparaison avec des ornements, particulièrement les crochets et les enroulements feuillagés, dans la sculpture, l'architecture et la peinture, nous ont conforté dans cette proposition de datation. Pour les personnages sculptés, le lien évident avec les anatomies et les drapés des personnages du retable de Boussu-lez-Mons (1515-1520), ainsi qu'avec les sculptures de Passier Borreman telles que la Vierge de Douleur (vers 1520) du CPAS de Bruxelles, la Vierge pleurant et le saint Jean (c. 1523) du Suermondt-Ludwig-Museum à Aix-la-Chapelle, ainsi que le retable de Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek (1530-1532), nous permettent de proposer une datation entre 1515 et 1525/1530.

¹⁵⁵ Communication orale de Michel Leffitz, Docteur en histoire de l'art, professeur à l'Université de Namur, 12/06/2019.

¹⁵⁶ M. BUYLE et C. VANTHILLO, *op. cit.*

CHAPITRE VI

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

6.1. Sources iconographiques pour les thèmes mariaux

Pour la statuaire, les artistes des retables des anciens Pays-Bas puisaient leur inspiration principalement dans les sources orales et visuelles¹⁵⁷. En effet, la Bible, en tous cas au XV^e siècle, était écrite uniquement en latin. Ce ne sera qu'au XVI^e siècle que les premières traductions en langue vulgaire seront disponibles, mais elles seront, dans un premier temps, interdites par l'Église. Les sujets religieux les plus communs et les plus susceptibles d'être transmis oralement et visuellement étaient donc probablement les épisodes du Christ, mais aussi de la Vierge, laquelle connut un essor dévotionnel plus important à partir du XV^e siècle. C'est surtout le recueil de Jacques de Voragine, la *Légende dorée* qui, grâce à l'invention de l'imprimerie vers 1450 et aux nombreuses traductions en langues vulgaires, a permis ainsi une popularisation des textes sur les saints. De la *Légende dorée*, les thèmes les plus populaires furent les épisodes de la Nativité, la vie de la Vierge, ainsi que la sainte Parenté¹⁵⁸.

Plus spécifiquement, l'iconographie de la Vierge est également liée à celle du Christ. En effet, les épisodes de la Passion du Christ comprennent quatre des Sept Douleurs de la Vierge, ainsi que les Cinq Mystères Douloureux du Rosaire. En outre, l'Annonciation, la Visitation ainsi que la Nativité font partie des Cinq Mystères Joyeux et des Sept Joies de la Vierge. Il était également courant de mêler la scène de la Nativité de Jésus avec des épisodes de l'enfance et de la mort de la Vierge. Ces thèmes mariaux étaient extraits des textes apocryphes, ainsi que des textes de l'Ancien Testament¹⁵⁹.

¹⁵⁷ K. WOODS, « Thèmes iconographiques et sources », dans B. D'HAINAUT (dir.), *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XVe -XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC, 2005, p. 83.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 84.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 92.

6.2. La dévotion mariale à la fin du Moyen Âge et sa répercussion sur l'iconographique dans les retables bruxellois dédiés à la Vierge

Le retable des Fêtes Notre-Dame était, comme son nom l'indique, consacré à la dévotion de la Vierge. La fin du Moyen Âge est également l'époque où le rôle de la Vierge devient central dans les représentations sculptées, et notamment dans les retables, où la vie de la Vierge devient un sujet à part entière. La Vierge était en effet le modèle de référence pour la piété et la compassion qu'exigeait la *devotio moderna*¹⁶⁰. En outre, au cours du XV^e siècle, plus précisément en 1423, le synode de Cologne créa une nouvelle fête liturgique dédiée à la Compassion et qui insistait sur les douleurs de la Vierge¹⁶¹.

Le contexte ecclésiastique était donc favorable à une expansion du thème marial dans l'art médiéval, notamment dans la sculpture. En effet, dans la production des retables brabançons, les sujets dédiés à la vie de la Vierge étaient courants et formaient d'ailleurs une catégorie très importante¹⁶². Nous nous sommes référés à l'iconographie des retables bruxellois dédiés à la Vierge et conservés en Belgique, pour déterminer quelles étaient les scènes ayant le plus de succès entre 1450 et 1530. Nous avons recensé six retables : le retable de la Vierge de Boussu-lez-Mons (vers 1515-1520¹⁶³) (fig. 365), le retable de la Vierge conservé au Musée du Centre public d'Aide sociale (1495-1500)¹⁶⁴ (fig. 366), le retable de la Vierge (dit de Saluces) (1500-1510) (fig. 367), le retable de la Vierge conservé au Musée de la Ville de Bruxelles (1490-1500)¹⁶⁵ (fig. 368), le retable de la Vierge de Lombeek-Notre-Dame (1530-1532)¹⁶⁶ (fig. 369), le retable de la Vierge de Villers-la-Ville (1520-1530, ou plus tardif)¹⁶⁷ (fig. 370). Sur ces six œuvres, l'Annonciation, la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages et la Circoncision, apparaissent cinq fois (fig. 371). La Visitation apparaît à quatre reprises. La Présentation de Jésus au Temple, le Mariage de la Vierge et la Dormition sont recensées trois fois. La

¹⁶⁰ B. D'HAINAUT-ZVÉNY, Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas: raisons, formes et usages, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2008, p. 94.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 156.

¹⁶² J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons : 1450-1550*, 2^e édition, Bruxelles : éd. du Cercle d'art, 1943, p. 8.

¹⁶³ S. GUILLOT DE SUDIRAUT, *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers XVe-XVIe siècles*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, p. 41.

¹⁶⁴ B. D'HAINAUT-ZVÉNY, *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XVe-XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC-éditions, 2005, p. 163.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 183.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 186.

Présentation de la Vierge au Temple ainsi que les Funérailles de la Vierge apparaissent deux fois seulement. Finalement, ce sont la Nativité de la Vierge et l'Assomption qui sont les moins représentées, car elles apparaissent qu'une seule fois chacune sur ces six retables.

6.3. Iconographie des scènes du XVI^e siècle

6.3.1. Sainte Anne Trinitaire

Outre la *Légende dorée* que nous avons évoquée dans l'introduction, c'est le traité *De laudibus sanctissime matris Annae tractatus*, publié en 1494 par l'humaniste allemand Trithemius qui engendra d'une part, le développement considérable des confréries de sainte Anne, et d'autre part, la dévotion à la sainte Anne¹⁶⁸. En effet, entre 1480 et jusque dans les années 1530, la sainte Anne a fait l'objet d'une dévotion croissante dans les anciens Pays-Bas. Les nombreux retables, fragments de retables et statues de cette époque, en témoignent. Elle est généralement représentée avec un voile et une guimpe et est accompagnée de sa fille, Marie, portant ses cheveux détachés et tenant dans ses bras son Fils Jésus¹⁶⁹. Notons également que la présence de la sainte Anne Trinitaire fait écho à l'épouse du commanditaire, Anne Caset. Nous devrions donc aussi voir à travers cette représentation sa sainte patronne.

Nos recherches nous ont permis de constater que, dans les anciens Pays-Bas, la composition du groupe avec la sainte Anne et la Vierge debout n'est pas courante dans l'art de la statuaire médiévale. Nous avons pu en recenser quatre seulement : à Boussu-lez-Mons (fig. 372), à Flobecq (fig. 373), à Avesnes-sur-Helpe (fig. 374), et une quatrième dont la localité est inconnue (fig. 375).

6.3.2. Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité

Ce motif, très populaire dans l'art des retables, n'est pourtant pas mentionné dans la Bible. Il est issu d'un récit apocryphe, lequel est attribué à Méliton, évêque de Sardes. Cet épisode de la vie de la Vierge fut ensuite popularisé au VI^e siècle par Grégoire de Tours, et

¹⁶⁸ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*. T. III, *Iconographie des saints*, I, Paris : Presses universitaires de France, 1958, p. 92.

¹⁶⁹ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les retables brabançons, 1450-1550*, 2^e édition, Bruxelles : éditions du cercle d'art, 1943, p. 11.

finalement au XIII^e siècle dans la *Légende dorée* par Jacques de Voragine¹⁷⁰. L'iconographie de cette scène, telle que nous l'observons sur le retable des Féries (fig. 376), s'est développée à partir du XV^e siècle. En effet, désormais, il s'agit de la Trinité qui couronne la Vierge. La Trinité est représentée sous la forme soit de trois personnages semblables, soit du Christ adulte, de Dieu le Père et du Saint-Esprit qui prend la forme d'une colombe¹⁷¹. Sur le retable des Féries, le Christ et le Père n'ont pas le même âge ; cela se perçoit par l'imposante barbe de ce dernier. Ils sont tous deux couronnés, le Christ par sa couronne d'épines rappelant sa Passion, et le Père par une lourde couronne. Tous deux soulèvent une imposante couronne au-dessus de la tête de la Vierge. La colombe du Saint-Esprit était aussi originellement présente au-dessus de la Vierge. Ce nouveau type de représentation du Couronnement de la Vierge aurait été instigué par Dürer¹⁷² en 1510¹⁷³ (fig. 377). En outre, en parallèle avec la dévotion grandissante pour la Vierge depuis la moitié du XV^e siècle, et l'idée de l'Immaculée Conception qui apparaît au XVI^e siècle, la Vierge est désormais représentée telle la Reine des Cieux¹⁷⁴.

6.3.3. Saint Jean-Baptiste

Mentionnée dans les Évangiles de Matthieu (3, 4) et de Marc (1, 6)¹⁷⁵, la physionomie de saint Jean-Baptiste ressemble à celle d'un ermite, mince et barbu, comme l'art de la fin du Moyen Âge le représentait¹⁷⁶. Il y est également cité comme étant vêtu d'une tunique courte en poils de chameau, resserrée par une ceinture. En Occident, il s'agit d'une peau de mouton ou de chèvre, laissant ainsi nus les bras ainsi que le torse de saint Jean-Baptiste. Sur le retable des Féries, sa tunique présente également une tête de chameau pendant à sa tunique (fig. 378). Cette iconographie était déjà courante au XV^e siècle et semble avoir perduré encore au XVI^e siècle. Son attribut, tel que nous le retrouvons à Mons, est l'agneau crucifère posé sur un livre (fig. 379), rappelant ses paroles lorsqu'il salua Jésus : « Voici l'Agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde ». Il tient donc également un rôle de précurseur, ainsi que d'annonciateur, de par son index levé¹⁷⁷. Dans les textes apocryphes, les événements de la vie de la Vierge sont aussi

¹⁷⁰ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*. T. II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1956, p. 621.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 623.

¹⁷² JÉGLOT, C., *La vie de la Vierge dans l'art*, Paris : Bloud & Gay, 1927, p. 203.

¹⁷³ LES MUSEES DE LA VILLE DE PARIS, *La Vie de la Vierge : l'Assomption et le Couronnement de la Vierge* (Bartsch 94), [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-vie-de-la-vierge-l-assomption-et-le-couronnement-de-la-vierge-bartsch-94#infos-principales>], (10/07/2019).

¹⁷⁴ C. JÉGLOT, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷⁵ L. RÉAU, *op. cit.*, p. 439.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 438.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 439.

intimement liés à l'enfance de Jean-Baptiste. En effet, Jacques de Voragine rapporte dans la Légende dorée que Marie était présente lors de la naissance de Jean-Baptiste¹⁷⁸. Outre ces références iconographiques, nous pouvons également voir en la figure de saint Jean-Baptiste, le saint patron de Jehan L'Estoret, commanditaire du retable.

6.3.4. Anges de l'Assomption

Comme nous l'avions observé, le groupe actuel de l'Assomption se compose de la Vierge résultant des restaurations du XX^e siècle par Rooms, ainsi que des anges, partiellement originaux. Étant donné les nombreuses pertes matérielles, et ce particulièrement au niveau des bras des anges, nous ne pouvons pas savoir s'ils tenaient des attributs. La présence des anges confirme néanmoins qu'il se serait bel et bien agi de la scène de l'Assomption, étant donné qu'au contraire du Christ, la Vierge monte au ciel avec l'aide des ailes des anges autour d'elle¹⁷⁹.

6.4. Iconographie des scènes du XX^e siècle

Comme nous l'avons observé, les scènes sculptées du registre inférieur du retable datent du XX^e siècle. Les anges originaux dans ce registre nous laissent croire qu'il devait s'agir d'une Assomption dans la travée centrale du registre inférieur. Sous cette scène de l'Assomption, celle de la Mort de la Vierge apparaît mais date du XX^e siècle. Selon Brigitte d'Hainaut-Zvény, il était courant que la Mort de la Vierge occupe le centre du retable¹⁸⁰. La présence de la scène du Couronnement juste au-dessus de l'Assomption nous permet de soumettre l'hypothèse que les scènes originales du registre inférieur devaient être consacrées aux actes méritoires de la Vierge, ainsi qu'à des épisodes de sa vie faisant allusion à ses vertus de compassion. Ces représentations avaient pour but de rappeler aux fidèles que leurs actes méritoires de dévotion et de compassion conditionnaient l'obtention de leur salut¹⁸¹. Rappelons également que le retable avait été financé par la famille L'Estoret qui, en contrepartie, espérait recevoir une indulgence quant au sort de son âme.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 433.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 616.

¹⁸⁰ B. D'HAINAUT-ZVÉNY, *op. cit.*, 2008, p. 151.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 159.

Les autres scènes sculptées par Rooms au XX^e siècle représentent l'Annonciation, la Visitation, et la découverte du tombeau vide de la Vierge. Au-dessus des scènes de l'Annonciation et de la Visitation, les statues des quatre évangélistes sont également le résultat des reconstitutions.

6.4.1. Annonciation

Pour cette scène (fig. 380), il est probable que les restaurateurs se soient tournés vers les sources issues du Chapitre de Sainte-Waudru. En effet, celles-ci nous informent qu'une résolution du Chapitre avait proposé en 1503 de nommer la chapelle dans laquelle se trouve le retable, « chapelle de la Conception »¹⁸². En outre, dans son *Mémoire historique*, Léopold Devillers atteste que *dans les anciens documents*, la chapelle des Fêtes était désignée comme étant la chapelle « de la Conception et des Fêtes de Notre-Dame »¹⁸³. Il est donc imaginable qu'une scène de l'Annonciation devait initialement être figurée dans l'une des travées du retable.

La dénomination « fêtes » signifie qu'il s'agissait d'une chapelle dédiée aux fêtes de la Vierge Marie, dont l'épisode de l'Annonciation fait partie¹⁸⁴. Ces fêtes de la Vierge recensent, entre autres, la Nativité de Marie, la Visitation, la Purification de la Vierge, associées à la présentation de Jésus au Temple, et à l'Assomption¹⁸⁵. En reconstituant les scènes de l'Annonciation, de la Visitation et de l'Assomption, Rooms aurait donc partiellement respecté ce cycle liturgique qui faisait l'objet de dévotion au XVI^e siècle. En outre, les membres de la Commission royale des Monuments avait recommandé au restaurateur de s'inspirer directement du retable de Saluces qui présente les mêmes scènes¹⁸⁶. Nous constatons que Rooms se serait effectivement inspiré de l'Annonciation de ce retable (fig. 381). Il a repris la pose agenouillée de la Vierge, face à un prie-Dieu, avec ses deux mains relevées devant sa poitrine. Au-delà également de la reprise stylistique des drapés de la Vierge, derrière elle l'ange Gabriel vient à sa rencontre, mais sans le sceptre. Ce dernier est remplacé par un lys, posé entre Gabriel et Marie. Outre le retable de Saluces, la source d'inspiration iconographique de Rooms semble

¹⁸² L. DEVILLERS, *Le passé artistique de la Ville de Mons*, Mons, 1885, p. 107.

¹⁸³ L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, 1857, p. 69.

¹⁸⁴ L. RÉAU, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁵ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*. T. II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 63.

¹⁸⁶ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 44^e année, Bruxelles, 1905, p. 23.

avoir été l'évangile de saint Luc même (1, 26). En effet, la scène s'est passée à Nazareth, ville de Galilée. Saint Bernard insistera même en ajoutant que « Nazareth » signifie « fleur ». Dans l'art, et ce à partir du XIII^e siècle, les artistes représenteront donc une fleur de lys dans un vase entre l'archange Gabriel et Marie. L'évangile de saint Luc ne donne également aucune indication sur le lieu où Marie a reçu l'archange Gabriel¹⁸⁷. De même, Rooms ne situe pas le contexte ambiant de la rencontre entre l'archange et Marie.

Les retables de la fin du XV^e et du premier tiers du XVI^e siècle présentaient pourtant plus couramment l'Annonciation dans une maison, plus précisément dans la chambre même de la Vierge, et l'archange Gabriel tenait un sceptre et/ou une banderole. C'est le cas par exemple pour la scène de l'Annonciation sur les retables de Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek (fig. 382), de l'ancien hôpital Saint-Jean à Bruxelles et aujourd'hui conservé au Musée du Centre public d'Aide sociale (fig. 383), et le retable de la Vierge (dit de Saluces) (fig. 384). D'autres retables, tels que celui de Boussu-lez-Mons (fig. 385) et celui du Musée de la Ville de Bruxelles (fig. 386), présentent l'archange sans attribut. Par rapport aux retables néogothiques, nous constatons que la scène de l'Annonciation a une iconographie très variable ; soit l'archange s'agenouille devant la Vierge recevant le Saint-Esprit et ne porte pas de sceptre ni de banderole, mais le vase avec le lys se situe entre eux, comme sur le retable de l'église Sint-Antonius Abt à Borsbek (fig. 387), soit il tient en main la fleur de lys comme sur le retable de l'église Sint-Leonardus à Sint-Lenaarts (fig. 388).

L'iconographie de l'Annonciation respecte donc le plus fidèlement possible le thème selon la version biblique originale. Nous suggérons également qu'il devait sans doute être complexe pour l'artiste d'intégrer un environnement intérieur à une structure conservée.

6.4.2. Visitation

L'évangile de saint Luc indique que Marie rentre dans la maison de Zacharie et Élisabeth, et que celle-ci salue sa cousine. Dans ce cas, Rooms n'a pas représenté l'intérieur d'une maison (fig. 389). Pourtant certains retables du XVI^e siècle posent la scène dans un cadre intérieur, comme c'est le cas dans le retable d'Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek (fig. 390), et d'autres en extérieur, comme pour le retable de la Vierge à Villers-la-Ville (fig. 391). La scène

¹⁸⁷ C. JEGLOT, *op. cit.*, p. 53.

est aussi généralement située dans un environnement extérieur ou intérieur sur les retables néogothiques. Nous pensons à nouveau que, pour des raisons de facilité, Rooms a dû tirer parti de la structure originale du retable et ainsi éviter de la modifier pour recréer l'environnement autour de la scène.

Dans les anciens Pays-Bas, la représentation de cet épisode mettait couramment en scène les deux femmes debout, se saluant en s'enlaçant¹⁸⁸. Ce sera à partir du XV^e siècle, avec l'ampleur grandissante pour la dévotion mariale, que les artistes représenteront Élisabeth fléchissant le genou face à Marie en signe de respect¹⁸⁹. Mais des retables du XVI^e siècle, tels que celui de Boussu-lez-Mons, représentent encore cette scène avec les deux femmes debout tendant les bras l'une vers l'autre (fig. 392). C'est également le cas dans le retable de la Vierge et de l'enfance du Christ à l'église Saint-Nicolas d'Enghien (fig. 393). Si nous considérons que Rooms ne pouvait effectivement pas intégrer un nouvel environnement à la structure préexistante du retable, nous pouvons avancer l'hypothèse qu'il s'est référé à l'évangile de saint Luc et aux retables des environs comme ceux de Boussu-lez-Mons et d'Enghien pour reconstituer l'iconographie de cette scène sur le retable des Féries.

Au-delà de la sculpture des retables, les restaurateurs de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, dont faisait partie Rooms, ont reçu un enseignement artistique important. Aussi, leur philosophie était de restaurer en suivant les modèles artistiques des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles¹⁹⁰. L'enseignement était donc basé sur l'étude des *œuvres sublimes de leurs aïeux*¹⁹¹ ainsi que sur leur imitation. Dans ce cadre-là, il est envisageable que Rooms ait développé une large connaissance de l'art médiéval chrétien, notamment par l'étude des Primitifs flamands, et s'en soit directement inspiré pour l'iconographie.

¹⁸⁸ C. JEGLOT, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸⁹ *I* p. 68.

¹⁹⁰ GILDE DE SAINT-THOMAS ET DE SAINT-LUC, *Bulletins des Séances. Vingt-unième, vingt-deuxième et vingt-troisième sessions. Bruxelles-Allemagne du Nord, Flandre-Maritime*, t. VII, Lille : Société de Saint-Augustin, 1893-1894, p. 56.

¹⁹¹ ID., *Bulletins des Séances, Londres et Yorkshire-Gand*, t. IX (première partie), Lille : Société de Saint-Augustin, 1893-1894, p. 70.

6.4.3. Le tombeau de la Vierge et l'Assomption

Rooms avait donc remplacé la Vierge de l'Assomption, les bras et le visage d'un des anges de la composition (fig. 394), ainsi que les disciples autour du tombeau vide (fig. 395). Pour les bras et le visage, il s'est directement référé aux anges originaux. Par contre, la reconstitution de la Vierge a dû requérir une autre référence iconographique. Concernant le sujet, nous n'avons pas d'hésitation ; il devait bel et bien s'agir d'une Assomption. La présence d'une trouée dans la voûte menant à un espace vide (fig. 396), les anges, ainsi que la scène du Couronnement de la Vierge au registre supérieur, nous confortent dans l'idée que Rooms a dû également prendre en compte la composition du retable avant de conclure qu'il s'agissait de la Vierge montant vers le Ciel.

Du point de vue iconographique, au Moyen Âge, la Vierge en Assomption était le plus souvent représentée avec les mains croisées sur sa poitrine¹⁹². En outre, nous suggérons que Rooms a pu s'inspirer de la gravure de *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge* d'Albrecht Dürer¹⁹³ (réalisée en 1510), d'une part pour la représentation de la Vierge avec ses bras croisés sur sa poitrine (fig. 397), et d'autre part pour la reconstitution du groupe des apôtres autour du tombeau (fig. 398). En effet, le tombeau est vide et nous observons le même apôtre agenouillé et tournant le dos au spectateur. Saint Jean est aussi agenouillé, comme dans la gravure, près du goupillon et du seau. Saint Pierre, officiant, tient la Bible ouverte et un pan de sa robe. La représentation du tombeau vide doit être rapprochée de la doctrine de l'Assomption à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle. Déjà au XIII^e siècle, comme la *Légende dorée* le mentionnait, le corps de la Vierge ne reste pas dans le caveau¹⁹⁴. En effet, ce recueil appuie le fait que la Vierge est montée au Ciel corps et âme, seul fait admis par l'Église catholique, dans l'acheminement vers la reconnaissance du dogme de l'Assomption de la Vierge¹⁹⁵. Aussi, à la même époque, saint Albert le Grand atteste dans ses sermons que la Vierge a été élevée dans les cieux avec son corps et son âme, au-dessus des anges¹⁹⁶. D'autres auteurs du XIII^e siècle tiendront le même discours que celui de saint Albert le Grand. Le XV^e siècle sera

¹⁹² C. JEGLOT, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹³ N. PETIT, *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons. Etude approfondie de dix retables*, mémoire de Master présenté à l'Université Libre de Bruxelles, vol. 1., Bruxelles, 2018, p. 64.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 190.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 189.

¹⁹⁶ M. JUGIE, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Cité du Vatican : Biblioteca apostolica vaticana, 1944, p. 398.

également marqué par la croyance générale des théologiens en l'Assomption mariale¹⁹⁷, sous couvert de la maternité divine de Marie et du rappel que les textes apocryphes parlent de sa mort, de sa résurrection et de son Assomption¹⁹⁸. L'évolution de la reconnaissance de cette doctrine est telle qu'en 1497, la Faculté de théologie de la Sorbonne à Paris a proclamé que la croyance en l'Assomption corporelle de la Vierge était incontestable¹⁹⁹. Dans le courant du XVI^e siècle, les croyances demeurent identiques à celles de la fin du XV^e siècle²⁰⁰. Derrière la représentation du tombeau vide dans la scène reconstituée par Rooms, nous devons donc aussi voir la volonté de renforcer la preuve du miracle de la résurrection de la Vierge, ainsi que de son élévation corporelle et spirituelle, telle qu'elle était pensée depuis le XIII^e siècle.

6.4.4. Les quatre évangélistes

La présence de ces quatre évangélistes au-dessus des scènes de l'Annonciation et de la Visitation pose question (fig. 399). Sachant que le retable était dédié à la Conception et aux fêtes de la Vierge, nous suggérons que les scènes initiales devaient être liées à la vie de la Vierge. Au début des restaurations par De Maertelaere à la fin du XIX^e siècle, celui-ci rapporte dans les archives que sainte Anne et saint Joachim *existent déjà au deuxième étage*, c'est-à-dire sur les petits supports internes au compartiment latéral gauche²⁰¹. Un croquis du restaurateur atteste aussi de leur présence (fig. 8) Par rapport aux retables bruxellois dédiés à la Vierge que nous avons mentionnés, nous constatons qu'il n'était pas coutume, au XVI^e siècle, de représenter les quatre évangélistes. Notre hypothèse est qu'il s'agissait peut-être d'une demande particulière de la part de la Commission royale des Monuments auprès de Rooms, ou de la famille qui finançait les restaurations.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 405.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 406.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 407.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 408.

²⁰¹ ARCHIVES DE L'ETAT À MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230, *Documents relatifs à la restauration, par le sculpteur Rooms, du retable de la Ste Vierge, en la chapelle dite de St Joseph*, 1897-1906.

CONCLUSION

Au fil de notre étude et de nos recherches, la conviction de l'importance de ce retable dans l'histoire de la sculpture du gothique tardif dans le Hainaut s'est accentuée. Œuvre commandée par le couple formé par Jehan et Anne L'Estoret, commanditaires proches de la cour bourguignonne, elle se situe toujours à son emplacement d'origine, mais une partie de ses composants ont été restaurés, voire reconstitués lorsqu'ils manquaient, par deux restaurateurs issus de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Les nombreuses lectures, cumulées à l'étude *in situ* et à la confrontation avec des clichés pris avant et après les restaurations, nous ont permis de constater que l'apport de S. De Maertelaere entre 1897 et 1901 ne s'était pas limité à la reconstitution des scènes inférieures, mais qu'il s'était également étendu à la restauration d'ornements, de parties anatomiques et d'attributs religieux, comme les archives le mentionnaient partiellement. Après avoir essuyé un refus de son programme iconographique pour le registre inférieur, Remi Rooms a été choisi pour prendre en charge le chantier de reconstitution des scènes de l'Annonciation, de la Visitation, de l'Assomption et des quatre Évangélistes entre 1904 et 1905/1906.

Avec l'identification des matériaux, nous avons pu constater que De Maertelaere a employé plusieurs pierres différentes, comme la pierre d'Avesnes-le-Sec, la pierre de Savonnières-en-Perthois, mais aussi le ciment et le mortier de ragréage. Nous ne sommes cependant pas parvenus à comprendre sa logique dans l'usage de ces différents matériaux. Contrairement à De Maertelaere, Rooms a uniquement employé de la pierre d'Avesnes-le-Sec, cela sans doute dans une logique d'harmonie avec l'œuvre originale qui était sculptée entièrement dans cette pierre originaire du nord de la France.

L'étude typologique nous a menée à conclure que le retable des Féries présente une typologie très proche de celle des retables d'Estinnes-au-Mont, de Brou et d'Horrues. Pour la datation, les nombreuses comparaisons et constations que nous avons pu réaliser nous permettent de proposer la datation de la huche et de ses ornements entre 1500 et 1520.

Ces quatre retables appartiendraient, selon nos constations d'ordres typologique et stylistique, au même centre de production. En effet, outre la propagation d'un archétype typiquement brabançon, dans le Hainaut et dans le Nord de la France, comme l'attestent, entre autres, les sculptures de la Vierge à l'Enfant de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain, du Musée

des Beaux-Arts de Gand, de l'église Saint-Martin à Marcq et de la collégiale Saint-Nicolas à Avesnes-sur-Helpe, nous devons considérer que les artistes brabançons se déplaçaient beaucoup et leur art était reconnu au-delà de leurs propres frontières géographiques. Le lien indéniable entre la typologie du retable des Féries avec celle du retable des Sept Joies de la Vierge à Brou, appartenant au groupe Borreman, nous a guidée vers l'éventualité d'une influence bormanienne pour le retable des Féries. C'est également grâce à l'étude stylistique des personnages sculptés que nous avons pu développer cette thèse. En effet, nous avons conclu que la sainte Anne Trinitaire d'Avesnes-sur-Helpe provient du même atelier que la sainte Anne Trinitaire du retable des Féries. Avec cette sculpture, nous avons également établi un lien avec le retable de la Vierge à Boussu-lez-Mons, attribué à Passier Borreman, qui se compose de personnages aux types, aux expressions et aux drapés similaires. En outre, à plusieurs reprises, nous avons constaté que les mêmes types d'anatomie, de systèmes pileux et de drapés que ceux du retable des Féries réapparaissaient systématiquement dans les sculptures d'influence brabançonne, dans les œuvres attribuées à Passier Borreman datées vers 1520, et plus largement dans le corpus d'œuvres appartenant au groupe Borreman. Bien que le retable soit conservé en-dehors du Brabant, le contexte de l'époque et l'immense succès des retables brabançons, et en particulier de ceux provenant de la sphère bormanienne, ont donné lieu à une vaste circulation des œuvres, mais aussi des ateliers, au-delà des frontières du Brabant. La réputation de ces ateliers était telle dans le premier tiers du XVI^e siècle que nous pouvons tout à fait envisager leur déploiement artistique jusqu'à Mons, et bien au-delà encore. En outre, la proximité du commanditaire, Jehan L'Estoret, avec l'archiduc Philippe le Beau, a probablement dû influencer son choix d'artiste et de milieu de production, le menant à privilégier un artiste plus ou moins proche du cercle des Borreman et qui en connaissait les modèles. Dans ce sens, nous proposons donc de rapprocher le retable des Féries au groupe Borreman et nous en situons la réalisation des figures entre 1515 et 1530.

Le chapitre iconographique de notre étude a mis en évidence le contexte religieux de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, durant lesquels la dévotion mariale s'est particulièrement développée et a donné lieu à la réalisation de nombreux retables exclusivement dédiés à la Vierge. Les sources employées par les artistes de l'époque sont principalement la *Légende dorée*, ainsi que des textes apocryphes qui détaillent la vie de la Vierge. À la question des choix iconographiques de la part du restaurateur Rooms, pour reconstituer les scènes du registre inférieur, nous suggérons qu'il a pris en compte l'entièreté du retable et les scènes ayant subsisté afin de rendre l'ensemble harmonieux et a tenté de s'imprégner du contexte religieux du XVI^e

siècle. En effet, il se serait également renseigné dans les chartes du Chapitre, afin de déduire au mieux le sujet des scènes originales, ainsi qu'inspiré des retables du XVI^e siècle dédiés à la Vierge et des gravures qui étaient les plus répandues dans le premier tiers du XVI^e siècle, notamment celles de Dürer.

Quelques nouvelles perspectives pourraient prolonger ce travail. *In situ* nos observations ont mis en évidence le remaniement presque total de la grande arcade au-dessus du registre inférieur. Les clichés pris avant le début des restaurations attestaient pourtant que cette arcade n'avait pas été détériorée ; il s'agit donc d'un acte délibéré de la part du premier restaurateur qui a sans doute voulu « gothiciser » cette partie du retable. Cette découverte mériterait d'être investiguée afin de comprendre quels étaient les préceptes et les limites de la restauration des retables à la fin du XIX^e siècle, notamment à travers l'étude de plusieurs retables gothiques ayant été restaurés. Nous avons aussi pu constater que les retables des Féries, d'Estinnes-au-Mont et d'Horrues ont été mis en œuvre de manière identique. Une étude approfondie sur la mise en œuvre des retables en pierre, et d'autres œuvres telles que des niches murales de type brabançon conservées dans le Hainaut, en comparaison avec des œuvres issues du groupe Borreman, pourrait être complémentaire à la recherche typologique et stylistique, et permettrait sans doute d'élargir le corpus que nous avons établi. En outre, les résultats de nos recherches pourront être comparés avec d'autres résultats scientifiques qui seront exposés dans le cadre de la rétrospective sur la sculpture des Borreman²⁰² en septembre 2019 au M-Museum de Leuven. Finalement, concernant les scènes reconstituées au début du XX^e siècle, leur stylistique et leur iconographie mériteraient d'être plus largement étudiées, notamment en établissant un lien avec l'œuvre des Primitifs flamands, ainsi qu'avec des œuvres de typologies différentes.

À ce jour encore, trop rares sont les monographies récentes traitant des retables du gothique tardif en Hainaut, et pour cause, l'absence souvent probante d'archives, jumelée à la difficulté d'en établir une chronologie. Nous espérons que ce mémoire stimulera la curiosité d'autres chercheurs, contribuera à rendre mieux compte de l'importante richesse patrimoniale de cette région, et surtout permettra de la valoriser et de l'apprécier à sa juste valeur car, comme le disait justement Nicolas Poussin, *le but de l'art, c'est la délectation*²⁰³.

²⁰² Exposition *Borreman et Fils*, M-Museum, Leuven, 20/09/2019 – 26/01/2020.

²⁰³ A. GIDE, « L'enseignement de Poussin », dans *Feuillets d'automne ; précédés de quelques récents écrits*, Paris : Mercure de France, 1949, p. 168.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, 1.5. Estinnes. Estinnes-au-Mont. Chapelle N-D. de Cambron. Dossier « *Restauration* ».

ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, 1.1.A. Mons, collégiale Ste Waudru.

ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, 1.1.B. Mons, collégiale Ste Waudru.

ARCHIVES DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES, 1.15. Soignies. Horrues. Eglise St-Martin et Presbytère. Dossiers *Retable* et *Restauration*.

ARCHIVES DE L'ETAT A MONS, Archives appartenant à la fabrique d'église de la collégiale Ste-Waudru à Mons, 230.

Travaux

ANAGNOSTOPOULOS, P., « Le jubé de l'église de Brou et ses rapports avec l'architecture brabançonne du XVe siècle », C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, pp. 102-115.

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, vol. 5, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1983.

Aspekten van de Laatgotiek in Brabant, Louvain, 1971.

BAUDRY, M.-T., *Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris : éd. du Patrimoine, 2000.

BERGEN, X., « Mons, une ville dans la tourmente (1560-1579) », dans *Annales du Cercles archéologique de Mons*, tome 80, Mons, 2006.

BÜCKEN, V. et STEYAERT, G., *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles. 1450-1520*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 12/10/2013-21/11/2013, Tielt : Lannoo, 2013.

Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, vol. 10, Bruxelles, 1871.

Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, 30^e année, Bruxelles, 1891.

Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, 35^e année, Bruxelles, 1896.

Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, 44^e année, Bruxelles, 1905.

BUYLE, M. et VANTHILLO, C., *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges*, Bruxelles : Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000.

D'HAINAUT-ZVÉNY, B., *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XVe-XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC-Editions, 2005.

D'HAINAUT-ZVENY, B., *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas : raisons, formes et usages*, Bruxelles : Académie royale de Belgique, 2008.

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J., *Les retables brabançons : 1450-1550*, Bruxelles : éd. du Cercle d'Art, 1942.

D'HAINAUT-ZVÉNY, B., *La dynastie Borreman (XVe-XVIe s.). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques*, dans *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologique*, t. 5, 1983, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, pp. 47-66.

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J., *Les retables brabançons, 1450-1550*, 2^e éd., Bruxelles : éd. du cercle d'art, 1943.

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J., *Retables en pierre du Hainaut*, Mons : Fédération du tourisme de la province de Hainaut, 1968.

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J et MAMBOUR, J., *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Mons : Fédération du tourisme de la province du Hainaut, 1968.

DELATTRE, J.-L., LECOCQ, G. et OSTERRIETH, M., *Musée communal-Guide du visiteur*, 1^{ère} éd., Nivelles : Musée communal, 1994.

DESSAER-DE MAESSCHALCK, M. et GEERAERTS, R., « À propos des restaurations successives de l'Eglise Notre-Dame du Sablon à Bruxelles », dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, t. 5, 1975-1976, pp. 17-80.

DESTRÉE, J., « Groupe de la Vierge et de l'Enfant provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Ghislain », dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXXIII, 1927, pp. 207-213.

DEVILLERS, L., *Mémoire historique et descriptif de l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons : Masquillier et Lamir, 1857.

DEVILLERS, L., *Le passé artistique de la Ville de Mons*, Mons, 1885.

DEVILLERS, L., *Chartes du Chapitre de Sainte-Waudru*, Bruxelles, 1899.

GIDE, A., *Feuillets d'automne ; précédés de quelques récents écrits*, Paris : Mercure de France, 1949.

GILDE DE SAINT-THOMAS ET DE SAINT-LUC, *Bulletins des Séances. Vingt-unième, vingt-deuxième et vingt-troisième sessions. Bruxelles-Allemagne du Nord, Flandre-Maritime*, t. VII, Lille : Société de Saint-Augustin, 1893-1894.

GILDE DE SAINT-THOMAS ET DE SAINT-LUC, *Bulletins des Séances, Londres et Yorkshire-Gand*, t. IX (première partie), Lille : Société de Saint-Augustin, 1893-1894.

GUILLOT DE SUDUIRAUT, S., *Sculptures brabançonnnes du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers. XVe-XVIe siècles*, Paris : éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

GUILLOT DE SUDUIRAUT, S., « Le retable des Sept Joies de la Vierge dans la chapelle de Marguerite d'Autriche à Brou : les sculptures gothiques de style bruxellois réalisées vers 1513/1515-1522 », dans C. PIERI (coord.), *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, actes du colloque scientifique international de Brou, 13 et 14 octobre 2006, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007, pp. 60-81.

JÉGLOT, C., *La vie de la Vierge dans l'art*, Paris : Bloud & Gay, 1927.

JUGIE, M., *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Cité du Vatican : Biblioteca apostolica vaticana, 1944.

LEFFTZ, M., *Sculpture en Belgique. 1000-1800*, Bruxelles : éd. Racine, 2001.

LEFFTZ, M., « Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application : la sculpture », dans *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. (...)*, actes du congrès international, Lisbonne, 29, 30 et 31 octobre 2002, Lisbonne, 2004, pp. 59-62.

LEFFTZ, M., « Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas », in G. MAES et J. BLANC, (dir.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque tenu à Lille, 28-30 mai 2008, Turnhout, 2010, pp. 91-102.

LEFFTZ, M., « L'ornement tiendrait-il à un cheveu ? Jalons pour une grammaire formelle des cheveux, barbes et autres représentations pilleuses », dans R. DEKONINCK, C. HEERING, et M. LEFFTZ, *Questions d'ornements. XVe-XVIIIe siècles*, Turnhout : Brepols, 2013, pp. 177-183.

LEFFTZ, M., « Guyot de Beaugrant et la sculpture maniériste à l'église de Brou : stalles, retable, tombeaux, portail occidental », dans L. CIAVALDINI RIVIERE et M. BRIAT-PHILIPPE (dir.), *Princesses et Renaissance(s) : la commande artistique de Marguerite d'Autriche et de*

son entourage, actes du colloque international de Brou, 27 et 28 février 2015, Paris : éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2018, pp. 46-54.

LE MAUSOLÉE, *Essai de nomenclature des carrières françaises de roches de construction et de décoration*, Givors-France : éd. Le Mausolée, 1976.

MAMBOUR-DEBOULLE, J., « Trois retables hennuyers du XVI^e siècle », dans *Savoir & Beauté*, n°1-2, éd. Savoir et beauté, 1965, pp. 2831-2833.

MAMBOUR, J., *La Vierge à l'Enfant dans la sculpture en Hainaut. I. La statuaire de 1200 à 1530*, Mons : Fédération du Tourisme de Hainaut, 1981.

MARTIN, H. (dir.), *L'art gothique*, Paris : Flammarion, 1947.

MINISTERE DE LA REGION DE BRUXELLES-CAPITALE et MINISTERIE VAN DE VLAAMSE GEMEENSCH, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles, 1C*, Bruxelles : Mardaga, 1994.

OURSEL, H., SAUERLÄNDER, W. et THIÉBAUT, J., *Sculptures romanes et gothiques du Nord de la France*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lille, 1978-1979, Lille : Musée des Beaux-Arts, 1978-1979.

PATERNOTTE, R., *Histoire de Notre-Dame de Cambron et de son culte ; précédée d'une notice sur l'abbaye*, Bruxelles, 1913.

PETIT, N., *La présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons*, mémoire de Master présenté à l'Université libre de Bruxelles, vol. 1, Bruxelles : ULB, 2018.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. II, Iconographie de la Bible, I, Ancien Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1956.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. II, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Paris : Presses universitaires de France, 1957.

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. III, Iconographie des saints, I*, Paris : Presses universitaires de France, 1958.

ROUSSEAU, H., *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables*, Bruxelles : Baertsen, 1896.

SALAMAGNE, A., *Construire au Moyen Age : les chantiers de fortification de Douai*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

STEYAERT, J.W. (dir.), *Laat-gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gand : Ludion, 1994.

TONDREAU, L., « *Le retable des « Fêtes Notre-Dame » dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons* », dans *Hainaut-Tourisme*, juin 1970, pp. 91-95.

VAN DE LANGENDONCK, I., “De Sint-Romboutstoren te Mechelen en zijn plaats in de laatgotische architectuur”, dans J. H. VAN MOSSEVELD et H. JANSE, *Keldermans : een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye : Staatsuitgeverij, 1987, pp. 27-59.

VANDEVIVERE, I. et PERIER-D’IETEREN, C., *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Bruxelles : Vokaer, 1973.

VAN HOOF, E., *La collégiale Saint-Pierre à Louvain : guide*, Louvain : VSP, 1958.

VAN MOSSEVELD, J. et JANSE, H., *Keldermans : een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye : Staatsuitgeverij, 1987.

WOODS, K., « *Thèmes iconographiques et sources* », dans B. D’HAINAUT (dir.), *Miroirs du sacré : les retables sculptés à Bruxelles (XVe -XVIe siècles) : production, formes et usages*, Bruxelles : CFC, 2005, pp. 77-93.

Sitographie

CENTRE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE DE LA CONSTRUCTION (CSTC), *Pierres naturelles*, note d'information technique 205, septembre 1997,

[<http://qc.spw.wallonie.be/fr/qualiroutes/doc/NIT%20205.pdf>], (13/08/2019).

CIMENT ET ARCHITECTURE. LE SITE INTERNET DU CIMENT NATUREL PROMT, *Restauration et Patrimoine. Les décors tirés au gabarit*, 2010,

[<http://www.cimentetarchitecture.com/Restauration-Patrimoine/Les-decours-tires-au-gabarit>], (21/02/2019).

D'HAINAUT-ZVÉNY, B., *Les retables sculptés dans les anciens Pays-Bas (XVe-XVIe siècles). Raisons, formes et fonctions*, n.p., 16/10/2012, [<http://www.koregos.org/fr/brigitte-d-hainaut-zveny-les-retables-sculptes-dans-les-anciens-pays-bas-xve-xvie-siecles/>], (13/05/2019).

DIDIER, R., *La sculpture en Hainaut*, s.l.n.d., p. 387,

[[http://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/livres/fichiers/wph_culture ti_p38_5-404.pdf](http://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/livres/fichiers/wph_culture_ti_p38_5-404.pdf)], (19/07/2019).

KIK-IRPA, *Autel des Fêtes de la Vierge*,

[<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A004255&objnr=10057813&nr=8>], (15/10/2018).

KIK-IRPA, *Retable de la chapelle Notre-Dame de Cambron à Estinnes-au-Mont*,

[<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A011436&objnr=10041722&nr=36>], (24/11/2018).

KIK-IRPA, *Retable des Sept Joies de la Vierge*,

[<http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=A099418&objnr=40006749&nr=14>], (10/01/2019).

LES MUSEES DE LA VILLE DE PARIS, *La Vie de la Vierge : l'Assomption et le Couronnement de la Vierge (Bartsch 94)*, [<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-vie-de-la-vierge-l-assomption-et-le-couronnement-de-la-vierge-bartsch-94#infos-principales>],

(10/07/2019).

M-MUSEUM, *Au-delà de la frontière. La statuaire médiévale des Pays-Bas*, communiqué de presse, Louvain, 21 septembre 2017, p. 14, [<https://cdn.uc.assets.prezly.com/c58a9b15-3c59-44d2-be9a.../no/>], (11/08/2019).

MONTREUIL, A., « Au miroir des anniversaires : la commémoration des morts dans le livre des fondations de la collégiale Notre-Dame-du-Châtel d'Autun (1468-1649) », *Memini*, mars 2017, [<https://journals.openedition.org/memini/864#ftn34>], (17 janvier 2019).

RKD – NEDERLANDS INSTITUUT VOOR KUNSTGESCHIEDENIS, *Pasquier Borman, Retabel van de HH. Crispinus en Crispinianus, ca. 1520. Herentals, St. Waldetrudiskerk*, [<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=herentals+&start=0>], (06/06/2019).

VAN TYGHEM, F., *L'hôtel de ville de Gand – Les diverses restaurations envisagées ou effectuées aux XIXe et XXe siècles*, p. 54, [https://www.icomos.org/monumentum/vol20-21-22/vol20-21-22_5.pdf], (14/07/2019).

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	4
Introduction.....	6
Chapitre I : Description et état actuel.....	12
Chapitre II : Histoire matérielle.....	15
2.1. De la conception à la construction de la chapelle des Féries aux XVI ^e et XVI ^e siècles.....	15
2.2. Le retable des Féries du XVI ^e siècle au XIX ^e siècle.....	17
2.3. Les restaurations de la fin du XIX ^e et du début du XX ^e siècle.....	19
Chapitre III : Critique d’authenticité, étude des matériaux et polychromie.....	24
3.1. Critique d’authenticité et identification des matériaux.....	24
3.1.1. Éléments conservés des XV ^e et XVI ^e siècles.....	25
3.1.2. Éléments restaurés/restitués/remaniés entre 1897 et 1905/1906.....	26
3.2. Polychromie.....	32
3.3. Logique dans l’usage des matériaux pour les restaurations des XIX ^e et XX ^e siècles.....	33
Chapitre IV : Étude typologique et stylistique.....	34
4.1. Architecture.....	36
4.1.1. Comparaisons avec d’autres retables.....	39
4.1.2. Comparaisons avec des édifices civils et religieux.....	44
4.1.3. Comparaisons avec des tourelles eucharistiques.....	46
4.1.4. Comparaisons avec des jubés.....	46
4.1.5. Comparaisons avec des tombeaux.....	47
4.1.6. Comparaisons avec des niches murales et des tabernacles.....	48
4.1.7. Conclusions.....	49
4.2. Ornements.....	51
4.2.1. Comparaisons avec des œuvres sculptés issues d’ateliers bruxellois.....	54
4.2.2. Comparaisons avec des œuvres en pierre dans les environs de Mons.....	56
4.2.3. Comparaisons avec l’architecture du premier tiers du XVI ^e siècle.....	60
4.2.4. Comparaisons avec des peintures datées entre 1480 et 1530.....	61
4.2.5. Conclusions.....	62
4.3. Personnages sculptés.....	64
4.3.1. Plastique des figures.....	64

4.3.2. Drapés.....	70
4.3.3. Comparaisons par rapport à la sainte Anne Trinitaire.....	74
4.3.4. Comparaisons par rapport au Couronnement de la Vierge.....	82
4.3.5. Comparaisons par rapport au saint Jean-Baptiste.....	84
4.3.6. Comparaisons par rapport aux anges de l'Assomption.....	88
Chapitre V : Essai d'attribution et datation.....	91
Chapitre VI : Étude iconographique.....	95
6.1. Sources iconographiques pour les thèmes mariaux.....	95
6.2. La dévotion mariale à la fin du Moyen Âge et sa répercussion sur l'iconographie dans les retables bruxellois dédiés à la Vierge.....	96
6.3. Iconographie des scènes du XVI ^e siècle.....	97
6.3.1. Sainte Anne Trinitaire.....	97
6.3.2. Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité.....	97
6.3.3. Saint Jean-Baptiste.....	98
6.3.4. Anges de l'Assomption.....	99
6.4. Iconographie des scènes du XX ^e siècle.....	99
6.4.1. Annonciation.....	100
6.4.2. Visitation.....	101
6.4.3. Le tombeau de la Vierge et l'Assomption.....	103
6.4.4. Les quatre évangélistes.....	104
Conclusion.....	105
Bibliographie.....	108
Sources.....	108
Travaux.....	108
Sitographie.....	114

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial