

Robert Didier

## La Vierge 'Aynard' à Bruges, Beauneveu, la sainte Catherine de Courtrai et des sculptures brugeoises

Il m'a été demandé de rédiger une note pour la chronique des *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge* (la vénérable *Société d'Emulation*) au sujet de l'exposition dossier 'L'aube de l'ère bourguignonne: André Beauneveu, artiste des cours de France et de Flandre' (Bruges, Groeningemuseum, 2007-2008). Le sujet – Beauneveu et son époque – est tellement fascinant que la note succincte prévue s'est développée en un article qui – je l'espère – va susciter et stimuler la recherche. En effet, la sculpture brugeoise du XIV<sup>e</sup> siècle mérite absolument une étude beaucoup plus approfondie. Seuls les consoles de la façade ainsi que les décors sculptés de la Salle gothique de l'Hôtel de ville ont été étudiés de façon fouillée, ainsi que la statue de Saint Corneille de l'hôpital Saint Jean. Par conséquent, le stade initial de la sculpture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle – l'âge d'or de la ville – est resté un terrain d'étude à défricher. Le portail d'entrée de l'Hôpital Saint Jean, la statue de Notre Dame de la Potterie et la statue en bois de l'église de Damme représentent presque à eux seuls tout le XIII<sup>e</sup> siècle.

A partir des années 1230, le thème et les types de la Vierge debout à l'enfant connaîtront, dans toute l'Europe occidentale, un développement considérable. Bruges et sa région n'en conservent malheureusement que de rares témoins pour la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle. La statue en pierre, vénérée sous le nom d'*Onze-Lieve-Vrouw-van-de-Potterie* (Bruges, Klooster Zusters Augustinessen, vers 1280, 160 cm), en est un bel exemple monu-

<sup>1</sup> Nous remercions notre ami M. Luc Devliegher, initiateur de cet article, pour son aide, ses diverses annotations ainsi que pour la version néerlandaise du résumé.

mental illustrant le type de la Vierge à l'ostension de l'enfant.<sup>2</sup> La Vierge brugeoise est un des nombreux échos de ce type dont l'une des plus précoces et meilleures formulations nous est donnée par la célèbre Vierge du portail du transept nord de la cathédrale de Paris (ca. 1250).<sup>3</sup> Du même type et presque contemporaine de celle-ci, mais moins connue, est la belle Vierge du trumeau du portail de l'église Notre-Dame à Marle (Aisne). Stylistiquement, la Vierge brugeoise est un peu plus évoluée que l'élégante Vierge, relevant très précisément du même type, de la chapelle du cimetière de Saint-Amand-le-Pas (Pas-de-Calais, pierre, 140 x 55 x 35 cm).<sup>4</sup> Par

<sup>2</sup> Cfr. A. DE R[ENNE], *Les Vierges miraculeuses de la Belgique. Histoire des sanctuaires ...*, Paris-Tournai, 1856, p. 313; A. DUCLOS, *Bruges, histoire et souvenirs*, Bruges, 1910, p. 282; M. ENGLISH, *Middeleeuwse Mariabeelden te Brugge* (tiré-à-part de *Kunst adelt*, 7 (1929), p. 25-26); M. ENGLISH, 'Westvlaamse Madonna's', in: *West-Vlaanderen*, 3 (1954), p. 84-91; L. DEVLIEGHER, *Beeld van het kunstbezit*, Tielt, 1965 (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 1), p. 60, pl. 57; H. STALPAERT, *Brugse devotieprenten van Onze-Lieve-Vrouw*, Sint-Andries-Brugge, 1976, p. 116-25; M. DE BOODT, 'De staande Lieve Vrouw van de Potterie. De restauratie van het beeld in 1907 en het ivoren beeld van de Sainte Chapelle in Parijs', in: *Handelingen van het Genootschap voor geschiedenis te Brugge*, 144 (2007), p. 29-48.

<sup>3</sup> R. SUCKALE, *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, Diss., München, 1971; W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris, 1972, p. 151-152, pl. 188. Des statuettes en ivoire ont pu contribuer à la grande diffusion du type (voir, par exemple, D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle. Musée du Louvre. Département des Objets d'Art. Catalogue*, Paris, 2003, nrs. 101, 180). A citer aussi d'autres statuette en ivoire comme celle du Musée des Beaux-Arts à Lille. En outre, de grandes statues parisiennes ont pu aussi être exportées. C'est, par exemple, le cas de la *Virgen blanca* en marbre en la cathédrale de Tolède. En plus de la Vierge brugeoise, d'autres statues du même type sont encore conservées en Belgique. Une Vierge en pierre en la collégiale Notre-Dame à Huy, statue souvent datée erronément du XIV<sup>e</sup> siècle, en est un exemple mosan tandis qu'une version tournaisienne en chêne en est donnée avec la Vierge de l'église Saint-Servais de Stamburges à Beloeil. Au même type et à dater des années 1260-1270, et non de la fin XIV<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle, se rattache une Vierge à Lier (Klooster van de Dominicanen, bois polychrome néo). Cette Vierge pourrait être brabançonne (Bruxelles ou Anvers?). Le thème de l'ostension de l'enfant continuera à être interprété après le XIII<sup>e</sup> siècle. Parfois, il sera aussi adopté dans le type de la Vierge assise à l'enfant. Une variante en est donnée avec la Vierge dite *Onze-Lieve-Vrouw-ten-Hazelare* en l'église Saint-Martin de Courtrai (pierre, 100 cm).

<sup>4</sup> *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, Paris, 1998, p. 59, nr. 16. Un autre bel exemple d'une Vierge en bois dans un tabernacle est celle de l'église Saint-Blaise à Grandrif (Puy-de-Dôme, 42 cm), cfr. *L'Art au temps*, p. 59-60, nr. 17. Le même type est encore bien illustré à Aix-en-Provence (cathédrale Saint-Sauveur, portail, trumeau), à Beauvais (Musée départemental de l'Oise, ca. 1280), ainsi qu'en l'abbatiale Notre-Dame-de-l'Epine à Evron (Mayenne).

ses proportions très élancées, une autre Vierge au même couvent des Augustines à Bruges annonce des évolutions du début du XIV<sup>e</sup> siècle (*Onze-Lieve-Vrouw-van-den-Pevelenberg*, bois, 180 cm).<sup>5</sup> Aux années 1300 peut se rattacher une statue du maître-autel du Béguinage à Bruges (*Onze-Lieve-Vrouw-van-de-Wijngaard*, bois, 143 cm).<sup>6</sup> A cette dernière statue, on pourrait être tenté de rapprocher une grande Vierge debout à l'enfant en bois que des photos ont erronément localisée au Musée de Nieuport et à l'abbaye de la Bijloke à Gand. Cette sculpture, dont la localisation nous est inconnue, pose cependant un problème d'authenticité.<sup>7</sup> Enfin, on se doit de mentionner, non seulement du fait que la légende auréole son histoire, la Vierge miraculeuse dite *Onze-Lieve-Vrouw-van-Groeninge* (Courtrai, Saint-Michel, ivoire, 19,5 cm).<sup>8</sup> Il y a tout lieu d'attribuer la Vierge à Paris dont les ateliers d'ivoirerie furent très actifs, une datation vers 1250-1260 pouvant être retenue. La statuette a appartenu à Béatrice, dame de Courtrai (†1288) qui, très probablement, en a fait don à l'abbaye cistercienne de Groeninge qu'elle avait fondée.

Le développement du thème de la Vierge debout à l'enfant s'est effectué aux dépens de l'ancien thème de la Vierge assise à l'enfant (*Sedes Sapientiae*) dont, pour les années 1220-1230, on ne conserve, dans la région brugeoise, qu'un seul témoin, l'*Onze-Lieve-Vrouw-van-Spermalie* (Bruges, Béguinage, 108 x 36 x 30 cm) qui,

<sup>5</sup> H. STAELPAERT, *Brugse devotieprenten*, p. 56-57.

<sup>6</sup> Comme la Vierge de *Pevelenberg* (Mons-en-Pévèle), celle du Béguinage a été restaurée, la main droite tenant une grappe de raisins n'est pas originale.

<sup>7</sup> Les localisations à Gand et Nieuport sont données par des photos Marburg antérieures à 1940. Sur cette Vierge, que nous considérons comme douteuse et inspirée par la statue citée du Béguinage à Bruges, voir R. DIDIER, 'Sculptures, style et faux', in: *Festschrift für Peter Bloch*, Mainz am Rhein, 1990, p. 352-353.

<sup>8</sup> La statuette est actuellement conservée dans une sorte de reliquaire tourelle vitré. Sur cette importante statuette, voir M. CASTOUT, 'La statuette de Notre-Dame de Groeninge', in: *Handelingen. Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, n.r. 20 (1942-1943), p. 99-102; L. DEVLIEGHER, *Beeld van het kunstbezit*, p. 87, nr. 133; R. SUCKALE, *Studien*, p. 147, 148, 153, ca. 1260-1270; N.N. HUYGHEBAERT, 'Onze-Lieve-Vrouw van Groeninge op het slagveld der gulden sporen', in: *De Leiegouw*, 19: 3 (1977), p. 367-387. On pourrait supposer que la statuette a pu être donnée à Béatrice de Courtrai par sa filleule, Marie de Brabant, reine de France. Des sources précisent que la reine fit des cadeaux à sa marraine. Mais, pour la Vierge, il s'agit là d'une pure conjecture que la datation de la Vierge ne confirme guère.

plus que les Vierges précitées, a fait l'objet d'une radicale et excessive restauration en 1903.<sup>9</sup>

Au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, le développement du thème de la Vierge debout à l'enfant s'est amplifié notamment du point de vue quantitatif et ses types se sont diversifiés presque à l'infini. L'intensification de la dévotion mariale, le renouvellement des œuvres et la multiplication des écoles régionales ont contribué au phénomène. Celui-ci ne se concrétise guère dans les œuvres conservées dans l'ancien comté de Flandre. En effet, le nombre de statues de la Vierge debout à l'enfant du XIV<sup>e</sup> siècle y est très limité, certaines de ces œuvres étant néanmoins d'un grand intérêt comme c'est le cas pour la Vierge provenant de l'église Saint-Donatien à Bruges (Anvers, Musée Mayer van den Bergh, pierre polychrome, 98 cm). Ses qualités et ses rapports possibles avec l'atelier de Champmol et Jean de Marville ont justifié notre proposition d'en faire une œuvre maîtresse de la sculpture brugeoise de vers 1380 et d'y voir une œuvre caractéristique du Maître dit de la Vierge de Saint-Donatien.<sup>10</sup> On sait que, dans le comté de Flandre, le culte pour la Vierge était important, qu'il était soutenu par les comtes de Flandres, leur dévotion s'exprimant notamment par le pèlerinage annuel, qui s'accompagnait d'une trêve, à *Notre-Dame la flamande* en la cathédrale Notre-Dame à Tournai, siège de l'évêché.

Il n'y a donc aucune raison de penser que le nombre de statues, et de la Vierge debout en particulier, y ait été moindre que dans d'autres régions. A titre de comparaison, le nombre de statues de la Vierge conservées dans d'autres régions est très suggestif. La répartition entre les représentations de la Vierge assise et de la Vierge debout illustre aussi très bien le phénomène que nous avons signalé. C'est

<sup>9</sup> Voir A. DE R[ENNE], *Les Vierges*, p. 313; A. DUCLOS, *Bruges*, p. 275; H. STALPAERT, *Brugse devotieprenten*, p. 184-191; J.-L. MEULEMEESTER, 'Het beeld van O.-L.-Vrouw van Spermalie', in: *800 Jaar Spermalie. Tentoonstellingscatalogus*, Bruges, 1986, p. 97-111. On y trouvera trois illustrations montrant l'état de la statue avant sa restauration.

<sup>10</sup> R. DIDIER & J. STEYAERT, 'Stehenden Muttergottes Brugger Meister ...', in: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, T. 1, Cologne, 1977, p. 82-83.

ainsi qu'en France, pour le seul département de la Seine-et-Marne, pour la fin du XIII<sup>e</sup>, le XIV<sup>e</sup> et le tout début du XV<sup>e</sup> siècle, on ne dénombre pas moins de 87 statues encore conservées, dont 73 de la Vierge debout à l'enfant.<sup>11</sup> Pour l'ancien duché de Bourgogne, sur 63 statues conservées et répertoriées pour la fin XIII<sup>e</sup> et une bonne partie du XIV<sup>e</sup> siècle, 46 sont de la Vierge debout à l'enfant.<sup>12</sup> Pour la même période, dans la vaste aire de diffusion des différents ateliers de l'école lorraine, pas moins de 301 statues de la Vierge conservées sont mentionnées et 250 d'entre elles sont des Vierges debout à l'enfant.<sup>13</sup> Ces chiffres sont éloquents et sont à confronter à la bonne dizaine d'œuvres de ce thème et de ce type que l'on conserve dans l'ancien comté de Flandre.<sup>14</sup> C'est dire que cette région a vu, pour l'époque qui nous concerne ici, son patrimoine profondément sinistré au cours des temps. Il peut arriver que, dans des œuvres 'secondaires', on trouve un écho contemporain de ces Vierges. C'est par exemple le cas dans un écoinçon de la chapelle comtale de l'église Notre-Dame à Courtrai (1370-1371) (fig. 4). On y voit effectivement, sculptée en relief, l'évocation d'une Vierge debout à l'enfant posée sur un socle décoré et encensée par un ange. La petitesse du relief et les surpeints dorés empêchent l'appréciation d'une formulation locale d'un style du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>15</sup> Il peut aussi arriver, comme on peut le noter dans d'autres régions, que des œuvres plus tardives soient l'écho relativement fidèle d'une statue plus ancienne. C'est le cas dans la même église de Courtrai où une statue de la Vierge debout à

<sup>11</sup> Voir L. FORGEARD, *L'âge d'or de la Vierge à l'enfant. Le XIV<sup>e</sup> siècle en Seine-et-Marne*, Paris, 1995.

<sup>12</sup> C. SCHAEFFER, *La sculpture en ronde-bosse au XIV<sup>e</sup> siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris, 1954 (Société des fouilles archéologique et des monuments historiques de l'Yonne. Cahiers d'archéologie et d'histoire de l'art).

<sup>13</sup> Voir le monumental volume de J.A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Die Lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts. Ihre Voraussetzungen in der Südchampagne und ihre ausserlothringischen Beziehungen*, Petersberg, 2005 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 29).

<sup>14</sup> Les autres régions (Brabant, Hainaut, pays mosan) et le nord de la France sont à peine mieux lotis.

<sup>15</sup> Voir J. DE CUYPER, 'Het legendarisch leven van Sint-Willibrord omstreeks 1370 te Kortrijk uitgebeeld', in: *De Leiegouw*, 9 (1967), p. 165-186; L. DEVLIEGHER, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Kortrijk*, Tiel-Utrecht, 1973 (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 6), p. 61-65, ill. 110-168.

l'enfant (bois doré, 75,5 cm) dissimule à peine, dans sa formulation stylistique gothique du XVI<sup>e</sup> siècle,<sup>16</sup> qu'elle copie une Vierge que l'on peut approximativement situer dans le deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Il y a tout lieu de penser que le modèle se trouvait dans la même église ou tout au moins dans un autre édifice religieux de Courtrai.<sup>17</sup>

Si le thème de la Vierge debout à l'enfant s'est si particulièrement développé, encore que certaines régions en Europe, comme dans la péninsule ibérique, une certaine réticence conservatrice s'y soit davantage manifestée, l'ancien thème de la Vierge assise à l'enfant n'a pas pour autant disparu. A Bruges, en la chapelle Saint-Basile (ou du Saint-Sang), on en conserve un bel exemple pour les années 1320 (noyer polychrome, 112 cm), la variante typologique étant celle de l'enfant se tenant debout sur le genou gauche de sa mère. C'est sans doute un écho d'un modèle de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle que donne une statue en pierre plus tardive en l'église Saint-Martin à Courtrai (*Onze-Lieve-Vrouw-ten-Hazelaere*). Pour le début du XV<sup>e</sup> siècle, c'est une élégante interprétation d'un courant bien brugeois qu'en donne la Vierge assise dite *Onze-Lieve-Vrouw-van-Blindekens* en la chapelle du même nom à Bruges (1418-1419).<sup>18</sup> Mais c'est surtout dans des bas-reliefs funéraires que

16 L. DEVLIEGHER, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk*, p. 67, fig. 184. A noter que le sceptre en argent de la Vierge est daté de 1691.

17 Pour la fin du XIV<sup>e</sup> et le siècle suivant, l'activité de plusieurs sculpteurs est en partie connue à Courtrai. Une Vierge en pierre est sculptée pour l'hôtel de ville (1419), deux anges pour l'église Saint Martin (1413). Des retables sont aussi signalés ainsi qu'un 'Saint Sépulcre' (ou 'Mise au tombeau?') devant se placer sous le maître-autel de l'église précitée (1414-1415). Voir P. DEBRABANDERE, *Geschiedenis van de beeldhouwkunst te Kortrijk*, Courtrai, 1968 (Verhandelingen uitgegeven door De Leiegouw, 3), p. 21. Un souvenir de cette disposition se retrouve dans la très intéressante 'Mise au tombeau' du maître-autel de l'hôpital Notre-Dame à Courtrai. Si le groupe date du XVI<sup>e</sup> siècle, le style témoigne bien d'une grande fidélité à des modèles du milieu du XV<sup>e</sup> siècle comme par exemple, la 'Mise au tombeau' montoise de la collégiale de Soignies.

18 Statue restaurée en 1903 par Blanckaert et Bressers de Gand. A. DE R[ENNE], *Les Vierges*, p. 313; A. DUCLOS, *Bruges*, p. 277; M. ENGLISH, *Middeleeuwse Mariabeelden*, p. 21-23; H. STAELPAERT, *Brugse devotieprenten*, p. 14, 48, 50; R. DIDIER, 'De H. Cornelius van het Sint-Janshospitaal en de Brugse beeldhouwkunst omstreeks 1400', in: *Rond de restauratie van het 14de-eeuwse Corneliusbeeld*, Bruges, 1984, p. 34. A ce même courant mais de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle peut se rattacher la belle statue en pierre d'une Vierge debout à l'enfant, provenant du couvent des Dominicaines

le type de la Vierge assise à l'enfant paraît avoir trouvé le meilleur 'terrain de résistance'. Des œuvres brugeoises en témoignent, notamment en l'église Notre-Dame à Bruges.<sup>19</sup> Cependant, cela ne constitue pas une particularité brugeoise. L'évolution typologique qui se manifeste dans la statuaire peut également s'observer dans la peinture. Qu'il suffise de penser à des œuvres de Jan Van Eyck dont le fameux panneau votif du chanoine Van der Paele témoigne magistralement de la fidélité au type de la Vierge assise à l'enfant (1436).

Comme les chiffres le démontrent indubitablement, pour les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, le patrimoine sculptural de l'ancien comté de Flandre est très sinistré, en particulier dans le domaine de la statuaire de la Vierge alors qu'il est évident que, comme partout ailleurs, il a dû être abondant. Une œuvre cependant apporte un certain baume par ses qualités, la personnalité de son auteur, la place qu'elle occupe dans l'histoire de la sculpture, son histoire et sa destinée: il s'agit bien entendu de la sainte Catherine en albâtre de la chapelle comtale en l'église Notre-Dame de Courtrai. Aucune statue de la Vierge conservée dans l'ancien comté de Flandre pour le XIV<sup>e</sup> siècle ne se situe à son niveau. C'est-à-dire à un niveau européen. La récente présentation, à Bruges, d'une grande Vierge debout à l'enfant donne l'opportunité de réévoquer brièvement Beauneveu, la sainte Catherine de Courtrai et l'attribution de cette Vierge au grand maître originaire de Valenciennes. Il importe de rappeler, qu'en 1377, la ville d'Ypres commanda au sculpteur une statue de la Vierge pour la face sud de son beffroi, œuvre dont pas le moindre souvenir n'est conservé.

La Vierge présentée, dite *Vierge Aynard* du nom de l'ancien pro-

(H. 62,5 cm; Bruges, Klooster van de Zusters Dominicanessen). Voir A. DUCLOS, *Bruges*, p. 283; M. ENGLISH, *Middeleeuwse Mariabeelden*, p. 29. Cette intéressante sculpture n'a pas encore été intégrée dans une histoire de la sculpture brugeoise.

<sup>19</sup> Voir V. VERMEERSCH, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, Bruges, 1976, T. 2: *Catalogus*, p. 225, nr. 230, pl. 102, p. 351-352, nr. 351, pl. 166, p. 353, nr. 353, p. 171; T. 3: *Catalogus*, p. 423, nr. 392, pl. 205. A la Vierge assise peut aussi se substituer la sainte Anne trinitaire assise, voir V. VERMEERSCH, *Grafmonumenten te Brugge*, T. 2, p. 363, nr. 354, pl. 174.

priétaire, indépendamment de ses qualités et de sa monumentalité, pose le problème d'une relation avec André Beauneveu ainsi qu'avec la sculpture tournaisienne dont, pour l'époque, la Vierge de l'église Saint-Just à Arbois (Jura) est le plus beau témoin. La relation avec Beauneveu implique nécessairement des rapports avec la sainte Catherine de Courtrai d'autant plus qu'on ne conserve aucune statue de la Vierge à l'enfant identifiée comme pouvant être de Beauneveu alors que, suivant les sources d'archives, il est certain qu'il en a sculpté au moins deux. Le XIV<sup>e</sup> siècle compte quelques artistes emblématiques. Citons notamment Jean de Liège, l'énigmatique Jean de Marville, Claus Sluter et, bien entendu, André Beauneveu, né à Valenciennes, vers 1337.<sup>20</sup> Ce dernier n'est pas moins connu par ses remarquables talents de miniaturiste, son fameux *Psautier de Jean de Berry* compte parmi les chefs d'œuvre de l'art de la miniature (1384-1387).<sup>21</sup> Enfin, en la cathédrale Saint-Etienne de Bourges, des vitraux ne peuvent

<sup>20</sup> Beauneveu et la sainte Catherine de Courtrai ont inspiré une abondante littérature qu'on ne peut mentionner ici. Citons néanmoins les noms de quelques auteurs comme L. COURAJOD et ses fameuses 'Leçons de l'Ecole du Louvre' (1886-1897), H. BOBER, J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, L. DEVLIEGHER, DEHAISNES, F. DE VLEESCHOUWER, R. DIDIER, FIERENS-GEVAERT, M. MEISS, E. MICHEL, T. MÜLLER, P. PRADEL, D. ROGGEN, J. STEYAERT, G. TROESCHER, F. VAN DE PUTTE, W.D WIXOM *et alii*. Cependant, on se doit de se référer à S.K. SCHER, *The Sculpture of André Beauneveu*, Diss. Yale University, Ann Arbor, 1966 (voir notamment p. 79-88, 94 pour la sainte Catherine de Courtrai, Ypres et Malines). Enfin, comment ne pas citer l'excellent et bel ouvrage de S. NASH, *André Beauneveu. Artist to the Courts of France and Flanders. 'No Equal in Any Land'*, avec des contributions de T.H. BORCHERT & J. HARRIS, Londres-Bruges, 2007, d'autant plus que la question de la Vierge 'Aynard' y est amplement traitée. S'il y a une quasi unanimité pour accepter l'attribution de la sainte Catherine à Beauneveu ou tout au moins un rapport très étroit entre l'œuvre et le sculpteur, signalons cependant une 'voix' discordante: M. WEINBERGER, 'A French Model of the XVth Century', in: *Journal of the Walters Art Gallery* (1946), p. 9-21, qui attribue la statue à Jean de Cambrai qui œuvra aussi à Bourges. La sainte Catherine a été exposée une première fois en 1888 (*Exposition rétrospective d'art industriel. Bruxelles, 1888*. Catalogue sous la direction de REUSENS, Bruxelles, 1888, nr. 1411 (marbre)). Une deuxième exposition doit être signalée: J. CASIER & P. BERGMANS, *L'Art ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut). Mémorial de l'exposition rétrospective organisée à Gand en 1913*, Bruxelles-Paris, 1914-1922, T. 1, p. 43-44, nr. 1005, pl. I-III, statue en albâtre d'Italie (sic). La notice donne d'utiles précisions pour les restaurations. Les planches reproduisent aussi le moulage de la statue avant sa restauration.

<sup>21</sup> Cfr. M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 vol., Londres-New York, 1967 (National Gallery of Art: Kress Foundation. Studies in the History of European Art).



s'expliquer sans la conception de Beauneveu dont la personnalité est incontournable pour l'histoire de l'art des dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle. Son importance se reflète aussi dans l'influence directe ou indirecte qu'il a exercée jusque dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle. Même si on peut penser que le chroniqueur Jean Froissart s'est montré favorable envers son compatriote, son texte est révélateur. Très clairement, il indique que l'artiste traitait d'égal à égal avec son maître prestigieux Jean, duc de Berry: *Et quoyque il deist, encoire se tenoit-il [le duc de Berry] à Meun-sur-Yèvre et se tint plus de trois semaines, et de devoisoit au maistre de ses œuvres de taille et de peinture, maistre Adryen Beau-Nepveu, à faire nouvelles ymaiges et peintures, car en telles choses avoit-il grandement sa fantaisie, de tous jours faire ouvres de tailles et de peinture, et il estoit bien adresché, car dessus ce maistre Adryen dont je parle, n'avoit pour lors meilleur, ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvrages fuissent demourés en France ou en Haynaut dont il estoit de nation, ne ou royaume d'Angleterre.*<sup>22</sup> Un autre fait témoigne du renom qu'avait Beauneveu. A cet égard, faut-il rappeler qu'en 1393, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, envoie son peintre Jehan de Beaumetz et Claus Sluter, maître de l'atelier de Champmol, au château de Mehun-sur-Yèvre, *l'un des plus belles maisons du monde* (Froissart), pour y consulter Beauneveu et y voir ses *ouvraiges de peintures, d'ymaiges et d'entailleure*.<sup>23</sup>

Rappelons très brièvement les étapes connues de la carrière de Beauneveu :

- 1359, 1360, 1362: au service de Yolande de Bar, dame de Cassel, travaux de peinture
- 1361, 1362, 1363, 1364: restauration d'une sculpture et travaux d'expertise à Valenciennes
- 1363-1364: à Paris, au service du roi Charles V qui lui commande 4 gisants dont le sien, ce dernier étant réalisé *ad vivum*. De ces 4

<sup>22</sup> *Œuvres de Froissart publiées avec les variantes des divers manuscrits* par le baron KERVIN DE LETTENHOVE. *Chroniques*, T. 14: 1389-1392, Bruxelles, 1872, p. 197.

<sup>23</sup> D. ROGGEN, 'André Beauneveu en de "visite" van Klaas Sluter te Mehun-sur-Yèvre', in: *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 2 (1935), p. 114-126.

- gisants, seul celui de Charles V est dû à Beauneveu, les autres étant de son atelier (Saint-Denis, abbatiale).<sup>24</sup>
- 1364-1370: en Angleterre, au service de la reine Philippa de Hainaut
  - 1372: passage à Tournai
  - 1374: Valenciennes, halle des jurés, peintures murales. Louis de Mâle, comte de Flandre, lui commande son monument funéraire pour la chapelle comtale Sainte-Catherine de l'église Notre-Dame à Courtrai, par la suite le monument funéraire sera destiné à l'église Saint-Pierre à Lille (chapelle Notre-Dame à la Treille). L'exécution du travail sera interrompue à la mort du comte en 1384.
  - 1374-1375: Malines, *Schepenhuis*, sculpture, Vierge à l'enfant, anges musiciens
  - 1377: Ypres, Vierge à l'enfant pour la face sud du beffroi
  - 1377-1378: travaux pour la cathédrale de Cambrai
  - 1383-1384: Malines, *Schepenhuis* (un Christ), autres sculptures pour l'église Saint-Rombaut
  - 1386: entre au service du duc Jean de Berry
  - 1388: signalé comme habitant à Bourges
  - 1390: à Mehun-sur-Yèvre
  - 1401-1403: signalé comme mort

Cette simple énumération révèle une carrière internationale qui, cependant, est en partie ancrée dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Assurément, Beauneveu est un artiste de cour. Mais pas uniquement puisqu'il travaille pour plusieurs villes ainsi que

<sup>24</sup> Il s'agit des gisants de Jean II le Bon (†1364) et de Philippe VI de Valois (†1350), respectivement père et grand-père de Charles V et de Jeanne de Bourgogne (†1349), grand-mère du roi. Voir aussi A. ERLANDE-BRANDENBURG, J.-P. BABELON & F. et J.M. JENNE, 'Gisants et tombeaux de la basilique de Saint-Denis', in: *Archives départementales de la Seine-Saint-Denis. Bulletin*, 3 (1975), p. 23-25, nrs. 44, 49-50 et l'important chapitre de S. NASH, *André Beauneveu*, p. 31-65 sur ce sujet.

pour des églises comme la cathédrale de Cambrai. Il est peintre, sculpteur, miniaturiste. Peut-être a-t-il aussi une certaine activité architecturale (travaux d'expertise?). En tant que peintre, il doit être l'auteur de cartons pour vitraux comme le suggèrent ceux de la crypte de la cathédrale de Bourges.

Si le nom de Beauneveu a pu être prononcé à propos de prophètes dont on a pensé qu'ils pouvaient provenir de la Sainte-Chapelle de Bourges (Bourges, Musée du Berry, ca. 1400), il est bien évident qu'ils ne sont pas du sculpteur, une attribution à Jean de Cambrai ayant d'ailleurs été envisagée.<sup>25</sup> Entre la sainte Catherine de Courtrai et ces prophètes, il y a un tel décalage qualitatif et stylistique, qu'une attribution à un même maître n'est guère concevable. A partir de son arrivée à Bourges, Beauneveu aurait-il complètement abandonné la sculpture?

Quatre statues acéphales dans l'ébrasement droit du portail central de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges n'ont guère retenu l'attention du fait qu'elles sont postérieures à l'ensemble sculptural du XIII<sup>e</sup> siècle des portails auxquels elles sont étrangères matériellement, stylistiquement et iconographiquement.<sup>26</sup> Or, la deuxième statue en partant de la gauche est à prendre en considération par ses qualités et son style. Il doit s'agir d'un apôtre dont la partie inférieure de la barbe est encore visible. Si le style paraît un peu plus graphique que celui de la sainte Catherine, on observe une parenté dans la conception simplificatrice du drapé et le schéma si caractéristique s'organisant sur quelques courbes de la statue courtraisienne. Récemment, B. de Chancel-Bardelot n'a pas manqué, et à juste titre, d'évoquer Beauneveu et la sainte Catherine à propos de cet apôtre.<sup>27</sup> La formulation quelque peu plus graphique du drapé

<sup>25</sup> Sur ces statues, voir en dernier lieu B. DE CHANCEL-BARDELOT, in: *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry, La Sainte-Chapelle de Bourges*, Paris-Bourges, 2004, p. 183-184.

<sup>26</sup> W. SAUERLÄNDER, *La sculpture*, p. 182; T. BAYARD, *Bourges Cathedral. The West Portal*, New York-Londres, 1976, p. 18, 98, pl. 35, 139, 140.

<sup>27</sup> B. DE CHANCEL-BARDELOT, 'Le décor sculpté', in: *Une fondation disparue*, p. 84-86; B. DE CHANCEL-BARDELOT, 'Une réalisation des années 1390-1400', in: *Une fondation disparue*, p. 122-123. Bien auparavant, nous avons déjà évoqué le problème de cet apôtre en y voyant un maillon parallèle de l'évolution à propos de la sainte

n'est cependant pas sans surprendre compte tenu de la datation (après 1388), si cet apôtre provient effectivement de la Sainte-Chapelle berrichonne. D'autre part, entre la sculpture de Bourges et une statue aussi acéphale et un peu plus évoluée (un apôtre?) en la priorale clunisienne des Saints Pierre et Paul à Souvigny (Allier), un lien est à envisager.<sup>28</sup> On sait quels seront les liens entre le prieuré et les ducs de Berry et de Bourbon. Et si on élargit le contexte géographique, comment ne pas prendre en compte l'important collège apostolique en pierre provenant de l'abbaye Notre-Dame du Bec-Hellouin (Eure) et qui se trouve à présent en l'église Sainte-Croix à Bernay.<sup>29</sup> L'attribution de ces apôtres a un atelier rouennais est à proposer compte tenu d'autres œuvres conservées à Rouen. On peut donc observer maintes ramifications de tout un courant dont Beauneveu est la figure emblématique et dont les conceptions sont synthétisées et clarifiées dans la sainte Catherine.

Aucun texte ne signale explicitement que la sainte Catherine de Courtrai a été sculptée par Beauneveu. Mais, il y a tel faisceau textuel d'arguments qu'il ne fait aucun doute que la statue ait été commandée par Louis de Mâle pour sa chapelle funéraire courtraisienne, d'ailleurs placée sous le patronage de la sainte.<sup>30</sup> Du point de vue du style, il ne peut faire de doute non plus que la statue est effectivement due à Beauneveu et que son exécution doit se situer en 1372-1373. Cela n'aurait d'ailleurs guère eu de sens que l'exécution soit postérieure et en rapport avant le changement de la décision ducale concernant le lieu de sépulture en la collégiale

Catherine. Cfr. R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle', in: *Bulletin monumental*, 138 (1980), p. 199. L'importance de cet apôtre avait aussi été soulignée par G. TROESCHER, *Die Burgundische Plastik des Ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die Europäische Kunst*, Frankfurt am Main, 1940, T. 1, p. 25-26, fig. 334-335.

<sup>28</sup> R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris', p. 199, fig. 33.

<sup>29</sup> G. TROESCHER, *Die Burgundische Plastik*, p. 42. Un de ces apôtres est encore conservé au Bec-Hellouin. Voir B. DE CHANCEL-BARDELLOT, in: *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, p. 316-319, nr. 197.

<sup>30</sup> Il était né quelques jours après la fête de sainte Catherine d'Alexandrie (25 novembre). La sainte est également représentée dans l'ébrasement droit du portail de la Chartreuse de Champmol comme protectrice de la duchesse Marguerite de Flandre, fille de Louis de Mâle. C'est évidemment significatif de la dévotion dont la sainte martyre bénéficiait dans les cours de Flandre et de Bourgogne.

Saint-Pierre à Lille. La statue de saint Catherine a dû être transférée en cette ville puisqu'elle y est mentionnée au château comtal. On sait que le duc Philippe le Bon la fit réintégrer dans son église originale courtraisienne, qu'elle fut enterrée pour échapper à la fureur des iconoclastes en 1566 et fit l'objet d'une restauration à la suite de ces événements. Début XIX<sup>e</sup> siècle, elle entra dans une collection privée courtraisienne, sa présence est cependant notée en 1850 à l'Académie des Beaux-Arts de Courtrai en 1850. En 1866, la Fabrique de l'église Notre-Dame de Courtrai en fit l'acquisition pour la somme de 100 fr. or et en confia la restauration au sculpteur Constant De Vreese qui, au préalable, prit soin de prendre un moulage montrant bien l'état de l'oeuvre.<sup>31</sup> D'autre part, si l'on s'en réfère aux quelques œuvres tournaisiennes de l'époque, il est évident que la sainte Catherine tranche par son niveau de qualité et l'exceptionnelle synthèse qu'elle donne de toute une conception de la sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette synthèse se caractérise par une simplification structurelle et plastique qu'on retrouvera, par la suite, dans maintes sculptures de différentes écoles, dont celle de Tournai. Cette simplification clarificatrice apparaît très clairement si l'on confronte la sainte Catherine à la remarquable, mais peu connue, Vierge parisienne de l'église Notre-Dame de Chatou

<sup>31</sup> C'est Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, qui fit transférer du château de Lille à l'église Notre-Dame de Courtrai, la statue dont il est précisé que Louis de Mâle la fit faire de son vivant. Cfr. J. CASIER & P. BERGMANS, *L'Art ancien*, T. 1, p. 43-44. On peut penser que le moulage passa, par la suite, dans les collections des moulages des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles et que, par l'intermédiaire d'un service des échanges internationaux, il fut diffusé dans d'autres collections analogues. Par la suite, une nouvelle restauration a été réalisée. On peut se poser la question de savoir si, à l'origine, sainte Catherine était couronnée. A en juger d'après les sculptures conservées du XIV<sup>e</sup> siècle, la sainte est le plus fréquemment couronnée comme le montre, par exemple, la statue de sainte Barbe en marbre de Bézu-la-Forêt (Eure, deuxième quart XIV<sup>e</sup> siècle, 76 x 23 x 15 cm) ou encore celle de la Vierge à l'enfant en marbre de Bourbonne-les-Bains (Haute-Marne) et provenant de Sens. Par contre, celle de Saint-Florentin (Yonne, marbre, 160 cm) en est dépourvue. Au revers de la tête de la sainte de Courtrai, une entaille horizontale fait plutôt penser à l'existence d'une couronne qui devait être rapportée. Comme on le constate généralement à partir des années 1330-1340, la couronne devait être importante, voire même quelque peu surdimensionnée. Les dimensions du bloc d'albâtre ont dû impliquer une couronne rapportée. Le modèle de la couronne, amplement fleuronée, devait être analogue à celui des Vierges tournaisiennes ou de la Vierge brugeoise de Saint-Donatien. Maints exemples se rencontrent aussi dans les Vierges de l'époque en Ile-de-France et dans d'autres régions.

(Yvelines). Elle se distingue par l'harmonieux rythme et abondant rythme des courbes du drapé. D'autre part, la féminisation de la représentation est accentuée par la mise en valeur des ondulations raffinées de la chevelure et dans le très subtil modelé du visage traduisant dans la matière toute la douceur de l'épiderme d'un visage féminin. Il y a tout lieu de penser qu'on devait retrouver ces conceptions dans d'autres œuvres de Beauneveu et notamment dans des statues de la Vierge à l'enfant dont deux ne nous sont plus connues que par des textes.<sup>32</sup> La diffusion du thème était telle qu'il serait surprenant qu'il n'y ait pas eu d'autres Vierges de Beauneveu et qui se trouvaient en France. Deux œuvres en tout cas témoignent d'un écho direct avec la conception sculpturale qui s'exprime dans la sainte Catherine. Il s'agit de deux Vierges à l'enfant (en l'occurrence du thème de la *Maria lactans*), en marbre de surcroît, ce qui implique un souci de valorisation matérielle. Nous évoquons ici la *Maria lactans* provenant de l'ancienne abbaye cistercienne de Notre-Dame de La Cour Dieu (Orléans, musée, 140 x 55 x 35 cm) et celle conservée en l'église Saint-Georges à Monceaux-le-Comte (Nièvre, 63 x 20 x 15,5 cm).<sup>33</sup> Ces belles sculptures sont assurément postérieures à la sainte Catherine, mais sont encore antérieures à 1400. Elles permettent d'imaginer l'évolution qui pouvait se manifester dans les Vierges disparues de Malines et d'Ypres. Très probablement, c'est un écho de ces sculptures qu'on entrevoit bien à travers la formulation tournaisienne qu'en donne la Vierge du portail sud de Halle. A noter que la Vierge y est flanquée de deux anges musiciens, ce qui était aussi le cas à la *Schepenhuis* de Malines. Signalons enfin qu'une sainte Catherine en pierre passe pour être du XIV<sup>e</sup> siècle sans qu'il soit fait référence à la statue de Courtrai dont elle est pourtant une excellente réplique (Vernon, Eure, église Notre-Dame).<sup>34</sup> Le modèle et le courant de la

32 Voir aussi l'important et bien illustré chapitre consacré à ce sujet par S. NASH, *André Beauneveu*, p. 67-105

33 R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris', p. 194-195. La question de la provenance originale peut se poser pour la Vierge de Monceaux-le-Comte. Sur cette dernière, voir aussi D. BORLÉE, in: *L'Art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Dijon, 2004. Une phase de l'évolution est aussi illustrée par une autre élégante Vierge à l'enfant, également en marbre, celle de l'église Saint-Sulpice à Saint-Sulpice-de-Favières (Essonne), voir *Paris 1400*, p. 216, nr. 129.

34 Voir annexe.

sainte Catherine ont aussi des ramifications à l'est du Rhin comme en témoignent, en Rhénanie, les Vierges de Zons et de l'abbaye de Marienbaum (Berlin, Staatliche Museen, détruite).<sup>35</sup>

En replaçant la sainte Catherine dans un contexte plus général, on entrevoit bien qu'elle se situe dans tout un courant aussi élégant que raffiné en gestation dans le milieu parisien. Comment ne pas citer, par exemple, des représentations associant élégance et proportions élancées comme le montrent des Vierges, l'une en buis (24,5 cm), l'autre en ivoire (24,4 cm; Florence, Museo Nazionale del Bargello)<sup>36</sup> ou une sainte Catherine non couronnée en ivoire nous donnant une composition analogue à la statue de Courtrai (Paris, Musée du Louvre).<sup>37</sup> On voit très bien que l'auteur de la sainte Catherine de Courtrai, et donc Beauneveu, part de ce substrat, et d'autres œuvres comme la Vierge de Chatou déjà citée, tout en le régénérant dans une synthèse simplificatrice et en lui conférant une ampleur monumentale s'accompagnant d'une appréhension d'une réalité matérielle et humaine comme le visage de la sainte le laisse clairement transparaître. Son évolution est plus qu'annonciatrice de l'art des années 1400 alors que les œuvres précitées sont davantage ancrées dans un XIV<sup>e</sup> siècle privilégiant une élégance tout en raffinement. Certaines statuettes du retable d'Haekendover ou des apôtres de l'église de Halle ne peuvent guère s'expliquer sans la synthèse de Beauneveu.

Ayant été étrangement considérée comme un moulage, la Vierge à l'enfant de l'église Saint-Just à Arbois a été longtemps négligée (pierre calcaire d'Avesnes, 184 cm). Elle s'intègre dans l'autel de la Vierge des chapelles dites tournaisiennes de la nef latérale nord de l'église. Il a pu être démontré qu'il s'agissait d'un don de l'évêque Philippe d'Arbois, évêque de Tournai (†1378), à l'église de sa ville natale dans laquelle il avait été baptisé. Il a été aussi démontré qu'il

35 H.P. HILGER, in: *Die Parler*, T. 1, p. 190; R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris', p. 188-189, fig. 16.

36 A. KOSEGARTEN, 'Inkunabeln der Gotischen Kleinplastik in Hartholz', in: *Pantheon*, 22 (1934), p. 307; D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978, p. 154, 208, nrs. 232-233.

37 D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux*, p. 457-458.

s'agissait bien d'une œuvre tournaisienne exportée dans le Jura et qu'elle devait dater de ca. 1375 tout en étant antérieure à la mort du prélat.<sup>38</sup> La Vierge d'Arbois affirme sa haute prétention artistique matériellement par ses dimensions, stylistiquement par ses qualités, dépassant de loin la production courante tournaisienne, et par son exécution d'une grande finesse. Des détails comme les mains de la Vierge ou celui du livre ouvert que tient l'enfant ou encore des détails du drapé confirment, si besoin en est, l'habileté du sculpteur. Celle-ci se manifeste tout particulièrement dans les fleurons de la couronne, le décor de celle-ci, décor évoquant un somptueux enrichissement orfévré de perles ou de pierres d'une finesse qui est loin de se retrouver dans la couronne de la Vierge du portail sud de Hal. Point n'est nécessaire de revenir ici sur les rapports entre la Vierge d'Arbois et celles de Hal. Il est aussi bien évident que la Vierge d'Arbois ne peut guère s'expliquer que par rapports avec l'art de Beauneveu. Il paraît aussi invraisemblable qu'il n'y ait pas eu à Tournai et les régions voisines des œuvres d'un niveau équivalent à celui de la Vierge d'Arbois. Mais ce milieu géographique a lui aussi été bien sinistré au point de vue de la statuaire du XIV<sup>e</sup> siècle. Paradoxalement donc, la plus belle Vierge tournaisienne de cette époque est conservée dans le Jura!

C'est très tardivement que la Vierge 'Aynard' a fait son 'entrée' dans l'histoire de l'art. On ignore tout de son histoire avant son acquisition vers 1906 par Edouard Aynard, propriétaire de l'ancienne et célèbre abbaye de Fontenay (Côte-d'Or). On ne sait pas davantage où elle a été acquise. Suivant une vague information, elle proviendrait d'une niche extérieure de l'ancien hôpital d'Arbois. Cette

<sup>38</sup> J.A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH a été le premier à proposer un rapprochement avec la sainte Catherine de Courtrai et les Vierges de Hal. Voir R. DIDIER, J.A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH & M. HENSS, 'Une Vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie', in: *Bulletin monumental*, 128 (1970), p. 93-113; A. LAGUNA-CHEVILLOTTE, in: *L'Art à la cour de Bourgogne*, p. 311-312, nr. 117; S. NASH, *André Beauneveu*. Rappelons que Philippe d'Arbois fut, en 1335, doyen de Saint-Donatien à Bruges, évêque de Noyon en 1349 et évêque de Tournai en 1351. Il fit d'autres dons à l'église Saint-Just parmi lesquels une importante Croix d'autel en argent doré et émaillé (Florence, Museo Nazionale del Bargello). On peut se demander si cette œuvre ne serait pas tournaisienne plutôt que parisienne.



Vierge, à haute couronne, tiendrait dans la main droite un raisin et l'enfant Jésus est vêtu d'une longue robe. Cette statue est signalée comme étant conservée dans une 'collection privée' sans autre précision.<sup>39</sup> L'attribut du raisin fait que cette sculpture ne peut être la Vierge 'Aynard' dont l'enfant tient un morceau d'un globe. La plus ancienne photo que nous connaissons de celle-ci date de 1933. Elle fait partie des Archives Marburg. Placée entre deux cierges, la Vierge est sans aucun doute placée sur l'autel de la chapelle privée de la famille Aynard dans les bâtiments abbatiaux de Fontenay. L'annotation de la photo précise que la statue est en pierre, en marbre(!), et qu'elle provient d'Arbois. Ce renseignement n'a pu être donné que par la famille Aynard faisant probablement état d'une tradition familiale. Si cette provenance est éventuellement fondée, rien n'indique qu'il s'agisse d'une provenance originale. D'autre part, on ne peut penser à une confusion avec la Vierge de Philippe d'Arbois en l'église Saint-Just. Pour des raisons chronologiques, on ne peut penser non plus à la provenance d'une autre fondation plus tardive de l'évêque à Arbois. On doit noter que, dans son ouvrage bien documenté sur la sculpture dans le duché de Bourgogne, Claude Schaefer ne fait pas la moindre allusion à la Vierge 'Aynard' alors qu'il l'a certainement vue puisqu'il consacre une longue analyse à la célèbre Vierge de l'abbatiale.<sup>40</sup>

La Vierge 'Aynard' fait sa première entrée dans l'histoire de l'art en étant évoquée à propos de la Vierge tournaisienne d'Arbois.<sup>41</sup> Nous basant sur une simple épreuve 'Marburg', nous observions que cette grande Vierge (184 x 65,5 x 40 cm) est stylistiquement étran-

39 A. PIDOUX DE LA MADUÈRE, *Le vieil Arbois. La rive gauche et les origines*, Dijon, 1939, p. 108-109. L'auteur fait aussi état d'autres statues de la Vierge dont une de vers 1530 (Paris, Musée national du Moyen Age), l'une d'elles ayant été donnée en 1806 par un anonyme!

40 C. SCHAEFFER, *La sculpture*, p. 108-122, 164. L'auteur signale que la grande Vierge en pierre de l'abbatiale a pu réintégrer l'ancienne abbatiale de Fontenay en 1929 ... grâce à René Aynard. Le silence de Schaeffer concernant l'autre Vierge doit s'expliquer par le fait qu'acceptant l'idée de la provenance d'Arbois (qui ne faisait pas partie du duché de Bourgogne) et qu'il ne pouvait reconnaître un style 'bourguignon', il n'a donc pas intégré cette statue dans son corpus.

41 R. DIDIER, J.A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH & M. HENSS, 'Une Vierge tournaisienne', p. 104-105, 106-107, fig. 7.

gère au Jura et qu'elle n'est pas sans faire penser à des œuvres tournaisiennes. Cependant, nous notions qu'elle s'en différenciait au point qu'on ne pouvait envisager, à son propos, l'hypothèse d'une œuvre tournaisienne. Par contre, nous évoquions Beauneveu sans pour autant oser, sur la seule base de la photo dont nous disposions, proposer une attribution.

Ce n'est qu'en 1987 que la Vierge 'Aynard' a fait sa première 'apparition' publique dans le cadre d'une vente et sous la dénomination: *Rare et beau groupe en calcaire de la Vierge à l'enfant, travail du nord de la France (probablement Tournai) de la fin du XIV<sup>e</sup> s.*, l'origine de la collection étant signalée.<sup>42</sup> Tout l'intérêt et la grande qualité de la Vierge sont désormais révélés par sa récente présentation au Groeningemuseum à Bruges à l'occasion d'une exposition qui s'est ouverte le 14 septembre 2007.<sup>43</sup> L'intérêt, l'importance et la qualité de cette exceptionnelle statue ont été bien cernés par les érudites contributions de S. Nash dans une belle et excellente publication, déjà plusieurs fois citées. Elle nous dispense de longs commentaires.

La Vierge 'Aynard' se distingue par une monumentalité s'alliant à des proportions élancées, le drapé verticalisant de la partie inférieure soulignant l'élancement du volume. Tout en faisant ressentir la présence corporelle, le drapé s'anime en un rythme de courbes assez plastiques dissolvant la partie verticalisante évitant rigidité et répétition. Les enroulements des drapés sont simplifiés afin d'en mettre en valeur la plasticité. La maîtrise du sculpteur se manifeste aussi bien dans l'ensemble que dans les détails. Alors que souvent dans les années 1340-1350, les poses sont quelque peu artificielles, maniérées ou convenues, la pose ici se fait naturelle avec un léger fléchissement de la jambe droite ainsi que dans la pose de la main qui devait tenir une tige de fleurs, attribut assez habituel. La

<sup>42</sup> *Bel ameublement et tissus anciens, Monaco, Sotheby's, 22 juin 1987, nr. 1194, pl. en couleurs.*

<sup>43</sup> Il s'agit d'un dépôt de Sam Fogg (Londres), actuel propriétaire de la statue. La présentation de la statue a donné lieu à une exposition réunissant quelques œuvres comme la sainte Catherine de Courtrai, les Vierges d'Arbois et de Saint-Donatien (Anvers, Musée Mayer van den Bergh).

grande maîtrise du sculpteur se décèle aussi dans certaines ondulations subtiles du drapé comme dans le grand pli oblique barrant la poitrine. D'autres détails témoignent d'un certain souci de raffinement comme dans le débordement du drapé de la robe sur la base polygonale. Le léger retournement du drapé sur le pied révèle le même souci de raffinement dans la manière dont ce motif, qu'on retrouve dans d'autres sculptures, est traité. La précision d'un travail quasi de ciselure est bien évident dans la couronne, que cela soit dans la partie végétale animée des fleurons ou dans le décor orfèvré et de pierrerie soulignant la préciosité de la couronne différente des modèles tournaisiens. Cette précision du travail sculptural est aussi évidente dans la chevelure de l'enfant. Mais, c'est surtout dans le modelé du visage de la Vierge que la maîtrise du sculpteur transparaît. C'est essentiellement dans cette conception du modelé que réside la différence avec les meilleures œuvres tournaisiennes, à savoir les Vierges d'Arbois et de Hal. Dans celles-ci le modelé est réduit un schéma sans vie, inexpressif alors que, dans la Vierge 'Aynard', la pierre, matériel inerte, rend comme une vie presque palpitante que soulignent des lèvres presque sensuelles. Dans la pierre, le sculpteur arrive à rendre le doux épiderme d'un visage devenu plus que vraisemblable, ce que la polychromie ne renforçait pas nécessairement. Comparée aux Vierges tournaisiennes, la Vierge 'Aynard' se situe à un autre niveau, niveau dépassant celui d'un sculpteur fût-il bon ou simplement excellent praticien. De la main du bras droit perdu, l'enfant devait esquisser un geste de bénédiction tout en tenant, dans l'autre main, ce qui paraît bien être la partie inférieure d'un globe terrestre. C'est là une iconographie tellement fréquente dans toutes les écoles qu'on ne peut rien en déduire de spécifique même si on envisage l'hypothèse, peut-être moins probable, que, dans la main droite, l'enfant aurait pu tenir un oiseau, éventuellement un chardonneret. En effet, cet attribut est aussi très fréquent au XIV<sup>e</sup> siècle.

Allusion avait été faite à Beauneveu. La simple confrontation des mains et surtout du modelé du visage avec la sainte Catherine de Courtrai révèle une si étroite parenté qu'on est amené à penser qu'il n'est guère concevable que les deux œuvres soient dues à des sculpteurs différents. Comme il est admis de façon quasi incontes-

table que la sainte Catherine est due à Beauneveu, celui-ci devrait donc être aussi le maître de la Vierge 'Aynard'. La démonstration ne peut être étayée par la comparaison avec d'autres Vierges conservées du maître. C'est dire aussi l'importance de l'œuvre.

Qu'il y ait des différences avec la sainte Catherine ou le gisant de Charles V, c'est évident. Le problème réside sans doute dans la datation de la Vierge 'Aynard'. Par sa conception encore verticalisante, elle est davantage ancrée dans le XIV<sup>e</sup> siècle que la sainte Catherine. Elle doit donc être antérieure à celle-ci. Il est malaisé évidemment de confronter une Vierge à l'enfant à un gisant même si l'on peut trouver des arguments quant à l'identité du sculpteur. Le souci de simplification est, nous semble-t-il, plus accentué dans le gisant de Charles V (fin 1364-1365). Nous pensons donc que la Vierge 'Aynard' devrait être antérieure à la phase de l'évolution de Beauneveu telle qu'on la perçoit dans le gisant. Peut-être faut-il donc penser aux années 1360. Mais comme aucune œuvre du maître n'est conservée pour cette période, l'argumentation est impossible. Toutefois, compte tenu de l'étroite parenté qu'il y a dans la conception du modelé, on doit penser que l'évolution de Beauneveu a dû être accélérée, ce qui pourrait expliquer sa rapide réputation puisque le roi Charles V le mande à Paris dès 1364. On pourrait certes imaginer que vers 1370, le commanditaire de la Vierge 'Aynard' ait demandé au sculpteur de s'inspirer d'un modèle plus ancien comme cela arrive et ce qui expliquerait le conservatisme typologique par rapport au style. Mais, dans ce cas, cela paraît difficile à déterminer. De toute manière, même s'il y a incertitude pour une datation précise, il n'est pas possible que, par 'miracle', la Vierge 'Aynard' ait pu être sauvée de Malines ou d'Ypres. Elle est bien antérieure à ces œuvres du point de vue typologique tout au moins.

Le problème du matériau pourrait se poser. Il s'agit d'une pierre calcaire. Ce n'est donc pas un matériau 'noble' ou somptuaire comme le sont le marbre et l'albâtre. Dans ce dernier cas, il est évident que le choix de l'albâtre (certes plus facile et donc plus rapide à sculpter) conférerait une importance à la sainte Catherine. Un bloc d'albâtre de cette dimension n'était sans doute pas monnaie courante. Il a donc

dû faire l'objet d'une commande particulière. Nous ignorons où Beauneveu s'est procuré l'albâtre. Nous savons que, pour le gisant du duc Philippe le Hardi, Sluter s'est rendu de Dijon à Paris pour faire l'acquisition de l'albâtre. Pour la Vierge 'Aynard', l'identification de la pierre pourrait apporter quelques éclaircissements. En effet, s'il devait s'agir de pierre calcaire d'Avesnes, cela impliquerait que l'œuvre a été sculptée dans 'nos régions'. Cela n'empêcherait pas qu'elle ait pu être exportée à l'époque. Qu'il suffise de penser à la Vierge d'Arbois qui a dû être transportée de Tournai jusque dans le Jura. Ou encore au duc Philippe le Hardi qui, entre le 1 juin 1382 et le 7 mars 1383, fit transporter de Tournai jusqu'en Bourgogne un 'grand coffre' contenant *un grand ymaige de Nostre Dame* sur un chariot tiré par six chevaux.<sup>44</sup> S'il devait s'agir d'une pierre calcaire d'une autre origine, il y aurait un autre problème.

Il n'est pas habituel que le problème des dimensions soit pris en compte.<sup>45</sup> Il ne fait aucun doute que la qualité et l'importance des œuvres ne sont pas fonction des dimensions. Celles-ci peuvent néanmoins avoir une signification et donner éventuellement une idée de la place qu'une œuvre pouvait occuper dans un édifice et, éventuellement, du culte qu'elle était censée inspirer ainsi que de l'importance que l'on attribuait à l'œuvre. Par sa matière plus précieuse et ses dimensions, la sainte Catherine de Courtrai devait occuper nécessairement une place importante dans la chapelle comtale dont elle avait le patronage. On sait qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le marbre blanc a été très apprécié et conférait une valeur somptuaire à l'œuvre.<sup>46</sup> Pour un matériau identique et à la même époque, il est évident que les dimensions avaient une incidence

44 H. DAVID, *Claus Sluter*, Paris, 1951 (Les grands sculpteurs français), p. 38-39.

45 Pour le XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle, voir R. DIDIER, 'A propos de la sculpture du gothique tardif dans le Limbourg. Leçons d'une exposition', in: *Laat-gotischen beeldsnykunst uit Limburg en grensland, 2. Handelingen van het symposium*, Sint-Truiden, 1992, p. 124-125.

46 Il peut arriver que la statue ne soit que très partiellement en marbre blanc. C'est le cas de la Vierge provenant de l'abbaye Notre-Dame-de-la-Roche en l'église de Levis-Saint-Nom (vers 1340, 140 cm). La statue est en pierre calcaire, seuls les visages et les mains sont en marbre. La statue funéraire de Marie de Bourbon (†1401) combine marbre blanc et marbre noir peut-être de Dinant (Paris, Musée du Louvre).

sur le prix de la sculpture, indépendamment du coût de la main d'œuvre, la personnalité du sculpteur pouvant aussi entrer en ligne de compte. Pour des matériaux comme le marbre et l'albâtre, les dimensions de blocs standards ont pu être déterminantes pour des œuvres relevant d'une production courante, la profondeur devant être prise en considération. Notons que, par sa hauteur, la sainte Catherine dépasse de loin les plus grandes Vierges en albâtre anglais comme celle de Cadillac-en-Fronsadais (Gironde, ca. 1350-1380, 152 cm) et qu'elle est aussi plus grande que l'imposante Vierge en albâtre de la cathédrale de Narbonne (voir ci-après).

Un relevé statistique des dimensions portant sur environ 1200 Vierges debout à l'enfant gothiques (XIII<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècle) apporte un certain éclairage.<sup>47</sup>

Nous nous limiterons à quelques œuvres:

- 65 cm: Vierge de Gosnay, don de Mahaut d'Artois, Jean Pépin de Huy, marbre, 1329 (Arras, Musée)
- 79 cm: Vierge d'Arbre, marbre, tournaisien, vers 1340 (Bruxelles, MRAH)
- 95 cm: Vierge de l'évêque Guy Baudet par Evrard d'Orléans, marbre, 1341, Langres, cathédrale
- 98 cm: Vierge de Saint-Donatien, pierre calcaire d'Avesnes, brugeois, ca. 1390 (Anvers, Musée MvdB)
- 99 cm: Vierge provenant de Saint-Savinien à Sens, marbre ca. 1330, Bourbonne-les-Bains, église
- 118 cm: Vierge du béguinage de Diest, marbre, mosan, 1344 (New York, MMA)
- 132 cm: Vierge cathédrale d'Anvers provenant cathédrale de Liège, marbre, mosan, vers 1340
- 139 cm: Vierge, Hal, portail nord, pierre d'Avesnes, tournaisien, fin XIV<sup>e</sup> siècle

<sup>47</sup> Nous n'avons pas retenu les œuvres en ivoire, ni les pièces d'orfèvrerie. Nous avons écarté aussi l'abondante production des 'poupées' malinoises qui aurait faussé les statistiques. La statuaire funéraire peut être soumise à d'autres règles. D'autre part, pour les statues devant prendre place dans un portail, les dimensions architecturales sont déterminantes. La Vierge du portail sud de Hal en est un exemple. L'arrière de la couronne a dû être entaillé pour permettre la mise en place de la statue.

- 148 cm: Vierge, Hal, portail sud, pierre d'Avesnes, tournaisien, vers 1380-1390
- 160 cm: Vierge, Mainneville (Eure), église St-Pierre, provient de la chapelle du château, pierre
- 163 cm: Vierge, Normandie, vers 1315-1320, Coutances, cathédrale, marbre
- 165 cm: Vierge Notre-Dame-la-Blanche provenant de Saint-Denis, pierre et marbre, vers 1340, Magny-en-Vexin
- 178 cm: Vierge, prieuré de Marcoussis, commande de Jean de Berry à Jean de Cambrai, vers 1405
- 180 cm: Vierge dite Notre-Dame de Bethléem, albâtre, vers 1375, Narbonne, cathédrale, chapelle ND
- 182 cm: Vierge, pierre calcaire, Paris, vers 1340, Rampillon, église
- 184 cm: *Vierge d'Arbois, pierre d'Avesnes, tournaisien, 1375-1378*
- 184 cm: *Vierge 'Aynard', pierre calcaire, Beauneveu (?), vers 1360 (?)*
- 186 cm: *Sainte Catherine, albâtre, Beauneveu, Courtrai église Notre-Dame, vers 1372-1373*
- 190 cm: Vierge, pierre, vers 1400, parisien, Châteaudun, Sainte-Chapelle
- 200 cm: Vierge de Fontenay, Bourgogne, pierre, vers 1300
- 218 cm: Vierge de Geer, noyer, mosan, vers 1370 (Liège, Maram)
- 225 cm: Vierge, pierre, Bourgogne, vers 1390-1400, Meursault, église

Il n'est pas surprenant que les dimensions des statues de la Vierge debout à l'enfant soient très variables. Sur la base de notre relevé, on a l'impression que les statues mesurant jusqu'à 100 cm représentent plus de 40 %. Tout naturellement, le pourcentage se réduit. Les statues d'au moins 140-150 cm se font plus rares. Et, à partir de ca. 180 cm, elles deviennent assez exceptionnelles quantitativement. Dans différents cas, on peut penser que ces dimensions sont à mettre en rapport avec le culte et l'emplacement. Pour la Vierge en marbre de la cathédrale de Coutances, on sait qu'elle était destinée à la chapelle absidiale, la plus importante de l'église. Il en va de même pour Notre-Dame de Bethléem en la cathédrale

de Narbonne. C'est une place de choix qu'occupe la statue de la Vierge en la Sainte-Chapelle du château de Châteaudun. Nul doute qu'il en allait de même pour la Vierge commandée par le duc de Berry à Jean de Cambrai pour le couvent des Célestins à Marcoussis (conservée en l'église paroissiale Sainte-Madeleine).<sup>48</sup> La Vierge de Rampillon devait aussi être à l'honneur et 'mise en scène' dans une sorte de retable. La Vierge d'Arbois était liée à l'autel des chapelles tournaisiennes de l'église Saint-Just. On sait la grande dévotion que les Cisterciens portaient à la Vierge. Claude Schaeffer a logiquement pensé que l'importante Vierge de Fontenay devait prendre place dans la chapelle absidiale de l'abbatiale. Compte tenu que son revers est bien sculpté, comme c'est le cas pour la Vierge 'Aynard', elle pouvait être à une certaine distance du mur. Nous avons déjà dit que la sainte Catherine de Courtrai devait nécessairement avoir une place importante en sa chapelle. Compte tenu de ses dimensions, la Vierge 'Aynard' devait avoir été destinée à un emplacement important soulignant le culte dont elle devait bénéficier en l'église pour laquelle elle a été initialement commandée.

Par ses dimensions déjà, la Vierge 'Aynard' a sa place dans le groupe très restreint des très grandes Vierges à l'enfant du XIV<sup>e</sup> siècle. Par ses qualités et les liens qu'elle laisse transparaître avec André Beauneveu, elle occupe aussi une place de choix dans l'histoire de l'art de l'époque. Alors qu'aucune statue de la Vierge par le maître n'est conservée, alors que nous savons qu'il en a sculpté, il est évident que son entrée définitive dans le patrimoine brugeois comblerait un vide et serait un apport de tout premier plan.

La Vierge 'Aynard' tout comme la sainte Catherine de Courtrai posent aussi, indirectement, le problème de la sculpture brugeoise pour les années 1370-1420, c'est-à-dire pour la période de l'art international. Un peu paradoxalement, et pour cette époque, aussi

<sup>48</sup> Attribuée à Jean de Roupy, dit de Cambrai. Cfr. A. ERLANDE-BRANDENBURG, 'Jean de Cambrai, sculpteur de Jean de Berry, duc de Berry', in: *Monuments et Mémoires. Fondations E. Piot*, 63 (1980), p. 181-185; J.-R. GABORIT, in: *Paris 1400*, p. 338-339, nr. 216. Notons que, dans l'église paroissiale de Marcoussis, on conserve une série de consoles du début du XV<sup>e</sup> siècle non encore étudiées.



brillante que féconde, Bruges en tant que centre artistique n'a pas retenu l'attention que l'on pourrait souhaiter. A en juger d'après les œuvres conservées, la situation est contrastée et comme dans tout centre important, on peut y observer un pluralisme stylistique révélant notamment la diversité des 'acteurs'. Tout naturellement, le 'courant' Beauneveu, soutenu par les influences tournaisiennes, s'y manifeste comme le montrent les consoles des prophètes de l'hôtel de ville ou une Vierge à l'enfant en bois, malheureusement mutilée, au Gruuthusemuseum (54 cm). Ce courant peut présenter des variations comme une Vierge debout à l'enfant écrivant du *Sint-Janshospitaal* en donne un exemple.<sup>49</sup> L'invention et une accentuation de la plasticité accompagnent l'évolution dans une autre Vierge à l'enfant saisissant une extrémité du voile de sa mère, la tradition de la grande couronne fleuronée s'y maintenant (Bruges, Gruuthusemuseum, bois, 88 cm). Par contre, c'est une version plus élégante, malgré ses proportions un peu trapues, et plus graphique que donne la Vierge à l'enfant en pierre (Bruges, Klooster van de Zusters Dominicanessen).<sup>50</sup> Avec son drapé concentrique cantonné latéralement par des drapés verticaux, une autre Vierge à l'enfant lisant et élancée, malheureusement abusivement restaurée, montre un type inhabituel dans la série des œuvres brugeoises (Bruges, Klooster van de Zusters Maricolen, ca. 1380-1400, chêne, 134 cm). Elle n'est pas sans évoquer une Vierge en pierre de l'église de Mesnil-Aubry (Val d'Oise).<sup>51</sup> En cela, la statue brugeoise reflète des influences françaises ce qui ne peut surprendre. Pour entrevoir la diversité de la production brugeoise, il faut aussi prendre en compte des œuvres comme le volet, imposant par ses dimensions du retable de Varlar-Coesfeld qui témoigne de l'exportation de retables brugeois (Münster, Westfälisches Landesmuseum, ca. 1380-1390, 174 x 153 cm), le grand saint Corneille du *Sint-Janshospitaal* (1394), la grande série des clefs de voûte de l'hôtel de ville ou, à une date plus avancée, l'élégante Vierge assise à l'enfant, dite *Onze-Lieve-*

<sup>49</sup> Bois, 63 cm. Cfr. J. STEYAERT, in: *Sint-Janshospitaal Brugge 1188-1976*, Bruges, 1976, T. 2, p. 449-450, nr. B4 (ca. 1375-1390).

<sup>50</sup> H. 62,5 cm. Polychromie néo-gothique.

<sup>51</sup> Voir R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris', p. 196, fig. 28.

*Vrouw-van-Blindekens* (Bruges, Kapel Onze-Lieve-Vrouw-van-Blindekens, ca. 1418-1419).<sup>52</sup> Par son drapé d'une grande fluidité, cette sculpture est particulièrement caractéristique de tout un courant qui se développe à Bruges dès avant 1400 et dont une radicale systématisation en est donnée en particulier dans des sculptures en albâtre au point qu'un relatif parallèle est à suggérer avec des œuvres relevant de la manière de l'énigmatique Maître de Rimini.<sup>53</sup>

Au courant traditionaliste, plus proche des conceptions de Beauneveu, s'oppose une autre tendance plus progressiste dont les prémices sont illustrées par la Vierge de Saint-Donatien et les meilleures des consoles de l'hôtel de ville (1376-1379). Une rupture assez radicale, même si elle réinterprète un type antérieur d'un siècle, s'exprime dans une petite Vierge en bois fruitier du *Sint-Janshospitaal* (46,5 cm).<sup>54</sup> Dans une certaine mesure, elle annonce plastiquement le concept de la sculpture externe s'ouvrant tout en englobant une sculpture interne, concept que le gothique tardif ne manquera pas de développer. A cette même tendance progressiste se rattache encore une autre importante Vierge pour autant que soit acceptée l'attribution brugeoise que nous avons proposée. Il s'agit d'une grande Vierge, resplendissante dans sa polychromie, de la Marienkirche à Gdansk, exemple de 'Belle Madone' brugeoise susceptible d'avoir été réalisée par un sculpteur brugeois émigré dans la ville hanséatique.<sup>55</sup> La transformation qui se manifeste dans la Vierge de Gdansk consiste notamment dans le déplacement latéral de la composition uniquement frontalisante traditionnelle. Il faut cependant noter que cette transformation n'est pas une spécificité brugeoise. Elle participe à l'une des évolutions du style des années 1400, comme

52 A. DUCLOS, *Bruges*, p. 276 et 277; M. ENGLISH, *Middeleeuwsche Mariabeelden*, p. 21-23; H. STALPAERT, *Brugse devotieprenten*, p. 14, 50, 58, et R. DIDIER, 'De H. Cornelius', pour cette statue et les autres œuvres citées.

53 Voir par exemple un groupe de la Visitation ou une Vierge à l'enfant au *Sint-Janshospitaal*. Cfr J. STEYAERT, in: *Sint-Janshospitaal*, p. 459-460, nrs. B9 et B11.

54 J. STEYAERT, in: *Sint-Janshospitaal*, p. 452-453, nr. B6; R. DIDIER & J. STEYAERT, 'Stehenden Muttergottes', p. 85; R. DIDIER, 'De H. Cornelius', p. 31.

55 R. DIDIER & R. RECHT, 'Paris', p. 190, fig. 17; R. DIDIER, 'De H. Cornelius', p. 31.

on peut l'observer dans d'autres centres comme à Paris, Cologne ou Prague pour ne citer que ces exemples.

Si, dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, la sculpture brugeoise paraît témoigner d'un pluralisme stylistique, peu à peu et sous l'emprise d'un nouveau courant dominant, elle semble s'unifier dans des conceptions eyckiennes qui vont perdurer jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Cela s'explique aisément par la personnalité créatrice de Van Eyck qui déterminera une rupture définitive avec les conceptions, devenues anciennes, d'un Beauneveu. Notons enfin que la diversité des matériaux que les sculpteurs brugeois employaient, témoigne de l'importance de Bruges en tant que centre artistique avant son efflorescence dans le domaine de la peinture. En effet, ces sculpteurs ont travaillé la pierre, le bois, le marbre, l'albâtre, l'ivoire. Et leurs œuvres ont pu être exportées au loin.

#### ANNEXE: A PROPOS D'UNE SAINTE CATHERINE À VERNON

Le collégiale Notre-Dame de Vernon (Eure) conserve une statue de sainte Catherine (pierre calcaire, 140 x ca. 44 x ca. 27 cm). L'œuvre passe pour ancienne et a été restaurée il y a quelques années. Elle s'est trouvée dans le portail du transept nord. Elle n'y est cependant pas visible dans des photos antérieures à 1914 et 1927. C'est donc après cette dernière date qu'elle y a été placée.

Les similitudes avec la sainte Catherine de Courtrai sont surprenantes. Seuls la couronne, la roue dentelée aux rayons cruciformes et l'épée diffèrent de ce que montre la statue courtraisienne. Les similitudes sont telles qu'elles ne peuvent s'expliquer que par la copie d'après un modèle à trois dimensions. Il paraît peu vraisemblable que le sculpteur de la statue de Vernon ait réalisé sa copie à Courtrai. Dès lors comment expliquer la si grande fidélité à l'original? Nous pensons que le sculpteur a dû travailler d'après un moulage et à l'aide d'un appareil de mise-aux-points. Or, un exemplaire du moulage de De Vreese, avant qu'il ne restaure la sainte Catherine, fait partie des collections de moulages du Musée des Monuments français à Paris (inv. Mou 05617). Le sculpteur de

la copie de Vernon a donc dû travailler d'après le moulage parisien ce qui explique qu'il ait dû innover pour la couronne, l'attribut de la roue et le glaive.<sup>56</sup> Des formules 'art déco' pour la couronne et la roue permettent de penser que la copie a été réalisée vers les années 1930. On peut citer d'autres cas où les moulages ont servi non seulement pour des copies, mais aussi pour des faux. Par contre, notons que la Vierge à l'enfant en pierre du trumeau du portail occidental date bien du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle et est caractéristique d'ateliers normands. Elle n'est cependant pas à son emplacement original.

#### SAMENVATTING

Vanaf de 13de eeuw ontwikkelt het type van de 'staande Madonna met Kind' zich verder; in de 14de eeuw wordt dit het dominante type, wat echter niet betekent dat het oude thema van de 'zittende Madonna met Kind' (*Sedes Sapientiae*) verdwijnt, zoals beelden in Brugge en Kortrijk bewijzen. Tot het nieuwe type behoort het Onze-Lieve-Vrouwebeeld (ca. 1280) uit de Potterie te Brugge. Het beeld werd geïnspireerd door een Parijs model dat zeer verspreid was. Enkele andere Brugse beelden worden eveneens besproken. In sommige streken blijkt de aangroei van de mariale godsvrucht uit het aantal bewaarde beelden, in het bijzonder wat het type 'staande Madonna met Kind' betreft. Er dient echter ook rekening gehouden te worden met het feit dat in Vlaanderen en in het omliggende gebied het beeldenpatrimonium heel veel geleden heeft. En het kan ook nog gebeuren dat jongere werken zich geïnspireerd hebben op werken die nu verdwenen zijn.

Voor de kunst van de 14de eeuw is André Beauneveu – afkomstig uit Valenciennes – een zeer belangrijke kunstenaar: hij is beeldhouwer, miniaturist en ook nog ontwerper van glasramen. Hij was in dienst van de Franse koning Karel V, van de Engelse koningin

<sup>56</sup> Nous remercions J.-C. Viel de Vernon pour les renseignements et les photos qu'il a eu l'obligeance de nous communiquer et Mme. Odile Welfelé, conservatrice en chef du Patrimoine, qui a eu l'amabilité de nous confirmer l'existence du moulage dans les collections du Musée des Monuments français.

Filippina van Henegouwen, van de Vlaamse graaf Lodewijk van Male en van de hertog Jean de Berry. Hij heeft eveneens in Ieper en in Mechelen gewerkt. Het lijkt geen twijfel dat Lodewijk van Male bij hem het albasten beeld van de Heilige Catharina heeft besteld (1372-1373). Het beeld was bestemd voor de grafkapel van de graaf in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Kortrijk. Deze kapel was toegewijd aan de Heilige Catharina, wier beeld dan ook een belangrijke plaats in de kapel moest krijgen. Het beeld is van grote betekenis voor zijn tijd en het vertolkt uitstekend de stijlevolutie. De twee beelden van 'Maria en Kind' die Beauneveu beeldhouwde voor het Stadhuis van Ieper en voor het Schepenhuis van Mechelen zijn niet bewaard gebleven, maar enkele Doornikse werken verwijzen er ongetwijfeld naar. Dit is het geval voor de Mariabeelden van het noord- en zuidportaal van de Sint-Martinuskerk te Halle, en meer nog voor het Onze-Lieve-Vrouwebeeld dat Philippe d'Arbois, bisschop van Doornik, bestelde voor de kerk van Saint-Just te Arbois (Jura, ca. 1375). Ook bij andere Madonna's in Frankrijk en Duitsland vermoedt men de invloed van Beauneveu.

Ook voor de Aynard-Madonna – zo genoemd naar de vroegere eigenaar van het beeld, die ook de abdij van Fontenay in bezit had – komt Beauneveu in beeld. De Madonna doet weliswaar denken aan Doornikse voorbeelden, maar het beeld verschilt ervan door zijn kwaliteit en door sommige details, zoals de kroon. Meer nog, het modelé van het aangezicht en de behandeling van de kledij suggereren een zodanige verwantschap met de Kortrijkse Catharina dat men een mogelijke toeschrijving van de Madonna aan Beauneveu in overweging moet nemen. De Madonna 'Aynard' moet oorspronkelijk op een belangrijke plaats hebben gestaan, gezien de afmetingen, die maar weinig verschillen van deze van de Kortrijkse Catharina en van de 'Madonna d'Arbois'. Deze beelden nemen door hun grote afmetingen een vooraanstaande plaats in in de 14de-eeuwse beeldhouwkunst.

De Brugse beeldhouwkunst vertoont voor de jaren 1370-1420 verscheidene stromingen. De invloed van Beauneveu is er aanwezig. Er zijn ook meer vooruitstrevende richtingen, zoals bij het Onze-Lieve-Vrouwebeeld, afkomstig uit de Sint-Donaaskerk,

waar er invloed is van Jean de Marville, de voorganger van Sluter in Dijon. De Catharina van Kortrijk en de Aynard-Madonna geven ons de gelegenheid een hoofdstuk uit de Brugse kunstgeschiedenis op te roepen. Ten slotte willen we wijzen op een stenen replica van de Kortrijkse Catharina in de collegiale Notre-Dame te Vernon (Eure). Ze zal gemaakt geweest zijn naar een afgietsel van het Kortrijkse beeld dat berust in het Musée des Monuments français te Parijs.



Fig. 1. Notre-Dame de la Potterie (Bruges, hôpital N.-D. de la Potterie)

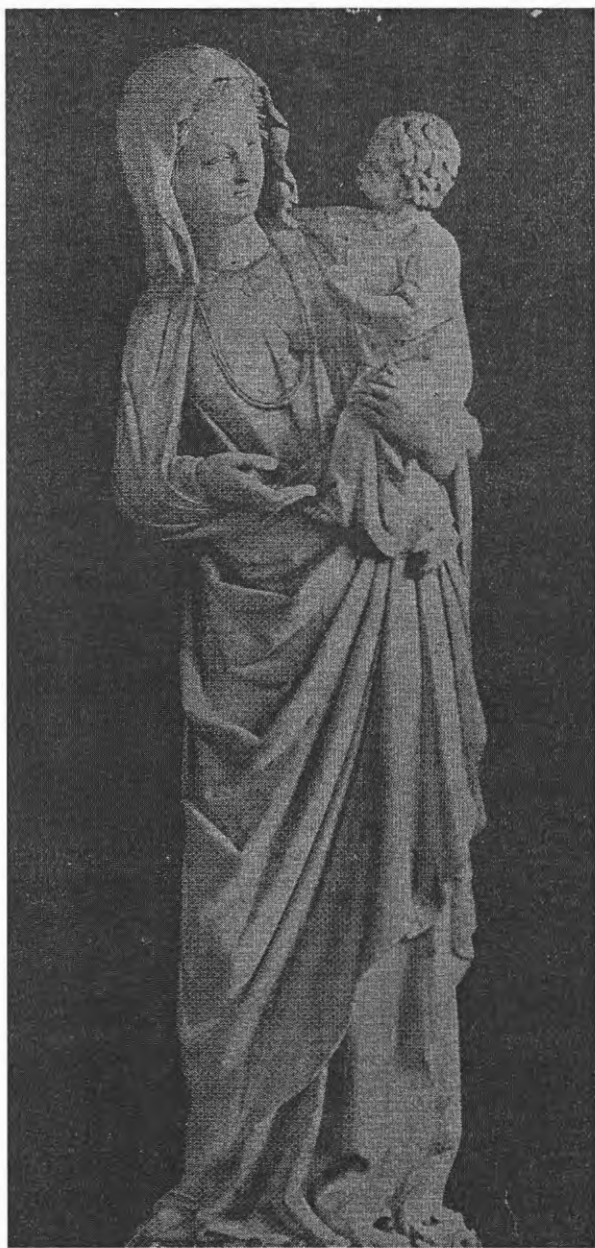


Fig. 2. Notre-Dame de Groeninge (Courtrai, église Saint-Michel)





Fig. 3. Notre-Dame de Saint-Donatien de Bruges (Anvers, Musée Mayer van den Bergh)



Fig. 4. Vierge à l'enfant (Courtrai, église Notre-Dame, écoinçon dans la chapelle comtale)



Fig. 5. Vierge à l'enfant, provenant du couvent des dominicains (Bruges, couvent Engelendale)



Fig. 6. Vierge à l'enfant, provenant d'une chapelle rurale à Meetkerke (Beernem)

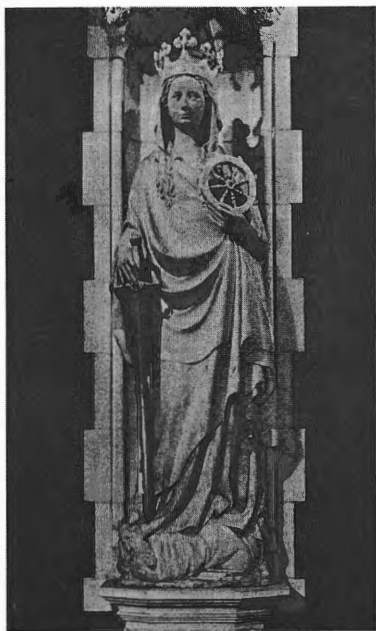


Fig. 7. Sainte-Catherine (Courtrai, église Notre-Dame)



Fig. 8. Vierge à l'enfant (Arbois, église Saint-Just)



Fig. 9. Vierge Aynard, à l'abbaye de Fontenay, coll. Ed. Aynard, 1933 (Bildarchiv Marburg)



Fig. 10. Sainte-Catherine (Vernon, église Notre-Dame)