Le Musée de Louvain-la-Neuve

Florilège

Édition

Coordination éditoriale :
Joël Roucloux (Directeur du Musée de Louvain-la-Neuve),
François Degouys (Gestionnaire des publications)

Conception graphique et mise en page :
François Degouys

Rédaction des légendes :
Gentiane Vanden Noortgate

Photographies :
Jean-Pierre Bougnet

Musée de Louvain-la-Neuve
Place Blaise Pascal, 1
B-1348 Louvain-la-Neuve
www.muse.ucl.ac.be
accueil-musee@uclouvain.be

Illustration de la couverture :
Gertrude O'Brady, *L'escadrille du printemps* (1940),
Inv. n° B029

Les publications du Musée de Louvain-la-Neuve bénéficient de l'appui de la Communauté française de Belgique

Crédits photographiques

Tous les documents reproduits dans cet ouvrage sont conservés au Musée de Louvain-la-Neuve.

© UCL - Musée de Louvain-la-Neuve, 2010
ISBN : 978-2-9601034-0-3
Dépôt légal D/1900/2010/1

Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

Droits réservés pour les œuvres reproduites en pages 29, 33, 38, 40, 150-151, 161, 173, 179, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 197, 201, 203, 207, 209 © SABAM - Belgium 2010

UCL Université catholique de Louvain

CULTURE
PATRIMOINE CULTUREL
ET ARTS PLASTIQUES

Atelier de Maître Arnt de Kalkar (?)

Élément de retable représentant la Déploration

1460 à 1493

Atelier de Maître Arnt de Kalkar (?) (Allemagne, Bas-Rhin, actif d'environ 1460 à 1493), élément de retable représentant la Déploration, 1460 – 1493.
Chêne polychromé.
41,5 x 30,5 x 12 cm.
Inv. n° VH217.
Legs F. Van Hamme

À la fin du Moyen Âge, les ateliers de la région du Bas-Rhin déploient une intense activité dans le domaine de la sculpture. Dans les villes de Kalkar et de Xanten, de grands retables d'autels y témoignent encore de la virtuosité technique et de l'imagination fertile des sculpteurs qui firent la réputation de ces centres de production. Ainsi, on trouve à Kalkar et à Zwolle les œuvres de l'un des artistes les plus importants, maître Arnt, dont l'activité est attestée à partir des années 1460. Aujourd'hui encore, on peut admirer dans l'église Saint-Nicolas de Kalkar le retable de saint Georges, réalisé vers 1480 ou celui du maître-autel daté vers 1488-1492. L'influence de cet artiste sur les autres sculpteurs de son temps fut considérable : ses œuvres témoignent d'une familiarité avec les œuvres de Rogier van der Weyden, notamment par l'intensité dramatique de la représentation, servie par des compositions efficaces et une puissante plastique.

La scène de la Déploration du Musée de Louvain-la-Neuve provient très vraisemblablement de l'un de ces nombreux retables illustrant la Passion du Christ. Comme dans les retables brabançons, des volets peints venaient sans doute compléter le cycle des scènes sculptées et polychromées, logées dans la caisse en bois. Le style et les dimensions d'un autre fragment de retable, conservé en Angleterre à la cathédrale de Birmingham et représentant Jésus au Jardin de Gethsémani, laissent penser que tous deux pourraient avoir appartenu au même ensemble[1]. Les compositions des figures disposées dans l'espace de la narration, tout comme les plis des vêtements, sont scandés par de puissants zigzags, mais cette organisation dynamique est contrebalancée par des attitudes posées d'une gestuelle presque suave. Par exemple, on remarquera la délicatesse des gestes de Joseph d'Arimathie qui ôte la couronne d'épines de la tête de Jésus ou encore la posture de Marie soutenant le corps mort de son fils. Les physionomies et le traitement spécifique des cheveux constituent des traits particuliers du style de maître Arnt. Ainsi, les nez sont petits, minces et pointus, les yeux étroits sont en amande, les lèvres sont minces et serrées, les cheveux sont organisés en mèches épaisses qui se déploient en puissants méandres dont l'amplitude se réduit au-delà du volume crânien, jusqu'à former des « C » fortement cambrés, puis l'onde se poursuit en decrescendo. Parmi les nombreux fragments de retables démembrés dispersés dans les collections du monde entier, il est assez rare d'en retrouver qui proviennent d'un même retable. (M. L.)

Atelier des Borman

Trumeau de porte

vers 1490 - 1520

Atelier des Borman (Bruxelles), trumeau de porte(détail), vers 1490 – 1520. Chêne. 386 x 20 x 20 cm. Inv. n° Cr6. Fonds ancien de l'Université

Cette haute pièce de bois, réputée provenir de l'ancienne chartreuse de Louvain, était destinée à couvrir le joint entre les deux battants d'une porte monumentale[1]. Les découpes dans les moulures en cavet qui assurent la transition entre les éléments saillants (colonnette, statue et dais), témoignent de l'emplacement des traverses des deux battants de la porte.

Bien que fortement dégradé par une longue exposition aux intempéries, cet impressionnant montant de chêne massif atteste encore les grandes qualités de l'artiste qui l'a réalisé. Le style de l'œuvre permet de la situer dans la production de l'un des ateliers bruxellois les plus célèbres de son temps, celui des Borman. La statue du saint Antoine de l'église Saint-Léonard à Sint-Lenaarts constitue à cet égard la meilleure œuvre de comparaison.

Comme sur les trumeaux en pierre des grandes églises, la figure du saint protecteur accueille les fidèles à l'entrée de l'édifice. Saint Antoine est montré ici le regard lointain et pensif. Il est représenté bien droit avec les vêtements de son ordre, le capuchon de la coule relevé sur la tête. Il s'appuie sur un bâton en tau (T) tandis que le livre des Écritures est présenté ouvert sur l'avant-bras. Les vestiges d'une clochette suspendue à la main gauche se devinent encore sur le drapé retombant du vêtement. Au Moyen Âge, les antonins avaient le privilège de mener leurs porcs à la glandée. Cet animal, dont le lard était réputé guérir l'ergotisme, alors nommé *feu de Saint-Antoine*, est absent de la composition, mais la maladie est néanmoins clairement évoquée par les flammes s'élevant aux pieds du saint.

La torsion de la haute colonnette, qui monte du sol et culmine dans le jeu des polygones imbriqués de l'abaque, témoigne clairement de la modénature du style gothique flamboyant et rappelle que celui-ci dominait encore largement la production artistique dans nos régions à cette époque. La corbeille du chapiteau est ornée d'une paire d'angelots qui présentent l'écu des armoiries du mécène de l'édifice. Comme pour les animaux héraldiques au pied de la colonnette (lions ?) ou les phylactères, semés dans les cavets, la perte de la polychromie de cet écu nous prive d'un complément indispensable à la lisibilité de l'œuvre. La torsion du dais placé au-dessus de la statuette du saint, avec ses fenestrages ajourés, prolonge le mouvement amorcé par la colonnette. Presque au point culminant de cette ascension, peu avant le fleuron terminal, l'artiste a interrompu le mouvement par un nouveau jeu de polygones imbriqués. Enfin, ce dais est à son tour surmonté d'un autre dais et prolonge ainsi la dynamique vers l'infini. (M. L.)

Pietà champenoise

1. Pietà, France, Champagne, vers 1520 -1540. Pierre calcaire. 127 x 85 x 49 cm. Inv. n° VH74. Legs F. Van Hamme

2. Détail de la scène allégorique sculptée sur le tertre rocheux où est assise la Vierge

Marie contemple tristement le corps sans vie de son fils étendu sur ses genoux. À la fin du Moyen Âge, on assiste à la multiplication de ce type d'œuvres mettant en scène la douleur des figures christiques. La propagation d'un nouveau courant de dévotion – la *devotio moderna* – entraîna un renouvellement du rapport des fidèles face aux images. Il prônait notamment de se placer en posture mentale d'empathie forte avec le Christ et avec ses proches, afin de les soulager de leurs peines.

Cette œuvre imposante s'inscrit parfaitement dans le catalogue de l'un des plus importants ateliers troyens de la première moitié du XVI^e siècle. Plusieurs Pietà champenoises en sont issues, comme celle de l'église de Bouilly, celle du Musée Vauluisant à Troyes ou encore celle de l'église de Villy-le-Maréchal. Seule la dernière de ces trois œuvres a échappé aux destructions iconoclastes perpétrées au XVI^e siècle. C'est certainement cette vague d'anéantissement des images qui est la cause des mutilations des membres et des visages de la Pietà de Louvain-la-Neuve. Outre le rendu des physionomies aimables et très raffinées des figures féminines, le style de cet atelier champenois se caractérise encore par le traitement moelleux et ample des drapés, la délicatesse des gestes, la sérénité des expressions et l'équilibre des compositions.

Une autre caractéristique, apparemment pittoresque, relie notre Pietà à celle de Bouilly. Il s'agit de la scène allégorique sculptée sur le tertre rocheux où est assise la Vierge. On y reconnaît un pèlerin qui s'est précipité dans un arbre, abandonnant à terre son bourdon et sa besace, face à un escargot géant qui arrive vers lui. Un chien, fidèle compagnon de route du pèlerin, n'a évidemment pu monter dans l'arbre, il se rapproche donc au plus près de son maître, tandis qu'un ours (?) s'engouffre dans son antre. D'une manière générale, la symbolique médiévale de l'escargot géant renvoie à l'absence de courage du combattant. Ainsi, de nombreuses représentations mettaient ironiquement en scène l'affrontement du chevalier et de l'escargot. Dans le cas présent, on pourrait interpréter la scène comme l'évocation du contre-exemple des vertus du pèlerin, car celui-ci devrait faire preuve de vaillance face aux obstacles qui se présentaient sur son chemin spirituel. Par contre, la Vierge est présentée comme un modèle de vertu puisqu'elle affronte courageusement la souffrance et fait abnégation de sa personne pour soutenir son fils dans l'épreuve de la mort. (M. L.)

2.

1.

Jacob van Cothem

Bergers d'un retable anversois

vers 1520 - 1540

Jacob Van Cothem (XVI^e s.), éléments de retable d'une scène d'Adoration des bergers, Pays-Bas méridionaux, Anvers, vers 1520 – 1540. Chêne avec restes de polychromie originale. 34,5 x 13 x 7,7 cm et 36,5 x 15 x 7 cm. Inv. n° VH193 et VH194. Legs F. Van Hamme

Ces deux figurines appartenaient à l'un des très nombreux retables réalisés à Anvers au début du XVI^e siècle. Une fois sculptés et peints, ceux-ci étaient exportés dans toute l'Europe pour y être placés sur les autels des églises. Malgré la destruction du retable auquel appartenaient ces deux bergers, leur provenance a pu être parfaitement identifiée grâce à des documents photographiques réalisés avant le bombardement de l'église Saint-Martin d'Aldenhoven[1]. Rien que dans le Bas-Rhin, où se situe l'église d'Aldenhoven, on dénombre encore aujourd'hui une trentaine de retables anversois. Une vingtaine de fragments provenant de celui d'Aldenhoven subsistent à l'église paroissiale. Le Christ en croix, les deux larrons et un Roi mage sont entrés au Bonnefantenmuseum de Maastricht. Les deux statuettes du Musée de Louvain-la-Neuve sont marquées d'une main estampillée au fer chaud sur la tête ; il s'agit de la marque réglementaire de la corporation anversoise des sculpteurs. Cette indication de provenance peut être reliée à l'analyse stylistique, car l'atelier qui a produit ce retable est relativement bien connu, c'est celui de Jacob van Cothem. Le nom de cet imagier est attaché à d'autres retables (e.a. Maignelay, Burgos et Averbode), mais également à des statues de grandes dimensions (Burgos).

Les parties sculptées du retable d'Aldenhoven illustraient cinq scènes de la vie du Christ : l'Adoration des bergers, l'Adoration des mages, le Portement de croix, la Crucifixion et la Déploration. Une sixième scène sculptée, présentée au centre, en bas de la huche, évoquait les ancêtres de Jésus avec l'arbre de Jessé. Les rameaux sortant du corps de Jessé se déployaient dans les voussures de la scène de la Crucifixion disposée juste au-dessus. D'autres scènes de la vie publique du Christ et de sa Passion sont représentées sur les volets peints, toujours conservés à l'église d'Aldenhoven. À l'ouverture du retable, au moment des fêtes liturgiques en lien avec les scènes représentées, la luxuriance des couleurs du retable magnifiée par la présence de la feuille d'or, devait fortement impressionner les fidèles. Le pouvoir de conviction que recelait ce type d'œuvre est à mettre en relation avec les pratiques cultuelles de l'époque (e.a. *devotio moderna*). C'est aussi ce qui explique la recherche de réalisme qui caractérise l'expression des deux bergers, ainsi que le rendu détaillé de leurs accessoires. Tous deux conçus comme des modèles de dévotion et d'humilité, ils servaient de supports sensibles aux fidèles durant leurs prières. (M. L.)

Le Christ des Rameaux

Groupe sculpté de procession représentant le Christ des Rameaux, France, Picardie (?), vers 1530 – 1550. Chêne. 179 x 159 x 51 cm. Inv. n° VH454. Legs F. Van Hamme

Les proportions de cette splendide représentation du Christ entrant à Jérusalem sur une ânesse, mais surtout la polychromie qui devait être réalisée au naturel témoignent d'un type d'images qui visait à l'illusionnisme total. Malgré la forte usure et les diverses réfections importantes, le raffinement extrême de la plastique, encore largement perceptible à maints endroits, autorise à situer l'œuvre dans le courant stylistique du maniérisme, c'est-à-dire dans la phase tardive de la Renaissance. Les quelques dizaines de Christ des Rameaux qui sont parvenus jusqu'à nous proviennent presque tous des territoires de l'Empire germanique et, par leur style, ils s'inscrivent pleinement dans le style gothique. Celui de Louvain-la-Neuve est donc exceptionnel, à la fois par ses qualités plastiques et stylistiques, mais aussi par ses origines, qu'il faut probablement situer dans la Picardie[1].

Seul l'évangéliste Mathieu (XXI, 1-11) rapporte l'épisode de l'ânesse survenu alors que Jésus arrivait à Jérusalem avec ses disciples : « Allez au village d'en face, leur dit-il, vous y trouverez dès l'abord une ânesse à l'attache avec un ânon ; détachez-les et amenez-les moi […] Ils amenèrent l'ânesse et l'ânon, les couvrirent de leurs vêtements, et Jésus s'assit dessus […] Quand il entra dans Jérusalem, toute la ville fut en émoi… » Bien qu'ayant partiellement suivi le récit biblique, le sculpteur a su tirer pleinement parti de la situation. En effet, Jésus est montré au moment où la foule le reconnaît comme le prophète, il salue paisiblement le peuple venu l'acclamer. Mais cette foule entourant Jésus inquiète l'ânesse qui raidit ses membres et s'immobilise tout net. Les oreilles tournées dans des directions opposées indiquent son attention extrême aux bruits environnants. Cette immobilisation soudaine et brusque de l'ânesse a très légèrement ébranlé Jésus qui tente de retrouver un équilibre parfait en articulant légèrement ses pieds. Placée sur un chariot à quatre roues et tirée dans les processions le Dimanche des Rameaux, cette œuvre a probablement été utilisée jusqu'au début du XX^e^ siècle, si on en juge par les roulettes en fer qui étaient encore attachées aux pattes de l'animal lorsque l'œuvre est entrée au musée. Le calme et la douceur qui se dégagent du visage idéalisé de Jésus trouvent leur correspondance dans le traitement souple, voire onctueux de l'étoffe de sa robe. Le raffinement extrême du geste de la main tenant la bride atteste la très grande maîtrise du sculpteur et de son insertion dans une tendance artistique qui avait pour ambition de dépasser la nature. (M. L.)

Atelier des Kerricx (?)

Maître-autel anversois de la Transfiguration

vers 1700

Atelier des Kerricx (?)
Anvers, groupe sculpté provenant d'un maître-autel représentant la Transfiguration, vers 1700.
Tilleul polychromé.
Inv. n° AA139 à 145.
Acquisition du musée

Autrefois intégré à un immense retable d'autel de style baroque, ce groupe de sculptures illustre un thème très rarement traité en sculpture, celui de la Transfiguration. L'artiste a conçu l'ensemble de la composition comme une vision qui rend sensible aux fidèles la présence de la divinité au cœur même de l'église, sur le maître-autel, lieu symbolique du sacrifice. Le récit biblique dans lequel Jésus révéla sa nature divine aux apôtres, est rendu ici sous la forme d'une synthèse dans laquelle le sculpteur met en scène les personnages et les moments les plus importants. « Six jours après, Jésus prit avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère et les conduisit à l'écart sur une haute montagne. Et il fut transfiguré devant eux : son visage prit l'éclat du soleil, ses vêtements devinrent lumineux de blancheur. Et voici que Moïse et Élie leur apparurent s'entretenant avec lui. Pierre prit alors la parole : " Seigneur, dit-il, c'est heureux que nous soyons ici ; veux-tu, je vais faire ici trois abris, un pour toi, un pour Moïse et un pour Élie ". Il parlait encore qu'une nuée lumineuse les vint couvrir ; et de cette nuée une voix disait : " Voici mon Fils bien-aimé ; j'ai mis en lui toute mon affection : écoutez-le ". À ces mots, les disciples tombèrent face contre terre, saisis d'effroi ». Le recours au texte de l'évangéliste Matthieu (XVII, 1-13) permet d'identifier, de part et d'autre de Jésus, les prophètes Moïse et Élie, au-dessus, Dieu le Père surgissant de la nuée, et les trois apôtres à l'avant-plan. La manière de concevoir le thème reflète parfaitement le courant classique caractérisant la sculpture baroque anversoise de la fin du XVII^e^ et de la première moitié du XVIII^e^ siècle. C'est bien cette conception qui a dicté le traitement plastique des figures : postures équilibrées, expressions calmes des visages, gestuelle posée, drapés sages et ordonnés. On peut rapprocher ces caractéristiques générales de la production de l'un des plus importants ateliers anversois de cette époque, celui des Kerricx où Guillaume-Ignace Kerricx (1682-1745) et son père Guillaume (1652-1719) ont œuvré de concert sur plusieurs chantiers, mais comme ils ont aussi collaboré avec d'autres sculpteurs anversois, l'attribution de nombreuses sculptures reste délicate.

Originellement réalisé pour l'église de Kessel, le retable de la Transfiguration fut vendu à l'église Saint-Sixte de Genval en 1873, suite à la décision de restaurer l'église dans le style gothique. C'est en 1980, deux ans après la démolition de l'église de Genval qui menaçait de s'effondrer, que les sculptures du retable arrivèrent au Musée de Louvain-la-Neuve. (M. L.)

Cornelis Vander Veken

Vierge à l'Enfant

vers 1705 - 1740

Cornelis Vander Veken (Liège, 1666 – Liège, 1740), Vierge à l'Enfant, vers 1705 – 1740.
Tilleul avec reste de polychromie.
152 x 62,5 x 45 cm.
Inv. n° VH531.
Legs F. Van Hamme

Une photographie ancienne montre cette très belle Vierge à l'Enfant parmi d'autres statues, encore intactes, sur le jubé de l'ancienne église Saint-Pholien à Liège. Aujourd'hui, cinq de ces statues, dont une sainte Barbe du célèbre Jean Del Cour, se trouvent au Musée de Louvain-la-Neuve[1], trois autres sont conservées au Musée du Grand Curtius à Liège. Jusqu'ici, rien n'a permis de préciser quand la partie inférieure des statues de Louvain-la-Neuve, très certainement pourrie, fut sciée puis refaite.

Fort d'un catalogue de près de cent trente sculptures, l'œuvre de Cornelis Vander Veken (1666-1740) est aujourd'hui relativement bien connue[2]. Des rapprochements éclairants peuvent même être établis entre la Vierge de Louvain-la-Neuve et d'autres statues qui reprennent une composition très proche. Ainsi, la Vierge de la collégiale d'Andenne illustre une version très semblable de la posture de la Vierge de Louvain-la-Neuve. Quant à celle de l'église Saint-Apollinaire de Bolland, elle peut servir de référence pour imaginer la posture de l'Enfant Jésus. Enfin, pour le *drapé volant* du manteau de la Vierge, il semble que l'œuvre la plus ressemblante soit le saint Joseph de l'église Sainte-Catherine à Liège.

Comme les autres statues baroques liégeoises du Musée de Louvain-la-Neuve, cette statue de la Vierge à l'Enfant se situe dans un courant stylistique opposé à celui du groupe de la Transfiguration de Genval-Kessel. Ici, le style baroque est à situer dans le prolongement immédiat de l'art du génial sculpteur romain Gian-Lorenzo Bernini. La construction de l'image ne résulte plus de la synthèse de différents moments du récit qui viseraient à en constituer l'idée maîtresse chez le spectateur, mais tout repose sur le pouvoir de conviction qu'offre une vision fugitive empruntée à une réalité en perpétuel changement. La gestuelle des figures en mouvement s'oppose donc aux attitudes au repos et l'instantanéité de l'action remplace l'équilibre d'un moment idéal suspendu dans le temps. Cornelis Vander Veken a tiré parti des moindres occasions d'une situation, pourtant initialement peu expressive, pour déployer tout le lyrisme de son art dans le tournoiement des étoffes, glissant ou remontant sur le corps, ou dans la torsion vigoureuse des formes anatomiques, des cheveux, des postures. Parmi les indices qui témoignent de la grande maîtrise du sculpteur, on observera que la torsion du corps, présente dès la base, se poursuit jusque dans le visage dont les traits sont habilement déformés pour accentuer l'impression de mouvement. (M. L.)

Références

I. OBJETS D'ART ET CIVILISATIONS DES ORIGINES JUSQU'AU DÉBUT DU XIX^{e} SIÈCLE

P. 54 : CERCUEIL ÉGYPTIEN BASSE ÉPOQUE

[1] Notice adaptée du texte de M. Houyoux, « Cercueil anthropoïde », dans E. Druart, B. Van den Driessche (sous la dir. de), *Collections antiques. Florilège*, 2002, p. 34-35. Voir : J. Custers, *Le cercueil égyptien conservé à Louvain* (mémoire de licence en archéologie), Louvain, 1965. M. Vandeperre-Bernard, « Une œuvre à découvrir au musée. Cercueil de momie (XXI^{e} dyn., x^{e} s. av. J.-C.) », *Courrier du passant*, n° 4, sept.-oct. 1988, p. 8-9.

P. 56 : AMPHORE ATTIQUE À FIGURES NOIRES

[1] F. De Ruyt, T. Hackens, *Vases grecs, italiotes et étrusques de la collection Abbé Mignot* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, III), Louvain, 1974, n° 9, p. 52-57.

P. 58 : MOULAGES DES CARYATIDES

[1] Voir : S. Reinach, *Voyage archéologique de Philippe Le Bas en Grèce et en Asie Mineure*, Paris, 1888. Chr. Pinatel, « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », dans *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^{e} et 19^{e} siècles*, textes rassemblés par A.-F. Laurens et K. Pomian (Coll. Civilisations et Sociétés, 86), Paris, 1992, p. 307-325 (en particulier p.320).

[2] H. Lauter, *Die Koren des Erechteion* (Antike Plastik, XVI), Berlin, 1976, p.8-9, 17-19 et 24-27.

[3] M.G. Filetici, F. Giovanetti, F. Mallouchou-Tufano, E.Pallotino, « I restauri dell'acropoli di Atene. Restoration of the Athenian Acropolis (1975-2003) », dans *Quaderni ARCo (Associazione per il recupero del costruito)*, [Rome, 2003], p. 50-72.

P. 60 : MIROIR ETRUSQUE

[1] R. Lambrechts, « Pourquoi un Corpus Speculorum Etruscorum ou L'originalité du miroir étrusque », dans *Bulletin de la Classe des Lettres. Académie Royale de Belgique*, 6^{e} sér., VI, 1-6, 1995, p. 29-57 et R. Lambrechts, *Corpus speculorum etruscorum. Belgique* 1, Roma, 1987, p. 35-36.

[2] R. Lambrechts et P. Fontaine, « Le dieu Pan sur un miroir étrusque inédit », dans *Mélanges d'étruscologie*, Louvain-la-Neuve, 1978, p. 1-12.

P. 62 : GRAND CRATÈRE À VOLUTES ITALIQUE

[1] Orientation bibliographique : F. De Ruyt, T. Hackens, *Vases grecs, italiotes et étrusques de la collection Abbé Mignot* (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, III), Louvain, 1974, n° 34, p. 149-159.

P. 64 : TORSE DE MÉLÉAGRE

[1] Orientation bibliographique : P. E. Arias, *Skopas*, Roma, 1952, p. 127-131 (avec la liste des répliques), pl. 12,43. M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York, 1977. H. Sichtermann, « Das motiv des Meleager », dans *Mitteilungen des deutschen archaeologischen Instituts*, Römische Abteilung, 69, 1962, p. 43-51, pl. 18-21. A. F. Stewart, *Skopas of Paros*, Park Ridge, 1977, p. 104-107, 142-144 (avec la liste des répliques), pl. 44. S. Woodford et I. Kauskopf, « Meleagros », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, 1, 1992, p. 414-434.

P. 66 : HAUT-RELIEF DE LA DÉESSE KAUMÂRI

[1] S. Gemis-Van Enckevort, *Analyse iconographique, iconologique, stylistique et contextuelle d'un haut-relief représen-*

tant la déesse hindoue Kaumârî, Mémoire de fin d'études présenté à l'Université catholique de Louvain sous la direction de I. Vandevivere, 1999, p. 23-28.

P. 68 : PLAQUE D'AMBON ROMANE

[1] Du côté gauche, à mi-hauteur, un trou circulaire d'un diamètre de 8 à 9 cm a été parfaitement rebouché par une pièce de marbre de même nature. Le bas du bord gauche de la plaque a été retaillé sur un tiers de sa hauteur pour en réduire la largeur de 2,5 cm. Brisé en deux morceaux du côté droit, la pièce a été recollée. De minces fissures transversales apparaissent à divers endroits de la surface du relief dont l'épaisseur ne dépasse jamais les 5 mm.

[2] Cf. LIMC , VIII, suppl., s.v. Keto (article de J. Boardman). J. Boardman, « Very like a Whale. Classical Sea Monsters », dans *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval World*, s. l. d'éd., 1987, p.73-84.

[3] Y. Israeli, D. Mevorah, *Cradle of Christianity*, The Israel Museum, Jerusalem, 2000, p. 69-73.

P. 70 : STATUE FÉMININE KHMÈRE

[1] L'Empire khmer s'étend ainsi sur des parties du Vietnam, du Laos et de la Thaïlande.

[2] L'étude attentive du sampot et du buste nous indique une production de la première moitié du XII^e^ siècle, dans le style d'Angkor Vat. Les ornements qui animent la masse quelque peu raide de la jupe sont caractéristiques : des décors géométriques sur la « queue de poisson » et des ovales sur la ceinture. En outre, le buste ferme et délicat combiné au costume strict produit un sentiment de hiératisme typique de cette période.

[3] Épouses respectives de Shiva et de Vishnu.

P. 72 : ALBÂTRE DE NOTTINGHAM

[1] Ch. Pringent (sous la direction de), *Art et Société en France au XV^e^ siècle*, Paris, 1999, p. 582-592.

[2] Correspondance entre M. Lefftz et le Professeur F. Cheetham, lettre du 13/01/1987.

[3] La Danse macabre consiste en la Mort personnifiée qui mène une rimbambelle de danseurs de tous âges dans la tombe. Tous les personnages sont des squelettes mais néanmoins reconnaissables grâce à des attributs sociaux particuliers tels l'empereur, le roi, le jeune homme et la jolie femme. Cela pourrait être le cas de notre plaque à quelques différences près : on peut y reconnaître un homme couronné, un évêque, suivi par un jeune homme et enfin une jeune beauté.

[4] *St Peter receiving the souls of the blessed into Heaven*, (A.177-1946, V&A Museum), cf. Fr. Cheetham, *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. Oxford, 1984, p. 144.

P. 74 : ATELIER DE MAÎTRE ARNT DE KALKAR (?)

[1] K. W. Woods, *Imported images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c. 1400-c. 1550*, p. 280-281.

P. 76 : ANDREA MANTEGNA

[1] Paroles de l'ambassadeur des Gonzague à Milan, citées dans G. Agosti, D. Thiébaut (sous la direction de), *Mantegna 1431-1506*, Paris, 2008, p. 40.

[2] K. Christiansen, « The Case for Mantegna as Printmaker », dans *The Burlington Magazine*, n° 135, 1993, p. 604-612 ; M. Hirst, « Mantegna. London and New York », dans *The Burlington Magazine*, n° 134, 1992, p. 318-321; L. E. Passe, « The Engravings of Andrea Mantegna », dans *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, n° 43, 1956, p. 59-62 ; A. De Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna* (traduit de l'italien par O. Ménégaux), Paris, 2004, p. 182-193 ; S. Boorsch et D. Landau, « Mantegna and Prints », dans *The Burlington Magazine*, n° 135, 1993, p. 826-828 ; J. Le Foll, *L'atelier de Mantegna*, Paris, Hazan, p. 43 ; D. Landau et P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, 1994, p. 112-116.

[3] L'utilisation dramatique du personnage central vu de dos apparaît aussi dans *La Mort de la Vierge* (Ferrare, Pinacoteca Nazionale), mais l'originalité est moindre puisque là il s'agit d'un apôtre dont le visage est partiellement visible et non pas le Christ en personne au visage entièrement caché. Voir : G. Agosti, D. Thiébaut, *op cit.*, p. 184-186.

[4] Cet élément iconographique est courant dans l'Anastasis, la version byzantine de la scène.

P. 76 : MARTIN SCHONGAUER

[1] E. Rouir, *De Dürer à Picasso. L'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 58.
[2] D'après Vasari, voir : L. Blum, *Martin Schongauer, 1453?-1491, peintre et graveur colmarien*, Colmar, 1958, p. 45.
[3] D. Landau et P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, 1994, p. 52-53.
[4] Le Maître ES (fl circa 1450-1467) est un maître anonyme désigné par les initiales qui apparaissent dans certaines de ses gravures.
[5] Notamment de Jan Van Eyck (c. 1395-1441), Rogier van der Weyden (1399-1464) et Dirk Bouts (†1475).

P. 80 : ATELIER DES BORMAN

[1] L. Ninane, « Joint cover with saint Anthony hermit. Louvain, Musée d'Art Chrétien de l'Université Catholique », dans *Flanders in the fifteenth century : art and civilization*, Détroit, 1960, p. 263.

P. 82 : ALBRECHT DÜRER

[1] S. Renouard de Bussière, « Le fils prodigue parmi les pourceaux », dans *Albrecht Dürer : œuvre gravé*, Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril-21 juillet, Musées de la ville de Paris, 1996, p. 77.
[2] S. Renouard de Bussière, « Dürer graveur », dans *Albert Dürer : œuvre gravé*, *op. cit.*, p. 25.

P. 84 : LUCAS CRANACH

[1] J. Jahn, *1472-1553 Lucas Cranach d. Ä.: das gesamte graphische Werk, mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, Munich, 1972, p. 5.
[2] Un courant artistique apparu le long du Danube en Allemagne (Bavière) et en Autriche pendant la première moitié du XVI[e] siècle. Ses représentants les plus célèbres sont les peintres Albrecht Altdorfer et Wolf Huber.
[3] J. Rosenberg, « Lucas Cranach the elder : a critical appreciation », dans *Record of the Art Museum*, Princeton, n° 28, 1969, p. 29.
[4] D. Bruce, « The Prime of Lucas Cranach », dans *Contemporary Review*, n° 289, 2007, p. 232.
[5] La seule autre gravure qui dépeint Vénus est *Le Jugement de Pâris*, voir : F. W. H. Hollstein, *German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, Vol. VI : Cranach-Drusse (éd. K. G. Boon et R. W. Scheller), p. 80-81. La Vénus de celle-ci est fort semblable à celle au deuxième état de *Vénus et Amour*.
[6] La signature de Cranach a connu plusieurs formes dont l'écusson avec le serpent aux ailes de chauve-souris, appelé « Kleinod », qui lui a été accordé par Frédérique le Sage en 1508.
[7] W. Schade, *Die Mahlerfamilie Cranach*, Dresden, 1974, p. 569 ; F. Lippmann, « Farbenholzschnitte von Lucas Cranach », dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, n° 16, 1895, p. 140-142.
[8] P. Pérez d'Ors, « A Luthern idyll : Lucas Cranach the elder's Cupid complaining to Venus », dans *Renaissance Studies*, n° 21, 2007, p. 85-98 ; Mark W. Eberle, « Lucas Cranach's Cupid as honey thief paintings : allegories of syphilis ? », dans *Comiatus : A Journal of Mediaeval and Renaissance Studies*, n° 10, 1979, p. 21-30.
[9] Au Nord des Alpes, il est inhabituel de voir à cette époque une telle représentation du nu féminin.

P. 86 : MARC-ANTOINE RAIMONDI

[1] Abandonné sur le Mont Ida suite à une prophétie, il a été élevé comme berger. Il était réputé être le plus bel homme de son temps.
[2] Le dessin conservé au Louvre (Arts graphiques, Inv. 4300) qui reprend un fragment de la scène principale ne serait pas de Raphaël lui-même mais de son école (voir la notice de la base de données du Louvre : http://arts-graphiques.louvre.fr, consulté le 01/07/10).
[3] Sur le caractère additif de certaines des gravures de Raimondi, voir : I. H. Shoemaker et E. Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, 1981, p. 4-5.
[4] I. H. Shoemaker et E. Broun, *op. cit.*, p.13.
[5] R. M. Mason et M. Natale, *Raphaël et la seconde main : Raphaël dans la gravure du XVI[e] siècle, simulacres et prolifération, Genève et Raphaël*, Genève, 1984, p. 50 ; J. L. Schefer *et alii*, *Les Dieux comme les Hommes. La Renaissance dans la gravure germanique au début du XVI[e] siècle*, Strasbourg, 2003, p. 215.

[6] E. Rouir, *De Dürer à Picasso : l'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 61.

P. 90 : JACOB VAN COTHEM

[1] I. Vandevivere, E. Dumortier, « Deux bergers du retable sculpté anversois d'Aldenhoven, conservés au Musée de Louvain-la-Neuve » (extrait de la *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XX, 1987), Louvain-la-Neuve, 1987.

P. 92 : ENTOURAGE DE BERNARD VAN ORLEY

[1] La *Lamentation Haneton* de Van Orley est conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles.
[2] Maître licier bruxellois, *Déposition*. Washington, National Gallery of Art, The Widener Collection.
[3] D. Maertens, « Du Saint Luc peignant La Vierge. La copie des maîtres : la norme en acte dans la peinture flamande des XV^e^ et XVI^e^ siècles », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 74, 2005, p. 23-27.
[4] C. Van Hauwermeiren, *La restauration de la « Lamentation de Witthem ». Apports technique, historique et esthétique. Vers 1530, Musée de Louvain-la-Neuve, inv. N° AA114*, UCL, Mémoire de licence en archéologie et histoire de l'art sous la direction du P^r^ I. Vandevivere, 2003, p. 20-21 ; 30 ; 59 ; 92.
[5] Un tombeau creusé dans le rocher, figuré comme une grotte en peinture.

P. 94 : LE CHRIST DES RAMEAUX

[1] J. Trizna, « Le Christ des Rameaux de la collection Frans Van Hamme », tiré à part des *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970.

P. 96 : FRANS HUYS

[1] L. Lebeer, *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'ancien*, Bruxelles, 1969, p. 14.
[2] *Ibidem*, p. 15.
[3] Nom que l'on retrouve dans le titre de la gravure dans la marge du haut.
[4] Lors de la scission du royaume de Sicile suite aux vêpres siciliennes de 1282, le détroit de Messine devint la frontière entre les deux royaumes en séparant la Sicile insulaire (l'île) de la Sicile péninsulaire (le royaume de Naples). Chacun se disputant la légitimité du pouvoir.
[5] J. Lavalleye, *Lucas Van Leyden. Peter Bruegel l'ancien. Gravures. Œuvre complet*, 1966, p. 13. Outre cette scène maritime, Huys réalisera une autre série avec bateaux d'après P. Bruegel : *La suite des Vaisseaux de Mer*, éditée par Jérôme Cock également vers 1561-1562.

P. 98 : ANTOINE VAN DYCK

[1] C. Depauw et G. Luijten, *Antoon Van Dyck en de prentkunst*, Anvers-Amsterdam, 1999, p. 92.
[2] A. Merle du Bourg, *Antoon Van Dyck. Portraits* (catalogue de l'exposition présentée au Musée Jacquemart-André à Paris du 8 octobre 2008 au 25 janvier 2009), Bruxelles, 2008, p. 138-139.
[3] M. Mauquoy-Hendrickx, *L'iconographie d'Antoine Van Dyck. Catalogue raisonné*, Bruxelles, 1956, p. 52-53.

P. 100 : JAN FYT

[1] E. Greindl, M.L. Hairs, M. Kervyn de Meerendre, M. Klinge, *et alii*, *XVII^e^ siècle l'âge d'or de la peinture flamande*, Bruxelles, 1989.
[2] E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII^e^ siècle*, Sterrebeek, 1983.

P. 102. : REMBRANDT

[1] Notice adaptée de R. Dekoninck, C. Heering, R. Pirenne, E. Rouir, Traits d'union. Portraits du fonds Suzanne Lenoir, 2005, p. 34.

P. 106 : CORNELIS VANDER VEKEN

[1] M. Lefftz, *Jean Del Cour 1631-1707*, Bruxelles, 2007, p. 160-161.
2. M. Lefftz, *La sculpture baroque liégeoise : Simon Cognoulle, Jean Delcour, Guillaume Evrard, Antoine-Pierre Franck, Jean Hans, Arnold Hontoire, Jean-François Louis, Antoine-Marin Mélotte, Renier Rendeux, Gérard Vanderplanck, Cornélis Vander Veken, Robert Verburg, Jacques Vivroux* / thèse

présentée par Michel Lefftz, sous la direction de I. Vandevivere, Louvain-la-Neuve, 1998 ; M. Lefftz, E. Benati Rabelo, J. Sanyova, « L'ange gardien et la sainte Hélène de Cornélis Vander Veken (1666-1740) à la collégiale Notre-Dame de Huy étudiés dans le cadre du projet européen "Policromia". Analyses stylistiques, techniques et matérielles, traitement de conservation », dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 31, 2004-2005, p. 92-114 ; M. Lefftz, « Le saint Roch du Musée de Huy. Un groupe sculpté par Cornélis Vander Veken (1666-1740) enfin reconstitué ! » dans *Annales du cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts* (à paraître).

P. 108 : CANALETTO

[1] *Veduta* ou *vedute* au pluriel est un terme italien qui signifie une peinture très détaillée, en général de grand format d'un paysage urbain ou d'autres panoramas.

[2] Titre complet : « Vues, les unes d'après nature, les autres inventées par Antonio Canal, gravées et mises en perspective par lui, humblement présentées à l'illustrissime Seigneur Joseph Smith, consul de S.M. britannique auprès de la Sérénissime République de Venise. En témoignage d'estime et de respect. »

[3] J. Adhémar, *La gravure originale au XVIII^e siècle*, Paris, 1963, p. 77.

[4] Il semblerait que R. Meyer mentionne l'existence d'impressions tardives où l'inscription « FF4 » serait effacée et remplacée par un « E » et un numéro illisible en bas à droite. Cette information est reprise et considérée comme un état à part par le Vesme and Palluchini & Guarnati sans confimer son existence définitive. Ruth Bromberg n'a pas suivi cette voie car elle n'a pas pu localiser cette impression à travers les nombreuses collections qu'elle a pu observer. R. Bromberg, *op. cit.*, p. 84.

[5] Le premier état de cette gravure est conservé notamment à l'Institut Courtauld (Londres) et un autre au Cabinet national des Estampes (Rome).

[6] *Ibidem*, p. 12.

P. 110 : MASQUE DE THÉÂTRE NÔ

[1] Théâtre traditionnel et théâtre de l'avenir, un entretien avec M. Ando article lié à une exposition

[2] Orientation bibliographique: *Fleurs d'automne. Costumes et masques du théâtre nô*, Musée Rath. Genève, 2002-2003.

P. 112 : UTAGAWA KUNIYOSHI

[1] Littéralement, « image du monde mouvant ». Le « monde mouvant » désigne le quartier des plaisirs (perçus comme fugaces) qui rassemblait les maisons closes et les théâtres de kabuki.

[2] G. Lambert, « Le théâtre et le sumô », dans *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*, Barcelone, Fundació Catalunya La Pedrera, 16 juin-14 septembre 2008 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 17 novembre 2008-15 février 2009, p. 33.

[3] Bien qu'officiellement considérés comme hors-castes et subissant toutes sortes de vexations.

[4] Très célèbre pour avoir su élever le kabuki au rang de théâtre noble grâce à l'acteur Ichikawa Danjûrô I (1660-1704) qui fut le créateur du genre *aragato*. Il mit en place deux éléments typiques de ce genre : les codes du maquillage et la mie, moment de pose au plus fort de l'action. Le métier d'acteur se transmettait d'une génération à l'autre à travers un « fils adoptif » désigné par le maître.