

# L A MADONE DE LOUVAIN DE BERNARD VAN ORLEY: LES DESSOUS D'UNE ATTRIBUTION LONGTEMPS CONTROVERSÉE

SAMANTHA HERINGUEZ<sup>1</sup>

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (UMR 7323)

**Resumen:** En el siglo pasado, la *Virgen de Louvain*, un cuadro que se regaló en 1588 por la ciudad de Louvain al Rey Felipe II de España, dio lugar a unas preguntas. Inicialmente atribuido a Jean Gossart (también llamado Mabuse) cuando se envió a España a finales del siglo XVI, este cuadro era objeto de interminables discusiones en cuanto a su autoría, y finalmente se asignó al trabajo de Bernard van Orley, por la figuración de la Virgen. Aunque el estilo de la arquitectura del Renacimiento, que se puede apreciar detrás de la Madona, se atribuía a ambos artistas por los historiadores de su día, un estudio más a fondo indica la autoría verdadera a Van Orley, también desvelando las relaciones artísticas que mantenía con Gossart.

**Palabras Clave:** Cuadro / Van Orley / Gossart / atribución / autenticación / arquitectura / Renacimiento.

**Abstract:** In the last century, the *Virgin of Louvain*, a small panel offered in 1588 by the city of Louvain to the king Philip II of Spain, raised some questions. Attributed to Jean Gossart (called Mabuse) at the time of its sending in Spain at the end of the sixteenth century, the painting was the object of incessant discussions in the term of which the authorship of the work was revised to be finally given to Bernard van Orley because of the figuration of the Virgin. If the style of the Renaissance architecture which appears behind the Madonna was for the historians of the time a characteristic of both artists, its study point to Van Orley as the true author of the painting, also revealing the artistic relationships that he maintained with Gossart.

**Key words:** Painting / Van Orley / Gossart / attribution / authentication / architecture / Renaissance.

"Il n'est pas avéré que la Vierge de Louvain soit de la main de Gossaert. Elle diffère peu du style de ce maître. Il y a des connaisseurs qui l'attribuent à van Orley, peinte vers 1516".<sup>2</sup> Ces quelques lignes tirées de l'édition de 1952 du *Guide du Musée du Prado* de Bernardino de Pantorba résumant bien les interrogations que soulevait au siècle dernier le petit

panneau de dévotion offert en 1588 par la ville de Louvain au roi Philippe II d'Espagne (fig. 1). Le tableau, entré dans les collections de l'Escorial puis du Prado sous une attribution à Jean Gossart de Maubeuge<sup>3</sup> (dit Mabuse) établie au moment de son envoi en péninsule Ibérique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, était alors l'objet d'incessantes discussions au

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 30 de mayo de 2013 / Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2013.

<sup>2</sup> PANTORBA, Bernardino de. *Guide du Musée du Prado: étude historique et critique*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1952, p. 38.

<sup>3</sup> Sur la vie et l'œuvre de Jean Gossart, voir principalement FRIEDLÄNDER, Max J. *Early Netherlandish Painting. VIII. Jan Gossart and Bernard van Orley*, Bruxelles/Leyde: Editions de la connaissance/ A. W. Sijthoff, 1972; PAUWELS, Henri (dir.). *Jean Gossaert dit Mabuse*, (cat. exp. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen/ Bruges, Musée communal Groeninge) Bruges: Musée communal Groeninge, 1965; MENSGER, Ariane. *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*. Berlin: Reimer, 2002; AINSWORTH, Maryan W. (dir.). *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance: the complete work*, cat. exp. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010.



Fig. 1. Bernard van Orley, *Madone de Louvain*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

terme desquelles la paternité de l'œuvre fut révisée pour être finalement donnée au peintre bruxellois Bernard van Orley.<sup>4</sup> Entre les partisans du Maubeugeois et ceux du Bruxellois, il était à vrai dire difficile de trouver un terrain d'entente. Aux yeux des premiers, le style du décor architectural supposait l'intervention de Gossart qui, après avoir séjourné à Rome en 1509 en compagnie de l'amiral Philippe de Bourgogne,<sup>5</sup> avait cherché à "italianiser" la peinture flamande héritée des "Primitifs" du XV<sup>e</sup> siècle, en introduisant notamment dans ses panneaux des architectures inspirées de l'Antiquité et de la Renais-

sance.<sup>6</sup> Toutefois, cet argument ne permettait pas d'écarter irrévocablement Van Orley dont le goût pour l'architecture péninsulaire s'était également développé dès 1515 à la cour de Marguerite d'Autriche, puis au contact des cartons de Raphaël arrivés à Bruxelles en 1516-1517.<sup>7</sup> Du reste, l'attribution à Mabuse posait problème car la figuration de la Vierge évoquait sans équivoque possible la main du Bruxellois. À vouloir attribuer à tout prix la *Madone de Louvain* à l'un des deux maîtres flamands, les historiens du XX<sup>e</sup> siècle ne seraient-ils pas passés à côté de l'essentiel ? Car trouver une explication à la présence de deux langages aussi caractéristiques que ceux de Gossart et de Van Orley dans un seul et même panneau n'était-elle pas la clé pour comprendre l'essence même de l'œuvre ? N'aurait-elle pas d'ailleurs permis aux spécialistes de l'époque de désigner de manière plus catégorique l'auteur du tableau ? Pour répondre à ces questions, il convient de revenir sur l'historique de la *Madone de Louvain* et les attributions controversées qui ont été faites depuis son départ des Pays-Bas pour l'Espagne avant de tirer des conclusions.

Sur ce délicieux panneau mettant en scène une Vierge à l'Enfant dans un imposant décor renaissant, on ne dispose d'aucune information datant de l'époque de son exécution. Le nom du commanditaire et la destination originale de l'œuvre nous échappent encore malgré les diverses hypothèses avancées par Maurits Smeyers en 1968.<sup>8</sup> Il faut attendre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour trouver les premières mentions du tableau. Celles-ci concernent les circonstances assez particulières de son envoi en péninsule Ibérique qu'il convient ici de rappeler.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Sur la vie et l'œuvre de Bernard van Orley, voir WAUTERS, Alphonse-Jules. *Les artistes célèbres. Bernard van Orley*, Paris: Librairie de l'art, 1893; TERLINDEN Charles et al. *Bernard van Orley: 1488-1541*, Bruxelles: Societe royale d'archeologie de Bruxelles, 1943; FRIEDLÄNDER, Max J., 1972 (note 3); GALAND, Alexandre. *The Flemish Primitives VI: Bernard van Orley Group. Catalogue of Early Netherlandish Painting* (Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2013), Turnhout: Brepols Publishers, 2013.

<sup>5</sup> Pour la relation complète du voyage en Italie (circonstances, pièces justificatives, itinéraire, etc.), voir WAUTERS, Alphonse-Jules. « Une ambassade flamande chez le Pape Jules II, en 1508 ». *Revue de Belgique*, 1904, 36, pp. 290-307.

<sup>6</sup> Sur les décors antiques et renaissants de Jean Gossart, voir HERINGUEZ, Samantha. « L'architecture antique du Neptune et Amphitrite de Jean Gossart ». *Journal de la Renaissance*, 2008, 6, pp. 107-118; HERINGUEZ, Samantha. *La représentation de l'architecture dans l'œuvre des peintres romanistes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle: Jean Gossart, Bernard van Orley et Pieter Coecke van Aelst*. Thèse de doctorat sous la direction de Y. Pauwels. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2010, I, pp. 21-133; HERINGUEZ, Samantha. « Bramante's Architecture in Jan Gossart's Painting ». *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*, 2011, 35, pp. 226-245.

<sup>7</sup> Sur les décors italianisants de Bernard van Orley, voir HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 135-232; HERINGUEZ, Samantha. « *L'Hypnerotomachia Poliphili*, un recueil de modèles d'architecture pour les peintres flamands du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle: Bernard van Orley et la *Porta Magna* de Francesco Colonna ». *ArtItaliae. La revue de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 2012, 18, pp. 12-17; HERINGUEZ, Samantha « Le voyage en Italie pour les peintres flamands du XVI<sup>e</sup> siècle: une étape indispensable 'per imparare la buona architettura' », sous presse.

<sup>8</sup> SMEYERS, Maurits. « De Leuvense Schilder Hendrick van der Heyden, Schoonzoon van Jan Gossart », *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 1968, 19, pp. 89-94.

<sup>9</sup> Pour la relation complète du transfert de l'œuvre en Espagne (circonstances, pièces justificatives..., etc), voir EVEN, Edward van. « Notice sur un tableau de Jean Gossart dit Jean de Maubeuge, offert en 1588 par la ville de Louvain à Philippe II, roi d'Espagne ». *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, 1859, 1, pp. 56-73; GOSSART, Maurice. *Un des peintres peu connus de l'école flamande de transition, Jean Gossart, sa vie et son œuvre*, Lille: Beffroi, 1903, pp. 78-80.

En 1588, la *Madone de Louvain* appartient au couvent des Augustins de Louvain alors dirigé par Jan Crabbe. C'est là que le magistrat de la ville l'achète le 20 avril pour la somme de 350 florins dans l'intention de l'offrir au roi d'Espagne Philippe II. Avec ce présent, le notable tient à remercier le souverain d'avoir exempté les habitants de l'impôt pour une période de douze ans, faveur somme toute exceptionnelle qui leur est accordée pour permettre à la cité ravagée depuis l'épidémie de peste de 1578 de sortir d'une situation économique désastreuse. Connaissant l'amour de Philippe II pour la peinture flamande "ancienne", les bourgmestres décident tout naturellement de lui offrir un tableau de cette école en confiant à deux peintres de la ville, Jan van Rillaert<sup>10</sup> et Lenaert van Marienberghe, la charge d'expertiser le panneau des Augustins qui, selon Jean Crabbe, pourrait satisfaire les goûts avertis du souverain.<sup>11</sup> Considérant qu'il s'agit là d'un des plus beaux tableaux de Jean Gossart, les deux artistes en fixent le prix à 400 livres<sup>12</sup> mais les religieux du couvent des Augustins consentent à le céder pour la somme de 350 florins. Pour mettre en évidence le don et la fidélité de la ville au roi, une inscription rédigée par Philips Swerius, professeur de Droit à l'université de Louvain, est placée par Marienberghe au revers du tableau avant son envoi pour l'Espagne :

*IOHAN MABEUSE S.P.Q. LOVAN. QUI. CONSTANTI. IN. DEUM. AC. PRINCIPE[M]. FIDE. EXIGUUM. HOC. ARTIS. NOSTRÆ. MONUMENTUM. INTER. CAETERA. DONARIA. SACRASQ[UE] IMAGINES. IN. MEDIA. ICONOCLASTARUM. RABIE. CONSERVAVIT. DEUM. OPT. MAX. PRECATUR. UT. REGEM. PHILLIPUI[M]. CATHOL[ICUM]. ECCLESIAE. SUÆ. DIU. INCOLUMEM. SERVET. AC. TUEATUR. HOSTIBUS. MALISQ[UE]. FORMIDABLEM. BONIS. AC. SUIECTIS. PROPITIUM. AC. BENIGNUM. COLLIGE. NOS. ANIMIS. IUNTOS. CONCORDIBUS. UNI. QUOS. HIC. DISTRACTOS. VIS. FURIALIS. AGIT.*<sup>13</sup>

La ville de Louvain qui, par une fidélité constante envers son Dieu et son prince, a conservé, au milieu

de la fureur des iconoclastes, parmi d'autres trésors et images sacrées, ce petit monument artistique, supplie le Très-Haut, qu'il conserve longtemps encore, d'une manière parfaite et protège, pour son Église, le roi catholique Philippe ; qu'il le rende formidable aux méchants, ainsi qu'à ses ennemis, et en même temps propice et bienveillant à ses bons et fidèles sujets. Tâchez que, par concordance de sentiment, nous puissions rester unis à vous seul, nous que la force de la discorde essaye de diviser par tous les moyens.<sup>14</sup>

L'inscription achevée, le panneau est enveloppé avec soin dans du taffetas vert, puis placé dans une boîte en bois. La messagère Marie de Muysers porte ensuite le colis à Bruxelles et le remet à Jan van Bierbeck, concierge de la chambre des comptes de Brabant. Celui-ci l'expédie à l'adresse d'Henri Vander Borch de Louvain, négociant à Anvers, qui l'envoie à Nantes d'où il part le 14 décembre en direction de l'Espagne.<sup>15</sup> Après un long voyage, la *Madone de Louvain* arrive en février 1589 à Madrid entre les mains du souverain espagnol qui fait savoir aux Louvanistes que le présent l'enchanté.<sup>16</sup> À la mort de Philippe II en 1598, le tableau rejoint la collection du monastère de l'Escorial avant de prendre en 1839 le chemin du Prado où il est aujourd'hui encore, exposé dans la salle 57a aux côtés d'autres chefs-d'œuvre de la peinture flamande du XVI<sup>e</sup> siècle.

C'est donc dans ce contexte très particulier que Jean Gossart est initialement désigné comme l'auteur de la *Madone de Louvain*. Pendant plus de trois siècles, cette attribution ne fait l'objet d'aucune remise en question : n'était-elle pas légitimée par l'inscription placée par Marienberghe au revers du panneau ? Les premiers historiens qui s'intéressent à la personnalité de Mabuse l'incluent volontiers dans son corpus. C'est le cas d'Henri Hymans qui l'ajoute en 1884 aux œuvres du peintre déjà mentionnées par Carel van Mander<sup>17</sup> et de Maurice Gossart qui la signale en 1903 comme l'un des plus célèbres tableaux de

<sup>10</sup> Fils de Jan I van Rillaert et de Madeleine du Vivier, ce peintre de compositions religieuses naît à Louvain vers 1547 et y meurt après 1592. Il travaille au Danemark en 1580 puis retourne dans sa ville natale où il exécute de nombreuses commandes pour les fabriques d'églises.

<sup>11</sup> EVEN, Edward van, 1859 (note 9), n° 1, pp. 63-66, pour la pièce justificative.

<sup>12</sup> EVEN, Edward van, 1859 (note 9), n° 2, pp. 67, pour la pièce justificative.

<sup>13</sup> En partie effacé, le texte original fut retranscrit en 1872 lors de la restauration entreprise par S. Martinez.

<sup>14</sup> La traduction française est tirée EVEN, Edward van, 1859 (note 9), p. 60.

<sup>15</sup> EVEN, Edward van, 1859 (note 9), n° 3-8, pp. 68-71, pour les pièces justificatives sur le transport de l'œuvre de Louvain à Madrid.

<sup>16</sup> EVEN, Edward van, 1859 (note 9), n° 9-10, pp. 72-73, pour les pièces justificatives.

<sup>17</sup> HYMANS, Henri. *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*. Paris: Bibliothèque Internationale de l'Art, 1884, I, p. 239.

l'artiste.<sup>18</sup> Max J. Friedländer est le premier à mettre en doute cette attribution en raison de la représentation en pied de la Vierge, peu courante chez Mabuse, et propose dès 1909 le nom de Bernard van Orley.<sup>19</sup> Outre le style de la Madone, certains éléments du décor comme le cul-de-four en forme de coquille Saint-Jacques, les dauphins fantastiques en guise de volutes de chapiteaux et les médaillons timbrés de bustes de guerriers ou d'empereurs romains sont aux yeux de l'historien allemand des caractéristiques indéniables du langage architectural du peintre bruxellois. Pour terminer, il date l'œuvre des alentours de 1516. Les conclusions de Friedländer sont reprises en 1913 par Ernst Weisz qui exclut dès lors le tableau madrilène du catalogue de Gossart,<sup>20</sup> mais elles sont ignorées par Achille Segard qui le réintègre en 1923 à la liste des œuvres non datées et non signées du peintre.<sup>21</sup> Quelques années plus tard, en 1961, Gert von der Osten revient sur cette attribution et rend la *Madone de Louvain* à Jean Gossart<sup>22</sup> pour les nombreuses similitudes qu'elle présente, selon lui, avec le *Triptyque de Lisbonne*<sup>23</sup> anciennement attribué à Mabuse et considéré aujourd'hui comme une œuvre sortie d'un atelier anversoïse vers 1510-1520.<sup>24</sup> Il ajoute que le décor architectural est bien dans le style du Maastrichtois, et non du Bruxellois, mais que la Vierge est d'une autre main. Il situe, quant à lui, l'exécution du tableau peu avant 1520. En 1965, lors de la rétrospective de Jean Gossart présentée au Museum Boymans van-Beuningen de Rotterdam puis au Musée Grœninge de Bruges, le panneau de

Madrid est exposé aux côtés du *Saint Luc dessinant la Vierge*<sup>25</sup> de la Narodni Galerie de Prague et du *Diptyque Carondelet*<sup>26</sup> du Musée du Louvre, soit deux œuvres signées par Mabuse. À cette occasion, les différentes hypothèses proposées jusqu'à ce jour sont mentionnées, mais on se garde de prendre position.<sup>27</sup> On rappelle que la figuration de la Madone en pied est extrêmement rare dans l'œuvre de Gossart<sup>28</sup> mais que certains motifs du décor – la coquille, les colonnes trapues, les candélabres, les médaillons et les putti en bronze – sont assez caractéristiques de son langage architectural bien qu'ils le soient aussi pour d'autres artistes "romanistes" comme Van Orley. Devant une telle incompréhension, les spécialistes se demandent enfin si le tableau ne serait pas issu de cet atelier que Mabuse, selon Von der Osten, aurait dirigé après 1525. L'édition anglaise du volume huit du *Die Alterniederländische Malerei* de Max J. Friedländer parue en 1972 met un terme à ces discussions et la thèse de l'historien d'art allemand qui fait de Van Orley l'auteur de la *Madone de Louvain* est enfin acceptée, sans toutefois d'argumentation définitive.<sup>29</sup>

Soucieux de trouver une explication à l'erreur d'attribution commise au XVI<sup>e</sup> siècle, Maurits Smeyers suggère que c'est intentionnellement que les peintres Rillaert et Marienberghe ont attribué à tort le tableau à Jean Gossart.<sup>30</sup> En offrant un panneau prétendument peint par Mabuse, dont la renommée dépasse celle de Van Orley, la ville de Louvain s'assurait à coup sûr la bienveillance de Philippe II. Bien que séduisante, l'hy-

<sup>18</sup> GOSSART, Maurice, 1903 (note 9), p. 78.

<sup>19</sup> FRIEDLÄNDER, Max J. « Bernaert van Orley ». *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1909, 30, pp. 23-26 ; FRIEDLÄNDER, Max J. *Die Alterniederländische Malerei*, vol. VIII, Jan Gossart, Bernart van Orley. Berlin, 1930, p. 97, n° 129, p. 174.

<sup>20</sup> WEISZ, Ernst. *Jan Gossart gen. Mabuse: sein Leben und seine Werke ein monographischer Versuch und Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*. Parchim, 1913, p. 128.

<sup>21</sup> SEGARD, Achille. *Jean Gossart dit Mabuse*. Bruxelles/Paris: Bibliothèque Nationale d'Art et d'Histoire, 1923, n° 35, p. 181.

<sup>22</sup> VON DER OSTEN, Gert. « Studien zu Jan Gossaert », *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, I, p. 463.

<sup>23</sup> Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 1419).

<sup>24</sup> GIBSON, Walter S. « Jan Gossaert: the Lisbon triptych reconsidered ». *Simiolus*, 1987, 17, pp. 79-89; DE LIEDEKERKE, Anne-Claire. (dir.). *Fiamminghi a Roma : 1508-1608 ; artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, (cat. exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts/Rome, Palazzo delle Esposizioni), Gand, 1995, n° 245, pp. 416-417.

<sup>25</sup> Prague, Narodni Galerie (inv. VO 1261).

<sup>26</sup> Paris, Musée du Louvre (inv. 1442-1443).

<sup>27</sup> PAUWELS, Henri (dir.), 1965 (note 3), n° 10, pp. 93-94.

<sup>28</sup> Pour représenter la Vierge à l'enfant, Mabuse recourt généralement au cadre rapproché. On connaît néanmoins deux Vierges à l'enfant qui adoptent un format en pied : il s'agit de celle de Washington (Washington D. C., National Gallery of Art, inv. 1981.87.1) et celle de Vienne (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG.942).

<sup>29</sup> FRIEDLÄNDER, Max J., 1972 (note 3), p. 61, n° 129, p. 108.

<sup>30</sup> SMEYERS, Maurits, 1968 (note 8), pp. 93-94.



pothèse de Smeyers n'est pas très convaincante. Selon toute vraisemblance, les deux peintres ne savaient pas au moment de l'expertise qui était l'auteur de l'œuvre du couvent des Augustins, et ils se fondèrent sur le style renaissant du décor suggérant un peintre italianisant, pour préférer Gossart à Van Orley. Du reste, une telle erreur d'attribution n'a rien d'exceptionnelle pour l'époque. En 1604, Carel van Mander ne compte-t-il pas au nombre des œuvres de Bernard van Orley le *Saint Luc dessinant la Vierge* de Prague pourtant signé par Jean Gossart<sup>31</sup> ?

En observant le cadre architectural de la *Madone de Louvain*, on comprend très vite pourquoi le tableau a fait l'objet de tant de discussions. Enveloppée dans un manteau azur aux plis cassants, la Vierge à l'enfant se tient assise dans un espace mal défini dont le décor renaissant mêle étrangement le langage architectural de Jean Gossart développé à son retour d'Italie à celui de Bernard van Orley. L'impression qu'il s'en dégage est tellement troublante que l'on admettrait volontiers que les deux peintres se sont ici associés.

Au premier plan, les deux colonnes élevées sur la plate-forme pour encadrer fermement la délicate scène de tendresse entre la Vierge et son enfant évoquent dans une certaine mesure le cadre architectural de la *Dame à la Licorne* exécutée par Raphaël vers 1505-1506,<sup>32</sup> mais elles rappellent davantage une disposition chère à Mabuse, toujours soucieux de donner une référence spatiale au spectateur. Ce système de supports répartis symétriquement de part et d'autre du sujet central est effectivement caractéristique du Maubeugeois. Il apparaît pour la première fois vers 1513-1515 dans le dessin de la *Vierge à l'enfant entourée de deux saintes*.<sup>33</sup> On le retrouve ensuite dans le *Neptune et Amphitrite*<sup>34</sup> (fig. 2) réalisé en 1516 pour l'amiral Philippe de Bourgogne, dans *Vénus et l'Amour*<sup>35</sup> de 1521 et enfin dans la *Danaé*<sup>36</sup> de



Fig. 2. Jean Gossart, *Neptune et Amphitrite*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. © Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie (Photo Jörg Peter Anders).

1527. Bernard van Orley ne recourt que très rarement à ce procédé, si ce n'est dans l'*Annonciation* d'Oslo<sup>37</sup> exécutée vers 1518. Il lui préfère la formule du portique ouvert héritée de l'école bruxelloise,<sup>38</sup> ou celle de Raphaël et de ses élèves (*Sacrifice à Lystre*, *Adoration des bergers* de Vincidor, etc.) qui consiste à placer une seule colonne sur un piédestal à gauche de la composition.<sup>39</sup> Le panneau central du *Retable de la Vertu de Patience*<sup>40</sup>

<sup>31</sup> VAN MANDER, Carel. *Het Schilder-Boeck*. Haarlem, 1604, f° 211r; publié et traduit par HYMANS, Henri, 1884 (note 17), I, p. 127.

<sup>32</sup> Huile sur toile marouflée sur bois ; 67,7 x 53, 2 cm ; Rome, Galleria Borghese (inv. 371). Pour une étude de l'œuvre, voir MEYER ZUR CAPELLEN, Jürg. *Raphael : a critical catalogue of his paintings*, Landshut: Arcos Verlag, 2001, I, n°44, pp. 290-293.

<sup>33</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (inv. 49:488).

<sup>34</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (inv. Kat.Nr.648.Abb.Nr.705).

<sup>35</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 6611).

<sup>36</sup> Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (inv. 38).

<sup>37</sup> Oslo, The National Gallery (inv. 1350).

<sup>38</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 196-202.

<sup>39</sup> Voir, par exemple, l'*Adoration des Mages* du Museum of Art de Philadelphie (inv. 400).

<sup>40</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art Ancien (inv. 1822).



Fig. 3. Bernard van Orley, *Retable des épreuves et de la patience de Job*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles (dig. photo: J. Geleyns / www.roscaan.be).

(fig. 3) de 1521 et le dessin *Romulus instaurant les lois*<sup>41</sup> de 1524 n'offrent qu'une version lointaine de celle proposée dans la *Madone de Louvain* : les piliers fantaisistes de la maison de Job et les colonnes monumentales du palais du roi romain ne s'érigent pas le long des côtés latéraux du cadre, mais sont placés plus en retrait dans la composition. Par leur vocabulaire, les supports élevés à l'avant-plan dans le panneau du Prado évoquent à la fois le langage de Jean Gossart et celui de Bernard van Orley. Poser une colonne sur un haut piédestal est une pratique que les deux artistes ont fréquemment employée. Le premier en fait usage dans la *Vierge à l'Enfant entourée de deux saintes*, *Vénus et l'Amour*, *Danaé*, etc. Chez le second, on trouve ce motif surtout à partir des années 1520, notamment dans *l'Adoration des Mages* de Philadelphie et le volet droit du *Retable du Jugement dernier*,<sup>42</sup> soit autant d'œuvres inspirées directement de l'art de Raphaël.<sup>43</sup> Par le classicisme de leur style (base attique et fût de marbre), ces deux supports pourraient être une citation précise de la colonne posée sur un piédes-

tal à l'extrême gauche du *Sacrifice à Lystre*,<sup>44</sup> un motif que le Bruxellois connaît bien puisqu'il le reproduit, moyennant quelques modifications, dans *l'Adoration des Mages* de Philadelphie.<sup>45</sup> Notons que dans le tableau, comme dans le carton de tapisserie, les bases attiques sont ici parfaitement maîtrisées dans leurs proportions. Par leur sobriété et le profil de leurs moulures, elles montrent que l'artiste qui les a représentées connaît des exemplaires précis issus de l'architecture italienne de l'Antiquité et de la Renaissance. Ce type de motif est récurrent dans l'œuvre de Mabuse. De la base attique traditionnelle, identique à celles de la *Madone de Louvain*, à celle dérivée du traité d'architecture de Cesare Cesariano dans *l'Ecce Homo*,<sup>46</sup> l'artiste se plaît à les multiplier dans ses décors à partir du *Neptune et Amphitrite*. Dans l'œuvre de Van Orley, on ne trouve rien de comparable. L'artiste bruxellois propose tout au long de sa carrière des bases généralement fantaisistes, et cela même lorsqu'il cite Sanzio. Ces observations ne permettent donc pas de désigner l'auteur du cadre architectural. L'ornementation

<sup>41</sup> Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatliche Graphische Sammlung (inv. 981).

<sup>42</sup> Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts (inv. 741-745).

<sup>43</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 180-185, 223-229.

<sup>44</sup> Londres, Albert & Victoria Museum. Pour une étude du décor architectural du carton, voir FROMMEL, Christoph L. et al., *Raffaello Architetto*, Milan, 1984, pp. 26-27.

<sup>45</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 182-183, 225.

<sup>46</sup> Valence, Colegio de Corpus Christi. Sur la base attique de *l'Ecce Homo*, voir HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 120-122.



des faces panneautées des piédestaux évoque les décors de grotesques de Bernard van Orley, notamment ceux qui ornent avec exubérance les piliers du *Retable de Job*, mais la disposition des colonnes et les bases attiques sont assez caractéristiques des décors antiquisants qu'élabore Jean Gossart à partir de 1516.<sup>47</sup>

Passée la plate-forme, l'architecture se complique quelque peu et le langage de Bernard van Orley se fait plus envahissant. La structure surdimensionnée qui associe étrangement une abside à des collatéraux – ou une abside à un déambulatoire – pour suggérer l'architecture d'une église, apparaît, là encore, comme l'effet d'une culture où chacun des peintres aurait déversé son propre savoir. L'abside évoque au premier abord l'art de Mabuse. Donner au cul-de-four l'aspect d'une énorme coquille est une pratique propre au Maubegeois. C'est effectivement sous cette forme que se terminent la voûte en berceau du *Saint Luc* (fig. 4) de Prague exécuté vers 1513 et les niches des volets du *Triptyque Salamanca*<sup>48</sup> de 1521, soit deux décors inspirés des projets de Bramante pour le chœur de l'église Santa Maria del Popolo et celui de la nouvelle basilique Saint-Pierre de Rome.<sup>49</sup> Chez Van Orley, le motif de la coquille est aussi présent mais il n'atteint jamais de telles proportions. Au début de sa carrière, il vient couronner assez médiocrement le portique alambiqué devant lequel se déroule le *Mariage de la Vierge* du *Diptyque de Washington*<sup>50</sup> tandis qu'il s'inscrit modestement dans le tympan du fronton triangulaire de l'église où se tient la *Prédication de Saint Norbert*.<sup>51</sup> À partir de 1520 environ, la coquille prend un peu plus d'ampleur sans pour autant atteindre la forme monumentale de celle de la *Madone de Louvain*. Elle se place alors en haut de l'édicule du dessin de la *Justice*,<sup>52</sup> puis dans le cul-de-four de la niche du *Retable de Job* de 1521, disposition que l'on retrouvera en 1524 dans *Romulus et Rémus apportant la tête d'Amulius à Numitor*.<sup>53</sup> Avec une telle voûte, l'abside du panneau



Fig. 4. Jean Gossart, *Saint Luc dessinant la Vierge*, Prague, Narodní Galerie.

du Prado semble revendiquer "l'intervention" de Jean Gossart. Celui-ci n'en est pourtant pas l'auteur. Connaissant ses goûts en matière d'architecture, c'est différemment que Mabuse aurait composé l'abside s'il en avait eu l'occasion. Suivant un canevas diffusé en Italie par l'architecte Bramante, il l'aurait probablement fait précéder d'une voûte à caissons comme c'est le cas dans le dans le *Saint Luc* et les volets du *Triptyque Salamanca*.<sup>54</sup> Aussi, pour habiller la paroi, il aurait certainement choisi une marqueterie entrecoupée de supports – identique à celle d'*Hercule et Déjanire*,<sup>55</sup> des panneaux latéraux de Toledo ou du *Portrait de l'Homme au rosaire*<sup>56</sup> plutôt que ce décor

<sup>47</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 68-73.

<sup>48</sup> Toledo (Ohio, U.S.A.), The Toledo Museum of Art (inv. 52. 85).

<sup>49</sup> Sur l'influence de Bramante dans la conception des décors de Jean Gossart, voir HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 99-112 ; HERINGUEZ, Samantha, 2011 (note 6), pp. 229-248.

<sup>50</sup> Washington D.C. (District de Columbia, U.S.A.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Foundation (inv. 1952.5.48).

<sup>51</sup> Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (inv. WAF743).

<sup>52</sup> Vienne, Albertina, Graphische Sammlung (inv. 7834).

<sup>53</sup> Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatliche Graphische Sammlung (inv. 979).

<sup>54</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 99-112 ; HERINGUEZ, Samantha, 2011 (note 6), pp. 229-248.

<sup>55</sup> Birmingham, University of Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (inv. 46.10).

<sup>56</sup> Londres, The National Gallery (inv. NG656).



Fig. 5. Bernard van Orley, *Sainte Hélène devant le Pape*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

chargé faisant alterner pilastres moulurés et candélabres sculptés. En réalité, à l'exception de cette coquille monumentale issue du répertoire de Jean Gossart, toute la structure qui s'élève à l'arrière-plan du tableau de Madrid a bien été bâtie dans l'esprit de Bernard van Orley. La décoration lourde qui habille l'édifice est très caractéristique du maître bruxellois qui, quelques années avant 1520, se plaît à surcharger d'ornementations lombardes chaque élément structurel du décor. Les candélabres qui rythment l'intérieur de l'abside sont fréquemment employés par Van Orley pour tapisser les faces panneautées des piliers. C'est sous cette forme qu'ils apparaissent dans la *Nomination de cavalier de saint Martin par l'Empereur Constantin*<sup>57</sup> et, surtout après 1515, dans le volet gauche du *Retable de la Sainte-Croix*<sup>58</sup> (fig. 5), l'*Annonciation*<sup>59</sup> de Cambridge et *Romulus et Rémus apportant la tête d'Amulius à Numitor*. Les pilastres qui encadrent strictement l'abside présentent, quant à eux, quelques similitudes avec les piliers extravagants élevés à l'entrée de la maison du patriarche Iduméen sans pour autant en at-

teindre la fantaisie. Leurs proportions ramassées sont proches de celles du pilier de gauche tandis que leur abaque curviligne timbré d'une tête de chérubin est identique à celui du chapiteau de la pile de droite. Aussi, les volutes monumentales qui surmontent les rampants des collatéraux appartiennent bien au répertoire de Van Orley : il s'en sert notamment comme ailerons dans les arcs triomphaux des vitraux du transept de Sainte-Gudule posés en 1537.<sup>60</sup> Enfin, l'usage du fronton pour couronner le massif central exclut définitivement Gossart en tant que concepteur du décor car jamais il n'y eu recourt pour composer ses architectures. Van Orley y était, quant à lui, très sensible que ce soit pour coiffer l'un des portiques du panneau central du *Triptyque des Apôtres Thomas et Matthias*<sup>61</sup> ou le palais renaissant qui s'élève derrière sainte Hélène lors de sa venue à Rome. Pour terminer, ajoutons que cette idée saugrenue de flanquer une abside de bas-côtés ne peut être attribuée qu'au peintre bruxellois. Ces collatéraux ouverts sur l'extérieur par des colonnes ne prennent-ils pas étrangement l'allure des portiques

<sup>57</sup> Kansas City (Missouri, U.S.A.), The Nelson-Atkins Museum of Art (inv. 53-39).

<sup>58</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art Ancien (inv. 4999).

<sup>59</sup> Cambridge, The Fitzwilliam Museum (inv. 98).

<sup>60</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 191-193.

<sup>61</sup> Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (inv. GG\_992). Pour une étude de ce portique, voir HERINGUEZ, Samantha, 2012 (note 7), sous presse.



que l'artiste "construit" tout au long de sa carrière<sup>62</sup> ?

Le cadre architectural de la *Madone de Louvain* laisse perplexe. On y trouve quelques références à l'art de Raphaël, mais les colonnes élevées à l'avant-plan indiquent aussi par leur disposition et leur langage la main de Jean Gossart, tandis que la structure architecturale érigée derrière la Vierge suppose celle de Bernard van Orley, malgré la présence de la coquille dans l'abside. Le style architectural du tableau oscille donc étrangement entre le langage antiquisant développé par le Maubeugeois à partir du *Neptune et Amphitrite* de 1516 et le classicisme raphaélesque introduit par le Bruxellois autour de 1520. Pourtant, l'attribution du panneau du Prado à Bernard van Orley est sans équivoque. La représentation en pied de la Vierge ainsi que les ornements employés sont autant d'éléments qui ne permettent pas de la remettre en question. Alors, comment expliquer que le décor architectural du tableau combine avec ingéniosité le répertoire de l'un avec celui de l'autre comme si chaque peintre avait apporté sa pierre à l'édifice ? Plusieurs thèses sont possibles. La *Madone de Louvain* pourrait-elle être le fruit d'une collaboration entre Mabuse et Van Orley ? Cette hypothèse qui pourrait expliquer bien des choses n'est pas probante. Un si petit panneau de dévotion<sup>63</sup> n'a pu réclamer l'intervention de deux artistes de grand renom. Il serait plus sage d'envisager que lorsque Bernard van Orley exécute le panneau du Prado, il s'inspire de Sanzio mais aussi de Gossart. Au répertoire de ce dernier, il n'hésite pas à emprunter quelques motifs car, à travers ces citations, il s'affirme publiquement comme le suiveur du premier peintre flamand italianisant. L'étude des décors de l'*Annonciation* de Cambridge a d'ailleurs montré que, pour le réaliser, le Bruxellois s'était inspiré du *Saint Luc* de Prague qu'il pouvait admirer dans la cathédrale Saint-Rombaut de Malines où il était alors conservé.<sup>64</sup> Mais le cadre architectural de la *Madone de Louvain* n'est pas une simple réinterprétation d'un décor préalablement conçu par Mabuse. En em-

ployant le coquillage et en disposant les supports de part et d'autre du cadre, Van Orley montre ici une parfaite connaissance du répertoire de son confrère et une certaine habileté à en faire usage et à le concilier avec son propre vocabulaire classique dont il puise les formes dans l'œuvre de Sanzio. Cette maîtrise du langage de Jean Gossart ne peut s'être acquise que de deux façons : soit par une rencontre directe avec l'artiste, soit par l'étude approfondie de son œuvre. En comparant le parcours artistique de Bernard van Orley à celui de Jean Gossart, on peut facilement imaginer que leurs chemins se sont croisés en 1516, date présumée de la *Madone de Louvain* d'après Friedländer. Cette année-là, Mabuse est appelé à fournir les patrons d'un char triomphal pour les obsèques de Ferdinand le Catholique dont la cérémonie a lieu les 13 et 14 mars à Bruxelles.<sup>65</sup> On ignore si l'artiste y assiste ou non pour admirer le résultat de son travail car Gérard Geldenhauer de Nimègue ne donne aucune information à ce sujet dans l'ouvrage qu'il consacre à l'évènement historique, *Pompa exequiarum Catholici Hispaniarum regis Ferdonandi Aui Materni illustrissimi Hispaniarum Regis Caroli, Archiducis Austriae Ducis Burgundiae*.<sup>66</sup> S'il est présent à cette occasion, nul doute que Bernard van Orley, actif en cette ville, aura souhaité s'entretenir avec lui. Néanmoins, c'est à la cour de Malines que la rencontre paraît la plus probable. En 1516, les deux hommes participent activement à la planification des mariages des enfants de Philippe le Beau en exécutant leurs portraits, que Marguerite d'Autriche envoie aux divers prétendants des cours royales étrangères. Le 3 avril, Jean Gossart reçoit du jeune Charles, devenu roi de Castille et d'Aragon depuis la mort de Ferdinand le Catholique, quarante livres de gros de Flandres pour avoir portraituré "au vif" Éléonore d'Autriche et ce à deux reprises.<sup>67</sup> Engagé par la régente depuis 1515, Bernard van Orley est chargé lui aussi cette année-là de réaliser le portrait de la future reine du Portugal ainsi que celui de l'archiduc Charles et du jeune couple royal du Danemark, Christian II et Isabelle d'Au-

<sup>62</sup> Sur les portiques de Van Orley, voir HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 196-202.

<sup>63</sup> Le panneau ne mesure que 45 cm de hauteur et 39 cm de largeur.

<sup>64</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 170-173.

<sup>65</sup> HENNE, Alexandre. *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique* Bruxelles/Leipzig: Emile Platau, 1858, II, note 1, p. 159.

<sup>66</sup> NOVIOMAGUS, Geraldo. *Pompa exequiarum Catholici Hispaniarum regis Ferdonandi Aui Materni illustrissimi Hispaniarum Regis Caroli, Archiducis Austriae Ducis Burgundiae [etc]*. Bruxelles: Theodorici Martini Alustensis, 1516, f°3r, publié par. PRINSEN, J. *Collectanea van Gerardus Geldenhauer Noviomagus, Kroniek van het historisch Genootschap te Utrecht*, Amsterdam, 1901, pp. 209-210.

<sup>67</sup> Lille, Archives Départementales du Nord, Chambre des Comptes, reg. n° B2255, nouvelle côte 78061, n° 2 r ; reg. n° B2263, nouvelle côte 78616, n° 2. Ces documents ont été publiés par GOSSART, Maurice, 1903 (note 9), pp. 35-36.

triche.<sup>68</sup> Il est donc possible qu'au cours de leurs allées et venues à Malines, les deux artistes que la gouvernante met alors en compétition aient fait connaissance. Quelques années plus tard, au printemps de l'année 1523, Mabuse retourne quinze jours auprès de la régente des Pays-Bas pour restaurer quelques peintures anciennes qu'elle conserve dans son cabinet privé.<sup>69</sup> Pendant toute la durée de son séjour, il loge chez un ami intime de Bernard van Orley, le sculpteur allemand Conrad Meit,<sup>70</sup> et là encore, une rencontre entre les deux peintres est possible. Mais qu'il ait eu lieu ou non, cet éventuel contact serait trop tardif pour expliquer la présence du langage architectural de Gossart dans la *Madone de Louvain* dont on situe la réalisation entre le *Neptune et Amphitrite* de 1516 et le *Retable de Job* de 1521.

Mais l'étude de l'œuvre de Jean Gossart ne pouvait-elle pas suffire à Bernard van Orley pour composer le décor du panneau du Prado ? À cette question, il est difficile de répondre sans passer en revue les tableaux de Mabuse que le maître bruxellois aurait pu apercevoir d'une manière ou d'une autre. Pour connaître le motif de la coquille Saint-Jacques, Van Orley n'a pas besoin d'aller très loin. Commandé par les peintres de Malines, le *Saint Luc dessinant la Vierge* de Prague orne depuis 1513 environ l'autel de la corporation en l'église Saint-Rombaut. Entré au service de Marguerite d'Autriche en 1515, notre artiste a donc tout le loisir de contempler le coquillage de la voûte centrale et d'en admirer les proportions avant de le reproduire dans l'abside de la *Madone de Louvain*. D'ailleurs, le décor de l'*Annonciation* de Cambridge trahit la forte impression que le *Saint Luc* de Gossart a dû produire chez lui.<sup>71</sup> Pour les colonnes élevées à l'avant-plan, il est possible que Bernard van Orley ait eu seul l'idée de dou-

bler le support du *Sacrifice à Lystre* et de les placer de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant. Mais cette disposition pour laquelle il montre peu d'engouement est vraiment caractéristique de Mabuse. On la voit dans la *Vierge à l'Enfant entourée de deux saintes*, le *Neptune et Amphitrite*, *Vénus et l'Amour*, etc. La plate-forme surélevée sur laquelle est assise la Madone est elle aussi typique du Maubeugeois et apparaît également dans les œuvres citées ci-dessus. Sans côtoyer Gossart ou la cour de Philippe de Bourgogne auquel il est attaché, le Bruxellois ne pouvait connaître ces œuvres, dans lesquels il semble bien avoir puisé son inspiration. Tout au plus pourrait-on conjecturer que le fameux « livre de dessins » de Jacopo de Barbari que Marguerite d'Autriche destine à Van Orley contenait quelques motifs architecturaux que le graveur italien aurait copiés d'après Mabuse lorsqu'il travaillait avec lui à la décoration du château de Souburg en 1515.<sup>72</sup> Mais, cette théorie ne peut être acceptée car, d'après Simone Ferrari, la santé chancelante de Barbari exclut toute intervention de sa part en Zélande.<sup>73</sup> Le 1<sup>er</sup> mars 1512, la gouvernante des Pays-Bas dont il bénéficie de la protection depuis 1510, lui concède effectivement une rente annuelle motivée pour sa « débilite et vieillesse ». <sup>74</sup> Du reste, ledit carnet est encore entre les mains de la régente lorsqu'Albrecht Dürer lui supplie de le lui donner lors de son passage à Malines en 1521.<sup>75</sup> Sans avoir eu aucun contact direct avec Gossart, il aurait donc été impossible à Bernard van Orley d'élaborer le cadre architectural de la *Madone de Louvain*. D'ailleurs, le baptistère de *Sainte Hélène à Rome* et l'amphithéâtre de *Romulus instaurant les lois* ne laissent-ils pas supposer, par leur profil exagérément mouluré, que le Bruxellois connaît le célèbre dessin du *Colisée*<sup>76</sup> (fig. 6) exécuté par Mabuse lors de son sé-

<sup>68</sup> Lille, Archives Départementales du Nord, Chambre des Comptes, reg. B2251, fol. 441r°-441v°. Ce document n'a jamais été publié mais on connaît son contenu grâce à WAUTERS, Alphonse-Jules, 1904 (note 5).

<sup>69</sup> Bruxelles, Archives Générales du Royaume de Bruxelles, Chambre des Comptes, reg. n° 1799, ff° 156v-157r. Ce document a été publié par GOSSART, Maurice, 1903 (note 9).

<sup>70</sup> DE VOCHT, Henri. *Literae virorum eruditorum ad Franciscum Craneveldium, 1522-1528: a collection of original letters*. Louvain: Librairie Universitaire, 1928, n° 54, p. 133.

<sup>71</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), I, pp. 170-173.

<sup>72</sup> C'est grâce au témoignage de Dürer, de passage à Malines en 1521, qu'on sait que Marguerite d'Autriche avait en sa possession un carnet de dessins de Jacopo de Barbari qu'elle comptait offrir à son peintre en titre Bernard van Orley : « Je prie Mme Marguerite de me donner le livre de dessins de maître Jacob ; mais elle me répond qu'elle l'a promis à son peintre [Bernard van Orley]. » (NARREY, Charles. « Voyage d'Albert Durer dans les Pays-Bas écrit par lui-même dans les années 1520 et 1521 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, 1, p. 139).

<sup>73</sup> FERRARI, Simone, *Jacopo de'Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milan, 2006, note 2, p. 172.

<sup>74</sup> Lille, Archives Départementales du Nord, Chambre des Comptes, reg. n° B2230, f° 23v-24r. Ce document a été publié par FERRARI, Simone, 2006 (note 73).

<sup>75</sup> NARREY, Charles, 1886 (note 72), p. 139.

<sup>76</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (inv. 12918).

jour à Rome en 1509 ? Par sa valeur inestimable, le feuillet de Berlin ne quitte probablement jamais la « sacoche » de l'artiste. Et dans ces conditions, seuls les intimes de Gossart pouvaient y avoir accès.

Le décor de la *Madone de Louvain* est formel : Bernard van Orley et Jean Gossart se sont rencontrés. Cette prise de contact qui a dû avoir lieu au palais malinois de Marguerite d'Autriche en 1516, pousse vraisemblablement le Bruxellois à se nourrir de la modernité du langage architectural du peintre Maubeugeois. Une fois lancé dans la voie de l'italianisme, Van Orley exprime alors publiquement son admiration pour Mabuse en usant de son répertoire pour composer le cadre architectural du panneau de Madrid. Ces citations qu'il mêle sans discernement à son propre vocabulaire donnent naissance à un décor hétérogène où l'on croit discerner plusieurs mains. C'est d'ailleurs ce qui a déconcerté plus d'un historien au moment de son attribution. D'après Max J. Friedländer, c'est autour de 1516 que Bernard van Orley peint la *Madone de Louvain*. Bien que chronologiquement probante, cette datation est beaucoup trop précoce. Au vu du style de l'architecture, il serait raisonnable de situer l'œuvre vers 1520 lorsque l'artiste développe un langage franchement renaissant.<sup>77</sup> Les proportions ramassées des supports et la décoration lourde et chargée des chapiteaux évoquent effectivement le vocabulaire du *Retable de Job* de 1521 sans en atteindre toutefois l'exubérance. Les colonnes placées à l'avant-plan et la composition pyramidale de la Vierge montrent d'ailleurs que Van Orley est déjà imprégné du style de Raphaël dont les cartons de tapisseries n'arrivent pas à Bruxelles avant 1516-1517. Pour expli-

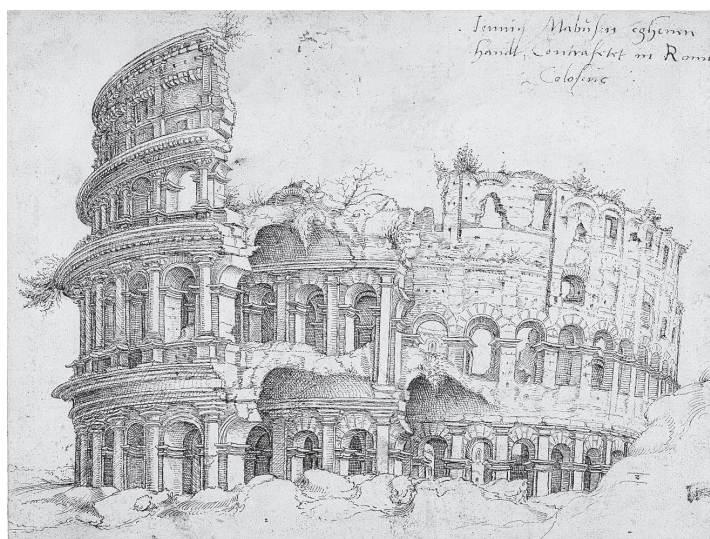


Fig. 6. Jean Gossart, *Le Colisée*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

quer l'italianisme de Bernard van Orley dont le séjour au-delà des Alpes n'a jamais été démontré et paraît improbable, le milieu raffiné de la cour de Marguerite d'Autriche et l'arrivée des cartons des *Actes des Apôtres* dans l'atelier de Pieter van Aelst ont souvent été désignés comme ayant leur part de responsabilité. C'était évidemment sans compter sur l'intervention de Jean Gossart dont on ignorait jusqu'à ce jour le rôle qu'il avait pu jouer dans la nouvelle orientation artistique du peintre de Bruxelles. Fort de son expérience romaine, le Maubeugeois pouvait, au même titre que l'Urbinate, initier Van Orley à l'art péninsulaire. N'est-ce pas ce que nous dévoile le décor architectural de la *Madone de Louvain* ?

<sup>77</sup> HERINGUEZ, Samantha, 2010 (note 6), pp. 161-179.



